

lecinemaderaoulruiz.com

texte reproduit ici avec l'autorisation de l'auteur

Récriture et modélisation de l'écran par la scène :

Les films de théâtre de Raoul Ruiz

« Pendant des années, je me suis émerveillé
devant cet étrange procédé que l'on nomme
incarnation des histoires. »

Raoul Ruiz,

Poétique du cinéma.

Création théâtrale, réalisation cinématographique

Dès son premier court métrage (*La Maleta*, 1960), adapté d'une de ses pièces de théâtre, la scène et l'écran ont partie liée dans l'œuvre de Raoul Ruiz. Réalisateur hanté par la présence concrète des objets et des corps, auteur de plusieurs textes dramatiques¹, rédacteur apocryphe d'un traité des ombres chinoises², le cinéaste chilien explore les arts du vivant et ceux de l'image enregistrée, remettant en question l'identité de leurs territoires comme le tracé de leurs frontières communes. Son travail en France au milieu des années 1980, en particulier, expérimente différents modes d'intégration de la création théâtrale au sein de l'écriture cinématographique, en une série de films produits par le Festival d'Avignon, la Maison de la

¹ . Voir en particulier Raoul RUIZ, *Le Convive de pierre*, Paris, Actes Sud / Papiers, 1988.

² . WANG SHIH SHEN (Raoul RUIZ), « Traité des ombres chinoises », in : Didier PLASSARD (éd.), *Les Mains de lumière*, Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996, pp.89-94.

Culture de Grenoble puis celle du Havre.

De cet ensemble aujourd'hui difficile d'accès, contemporain de réalisations mieux connues telles que *Les Trois Couronnes du matelot*, *L'Île au trésor* ou *La Ville des pirates*, je retiendrai trois cas plus particulièrement : trois réécritures de textes dramatiques des répertoires classique et baroque (*Bérénice* de Racine, *Richard III* de Shakespeare, *La Vie est un songe* de Calderón de la Barca), proposant chacune un mode d'interaction spécifique entre création théâtrale et réalisation cinématographique, selon des procédures chaque fois plus complexes³.

Pour *Bérénice* (1983), il s'agit d'une adaptation filmée de la tragédie de Racine, tournée dans différents lieux, intérieurs ou extérieurs, sans autre référence à la représentation théâtrale que le maintien du découpage en actes, fortement souligné à l'écran par des passages au noir accompagnés d'intertitres (« acte 1 », « acte 2 », etc.). L'apport de l'art de la scène à l'écriture cinématographique se réduit donc, dans ce cas, à la seule délivrance du matériau textuel⁴.

Pour *Richard III* (1984), le film prolonge la mise en scène présentée par Georges Lavaudant au Festival d'Avignon, mais en la transposant dans un nouvel univers fictionnel. La réalisation cinématographique se présente donc cette fois comme une mémoire recomposée de la création théâtrale, matériau textuel (l'œuvre de Shakespeare) et matériau scénique (la mise en scène de Lavaudant) étant tous deux ressaisis et réécrits par le film⁵.

Pour le travail opéré sur *La Vie est un songe*, enfin, l'intrication des deux processus

³ . Pour un aperçu plus général, il faudrait au moins ajouter à ces titres : *Le Petit Théâtre* (1982), *La Présence réelle* (1983), *Mammame* (1985) et *Le Professeur Taranne* (1987).

⁴ . *Bérénice*, film de Raoul Ruiz, d'après Jean Racine, noir et blanc, Films du Dimanche / Festival d'Avignon, 1983 (105 minutes).

⁵ . *Richard III*, film de R. Ruiz, d'après William Shakespeare et la mise en scène de Georges Lavaudant, Centre Dramatique National des Alpes / Maison de la Culture de Grenoble / INA, 1984 (135 minutes).

créatifs se fait plus étroite encore, puisqu'ils sont ensemble pris en charge par Ruiz. Au cours des premiers mois de l'année 1986, le réalisateur chilien prépare simultanément, avec les mêmes équipes technique et artistique, la mise en scène pour le théâtre de l'*auto sacramental* de Calderón (version de 1673), et la réalisation du film *Mémoire des apparences*, d'après la *comedia* du même auteur (datée quant à elle de 1634-1635). Le temps du tournage coïncide avec celui des répétitions - il faudrait même plutôt dire : tient lieu de répétitions -, et des extraits du film sont projetés sur trois écrans insérés dans le dispositif scénique du spectacle créé en Avignon. L'espace et le moment de la création théâtrale sont donc, cette fois, entièrement investis par la réalisation cinématographique⁶.

La tentative de faire se conjoindre deux modes de production aussi éloignés que ceux du théâtre et du cinéma constitue déjà, en soi, un élément remarquable. Mais, parallèlement, on peut observer dans la succession de ces trois films les traces d'un autre cheminement : celui des transformations et des déplacements par lesquels le modèle de la représentation théâtrale informe ou détermine les choix de l'écriture cinématographique, conduisant pour chacun d'eux à l'élaboration d'une nouvelle combinatoire entre les langages de la scène et ceux de l'écran.

Les aspects que je me propose d'examiner, pour montrer cette évolution, concernent tous le traitement des personnages cinématographiques, leur mode d'apparition ou de disparition, leur caractérisation, leur parole. Ce sont des aspects que les études consacrées au fonctionnement de ce qu'il est convenu d'appeler la « théâtralité » au cinéma⁷ explorent

⁶ . *Mémoire des apparences*, film de R. Ruiz, scénario de R. Ruiz d'après *La Vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca, INA / Maison de la Culture du Havre, 1986 (105 minutes).

⁷ . Voir, pour une mise au point récente, *Cinéma et théâtralité*, Université Lumière - Lyon 2, Lyon, Cahiers du GRITEC / Aléas, 1994.

généralement assez peu, plus soucieuses qu'elles sont de débusquer un certain décorum, une certaine pose, un ralentissement ou une immobilisation de l'écriture cinématographique. Je crois cependant ces aspects essentiels, en ce qu'ils affectent directement la présence du personnage, la substance de son incarnation sur l'écran, illusoire et irréfutable en même temps.

La parole de l'absent

Quelques considérations générales, d'abord. Un premier niveau de modélisation de l'écriture filmique par la représentation théâtrale intervient dès lors que l'on s'écarte du régime ordinaire de la fiction cinématographique, c'est-à-dire de la synchrèse de l'interprète et du rôle : lorsque acteur et personnage ne fusionnent pas en une seule individualité, mais restent au contraire maintenus dans un écart mutuel, sur le mode d'une coprésence ou d'une double incarnation, pour reprendre l'analyse que propose Henri Gouhier⁸ de l'interprétation théâtrale.

En effet : si toute construction fictionnelle repose nécessairement sur la participation complice du lecteur, sur ce que Coleridge nommait *willing suspension of disbelief*, suspension volontaire de l'incrédulité⁹, la représentation théâtrale, parce qu'elle élabore cette fiction dans un espace et une durée ouvertement conventionnels, au moyen de corps empruntés, dépend plus étroitement que ne le font le roman ou le film de cet assentiment du public. Dans le cas⁸. « L'incarnation du personnage dans un corps vivant, à travers la double résistance du corps au personnage et du personnage au corps, l'animation du personnage dans l'âme d'une personne, avec la double résistance du personnage à la personne et de la personne au personnage, telle est la forme théâtrale du "combat avec l'ange" » (Henri GOUHIER, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier / Éditions Montaigne, 1952, p.126).

⁹. « /.../ yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure to these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith » (Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia litteraria*, vol.2, Oxford University Press, 1973, p.6).

des textes du répertoire, tout particulièrement, l'incarnation sur scène du personnage demeure par nécessité contingente, provisoire, risquée : quelle que soit sa performance, quel que soit son talent, telle actrice ne pourra jamais être entièrement Bérénice, ne serait-ce que dans la mesure où d'autres l'ont incarnée avant elle, l'incarneront après elle.

Ainsi le personnage théâtral est-il d'abord, sinon exclusivement, le spectre d'une parole, dont l'ancrage dans un corps et une voix demeure circonstanciel, suspendu par conséquent au consentement du spectateur. Inversement, le personnage cinématographique, comme le rappelle Christian Metz, est imaginativement doté par le public d'une présence « quasi-réelle »¹⁰, qui fusionne entièrement avec la personnalité de l'interprète.

La scène et l'écran ne reposent donc pas seulement sur deux fonctionnements mimétiques distincts - performance actualisée sous les yeux du public d'une part, projection de l'image d'actions enregistrées ailleurs, au préalable, d'autre part -; ils induisent aussi, sauf usages particuliers, deux modes d'incarnation presque antithétiques. Au cinéma, le personnage coïncide, une fois pour toutes, avec l'acteur qui l'a porté à l'écran. Au théâtre, le personnage coexiste, le temps de la représentation, avec le comédien qui le fait vivre sur la scène.

C'est sous cet angle que peuvent être examinés différents procédés ruiziens qui tous visent à réduire, sinon à empêcher, l'exacte coïncidence du rôle et de l'interprète, rapprochant du même coup leurs rapports de ceux qui s'établissent sur une scène de théâtre, sous le régime de la coexistence provisoire et fragile de deux identités. Dans le cas de *Bérénice*, par exemple, l'absence durable à l'écran de la plupart des personnages, l'héroïne exceptée, peut se lire dans cette perspective. Antiochus, Arsace, Phénice, Paulin ne sont, pendant de longues séquences, que des voix, bruissantes ou feutrées, résonnant dans les pièces vides de

¹⁰ . « Aussi la fiction théâtrale est-elle davantage ressentie /.../ comme un ensemble de conduites réelles activement orientées vers l'évocation d'un irréel, alors que la fiction cinématographique est éprouvée plutôt comme la présence quasi réelle de cet irréel lui-même » (Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, p.93).

la villa 1900 où le réalisateur chilien a transporté la tragédie de Racine. Présences suspendues, secrètes, à mi-chemin entre la discrétion du verbe sur la page et l'exposition de la chair à l'écran. Comme si la parole hésitait à s'incarner dans un corps, le texte à se déposer en images.

L'énonciation flottante

Ainsi partiellement désincarnée, l'énonciation des répliques à l'écran peut encore donner lieu à divers modes de décentrement au travers desquels, fugitivement, la parole du personnage s'écarte de la figure de son interprète. A la scène quatre du premier acte, par exemple, on voit Bérénice mimer, en même temps qu'il les prononce, certains mots du discours d'Antiochus, ce dernier étant maintenu hors-champ. Hésitant entre deux corps, le texte de Racine ne se partage plus suivant la ligne d'affrontement des deux personnages, dans la tension du dialogue, mais il circule entre ces corps. Plus encore : il oscille du visible à l'invisible, de l'image à ses bords, comme si le cadre du film était impuissant à l'enfermer tout à fait.

Le traitement des voix, d'autre part, peut conférer aux personnages cinématographiques une aura, une qualité de présence qui les rapprochent un peu plus de l'incarnation théâtrale. A la fin du deuxième acte de *Richard III*, plusieurs voix, dont celle de la duchesse d'York, se dédoublent en une amplification chorale de la parole dramatique ; plus directement encore, dans *Mémoire des apparences*, l'irruption dans la bande son de fragments du texte de Calderón institue brusquement un espace monumental, solennel, grâce à l'effet de réverbération qui les accompagne, reproduisant l'acoustique d'une scène de théâtre.

Mettant en relief par ces procédés, comme par bien d'autres, les modalités de l'incarnation plutôt que les nœuds de l'action dramatique, les films de Raoul Ruiz opèrent par conséquent ce que je serais tenté d'appeler une forme de décentrement esthétique :

l'élaboration mimétique y interfère avec la continuité diégétique, le paradigme de la présence déconstruit l'axe de la narration, et c'est d'abord en cela que le cinéma, me semble-t-il, se « théâtralise ».

A l'examiner plus attentivement, toutefois, il faut observer que le décentrement qui s'opère dans *Mémoire des apparences* repose en grande partie sur des moyens spécifiquement cinématographiques, puisqu'ils relèvent pour l'essentiel du travail du montage et des enchâssements du récit. Sans prétendre résumer une intrigue aussi foisonnante, disons seulement qu'elle fait alterner, pour l'essentiel, trois niveaux narratifs :

1) un récit-cadre montrant les efforts d'Ignacio Vega, un ancien opposant à la dictature chilienne, pour reconstituer, dix ans après les faits, les informations que lui a confiées un réseau clandestin ;

2) les extraits des films de série B que Vega va voir dans un cinéma de quartier ;

3) des scènes rêvées de *La Vie est un songe*, dont le texte lui a servi de support mnémotechnique pour mémoriser les précieuses données.

Ces trois niveaux sont assez clairement marqués dans la première partie du film : traités comme autant de matériaux filmiques hétérogènes, sur des supports et en des écritures fortement différenciés (films en noir et blanc, en couleurs, teintés, etc.), ils vont peu à peu se croiser au montage, et même se superposer dans le plan, construisant un véritable labyrinthe où le spectateur perd progressivement tout repère.

Mais surtout, l'intrication des niveaux fictionnels se trouve encore renforcée du fait que l'on voit revenir, à chacun d'eux, les mêmes interprètes dans des rôles différents, quoique comparables : que ce soit dans le récit-cadre, dans les fragments de *La Vie est un songe* ou dans ceux des films projetés, ce sont autant de figures du Pouvoir, de l'Héroïsme ou de la Séduction qui, sous des visages identiques, viennent hanter Vega. Ce décollage entre interprète et personnage, que produit la démultiplication des rôles confiés à un même comédien, trouve son origine dans l'expérience vécue de Raoul Ruiz qui, jeune spectateur,

s'endormait parfois pendant la projection d'un film pour se réveiller au suivant, retrouvant de l'un à l'autre le même interprète¹¹. Cependant, s'il est issu d'une mémoire cinéphilique, ce procédé n'en effectue pas moins une déliaison de la relation d'identité qu'établit, entre acteur et personnage, toute narration filmée. Aussi reconstitue-t-il, ce faisant, un équivalent de la double incarnation propre à la représentation théâtrale : il n'y a plus coïncidence durable, mais coexistence ponctuelle, mouvante, entre la personne du rôle et celle de l'interprète.

Les dialogues de l'ombre et de la chair

J'ai dit tout à l'heure que les personnages de *Bérénice*, à l'exception de celle-ci, restent pendant de très longs moments absents de l'écran, comme suspendus dans un hors-champ : pour être plus exact, il faut ajouter que ces personnages sont tout de même figurés par leurs ombres, projetées sur les parois blanches de la villa. Cette présence dématérialisée, fantômatique, contraste fortement avec celle de la reine de Palestine, visage inquiet, tendu dans l'écoute de ces voix dont son sort dépend - et ceci d'autant plus qu'à deux reprises Bérénice s'approche d'une de ces ombres pour la frapper ou la caresser.

Dans la suite du film, les figures d'Antiochus, de Phénice, d'Arsace et de Titus continueront d'être affectées de différents procédés qui maintiendront le déséquilibre avec celle de Bérénice : visage plongé dans l'ombre (tandis que les yeux, violemment illuminés, font deux taches blanches), silhouette découpée sur un fond clair ou bien aperçue derrière une vitre, effet de masque produit par un maquillage métallisé, reflet, dédoublement du visage par surimpression.

¹¹ . « Au Chili, il y avait des salles populaires où l'on passait 4 ou 5 films à la suite. On commençait par un western, puis il y avait un film historique, puis un film policier, etc. /.../. Je m'endormais avec un cow-boy, et je me réveillais avec le même acteur, mais il était devenu le roi Arthur. C'était un effet très étrange, que j'ai essayé de retrouver... » (R. RUIZ, « Vers un cinéma du dix-huitième siècle », interview par Hervé Le Roux et Guy Scarpetta, in : *Art press*, n°112, Paris, mars 1987, p.47.

Ces différents modes d'incarnation ont d'abord, bien évidemment, une valeur dramaturgique : ils marquent négativement les personnages qui entourent Bérénice, les entachant de distance, de duplicité, voire d'inhumanité. Le cloisonnement des discours, l'impossibilité d'aimer ou d'être aimé, la mécanique implacable de la tragédie trouvent ainsi une matérialisation allégorique à l'écran, isolant la reine de Palestine dans la chambre d'échos de paroles désindividualisées.

Sur un autre plan, j'ajouterais qu'il résulte aussi de ce dispositif comme un effet de focalisation sur la figure de Bérénice : non pas que l'action soit réellement filmée depuis son point de vue, car il n'y a aucun usage d'une caméra subjective, mais parce que, seul à pouvoir être perçu en pleine lumière et d'assez près à l'écran, le visage de Bérénice affiche un trouble, une appréhension au travers desquels nous percevons le déroulement de l'action tragique. Inversement, Titus et Antiochus sont renvoyés dos à dos, dans une même inauthenticité marquée par l'ombre, le masque, le double langage. Cet effet de focalisation se trouve encore renforcé du fait de la présence accrue de la reine, laquelle surgit à plusieurs reprises pour épier des scènes dont, d'après le texte de Racine, elle devrait être exclue.

Il n'en demeure pas moins que ces théâtres d'ombres ou de masques renvoient aussi, en dernière analyse, à des codifications traditionnelles de la scène, et qu'ils contraignent par ailleurs l'interprète à jouer sur d'autres registres que ceux de l'expressivité cinématographique. Comme le note le réalisateur :

Dans le jeu d'ombres portées, le comédien doit compter essentiellement sur sa voix, de façon purement théâtrale, et sur son image-silhouette : ce qui le met dans une situation proche de celle du jeu avec un masque. Il ne peut compter que sur son profil qu'il peut faire apparaître ou disparaître en tournant la tête, et sur des gestes de la main dont il peut jouer en décalage par rapport à son profil et à sa voix.¹²

¹² . R. RUIZ, « Théâtre filmé - Raoul Ruiz parle de Bérénice », *Théâtre public*, n°52-53, Gennevilliers, 3^e trimestre 1983, p.62.

Encore une fois, ce sont les modalités de la représentation qui se trouvent ainsi soulignées, introduisant un étagement de différents régimes de la présence à l'écran, comparable à l'usage de moniteurs vidéo, d'ombres ou d'images projetées dans la mise en scène contemporaine¹³.

L'adaptation de *Richard III* n'offre quant à elle qu'assez peu d'exemples de tels traitements, privilégiant au contraire un mode purement cinématographique - et donc fusionnel - de la relation entre interprète et personnage, avec une exception toutefois : le rôle de la reine Margaret, joué par un acteur travesti, qui opère ce faisant un renvoi ponctuel aux codes théâtraux élisabéthains¹⁴. De même l'usage du hors-champ est-il très réduit dans ce film, la caméra recadrant toujours chaque prise de parole. Les autres procédés qui pourraient être associés dans cette perspective concernent pour l'essentiel le voilement des visages, étendu parfois à l'ensemble de l'image, qui enserme les acteurs dans un espace ouaté, dématérialisé.

Certaines séquences de *Mémoire des apparences*, en revanche, rejoignent la diversité des procédés explorés dans *Bérénice* : ombres, corps et visages aperçus au travers d'une gaze, ou encore images fixes (le texte de Calderón) et animées (d'autres séquences du film) directement projetées sur les visages des acteurs, lesquels sont ainsi traités comme autant d'écrans cinématographiques. S'il y a bien - surtout dans ce dernier cas - coexistence de deux régimes de présence, c'est donc tout à la fois par une mise en abîme et un déplacement métaphorique de la projection cinématographique, ainsi transformée en un balayage d'ombres et de lumières sur la peau de l'interprète. Ce n'est donc plus le métissage des codes filmiques

¹³ . Cf. Béatrice PICON-VALLIN (éd.), *Les Écrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. TH20 (en préparation).

¹⁴ . Ce renvoi provient, cependant, de la mise en scène de Georges Lavaudant : il a donc seulement été conservé par l'adaptation cinématographique.

et des codes théâtraux qui construit ici¹⁵ l'écart et l'opacification de la narration, mais c'est la mise en images poétique et ludique de l'autoréférentialité cinématographique.

Le creusement des distances

Un deuxième ordre de modélisation de l'écran par la scène, dans les films de Raoul Ruiz, a trait à cette autre caractéristique du langage théâtral que l'on désigne communément sous le nom de double énonciation : la parole du personnage s'adresse simultanément à son interlocuteur sur le plateau et au spectateur dans la salle. Phénomène qui conduit, jusque dans les mises en scène les plus naturalistes, à ce que la relation interlocutoire sur la scène (relation que j'appellerai intramimétique) s'organise dans un espace purement conventionnel, très éloigné des codes régissant l'échange verbal dans la vie quotidienne : accroissement considérable des distances interpersonnelles, désaxement de la ligne des regards, recomposition des attitudes corporelles.

En effet : même si l'on n'hésite plus, depuis Antoine et Stanislavski, à tourner le dos au public ou à jouer de toute la profondeur du plateau, la présence muette de cet autre destinataire (appelons-le extramimétique), assis dans l'ombre, oriente toujours la parole, elle aime les gestes et attire les regards. La double énonciation se traduit donc, sur la scène, par un dédoublement de la relation interlocutoire, un flottement ou une alternance entre l'adresse intramimétique et l'adresse extramimétique, afin d'inclure les deux destinataires dans

¹⁵ . Ce qui ne signifie pas que *Mémoire des apparences*, sous d'autres aspects, ne reconduit pas ce métissage : par exemple dans le traitement des voix au cours de cette même séquence, puisque le texte de *La Vie est un songe* s'y fait justement entendre dans une acoustique de théâtre ; on pourra se reporter, pour plus de détails, aux deux premiers volets de cette recherche : D. PLASSARD, « Creuser l'écran - Les marques de la théâtralité dans *Mémoire des apparences* de Raoul Ruiz et *Prospero's Books* de Peter Greenaway », in Béatrice PICON-VALLIN (éd.), *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1997 ; D. PLASSARD, « L'écran libre, au gré des fictions - Théâtralisations de l'espace chez Raoul Ruiz et Peter Greenaway », in *Effet théâtre, effet cinéma - Le décor*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2 (en préparation).

l'échange verbal - même si le destinataire extramimétique, par convention, se tait, sauf les enfants à Guignol.

Les trois films de Raoul Ruiz suivent, sur ce plan, des doctrines très diverses. Encore une fois, c'est pour *Bérénice* que la modélisation par les codes théâtraux de la prise de parole à l'écran apparaît la plus immédiatement perceptible. Lorsque deux personnages sont présents dans le champ (en particulier au début de l'acte II, dans le dialogue entre Titus et Paulin), la distance qui les sépare est le plus souvent considérable, je dirais volontiers monumentale, creusée par le jeu des volumes architecturaux et par celui des éclairages. Même dans le cas de scènes plus intimes, la relation interlocutoire subit une déconstruction de par l'orientation des visages et des corps, lesquels ne sont jamais vis-à-vis. Au dernier acte, enfin, l'échange intramimétique est comme gelé, emprisonné sous les voiles qui recouvrent alternativement les personnages dès lors qu'ils ont cessé de parler.

Au début de *Richard III*, l'amorce d'une relation extra-mimétique est clairement mise en place par l'instrument classique, au moins depuis *Pierrot le fou*, de l'adresse au spectateur : le regard-caméra. Mais cette prise à témoin reste ponctuelle et constitue la seule transgression majeure des codes d'interlocution entre les personnages, la plus grande partie du film respectant, en apparence du moins, les modes d'interaction entre corps et regards. Le discours s'oriente donc majoritairement comme une adresse ou une réponse à l'autre, renfermant la fiction dans l'espace de la fable mise en scène.

Un examen plus attentif, toutefois, fait apparaître d'autres formes de discordance à l'intérieur même de la relation d'interlocution. Si les personnages se font face, s'ils s'interpellent mutuellement, la distance qui les sépare et l'environnement même de leur rencontre rendent certaines fois cet échange improbable. Ainsi l'entrée de Clarence et de Brakenbury, au début du premier acte, est-elle filmée au bord d'un lac de montagne ; en chemin vers la Tour de Londres, les deux hommes s'adressent à Richard depuis une barque, distante de plusieurs dizaines de mètres du rivage où se tient leur interlocuteur. Par-delà

l'effet de recontextualisation, qui déplace l'action de la tragédie historique de Shakespeare dans un lieu insolite et arbitraire, c'est la cohérence même de la scène qui se trouve ainsi affectée, l'espace circonscrit du plateau théâtral laissant place à une profondeur de champ maximale.

D'un point de vue plus général, l'écriture filmique permet à Raoul Ruiz d'opérer, pour *Richard III*, une déliaison discrète du matériau théâtral, traité avec distance ou ironie. C'est le cas, par exemple, du cortège funèbre du roi Henry VI, remplacé par une procession de pénitents noirs poussant chacun un landau d'enfant ; ou bien de la rencontre de Richard et de Lady Anne, qu'une foule énigmatique ponctue de tressautements et de claquements de doigts ; c'est, enfin, l'introduction de différentes micro-actions au premier plan, sans relation avec l'action principale à l'arrière-plan, et qui en brouillent la lecture : pêcheurs autour d'un trou d'eau, graveur sur pierre, poule et son œuf, etc. Par ces effets de défocalisation, qui organisent l'image à partir d'éléments hétérogènes et marginaux saisis en très gros plan, la mise en film de la pièce conduit à la perturbation ou à l'opacification des structures scéniques et dramaturgiques, comme si l'écriture cinématographique jouait contre l'écriture théâtrale, s'ingéniant à défaire ses articulations.

Entrées et sorties

On pourrait énumérer encore bien des procédés qui, dans ces trois films, réalisent un équivalent de certaines propriétés de la scène théâtrale. J'en évoquerai seulement, ici, un dernier : le traitement des entrées et des sorties des personnages, c'est-à-dire des modalités mêmes de leur apparition et de leur disparition à l'écran. De ce point de vue aussi, *Bérénice*, *Richard III* et *Mémoire des apparences* s'inscrivent dans des perspectives radicalement différentes.

Dans le cas de la tragédie de Racine, Ruiz réduit de façon considérable le rôle

habituellement dévolu au montage et aux mouvements de caméra pour introduire ou faire sortir les acteurs. Au premier acte surtout, le recours systématique aux ombres projetées permet à ces figures d'apparaître ou de disparaître par de simples jeux d'éclairages. Présence labile et discontinue, le personnage se dessine ou s'efface, il glisse de la surface plane d'un mur à celle rebondie d'une colonne, se partage sur différents supports. Par la suite, d'autres procédés contribuent à leur tour à dématérialiser l'entrée ou la sortie dans le champ de l'image : bascules d'ombre et de lumières, rideaux de pluie, surimpressions, trucages. Si l'on retrouve ici comme un prolongement de la représentation théâtrale, c'est donc avant tout dans l'effacement des articulations du récit cinématographique et la transformation de l'espace filmique en une scène mentale, où le mouvement des projecteurs modèle et dissout le corps des interprètes.

Pour *Richard III* au contraire, montage et travelling sont mis au service de la narration, découpant l'action dramatique selon les procédures les plus convenues de l'adaptation filmée : champ / contrechamp, alternance de plans d'ensemble et de plans rapprochés, etc. Même si le recours au très gros plan et l'utilisation maniériste de la profondeur rompent partiellement avec l'économie traditionnelle du récit, entrées et sorties s'effectuent pour l'essentiel sans surprise, par simple cadrage ou recadrage des interprètes. Avec une exception, toutefois : les entrées des deux meurtriers de Clarence, introduits près de Richard puis dans la prison de son frère par un effet de surimpression. Comme pour certaines scènes de *Bérénice*, la coprésence des personnages dans le plan résulte en ce cas d'un trucage immédiatement perceptible, de l'artifice d'une image disjointe et tremblée, soulignant la nature spectrale de l'incarnation cinématographique.

Mémoire des apparences, enfin, joue en premier lieu de l'extrême hétérogénéité des

écritures et des supports convoqués : « images d'images »¹⁶ enchaînées en une hypertextualité ludique, fuyante, où les fragments de *La Vie est un songe* surgissent comme s'ils étaient l'« inconscient photographique »¹⁷ des films visionnés par le protagoniste dans la salle de cinéma de son enfance. Cependant, il faut remarquer que le texte de la *comedia* est affecté, quant à lui, d'un traitement particulier, puisqu'il se donne d'abord à entendre, sur des séquences visuelles hétérogènes, avant que les personnages imaginés par Calderón apparaissent matériellement à l'écran. Limité aux seules figures de *La Vie est un songe*, ce découplage de la prise de parole et de la présence visuelle des personnages ne ménage pas seulement des entrées à double détente : Sigismond, Basyle, Étoile, Clothalde et Rosaure sont, à l'échelle du film, beaucoup plus entendus qu'ils ne sont vus, ce sont des voix qui se greffent sur des images composites, comme si, encore une fois, leur incarnation en images demeurerait inachevée ou frappée de soupçon. Ce que montrent ces séquences est donc bien moins une adaptation de l'œuvre de Calderón au cinéma que la rencontre presque aléatoire, sur la toile de l'écran, de la mise en voix du texte de la *comedia* avec des objets et des fragments de films disparates.

L'empreinte de la scène sur l'écran

Il n'est pas excessif d'affirmer que c'est de la mise en perspective, à l'écran, de ces différents modes d'incarnation, c'est-à-dire de la conjonction tremblée ou suspendue d'un

¹⁶ . « /.../ toute image n'est qu'image d'image ; /.../ elle est traduisible à tous les codes possibles et /.../ ce processus ne peut qu'aboutir à de nouveaux codes générateurs d'images, elles-mêmes génératrices et appétissantes » (Raoul RUIZ, *Poétique du cinéma*, Paris, Dis Voir, 1995, p.53).

¹⁷ . L'expression, empruntée par Raoul Ruiz à Walter Benjamin, est définie par le réalisateur comme la somme des « éléments non nécessaires » de l'image qui « ont tendance, assez curieusement, à se réorganiser d'eux-mêmes jusqu'à former un corpus énigmatique, un ensemble de signes qui conspirent contre la lecture lisse de l'image en lui conférant une rugosité, une dimension d'étrangeté, ou de suspicion » (*ibid.*, p.55).

corps et d'une parole, que proviennent pour une large part la cohérence et la puissance d'évocation des films de théâtre de Raoul Ruiz. Sans reconstituer les conditions matérielles d'une représentation théâtrale (ce que fait Laurence Olivier dans la première partie d'*Henry V*), sans filmer, comme Ingmar Bergman dans *La Flûte enchantée*, l'espace de la salle et celui des coulisses, l'adaptation cinématographique s'ouvre cependant sur un véritable métissage entre les modes opératoires des deux arts, jouant de leurs contrastes et de leurs écarts mutuels. Qu'elle affecte le traitement acoustique des voix ou la proxémique des corps, l'inclusion du destinataire extramimétique ou les modes d'apparition et de disparition de l'interprète, la représentation théâtrale modélise l'écriture cinématographique - non sans une certaine ambivalence, toutefois.

Certes, le théâtre nourrit le cinéma d'un certain nombre de procédés, les uns repris, les autres transposés à l'écran. L'histoire même de ses codes se trouve indirectement mobilisée, lorsque par exemple la motilité du visage de l'interprète saisi en gros plan laisse la place à l'étrangeté minérale du masque. Toutefois, on l'a vu, le travail de la présence du personnage use aussi de procédés purement cinématographiques, tels que la surimpression.

Si donc le modèle de la représentation théâtrale travaille en profondeur l'écriture cinématographique, déterminant de véritables changements de substance dans le régime de la mimésis, c'est davantage comme une empreinte, un espace creusé à l'intérieur de la continuité filmique, plutôt que comme un répertoire formel. Loin de se décliner sur le mode d'une simple addition de procédures, la combinatoire de l'écran et de la scène doit ainsi être parfois appréhendée sous celui de la soustraction, de la perte : le détour par le théâtre enlève au cinéma l'illusion de la transparence du personnage-interprète pour lui substituer l'écart, l'entre-deux, le rapprochement incertain d'une figure et d'un corps.

Car, comme l'écrit le réalisateur, l'acteur de théâtre est à la fois « prisonnier d'un fantôme et d'une histoire : le fantôme tente de le posséder et l'oblige à revivre son

histoire »¹⁸ ; et n'est-ce pas finalement ce rapport de possession, plus encore que d'incarnation, que mettent en scène les films de théâtre de Raoul Ruiz? En ce sens, le véritable sujet de *Mémoire des apparences*, qui fait jouer l'une par rapport à l'autre la mémoire du théâtre et la mémoire du cinéma, le chef-d'œuvre de Calderón et les films de série B projetés dans une salle de quartier, ce ne serait rien d'autre qu'une tentative de libération, par le rire, des fantômes de la scène.

Didier Plassard

Université Rennes 2 - Haute Bretagne.

¹⁸ . *Ibid.*, p.65.