

# Vous avez dit : Mise en scène ?

En mai 1981 se produisit, en France, un événement étrange et comique, mais dont la valeur de symptôme n'échappa à personne. Valéry Giscard d'Estaing, président de la République sortant, battu par François Mitterrand et voulant faire aux Français des adieux publics, s'adressa à eux à la télévision. Le dispositif adopté était simple : assis face à la caméra, le président disait, les yeux dans nos yeux, le texte de son allocution, baissant seulement parfois le regard pour consulter ses notes. Cadré d'abord à la poitrine, il arrivait peu à peu en gros plan, puis, au moment de l'exorde final, le cadre s'élargissait d'un coup de zoom, et on le découvrait assis derrière une table sur laquelle on apercevait les micros, les feuillets écrits de sa main, et un petit bouquet de fleurs bleues, blanches et rouges. Giscard se tut un instant, toujours fixant la caméra et le téléspectateur, puis dit sobrement : « au revoir », se leva, sortit du champ par la gauche et vers le fond. Cette sortie, en soi, était déjà étonnante, puisqu'elle obligeait l'homme politique à nous tourner le dos. Mais en outre, après son départ, la caméra continua de cadrer la table, le siège, le bouquet de fleurs et les micros, tandis que retentissait l'hymne national, durant près d'une deminute – durée en soi brève, mais, dans les circonstances, interminable. Cette sortie fut abondamment commentée dans les médias, chacun se demandant si ce champ et cette chaise vides étaient intentionnels et à lire symboliquement, s'il fallait y voir le geste de sabotage d'un technicien résolu à ridiculiser le président sortant, ou simplement un accident, dû à l'insuffisante préparation de l'émission.

Le fait, pour un homme public, d'utiliser la télévision pour parler à un groupe aux contours flous (« les Français ») n'a rien d'extraordinaire tant qu'il parle. Le progressif resserrement du cadre, correspondant à un supposé resserrement de l'attention à mesure qu'avance le discours, est prescrit par la rhétorique de ce genre d'exercice. Le regard offert frontalement est la ruse habituelle de l'homme télévisé, sa façon de faire croire qu'il nous voit et n'a rien à nous dissimuler. Tout change dès que la caméra se recule : cet homme qui nous a parlé de grandeur se découvre assis dans des conditions dépourvues de décorum. La sortie inattendue choque, elle, au point d'effacer aussitôt ce que le discours avait de régulier. Surtout, la chaise demeurant face à nous quand plus aucun regard ne l'habite, le bouquet semblant soudain minuscule, les papiers sur la table étalant indiscretement la cuisine de l'allocution présidentielle – tout cela a le temps de faire sens, de laisser, jusque chez le plus obtus des spectateurs, s'alourdir le poids des connotations.

Mise en scène ? À coup sûr, et doublement. D'abord la mise en scène ordinaire de la communication présidentielle : mise en scène simplifiée, qui re-marque la frontalité du filmage, le caractère de boîte scénique du décor, la fermeture du côté droit par une cloison, l'ouverture au contraire du hors-champ à gauche, comme une espèce de coulisse où peut disparaître la silhouette élégante de VGE – à laquelle s'adjoint et s'oppose la mise en scène extra-ordinaire du cadreur cégétiste ou distrait, avec la persistance du cadre, du champ et du décor, même lorsque l'acteur a fini sa performance. La morale de l'histoire, son intérêt théorique est évidemment dans la victoire de la seconde mise en scène sur la première : de la prestation de l'ancien président, nul n'a retenu ses regards, ses phrases, ni même sa tenue à l'ostensible dignité – mais l'incongru quasi burlesque de sa sortie.

La mise en scène est partout, on ne peut rien imaginer sans elle. La vie de la Cité est régie par des gestes de metteur en scène, conscients ou obligés, personnels ou collectifs. Depuis les grands régimes dictatoriaux de l'Europe des années Vingt et Trente, les pouvoirs, surtout s'ils se veulent absolus, n'existent qu'au prix d'une dose importante de mise en scène : Hitler, Mussolini, Staline, Franco, Perón, Mao, Kim (père et fils) n'auraient jamais eu sans leurs scénographes le prestige nécessaire à leur règne. L'invention de la télévision universelle et obligatoire ne fut, de ce point de vue, que le moyen, pour les démocraties, de trouver elles aussi leur mise en

scène. L'erreur de Giscard a donc été de n'avoir pas suffisamment travaillé sa mise en scène. Scénographie pauvre, mise en place élémentaire (immobilité, monotonie) : n'importe quel débutant dans l'art du théâtre (ou dans la pratique du plan long) sait que, dans ces conditions, le moindre effet devient amplifié, par contraste. La mise en scène la plus fruste est celle qui pardonne le moins l'improvisation, l'accident, l'erreur d'appréciation.

Revanche du cinéma (et du théâtre) sur la télévision, de la mise en scène comme art sur la mise en page et le journalisme ? En un sens, sans doute : la naïveté dans le maniement de ce qui est, qu'on le veuille ou non, un art, est toujours risquée. Cet incident a maintenant près de trente ans. Le théâtre et le cinéma ont changé depuis, et encore davantage la télévision. Le discours « les yeux dans les yeux » y est devenu un exercice rare ; les hommes politiques s'en méfient ; le public y voit une forme archaïque ; les journalistes font tout pour achever de déconsidérer ce dispositif qui réduit leur rôle à peu de chose. L'intervention politique télévisée, aujourd'hui, est quasi obligatoirement organisée sous forme agonistique, qu'elle mette face à face deux camps entre lesquels les journalistes joueront les arbitres, ou qu'elle oppose le politicien à l'interviewer. Cela ne fait pas nécessairement de meilleures mises en scène, et la monotonie, l'ennui, le ridicule sont aussi fréquents qu'auparavant ; mais une chose a changé, décisivement : il existe, dans l'image et sur le plateau un représentant visible du dispositif, un intermédiaire, un metteur en scène – au moins par délégation symbolique.

À l'époque de la sortie de Giscard, le cinéma avait déjà subi, ou surmonté, plusieurs grandes révolutions, techniques, industrielles, esthétiques, stylistiques. Il était passé au parlant et à la couleur, il avait fait l'épreuve du relief et celle de l'écran large, la suprématie était passée de l'Europe à l'Amérique après la guerre de 14-18, puis, après celle de 39-45, une succession de « nouvelles vagues » avait tenté d'ébranler la forteresse hollywoodienne. Le cinéma, contre vents et marées, avait survécu, démentant les pronostics pessimistes qui l'avaient vu « avalé » par la télévision.

Comment *mettre en scène* sans avoir d'abord défini, au moins implicitement, une *scène* ? Inversement, étant donné quelque chose comme une scène, que peut-on y *mettre*, et comment ? Ces questions élémentaires, comme toutes celles du même ordre, sont nécessairement formulées avec

le théâtre à l'horizon. C'est que l'art du théâtre, qui est ancien mais qui n'a pas l'universalité des arts véritablement premiers – la musique, la poésie (surtout chantée), la peinture/sculpture, lesquelles ont été pratiquées partout où il y a eu des groupes humains – a défini très tôt des formes, des pratiques, des notions qui ont modelé notre vie sociale et son imaginaire. Parmi ces notions et en leur cœur, celle de scène ; depuis la *skéné* de l'antiquité grecque, elle a été au théâtre ce que le cadre a été à la peinture : l'artefact qui permet de créer, d'isoler, de désigner un espace particulier, échappant aux lois de l'espace quotidien pour leur substituer d'autres lois, artistiques peut-être, à coup sûr artificielles et conventionnelles.

C'est sans doute pourquoi, dans le vocabulaire critique du cinéma, peu de termes ont donné lieu à tant d'excès et d'ambiguïtés. Si la mise en scène est un geste de théâtre, comment en comprendre la portée au cinéma ? Doit-on la limiter au moment du tournage, à ce qui se passe sur le plateau (autre terme qui signale aussi la volonté d'une ségrégation de l'espace de l'art et de l'espace de la vie) ? doit-on l'étendre, fût-ce métaphoriquement, à tout le filmique, et y voir un principe général, l'art de régler la prise de vues de manière à obtenir un certain résultat en image ? ou s'agit-il encore d'autre chose, de plus vague et de plus prégnant, une sorte de qualité qui ferait la différence entre des films avec mise en scène et des films sans mise en scène ? Dans l'histoire de la critique, toutes ces définitions ont été adoptées, parfois avec une vigueur polémique surprenante. Le terme a tantôt été excessivement négatif (« mis en scène » s'apparentant à « artificiel », à « raide », quand ce n'est pas à « daté » ou à « ringard »), tantôt au contraire exagérément positif, dans une revendication de la mise en scène comme vertu essentielle quoique ineffable. Le débat est aujourd'hui moins vif, le cinéma ayant depuis trente ans fréquenté d'autres avenues ; mais le terme n'est pas sorti de l'usage – toujours empreint de la même équivoque.

Parler de mise en scène à propos de cinéma, c'est donc s'installer d'emblée dans la duplicité : d'un côté, la scène et la « mise », le théâtre, le jeu, les acteurs, l'espace, les trajets, les points de vue, bref toute une topographie ou une topologie du monde de la fiction, toute une série de gestes narratifs et monstatifs ; d'autre part, une science, un art, une sensibilité, et pourquoi pas, une qualité particulière, qui ne s'attacherait pas seulement à la réussite technique. Comme disait, assez lucidement,

Éric Rohmer en 1961 : « Beauté – ou beautés – est un concept que je juge, en l’occasion, préférable à celui de mise en scène, d’ordinaire prôné ici même, mais que je ne veux pas pour autant dénoncer. La première notion comprend la seconde, laquelle, en revanche, possède aussi une acception technique<sup>1</sup>. » On ne peut être plus précis et plus économique : mettre en scène est affaire de « technique », cela s’apprend, cela se pratique et cela se raisonne ; mais au bout du compte, toute cette technique ne vise qu’à obtenir un effet qu’il faut bien dire esthétique (même si nous avons du mal à endosser le terme de « beauté », déjà obsolète en 1961).

Le projet de ce livre est né de l’étonnement sans cesse renouvelé que m’a procuré la lecture de textes critiques qui, autour de 1960, furent de véritables manifestes de la mise en scène comme valeur esthétique propre au cinéma. Comment peut-on défendre le cinéma comme un art spécifique, réalisant ce qui avant lui était impossible (l’enregistrement des actions avec un fort coefficient de mimétisme, le récit en images et en sons, la production d’images dotées du mouvement), en inventant des sensations totalement neuves – et s’appuyer pour cela sur la notion de mise en scène, qui semble ramener incessamment le cinéma à des antécédents théâtraux ? Pourquoi avoir choisi cette expression, de préférence à un vocabulaire de l’image (la figuration, l’expression) ou du récit (le rythme, la logique, l’économie) ? Serait-ce que, en dépit de sa prétention à l’art, le cinéma n’aurait jamais échappé au spectacle ?

Le cinéma a été vu socialement comme le cousin et comme le rival du théâtre, bien plus que de la peinture ou de la littérature : c’est un fait, qui tient aussi à autre chose que les films – entre autres aux conditions, d’emblée très spéciales, de la présentation des œuvres. Il est probable que, si le cinéma s’était développé plutôt selon la pente du kinétoscope d’Edison et de la vision individuelle (s’il était passé directement au DVD), on aurait moins facilement pensé au théâtre, à la scène, à la mise en scène. Le fait est qu’il s’est développé, partout, dans des salles de spectacle, avec des sièges, une obscurité au moins relative, une attention focalisée sur un écran, et que cela a largement contribué à faire penser à la situation du spectateur de théâtre. En dépit des transformations parfois brutales subies par l’organi-

---

1. E. Rohmer, « Le goût de la beauté », *Cahiers du cinéma*, n° 121, juillet 1961, repris dans *Le Goût de la beauté*, Éd. de l’Étoile, 1984, p. 80.

sation du spectacle de cinéma, cette donnée de base n'a jamais disparu : on va au cinéma pour être face à quelque chose dont vous sépare une rampe, actuelle ou virtuelle, et qui va, le temps d'une représentation, vous offrir un simulacre acceptable de monde.

Ce livre n'est pas une histoire de la mise en scène cinématographique, ni un panorama exhaustif des conceptions critiques à son sujet. J'ai seulement voulu explorer le point de départ de ma question, qui reste un point d'énigme : comment a-t-on pu hypostasier la « mise en scène » au point d'y voir la qualité primordiale de l'auteur de films – et comment cela a-t-il pu se concilier avec une esthétique, une morale et même une politique de l'art cinématographique qui y a valorisé la beauté des gestes, des corps, des sentiments ? C'est l'objet de mon deuxième chapitre, et pour préciser cette question, il fallait d'abord rappeler tout ce que le cinéma, dans les premières décennies, a repris à son grand ancêtre, et les querelles d'antériorité et de territoire que cela a engendré. J'ai essayé de le faire (dans mon premier chapitre) en marquant les deux pôles de cette relation : la dépendance dans laquelle a été, pour le pire et pour le meilleur, le cinéma du premier demi-siècle envers la conception scénique de l'espace et envers la prégnance du texte (et en général, du verbal) jusque dans les images, d'une part ; et d'autre part, l'inventivité à laquelle a donné lieu cette sujétion, avérant une fois de plus la vieille maxime sur l'art qui naît de contrainte. Enfin, un troisième chapitre tente de s'interroger plus directement sur ce qu'*est* la mise en scène en cinéma : une série de gestes techniques, et plus essentiellement, une posture analytique, qui, sous ce nom ou un autre, sont inévitables et permanents.

La mise en scène est-elle morte ? Il est facile d'en avoir le sentiment, devant les produits de l'industrie (américaine, hong-kongaise et autres) depuis un quart de siècle. De moins en moins de films découpent et filment des scènes suivies. Lorsqu'ils le font, c'est le plus souvent en poussant à ses limites l'autonomie et l'arbitraire du point de vue de la caméra, et le découpage d'une scène, aujourd'hui, ne suit presque jamais les règles classiques – multipliant les ellipses, les sautes du point de vue, le « bougé », et évitant le raccord. Plus souvent encore, les films ne sont plus conçus selon une esthétique de la scène, mais selon une esthétique du plan, et souvent, du plan comme outil expressif, dont le cadrage, la composition, le mouvement propre seront proposés à l'attention du spectateur en même temps que le contenu narratif. On peut sans exagérer considérer que l'art de la mise en

scène, dans ses réalisations les plus pures, appartient à l'histoire du cinéma, au musée (même si ce musée, avec le DVD, est devenu un formidable et permanent « musée imaginaire »).

Pour autant, une réflexion sur la mise en scène n'est pas seulement un passe-temps théorique ni la considération d'une ancienne façon de penser. La mise en scène, dans son sens analytique comme dans son sens esthétique, demeure à la racine de tout art cinématographique imaginable, tant que le cinéma consistera à filmer des corps humains en train de mimer, de jouer, d'éprouver, de vivre dans un cadre, dans un milieu, dans un espace, dans un temps, c'est-à-dire tant que le cinéma racontera des histoires en image. C'est pourquoi la seconde édition de ce livre diffère très peu de la première, écrite voici cinq ans. Les grandes mutations en matière de mise en scène sont derrière nous : on pourra toujours inventer des formes originales, elles ne seront jamais que de nouvelles variantes d'une conception du cinéma comme fabrication d'un univers qui, le temps d'un film, « se substitue » au nôtre, et s'y ajoute.

Je n'ignore pas que, depuis la fin du siècle dernier, ce qu'on entend par « cinéma » a passablement changé. Il est devenu courant, dans beaucoup de milieux critiques, d'estimer non seulement que le cinéma ne se voit plus seulement dans des salles spécialisées mais chez soi, ou sur des machines nomades, – mais qu'en outre il échappe, dans sa définition même, à son ancienne connivence avec le théâtre, et pratique d'autres alliances institutionnelles. De fait, on peut maintenant voir, et de plus en plus, des films dans des galeries d'art ou des musées, soit à titre d'œuvres d'art exposées là, soit à titre de documents à l'appui. D'ailleurs, d'assez nombreux cinéastes, et non des moindres – de Kiarostami à Akerman, de Pedro Costa à Godard, de Hou à Weerasethakul – ont montré leurs œuvres dans des expositions muséales, quand ils n'ont pas carrément réalisé des installations *ad hoc*. Inversement, on peut voir, en nombre encore faible mais croissant, dans des salles de cinéma, des films signés par des artistes reconnus dans le milieu de l'art, tels Steve McQueen, Philippe Parréno, Matthew Barney. Cela aussi a certainement contribué à déplacer, sinon le sens de l'idée de mise en scène, du moins sa pertinence et sa portée : la « mise en scène » que demande une installation dans une galerie ou un musée, par exemple – et même si elle comporte des images en mouvement –, n'est pas de même nature que la mise en scène dont il est question dans ce livre.

Pourtant ce partage n'est pas si radicalement nouveau qu'on veut bien le dire : après tout, il y a cinquante ans, existaient aussi d'assez nombreuses œuvres d'images mouvantes qui ne ressortissaient nullement à la mise en scène (notamment le cinéma alors appelé « expérimental »). Je le redis donc : il s'agit ici d'un seul aspect du cinéma, celui qui se sert des images en mouvement pour raconter des histoires et faire jouer des acteurs, et dont les œuvres sont montrées au public dans des salles spécialisées. Un seul aspect, mais encore très largement dominant – sans doute pour assez longtemps.