

## Article

---

« Le cadre. La scène d'ouverture d'une élegie vidéographique »

Freddie Rokem

*Protée*, vol. 27, n° 1, 1999, p. 43-46.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/030539ar>

DOI: 10.7202/030539ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# SCÈNE

## LE CADRE

### LA SCÈNE D'OUVERTURE D'UNE ÉLÉGIE VIDÉOGRAPHIQUE

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Vidal

# D'OUVERTURE

FREDDIE ROKEM

«CECI N'EST PAS UNE PIPE»

La première séquence de l'œuvre vidéo de Robert Wilson, *La Mort de Molière*, met en scène un enfant qui transporte devant lui un portrait de Molière au cadre doré, de telle sorte qu'on ne voit rien de cette personne si ce n'est les lourds plis d'une robe verte. Le premier son qu'on entend ressemble à du verre qui se brise. Puis une voix d'enfant commence à réciter le premier fragment de texte, écrit par Heiner Müller: «Ce n'est pas un poème sur Molière [...]». Le tableau penche un peu vers la droite du point de vue du spectateur, tandis que l'image peinte de Molière, surimposée sur celle de l'enfant, approche lentement de la caméra. Cette double figure est très fortement éclairée, probablement par la lumière d'une fenêtre, puisque les montants et les traverses de cette fenêtre dessinent un réseau dynamique de carrés divisant l'image mouvante en sections plus petites, qui changent constamment à mesure que le portrait s'avance.

Dans la brève introduction où il décrit le processus de production de cette vidéo et qui précède la traduction anglaise des textes écrits et réunis par Heiner Müller, Jan Linders, qui a coopéré avec Wilson et Müller au scénario de la vidéo, donne de cette scène l'explication suivante: «Dans la première section, Isabelle, la jeune fille de Molière, transporte dans la pièce le portrait de son père peint par Mignard et qui le représente en César» (Linders, 1996: 94)<sup>1</sup>. Mais il s'agit là de quelque chose que la vidéo de Wilson ne développe pas directement, ce qui fait que cette dimension référentielle va probablement échapper à la plupart des spectateurs<sup>2</sup>. Linders (*ibid.*, p.93) mentionne aussi que Wilson a eu l'idée du film lorsque, invité par l'administrateur de la Comédie-Française, il découvrit dans son bureau un tableau représentant la mort de Molière.

La courte séquence d'introduction avant que n'apparaisse le générique (approximativement 40 secondes) contient diverses formes de cadrage – l'écran de télévision, le portrait de Molière et les ombres de la fenêtre – qu'on peut considérer comme des clés de la vidéo dans son ensemble. La première image du film est un portrait encadré de Molière, dont ce film va à son tour «cadrer» la mort en déployant graduellement images et textes jusqu'à la tombe, une dalle de

Pierre carrée qui forme la dernière image. Il y a dans *La Mort de Molière* un grand nombre de « cadres » visuels de fenêtres et de zones marquées sur le sol. La cage de verre, qui contient le fauteuil de Molière et reflète le fauteuil lui-même sur ses parois de verre, est elle aussi une sorte d'espace tridimensionnel cadré.

Mais le film contient une autre forme de cadrages multiples, une série de références cachées, dans lesquelles Robert Wilson, le réalisateur du film, joue/incarne Molière mourant. Quand le film a été tourné, Wilson avait le même âge que Molière au moment de sa mort. Le film « cadre » aussi le collaborateur et ami de longue date de Wilson, Heiner Müller, qui a réalisé un collage formé de textes écrits pour la circonstance et de textes plus anciens écrits par lui-même, mêlés à des textes de divers auteurs. La vidéo elle-même est en outre « encadrée » par les textes de Müller, placés en première et dernière section du film de Wilson.

Tandis que le travail sur la vidéo avançait, Müller approchait de sa propre mort causée par un cancer. Linders rapporte (1996: 95) que, malgré sa maladie, Müller parvint, avant sa mort en décembre 1995, à enregistrer quelques-uns des textes de la version allemande et à assister à la première publique du film en Allemagne. Les consonnes « MLR » communes aux deux noms propres, « Molière » et « Müller », viennent encore renforcer cette idée d'un cadre secret et de références cachées. Dans sa vidéo, Wilson a créé une élégie pour Müller avec la participation active du sujet de cette élégie. Cette position annonciatrice complexe se reflète dans la répétition constante dans le film de la phrase « Molière se meurt », c'est-à-dire MLR=Müller est en train de mourir et le film est une élégie en forme de prise de congé finale du poète et dramaturge mourant, collaborateur de longue date de Wilson.

Dans la première séquence de la vidéo, en même temps que nous voyons le portrait de Molière s'approcher, nous entendons la récitation – et non la simple lecture – en *voix off*, par une petite fille, d'un texte nouveau écrit par Müller, comme s'il s'agissait d'une leçon apprise par cœur à l'école. Ce passage donne l'impression que le texte de Müller est récité par la personne qui transporte le portrait de Molière et

que la technique cinématographique de la *voix off* qui, en règle générale, assigne une identité différente à la personne qui parle, peut dans ce cas-ci rattacher la personne qu'on entend à celle qui transporte le tableau. Comme cette voix ne réapparaîtra plus dans le film, ce qu'elle dit devient une formule d'introduction qui, en raison de son ambiguïté poussée, donne une clé pour les références cachées que cette vidéo instaure à plusieurs niveaux dès son début. La technique de la *voix off*, qui est aussi une stratégie de cache puisqu'on n'identifie pas directement cette voix à une bouche qui parle, représente le mode de communication verbale dominant du film, même s'il n'est pas le seul.

Tandis que le générique du film de Wilson apparaît à l'écran, la voix continue à réciter le texte de Müller. Le générique, en rattachant les diverses fonctions nécessaires à la production d'un film aux noms propres de ses divers créateurs, représente la façon traditionnelle d'« encadrer » en quelque sorte un film. Par ailleurs, le film se termine avec l'image du médecin, qui vient après le générique de fin, montrant ainsi que le visuel « encadre » l'ensemble de la vidéo. Tandis que le générique de début apparaît à l'écran, la figure cachée qui transporte le tableau, elle, disparaît et il n'y a plus d'« image » derrière le générique. À la place, après le défilement des noms à l'écran, la caméra révèle progressivement, en gros plan, les yeux de trois personnages – Isabelle, Armande et Madeleine – rassemblés autour du lit de mort de Molière, puis se déplace lentement jusqu'au personnage de Galilée qui, au moyen d'un télescope, observe une comète par la fenêtre. Avec son télescope, Galilée cadre les corps célestes et leurs orbites, tandis que la vidéo de Wilson cadre la mort du corps humain de MLR.

Le texte que récite Isabelle ajoute un cadre supplémentaire à ces divers éléments. Il commence par décrire ou même désigner avec ostentation ce que nous voyons à l'écran :

*Ce n'est pas un poème sur Molière*

*On ne peut pas écrire un poème sur Molière*

*Molière n'est pas un sujet de poésie*

*Molière c'est un objet pour la médecine*

À la fin de cette séquence textuelle, vers la fin du générique, la voix répète certaines de ces formules qui instaurent une nette dichotomie entre la poésie et la médecine. Le film commence donc ainsi, avec une formule ostensiblement autoreprésentative qui, à cause de son ostentation justement, semble s'adresser directement au spectateur. Et ce texte «encadre» négativement la vidéo puisqu'il souligne ce qu'il n'est pas : «Ce – le film que vous allez voir – n'est pas un poème sur Molière».

C'est donc apparemment quelque chose d'autre, que chaque spectateur doit définir par lui-même. Car en déclarant que «ce n'est pas un poème sur Molière», le texte rend encore plus pertinente la question de savoir ce qu'est vraiment la vidéo. D'un point de vue purement logique, il n'y a en fait que deux possibilités : ou bien il s'agit de «quelque chose d'autre» sur Molière, ou il s'agit d'un poème sur quelqu'un ou quelque chose d'autre. Comme je l'ai indiqué plus haut, la vidéo de Wilson joue de différentes façons avec ces deux possibilités à la fois, puisqu'elle est aussi une élogie sur la mort prochaine de Heiner Müller.

Vers la fin de la séquence d'ouverture, nous recevons une réponse un peu plus claire sur la façon de prendre (ou d'«encadrer») cette vidéo :

*Ce n'est pas un poème sur Molière [...]  
Molière n'est pas un sujet de poésie  
Molière c'est un objet pour la médecine [...]  
C'est un poème sur Molière  
Le poème observe Molière qui se meurt  
Le poème observe un mourant au travail  
Qui est appelé Molière Le poème n'est pas un film  
Le film observe un acteur au travail  
Qui représente un homme mourant appelé Molière*

C'est un poème et le poème, comme les spectateurs qui regardent le film, a la capacité de regarder «un mourant au travail/qui est appelé Molière». Mais nulle part dans le film nous ne verrons Molière à l'œuvre en tant qu'homme de théâtre; seuls les manuscrits qu'il a laissés derrière lui témoignent, au moment où on les brûle, de l'héritage qu'est son

œuvre. Mais ce qu'on nous montre en fin de compte derrière les portraits et les rôles superposés les uns aux autres, c'est le poète mourant Heiner Müller, tandis que «le film observe un acteur au travail», c'est-à-dire Wilson qui joue Molière.

Après un bref interlude musical au cours duquel on voit les visages qui regardent Molière mourir, la déclamation *off* reprend, cette fois avec un texte sur Galilée qui vient clore la première partie de la vidéo. Ce texte commence juste avant qu'on voie l'image d'un vieil homme observant les étoiles, ce qui fait qu'il réfère indiscutablement à la figure humaine vue alors à l'écran :

*Galilée observe les étoiles.  
Les étoiles ne se soucient pas  
Du hasard de l'humanité, une expérience  
Entre ange et bête. Le résultat  
Dépend d'autres circonstances  
Que le cours des étoiles.  
Molière se meurt. (Müller, intertitre de la section 1)*

C'est la première fois dans le film que les dimensions visuelles et verbales se combinent pour produire un message composite mais sans ambiguïté. La mort de Molière n'a rien à voir avec le cours des étoiles.

\* \* \*

Dans la dernière partie de cette contribution à la compréhension de *La Mort de Molière* de Wilson, je vais tenter de situer brièvement à la fois la séquence d'ouverture et, je crois, l'ensemble de l'œuvre dans un cadre théorique précis: celui de l'analyse que fait Michel Foucault des *Ménines* de Vélasquez dans le premier chapitre de son livre *Les Mots et les Choses*. Le point de départ de l'analyse de la séquence d'ouverture proposée ci-dessus m'était fourni par les formules ostensiblement négatives – rappelant le tableau de René Magritte et sa phrase «Ceci n'est pas une pipe» – qui, liées aux cadrages complexes et aux surimpressions cachées de la vidéo de Wilson, font naître un métadiscours sur le genre auquel appartient

cette œuvre. La façon dont nous recevons (ou «cadrons») l'œuvre que nous venons de commencer de regarder est aussi importante que ce que contiennent ses cadrages.

Michel Foucault a non seulement écrit un petit livre sur les œuvres paradoxales de Magritte (1968), mais il a aussi, dans l'essai mentionné ci-dessus, analysé l'interaction complexe entre les images visuelles et les formulations verbales. Après avoir identifié par leur nom les personnages du tableau de Vélasquez, Foucault réfléchit sur sa propre stratégie analytique d'une façon qui peut s'avérer fort instructive également pour notre compréhension de la vidéo de Wilson :

*Ces noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës; ils nous diraient en tout cas ce que regarde le peintre, et avec lui la plupart des personnages du tableau. Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre: on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice: il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats. Mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche. C'est peut-être par l'intermédiaire de ce langage gris, anonyme, toujours méticuleux et répétitif parce que trop large, que la peinture [dans le cas qui nous occupe, la vidéo], petit à petit, allumera ses clartés. (Foucault, 1974: 25)*

Il s'agit là certainement des préoccupations générales non seulement de la vidéo *La Mort de Molière*, mais aussi de toute l'œuvre de Wilson. Dans ce cas-ci, l'effacement que veut représenter Wilson est la mort et le «texte» composite, visuel et verbal, est une élégie.

Pour Foucault, le miroir accroché au mur du fond de l'atelier de Vélasquez, dans lequel on peut voir le roi et la reine peints par l'artiste, sert de centre organisateur au tableau en représentant le lieu où se situeront, où seront «cadrés» les spectateurs de l'œuvre une fois celle-ci achevée. Dans la vidéo de Wilson, ce «centre organisateur», ce «cadre», est la tombe de MLR qui, une fois le film terminé, est devenue celle d'un des coauteurs. Mais ceci excède les possibilités de la représentation, du moins en termes d'esthétique; c'est un miroir vide de toute image et qui n'a rien à montrer que le cadre lui-même.

#### NOTES

1. «In section one, Isabelle, Moliere's little daughter, carries the Mignard portrait of her father as Caesar into the room».
2. D'autant que le prénom de la fille de Molière n'était pas Isabelle mais plutôt Esprit-Madeleine.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- FOUCAULT, M. [1968]: «Ceci n'est pas une pipe», *Les Cahiers du chemin*, n°2, 15 janvier, 79-105 (hommage à R. Magritte, décédé le 15 août 1967); [1974]: *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Sciences humaines», 400 p.
- LINDERS, J. [1996]: «Molière ± Müller», *Performance Research*, vol. I, n°2, 93-95.
- MÜLLER, H. [1996]: «Texts for *The Death*», *Performance Research*, vol. I, n°2, 96-103.