

Article

« Le cadavre à l'intersection du théâtre et du cinéma dans *Lilies* et *Being at home with Claude* »

André Loiselle

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 30, 2001, p. 75-93.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041472ar>

DOI: 10.7202/041472ar

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

André Loiselle
Université Carleton

Le cadavre à l'intersection du théâtre et du cinéma dans *Lilies* et *Being at home with Claude*

« **C**haque fois que la réalité théâtrale coïncide avec la réalité cinématographique, écrit Alenka Zupancic, chaque fois que l'on superpose les narrations filmique et dramatique, il y a un cadavre¹ » (1992 : 80). À première vue, cette assertion apparaît un tant soit peu exagérée, car il n'y a certes pas *toujours* de cadavre dans les adaptations cinématographiques de pièces de théâtre. Cependant, si l'on suppose que Zupancic ne parle pas uniquement du corps réel mais considère aussi la métaphore cadavérique, on découvre que le cadavre offre une analogie évocatrice des rapports entre la scène et l'écran. En effet, le cadavre incarne à la fois la nature imaginaire du cinéma et le caractère paradoxal du jeu théâtral. Le présent article propose une brève analyse de deux adaptations de pièces québécoises dans lesquelles le cadavre personnifie la convergence du théâtre et du cinéma. Mais avant d'étudier ces adaptations – *Lilies* (1996) de John Greyson, qui transpose à l'écran *Les Feluettes* (1987) de Michel Marc Bouchard qui a écrit le scénario, et *Being at home with Claude* (1992) de Jean Beaudin basé sur la

1. Notre traduction : « Every time cinematic and theatre realities coincide, every time cinematic and theatre narratives overlap, there is a corpse. »

pièce de René-Daniel Dubois (1985) –, jetons un coup d'œil rapide sur quelques théories portant sur la signification du corps mort.

La première distinction qu'il faut établir entre le cadavre humain sur scène et le cadavre au cinéma est la suivante : alors que le second peut être véritable (on pense par exemple à tous ces documentaires qui montrent les *vrais* cadavres de victimes de guerre), le premier est toujours fictif. Thérèse Malachy, dans son livre *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, postule que la mort sur scène est toujours jouée par un « cadavre vivant » (1982 : 31). Si l'on exclut les exécutions publiques, qui constituent la forme la plus perverse du théâtre, la mort sur les tréteaux est toujours « une situation vécue par un personnage animé » (p. 34), c'est-à-dire, un acteur qui « fait le mort ». John Dryden au xvii^e siècle, dans *An Essay of Dramatic Poesy* (1668), et Denis Diderot au xviii^e, dans *Paradoxe sur le comédien* (écrit en 1773), avaient déjà cerné cette contradiction de l'acteur jouant le mort sur scène. Malachy souligne encore le fait que depuis les débuts du théâtre existentialiste au cours des années 1940, le « cadavre vivant » est devenu une partie intégrante du drame. Chez Sartre, Beckett, Ionesco et d'autres, l'acteur vivant qui joue la mort représente la condition permanente du personnage moribond prisonnier d'une vie sans existence véritable (p. 33-48). Comme nous le verrons plus tard, ce thème du mort vivant marque le point culminant des *Feluettes*.

Si le cadavre au théâtre constitue l'exemple le plus probant du « paradoxe du comédien », au cinéma le cadavre symbolise l'idée même de ce que Christian Metz appelle le « signifiant imaginaire ». Selon Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*, le cadavre est à l'image de l'image. « L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre » commente Blanchot :

[...] mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image. Ce qu'on appelle dépouille mortelle échappe aux catégories communes : quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose... Où est [le cadavre]? Il n'est pas ici et pourtant il n'est pas ailleurs; nulle part? Mais c'est qu'alors nulle part est ici. La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part [...] Le cadavre est sa propre image. Il n'a plus avec ce monde où il apparaît encore que les relations d'une image, possibilité obscure, ombre en tout temps présente derrière la forme vivante et qui maintenant, loin de se séparer de cette forme, la transforme tout entière en ombre (1955 : 348, 351).

Cette description du cadavre en tant qu'image nous intéresse, car elle nous ramène directement aux théories que développe Metz dans *Le signifiant imaginaire*

sur les différences entre le théâtre et le cinéma. Pour Metz, les arts de la scène diffèrent du cinéma parce qu'ils :

ne consistent pas en des *images*, les perceptions qu'ils proposent à l'œil et à l'oreille s'inscrivent dans un espace véritable (non photographié), le même qu'occupe le public durant la représentation... la pièce de théâtre peut mimer une fable ou non, il reste que son *action*, au besoin mimétique, est prise en charge par des personnes réelles évoluant dans un espace et un temps réels, *sur la « scène » même où se trouve le public*. « L'autre scène », et que justement on n'appelle pas ainsi, c'est l'écran cinématographique (d'emblée plus proche du fantasme) : ce qui s'y déroule peut bien, comme précédemment, être plus ou moins fictionnel, mais le déroulement lui-même est cette fois fictif : l'acteur, le « décor », les paroles que l'on entend, tout est absent, tout est enregistré... c'est le signifiant lui-même, et entier, qui est enregistré, qui est absence [...] L'imaginaire, par définition, combine en lui une certaine présence et une certaine absence. Au cinéma, ce n'est pas seulement le signifié qui est fictionnel, s'il y en a un, qui se rend ainsi présent sur le mode l'absence, c'est d'abord le signifiant (1977 : 62-64).

Le cadavre, à la fois présence et absence, est tout comme ce signifiant imaginaire appelé cinéma. Le cadavre au théâtre, d'autre part, n'est que présence vivante.

Que dire alors de la présence d'un acteur jouant le mort dans un film de fiction ? Si tout le cinéma est à l'instar du corps mort, quel effet peut avoir sur le public la présence de la *mort jouée* à l'intérieur du cadavre cinématographique ? Nous suggérons que cette présence a pour effet de réintégrer dans le cinéma la notion de « cadavre vivant » théâtral, plaçant ainsi au cœur du réalisme filmique (réalisme car la mort véritable *peut* y être présentée sans contradiction formelle) l'artifice du jeu théâtral de l'acteur (artifice car la mort réelle sur scène détruit la notion même du théâtre²). Si le cadavre véritable dans le film documentaire souligne l'absence irrévocable de ce qui n'est que présence imaginaire, le « cadavre vivant » au cinéma, lui, nous rappelle que le film de fiction n'est au fond que l'enregistrement audiovisuel d'une performance théâtrale jouée dans un environnement naturel et constituée d'une succession de courts fragments scéniques.

2. Précisons : si le spectateur *moyen* va au cinéma pour y voir un documentaire sur les atrocités de la guerre, il sera peut-être choqué par certaines images montrant la mort, mais n'aura pas l'impression que le film *lui-même* constitue un acte criminel. Sauf dans des cas très rares comme le « snuff », le film qui montre la mort n'est toujours qu'un film, témoin objectif d'une réalité externe. Cependant, si le même spectateur *moyen* va au théâtre et voit la mort véritable sur scène, il bondira de son siège pour se précipiter vers le poste de police le plus proche, car ce qu'il aura vu ne sera plus du théâtre mais bel et bien un meurtre.

Car on *peut* distinguer la mort théâtrale de la mort réelle au cinéma. Dans son étude *La mort à voir* (1977), Gérard Lenne précise que le spectateur reconnaît la vraie mort quand il la voit au cinéma. Lenne donne comme exemple la mort d'animaux dans *La règle du jeu* (1938) et *La maîtresse* (1976), qui affecte le public à un tout autre niveau que la mort théâtrale de certains personnages humains ou la violence tout aussi artificielle dont le spectateur est témoin (1977 : 20-21). Ce qui sépare la mort documentaire (comme celle des lapins et des faisans dans le film de Renoir) de la mort fictive, c'est précisément le caractère vivant de l'interprétation théâtrale. Dans le film de fiction, comme l'explique Lenne, « la mort [...] est soumise à des codes de représentation qui se basent sur sa spectacularité » (p. 33-34). Il est très rare qu'au cinéma on se méprenne sur un cadavre théâtral. Dans *Killing for Culture*, David Kerekes et David Slater vouent plusieurs pages à l'analyse de films « snuff³ » pour déterminer quels segments sont fictifs et lesquels sont réels. Ils ne mentionnent que très peu de films dans lesquels la mort jouée semble vraie, *Teenage Babylon* (1989) étant l'un des seuls qui laissent les auteurs un peu perplexes (1995 : 198). Dans la grande majorité des cas, les codes de la mort jouée sont immédiatement perceptibles, ne serait-ce que dans un bref clignement de l'œil ou un pouls des plus subtils.

C'est ainsi que le cadavre évoque l'intersection du théâtre et du cinéma, car il nous ramène à l'essence théâtrale du film de fiction. Mais à la différence de la plupart des films de fiction, qui essaient par tous les moyens de nier la théâtralité du jeu de l'acteur, les deux adaptations que nous allons maintenant examiner mettent précisément l'accent sur le cadavre en tant qu'emblème de la tension qui existe entre la scène et l'écran. Il y a deux corps à l'article de la mort dans *Lilies* : celui de la Comtesse de Tilly (Brent Carver), qui se laisse étrangler par son fils Vallier (Danny Gilmore), et celui de ce dernier, qui meurt dans les flammes. Par leur théâtralité, ces deux corps servent à souligner l'idée de l'artifice, de l'affectation dans le film. *Being at home with Claude*, pour sa part, montre le cadavre du personnage éponyme (Jean-François Pichette) pour signifier au spectateur le processus même de transposition cinématographique.

Lilies, tout comme *Les Feluettes*, adopte un procédé de mise en abyme par lequel Simon (Aubert Pallascio), en 1952, tente d'inculper Monseigneur Bilodeau (Marcel Sabourin) du meurtre de Vallier 40 ans plus tôt, en 1912, à Roberval. Dans le film comme dans la pièce, Simon met en scène une représentation théâtrale qui

3. Les films « snuffs » forment un sous-genre pornographique mettant l'emphase sur la torture et la mort. Le film *Videodrome* (1982) de David Cronenberg a comme sujet l'effet du genre « snuff » sur le spectateur.

dépeint les événements de 1912, quand Vallier et lui (Jason Cadieux) ont découvert leur désir l'un pour l'autre, mais n'ont pu jouir de leur amour librement en raison des pressions sociales et des machinations du jeune Bilodeau (Matthew Ferguson), amoureux de Simon et jaloux de Vallier. Condamné pour le meurtre de Vallier, Simon fait appel à d'autres détenus pour interpréter les rôles des adolescents, des hommes et des femmes qui ont marqué la tragédie de sa jeunesse. Bien que Greyson et Bouchard reprennent au cinéma la formule du travestissement qui rappelle la pratique du théâtre élisabéthain, ils changent plusieurs autres aspects de la pièce. Nous examinerons en particulier deux changements qui se rapportent plus particulièrement à l'utilisation du cadavre : la transformation du lieu clos en espace ouvert et l'altération apportée à la conclusion du drame.

Plutôt que d'utiliser le lieu abstrait prescrit par la pièce – « Une scène de théâtre » –, Greyson et Bouchard situent une partie du film dans la prison où Simon et ses comparses sont incarcérés en 1952 et l'autre partie dans le Roberval de 1912. Le « présent » du film nous montre des prisonniers utilisant des moyens de fortune – décor minimaliste, vieux costumes, diapositives – pour évoquer sur scène l'histoire de Simon, alors que les nombreux retours en arrière font appel à toutes les ressources du cinéma pour reconstruire le village d'antan, empreint d'une forte dose de nostalgie mielleuse. Le fait que Greyson recrée Roberval de façon réaliste mais maintient le travestissement des acteurs suscite une tension particulière entre le naturalisme cinématographique et l'artifice théâtral. Le spectateur est à la fois séduit par la représentation mimétique du film (un vrai lac, de vrais arbres, un vrai ballon flottant dans un vrai ciel) sans pour autant oublier que les personnages, eux, sont joués par des acteurs. La mort de la Comtesse, qui exhorte son fils à mettre fin à cette vie qui n'a aucun sens et qui n'est qu'un tissu de mensonges, est sans doute l'exemple le plus marquant de l'intersection théâtre-cinéma.

Entouré d'une forêt véritable, allongé sur un vrai tapis de terre et de mousse, le personnage de la Comtesse, joué avec pathos par Brent Carver, fonctionne en partie comme toute figure cinématographique fictive, encourageant l'implication émotionnelle du spectateur. Mais comme l'ont noté certains critiques, l'empathie ne s'établit jamais tout à fait (Kirkland, 1996; Groen, 1996). La raison en est simple : le réalisme de la séquence filmique est constamment amoindri par la théâtralité de la mort jouée par l'acteur. Non seulement cette femme morte est-elle un homme, mais sa strangulation est ritualisée par des gestes « dramatiques » comme la fermeture des paupières et le dépôt de quelques poignées de terre symboliques sur le visage et le corps de la « défunte ». De plus, le mélodrame du garçon qui doit tuer sa mère abandonnée par son mari aristocrate est rendu encore plus théâtral par l'inclusion d'un court dialogue, au moment de la mort, qui fait explicitement

référence au théâtre. « Play the part. Play the Part », dit-elle au garçon, qui répond « I'll play the part like you ». La vie de la Comtesse fut un jeu, une illusion, tout comme sa mort : la Comtesse qui *joue* l'aristocrate déchu et suicidaire qui, elle, est *jouée* par un prisonnier qui, lui, est *joué* par Brent Carver. Cet acteur de théâtre respecté depuis longtemps au Canada anglais, et même reconnu à Broadway, incarne la mort aussi bien qu'il le peut, mais ses yeux scintillants de vie sont ouverts, puis fermés, puis ouverts encore dans une succession de plans qui trahissent les diverses prises de vue que ce moment « unique » de la mort d'un individu a nécessitées.

La mort de la Comtesse ne nous affecte pas particulièrement, car il ne s'agit au fond que du « cadavre vivant » théâtral, un corps qui ne montre pas de signes de vie évidents mais qui n'est certes pas mort. La conscience que nous avons d'être en présence d'un individu ni mort ni tout à fait vivant ne nuit cependant pas à la thématique de *Lilies* et des *Feluettes*, puisque le drame porte en grande partie sur la *vie sans existence* de Simon, de Bilodeau et des prisonniers qui les entourent. Ce thème est souligné au passage dans *Lilies* quand le prisonnier qui joue le rôle de Vallier déclare à Monseigneur Bilodeau : « Dying is forbidden here ». L'œuvre originale de Bouchard, par son utilisation de la mise en abyme qui nie les changements de lieux narratifs en les réduisant à des mouvements sur la scène à l'intérieur de la scène, témoigne de la mise à mort existentielle dont souffrira Bilodeau à la fin de la pièce. Comme l'explique Dominique Lafon, par la représentation théâtrale interne :

Il ne s'agit pas de mettre en scène la magie de l'illusion, mais de mettre en accusation le spectateur fictif contraint, quarante ans plus tard, de juger et, ultimement, de jouer ses désirs de jeunesse, désirs qu'il a tenté d'exorciser dans la vocation religieuse. La circularité de la pièce, qui fait du spectateur un acteur, puis un coupable, réitère, au-delà du topos judiciaire, car il s'agit bien d'un procès en réhabilitation, la structure fondamentale de la tragédie. Malgré quarante ans d'oubli, Monseigneur Bilodeau ne pourra échapper à l'aveu de sa culpabilité. Le lieu clos devient ainsi un huis clos dont on sait qu'il est la forme contemporaine de l'impasse tragique (1999 : 72-73).

Le *huis clos* qui emprisonne le mort vivant du tragique contemporain (on ne peut s'empêcher de penser à la pièce de Sartre) atteint son point culminant à la toute fin de la pièce quand Bilodeau reconnaît sa culpabilité et demande d'être mis à mort.

Le Vieux Simon s'approche de lui et le menace d'un poignard.

Monseigneur Bilodeau : Maintenant, que mon destin s'accomplisse; que des mains d'hommes me tuent (*Les autres acteurs le menacent également d'un poignard. Il déboutonne sa soutane.*) Tue-moi ! Tue-moi !

Le Vieux Simon : Je te déteste au point de te laisser vivre. *Il lance son couteau par terre. Les autres font de même. Ils sortent, laissant Monseigneur seul* (Bouchard, 1988 : 124).

Cette conclusion nous montre un Bilodeau mort vivant; tout aussi mort vivant que si Simon l'avait « tué » sur scène. Comme à la fin de toute tragédie, l'acteur gît mort mais vivant. Il est prisonnier de cette scène théâtrale qui, comme le croit Mary Beth Inverso dans *The Gothic Impulse in Contemporary Drama*, représente une sorte de donjon gothique dont le seul but est d'anéantir métaphoriquement l'acteur (1990 : 125-129). La fin de *Lilies* met aussi l'accent sur le mort vivant qu'est devenu Monseigneur Bilodeau en le présentant seul dans la chapelle de la prison où la représentation a eu lieu, incapable de faire un geste, aussi immobile et sans existence véritable que Vladimir et Estragon.

Mais avant cette fin, qui réaffirme l'un des thèmes de la pièce, le film montre un dénouement qui diffère grandement de l'original. Dans la pièce, Simon et Vallier décident de mettre fin à leurs jours par le feu pour échapper au monde opprimant de Roberval. Le jeune Bilodeau n'est impliqué dans la tragédie que par le fait qu'il sauve Simon mais laisse Vallier mourir. Dans *Lilies*, le suicide disparaît complètement et Bilodeau devient le criminel qui lance une lampe à l'huile sur le plancher et déclenche ainsi le feu qui tuera Vallier. Ce changement a plusieurs implications, entre autres, le film diminue de beaucoup les liens intertextuels entre la tragédie des jeunes amants et la pièce de Gabriele d'Annunzio, *Le martyr de saint Sébastien* (1911), dans laquelle ils avaient joué au collège, puisque la mort volontaire au nom de l'amour véritable ne devient plus dans *Lilies* qu'un homicide presque involontaire. Certains critiques, comme Patricia Belzil (1997 : 176), ont apprécié la fin plus claire et catégorique du film, qui rend Bilodeau coupable et évite le cliché du suicide amoureux. Mais ce qui nous importe est moins la substitution du suicide par un meurtre que le glissement perspectif que subit la narration finale de la tragédie.

Dans la pièce, on voit Vallier pour la dernière fois suffoquant dans les bras de Simon. La suite nous est *racontée* par Bilodeau : « Je suis retourné pour chercher Vallier mais tout près de lui... les "jamais" que tu avais prononcé se répétèrent avec violence [...] j'ai fait demi-tour... Je l'ai laissé là... J'ai refermé la porte. C'était Sodome qui brûlait et j'étais Dieu qui vous punissait en te laissant vivre, en laissant mourir Vallier » (p. 123-124). La dernière référence à Vallier sur scène, par son

nom plutôt que par sa présence physique, est donc abstraite. Vallier devient un symbole – linguistique, romantique, voire religieux. Cette technique a pour effet d'élever la mort de Vallier au-delà de la réalité concrète de *son corps en flammes* et d'en faire ainsi une image de jeunesse et de beauté éternelles. Dans le film, au contraire, la dernière référence à Vallier est *visuelle*, montrant son corps au milieu des flammes. Pendant le dernier retour en arrière, dans lequel on aperçoit un plan moyen du visage et de la poitrine de Vallier, on entend Bilodeau qui raconte : « I told [the police] that it was too late for Vallier. » Après cette image, le nom de Vallier n'est plus prononcé. Le vieux Simon questionne : « Was it really too late ? ». Bilodeau fait signe que non; nous comprenons alors que le jeune Bilodeau a menti et qu'il n'était pas trop tard pour Vallier.

La juxtaposition du mensonge que le jeune Bilodeau a raconté aux policiers et l'image du corps de Vallier présentent une ambiguïté intéressante qui nous ramène à la question du « cadavre vivant » théâtral. Pendant les quelques secondes de ce dernier retour en arrière, on assiste en fait à *deux* mensonges (d'ailleurs, la pièce ne porte-t-elle pas en grande partie sur le mensonge ? Même le titre anglais fait allusion au mensonge : *Lilies*). Le premier mensonge est évidemment celui par lequel le jeune Bilodeau a prétendu qu'il était trop tard pour Vallier. Le second mensonge, moins évident mais tout aussi important, est celui du vieil homme qui affirme qu'il n'était *pas* trop tard en faisant signe que non. Il s'agit bien d'un mensonge de la part de Monseigneur Bilodeau, car le *flashback* indique clairement que Bilodeau n'était plus sur place au moment où il affirme qu'il était trop tard pour son rival. Au *moment* où il a dit aux policiers qu'il était trop tard, le jeune Bilodeau, et par conséquent le vieux Bilodeau, ne pouvaient tout simplement pas savoir s'il était en effet trop tard. Pour utiliser le jargon narratologique, on pourrait dire que Bilodeau est un « narrateur homo-diégétique douteux⁴ ».

Greyson aurait facilement pu clarifier la situation en montrant Vallier encore bien vivant, toussant, bougeant. Mais le cinéaste choisit de souligner l'illisibilité du cadavre théâtral en ne donnant à Vallier aucun signe de vie explicite sauf pour le pouls *presque* indiscernable de l'acteur Danny Gilmore qui, lui, est bel et bien vivant. S'agit-il donc du cadavre de Vallier ou tout simplement de son corps inconscient ? Cette question est cruciale, car elle nous amène à considérer la « confession » du vieux Bilodeau comme étant en partie mensongère. Pourquoi Monseigneur Bilodeau mentirait-il ? Pourquoi assumerait-il la responsabilité d'une mort dont il

4. Notre traduction du terme « unreliable homodiegetic narrator » discuté dans Robert STAM, Robert BURGOYNE and Sandy FLITTERMAN-LEWIS, *New Vocabularies in Film Semiotics*, London and New York, Routledge, 1992, p. 96-99.

n'est peut-être qu'en partie responsable (si Vallier était en effet déjà mort quand Bilodeau a dit aux policiers qu'il l'était, il n'a donc pas menti et ne pourrait être accusé que d'homicide involontaire) ? La réponse est simple : en prenant sur lui la responsabilité de ce crime, il a la possibilité de devenir le martyr qu'il n'a jamais pu être, ni dans la pièce *Le martyr de saint Sébastien*, car Simon y jouait le martyr, ni dans la tragédie de Roberval, où Vallier joua le rôle du martyr. Dans la pièce de Bouchard, les dernières paroles de Bilodeau étant tirées de la pièce de d'Annunzio, le spectateur comprend que le vieux religieux tient à prendre la place du martyr. Dans le film, comme les références à cette pièce sont amoindries, Greyson et Bouchard choisissent de nous suggérer que Bilodeau veut jouer au martyr en proposant que sa requête – « Kill me. Kill me » – n'est peut-être pas justifiée par de véritables remords mais plutôt par une religiosité égoïste. Le refus de Simon de tuer son ennemi – « Never, Bilodeau. Never ! » – détruit les ambitions de Monseigneur Bilodeau, car on ne fait pas de martyr avec un mort vivant. Monseigneur Bilodeau peut *jouer* au martyr mais ne pourra jamais l'être véritablement, puisque la mort lui est interdite. Sur scène comme en prison, « dying is forbidden ».

Tout comme Simon voulait célébrer son amour pour Vallier par la mort, Yves, le prostitué de *Being at home with Claude*, a tué son amour, Claude, afin de le faire vivre éternellement. Une des différences dans l'utilisation du cadavre, dans *Lilies* et dans *Being at home with Claude* de Jean Beaudin, est qu'au lieu de faire appel au cadavre pour signifier la théâtralité dans le cinéma, à l'instar de Greyson, Beaudin expose le cadavre de Claude pour signifier le *cinéma* à l'intérieur d'un film théâtral. Au contraire des *Feluettes*, où l'on voit le cadavre d'un personnage, la Comtesse, la pièce de Dubois ne montre jamais le cadavre de Claude. Le corps de Claude est une pure fabrication cinématographique, qui apparaît tout d'abord dans le prologue qui ouvre le film de Beaudin. Ce prologue, tout à fait absent du texte dramatique – créé de toutes pièces par le cinéaste – a plusieurs fonctions, dont celle de fournir certaines données sur le meurtre qui fait l'objet de l'interrogatoire constituant l'ensemble de la pièce. Mais au-delà de son rôle informationnel, il illustre aussi le processus d'adaptation auquel la pièce a été soumise, et ce, surtout par son utilisation très brève de la couleur pour représenter le sang qui gicle au moment de la mort de Claude. En analysant les rapports qui existent entre le texte original, le film dans son ensemble et le prologue, en particulier en ce qui a trait au signifiant chromatique et aux modes de visualisation empruntés par Beaudin pour cinématiser le propos de la pièce, on peut comprendre comment ce dernier, par sa pratique de l'adaptation cinématographique, fait un commentaire sur la *théorie* de l'adaptation.

Beaudin lui-même reconnaît l'importance du prologue en tant qu'exergue, qui commente et résume l'action qui va suivre. « C'est la caméra qui part à la recherche du personnage » dit Beaudin :

Elle passe à travers toute la ville qui est Montréal vue presque d'est en ouest, à travers les édifices, les rues, le festival de jazz, le boulevard Saint-Laurent avec ses prostitués, pour arriver chez [Claude] dans une course folle jusqu'à l'épuisement total. Ce sont donc des lieux. C'est aussi la synthèse de toute la pièce. Quelqu'un qui pourrait décortiquer ces neuf minutes trouverait là toute l'histoire, c'est-à-dire toutes les données de la pièce. Rien ne manque. Ensuite, on en reparle avec des mots pour essayer d'expliquer ce qui s'est passé (Bonneville, 1992 : 20).

En regardant ce prologue, le spectateur peut en effet comprendre l'essence de la pièce. Mais plus que cela, le spectateur peut aussi entrevoir comment le cinéma traite le matériau dramatique. À vrai dire, dès les toutes premières images du film, on discerne la tension à la base du drame du jeune prostitué qui a tué son amant; la même tension dicte la structure spatiale de l'adaptation cinématographique. La vue panoramique du centre-ville de Montréal au début du prologue est accompagnée d'une trame sonore ponctuée de respirations rapides qui évoquent l'acte sexuel. Le cinéaste met donc immédiatement en parallèle deux réalités opposées et complémentaires : d'un côté, l'espace éclaté de la ville, et de l'autre, l'espace intime partagé par les amants. Le reste du prologue intensifie cette dichotomie, mettant en conflit les scènes d'amour lyriques se déroulant en lieu clos et le chaos de la ville avec son architecture éclectique, ses foules enivrées, son festival de jazz agressant et ses punks violents. Dans la première moitié du prologue, ces deux mondes antithétiques sont présentés à la fois de façon synchronique et diachronique, alors que des images de Claude et Yves enlacés alternent avec des images de la ville démente, et ce, au fur et à mesure que la caméra s'éloigne de la meute de fêtards et se dirige précisément vers l'appartement de Claude. Le mouvement de la caméra définit clairement l'appartement comme un refuge contre la menace du monde extérieur. Mais dès que la stabilité, le calme et le lyrisme de la scène d'amour ont remplacé l'horreur du monde extérieur, Yves empoigne un couteau et tranche la gorge de Claude, d'où jaillit le sang qui gicle sur le réfrigérateur. Immédiatement après l'image du sang, le seul signe en couleur du prologue, le mouvement de l'extérieur vers l'intérieur est inversé alors que nous suivons Yves qui fuit les lieux du crime et court dans la ville, avant de se réfugier finalement dans le bureau du juge où se déroule l'interrogatoire policier qui constitue l'intégralité de la pièce.

Le dispositif visuel et sonore du prologue met en évidence la structure de la pièce, qui porte essentiellement sur le désir qu'exprime Yves de rejeter le monde extérieur, brutal, indifférent, et de construire avec Claude un univers intime, clos, confortable et sécurisant. Il faut signaler que la pièce se déroule le 1^{er} juillet 1967, pendant l'Expo, alors que le film a lieu au début des années 1990. Pour souligner sur scène le désir d'isolement d'Yves, Dubois a judicieusement choisi de mettre en opposition le lieu clos théâtral et l'un des événements les plus ouverts et les plus publics de l'histoire du Québec : Expo 67. Montrant l'indifférence d'Yves face à ce phénomène national et international, Dubois indique clairement que pour le prostitué rien ne compte en dehors de Claude. Beaudin aurait pu recréer l'atmosphère enivrante de l'été 1967 à Montréal. Mais le cinéma ayant accès aux images explosives décrites plus haut, il était peut-être moins nécessaire pour le cinéaste d'utiliser l'hyperbole de l'exposition universelle pour faire comprendre aux spectateurs le désintérêt d'Yves pour le monde extérieur.

Une lecture nationaliste du choix chronologique de Dubois est évidemment possible mais sans grande valeur dans le cadre de notre argumentation. Il en va de même pour le titre anglais de la pièce. Elaine Nardocchio voit dans ce titre un message politique sans équivoque :

Alors qu'Yves se demande si une relation stable avec Claude ne viendra pas remettre en question son indépendance et la réalisation de son désir de liberté et d'aventure, le titre anglais nous rappelle que la cohabitation et « l'association » sont des concepts anglophones à éviter à tout prix même si on désire une relation amoureuse avec l'autre⁵ (1989: 191).

Mais Nardocchio ne démontre nulle part qu'Yves éprouve ce « désir de liberté » qu'une relation avec Claude mettrait en péril. Une hypothèse plus valable, et qui évite le fétichisme nationaliste, nous est offerte par Maximilien Laroche dans son article sur *Being at home with Claude* et *Florence* (1960) de Marcel Dubé. D'après Laroche, le titre traduit l'intention à l'origine de tous les gestes qu'Yves accomplit au cours de la pièce – désir impossible à réaliser, d'où le titre en langue étrangère. C'est par ce titre, propose Laroche, « qu'est évoqué et que s'atteint le désir *illusoire* d'un chez-soi (*home*) qui serait doux chez-soi (*sweet home*) et pure création de soi-même pour soi-même en soi-même (*home-made*) » (1988/1989 : 212).

5. Notre traduction : « As Him considers settling down with Claude a threat to his independence and the realizations of his dreams of freedom and adventure, this English title implies that cohabitation or "association" is an English concept to be avoided at all costs even if one has a burning desire to love one's other self ».

L'acte primordial de la pièce, le meurtre de Claude, est relié à ce désir de clausuration *at home*. Yves a tranché la gorge de Claude au moment de leur orgasme mutuel pour protéger cet instant de pure extase contre la menace d'un monde extérieur corrompu et sordide. Un peu comme la Comtesse, Simon et Vallier souhaitent la mort pour échapper à un monde cruel. Comme Yves l'explique à la fin de la pièce et du film :

[...] j'savais qu'y avait un move à faire, qu'on pourrait pus jamais r'sortir de c't'appartement-là comme avant. Pis y fallait pas. [...] J'étais en train d'me noyer en lui, avec lui. Pis y'avait l'restant du monde. Le contraire de c'qui était en train d'nous arriver. Je l'sais. Je l'sais qu'la vraie vie, c'est d'êt' capab' de faire l'un pis l'aut'. Je l'sais. Qu'y'a pas rien qu'la beauté. Je l'sais qu'y'a la marde. J'ai payé assez cher pour l'apprend', j'ai pas besoin d'cours là-d'sus. Mais là, j'pensais pas, c'était ça. Ça. Rien qu'ça. Pis ça s'pouvait pas qu'on reste enfermés comme des moines, les stores baissés, à vivre du grand amour. Pis ça s'pouvait pas qu'on r'trouve c'qui s'passait là, quequ'menutes par mois, en passant l'rest' du temps à négocier avec tout l'monde. Fas que tout c'que j'me rappelle c'est que d'in coup, j'avais l'couteau à steak dans une main. Pis ça s'en v'nait (Dubois, 1986 : 108).

Yves a tué Claude pour que ce dernier n'ait pas « à passer ses journées dans marde », comme le dit Yves (p. 110), pour conserver dans un univers privé, parfait, le souvenir de ce moment d'intimité qui est à l'opposé du monde extérieur *abject*. Les actions qui suivent le meurtre de Claude, c'est-à-dire la réclusion volontaire d'Yves dans son appartement pendant plusieurs heures, son retour au bureau du Juge où il donne rendez-vous à la police et son refus de parler à l'inspecteur, peuvent toutes être reliées au désir d'internement qui caractérise les actions d'Yves. Comme le dit Maximilien Laroche, pour Yves « Il n'y a plus de solution de compromis et seule demeure la solution illusoire de refuser le monde extérieur en lui substituant un monde intérieur » (1988/1989 : 210).

Linguistiquement, cette attitude de repli sur soi prend la forme d'un discours cryptique, circulaire, indirect, constamment interrompu et sans logique apparente; une pratique qui, comme Leslie Kane l'explique dans son livre *The Language of Silence*, représente, chez le personnage qui refuse la communication, un besoin de séparation du reste du monde, un besoin d'enfermement dans la prison du soi (1984 : 24) – le titre anglais signifie aussi ce silence. Cet enfermement est exactement ce qu'Yves cherche à accomplir : s'enfermer avec Claude. C'est d'ailleurs pourquoi Yves refuse de prononcer le nom de Claude, car, comme l'indique Gregory Ulmer dans son livre *Applied Grammatology*, le refus du deuil se traduit souvent par le refus de prononcer le nom de l'être aimé disparu, de façon à le conserver en soi, comme dans une crypte ou une voûte psychique (1985 : 61).

Cette tendance « cryptophorique » d'Yves correspond au mouvement initial du prologue, c'est-à-dire le retrait face au monde extérieur. Cependant, la seconde partie du prologue, soit le mouvement externe ouvert sur le monde, représente Claude plutôt qu'Yves et, par extension, l'aspect cinématographique de l'adaptation. Nous reviendrons plus tard sur la question du corps de Claude en tant que métaphore du cinéma. Attardons-nous pour l'instant sur le segment du prologue qui représente le plus précisément la perspective de Claude, c'est-à-dire le moment de sa mort où son sang rouge vif gicle, s'échappe, se répand sur les meubles. Pourquoi Beaudin choisit-il de représenter le sang de Claude en couleur alors que le reste du prologue est en noir et blanc ? Le noir et blanc est utilisé non seulement lors du prologue mais aussi à quatre ou cinq occasions pour représenter les souvenirs d'Yves. Il est important de noter que le noir et blanc ne représente pas simplement le passé. Car il y a un retour en arrière montrant le point de vue de l'inspecteur⁶, qui lui est en couleurs. Le noir et blanc sert donc exclusivement à représenter ce qui est contenu en mémoire par Yves, dans sa voûte psychique. C'est pour cela que le sang est en couleur, car son effusion, son mouvement efférent, représente ce qui, chez Claude, ne peut pas être contenu par la pulsion interne d'Yves.

Sur le plan de la psychologie, si l'on en croit les descriptions données par Yves et l'inspecteur – car il n'y a malheureusement aucune autre évidence de l'existence même de la victime –, Claude est un être extraverti. Il est impliqué politiquement, il a beaucoup d'amis; c'est une personne altruiste qui fait la cuisine pour une vieille voisine trois fois par semaine. De façon moins évidente mais plus significative, son extraversion s'exprime aussi dans son dernier geste, tel que raconté par Yves. Au moment de sa mort, Claude « souriait. Y avait les bras en croix [...] Pis y est mort de plaisir. Sans jamais avoir eu à passer ses journées dans marde » (Dubois, 1986 : 109). Ce passage reflète le bonheur que Claude a ressenti en se faisant trancher la gorge. Toujours selon Yves, Claude n'a même pas essayé d'arrêter le flot de sang qui s'échappait de lui – les photos de la victime prises par les enquêteurs dans le film semblent corroborer les dires du prostitué. De plus, ce flot de sang était augmenté par son éjaculation au moment de la mort-orgasme. « Pis en même temps, j'sentais son sexe, comme un' arb', qui explosait [...] Sa gorge saignait. Y'v'nait, pis en même temps son sang r'volait jusque dans les fnêtres » (p. 109). Donc, l'altruisme de Claude a été satisfait par l'acte sexuel et le meurtre, c'est-à-dire par la propulsion de son corps vers l'autre. Yves, pour sa part, manifeste son désir en incorporant le corps de l'autre : « J'buvais son sang. J'm'en mettais partout » (p. 109).

6. La narration de l'inspecteur en voix off pendant cette séquence ne laisse aucun doute qu'il s'agit bel et bien d'un retour en arrière et non d'une interruption dans le temps présent de l'interrogatoire, comme certains spectateurs inattentifs pourraient le croire.

Mais le sang qu'Yves ne boit pas, le sang rouge vif du prologue, ce sang, en plus de signifier l'extraversion de Claude, représente aussi le cinéma. Claude lui-même est un personnage *fondamentalement cinématographique*, et ce, non seulement parce que Beaudin le rend visible dans le film. Même au théâtre, Claude, le personnage qui est présent dans le titre à travers tout le dialogue des personnages, mais qui est *absent* dans les faits, est presque par définition cinématographique. Comme nous l'a appris Metz dans *Le signifiant imaginaire*, cette idée de la présence/absence qui définit Claude définit aussi le cinéma qui crée son impact précisément en rendant présent sous forme imaginaire ou symbolique ce qui est irrévocablement absent dans le réel. Il n'est pas surprenant que Beaudin introduise le cadavre de Claude par l'intermédiaire de photographies policières, car l'image photographique est comme le cadavre, dit Blanchot, et le cadavre c'est Claude.

Dans sa représentation du sang de Claude, de la ville chaotique, des foules désordonnées, Beaudin permet au cinéma de résister à la force centripète du théâtre. Car tout comme Claude s'oppose à l'introversion d'Yves, le cinéma défie la force afférente du théâtre. On pourrait consacrer plusieurs autres pages à une analyse textuelle détaillée des différences et des similarités entre le film et la pièce. Mais le lecteur nous permettra de nous attarder plutôt sur diverses théories de l'adaptation cinématographique, car c'est là que repose l'intérêt véritable du travail de réécriture qu'a effectué Beaudin. Cette idée que le cinéma fracasse l'espace clos du théâtre, comme le sang échappe au désir d'absorption d'Yves, a souvent été examiné par les théoriciens du cinéma. André Bazin, il y a cinquante ans, a expliqué en détail que la force du théâtre est centripète, toutes ses techniques servant à nous *tenir captifs de son auréole*, alors que le cinéma est centrifuge, projetant le spectateur vers un espace sans limite et sans structure (1975 : 161). Avant lui, dès 1934, Erwin Panofsky avait opposé le lieu théâtral statique et clos et l'espace cinématographique ouvert et dynamique (cité dans MacKinnon, 1986 : 6). Siegfried Kracauer, en 1960, suggère à son tour que le drame est fermé, alors que la narration cinématographique est ouverte (cité dans Mackinnon, p. 8).

Plus récemment, en 1986, Neil Sinyard affirmait de la même façon que le théâtre est statique, alors que le cinéma est mouvement (1986 : 157). Martin Esslin reprend cette distinction fondamentale entre le théâtre et le cinéma dans son livre *The Field of Drama* : alors que la scène offre au spectateur un espace constant, l'écran de cinéma ou de télévision ouvre une porte par laquelle le spectateur peut découvrir un espace libre, variable, changeant (1987 : 96). Stephen Shaviro, dans son livre *The Cinematic Body*, voit aussi le cinéma comme un espace ouvert, au contraire du théâtre. Pour Shaviro, l'espace clos du théâtre lui permet d'établir des relations

stables entre le spectacle et le spectateur, alors que le cinéma, de par sa nature explosive, est une technologie qui intensifie les expériences de passivité et d'*abjection* du spectateur, qui accepte la violence que le cinéma fait à la continuité d'espace et de temps qui caractérise la perception normale (1993 : 65).

Si l'on se souvient des commentaires que faisait Julia Kristeva dans *Les pouvoirs de l'horreur* au sujet de l'abject « qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » (1980 : 9), on comprend que la nature abjecte du cinéma, telle que cernée par Shaviro, se relie *directement* à la tendance qu'a ce média de briser les limites de l'espace et de ne montrer aucun respect pour les règles temporelles. Donc, le cinéma est centrifuge, efférent, explosif, abject. Le cinéma, c'est le sang de Claude. Et si Kristeva a raison de dire que « le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject » (p. 11-12), le cinéma, cet art abject, est donc incarné par le cadavre même de Claude, que Beaudin nous montre dans ces moments qui offrent un contrepoint filmique à l'original théâtral.

Si le cadavre de Claude incarne le cinéma, le corps vivant d'Yves se doit d'incarner le théâtre. Personnage clos, cherchant à contenir le monde dans son for(t) intérieur, défini par ses performances sexuelles et le déploiement ostentatoire de son corps pour un public voyeur, Yves est visiblement théâtral. Mais il est aussi théâtral par ses pratiques rituelles. Des « pèlerinages » routiniers sur la montagne à l'eucharistie par laquelle le corps de Claude est absorbé, les gestes rituels d'Yves participent de ce que l'anthropologue Victor Turner identifie comme étant la performance théâtrale dans un cadre quotidien et domestique (1986 : 25-27). En opposant le cinématographique au théâtral, l'intérieur à l'extérieur, le domaine privé au domaine public, la force centripète à la force centrifuge, Beaudin rend explicite la dialectique complexe qui caractérise les rapports entre Yves et Claude. Ce faisant, il a réalisé un film qui n'est pas qu'une simple transposition de la pièce, mais bien une réflexion sur la croisée des voies théâtrale et cinématographique. C'est à cette intersection que gît le cadavre de Claude.

Notre intention ici n'est pas de proposer qu'il doit toujours y avoir des cadavres dans les adaptations de pièces de théâtre. Notre propos n'a été que de mettre en évidence le cadavre comme métaphore de l'intersection théâtre-cinéma, car il incarne à la fois l'essence du cinéma et le paradoxe fondamental du jeu théâtral. Ce que nous avons voulu souligner dans cet article est le fait que par les choix qu'ils font pour représenter le corps mort ou mourant dans *Lilies* et *Being at home with Claude*, Greyson et Beaudin démontrent qu'ils sont aptes à porter un regard perspicace sur le processus de traduction médiatique, et ce, tout en réussissant à

communiquer les thèmes principaux des œuvres originales. Loin d'avoir *trahi* les pièces de Dubois et Bouchard, Beaudin et Greyson ne se sont permis que de cinématiser véritablement les drames et d'en faire ainsi de vraies adaptations plutôt que de simples exemples parmi tant d'autres de théâtre filmé.

Filmographie

Being at home with Claude, 1992

Couleur, noir et blanc; 35 mm; 85 minutes

Production : Les Productions du Cerf avec la participation de l'ONF

Adaptation cinématographique et réalisation : Jean Beaudin

D'après la pièce de René-Daniel Dubois

Interprètes : Roy Dupuis, Jacques Godin, Jean-François Pichette et Gaston Lepage

Productrice : Louise Gendron

Productrice associée : Doris Girard (ONF)

Directeur photo : Thomas Vamos

Directeur artistique : François Séguin

Preneur de son : Michel Charron

Monteur image : André Corriveau

Monteur son : Marcel Pothier

Musique : Richard Gégoire

Lilies, 1996

Couleur; 35 mm; 96 minutes

Production : Triptych Media et Galafilm

Réalisation : John Greyson

Adaptation cinématographique : Michel Marc Bouchard

D'après la pièce de Michel Marc Bouchard.

Version anglaise : Linda Gaboriau

Interprètes : Brent Carver, Marcel Sabourin, Aubert Pallacio, Jason Cadieux,

Matthew Ferguson, Danny Gilmore, Alexandre Chapman, Ian D. Clark,

Gary Farmer, Robert Lalonde et Rémy Girard

Producteurs : Anna Straton, Robin Cass et Arnie Gelbart

Directeur photo : Daniel Jobin

Directrice artistique : Sandra Kybartas

Costumes : Linda Muir

Monteur image : André Corriveau

Musique : Mychael Danna

Le cadavre offre une analogie évocatrice des rapports entre la scène et l'écran. En effet, le cadavre incarne à la fois la nature imaginaire du cinéma et le caractère paradoxal du jeu théâtral. L'auteur analyse deux adaptations cinématographiques de pièces québécoises, *Lilies* (1996) de John Greyson et *Being at home with Claude* (1992) de Jean Beaudin, dans lesquelles le cadavre personnifie la convergence du théâtre et du cinéma. L'article étudie les choix qu'ont fait les cinéastes pour représenter le corps mort ou mourant et souligne comment ces choix démontrent l'aptitude de ces cinéastes à porter un regard perspicace sur le processus de traduction médiatique, et ce, tout en réussissant à communiquer les thèmes principaux des œuvres originales.

This article argues that the cadaver offers an evocative analogy of the relationship between theatre and film. Indeed, the corpse embodies at once the imaginary nature of cinema and the paradoxical quality of stage acting. In his analysis of two adaptations of Québec plays in which the cadaver incarnates the convergence of drama and film – John Greyson's *Lilies* (1996) and Jean Beaudin's *Being at home with Claude* (1992) – the author suggests that the choices made by the filmmakers in the representation of the dead or dying body attest to their insights into both the main themes of the original works and the process of adaptation itself.

André Loiselle est professeur agrégé à l'Université Carleton (Ottawa), où il enseigne les cinémas canadien et québécois, ainsi que les théories de l'adaptation, l'historiographie du cinéma et le cinéma d'horreur. Il a publié un livre sur Mourir à tue-tête d'Anne Claire Poirier (Flicks Books, 2000), une collection d'essais sur Denys Arcand (Praeger, 1995) et de nombreux articles sur les dramaturgies et les cinémas canadien et québécois. Il vient de rédiger un ouvrage intitulé Stage-Bound, qui porte sur l'adaptation cinématographique de pièces de théâtre québécoises et canadiennes.

Bibliographie

- BAZIN, André (1975), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.
- BELZIL, Patricia (1997), « *Lilies* ou la répétition d'un nouveau drame romantique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 83 (juin), p. 174-178.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard.
- BONNEVILLE, Léo (1992), « Interview : Jean Beaudin », *Séquences*, n° 157 (mars), p. 19-23.
- BOUCHARD, Michel-Marc (1988), *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac.
- ESSLIN, Martin (1987), *The Field of Drama : How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Londres, Methuen.
- INVERSO, Mary Beth (1990), *The Gothic Impulse in Contemporary Drama*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- KANE, Leslie (1984), *The Language of Silence : On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Londres et Toronto, Associated UP.
- KEREKES, David et David SLATER (1995), *Killing for Culture: An Illustrated History of Death Film*, London, Creation Books.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil.
- LAFON, Dominique (1999), « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », dans Jean-Cléo GODIN et Dominique LAFON, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac.
- LAROCHE, Maximilien (1988/1989), « De Dubé à Dubois : l'illusion spéculaire », *L'Annuaire théâtral*, n°s 5-6, p. 203-212.
- LENNE, Gérard (1977), *La mort à voir*, Paris, Éditions du Cerf.
- MACKINNON, Kenneth (1986), *Greek Tragedy Into Film*, Londres, Croom Helm.
- MALACHY, Thérèse (1982), *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris, Éditions A.-G. Nizet.
- METZ, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- NARDOCCHIO, Elaine F. (1989), « Chez Him », *Canadian Literature*, n° 120, p. 189-191.
- PANOFSKY, Erwin (1986), « Style and medium in the motion pictures », cité dans Kenneth MACKINNON, *Greek Tragedy Into Film*, Londres, Croom Helm.
- SHAVIRO, Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SINYARD, Neil (1986), *Filming Literature : the Art of Screen Adaptation*, Londres, Croom Helm.
- TURNER, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.

- ULMER, Gregory L. (1985), *Applied Grammatology : Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- ZUPANCIC, Alenka (1992), « A perfect place to die : theatre in Hitchcock's films », dans Slavoj ŽIŽEK (dir.), *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London and New York, Verso.