René Prédal, Esthétique de la mise en scène

Paris, Éd. du Cerf, coll. 7e art, 2007, 790 p.

Frank R. Links

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1401>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.1401

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008

Pagination : 325-327

ISBN : 978-2-86480-981-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Frank R. Links, « René Prédal, Esthétique de la mise en scène », *Questions de communication* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 19 janvier 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1401> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1401>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

René Prédal, Esthétique de la mise en scène

Paris, Éd. du Cerf, coll. 7e art, 2007, 790 p.

Frank R. Links

RÉFÉRENCE

René Prédal, *Esthétique de la mise en scène*. Paris, Éd. du Cerf, coll. 7e art, 2007, 790 p.

- 1 Bien que le genre théâtral fasse partie des arts du spectacle les plus anciens, ce n'est qu'au début du XXe siècle qu'apparaît la figure du metteur en scène, notamment avec les théories d'Edward G. Craig, et que commença à se développer une herméneutique de la mise en scène. Or, le terme de « mise-en-scène » d'un texte s'est généralisé non seulement dans le domaine du théâtre mais aussi dans la branche cinématographique, le septième art, qui vient de voir le jour à la fin du siècle précédent. Ainsi avons nous affaire à deux scènes différentes, une verticale et une horizontale, dont l'objectif esthétique reste après tout le même, c'est-à-dire offrir l'« expression d'un regard personnel sur le monde » (p. 9).
- 2 À partir de cette conception, le professeur émérite d'études cinématographiques à l'université de Caen, René Prédal, tente de concevoir une esthétique cinématographique propre qu'il propose comme une « notion, [une] idée » (p. 5). Dès le prologue, il détermine donc une approche herméneutique qui vise principalement à observer les effets produits sur le spectateur (e.g. p. 137). En dix chapitres – qui traitent non seulement des mouvements cinématographiques, comme par exemple « le(s) réalisme(s) » (chapitre 1) ou « le classicisme » (chapitre 5), mais aussi des moyens techniques, à l'exemple du « plan séquence » (chapitre 3) ou du « montage » (chapitre 4) –, l'auteur illustre dans quelle mesure le réalisateur, qu'il requalifie de « metteur en scène » afin de rester fidèle à sa terminologie, se nourrit de différentes méthodes artistiques et esthétiques pour interpréter le matériau textuel.

- 3 Il va de soi que ces aspects ont été déjà traités auparavant, notamment par ce même auteur qui est considéré comme un des plus grands spécialistes du domaine. Parmi ses nombreuses publications sur le cinéma et la filmographie française et italienne, nous retrouvons certains ouvrages, qui à l'instar de l'étude *Le néoréalisme italien* (dir., Condé-sur-Noireau, Cinémaction, 78, janv. 1994) pour n'en évoquer qu'un seul, abordent les mêmes sujets qui figurent dans ce volume. Après un sous-chapitre introductif, le chercheur illustre son propos à l'aide d'exemples tirés du vaste corpus filmographique qu'il a étudié au cours de sa vie professionnelle. Néanmoins, il semble plutôt s'agir de critiques sur les films eux-mêmes. C'est la raison pour laquelle la relation aux approches théoriques n'est pas forcément évidente. Ainsi le lecteur en apprend-il davantage sur les enjeux hiérarchiques et les circonstances économiques de la production du *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) (p. 86) que sur l'esthétique néoréaliste du film, même s'il paraît évident que les ressources budgétaires ont eu un impact sur cette « mise-en-scène » de l'esthétique. Par ailleurs, il aurait été préférable que l'auteur optât pour des captures d'écran, afin de permettre la visualisation de l'idée développée. Cependant, aucune image ni référence temporelle ou séquentielle de l'œuvre analysée, susceptible de prendre la fonction d'une citation, n'accompagne l'étude. Il convient d'ajouter que nous notons en général une certaine liberté avec les sources dans le texte. D'une part, de nombreuses citations (e.g. p. 386) ne sont pas accompagnées par la référence exacte, ce qui rend la tâche du repérage difficile ; d'autre part, nous pouvons regretter l'absence d'une bibliographie finale grâce à laquelle le lecteur pourrait se repérer à travers la multitude de films et textes traités. Cependant, toutes les observations qui précèdent permettent d'ores et déjà de conclure que l'objectif de l'auteur, qui était de donner une « idée » du concept de l'esthétique de mise en scène, est atteint.
- 4 Le chapitre de clôture est constitué d'un épilogue qui confirme l'intention initiale de l'étude. Cette partie est fondée sur un résumé historique, intitulé « les trois âges de la mise en scène » (p. 746 et sq.), qui semble suivi par la négation d'une approche chronologique de la mise en scène filmographique (p. 764 et sq.). Ceci ne peut constituer le but de la présente étude, l'auteur ayant publié une réédition de son ouvrage historique *50 ans du cinéma français (1945-1995)* (Paris, A. Colin, 2005) seulement deux ans auparavant. Toutefois, il est certain que tous les mouvements artistiques peuvent être situés dans le temps : c'est pourquoi, une histoire de la mise en scène cinématographique s'impose. En revenant sur le titre du sous-chapitre de l'épilogue, il reste à s'interroger sur la proposition de René Prédal : est-il possible de subdiviser la chronologie en « trois âges » ? Tandis que les deux premières époques, le « cinéma primitif (1895-1914) » et l'« Art Muet (1914-1929) » (p. 746), sont situées dans un laps de temps assez bref ; le troisième cycle, le « Cinéma Parlant » (*ibid.*), perdure jusqu'à nos jours. L'invention de la piste audio devient alors, selon l'auteur, le critère principal de ce découpage temporel. Cela semble suggérer que toute tentative d'imposer une esthétique nouvelle de mise en scène s'inscrit dans une des trois sections définies, sans autonomie propre. Et pourtant, nous avons pu observer, encore récemment (voir Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg, Schüren, 2007), que la Nouvelle Vague a créé une césure esthétique par rapport aux courants précédents. Ainsi on ne peut que remettre en question le terme d'« âge », qui est difficilement applicable au XXe siècle et à sa frénésie. Si l'auteur ne cherche pas une définition historique de l'esthétique de la mise en scène, c'est parce qu'il opte pour une approche « comparée » (p. 749), à l'instar de la discipline philologique, en essayant

d'avantage de « s'instruire par rapprochement que par classification hiérarchique » et d'« assimiler plutôt qu'opposer » (*ibid.*). Effectivement, tout au long de l'ouvrage, René Prédal propose de multiples exemples qu'il compare entre eux. Mais il n'est pas toujours possible de comparer les effets esthétiques des films sans prendre en considération le contexte de leur réalisation. Lorsqu'il met en avant les intentions différentes, qui commandent l'utilisation du *flash-back* dans *Le cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein et dans *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais (p. 26), l'opposition s'impose forcément puisque, sans oublier, bien évidemment, l'intention esthétique du film en général, les long métrages ont émergé de circonstances économiques, techniques et artistiques différentes.

- 5 Il faut alors considérer le dernier ouvrage paru de René Prédal comme un essai, et nous irons même jusqu'à l'envisager comme une sorte de rétrospective récapitulant d'une certaine manière son œuvre professionnelle. Si le lecteur n'attend pas de réflexions novatrices sur les techniques cinématographiques ou sur les mouvements artistiques, il pourra se satisfaire d'un texte riche en exemples de grands classiques du cinéma et de la télévision européenne et américaine.

AUTEUR

FRANK R. LINKS

Institut VII/Romanistik, Université de Bonn frank.r.links@uni-bonn.de