Actes des congrès de la Société française Shakespeare

16 | 1998
Shakespeare et le cinéma

Shakespeare illusionniste

Neil Forsyth

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/246>

DOI : 10.4000/shakespeare.246

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998

Pagination : 115-130

ISBN : 2-84269-230-6

Référence électronique

Neil Forsyth, « Shakespeare illusionniste », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 16 | 1998, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/246> ; DOI : 10.4000/shakespeare.246

S H A K E S P E A R E
& L E C I N É M A

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 1998

* * *

Textes réunis et présentés par
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de
Jean-Marie MAGUIN

Site web : <[http : //alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/](http://alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/)>
Liste de diffusion : <sfs-l@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© 1998. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-230-6

SHAKESPEARE ILLUSIONNISTE

Méliès le magicien

Dès son invention, le cinéma s'est développé dans deux orientations opposées : le réalisme et le fantastique. Une tendance est issue des frères Lumière, qui arrivèrent au cinéma par la photographie, et qui essayèrent simplement de reproduire fidèlement des événements : un train quittant une gare, des ouvriers quittant l'usine Lumière. L'autre tendance s'inscrit dans la lignée de Georges Méliès, illusionniste devenu cinéaste, et dont les titres de nombreux films contiennent les mots «rêve» ou «cauchemar». Cet héritage se retrouve chez Griffith, dans les inspirations grand-guignolesques d'Eisenstein et ses «montages d'attractions», dans le surréalisme de Cocteau ou encore dans des expériences telles le rêve de chute de James Stewart dans *Vertigo* d'Hitchcock, puis, chez Kubrick, dans les séquences finales de *2001*. Il se manifeste particulièrement dans le film d'animation et dans les effets spéciaux chers à Spielberg, qui ont totalement surpassé ce qu'un Méliès pouvait réaliser, et il subsiste enfin tout spécialement dans le genre populaire du film d'horreur, où l'on rencontre par douzaines fantômes, sorcières et cas de possession diabolique. Mais ces deux traditions opposées se rejoignent cependant dans l'idée d'illusion, car même dans des décors familiers et aisément identifiables, le procédé lui-même de représentation du mouvement par des séquences d'images fixes imprimées sur celluloïd repose également sur une illusion visuelle : le cinéma exploite la capacité de l'œil à percevoir comme mouvement une séquence d'images fixes se succédant à une vitesse donnée¹.

Le commentaire de Méliès sur les premières projections des frères Lumière rassemble explicitement les deux traditions : d'abord déçu de ne voir

qu'une simple photographie d'une scène de rue à Lyon, Méliès se souvient avoir été bouleversé lorsque celle-ci s'est mise à bouger :

[...] au bout de quelques instants une photographie *immobile* représentant la place Bellecour à Lyon apparut en projection. Un peu surpris, j'eus à peine le temps de dire à mon voisin : — C'est pour des projections qu'on nous dérange ? J'en fais depuis dix ans ! Je terminais à peine cette phrase qu'un cheval traînant un camion se mit en marche vers nous, suivi d'autres voitures, puis des passants, en un mot toute l'animation de la rue. A ce spectacle, nous restâmes bouche bée, frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression.²

Méliès se mit tout de suite à adapter l'illusionnisme de music-hall au cinéma³.

En vue de cette dualité fondatrice du cinéma, je propose que l'on lise les films inspirés de Shakespeare en fonction de la manière dont ils tirent parti de cette dualité, et en particulier la manière dont ils mettent à profit la dimension héritée de Méliès, soit le fantastique et le trucage, pour représenter le monde surnaturel shakespearien : démons, fées, esprits et sorcières. Ainsi, l'épithète d'«illusionniste» conserve son double sens : le cinéma lui-même est illusion, mais on trouve à l'intérieur de celui-ci l'illusionnisme de Méliès, l'illusion à l'intérieur même de l'illusion.

Extrait de Méliès : résumé

Dans cette approche, je retiendrai trois principaux aspects de l'apport de Méliès au cinéma. Premièrement, d'une manière générale, le septième art a été considérablement marqué par l'importation de techniques d'illusionnisme vers la tradition cinématographique, à tel point qu'il est devenu impossible de le considérer comme un média réaliste. Deuxièmement, le point de vue assigné au spectateur de cinéma est essentiellement le même que celui du spectateur de théâtre, à savoir hors scène et de face, de façon à regarder la scène à travers l'encadrement de l'arche proscénique, ce qui renforce la conscience du public d'assister à un spectacle. Même si ce point de vue, familier à ceux qui ont vu les premiers films de Méliès, a été fortement modifié par la suite, grâce notamment à l'invention de nouvelles techniques, il n'en reste pas moins un élément-clé de toute allusion cinématographique à Méliès, comme nous allons le voir. Enfin, troisièmement, Méliès a très rapidement dissocié temps réel et temps cinématographique, en arrêtant la caméra pendant qu'il modifiait des éléments de la mise en scène : dans un de ses «tours» les plus populaires (extrait)⁴, Méliès fait disparaître une femme tout simplement en éteignant la

caméra pendant qu'elle sort de sous le tissu qui la recouvrait, de sorte que lorsque la caméra tourne à nouveau, l'on peut soulever le tissu... et la femme a disparu. Ce trucage tout simple est à l'origine des voies par lesquelles le septième art a ensuite exploré et étendu les possibilités de l'illusion.

Néanmoins, dans les films inspirés de Shakespeare, le recours au spectaculaire et à l'illusion suscite un certain malaise, tant au niveau de sa mise en œuvre que de son commentaire. On peut expliquer cela par la méfiance de la culture anglo-saxonne, fondamentalement puritaine envers le théâtre, qui se rattache à une méfiance plus générale envers le fait de se déguiser, de jouer le rôle de quelqu'un d'autre, envers une certaine licence sexuelle, et qui, dans son expression la plus extrême, prend la forme d'une dénonciation du théâtre en soi comme outil du diable. Ce malaise inhérent à l'illusion cinématographique est également lié au fait que le septième art s'est développé conjointement au courant moderniste, qui dissociait féroce ment art savant et art populaire, si bien que les «effets spéciaux» se sont trouvés confinés aux productions pour enfants ainsi qu'à certains sous-genres, tels l'horreur ou la science-fiction, royaume des Spielberg. Cette accumulation de méfiance rend particulièrement épineuse la tâche de représenter le surnaturel à l'écran.

J'ai montré dans une étude antérieure comment la représentation du fantôme dans les films tirés de *Hamlet* illustre ceci⁵. Ainsi, dans le *Hamlet* de Tony Richardson, la «présence» du spectre est indiquée simplement par une forte lumière braquée sur le visage de Nicol Williamson. Le fantôme a également posé problème à Zeffirelli, chez qui Paul Scofield ressemble plus à un père venu parler d'homme à homme avec son fils qu'à un visiteur d'un autre monde. Quant à Branagh, l'erreur fut de choisir un Brian Blessed par trop mastoc (et qui venait d'achever une ascension de l'Éverest !). Seul le russe Grigor Kozintsev fait un usage intelligent du «cinéma d'attractions», suivant en cela les traces d'Eisenstein. Il confine le spectre à des plans séparés, vastes et brumeux, en évitant tout plan qui montrerait à la fois le fantôme et des humains. Un procédé grâce auquel le spectre, qui se découpe sur un ciel impressionnant, apparaît particulièrement énorme et imposant.

Le cas de *Macbeth* diffère de *Hamlet*. La représentation du surnaturel, plus central à la pièce, suscite moins de méfiance, ce qui pousse les metteurs en scène à franchir le fossé séparant culture savante et culture populaire. Le fantôme de Banquo est pleinement présent, et merveilleusement terrifiant : Welles et Polanski empruntent directement à la tradition du film d'horreur (Polanski en reprenant carrément sa violence sanguinolente), tandis que Kurosawa développe à partir de son univers culturel sa propre conception de la manière dont un fantôme peut apparaître, et des réactions qu'il suscite auprès des humains. En fait, le succès — artistique sinon commercial⁶ — de ces films inspirés de *Macbeth* est dû en partie à l'inquiétante ambivalence de ces

visites surnaturelles. Et, comme Nicholas Brooke le dit bien dans son édition Oxford de 1990, tout *Macbeth* s'articule autour de l'illusion. Ainsi, le passage d'une illusion scénique à une illusion sur grand écran ne peut que souligner cet aspect de la pièce, plutôt que de distraire le spectateur par des effets de carton-pâte.

Déjà dans *Hamlet*, le statut du spectre est problématique («Be thou a spirit of health or a goblin damned,...», I.4.19). Mais dans *Macbeth*, la question du surnaturel et de son statut est tout à fait cruciale : est-on confronté à des paysannes, ou à des visiteuses surnaturelles, infernales, à des sbires démoniaques ? Les sorcières sont visibles aux yeux de tous, mais elles restent ambiguës. La «dague que je vois devant moi» est tout le contraire : de forme clairement définie, elle n'est visible qu'à Macbeth, qui semble d'ailleurs se douter qu'elle n'est pas réellement présente. Et le fantôme de Banquo est à nouveau différent : il est visible aux yeux de Macbeth et des spectateurs, mais sur scène (comme dans la scène de chambre de *Hamlet*) aucun des autres personnages ne peut le distinguer. Quant à la scène d'apparitions (IV.1), elle était déjà tout à fait réalisable sur scène du temps de Shakespeare, accessoires à l'appui ; sa fonction principale est de stupéfier le public. Et si la scène de somnambulisme donne à tout le monde un exemple d'illusion non ambiguë, celle où la forêt de Birnam se déplace est encore différente : présenté plus tôt dans la pièce comme une tactique militaire, cet événement n'est pas compris ainsi par ceux qui y assistent, ce qui constitue un bon exemple du pouvoir de l'illusion, même naturelle. Enfin, l'exhibition sur scène de la tête de Macbeth à la fin de la pièce comporte une charge émotionnelle très forte, même s'il ne s'agit au fond que d'un simple dispositif scénique. On pourrait conclure avec Brooke que «le résultat est une forte dichotomie entre réalisme et phénomènes surnaturels. Ni l'un, ni l'autre ne sont vus simplement» (p. 23). Par conséquent, il n'est pas besoin d'une prise de position tranchée quant au rôle de l'illusion dans la pièce, et donc dans les films, même si cela aboutit parfois à des résultats incohérents. C'est le cas chez Polanski.

***Macbeth* par Polanski**

Le *Macbeth* de Polanski est un curieux mélange : il réussit certaines choses, mais en rate beaucoup d'autres. Travaillant dans les limites des conventions naturalistes d'Hollywood, Polanski s'est trouvé relativement démuni lorsqu'il s'est agi de traiter les incursions du surnaturel. Un peu à l'image de son Macbeth (Jon Finch), qui tente — sans y parvenir — de suivre des sons étranges ou de saisir une dague flottant dans les airs (tout à fait réelle aux yeux des spectateurs, brillante, hyperréaliste même), Polanski manque d'un contexte, hérité ou inventé, dans lequel représenter l'étrangeté radicale de la pièce. Pour lui, les sorcières ne sont pas des esprits démoniaques, mais plutôt des paysannes : elles gardent des chèvres, vivent au grand jour (en fait,

une bonne partie du film se déroule curieusement de jour), elles sont vouées au culte d'une divinité terrienne — du moins dans la mesure où une créature de ce genre peut être imaginée en Californie. C'est-à-dire qu'elles fonctionnent comme une congrégation moderne de sorcières écologistes qui vivraient dans des cavernes et se nourriraient d'aliments bruts parce que c'est bon pour la santé.

Extrait du Macbeth de Polanski (la dernière visite aux sorcières) : résumé

Le traitement que fait Polanski de la dernière visite aux sorcières et des apparitions (IV.1) constitue une bonne illustration de ceci. Macbeth et Lady Macbeth gravissent les escaliers pour aller se coucher, ce qui indique qu'il s'agira en partie d'une séquence rêvée. Mais du statut de rêve, on passe rapidement à une sorte d'hallucination. Couché dans son lit, Jon Finch récite le passage remarquable où il décide de retourner auprès des sorcières (III.4 : «I am in blood stepped in so far, etc... *Strange things have I heard, that will to hand / That must be acted ere they may be scanned*»). Francesca Annis, qui dort auprès de lui, soudain apparaît debout, en extérieurs, filmée en contre-plongée, souveraine telle Hécate, comme si c'était elle l'origine de la décision de Macbeth, tandis qu'on voit celui-ci s'éloigner à cheval dans une pénombre crépusculaire, au son d'une musique mystérieuse.

Macbeth rencontre les sorcières dans la lande, et c'est là que commencent les incohérences du film. Le femme qui l'accueille le saisit par l'épée et le conduit sous terre, manifestement vers une sorte d'«Enfer». Les femmes sont habillées à la façon des paysannes de Breughel, ce qui n'est pas une mauvaise idée en soi (tout cinéaste ayant besoin d'un contexte visuel dans lequel situer l'action de la pièce), mais ici cette référence se trouve en dissonance avec les implications surnaturelles de l'Enfer, de ces sorcières et de leurs «maîtres» (ou maîtresse ?). Afin de se préparer à l'apparition de ces «maîtres», Jon Finch avale le breuvage du chaudron, exactement comme s'il s'attendait à «planer» selon les termes de la culture de la drogue en Californie contemporaine (à noter qu'en dépit de nombreuses représentations, l'absorption du breuvage des sorcières n'est pas indiqué dans le texte shakespearien). Les visions qui s'ensuivent sont assez déconcertantes (et c'est peut-être ainsi qu'elles doivent être), tant dans le style que dans les références; mais le vrai problème, en termes cinématographiques et thématiques, survient lorsque Macbeth transgresse les limites du monde de la vision et décapite Macduff (qui est lui-même vêtu, semble-t-il, à la façon d'un chevalier de la célèbre bataille sur la glace dans *Alexandre Nevsky* d'Eisenstein, ce qui équivaldrait à filmer les fantômes qui hantent l'esprit de Polanski, mais qui n'ont rien à faire dans *Macbeth*). Puis, lors de la troisième apparition, où Malcolm et Donalbain remplacent chez Polanski l'enfant couronné d'une branche indiqué par

Shakespeare, nous voilà transportés dans la lumière irréaliste d'un trip de LSD californien. Ce parallèle peut certes amener un éclairage sur l'étude des références au surnaturel et à ses sources dans les années soixante ; mais dans la logique propre du film, la véritable justification de la présence des fils de Duncan dans cette vision est de préparer le spectateur au retour de Donalbain à la fin du film — un ajout de Polanski à l'intrigue initiale — et de lui remettre en mémoire la démarche boiteuse caractéristique de l'acteur : la dernière scène du film le montre qui retourne auprès des sorcières dans le même paysage de lande/rêve. Au terme de toute cette séquence des «maîtres», Jon Finch se réveille dans une forêt ou dans la lande (le paysage n'est pas clairement défini), mais en aucun cas dans son lit (ce qui aurait été d'un «bathos» impardonnable), et dénonce comme «infernales» les femmes qui l'ont guidé dans cet étrange voyage (en utilisant un texte de Macbeth tiré de IV.1.155).

Nul doute que Polanski s'attache à faire des sorcières quelque chose d'horrible, mais il se trouve pris entre plusieurs idéologies antagonistes. D'un côté, il semble qu'il veuille suggérer que les sorcières peuvent être interprétées, dans une perspective politique et féministe, comme des créatures terriennes et rebelles engagées dans un sain refus de l'autorité masculine et royale. Mais d'un autre côté, Polanski ne peut pas aller très loin dans cette optique sans déséquilibrer la signification même du film, qui reste pour lui une lutte acharnée et tragique contre le mal. Enfin, dans le même temps, il garde une approche irrémédiablement adolescente du surnaturel et de l'horreur au cinéma, comme en témoigne sa relecture du mythe de Dracula, dans *The Fearless Vampire Killers*.

Macbeth par Welles

C'est peut-être Orson Welles, dans son *Macbeth* de 1948, qui exploite le plus la tradition fantastique, mais par des voies radicalement originales. Cette année-là, le film avait été retiré du Festival du Film de Venise au profit du *Hamlet* de Laurence Olivier, un événement que les authentiques cinéphiles (par opposition aux shakespeariens) ont de nos jours encore de la peine à accepter. En introduction à son excellent commentaire du film de Welles, Anthony Davies soutient que le *Macbeth* de Welles, en dépit de tous ses défauts — et il en a —, est le film qui établit le plus clairement la distinction entre les simples shakespeariens et les gens qui considèrent le cinéma comme un art majeur⁷.

Extrait montrant Welles en magicien : résumé

Au début d'une excellente émission TV germano-franco-suisse intitulée «Les films perdus d'Orson Welles», on voit le jeune Orson Welles exécuter un tour de magie devant le public, exactement comme s'il était un nouveau

Méliès, tirant d'un chapeau non des colombes, mais, comme il sied à celui qui tentera de transformer Shakespeare en cinéma, un magnifique cygne. Par son seul regard, Welles soumet, terrifie même, ce cygne d'Avon ressuscité. Plus tard, Welles évoque, pour les téléspectateurs, ses prédécesseurs, qu'il nomme «les illusionnistes de scène, dont la grande époque s'est achevée avec la fin des magiciens de théâtre et de music-hall. Il y avait des géants, en ce temps-là. C'était quand le théâtre était vraiment du théâtre, encore auréolé et illuminé par la théâtralité», puis il poursuit sur «ces merveilleux anciens faiseurs de miracles» et «l'illusionnisme de grande classe du passé».

C'est certainement Welles qui révèle le réel potentiel shakespearien en matière de cinéma, ce cygne magique trop souvent dissimulé par les replis du réalisme hérité des frères Lumière. Et tout comme Shakespeare, Welles savait que son médium nécessite souvent le recours à ses formes propres, non seulement en tant que véhicule, mais aussi dans la teneur même de sa signification. Chez Shakespeare, ceci était réalisé par l'ubiquité de la mise en scène — allant du simple recours à la mise en abyme (la pièce dans la pièce) à des scènes plus complexes, par exemple lorsqu'un Malvolio est amené à jouer un rôle théâtral que normalement il mépriserait. Chez Welles, on le voit dans des moments où le film, avant d'être représentation d'une réalité extérieure, traite essentiellement de l'art de faire du cinéma en soi. Il y a par exemple un moment où Welles installe la caméra à la place du fantôme de Banquo, afin de regarder en arrière vers Macbeth — un effet qu'on peut interpréter comme une allusion au fait que le cinéma lui-même n'est guère qu'un spectre, de la lumière traversant un ruban de celluloïd, projetée sur notre présent depuis ce passé indéterminé où a eu lieu le tournage.

Avant de tourner le film, Welles avait mis en scène la pièce en 1937 au Lafayette, un théâtre de Harlem voué à des représentations haïtiennes. Il avait alors eu recours à de nombreux éléments du décor haïtien traditionnel, dont des références au vaudou. Pour les sorcières du film, Welles a gardé l'importante idée de la poupée vaudoue. Cette image attribue immédiatement un rôle dominant aux sorcières, et ceci dès la première scène.

Séquence d'ouverture du Macbeth de Welles : résumé et commentaire

On aperçoit, aux pieds des sorcières, une petite effigie couronnée, puis les sorcières elles-mêmes, qui préparent la silhouette d'argile de la poupée. C'est la poupée plus que l'homme lui-même qui reçoit ensuite les honneurs attribués à Macbeth : Glamis, Cawdor, roi. De même, plutôt que d'avoir recours à un quelconque trucage pour la décapitation de Macbeth, c'est la poupée qui sera finalement décapitée à la fin du film. Ainsi, Welles fait porter une grande partie de la signification du film par ces pratiques américanisées de magie noire.

Le résultat est un *Macbeth* étrange, fascinant, qui semble sous influence, par moments dans un état proche du zombie. C'est Welles lui-même qui interprète le rôle, avec parfois une fatigue intense, comme s'il était las de ce rôle que lui imposent ces metteurs en scène impitoyables que sont les sorcières — qui incarnent clairement une autre version de lui-même, le Welles réalisateur, dans la structure externe du film. Car les sorcières sont leurs «propres maîtres», représentatives, faute de le diriger, d'un monde primitif pré-chrétien. Cependant, à travers le pouvoir qu'elles acquièrent ainsi, le monde du film créé par Welles ne ressemble à rien tant qu'à celui de *Dorian Gray*. Finalement, l'univers de *Macbeth* sera repris à la fin du film par son étrange double vaudou, lorsque la poupée décapitée vient représenter et se substituer à la fois au monde humain fait de rois assassinés et de batailles sanglantes — si forte est la fascination de Welles envers la dimension magique de la pièce et du film.

Welles mêle les traditions cinématographique et magique de plusieurs manières. Afin de montrer la prise de pouvoir progressive des forces occultes, Welles utilise les techniques du mélodrame et du film d'horreur plutôt que celles du théâtre plus traditionnel. Comme l'écrit Richard France à propos de la mise en scène au théâtre Lafayette, la représentation déclenche des réactions outrancières «qui rendent les films d'horreur à la fois ridicules et grisants». Un procédé qui peut rapidement se révéler lassant, comme c'est le cas pour une partie de l'interprétation, mais qui renoue délibérément avec des techniques associées aux débuts du cinéma muet. Le spectacle y domine sur le dialogue, comme dans le mélodrame du 19^e siècle, auquel la tradition de l'illusionnisme de music-hall est étroitement liée⁸.

Il y avait des tambours vaudous sur scène, et Welles les a gardés à l'écran, notamment lors de la transition du banquet vers les sorcières (IV.1). Le recours aux tambours, qui se taisent à l'instant précis où la hache retombe sur le cou de Cawdor, constitue un magnifique exemple de technique de film d'horreur mélodramatique. Chaque épisode est ainsi relié à la thématique sous-jacente des pouvoirs occultes, ce qui prépare le chemin pour *Macbeth* et l'emprisonne tout à la fois. En fait tout le film se déroule dans une sorte de pénombre, qui n'est levée qu'occasionnellement pour laisser place aux importants contrastes clair/obscur et ouverture/fermeture. Ceci, ajouté à un montage violemment haché, aboutit à un style expressionniste clairement inspiré du *Faust* de Murnau (1926). Welles fait le même usage que celui-ci d'angles vertigineux et de lignes aiguës qui évoquent par leur violence les éléments déchaînés.

A tout ceci Welles ajoute délibérément une sorte de désespoir impuissant, proche de ce que l'on éprouve dans un cauchemar, et rend ainsi le spectateur personnellement conscient de son incapacité à intervenir à l'écran. De plus, le jeu même de Welles, par moments à la limite du

somnambulisme, souligne cette expérience consciente de l'impuissance : de fait, il introduit le personnage de Macbeth dans la scène de somnambulisme de Lady Macbeth. Spectateur silencieux mais bien visible, il est bien plus proche du public — et plus grand à l'écran — que le médecin et l'infirmière. Et, tout comme les spectateurs, il regarde Lady Macbeth se précipiter vers la falaise et se jeter en bas, vers les rochers et la mer. Dans le texte de Shakespeare, ce suicide est simplement rapporté à Macbeth. La décision de Welles de le lier à la scène de somnambulisme et d'y inclure Macbeth est une tentative de rendre en langage cinématographique l'étrange détachement de la célèbre réponse de Macbeth : «She would have died hereafter. / There would have been a time for such a word. / Tomorrow and tomorrow...» (V.5 17-19).

Presque tous ces éléments sont en germe dans la séquence d'ouverture du film, qui illustre notamment comment les références cinématographiques et thématiques viennent à se chevaucher. En particulier, Welles combine le recours au fondu-enchaîné avec l'épais brouillard écossais (ou supposément écossais) qui tourbillonne puis s'entrouvre sur une image de la croix celtique, puis se referme avant de révéler les sorcières, se referme et se rouvre sur la surface de leur chaudron, puis sur la poupée d'argile. Puis le chaudron bouillonnant envahit tout l'écran et devient ainsi une image du film lui-même, évoquant délibérément la tradition magique, et forçant le spectateur à passer au travers de cette surface pour accéder à la fois au monde du film et à celui des sorcières. Ces représentations récurrentes de l'instabilité évoquent également le rêve ou plutôt le cauchemar, et déclenchent chez certains spectateurs un irrésistible besoin de s'échapper. En fait, chaque fois que j'ai vu le *Macbeth* de Welles au cinéma, j'ai pu sentir une agitation envahissante gagner le public, liée, j'en suis persuadé, à l'atmosphère obscure de ce sinistre cauchemar pré-chrétien, répétée par l'obscurité de la salle elle-même où nous devons rester assis et regarder.

Le château de l'araignée (Throne of Blood) par Kurosawa

Le cauchemar est aussi une dimension importante de ce qui est certainement la plus originale des versions filmiques de *Macbeth*. Tous les critiques qui ont réfléchi sur les films d'après Shakespeare reconnaissent que *Le château de l'araignée* de Kurosawa est un film-clé, et beaucoup le considèrent comme le plus grand. Lorsqu'il a adapté *Macbeth* à la tradition japonaise, Akira Kurosawa a dû non seulement choisir un contexte historique approprié, permettant de développer dans toute sa force la thématique de la loyauté et de la trahison, mais il a également dû trouver un style cinématographique permettant de rendre ce mélange particulier de pouvoir et d'impuissance consubstantiel qui caractérise la pièce de Shakespeare, et ce tout particulièrement dans son utilisation du surnaturel.

La scène de la forêt : analyse d'un extrait

De toutes les scènes du film, la première scène en forêt est certainement celle qui a été le plus minutieusement analysée, et ceci parce qu'elle contient clairement les caractéristiques particulières au film. Qu'il s'agisse de la façon dont la pluie est prise verticalement dans la prolongation des arbres, de l'usage de chevaux comme symbole, de la force des séquences qui accompagnent les deux acteurs toujours plus profondément dans une forêt qui devient labyrinthe, de nombreux critiques se sont appliqués à décortiquer chaque détail de la rencontre avec l'esprit (unique) qui remplace les trois sorcières de Shakespeare. Il paraît difficile d'ajouter quoi que ce soit à cette masse de commentaires, si ce n'est que cette séquence ne se prête pas moins à notre prémisses de départ concernant la double tradition du langage cinématographique.

Il faut tout d'abord reconnaître que les deux acteurs qui interprètent Washizu et Miki (les personnages de Macbeth et Banquo) sont parmi les plus accomplis du cinéma japonais, et Toshiro Mifune jouit d'une renommée mondiale. La force, la bravoure anxieuse avec laquelle il joue le rôle d'un samouraï loyal, flegmatique et quelque peu irréfléchi qui se laisse peu à peu entraîner — par la prophétie et par sa femme — à assassiner son suzerain, est exemplaire de tout un style de jeu d'acteur réaliste au cinéma (bien qu'il puisse maintenant sembler stylisé aux yeux d'un public occidental non habitué aux conventions japonaises). L'un des aspects les plus frappants de la scène réside dans le contraste entre la puissante présence physique des deux guerriers vêtus d'habits sombres, et l'évanescence de cet esprit blanc et androgyne. En fait, ce contraste souligne la confrontation qui marque ce film entre atmosphères et styles opposés : vitesse et immobilité (tant des acteurs que de la caméra), dialogue et mélodie solitaire, bruit et silence, obscurité et ténèbres (clair/foncé), pouvoir physique et spirituel, vie et mort, naturel et surnaturel.

Si cette scène apparaît relativement tôt dans le déroulement du film, elle survient cependant plus tard que son équivalent chez Shakespeare, après que le contexte politico-historique a été établi, la période troublée de guerres civiles qui marque la fin de la féodalité au 16^e siècle. Ensuite, au moment même où les deux cavaliers s'aventurent dans la forêt, ils s'arrêtent et relèvent l'étrangeté de la tempête d'éclairs et des trombes d'eau qui s'abattent sur les arbres, donnant tout loisir au spectateur de remarquer la lumière bizarre qui baigne la scène : la blancheur de la neige artificielle et des éclairages par derrière envahit peu à peu l'écran. Les deux cavaliers commencent par galoper à travers cette forêt sombre et humide, filmés à travers les branches entremêlées des sous-bois, alternativement en des plans rapides puis lents. Puis, graduellement, les changements de direction et d'angle de caméra font comprendre au spectateur qu'ils se sont égarés. Les cavaliers eux-mêmes s'en rendent compte en réalisant qu'ils ont rejoint leurs propres traces, mais ils se

félicitent — de manière plutôt stupide et non sans ironie — de leur connaissance du terrain, qui leur évite de se perdre dans cette forêt de la Toile Enchevêtrée, contrairement, pensent-ils, à leurs ennemis. Puis Washizu (Macbeth) décoche une flèche, on ne sait trop dans quel but, en direction des hautes cimes des arbres éclairés en contre-jour, et presque immédiatement, un rire troublant se fait entendre sur la bande-son, et les chevaux hennissent. L'impression d'étrangeté, pour le moins, est frappante, mais la raison qui pousse Washizu à tirer une flèche préserve son ambiguïté. Les deux hommes décident de se frayer un passage hors de la forêt, mais une nouvelle séquence de galops désordonnés les y enfonce toujours plus profondément. Le brouillard se lève lentement.

Puis soudain apparaît l'étrange vision d'une sorte de cage de bambou blanc, derrière un grand arbre. Elle est filmée depuis derrière les deux cavaliers, qui se sont maintenant immobilisés, mais dont les montures s'agitent nerveusement. Coupe sur les deux hommes de face, une puissante scène de réaction : « Mon cheval n'a encore jamais été effrayé à ce point », remarque Washizu, persuadé qu'un esprit mauvais leur barre la route. Courageusement, il maîtrise son cheval et le force à avancer en direction de la caméra, c'est-à-dire en direction de l'esprit. Puis les deux hommes s'exclament qu'ils aperçoivent l'esprit, et, dans un moments où la tension dramatique est à son comble, Washizu (Toshiro Mifune) s'apprête à décocher une flèche contre l'esprit (est-il masculin ou féminin ?). Mais à ce moment précis monte une étrange mélodie et, contrairement à Jon Finch chez Polanski, Washizu cède et laisse le monde des esprits inviolé, séparé, non pénétré par une arme humaine — pour l'instant du moins. Coupe sur les deux hommes qui mettent pied à terre, le regard toujours braqué vers la source de ce chant. Puis ils s'avancent, suivis par la caméra qui les dépasse lorsqu'ils s'arrêtent et dévoile l'esprit en plan moyen : blanc, foncièrement autre, filant du fil sur un rouet tout en chantant. Des plans de coupe montrent les deux hommes pétrifiés, fixant la scène inondée de lumière blanche à travers les sous-bois.

Finalement, ils se déplacent de côté et la caméra les suit jusqu'à montrer l'ensemble de la scène encadrée par les deux guerriers, une tache de clarté dans le cadre sombre de la forêt, un film dans le film. Rapidement, les deux guerriers deviennent le public d'un spectacle magique, présenté de face comme dans les films de Méliès, au lieu du perpétuel changement de point de vue servant à absorber le spectateur dans la spatialité du film. En fait, la scène combine les styles des Lumière et de Méliès, tout en les distinguant : les guerriers qui encadrent la scène appartiennent toujours au monde extérieur de l'historicité (batailles, chevaux, messagers caracolant et hiérarchies féodales), même s'ils sont présentement perdus dans cette étrange forêt qui révèle maintenant son âme véritable. Mais la scène qu'ils regardent, caméra immobile, est du plus pur Méliès.

Le substitut des sorcières chez Kurosawa, un oracle androgyne tiré de l'univers légendaire japonais, remplit parfaitement sa fonction au sein du monde du film : il est en adéquation totale à «Shakespeare sans les mots». Filant et chantant, cet esprit d'une irréductible étrangeté nous hypnotise tandis que nous regardons passer le fil d'une pelote à l'autre. Il s'agit à n'en pas douter d'une figure du destin, et de fait la pelote arrive déjà à sa fin. Mais, plus clairement même que dans le cas du chaudron bouillonnant de Welles, le rouet fait également allusion à l'art magique du cinéma lui-même⁹.

Ensuite, les deux guerriers s'avancent, ouvrent la porte de la cage et demandent à l'esprit qui il est et s'il peut parler. La scène est cadrée à nouveau — clairement en référence à Méliès — et les deux guerriers regardent depuis l'extérieur du cadre tandis que l'esprit prophétise l'équivalent des trois promotions de Macbeth, dont le fait que Washizu finira par être maître du Château de l'araignée (le titre français convient mieux que le choix anglais, «*Throne of Blood*»). Miki (Banquo) entend également la prophétie qui le concerne. A la fin de la séquence, on voit pour la première fois la scène filmée depuis derrière, inversant ainsi la position traditionnelle à Méliès et situant le spectateur pour ainsi dire «dans les coulisses» pendant que l'esprit répond aux questions de Miki. Mais la vision est toujours présente, et ne perd rien de son mystère. Après un plan de coupe, on voit l'esprit — toujours filmé depuis derrière — s'élever et disparaître dans un brusque coup de vent, emporté dans les airs ou tout simplement reparti vers le monde des esprits, évanoui comme par enchantement telle la femme du film de Méliès.

La scène de la forêt s'achève sur deux images-clé. D'abord, on voit Washizu, puis Miki, regarder autour d'eux lorsque l'esprit disparaît, puis ils pénètrent délibérément dans l'espace encore blanc que l'esprit vient de quitter. C'est peut-être ici que réside la signification du film, en cela qu'ils ne quitteront plus jamais vraiment cet espace, ou du moins ce qu'il représente : les voilà *enchantés*. Dans un sens, cela signifie qu'ils sont devenus entièrement des créatures du film, n'existant que dans l'espace identifié au préalable comme l'écran. Puis ils se retournent vers la caméra, réalisant avec surprise la disparition du cadre qu'ils viennent à l'instant de franchir : ils ont pénétré à l'intérieur du monde fantastique de Méliès¹⁰. Puis vient la deuxième image-clé, lorsque la caméra s'éloigne et dévoile un entassement d'ossements et d'équipements militaires dans la forêt alentour. Ainsi, nous réalisons qu'il s'agit également d'un lieu de mort, et que les héros sont frappés par une sentence du destin, condamnés à jamais. Dans le film, cette idée est représentée par une longue séquence — à la limite de l'ennui — montrant les deux hommes à nouveau égarés dans le brouillard, galopant de-ci, de-là jusqu'à ce que Kurosawa leur permette enfin (ainsi qu'au spectateur) d'émerger et de se reposer.

L'esprit réapparaîtra dans une séquence ultérieure, quand Washizu retourne dans la forêt après le mort de Miki/Banquo, mais il n'est alors plus possible de cadrer la scène de la même manière, puisqu'il n'y a plus qu'un seul guerrier. Cette fois, Washizu doit regarder tout autour de lui pour apercevoir les visions évoquées par l'esprit, marquant ainsi qu'il est désormais encerclé par ce monde magique et maléfique. Et la prophétie de la forêt est ici investie d'une résonance encore plus forte que chez Shakespeare, puisque c'est la Forêt de la Toile d'araignée elle-même qui s'avancera vers ce Château de l'araignée qu'elle avait jusqu'alors toujours protégé avec son dédale de sentiers impénétrables.

Il existe dans la pièce de Shakespeare un lien entre les sorcières et Lady Macbeth¹¹. Chez Kurosawa, les images visuelles associées à l'esprit dès la première scène de la forêt construisent également un parallèle délibéré avec l'épouse de Washizu : tous deux portent le maquillage blanc du théâtre Nô, tous deux adoptent un jeu peu démonstratif, presque immobile, contrastant en cela fortement avec Toshiro Mifune. Et de fait, le contraste entre ces deux styles incarne les deux traditions filmiques que nous associons à Méliès d'une part et aux frères Lumière de l'autre.

La scène du spectre de Banquo révèle également une grande maîtrise. J'en relèverai deux points en particulier. Premièrement, le spectre apparaît exactement dans la position qu'occupait l'épouse de Washizu lors de sa première apparition à l'écran, et il est, lui aussi, vêtu de blanc. Ceci le rattache à l'imagerie spécifique associée tout au long du film au monde du surnaturel et à l'étrange. Deuxièmement, le spectateur n'aperçoit le fantôme de Miki qu'à travers les yeux de Washizu, c'est-à-dire lorsque la caméra adopte son point de vue. Lorsqu'à la fin Washizu attaque le fantôme, la place de ce dernier est tout bonnement vide : Washizu est seul à le voir. Le contraste avec la scène de la forêt, où Washizu renonce à décocher sa flèche, est tout à fait évident et éclaire la signification du film : l'illusion est devenue tromperie.

Shakespeare illusionniste

En tant que média, le cinéma se prête parfaitement à la représentation de Shakespeare, qui était lui-même fasciné par les dispositifs scéniques permettant de représenter le surnaturel au théâtre. Au début de sa carrière, dans *Henry VI* (1^e partie), Jeanne d'Arc (La Pucelle) est accompagnée par ses démons qui «marchent et ne parlent point», «laissent pendre leurs mains», «secoient la tête», puis finalement «s'en vont» (directives scéniques de l'infolio). De même, dans sa dernière pièce, *Henry VIII*, il y a «la vision», durant laquelle la reine Katherine est visitée durant son sommeil par six créatures vêtues de blanc et masquées d'or, qui s'inclinent, dansent et tiennent une guirlande au-dessus de sa tête. En fait, dans ses pièces tardives, et tout

particulièrement pour les romances qui pouvaient être montées dans le nouveau théâtre Blackfriars (1610-11), éclairé artificiellement et non à la lumière naturelle comme le Globe, Shakespeare a exploité la vogue que connaissait à l'époque la magie. A titre d'exemple, les miracles présents dans le *Conte d'hiver* ou *La Tempête*, et le recours à la pantomime pour représenter le surnaturel, notamment lors de l'intervention des harpies qui débarrassent le banquet, ou encore lors de la descente de Jupiter juché sur un aigle dans *Cymbeline* (quant aux scènes d'Hécate de *Macbeth*, il est possible qu'elles aient été ajoutées en vue de représentations au Blackfriars). Tout ceci, ajouté à la présence conjointe de culture savante et de culture populaire dans ses pièces, suggère que Shakespeare aurait certainement été intéressé, au même titre que Welles et Kurosawa, par les possibilités nouvelles offertes par un Méliès, sans compter les techniques de trucage issues des films d'horreur, et même du mélodrame. Dans ce cas, le personnage de Prospero (qui fait lui-même allusion à Médée, la sorcière d'Ovide) serait sa version définitive du mage de la Renaissance dans toute son ambivalence, et, plus encore, l'incarnation de l'auteur dramatique comme illusionniste. Avec ses cadres dans le cadre, ses enchantements, sa présentation du navire comme un jouet et de l'univers aquatique comme le fantasme de toute-puissance d'un enfant qui urine, le film *Prospero's Books* de Peter Greenaway est un hommage dense, baroque, presque oppressant de richesse, à cette correspondance entre magicien et auteur dramatique — bien qu'il eût pu emprunter davantage à la magie populaire au lieu d'insister sur les traits austères d'un mage perdu dans ses livres.

A cet égard notamment, le personnage de Prospero-Shakespeare est comparable à John Dee, le fameux astrologue et magicien de la reine Élisabeth. Fêré de mathématiques pures mais néanmoins pétri de superstitions et de croyances occultes, ce personnage à la fois moderne et médiéval était hautement ambivalent. S'il a eu maille à partir avec la Justice à plusieurs reprises, ce n'est cependant pas l'usage de l'alchimie qui lui a valu sa première inculpation, ni même l'utilisation de symboles mathématiques indéchiffrables, mais sa participation à une pièce jouée par des étudiants à Cambridge. Pourquoi ? Parce qu'il avait inventé pour *La Paix* d'Aristophane un trucage ou effet spécial¹² — d'où commença sa réputation d'illusionniste dangereux.

On l'a vu, le cinéma est en soi un spectre, non pas physiquement présent sur scène à la manière des acteurs de théâtre, mais simple image sur celluloïd d'une «réalité» passée. On le constate de manière d'autant plus frappante lorsqu'un film est projeté à l'intérieur d'une représentation théâtrale, comme cela a par exemple été le cas dans un récent *Hamlet* de la Royal Shakespeare Company. Dans la scène d'ouverture, on voit Alex Jennings qui disperse silencieusement les cendres de son père, tandis qu'une vidéo amateur

du père et de son fils jouant dans la neige est projetée en arrière-fond. Un décor scénique coloré mettait en valeur tout en l'encadrant cette apparition en noir-et-blanc du film-fantôme. C'est en effet le film même qui devient le spectre surnaturel¹³.

Neil FORSYTH
Université de Lausanne

NOTES

¹ On trouvera une brève description de ce phénomène bien connu en esthétique du film dans James Monaco, *How to Read a Film*, London, Oxford University Press, 1981, p. 236.

² Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. 1, *L'invention du cinéma 1832-1897*, Paris, Denoël, 1948, p. 279.

³ Lire les articles de Tom Gunning, qui présente les premiers spectateurs de cinéma comme étant assoiffés de sensations fortes et fortement impressionnés par ces attractions, dans «The cinema of attraction(s)», éd. Thomas Elsaesser & Adam Barker, *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute, 1990, p. 56-62 ; «Primitive Cinema : A Frame-Up ? Or the Trick's On Us ?», *Cinema Journal*, n°29, Winter 1988-89 ; et «Aesthetic of Astonishment : Early Film and the (In)Credulous Spectator», éd. Linda Williams, *Viewing Positions*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 114-33. Concernant Méliès, lire Madeleine Malet-Méliès, éd., *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984, surtout p. 53-8. Pour un commentaire de quelques films comprenant ce thème, lire Maïté Vienne, *La figure de l'ange au cinéma*, Paris, Cerf, 1995. Pour une autre approche, lire Marina Warner, «The Uses of Enchantment», éd. Duncan Petrie, *Cinema and The Realms of Enchantment*, British Film Institute, 1993, p. 13-35.

⁴ Ces séquences précoces ont été largement diffusées et reproduites en vidéo. Voir par exemple *Georges Méliès : cinéma magicien*, un film de Patrick Montgomery et Luciano Martinengo, 1978/1994, ou *Camera - Moving Pictures : no. 2, Georges Méliès*, Granada Television/Educational Film Services, 1981/1991.

⁵ *Shakespeare Yearbook 1998 : The Films of Hamlet*, Lampeter, Edwin Mellen, 1998, p. 1-18.

⁶ Sur l'héritage néfaste du film de Polanski, lire Samuel Crowl, *Shakespeare Observed*, Athens, Ohio University Press, 1992.

⁷ Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge University

Press, 1988.

⁸ Richard France, «The Voodoo *Macbeth* of Orson Welles», *Yale Theatre*, n°5, 1974, p. 66-78.

⁹ Dans «Kurosawa's *Throne of Blood* : Washizu and Miki Meet the Forest Spirit», *Literature / Film Quarterly*, n°11, 1983, p. 167-73, Jack Jorgens suggère que les bobines du rouet sont une métaphore du projecteur de cinéma ou de la table de montage. Peter S. Donaldson, dans *Shakespearian Films / Shakespearan Directors*, Boston, Unwin Hyman, 1990, p. 76, ajoute à cela d'autres références méta-cinématographiques, telles que la lumière vacillante et l'immatérialité de l'esprit et de la hutte. Il relève également «la récurrence d'effets de projection (...)». La sorcière est d'abord vue à travers un double écran ; Miki et Washizu l'aperçoivent à l'intérieur de la hutte, au travers d'un écran de branchages».

¹⁰ Voir Donaldson, p. 77 : il reproduit deux images extraites du film, avant et après, soulignant la continuité visuelle entre le franchissement du cadre et la conscience de sa disparition.

¹¹ Lire W. Moelwyn Merchant, *Aspects of Macbeth*, éd. Kenneth Muir & Philip Edwards, Cambridge University Press, 1977, p. 51.

¹² Lire Michael Mangan, «'... and so shall you seem to have cut your nose in sunder', Illusions of Power on the Elizabethan Stage and the Elizabethan Marketplace», *On Illusion : Performance Research*, n°1.3, 1996, p. 54.

¹³ Version française avec l'aide d'Annick Monod, Stéphanie Janin et Martine Hennard.