

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD DANS LE TÉLÉFILM DE MARCEL BLUWAL

Patrice Pavis

Au cours des années cinquante et soixante, de nombreux téléfilms français ont été tournés à partir d'un texte dramatique. D'abord retransmises en direct depuis le studio, les mises en scène ont ensuite été réalisées en décor naturel. L'exemple choisi ici, le téléfilm de Marcel Bluwal à partir de la pièce de Marivaux *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, permet d'observer comment la télévision française découvrait, en 1967, à la fois un classique considéré alors comme bien «poussiéreux» et une dramaturgie télévisuelle qui reste encore aujourd'hui la manière la plus courante de filmer le théâtre pour la télévision.

Bien que le tournage du *Jeu de l'Amour et du Hasard* n'ait précédé celui de *La Double Inconstance* que d'une année, l'évolution de la lecture d'une pièce à l'autre n'en est pas moins très sensible¹. *Le Jeu*² reste encore, dans ce premier contact de Marcel Bluwal avec l'oeuvre de Marivaux, très en deçà de l'analyse idéologique et dramaturgique effectuée pour *La Double Inconstance*. Ce qui a changé d'un film à l'autre, c'est la tonalité et l'éclairage de l'univers marivaudien: si, en 1967, *Le Jeu* resplendit encore comme une fête insouciance, un an

¹ Nous renvoyons le lecteur à nos analyses de mises en scène et de téléfilms d'après l'oeuvre de Marivaux de notre thèse d'Etat, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Université de Paris III, 1983, 1184 p, à paraître.

² La distribution du film est la suivante:

Mario:	Henri-Jacques Huet
Monsieur Orgon:	André Luguet
Dorante:	Jean-Pierre Cassel
Arlequin:	Claude Brasseur
Lisette:	Françoise Giret
Silvia:	Danièle Lebrun
Directeur de la photo:	André Bac
Costumes:	Anne-Marie Marchand
Montage:	Jean-Claude Huguet

plus tard, *La Double Inconstance* a déjà cette froideur de ton qui ouvrira ensuite la voie à tant de visions pessimistes de l'oeuvre marivaudienne.

Mais s'il y a, malgré la similitude des procédés filmiques, une différence sensible dans les deux métatextes, ce n'est pas uniquement parce que Bluwal a approfondi une lecture idéologique et critique de ce théâtre: c'est aussi et surtout parce que le texte du *Jeu* réalise un tel équilibre entre affirmation et critique, acceptation et refus, drame sérieux et parodie, qu'une mise en scène qui prendrait fait et cause pour un côté de la contradiction (par exemple pour la ruse des valets ou pour la distinction des maîtres) déséquilibrerait gravement le texte et clarifierait ce qui est fait pour paraître ambigu et duel.

Or, la tentation de privilégier un des éléments de la contradiction est quasiment irrésistible, car toute énonciation scénique du texte et toute interprétation des comédiens ne peuvent manquer d'appuyer une thèse en faveur des maîtres ou en faveur des valets. Curieusement, et même si c'est pour des motivations idéologiques inverses, Bluwal et Roussillon succombent à la fascination culturelle des maîtres, à la «noblesse» des sentiments humains et au mirage culturel de ce XVIII^{ème} siècle. Comme il n'y a plus aujourd'hui l'indispensable «contrepois» du jeu et du phrasé italiens, la mise en scène résiste très mal à l'attraction du côté «élégant et noble» chez Bluwal, «sérieux et sombre» chez Roussillon. Le beau navire penche dangereusement sur un bord.

Pour décrire le métatexte de Bluwal et la concrétisation filmique qui résulte de sa confrontation avec le texte dramatique, il est indispensable —si nous voulons saisir la matérialité signifiante de cette réalisation— d'analyser le dispositif idéologique du film et de l'énonciation cinématographique.

1. La tâche la plus difficile est alors de rendre compte de l'atmosphère générale de l'univers filmique de Bluwal, car ce n'est ni dans le montage, le cadrage, la lecture de la fable ou la modalisation apportée au texte par les comédiens que cette atmosphère est d'entrée sensible (visible plus que saisissable par l'intellect). C'est dans la couleur, l'éclairage et le rapport des couleurs que l'impression de fête perpétuelle et de féerie est la plus manifeste. Le directeur de la photographie, André Bac, a traité la lumière en l'adoucissant, en réduisant les contrastes entre les couleurs, voire en les fondant les unes dans les autres. Les contours des objets sont indécis et frangés, l'harmonie des tons achevée:

«Je voulais une image heureuse. Comme l'Eastmancolor à cette époque donnait une image crue, on a tout passé au blanc, au brouillard, ce qui a donné certaines belles images.

La luminosité des scènes, même intérieures, assure à l'action une impression de facilité, de clarté dans les rapports humains et d'harmonie entre l'intérieur (bourgeois) et l'extérieur (aristocratique ou domestique). La tonalité homogène rend très difficile tout contraste dramaturgique entre les scènes, comme si la modalité de base indiquait d'entrée que les choses ne peuvent se dégrader. Sauf lorsque les ombres des acteurs sont visibles (dans les scènes d'intérieur), Bluwal a bien maîtrisé la lumière. Il utilise la lumière extérieure pénétrant par les fenêtres pour produire des effets de flou artistique du plus bel effet.

2. Une première différenciation dans cette uniformité lumineuse est d'ailleurs introduite dans le système des lieux, les oppositions sémantiques qu'il impose aux personnages. Ceci n'exclut pas une recherche dramaturgique sur les couleurs, leurs oppositions et l'évolution de la tonalité dominante. Si les scènes d'extérieur baignent dans la même lumière bleutée et euphorique, les scènes au château choisissent, pour chaque acte, une couleur dominante pour les costumes comme pour les tapisseries. Au premier acte, les tons bleus et gris dominent; au second, le rouge marque l'exacerbation des conflits et la violence des duels; au troisième, le jaune sépare radicalement les gens de bon et de mauvais goût. Le paradoxe et la difficulté, c'est d'indiquer comment les faux maîtres portent mal la toilette, malgré la plus grande richesse de leurs costumes, de rapprocher formellement les couleurs des couples pourtant déguisés, afin d'indiquer la différence criante entre les conditions, malgré les ressemblances formelles (robes bleu ciel pour les femmes au premier acte, rose au second, jaune pâle au troisième).

Une seconde différenciation est introduite —au-delà de ce jeu des couleurs— dans le système des lieux et dans les oppositions sémantiques qu'il impose au personnage.

Bluwal a choisi de tourner ce *Jeu* dans un château et un parc (Château de Montgeoffrey); l'unité de ces deux systèmes de référence est constamment respectée, tout en introduisant un système d'oppositions entre l'extérieur et l'intérieur. Si les valets (les faux maîtres) se rencontrent le plus souvent dans les allées du parc, sur les pelouses, Orgon et Mario contrôlent les déplacements depuis un bureau et un salon où Silvia vient s'expliquer sur sa conduite et ses projets. Dorante oscille entre l'esplanade du château et l'intérieur du château et de la cellule familiale à laquelle il aspire à s'intégrer.

En filmant toutes les scènes dans ce cadre extérieur et intérieur, Bluwal trouve l'homogénéité et l'unité spatio-temporelle susceptibles d'unifier les actions et les prises de vue par le montage narratif. Cette unité et cette continuité dans les lieux et les temporalités sont en mesure d'articuler clairement les phases du récit, les transitions d'une scène à l'autre —et même d'un acte à l'autre— grâce aux intermèdes visuels entre le premier et le second acte. Le spectateur suit littéralement les personnages à la trace et perçoit à travers leur regard la succession des actions; il est fasciné par ce périple à travers jardins et pièces d'apparat, au point d'être entraîné par ce tourbillon de portraits et de lieux (que le cadrage et le montage entretiennent soigneusement), sans qu'aucune rupture ou faille des perceptions ne vienne interrompre le défilé des images et des actions. Cette rapidité et cette homogénéité —dans le découpage comme dans la couleur—, si elles sont esthétiquement très plaisantes et captivantes, ont aussi pour effet de donner à la pièce filmée un aspect «glacé» —inaccessible et brillant—, d'interdire tout jeu de scène et toute technique du cadrage ou du montage qui ne corresponde pas au code dominant de la narrativité chronologique rapide et claire. La plupart du temps, les effets de théâtralité sont bannis, car ils risqueraient de nuire à l'illusion de réel cinématographique. C'est la raison pour laquelle les prises de vue ne restituent qu'assez rarement le groupe de plusieurs personnes, ne saisissent pas un espace global fixe à l'intérieur duquel s'inscriraient les interactions gestuelles et mi-

miques. Elles réservent ces cadrages d'ensemble aux moments-clés de l'échange social: arrivée d'Orgon qui trouble la conversation des deux femmes (I,2); entrée de Dorante sur l'esplanade du château; réconciliation et découverte de la véritable identité de Silvia (III,9), etc. Le principe dialogique est banni au profit —il est vrai discutable— d'une énonciation continue et paratactique de plan-monologue où la profondeur du regard intérieur porté par chacun sur soi-même exclut du champ de vision la présence de l'autre. Cette fragmentation, ajoutée à la trame très serrée et «vraisemblable» du récit filmique, ferme souvent la représentation sur elle-même. Le spectateur n'a plus le loisir de critiquer et d'observer la construction des actions de la fable.

3. Tout est fait pour accentuer la naturalisation de sentiments et de l'idéologie et négliger l'auto et l'intertextualité des motifs thématiques et visuels. Il en résulte une réception certes facile et agréable, mais également très plate, puisqu'elle n'implique ni l'énonciateur, ni le récepteur dans un circuit ou un piège. Le «fléchage du sens» est si fort que le cadrage et le montage découpent la réalité filmée en un système épuré de relations simples entre les éléments retenus dans l'image: entre le visage en gros plan et la direction du regard, entre le rapport des couleurs, etc. Le montage est toujours une relation de sens issue de la réalité filmée et la découpant, comme si la réalité à filmer (la situation et le texte prononcé à de moment du plan) ne pouvait être saisie par un autre système formel. Bluwal le sait très bien: «Pour qu'un découpage soit bon, la valeur du plan doit sourdre de la volonté de sens de la chose»³. A cet égard, le découpage choisi par *Le Jeu* sert très bien le discours de cette mise en scène, même si ce point de vue nous semble maintenant très partial et lié à une analyse dramaturgique un peu simpliste. En règle générale, la naturalisation des personnages et de leurs discours par le tournage en décors naturels (intérieurs et extérieurs), le rythme élevé des changements de plans centrés sur le visage du locuteur gomme la théâtralité, l'artificialité et la convention des dialogues et des jeux de scène. Cela conduit même le réalisateur à filmer en voix-off et au téléobjectif certains passages où Silvia et Lisette sont en conversation avant de pénétrer dans le château et de s'opposer sur la conception du mari idéal. Preuve que l'image prend parfois une telle importance qu'elle refoule le texte au rang de simple faire-valoir et de commentaire redondant.

Cette naturalisation de l'intrigue par l'image n'est pourtant pas une conséquence inévitable d'une réalisation filmique à partir d'un texte dramatique; on pourrait imaginer un rythme des séquences et du montage qui brise l'enchaînement narratif, «sorte» certains gestes du flux d'images, arrête le déroulement filmique en fixant un détail ou un personnage, s'adresse à la caméra et brise la frontalité de la représentation.

C'est le cas à deux ou trois reprises, lorsqu' Arlequin s'adresse à la caméra pour avouer qu'il n'a «pu éviter la rime» (III,3) ou quand Mario prend le télé-

³ Débat de Marcel Bluwal à l'*Institut d'Etudes théâtrales* de l'Université de Paris III, le 22 avril 1982.

pectateur à témoin en priant «le ciel qu'elle [Silvia] n'extravague pas» (II,13). Ces effets de distanciation ne prennent toute leur force que parce qu'ils violent la règle habituelle de l'objectivité de cette représentation et du jeu résolument naturaliste, et en aucun cas «surjoué» et hyperthéâtral des comédiens.

Il est inhabituel que le gestus global de la scène, notamment entre les personnages, soit nettement lisible; ce qui est saisi, c'est avant tout le corps morcelé de chaque acteur, son regard séparé du corps de l'autre, la présence d'un *je* cherchant un *tu* absent de l'écran. Le plan rapproché est le plus fréquent; l'acteur y est filmé de profil ou de trois-quarts, la caméra tourne légèrement autour de son visage, l'interlocuteur est visible de dos ou situé dans la plus pure tradition technique de la grammaire cinématographique narrative: le film du *Jeu* est fondé très souvent sur un montage rapide de gros plans sur le visage du locuteur ou —lorsque le texte provoque une réaction mimique ou émotive forte et pertinente— sur l'auditeur. Le changement de direction du regard dans chaque plan, tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche, lie les locuteurs en une conversation verbale et mimique à laquelle le spectateur ne peut qu'assister sans pouvoir intervenir. Même les plans assez nombreux où les personnages sont filmés ensemble se prêtent à une psychologisation intense des relations humaines. Lorsqu'il s'agit de filmer le seul couple des maîtres (ou des domestiques), l'étude psychologique est légitime et autorise une saisie très subtile de leurs mécanismes de défense et de ruse. Lorsqu'en revanche, le même procédé de gros plan et de montage alterné est utilisé pour le «couple» maître/valet, l'image dissout rapidement toute différence et toute dialectique sociale. Les visages, lorsqu'ils ne sont pas maquillés de manière à accentuer un caractère, se ressemblent beaucoup: le social n'y est plus inscrit comme trait pertinent ou interaction de pouvoir. L'analyse caractérielle refoule totalement la mise en vue des rapports sociaux et de leurs contradictions. Le corps des acteurs est comme réduit au visage et à la mimique: toute gesticulation trop débordante est proscrite, même pour le bouillant Arlequin. Lorsque Silvia, séduite par Dorante, prononce un *ah!* de satisfaction (II,12 et III,8), le bruit soudain amplifié sort du cadre du vérisme psychologique: le corps est comme déplacé dans cette galerie angélique. La seule exception, mais encore trop timide, est celle d'Arlequin dont la corporalité est plus marquée par l'acteur.

Parfois, le cadrage sur un seul personnage est particulièrement adapté à la situation dramaturgique: dans les scènes de teichoscopie, lorsqu'un personnage décrit et commente ce qui se passe hors-champ (III,8). Chez Bluwal, le plan rapproché devient le principe général du plan qui est fondé sur le regard porté sur un hors-champ, du personnage à la fois centré sur lui-même, occupé par ses propres tourments et mu par le désir de l'autre. Le découpage du plan et de l'espace dit ainsi immédiatement et figurativement l'isolement et l'aliénation de chacun et de chaque groupe par rapport à l'autre (les valets contre les maîtres les pères/frères contre les amoureux). Parfois, l'image isole un détail qui, sur une scène, passerait inaperçu: le mouvement d'une main féminine caressant un parapet rugueux (I, 1) les mains de Silvia nouant derrière son dos son nouveau tablier, mains qui caressent l'étoffe et s'appesantissent sur les effets troublants d'un déguisement (I,4). L'image de Bluwal et de Bac crée une atmosphère de fête,

d'insouciance, de légèreté, comme si le château et ses habitants étaient perçus à travers le filtre de la peinture d'un Watteau et, davantage encore, d'un Fragonard. Il n'est que comparer un tableau comme le *Portrait de Marie-Madeleine Guimard*⁴ pour retrouver la même utilisation plastique du costume, le mouvement du plissé et le chatoiement des étoffes. Là encore, l'atmosphère artistique est le produit patient d'une mise en place d'effets picturaux et de citations d'attitudes et de costumes de cette époque frivole. Rien n'est laissé au hasard d'un quelconque impressionnisme.

En effet, par le jeu du cadrage (inclusion/exclusion du réel), du type de plan, du rythme du montage, le film instaure ce que Bluwal nomme un «fléchage du sens»⁵, parcours de signes qui impose au spectateur le plus distrait l'établissement d'un lien entre le procédé utilisé (le signifiant) et l'effet recherché (le signifié) et par accumulation de ces relations signifiantes, d'un signifié global. Ce «fléchage du sens» est l'inscription du discours de la mise en scène dans l'énonciation cinématographique: il est à la fois très peu discret et tout puissant, puisqu'il réduit tous les matériaux filmiques à son trajet. En ce sens, l'interprétation du texte de Marivaux perd en ambiguïté et en polysémie ce qu'il gagne en précision et en «dirigisme». La concrétisation de ce film est très claire, au point d'emprisonner l'amateur de théâtre (et l'auditeur de texte que le spectateur de cinéma continue à être aussi) dans un circuit très rigide. Rigide surtout quant à la chronologie et au rythme des événements, car la lecture dramaturgique et idéologique est, elle, beaucoup moins univoque, comme on le verra plus loin: celle-ci, en effet, n'est pas liée au déchiffrement de la narrativité ou de la chronologie, mais à une complexité des relations humaines qui réside dans l'interprétation des comédiens (voix, intonation, mimique, effet d'identification).

4. La «fléchage du sens», la répétition mathématique des mêmes cas de figure de cette grammaire cinématographique assurent l'homogénéité et la grande lisibilité du spectacle. Il lui manque toutefois un élément de surprise, et ce qui est la marque même du théâtre: l'imprévisibilité et la soudaine entorse à la norme font cruellement défaut à ce médium, à ce téléfilm en particulier. Le réel apparaît déjà comme préformé par son cadrage et son découpage, tout s'enchaîne et se correspond admirablement: il manque tout simplement des «ratés» dans le moteur rythmique ou narratif, des arrêts inexplicables sur l'image, des entorses graves à la grammaire cinématographique. La perfection technique conduit ainsi tel est peut-être le tragique d'un art cinématographique trop sûr de ses effets - à une monotonie et une monodie idéologique.

Or, ce plaisir de la lecture (de la régularité et du système filmique), si évident dans le film, dans tout ce qui concerne l'enchaînement très serré des motifs picturaux, ne va pas sans une certaine ambiguïté idéologique, dès qu'on tente de dégager le métatexte de Bluwal dans cette concrétisation filmique. Pour ce faire, on

⁴ Musée du Louvre, Paris. Ce tableau est reproduit dans le catalogue de l'exposition *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 9 mai-1er sept. 1980.

⁵ Débat avec M. Bluwal du 22 avril 1982.

examinera successivement le système spatial, l'étude des relations familiales, l'interprétation des comédiens et la lecture de la fable qui résulte de ces opérations dramaturgiques et scéniques.

5. Le lieu de l'action est utilisé de manière systématique par Bluwal pour signifier la désorientation spatiale de Silvia et surtout de Dorante. Les rencontres amoureuses entre Silvia et Dorante se font le plus souvent sur l'esplanade du château, en un lieu de transition (I,6-7) entre la représentation extérieure, l'insouciance des promenades et le confort douillet du nid familial.

Cette première rencontre est construite par une grande fragmentation des espaces filmés, un passage constant d'un groupe à l'autre, une série de ruptures temporelles dans les dialogues, de transmission par la caméra d'un visage à l'autre.

Par contre, les habitants légitimes du château sont d'entrée confortablement installés dans le bureau d'Orgon (I,4), dans le salon de lecture (II,11). L'entrée de Dorante dans l'espace familial n'a lieu que dans la scène de l'aveu, dans une des pièces du château (II,12). Dorante fait littéralement irruption dans l'intimité familiale, en entrant dans le champ de la caméra, violant à la fois la convention de l'étiquette et du système filmique des plans qui montrent rarement l'apparition d'éléments extérieurs. Dès lors qu'il a révélé son identité, les rencontres peuvent se dérouler à l'intérieur, et c'est tout naturellement dans l'intimité de ce lieu que Dorante fait sa demande en mariage. Silvia l'entraîne immédiatement sur le perron du château en le présentant à la famille, laquelle s'interpose de dos entre le couple et la caméra, dans la même position énonciative que le spectateur. La (re)présentation officielle du couple s'effectue fort logiquement devant la façade de la résidence: l'intérieur coïncide désormais avec la vision frontale et globale du château conquis de haute lutte.

Le système spatial de Silvia — ce que l'on pourrait appeler son espace gestuel et mimique de ses relations proxémiques aux objets et aux êtres — est tout aussi soigneusement structuré. Après la conversation, badine dans le parc, sérieuse dans le salon (I,1), après la mise au point des tactiques (le déguisement pour les femmes, la loi du silence pour les hommes I,4), le clan se donne une dernière auto-représentation à l'extérieur, devant le bassin: la cellule familiale, plus aristocratique que bourgeoise, pose avec complaisance devant une nature domptée et civilisée, comme si un portrait du château et du jardin était nécessaire à son existence en tant que gens et choses d'apparat. L'annonce de Dorante par le valet est saisie en plan général, devant le château, avec le bassin au premier plan. Le piège que Silvia pense avoir mis en place est ainsi livré en une image «carte postale», clairement ordonnée, visualisable et extérieure. Les premières rencontres avec Dorante se font sur cette esplanade avec la façade du château en arrière-plan. Les dialogues où Dorante et Silvia badinent sont filmés depuis le château avec le parc au fond («Ma foi, je ne serais pas surpris quand ce serait aussi l'histoire de tous les maîtres» I,7). Dès que la conversation roule sur le mariage ou l'amour, les acteurs apparaissent en gros plan et, pour les plans d'ensemble, devant le château visible au fond. Le mouvement d'enfermement et d'intériorisation de Silvia se poursuit et s'intensifie tout au long de la pièce. Par un système de cercles concentri-

ques, la caméra semble forcer Silvia à aller jusqu'au bout de son emprisonnement, jusqu'à sa propre chambre à coucher, où elle ne peut presque plus fuir, victime de son propre piège et de l'irruption de Dorante dans son espace intime (II,12). Le jeu concentrique des lieux successifs a enfermé Silvia dans un déguisement et dans une intériorité qui lui sont insupportables jusqu'au moment où, Dorante ayant fait une demande on ne peut plus officielle, elle peut de nouveau sortir sur le perron, entraîner son fiancé dans l'espace retrouvé de la représentation (III,8). Représentation sociale et théâtrale, puisque le couple est officiellement présenté à la famille et à l'œil extérieur de l'objectif mis en place sur la scène du présentoir social.

6. Le cadre architectural et le système spatial que Bluwal y inscrit se prêtent fort bien à une mise en place des relations familiales et des positions discursives des personnages. Chacun y trouve une place bien à lui, et son discours s'avère immédiatement surdéterminé par son inscription ou son attitude. La caméra s'attache à nous montrer une famille idéale, sans paraître se poser la question — il est vrai informulée dans le texte — de savoir si la famille d'Orgon appartient à l'aristocratie ou à la haute-bourgeoisie. Les rapports y sont en tout cas très « bon enfant », voire paternalistes : Silvia bénéficie de la complicité de son père et de son frère ; ceux-ci traitent Lisette avec une familiarité qui se traduit parfois jusqu'à un regard ou une attitude très sexualisés. Silvia et Lisette apparaissent tout d'abord (I,1) comme deux amies, complices et capables d'échanger leurs impressions et leur identité sans la moindre contrainte : les effets de symétrie, de parallélisme et de ressemblance entre les deux femmes sont multipliés dans les cinq premières scènes. L'incompréhension, puis la rupture et l'agressivité en seront d'autant plus sensibles dès que Silvia se croit amoureuse d'un valet. A la complicité initiale, dont Bluwal filme le côté subjectif et fantasmatique, fera rapidement suite un mépris social, lorsque Silvia consent à « donner » Arlequin à Lisette (III,5). En ce sens, l'évolution de l'interprétation déconstruit parfaitement le mythe d'un espace social affranchi de toute différence de classe pour les questions d'amour et de mérite. Par contre, ce discours critique est beaucoup moins net dans la relation entre les générations à l'intérieur de ce milieu familial. En aucun cas, la mise en scène n'autorise à douter des véritables motivations du paternalisme d'Orgon : l'image prend au sérieux et confirme à l'envi l'assurance du texte que Monsieur Orgon est bien « le meilleur de tous les hommes » (I,2), qu'il n'agit que par amour pour sa fille et qu'il défend réellement toute complaisance à son égard. Bluwal ne semble pas s'interroger sur la duplicité possible des éducateurs, sur leur bonhomie : leurs jeux de mimiques, leurs intonations se veulent rassurantes, empreintes de la maxime dont Orgon espère que les autres l'appliqueront immédiatement à son propre cas : « dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez » (I,2). La complicité familiale paraît surtout d'ordre affectif et non idéologique, ce qui idéalise les rapports sociaux au profit d'une entente naturelle et instinctive entre les générations et, semble-t-il, entre les classes. Bluwal dit avoir voulu recréer entre les six personnages des rapports de familiarité et de paternalisme semblables à ceux « d'un monde où j'avais voulu que le rapport entre maître et ser-

viteurs ressemblait un peu à celui des grandes plantations de Louisiane avant la guerre de Sécession»⁶. De fait, les rapports entre maîtres et valets sont très flous, comme si la complicité et la familiarité masquaient les conflits matériels et idéologiques dont on évite soigneusement de parler. L'image et les situations d'énonciation montrent certes la bonhomie générale des rapports, mais elles ne soulignent jamais la lutte des classes à l'intérieur de la grande famille humaine. Ce qui apparaît à la place, c'est la tyrannie généralisée: la souffrance que chacun oppose à chacun dans la relation sado-masochiste qu'il subit et fait subir. En l'espace d'une génération, on est ainsi passé d'un Marivaux «marivaudant» à un Marivaux tortionnaire et sadien (pour ne pas dire sadique), d'une image à son exacte inversion. On peut se demander si la précision historique et idéologique de l'analyse dramaturgique et théâtrale ne fait pas les frais de ces volte-face.

Toujours est-il que sur l'écran, on perçoit la vision limitée d'un échange de regards nouveaux: Bluwal focalise souvent sur le couple idéal (Silvia-Dorante), en lui accordant les faveurs émotionnelles du gros plan, en faisant systématiquement alterner les portraits très avantageux des deux jeunes premiers. Le cadrage et l'éclairage visent à interioriser au maximum les conflits, à les rendre lisibles dans le visage (mimique, intonation, direction du regard), à concentrer par là même tout le poids des relations sociales en un rictus ou une oeilade. Le bonheur individuel, la facilité de la vie quotidienne, l'absence des contingences matérielles ne sont jamais en question, si ce n'est dans les intermèdes visuels entre les actes où l'on compare Silvia rêvant à ses amours et Lisette en admiration devant une magnifique batterie de cuisine. Comme pour *La Double Inconstance*, Bluwal concrétise son discours sur la pièce et l'évolution des personnages par un intermède d'environ deux minutes entre les deux premiers actes, au cours duquel on entend une musique de chambre de Rameau. La séquence se décompose en une dizaine de plans, d'une durée d'environ deux minutes, et qui s'organisent en un double récit sur l'amour rêveur et idéaliste de Silvia et Dorante et sur le rêve «matérialiste» de Lisette qui, devant une batterie de casseroles, caresse ses mains en songeant au travail dans la cuisine qui lui serait évité par un beau mariage. La séquence se décompose dans les plans suivants:

Plan 1: Silvia, en costume rose, vue de très loin, dans le salon.

Plan 2: Elle noue sa robe, la caméra suit la main droite qui revient au repos.

Plan 3: La caméra décrit un arc de cercle autour de Silvia de profil, toujours rêveuse.

Plan 4: Silvia s'approche de la fenêtre et semble apercevoir Dorante.

Plan 5: Celui-ci est filmé de dos, regardant de l'extérieur en direction du château.

Plan 6: Arlequin et Lisette, filmés depuis le château, courent dans le jardin.

Plan 7: Dorante et Silvia échangent en regard furtif.

Plan 8: Dorante s'aperçoit du mouvement de recul de Silvia, esquisse un sourire satisfait.

⁶ M. Bluwal, *Un aller*, Paris, Stock, 1974, p. 280.

Plan 9: Arlequin et Silvia courent dans le massif de fleurs.

Plan 10: Lisette devant une batterie de casseroles en cuivre paraît rêveuse.

Plan 11: Elle regarde ses mains, puis s'observe dans le miroir.

L'image tranche ici pour différencier les motivations et réintroduire un discours plus socialement marqué. Celui-ci d'ailleurs n'est jamais absent de l'image; même si ce n'est jamais de manière «frontale», il n'en est que beaucoup plus subtilement efficace: tel est le cas du rapport, de la circulation du regard et du jugement entre les groupes. La manipulation de ce regard idéalisé des maîtres va même jusqu'à donner à voir au spectateur la «vulgarité» et l'impudence» d'Arlequin arpentant la pièce et inspectant les lieux (en I,8), à travers l'échange des regards étonnés de Dorante et Silvia. Ce circuit des regards ne laisse aucune possibilité (ou du moins une possibilité réduite) au spectateur de juger par lui-même l'action d'Arlequin; il marque d'entrée de son sceau la distance entre maîtres et valets et la dévalorisation absolue et indélébile des derniers. Certaines séquences visuelles réussissent parfaitement à souligner la violence corporelle contenue d'Arlequin. Lorsqu'il est interrompu dans «ses fonctions» par Silvia (l'ordre de vous aimer - II,6), Arlequin, «en attendant qu'elle ait fait», réagit avec force, se mouche presque dans la caméra et sort en colère: la force intrusive et «malséante» du corps fait alors éclater les scènes précieuses précédentes.

Parfois l'image instaure un commentaire verbal et imprime à la scène un rythme nouveau: pour la scène 4 du premier acte, Bluwal montre, en un montage parallèle, les messieurs mettant au point les derniers détails de l'observation et les dames préoccupées à essayer leurs nouvelles toilettes.

7. Dans le même esprit, Bluwal reprend à son compte le côté héroïque, voire pathétique de la relation amoureuse de Silvia et Dorante. Alors que le texte peut très bien se lire comme un regard ironique sur le style héroïque de la conversation tendre, voire comme une parodie héroï-comique, Bluwal accorde au couple une attention cinématographique très soutenue: il prête une oreille respectueuse aux plaintes geignardes de Dorante, à ses déclarations enflammées, aux serments solennels et aux agenouillements éplorés, un oeil attentif aux mimiques d'Arlequin et au rythme visuel du montage, comme du mouvement, de la caméra pivotant autour des visages pour en saisir la beauté et l'émotion. Pris dans sa conception fascinée des deux «belles âmes», il naturalise la douleur de Dorante, qui devient un amoureux pathétique que Lelio n'aurait pas désavoué. Il manque à cette interprétation le sourire ironique qui devrait s'attacher à montrer ce que ces situations ont d'excessif et de pathétique. A croire que Bluwal tombe dans le piège du drame bourgeois dont *Le Jeu* est précisément l'annonce autant que le pastiche. A traiter ainsi ces belles âmes, le film dévie par instants vers le feuilleton de T.V. où les héros sont toujours élégants et sérieux, comme si l'on adaptait et jouait une *Vie de Marianne* au premier degré, avec la rhétorique de la sensibilité élective.

Or, comme l'indiquent bien ensuite les commentaires ironiques de «la famille» (II,10), ces scènes ont quelque chose de burlesque et devraient faire autant

rire que les parodies précieuses des valets, d'autant qu'elles viennent en contrepoint et reduplication de scènes identiques entre Arlequin et Lisette (II,4-5). Si Bluwal renonce à les éclairer ironiquement, c'est sans doute que la fascination pour l'élégance aristocratique rend plus plausible le moindre sourire sur ces actions; il ne désire par renverser les signes de chaque élément pris individuellement en lui adjoignant sa contre-partie dialogique. Ce faisant, il n'en contribue pas moins à renforcer l'idéologie de la distinction des amoureux comme des maîtres. Il est dommage que la dialectique maître/valet n'intervienne pas aussi au niveau de chaque élément du «couple social» pris individuellement. Ce déséquilibre n'est cependant surtout sensible que pour le couple aristocratique: les valets ne sont en effet, quant à eux, jamais uniquement ridicules et simplistes: Bluwal laisse toujours deviner qu'ils ne sont pas dupes de leur jeu et valent beaucoup plus que le rôle burlesque que leurs maîtres (et l'idéologie dominante) les prie d'assumer. Pour Arlequin, C. Brasseur réussit parfaitement à jouer la schizophrénie sociale de son personnage: en présence de son maître, il est sérieux, bafouille quelques excuses, plus effrayé que sûr de lui, totalement instrumentalisé par les projets patronaux; déguisé en grand seigneur, il retrouve immédiatement sa verve et l'usage de son corps. C'est donc dans les scènes où il est lui-même (et ce malgré le déguisement de son maître) qu'Arlequin donne à la scène cette dimension gestuelle et théâtrale qui fait tant défaut à Dorante, amoureux transi et peu remuant. Par ce jeu, Arlequin réalise une salutaire rupture avec le système de la représentation «glacée et hyperpsychologique» du film et de la cellule bourgeoise en voie de formation. Cette rupture est due parfois aux *lazzis* de Brasseur. Lorsqu'il est contraint d'avouer son identité, il se cache dans les tentures, face à la caméra, alors que Lisette le harcèle derrière son dos et qu'elle «s'épuise en hémilité pour cet animal-là» (III,6). Sa voix rauque, capable d'avaler les syllabes encombrantes, de prêter une intonation gutturale aux formules amoureuses les plus alambiquées, achève de contredire et de parodier merveilleusement la voix posée et intériorisée des gens de qualité.

Brasseur parvient ainsi à rééquilibrer la mise en scène dans le sens d'un échange productif entre comédie psychologique des maîtres et farce burlesque des valets italiens. De la sorte, Arlequin réussit à faire circuler d'un groupe à l'autre le principe dialogique de la parodie des uns par les autres. Or, c'est là un principe fondamental de l'écriture du *Jeu* que cette réécriture perpétuelle d'un rôle par l'autre, ce tourniquet incessant entre la norme et sa rupture, la «distinction» et sa parodie.

Hormis les scènes où Arlequin brise toutes les conventions, la mise en scène de Bluwal ne laisse pas suffisamment circuler ce sens carnavalesque marivaudien de la réversibilité et de la parodie. La technique filmique trop narrative et linéaire, où tout est filmé d'un même regard extérieur et objectif, neutralise beaucoup l'énonciation globale en prenant le point de vue de la famille d'Orgon et de Silvia. Paradoxalement, ce film très brillant et «léché» est aussi très plat et univoque: le mécanisme ironique du marivaudage n'y est plus saisi, comme si le prix à payer pour sortir du Marivaux élégant et brillant était celui d'une pièce prise au sérieux, d'un approfondissement psychologique et d'une naturalisation des lieux

et des actions. Si la circularité ironique, l'échange des groupes et la relativisation des acquis de chaque groupe ne sont plus guère sensibles, c'est parce que le film fonctionne comme une fine pellicule retrouvant la brillance du XVIII^{ème} siècle, mais enveloppant et écrasant la dialectique chorégraphique et théâtrale du texte marivaudien sous un vernis trop scintillant et dominé par «le bon goût» de Dorante et Orgon.

8. La lecture de la fable, selon Bluwal, se situe à ce même niveau superficiel et brillant d'une rencontre entre deux belles âmes, Dorante et Silvia, qui écartent tous les obstacles placés sur la voie de leur bonheur d'une main de maître. L'intrigue parallèle (faut-il dire secondaire?) d'Arlequin et Lisette n'est là que pour faire valoir la romance des âmes supérieures, elle ne vient jamais troubler l'action centrale: aucun doute n'est permis d'entrée sur une possible confusion des rôles sociaux; l'écart entre maître et domestique (et, à moindre degré, entre dame et suivante) est trop évident pour que le doute soit un instant permis. Certes, c'est bien là le dispositif idéologique du texte, puisque le comique repose sur l'évidence des identités et la distance énorme entre les classes; mais la mise en scène doit-elle nécessairement adopter la même aptitude sceptique en face d'une possible confusion des rôles? Ne peut-elle pas au contraire s'opposer au discours idéologique de la différence? Faut-il que la découverte et la démonstration de l'amour noble et sincère malgré les masques aille nécessairement de pair avec la constatation d'une différence essentielle et radicale entre les classes?

9. Malgré son désir de «relire» la pièce, Bluwal a beaucoup de mal à se démarquer de la doxa idéologique et de l'interprétation traditionnelle; c'est qu'il n'a pas suffisamment élaboré un métatexte qui se situe en marge, voire en opposition du discours idéologique explicite. De la sorte, il échappe certes au travers, aujourd'hui (après 1968) fréquent, d'une surinterprétation et d'une mise en scène caricaturale; il tombe cependant dans une neutralité fallacieuse et dans un esthétisme plaisant, mais aussi falsificateur. Voulant ouvrir l'oeuvre à un public encore trop réticent et privé de toute référence culturelle, trop prudent dans le langage cinématographique très classique et lisible, Bluwal accentue le réalisme de l'énonciation, naturalise un texte difficile à lire ou à écouter; il réduit par là même la pièce à un conte de fées, une histoire d'amour et surtout une universalisation apolitique des rapports humains.

Si l'approche du texte a déjà changé, dans cette réalisation de 1967, c'est surtout formellement, dans le lieu de l'énonciation: c'en est certes fini des conversations polies de salon et des lectures bien appliquées sur le mode des petits classiques illustrés; Bluwal en arrive bien à «tirer l'oeuvre du marivaudage»⁷, mais l'analyse dramaturgique est encore à naître ou du moins à approfondir, le lien entre la subtilité de l'analyse psychologique (et des rictus) et les rapports de classe à fonder: si Dorante est bien «divisé à souhait», la division reste inexplicée.

⁷ Ibid., p. 280.

Cette approche, à la fois encore si traditionnelle et pourtant tendue vers l'avenir, se situe à mi-chemin entre l'académisme du style Comédie-Française (de cette époque) et une relecture radicale du texte, entre le jeu volontiers citationnel du bien parler (Orgon, Mario) et l'approfondissement du réalisme psychologique (Dorante, Silvia). Bluwal a su prendre appui sur le jeu marivaudant du Français, pour mieux le contredire un instant après: par les gambades d'Arlequin, les parodies du valet rusé, mais aussi les crises de fou rire des jeunes gens de bonne famille (III,4). Ainsi Silvia et Mario, lorsqu'ils viennent de quitter un Dorante très éprouvé et traité par le frère «jaloux» avec toutes les ficelles du grand jeu «français» (III,3-4).

Si ce téléfilm paraît aujourd'hui, quinze ans après, quelque peu dépassé idéologiquement, et démodé quant à la technique cinématographique, il reste qu'il a plus fait, par sa diffusion nationale, pour populariser Marivaux et préparer un public nouveau à la relecture de son oeuvre que mainte mise en scène d'avant-garde. Point de départ d'une ouverture, après les ruptures successives de 1946 (*Les Fausses Confidences* de Barrault), 1956 (*Le Triomphe de l'Amour* de Vilar), 1959 (*La Seconde Surprise de l'Amour* de Planchon), sur une expérimentation toujours plus hardie sur le texte dramatique; mais aussi —on ne peut que le regretter— point de retour pour d'autres adaptations pour la télévision, dont l'une des dernières, celle de Claude Santelli pour *L'Épreuve* (avril 1982) prouve que les recherches télévisuelles n'ont guère su dépasser le travail de déchiffrement de Marcel Bluwal et, à certains égards, régressent par rapport à lui⁸. Ce n'est pas une mince entreprise que de fixer sur la pellicule un langage en constante fusion.

⁸ Une brève comparaison avec une récente version télévisuelle de *L'Épreuve*, dans une mise en scène de Claude Santelli, montre bien comment le travail de Bluwal prenait soin de recomposer la réalité filmée en l'épurant et en la retravaillant selon un système sémiotique d'opposition des couleurs, des objets, des formes, etc. Faute de réduire la réalité filmée (celle d'un manoir et d'un parc) à des éléments simplifiés et récurrents, C. Santelli se voit contraint, pour cette pièce en un acte, à une véritable course à travers les décors, pour varier et animer au maximum des «dialogues» très serrés et assez statiques: la caméra suit ici les acteurs en mouvement, multiplie les angles de vue, les manipulations d'objets et de détails, les plans rapides sur Lucidor pour indiquer la manière à la fois froide et inquiète dont il observe les réactions d'Angélique. Le rythme trop élevé des plans oblige d'autre part à morceler le texte et le faire énoncer avec le même vivacité naturaliste par des comédiens qui sont plus préoccupés par sa force dramatique et sa diction naturaliste que par un découpage plus rhétorique, fondé sur une écoute de la texture dramatique. Il en résulte une perte irrémédiable de la qualité poétique du texte (seuls les significés textuels sont «perceptibles» et traduits immédiatement en images qui les précisent et les amplifient, au point d'effacer leur origine textuelle).

La tonalité des couleurs, la volonté de ne pas atténuer les couleurs criardes (ainsi le vert de la prairie en été), d'harmoniser les couleurs renvoient à un tout autre parti pris: non plus idéaliser et fonder les contradictions en un vaste camaïeu idéologique et psychologique, mais donner à voir la violence des contrastes sociaux et caractériels. Il manque toutefois à ce travail un système de repères et de constantes qui appuierait davantage les oppositions significatives. On n'a ici qu'une suite désordonnée de lieux réalistes, de gestes individualisés et de tons criards, comme si la mise en scène renonçait à sa faculté d'organiser les signes forts et de structurer le profilique en fonction des significés de différents plans. Santelli semble avoir payé bien cher l'attrait réaliste pour les lieux et la vivacité des échanges —et donc en somme la séduction d'un grand public— par un décor et un style très expressifs et variés: le prix en a été une perte de la lisibilité dramaturgique, de la théâtralité du jeu et, en définitive, d'un regard insistant et critique sur cette pièce. Hormis les scènes grotesques où interviennent Maître Blaise (Jacques Villeret) et Madame Argante (Tsilla Chelton) avec un accent ou

Le téléfilm de Bluwal (auquel s'ajoute un nombre très important de réalisations identiques pour la télévision à partir des pièces de Marivaux) pose la question de l'adaptation de cette oeuvre par des moyens audio-visuels. Marivaux supporte-t-il la pellicule? Telle est la question brutale qu'il s'agit de poser. Il la supporte assez mal et pour de bonnes raisons.

La dramaturgie n'exige pas de fréquents changements de lieux et d'atmosphère, et les tentatives pour illustrer le milieu aboutissent souvent à égarer le spectateur dans un dédale de pièces ou de lieux, sans qu'un système clair de ces espaces n'apparaisse véritablement. Filmé en décors naturels, le réel demeure trop complexe, il parasite la fable et ne réduit pas suffisamment le référent filmique à un système concentré et pertinent des lieux, des couleurs, des éclairages. On a beaucoup de mal à supporter le hiatus entre ce décor naturel et le jeu intériorisé et artificiel (sentant son artifice de comédien) des interprètes. Ce qui manque, c'est l'intégration de l'ordre existant du référent à l'ordre supérieur de la structure filmique, ce qui est, selon Eric Rohmer analysant le *Faust* de Murnau, le plaisir de l'oeuvre filmique:

“S'il est vrai que nous éprouvons une jouissance particulière à voir l'art transformer la laideur en beauté, faire du désordre de l'ordre, nous ressentons un plaisir non moins vif à assister à l'intégration d'un ordre existant à un ordre d'espèce différente et supérieure”⁹.

Tel est le paradoxe de cette dramaturgie: une écriture dramatique aussi forte et autoréférentielle que celle de Marivaux supporte mal une écriture filmique aussi forte et diverse dans ses procédés: trop de difficultés, élevées de plus à la puissance deux, perdent le spectateur. Inversement, si l'écriture filmique est faible, le contraste avec la dramaturgie ne tourne pas à son avantage. Ceci est

une gestuelle grotesque et grossie par l'intonation ou la prise de vue, le téléfilm réduit la pièce à un mélodrame et une histoire sentimentale, sans trop insister sur la cruauté du procédé de l'épreuve, comme si ce genre de test était légitimé par le désir louable de n'être aimé que pour sa personne. En somme, ce travail filmique raconte parfaitement la fable, en prenant bien garde de ne pas s'arrêter trop pesamment sur les contradictions des actions et de porter un regard résolument critique sur l'imbrications des rapports amoureux et financiers.

Dans les quinze années qui séparent *Le Jeu* par Bluwal de cette *Epreuve*, la technique téléfilmique ne semble pas avoir évolué; elle se contente encore de multiplier les plans, les angles de prise de vue, les lieux de la parole, sans réfléchir suffisamment au phénomène du passage de la structure dramatique du texte à la structure cinématographique. Si la virtuosité du maniement de la caméra (pour les travellings par exemple) est plus évidente chez Santelli, c'est aux dépens d'une reconstruction dramaturgique des systèmes signifiants saisis par l'image (couleurs, objets, choix du plan, lieux). Santelli retombe dans un travers jadis dénoncé par André Bazin, le «souci de 'faire cinéma'» (selon l'expression d'A. Bazin dans «Théâtre et cinéma», *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, Vol. 2, p. 79).

En multipliant les lieux et en additionnant les plans sans esprit de système dramaturgique, la mise en scène *divertit* le téléspectateur, mais c'est autant une diversion qu'un divertissement. Tous les défauts d'un certain «théâtre filmé» ont tendance à resurgir dans cette *Epreuve*: longueur des travellings, abus de décors naturels choisis plus en fonction de leur beauté ou originalité que selon une nécessité dramaturgique; passage du gros plan ou plan d'ensemble pour varier plus que pour souligner un changement dans le gestus des personnages; effets de réel et espaces démultipliés dans le seul but d'ouvrir l'action à un public avide de sensations sans cesse renouvelées, etc.

⁹ Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, Paris, U G E, Coll. 10/18, 1977, p. 54.

manifeste lorsqu'on examine le rythme des dialogues et de la rhétorique textuelle avec celui du montage filmique. Si le film suit mécaniquement le rythme des échanges de la parole, il ne produit un «clignotement» de l'image fort lassant: on passe d'un profil à l'autre, d'un buste à l'autre, d'une direction de regard à l'autre. Les plans d'ensemble sont, il est vrai malaisés sur le petit écran, car l'échelle des acteurs empêche toute visibilité et reconnaissance de leur jeu. La parole n'apparaît alors ni comme gestus de l'échange, ni comme symptôme d'une psychologie.

Les deux films sont réalisés de manière à rendre claire l'intrigue, à suggérer l'intériorité des conflits: pas de noeud, de coagulation du sens, de répétitions ou de blocage. Tout est fait pour favoriser le déroulement sans heurt de la pellicule et de l'intrigue. Les téléfilms sont comme obsédés par la production continue et vraisemblable de la fiction; ils insistent sur le représenté et non sur le processus de la représentation. Pour ce faire, les films effacent ou retouchent leur dimension de signifiant filmique; tous les procédés stylistiques sont vraisemblables, axés sur la diégèse. Ils se refusent à montrer le cadrage, le montage, la répétition, à prendre en compte la spécificité du signifiant cinématographique. Bluwal, dans un souci-tout à fait compréhensible à l'époque encore «archaïque» où il entreprenait de faire connaître Marivaux au grand public de la télévision - efface le signifiant au profit de la lecture et de l'audition du texte de Marivaux; il n'ose pas - et l'on comprend sa timidité - rivaliser par la caméra avec l'écriture dramatique du texte; il ne parvient donc pas à faire par le cinéma ce que faisaient par le geste et la diction les Comédiens Italiens: rompre l'illusion d'un monde fictif vraisemblable, commenter le texte, le parodier, s'en amuser, jouer la théâtralité excessive contre la logique du récit et du personnage. Il faudrait pour cela déconstruire l'écriture de Marivaux et la plier à celle du langage cinématographique, mais Marivaux commande encore trop le respect du classique pour que l'expérience soit tentée. D'où le documentaire que ces films continuent à réaliser sur «Marivaux et son temps» et sur une exposition linéaire de quelques thèmes de son oeuvre.

C'est encore Marivaux, mais est-ce celui auquel notre époque peut légitimement aspirer en *s'inspirant* de lui?

*Instituto d'études théâtrales
Université de Paris III*