Document generated on 07/15/2025 8:36 p.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Le cliché taché : rétrospection et décomposition cinématographique

Timothy Murray

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041080ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041080ar

See table of contents

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Murray, T. (1988). Le cliché taché : rétrospection et décomposition cinématographique. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 307–318. https://doi.org/10.7202/041080ar

Tous droits réservés © Société d'histoire du théâtre du Québec, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Timothy Murray

Le cliché taché:

rétrospection[1] et décomposition cinématographique.

J'aimerais commencer par une excuse, qui servira aussi d'introduction théorique à l'intention du thème, «mémoire et appropriation», donné à tous ceux d'entre nous qui avons été invités par la S.H.T.Q. à donner une communication. Cette excuse concerne les problèmes inhérents à la charnière rapprochant «mémoire et appropriation». Comme pour un texte, les contingences de l'écriture, ici quelque peu anodines, ont dicté les paramètres de mon étude. Un séjour de quatre mois en Provence m'a empêché de revoir les adaptations cinématographiques de Shakespeare dont j'avais l'intention de vous parler, et plus spécialement l'*Othello* d'Olivier mis en scène par Stuart Burge et John Dexter. C'est ainsi que la mémoire a fait son entrée sur la scène de mon analyse. L'action de remise en mémoire s'est confondue avec les événements mêmes du film que j'essayais de me rappeler. Les limites de la mémoire ont ainsi non seulement démarqué mon abrégé écrit en France, mais aussi tout le travail qui est venu par la suite alimenter cette étude.

Je trouvais encore plus frustrant le fait que ma mémoire défaillante ne me fournisse aucun détail spécifique sur l'aspect structural du film qui aurait contribué à mon étude des changements dans l'adaptation shakespearienne: une étude de mouvement. Ce dont je me souvenais le plus clairement de cette adaptation d'*Othello* n'avait rien à voir avec le mouvement, mais plutôt avec les prises de vue, soit les perspectives établies par l'angle de la caméra ou les images en forme de clichés. En

---

[1] *Rétrospection*: 1. Action de regarder en arrière, dans le temps. 2. Action rétrospective et rétroactive. 3. Action de regarder en arrière ou de faire référence à quelque chose. 4. Action ou fait de se retourner sur quelque chose, ou d'explorer le passé (d'après l'*Oxford English Dictionnary*).

fait, c'est la variation libidinale de la mémoire elle-même qui a le plus trahi mon effort de penser de façon explicite au mouvement dans ces films. De ce mouvement trop fluide de l'esprit s'ensuivit une anasème plus critique encore qu'aucune précision narrative sur le mouvement des films en question.

Une irrésistible tendance de la théorie cinématographique franco-américaine me conseillait d'aborder mon analyse de Shakespeare à l'écran, sans donner de compte rendu précis du mouvement. Stanley Cavell (et on ne parle point de Gilles Deleuze) déclare que c'est le mouvement qui constitue «le matériau de base du cinéma, [...] une succession automatique de projections du monde»[2]. Cavell parle non seulement «des images en mouvement», mais aussi des réflexions ontologiques qu'elles amènent. C'est en tant que mouvement «d'être là» que le film se révèle aux spectateurs[3]. Cavell affirme que le mouvement limité donne à l'art la possibilité de s'étendre à la représentation «du cadre phénoménologique qui s'ouvre et se resserre indéfiniment»[4], faisant du film un moyen idéal de traduire «la présence implicite du reste du monde et son rejet explicite»[5]. Cet idéal se tient en dehors de la distance aliénante du théâtre et du legs théâtral dont la photographie a hérité. Cavell explique, dans son ouvrage *The World Viewed*, que «mettre de façon mécanique les images en mouvement a dépassé [...] le théâtre inhérent au cliché photographique. Le développement rapide du film permit aux sujets de la photographie d'être saisis inconsciemment, au-delà de notre contrôle et du leur»[6]. Alors qu'un public post-structuraliste mettrait au défi cette double épistémologie du sujet et de la sujétion, Cavell affirme que la prise par le celluloïd est l'essence de la beauté philosophique du cinéma, une essence qui reproduit artistiquement l'expérience des êtres humains pris dans le drame du film.

---

[2] Stanley Cavell, *The world Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, p. 167.

[3] Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, pp. 265-274.

[4] Stanley Cavell, *The World Viewed [...]*, op. cit., p. 25.

[5] *Ibid.*, p. 24.

[6] *Ibid.*, p. 119.

Ainsi, que se passe-t-il lorsqu'une étude se propose d'éviter le sujet du mouvement et de le figer à la manière d'une photographie? Philosophiquement parlant, j'aimerais suggérer que cela n'a pas tellement d'importance. En effet, la fusion du mouvement et de l'image en tant que «forme dans l'espace» constitue précisément l'épistémologie de la présence que Cavell admire tant comme ontologie du film. Traditionnellement, cette fusion a été associée à l'absorption littéraire et artistique de l'action dans un seul moment d'énergie que l'on retrouve dans la peinture figurative et dans la poésie[7]. Ce phénomène est plus connu sous son nom technique d'*ekphrasis*, ce que Cavell appelle la «présence totale» posant les «conditions de la peinture en tant que forme d'art»[8]. Cavell rend aussi explicite le rapport de l'*ekphrasis* au film lorsqu'il défend «la déclaration de simultanéité» défendue dans leurs travaux par Louis, Noland, Olitski et Stella: par leur «cadrage, ils créent un moyen de reconnaître la finalité comme une avancée spirituelle particulière»[9].

De telles tendances métaphysiques pour relier le cadrage et la spiritualité ont encouragé la critique des théoriciens du cinéma depuis plus de dix ans. Le débat tenu par Stephen Heath sur l'idéologie du cadrage est particulièrement avisé. Permettez-moi de retracer les éléments de ce débat tel qu'on le trouve dans son ouvrage *Questions of Cinema*: «Si la vie fait son entrée au cinéma en tant que mouvement, ce mouvement entraîne inévitablement dans sa course ses problèmes de composition du cadre [...]; ce qui fait son entrée au cinéma est une logique du mouvement, et c'est cette logique qui centre le cadre»[10]. Ce type de système établit l'espace du cadre comme le terrain de l'espace narratif, l'espace de la «présence totale». Le désir de raconter le monde qui se donne à voir met en scène la conversion phénoménologique du «vu en scène, le pouvoir

---

[7] Voir l'analyse de l'*ekphrasis* par Wendy Steiner, in *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 41-48.

[8] Stanley Cavell, *The World Viewed [...]*, op. cit., p. 111.

[9] *Ibid.*, p. 112.

[10] Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 36.

du signifiant sur le signifié: Le cadre, composé, centré, raconté est le point de cette conversion»[11]. Ainsi, ce qui permet au monde d'être observé par le cinéma, est le désir narratif de replacer et réarticuler cette vision, ce cadre, ce monde. Bref, il s'agit de la conversion du mouvement cinématographique en image de présence. En termes psychanalytiques, il s'agit de la figuration narrative du désir.

La possibilité de cette figuration dépend de conditions en dehors des différences précises entre mouvement et image. En effet, leur articulation ordinaire dépend d'un troisième élément, d'un agent de conversion, soit le spectateur en tant que doublure suturée du sujet unifié et unifiant de la vision cinématographique. Selon Heath, «dans un film, ce qui véritablement se meut, est le spectateur, immobile face à l'écran. Le cinéma est règlement du mouvement, il est aussi l'individu en tant que sujet tenu par le déplacement et la position du désir, de l'énergie et de la contradiction, dans une reformation perpétuelle de l'imaginaire»[12]. Ainsi, il en va du cinéma comme des travaux critiques et théâtraux, où le véritable sujet n'est ni le mouvement, ni l'image, mais la représentation comme règlement. La narration cinématographique encadre ou capture (comme le dit Cavell) «le sujet unifié et unifiant de sa vision»[13]. En d'autres termes, c'est l'agent de rétrospection: le lieu où «l'action regarde en arrière ou fait référence à quelque chose» (*O.E.D.*).

Le degré d'indétermination, d'excès et, je dirais même, de débordement que signifie cette figure du «quelque chose» est important pour les conditions de la narration. En effet, la liberté de signification du «quelque chose» suggère non seulement la violence que le procédé de rétrospection inflige à la référence, mais aussi les implications idéologiques du parti que le cinéma et le théâtre prennent dans les questions de référence. Cette seconde constatation est étudiée avec soin par Teresa de Lauretis, dans son ouvrage *Alice Doesn't*, lorsqu'elle se penche sur la représentation chez Pasolini de la pratique sociale comme «translinguistique, dépassant le moment de l'inscription, de l'appareil technique, pour

---

[11] *Ibid.*, p. 37.
[12] *Ibid.*, p. 53.
[13] *Ibid.*, p. 28.

devenir une dynamique de sentiments, d'affects, de passions, d'idées, au moment de la projection/réception»[14]. Cependant, il faut insister sur le fait que de Lauretis ne fait ici aucun geste dans le sens de la réponse personnelle et particulière que Cavell veut situer dans le cinéma, ce qu'il décrit dans *Pursuits of Happiness*, comme son propre effort de décrire son «expérience du cinéma»[15]. Au contraire, de Lauretis confirme que l'étude du subjectif entraîne le critique dans une direction différente: «ce qui fait de la présente notion de spectateur un lieu de relations fécondes et d'implications subjectives de sens, de valeurs et d'images. Ceci suggère donc que les procédés subjectifs suscités par le cinéma sont «culturellement conscients», que l'union cinématographique du fantasme à l'image constitue pour le spectateur des formes de subjectivité qui sont, sans équivoque, sociales»[16].

Il n'est pas nécessaire de se limiter à la théorie cinématographique pour affirmer les implications sociales de la rétrospection dans l'étude de Shakespeare au cinéma. Le problème est celui de la position du sujet dans le passage du mouvement à la référence, soit ce que de Lauretis appelle «la mise en place d'une vision sociale dans le cadre de la subjectivité», une notion commune aux méthodes de rétrospection partagées par le cinéma, le théâtre et l'histoire littéraire[17]. Les spécialistes de Shakespeare reconnaîtront la vision sociale de la rétrospection en consultant les travaux édités par Heming et Condell, dans le folio 1623, qui ont fixé la textualité shakespearienne dans un seul monument de représentation intégrale, dont le texte imprimé ordonne les pièces dans un classement complet par genre et concentre les énergies théâtrales dans un seul volume:

> Nous, qui rassemblons son oeuvre et vous la donnons, il n'est point de notre domaine d'en faire ses louanges. C'est à vous, lecteur, de le louer. Nous espérons ici que par vos

---

[14] Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 51.

[15] Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness [...]*, op. cit., p. 278.

[16] Teresa de Lauretis, *op. cit.*, p. 51.

[17] *Ibid.*, p. 39.

> multiples capacités vous y trouverez assez pour vous captiver et vous retenir: car son génie ne peut plus être caché et être ensuite perdu. Lisez-le donc, encore et encore: et si ensuite vous ne l'aimez pas, sans doute est-ce parce que vous êtes en grand danger de ne pas le comprendre[18].

Ni la perte, ni l'absence ne peut tourmenter la collection de talents du passé, gardés vivants par les mouvements rénovateurs de la rétrospection éditoriale. Il n'est pas non plus nécesssaire pour les éditeurs de compter sur la réalité d'une réception intégrante de tout le corpus. Comme Cavell l'affirme au sujet du cinéma, la rétrospection intégrante des textes multiples de Shakespeare suggère «la présence implicite du reste du monde, et son rejet explicite»[19]. C'est la promesse d'un sujet unifié qui ressort ici, telle la pierre philosophale, dans ce qu'il contient et remplace le danger de son manque ou de ses divers excès.

Quoique pas expressément nommée, la rétrospection abonde également dans les pièces mêmes, comme garante du sujet et de la sujétion. Dans *The Tempest*, la rétrospection est la stratégie que Prospéro choisit pour définir son être et celui de sa fille, pour figurer la combinaison du passé et du présent: «Who Art ignorant of what thou art, nought knowing Of whence I am, nor I am more better than Prospero» (I.ii.18-20). Les histoires de Prospéro et de Miranda ont beau être nombreuses, leur refiguration par «l'art» les unit dans l'esprit téléologique d'un «Je suis» total. Ainsi, la stratégie employée par Prospéro est d'offrir à sa fille le don de rétrospection comme moyen de refigurer leur diversité temporelle et ontologique, dans son image patriarcale en tant qu'Être indifférencié. Ce type de stratégie narrative revient à celle que Heath identifie sous le nom de «mémoire du film»: «une remise en image de l'individu en tant que sujet, la représentation même de l'identité en tant que cohérence d'un passé prudemment négocié et réapproprié»[20].

---

[18] John Heming et Henry Condell, «To the Most Noble and Incomparable Paire of Brethren [...]», *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies*, London, Isaac Jaggard & Ed. Blount, 1623, A2v.

[19] Cavell, *The World Viewed [...]*, op. cit., p. 24.

[20] Stephen Heath, *op. cit.*, p. 125.

Enfin, on peut relever que les mouvements cinématographiques de rétrospection prolongent non seulement l'empire ontologique du talent artistique mais aussi la tradition anglaise de la philosophie empirique. Ceci est particulièrement vrai dans le *Leviathan* où Hobbes concentre son attention sur le déséquilibre entre mouvement et rétrospection:

> Lorsqu'un corps est mis en mouvement, il continue à se mouvoir éternellement, à moins d'un obstacle; et quel que soit l'obstacle, il ne peut qu'y mettre fin dans un temps prolongé et par étapes, pas dans un seul instant [...]. Car une fois l'objet retiré ou l'oeil refermé, nous retiendrons une image de la chose vue bien que cette chose soit plus floue qu'au moment où nous la regardions. Et voici ce que les latins appellent l'*imagination*, de l'image conçue dans le champ visuel; et ce qu'ils appliquent pareillement, quoique incorrectement, à tous les autres sens. Cependant, les Grecs l'appellent *fantaisie*, qui signifie *apparence* et qui est propre à un seul sens aussi bien qu'à un autre. L'IMAGINATION n'est donc rien d'autre qu'un sens en décomposition; et elle est trouvée chez l'homme, comme chez d'autres créatures vivantes, aussi bien à l'état de sommeil qu'à celui de veille. Quand nous voudrions exprimer la décomposition et signifier que le sens s'affaiblit, qu'il devient vieux et qu'il appartient au passé, nous l'appellerions la *mémoire*. Ainsi, l'imagination et la mémoire ne forment qu'un seul élément qui, selon diverses opinions, porte plusieurs noms[21].

La mémoire ressort ici comme un cadre fragile de la rétrospection narrative. Hobbes pourrait dire de l'analyse d'un film, insistant soit sur le mouvement, soit sur l'image, qu'elle ouvre nécessairement le cinéma à la décomposition imaginative, à l'affaiblissement de la représentation, et au projet hésitant de la narration critique. Dans son essence, le dilemme auquel je fais face en écrivant sur un film que je n'ai pas pu revoir, sert en fait à illuminer l'épistémologie de la rétrospection qui structure tout projet de révision et de réévaluation. Pour Heath, il s'agit d'une épisté-

---

[21] Thomas Hobbes, *Leviathan*, New-York, Collier Macmillan, 1962, pp. 23-24.

mologie de la mise en narration, «du mode qui est, d'une mémoire continue, le spectateur, comme si on le remettait en position, en unité subjective, pendant toute la durée du film»[22]. Et c'est de cette façon, pour revenir à de Lauretis, que «le cinéma participe de manière efficace à la production sociale de la subjectivité»[23].

Dans les pages suivantes, j'aimerais insister sur un moment ekphrastique frappant dans l'*Othello* de Burge et de Dexter, un moment qui exemplifie la décomposition structurelle et sociale de la rétrospection, qu'elle soit cinématographique ou textuelle. Cette entreprise n'est qu'une tentative, comme l'est le mode de mise en narration que j'utilise. Elle tient lieu d'imagination pour une analyse plus détaillée qui examinera *The Tempest* de Derek Jarman, et que j'incorporerai dans mon prochain ouvrage publié chez Routledge: *Subliminal Libraries: Writing the Death Drive of Vision*. Comme dans notre texte, ce chapitre rappellera la figure de ses traces initiales de mémoire, en tant qu'elles sont toujours déjà décomposées.

Pour l'instant, j'aimerais revenir au moment dans le film de Burge et Dexter (plus connu sous le nom de l'*Othello* d'Olivier) où Othello prend dans ses bras le corps sans vie de Desdémone, au cinquième acte. La description de cette image par John Simon est presque aussi inoubliable que l'image ekphrastique elle-même: «Othello, après être entré dans le lit où Desdémone gît sans vie, se balance passionnément d'avant en arrière avec son corps, et des touches érotiques, doublées de l'emphase frénétique de la noirceur étreignant la blancheur blonde, se déchaînent dans un délire, pourrait-t-on ajouter dans un délire racial? Cette vision est extraordinaire, mais n'a rien d'émouvant»[24]. La mise en branle par cette description autant que par la vision elle-même, ne relève pas tant du pathos que de la réalisation de la figure pathétique de l'image et de sa récupération narrative par Simon. La dimension raciste par laquelle Simon pense que la noirceur est devenue folle fait passer sous silence

---

[22] Stephen Heath, *op. cit.*, p. 125.

[23] Teresa de Lauretis, *op. cit.*, p. 53.

[24] John Simon, «Pearl Throwing Free Style,» in *Focus on Shakespearean Films*, ed. Charles W. Eckert, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1972, p. 155.

l'étendue des touches visuelles de ce moment érotique. Le spectateur est frappé par une réalisation: le maquillage noir d'Olivier a coulé sur le visage blanc de Desdémone (Maggie Smith) et le metteur en scène a choisi, quelles qu'en soient les raisons, de ne pas couper de son film cette image tachée. En tant que prise de vue, vide d'émotion, reflétant la complexité du rôle d'Olivier, cette image est en fait extraordinaire.

Cependant, comment l'analyser? Dans une certaine mesure, on peut dire qu'elle remplace l'énigme représentationnelle qui conclut la pièce. Lodovico termine la pièce en donnant un cadre au fardeau tragique du lit sur l'écran de la rétrospection. Il complète sa prescription («The obect poisons sight; Let it be hid») par une promesse narrative dans laquelle il déclare: «Myself will straight aboard, and to the state/ This heavy act with heavy heart relate» (V.i.i.364-65, 370-71). Comme le suggère Lodovico, ce qui comptera dans la version officielle des événements sera moins l'image empoisonnée et dramatique que le rapport vraisemblable du texte et de l'acte, les conditions narratives du discours qui encadre la représentation et qui influence les efforts analytiques et/ou les échecs à lire, comprendre et interpréter des structures et des couches textuelles plus larges. Alors qu'il ne nous est pas permis d'imaginer comment Lodovico aurait pu fabriquer son histoire, il nous est cependant possible de trouver un modèle de narration rétrospective dans le compte rendu que fait Simon du film d'Olivier. De façon surprenante, Simon suit la démarche de Lodovico en bloquant l'image empoisonnée. Oubliant de mentionner le visage taché de Desdémone, il masque la prise de vue négligée, d'une manière qui révèle sa propre tentative de neutraliser les implications raciales du texte de Shakespeare. Plutôt que de se concentrer sur les détails cinématographiques, Simon critique le film qui, selon lui, essaie «de tirer parti artificiellement des problèmes raciaux contemporains et de rendre ce Sarrasin *plus catholique que le pape*, c'est-à-dire plus noir que noir, presque bleu, afin de délayer (si je peux me permettre de mélanger mes couleurs) la *négritude* d'Othello pour ce qu'elle vaut, ou plutôt pour ce qu'elle ne vaut pas»[25]. Que dire de plus, si ce n'est que le compte rendu de Simon, établi sur l'analyse métaphysique, essaie de façonner une subjectivité critique naïve et dénuée de toute spécificité de couleur.

---

[25] *Ibid.*

Cependant, la méthode ekphrastique utilisée par Olivier pour rendre compte de la noirceur d'Othello ne vaut guère mieux. À mon avis, elle ne fait rien de plus que de maintenir l'idéologie culturelle de la négritude, inscrite par la résistance dans les chaînes de domination coloniales, plutôt que de l'exposer au travail soutenu d'une critique rétrospective. Cette affirmation peut paraître un peu rapidement formulée face au désir d'Olivier de «voir à partir du monde de l'homme noir. Pas un monde de répression, car Othello se serait senti supérieur à l'homme blanc [...]; je devais être beau. Absolument beau»[26]. Pourtant, les paroles d'Olivier sur son interprétation révèlent l'épistémologie, à présent connue de tous, de la domination et de l'assujettissement, sous-jacente à la rétrospection artistique, et qui vise à la transformation des relations raciales en une parfaite beauté de l'interprétation culturelle par excellence.

Essentiellement, Olivier a joué le rôle d'Othello dans les normes de l'*ekphrasis*. Il décrit le procédé de la manière suivante: «Afin de créer mon personnage, j'imagine d'abord une peinture; les manières, les mouvements, les gestes et la démarche viennent ensuite. Ça commence à prendre forme. Image et son commencent à se matérialiser dans mon esprit, d'abord inconsciemment, puis ils s'acheminent doucement vers la surface. On garde l'image dans son coeur, et ensuite on la projette sur la toile d'une peinture à l'huile. J'emploie le terme «peinture à l'huile» plutôt que celui de «peinture à l'eau» car pour moi, être comédien c'est toujours jouer avec l'huile»[27]. Pour Olivier, la formation d'un personnage n'implique pas seulement la conversion mentale du mouvement dramatique en image de la présence, mais aussi la création littérale du personnage. Cette duplicité constituera l'image permanente de l'acteur — dans le cas d'Olivier, une image peinte à l'huile et pas à l'eau. L'adaptation cinématographique d'*Othello* en dit certainement plus sur la performance d'Olivier qu'elle n'en dit sur la dramatisation du Sarrasin. Jack Jorgens n'est pas le seul à suggérer que l'adaptation de Burge et Dexter est une réussite qui tient surtout à «l'immense *registre* performatif d'Olivier, une

---

[26] Laurence Olivier, *On Acting*, New-York, Simon and Schuster, 1986, p. 153.
[27] *Ibid.*

performance encore jamais vue au cinéma»[28]. En effet, l'intense désir d'Olivier de vouloir tirer le plus possible de sa métaphore ekphrastique représente l'ampleur de son identification au personnage, ou plutôt celle de son personnage à s'identifier à Olivier. Dans son autobiographie intitulée *On Acting* Olivier parle sans détours de sa transformation par «l'huile»

> par laquelle je crée l'image qui, du miroir, maintenant me regarde à son tour. Du noir partout sur le corps, du *Max Factor 2880*, ensuite un marron plus clair, puis *Negro n° 2*, un marron plus soutenu. Marron sur noir pour donner toute la richesse de l'acajou. Ensuite le tour du maître, c'est-à-dire ce superbe chiffon long de 50 centimètres avec lequel je me frottais jusqu'à ce que je luise [...]. Les lèvres couleur myrtille, la perruque de cheveux crépus, un noir reluisant qui recouvrait mon corps et qui brillait sous les lumières de la loge. [...]
>
> Je suis... Je suis... Othello... mais c'est Olivier qui commande. C'est l'acteur qui contrôle. L'acteur respire par les narines du personnage et le personnage se met à vivre. À notre époque, Othello est mon personnage — il est à moi. Il n'appartient à personne d'autre qu'à moi[29].

On pourrait beaucoup dire sur la question de la rétrospection dans ce passage qui suggère, d'une part, le classement fétichiste de la représentation des couleurs dans la tradition théâtrale («*Negro n° 2*») et d'autre part la maîtrise de l'art du maquillage («la création d'une image») destinée à dominer la scène et ses structures subjectives. Mais surtout, ce passage résume le discours esthétique dominant en Occident, discours que j'ai répété un peu plus haut en empruntant la voix de Prospéro. Dans cette conception de l'esthétique, les personnages individuels sont

---

[28] Jack Jorgens, *Shakespeare on Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 204.

[29] Laurence Olivier, *op. cit.*, pp. 158-159.

inscrits dans la représentation composite d'une subjectivité négociée et retenue avec soin dans l'art. Olivier l'explique simplement dans ces mots: «Il n'appartient à personne d'autre qu'à moi». Oubliant que le rôle d'Othello est de peindre la confusion historique et la décomposition des identités raciales, Olivier met en scène le désir bourgeois d'effacer toute différence dans l'identité.

Non, je ne peux pas oublier la présence de cette image tachée dans le film de Burge et Dexter — image où les huiles brillantes d'Olivier coulent sur la blancheur blonde du visage de Maggie Smith. C'était comme si la réalité filmique résistait à l'idéologie totalisante de la présence qui sous-tend la performance d'Olivier. C'était comme si la représentation dépassait l'union de la race et de l'identité que les esthètes humanistes ont toujours recherchée. C'était comme si ce cliché suffisait à suggérer la révolte de l'Autre qui dépasse et violente l'idéal de possession, l'identité et même l'ordre patriarcal sous-jacent à la présence shakespearienne. Enfin, dans un champ plus large de la théorie cinématographique, c'était comme si Roland Barthes avait raison lorsqu'il déclarait que «le filmique, très paradoxalement, ne peut être saisi dans le film "en situation", "en mouvement", "au naturel", mais seulement, encore, dans cet artefact majeur qu'est le photogramme»[30]. Car, comme je le soutiens depuis le début de cette étude, c'est bien le photogramme, le cliché — citation à la fois parodique et disséminante — qui sous-tend les impératifs du mouvement au cinéma. Effaçant les limites du temps filmique, le cliché se tient, tout au long du film, dans une position de palimpseste qui démarque les contraintes de l'ordre logico-temporel et le bagage en décomposition de la sujétion[31]. En somme, le cliché est la composition cinématographique de la rétrospection, c'est-à-dire la mise-en-images de la charnière rapprochant «mémoire» et «appropriation».

(Traduction: Éliane Dalmolin.)

---

[30] Roland Barthes, *l'Obvie et l'obtus: essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 50.

[31] *Ibid.*