

Les figures spectatorielles dans *Meurtre dans un jardin anglais* et *Le ventre de l'architecte* de Peter Greenaway

Marion POIRSON
Université de Perpignan

Dans *Le Médiocre amoureux*, Michel Tournier raconte ainsi la légende de la peinture : deux artistes célèbres, un Grec et un Chinois, se trouvaient en rivalité. Le Chinois réalisa un tableau extraordinaire, le Grec, quant à lui, se contenta d'établir un vaste miroir qui reflétait le tableau du Chinois. On le déclara vainqueur du concours car son oeuvre reflétait également les spectateurs qui se "reconnaissaient avec ravissement".

Ce récit d'une mise en abyme du spectateur pourrait renvoyer à l'oeuvre de Peter Greenaway, et en particulier à deux de ses films, *Meurtre dans un jardin anglais* et *Le ventre de l'architecte*. Le récepteur y tient autant de place que le narrateur. La réflexivité met aussi l'accent sur les figures spectatorielles.

Mais qui sont ces figures? On tentera, dans un premier temps, de les répertorier et de les classer, avant d'appréhender le rôle qu'elles jouent dans les films, et la manière dont elles renvoient au spectateur réel, tant par le désir de voir qu'elles expriment, que par le mode d'acquisition du savoir auquel elles tendent.

I - L'inventaire des figures spectatorielles

1 - Le jeu du double :

Dans *Meurtre dans un jardin anglais* comme dans *Le ventre de l'architecte*, plusieurs choses nous conduisent à la figure du spectateur : effets de champ-contrechamp, caméra subjective, dispositifs spectatoriels multiples, traces de regards dans les cadrages et les angles de prise de vue. Le choix restant très riche, on se limitera aux quelques personnages qui, dans chacun des films, pourraient incarner le spectateur réel. On laissera de côté, en revanche, ceux qui se trouvent de manière fugace ou fortuite en

Spectacle et spécularité

position de spectateurs.

Ainsi, dans les deux oeuvres étudiées, on remarque que cette fonction spectatorielle est incarnée par le protagoniste (qui est aussi le rôle-titre). Dessinateur ou architecte, les deux héros exercent une profession artistique, et se trouvent tous deux en position de spectateur. Neville, le personnage principal de *Meurtre dans un jardin anglais*, se sert de ses talents d'observateur pour tenter d'élucider l'énigme qui s'offre à lui. De la même manière, Kraklite, l'architecte narcissique du second film, s'attache à déchiffrer sa propre énigme, et aspire à transformer les autres en spectateurs de ce qu'il vit.

Toutefois, se contenter de ces deux figures de spectateurs donnerait des films cités une image incomplète. On ne trouve jamais ici de figure spectatorielle isolée. Ces figures fonctionnent par couples. Ainsi, dans *Meurtre dans un jardin anglais*, un personnage apparaît d'une manière itérative : "Cet imbécile qui joue les statues", comme l'appelle Neville, est un domestique, dont la fonction semble purement décorative. Juché sur un piédestal et maquillé, il remplace les statues jugées trop chères par le maître du château. Sa position privilégiée lui permet d'observer tout ce qui se passe. Cet être mystérieux, à la fois regardant et regardé, ostensible et invisible, jouit constamment du spectacle que lui offre le jardin.

Dans *Le ventre de l'architecte*, un autre personnage vient redoubler le regard du peintre. Il s'agit de Flavie, la photographe. Le choix de son métier ne semble pas anodin.

Chacun de ces films offre donc un dédoublement des figures spectatorielles. Mais l'insistance du réalisateur se manifeste également dans la figurativisation des regards. Certains objets, en effet apparaissent dans les films comme des prothèses symboliques. Prothèses au sens que le sémiologue italien Bettetini donne à ce terme,¹ à savoir des moyens d'extension du regard des spectateurs. Trois personnages au moins en sont pourvus : Neville, Kraklite et Flavie.

2 - Les prothèses symboliques :

Dans *Meurtre dans un jardin anglais*, le regard s'auto-représente, s'affiche comme un emblème de toute-puissance, grâce à un instrument, la mire de Neville, laquelle permet de regarder le paysage d'une manière exacte, et selon une échelle toujours identique. On a vu dans cette mire la métaphore de la caméra.² Le principe en est simple : il suffit de regarder dans le petit cadre (viseur), puis de dessiner ce que l'on voit dans les limites du grand cadre (objectif). Ce n'est pas encore la bonne vieille Pathé, mais nous ne sommes pas très loin de l'invention du zoom (il suffirait de faire varier la distance qui relie les deux cadres).

¹ Gianfranco Bettetini, *La Conversazione Audiovisiva*, Milan : Bompiani, 1988, 25-9.

² Stéphane Braunschweig la décrit ainsi dans son article : "Cinéma dans un jardin anglais", *Vertigo* n° 1, 1987, 40.

Marion POIRSON : Peter Greenaway

Cette mire apparaît dans le film dès l'énoncé du premier contrat, et figure dans la dernière séquence. Elle semble liée à deux types de regards :

-Un regard subjectif, celui du peintre. Tantôt, le paysage s'inscrit exactement dans le cadre de la mire, tantôt le cadrage fait apparaître la main du peintre qui dessine. Quand la mire coïncide avec le paysage, il s'agit probablement d'une métonymie de l'oeil du peintre.

-Le regard d'un spectateur invisible, placé derrière le peintre. A ce regard sont liés les plans qui font déborder le paysage de la mire (on pourrait aussi les attribuer au peintre), mais surtout ceux qui montrent le peintre en action, la main filmée non plus au niveau du poignet mais à celui de l'épaule, de sorte que le spectateur se situe alors derrière l'épaule du peintre.

On trouve en revanche très rarement la mire tournée dans l'autre sens, ce qui signifierait l'inverse du regard du peintre.

De la même manière, *Le ventre de l'architecte* propose des amplificateurs du regard du spectateur :

-L'appareil photographique. D'abord utilisé par Kraklite (sa présence demeure implicite dans l'ensemble des clichés de Rome), en particulier dans l'épisode précédant celui du studio, il est ensuite réquisitionné par Flavie, photographe de métier.

-La caméra vidéo. Le médecin y fait allusion au moment où Kraklite doit subir un examen clinique. La caméra doit explorer l'intestin du protagoniste dont elle retransmet l'image sur un écran. La scène elle-même n'est pas montrée au spectateur, mais Kraklite la métaphorise en enroulant sur son ventre des tuyaux de caoutchouc, rendant ainsi visible l'intimité de son corps.

-La photocopieuse. Elle demeure l'instrument privilégié de Kraklite, favorisant l'autoscopie et traversant tout le film d'une manière quasi obsessionnelle. Elle apparaît dans les épisodes suivants : Kraklite s'en sert pour photocopier des images de ventre, qu'il retravaille ensuite; il les agrandit, les redessine, et tente enfin de faire coïncider leur image avec celle de son propre corps. Les clichés grandeur nature qu'il obtient lui permettent de se livrer à des essais d'identification de la réalité à l'objet du fantasme. Par le biais de la photocopieuse, Kraklite réalise son rêve fou de spectateur s'appropriant l'image pour la remodeler afin qu'elle se confonde avec lui. Il substitue à son propre corps une image qu'il démultiplie à l'infini, par la photocopieuse d'abord, par le miroir ensuite.

Ces deux films traduisent donc une hypertrophie du regard amplifié par divers instruments. En liaison avec les figures spectatoriennes, ils révèlent leur désir de voir et de savoir.

C'est pourquoi on étudiera ces deux aspirations, plaisir de voir, désir de savoir, qui émanent des figures de spectateurs dans le film, en se demandant dans quelle mesure elles renvoient au spectateur réel.

II - La fonction des figures spectatoriennes

1 - Le désir de voir :

Spectacle et spécularité

Dans *Le ventre de l'architecte*, on s'intéressera à ce qui semble placé au centre du film, ce pur désir spectatorial que Christian Metz appelle la pulsion scopique.³ Cette pulsion s'exprime dans le film par la multiplication des dispositifs voyeuristes. Dès son origine, le film transforme le spectateur en voyeur, en le faisant assister à la "scène primitive" : les premiers plans du film, en effet, montrent les étreintes d'un couple, dont le résultat sera, à la fin du film, la naissance d'un enfant. La séquence, en focalisation zéro, permet au spectateur d'adopter le regard de la caméra. Plus loin dans le film, une séquence, sous la forme d'un plan-tableau cloisonné par des caches, présente un autre couple dans une situation identique.

On ne saurait traiter toutes les séquences du film, mais deux en particulier peuvent retenir notre attention :

a - L'épisode de Flavie :

Flavie, la soeur de Caspasian (qui est lui-même l'amant de la femme de Kraklite), surprend l'architecte en train de photographier des nus masculins. Croyant le prendre en flagrant délit d'homosexualité, elle l'interroge. Il lui avoue sa fascination pour les ventres d'hommes.

Après lui avoir emprunté son appareil photographique, Flavie séduit Kraklite, dont elle flatte le fantasme en le photographiant en Andréa Doria. Puis elle l'entraîne derrière un rideau blanc, sorte d'écran où, en ombres chinoises, le couple joue un prélude amoureux. Enfin, une ellipse nous permet de retrouver le couple enlacé sur le canapé du studio. On a l'impression qu'il s'agit d'un "nobody's shot", mais cette impression est démentie par l'arrivée de Caspasian. Il s'agissait en fait d'une vue subjective. Au spectateur -voyeur s'est substitué un personnage de voyeur.

b - La complexification du dispositif :

Kraklite se comporte lui aussi en voyeur, en particulier dans une séquence très riche sur le plan du dispositif mis en place. En effet, le voyeurisme passe ici par tout un système de relais.

Dans la séquence qui nous intéresse, Kraklite s'apprête à rentrer chez lui après un entretien avec le père de Caspasian et Flavie. Dans l'escalier, il croise un enfant vêtu d'une toge. Au moment d'ouvrir la porte de son appartement, il entend des bruits, regarde par le trou de la serrure, et découvre sa femme en compagnie de Caspasian. Ce nouveau regard sur l'intimité du couple le bouleverse. Il cherche une chaise pour s'asseoir, et observe. Sa position, à ce moment précis, peut rappeler celle d'un spectateur de théâtre ou de cinéma (bien que le spectacle proposé suggère plutôt un "peep-show" au bénéfice d'un spectateur invisible).

Jusque là, le dispositif reste simple : alternance de vues subjectives (ce que voit Kraklite), et objectives (Kraklite en train de regarder). Il se complique quand l'enfant, ayant gravi les

³ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris : Christian Bourgois, 1984, 61-80.

Marion POIRSON : Peter Greenaway

marches, arrive derrière Kraklite. Puis apparaît la mère de l'enfant, qui pose une série de questions (ce ne sont pas celles que pourrait formuler le spectateur, qui connaît déjà les réponses : le savoir de l'enfant paraît en décalage avec celui du spectateur réel).

“Que fais-tu?
Je regarde un homme qui pleure.
Pourquoi pleure-t-il?”

Ces interrogations parviennent ensuite à Kraklite, médiatisées par l'enfant. Il répond : “parce que j'ai un courant d'air dans l'oeil.” Désaveu, ou esquive de la réponse, devant un enfant censé tout ignorer de la sexualité ?

Le dispositif voyeuriste se complexifie donc. A l'alternance voyant-vu succède un modèle plus élaboré : une série de voyeurs, disposés en ligne, l'un derrière l'autre. Pourtant, un seul demeure le spectateur privilégié : Kraklite seul a accès à la vision directe; l'enfant ne voit que Kraklite, et sa mère, l'enfant observant Kraklite. Seul le spectateur réel possède tous les regards à la fois. Et lorsque Kraklite, désespéré, quitte son poste d'observation, l'enfant regarde à son tour par le trou de la serrure, mais il n'y a plus rien à voir. La seule chose qui subsiste, c'est l'expression métaphorique de la scène qui s'est déroulée sous nos yeux. Au cours de ses ébats amoureux, Caspasian s'est ceint de l'obélisque qui repose sur la table, l'assimilant ainsi à un phallus. Les personnages ont disparu, mais le souvenir de la scène demeure dans l'esprit du spectateur, qui même sans l'avoir vue, aurait pu aisément décrypter le symbole. Pour l'enfant, en revanche, il s'agit juste d'un objet, dont il ne peut déchiffrer la signification. Il semble que la séquence oppose différents types de spectateurs, dans leur accès au savoir, du “lettré” à “l'illettré”, pour reprendre la dénomination de Bettetini.⁴

Pour conclure rapidement, on notera que le film nous donne à voir une série de voyeurs et un couple d'exhibitionnistes, et qu'il nous renvoie à notre situation de voyeurs.

Le savoir qui est donné au spectateur peut s'avérer parfois codé, jouant sur le registre métaphorique. Il demande une attitude active, une participation, un effort de décryptage. Mais en même temps, la jouissance médiatisée et sans risque de l'enfant renvoie peut-être plus à celle du spectateur réel que celle de Kraklite, trop directement impliqué dans ce qu'il voit.

Cette approche très succincte du *Ventre de l'architecte* peut donner, en creux, une image du spectateur réel, perçu comme un voyeur actif. Peut-on la retrouver dans *Meurtre dans un jardin anglais*, axé sur le plaisir de voir, mais aussi sur la quête du savoir ?

2 - Le désir de savoir :

La transmission du savoir est un des grands sujets qui intéressent les sémiologues. Parmi eux, Bettetini, dont on a déjà

⁴ Bettetini, 127.

Spectacle et specularité

parlé, aborde la question d'une manière approfondie.⁵ D'après lui, un texte est programmé de manière à transmettre un savoir au récepteur. Les modalités d'acquisition de ce savoir sont contrôlées en permanence, et tous les actes du sujet énonciateur ne sont posés que dans le but, la transmission du savoir, soit des informations relatives au monde du texte, soit des informations extérieures au texte. L'ensemble de ces informations peut-être distribué aussi bien dans le monde de l'énoncé que dans celui de l'énonciation.

Concrètement, comment cela se passe-t-il dans les films qui nous occupent? Il semble en fait que les questions que se pose le spectateur, les hypothèses qu'il formule, soient transmises par des figures spectatoriennes privilégiées. Ainsi, dans *Meurtre dans un jardin anglais*, par le peintre Neville. L'enquête qu'il mène concrétise les interrogations et les anticipations du spectateur réel.

Cette transmission particulière du savoir présente des analogies avec celle des films policiers, dont Bettetini analyse également le fonctionnement.⁶

Dans ce type de films, il constate l'existence d'une instance interrogative préconstituée mais pas satisfaite immédiatement ou jamais satisfaite. Le processus se révèle simple : on crée une attente d'informations, on provoque un désir de savoir, on renvoie la satisfaction.

Or, *Meurtre dans un jardin anglais* fonctionne exactement de la même manière : une énigme se pose dès le départ, pour le spectateur et pour le peintre spectateur. On instille le désir de savoir. Ainsi Sarah Talman pousse-t-elle le peintre à enquêter, même si sa démarche se révèle ambiguë. Enfin, on renvoie la satisfaction. L'énigme n'est résolue que dans les dernières séquences du film.

Ainsi le questionnement passe-t-il par le peintre Neville. Le spectateur peut à la fois s'identifier à lui (identification secondaire à un personnage qui est aussi spectateur des événements) et à la caméra (identification primaire). Ce jeu de la double identification permet déjà de faire de Neville une incarnation de la quête du savoir en ce qui concerne le spectateur réel. La même chose se retrouve dans *Le ventre de l'architecte*, lorsque Kraklite croit qu'on veut l'empoisonner. C'est pourquoi on s'intéressera à l'enquête menée par le protagoniste. (C'est en effet le terme qu'il emploie au cours d'une conversation avec Mme. Herbert). Il harcèle de questions les personnages du drame, comme le ferait un détective dans une série policière. Une suite d'éléments : disparition de Monsieur Herbert, indices, retour du cheval sans cavalier, cadavre, et les traductions très libres du titre du film (*The Draughtsman's Contract* devient, en français *Meurtre dans un jardin anglais* et en italien *I misteri del giardino di Compton House*) renforcent cette possibilité de lecture de l'oeuvre comme un film policier (lecture faite, en tous cas, par les distributeurs étrangers). Comme un détective, il déchiffre les signes que le film multiplie à loisir : vêtements épars, échelle oubliée, draps, cheval

⁵ Bettetini, 111-2.

⁶ Bettetini, 125-7.

Marion POIRSON : Peter Greenaway

sans selle, comme autant de marques insolites qui n'inquiètent nullement les personnages du drame. Par contamination d'ailleurs, certains d'entre eux se livrent à des tentatives de déchiffrement qui se révéleront erronées. Un dernier élément, enfin, suscite la curiosité du peintre, ce tableau qui met en abyme l'histoire du château et de ses habitants, comme le suggère Neville lui-même. Le fonctionnement spéculaire des signes n'existe, ici, que par l'activité du récepteur. Il nous renvoie à notre fonction de spectateurs.

Devant le film de Greenaway, notre parcours, comme celui de Neville, est jalonné d'obstacles, de difficultés :

a - Leurres et fausses pistes :

Le protagoniste accède difficilement au savoir. Sa quête de vérité constitue une menace pour les assassins de Monsieur Herbert, lesquels multiplient les pièges. Ainsi, Sarah Talman, dans une longue conversation avec Neville, fait-elle montre d'une apparente bienveillance, alors qu'elle manipule le héros et le spectateur. Dans ce contexte, le spectateur n'en sait pas plus que le personnage. Leur découverte de la vérité est simultanée. Le double jeu de Sarah semble témoigner de l'ambiguïté de la transmission du savoir : d'un côté, elle incite Neville, et le spectateur avec lui, à se poser certaines questions, à se défier des apparences. De l'autre, elle s'emploie à l'égarer de son mieux. La difficulté du film de Greenaway vient de cette ambiguïté, précisément, mais aussi du caractère cryptique du savoir. Le labyrinthe du jardin paraît constituer la métaphore du film même. Le savoir se transmet, mais de manière plus ou moins claire. L'énigme, ici, reste étroitement liée au mythe et au symbole.

b - Le caractère cryptique du savoir :

La réponse aux interrogations que formule Neville est souvent donnée à travers un mythe. Ce n'est pas un hasard si deux mythes circulent dans le film, tous deux liés à la symbolique du fruit : le mythe de l'Eden, du Paradis perdu, et le mythe de Perséphone et de l'enfer, autour du symbole de la grenade.

Le film s'ouvre et se ferme sur l'image d'un personnage mangeant un fruit. Le fruit, image de la fécondité, est aussi, dans le film, expression de la connaissance. Le premier à manger un fruit fait partie des assassins, le dernier apparaît comme un témoin privilégié des événements. L'enfant qui apprend à lire utilise un abécédaire dont les exemples sont des noms de fruits : "A für Aprikot."

En fait, les deux mythes cités concernent de près ou de loin, la notion de savoir. Dans le jardin d'Eden s'élève l'arbre de la connaissance du bien et du mal. C'est la volonté de savoir, pour être comme des dieux, qui constitue la matrice des transgressions humaines. Le mythe de Perséphone auquel il est également fait allusion peut-être interprété comme un mythe lié au savoir, car Perséphone, elle aussi, consomme le fruit défendu. Mais rappelons les faits.

L'épisode dont il s'agit se situe à la fin du film. Neville est revenu à Compton House, porteur de trois grenades qu'il offre à

Spectacle et specularité

Mme. Herbert dont il partage une dernière fois l'intimité. Dans un des plans les plus marquants de la séquence mentionnée, la grenade est mise en valeur par la composition rigoureuse de l'image et le traitement de la couleur. Elle constitue le point de fuite de la perspective; sa teinte tranche sur la dominante bleue du plan (difficile à percevoir sur la cassette vidéo, mais très visible au cinéma). Associées à l'image, les paroles de Mme. Herbert mettent l'accent sur la signification de la grenade, et préparent la révélation qui va suivre. Le savoir est donc donné deux fois au spectateur, la première fois de manière cryptique, et la seconde de façon claire. La révélation permet de comprendre le rôle joué par Neville. Il a servi de géniteur involontaire pour l'héritier du domaine (d'où le deuxième contrat). Mais avant de connaître la vérité, le spectateur a été confronté au mythe de Perséphone.

Pourquoi la grenade apparaît-elle comme l'emblème de Perséphone? Selon la mythologie, Perséphone aurait été séduite par Hadès, grâce à un pépin de grenade, ce qui lui aurait valu de descendre aux Enfers. Si le mythe de la grenade reste un symbole de fécondité (la terre se renouvelant pendant l'hiver), il peut être lu également comme l'histoire d'une transgression. Perséphone a rompu le jeûne, en acceptant ce grain de grenade, qu'on pourrait assimiler (cf le dictionnaire des symboles) à une parcelle du feu chtonien, que Perséphone vole au profit des hommes. Ses retours épisodiques, à la surface de la terre, annoncent le réchauffement de celle-ci, et la venue du printemps.

Dans cette optique, le mythe de Perséphone rejoindrait le mythe prométhéen du voleur de feu. Mythe repris par les artistes, en particulier Rimbaud, qui considère le poète comme un de ces voleurs de feu. Aussi, ne pourrait-on voir dans ces deux mythes qui parcourent l'oeuvre un nouvel effet spéculaire, une mise en abyme du savoir du spectateur? Tout savoir implique une transgression. Il suffit de songer au "No Trespassing" de *Citizen Kane*.

Mais qui dit transgression dit danger. Si Adam et Eve sont chassés de l'Eden, Perséphone, quant à elle, passe la moitié de l'année aux Enfers. Quelles sont les figures spectatoriennes qui s'aventurent à transgresser l'interdit ?

c - Du danger du savoir :

Si les figures spectatoriennes se trouvent, tout comme nous, confrontées au désir de voir et de savoir, quel traitement leur réserve-t-on dans ces deux films? Il semble que leur destinée soit liée à leur degré de présence, ou plus exactement, à leur degré d'implication. En effet, certains de ces personnages connaissent un destin tragique (suicide de Kraklite, assassinat de Neville), alors que d'autres continuent à jouir tranquillement de l'existence (Flavie ou l'homme-statue).

On reprendra pour cela l'exemple le plus marquant, celui de *Meurtre dans un jardin anglais*, car c'est là que se manifeste avec le plus de force la différence de traitement entre les figures spectatoriennes. (Dans *Le ventre de l'architecte*, en effet, l'opposition s'est déplacée : antithèse vie/mort, naissance de l'enfant/défenestration de Kraklite. La dernière séquence du film reste, à cet égard, extrêmement révélatrice.)

Marion POIRSON : Peter Greenaway

Le peintre Neville a transgressé un interdit en exécutant un dernier dessin sur le lieu même où Mr. Herbert a été assassiné. Un tribunal improvisé le juge et le condamne. La sentence s'exécute en plusieurs étapes. On rend d'abord le peintre aveugle, et Neville est ainsi privé de sa raison de vivre comme de son instrument de travail. Le choix de la punition relève du domaine symbolique; il est puni par où il a péché. Mais une deuxième lecture du châtement infligé, tout aussi symbolique, est aussi suggérée. Celui qui voit la vérité révélée reste aveugle aux choses matérielles, et Neville serait pareil en cela au devin Tirésias, dans l'*Odyssée*, à Oedipe, après la révélation de sa faute, ou encore au roi Lear, à la fin de la pièce. Dans les étapes qui suivent, Neville est dépouillé de ses vêtements. Puis on le tue, et ses dessins sont brûlés.

Le film paraît donner un avertissement, le désir de savoir serait une faute grave, passible d'une sévère punition. Mais il ne s'arrête pas là, et propose une deuxième conclusion, qui met en scène la deuxième figure spectatorielle du film. Il s'agit de cette statue animée qui s'intègre si parfaitement au paysage qu'elle passe parfois inaperçue, tout au moins en ce qui concerne les personnages. Le maquillage du corps et du visage contribuent à l'invisibilité du personnage.

Si, dans la société aristocratique et policée où il évolue, Neville se démarque des autres par son statut social inférieur, et ses vêtements (noirs quand ils portent du blanc, et blancs quand tous sont en deuil); de plus, il n'arbore ni perruque ni maquillage, préférant à l'artifice la nudité du visage, l'homme-statue, en revanche, paraît un savant mélange de naturel et de d'artifice. Il est nu, mais emprunte à la classe dominante le fard, symbole de fausseté. A la fois visible et discret, il reste en dehors de la diégèse, mais sa position dominante lui permet de voir et d'entendre. Observateur privilégié, il n'est guère plus menaçant qu'un objet décoratif. Il n'apparaît même pas sur le dernier dessin du peintre (inachevé il est vrai), alors que sa présence n'échappe pas au spectateur du film. Il assiste au meurtre de Neville (comme sans doute à celui de Mr. Herbert) mais ne suscite pas la vindicte des assassins. Que faut-il en déduire? Que la différence de traitement des figures spectatorielles dépend de leur implication dans la diégèse, un peu comme ce qui se passe pour les figures des narrateurs dans d'autres oeuvres. Neville constitue un danger. Il peint et il observe. Il pose des questions. Les activités de l'homme-statue, en revanche, sont tournées vers la jouissance : regarder, manger, uriner. Il est pure pulsion scopique, regard et avalement. Il n'a aucune incidence sur l'action du récit. Jamais il n'entre en contact avec les personnages. Il les regarde de loin, ce qui lui permet de survivre.

On peut se demander alors si le statut privilégié du personnage spectateur qui assiste aux événements sans jamais s'impliquer, ne renvoie pas à notre propre statut de spectateurs. Nous survivons, nous aussi, à la mort de Neville. Nous éprouvons une certaine jouissance à occuper la place de la caméra, mais cette jouissance est dépourvue de risque. Ne peut-on voir dans ce personnage ambigu, à la fois dehors et dedans, l'incarnation de notre attitude spectatorielle, faite à la fois de

Spectacle et specularité

fascination (le personnage regarde et mange) et de répulsion (il recrache finalement le fruit qu'il a goûté). Comme lui, nous sommes complices, d'une certaine façon, et notre regard n'est certes pas innocent.

Conclusion

Meurtre dans un jardin anglais et *Le ventre de l'architecte*, par la réflexion du spectateur, proposent également une réflexion sur le spectateur.

Cette réflexion porte sur ses désirs, sa jouissance mais aussi sur la manière dont il appréhende le savoir, et c'est cette acquisition du savoir qui est ici mise en abyme, avec ses progrès, ses difficultés, le caractère parfois cryptique des connaissances transmises, et le nécessaire effort de déchiffrement.

A quel type de spectateur renvoient ces films de Greenaway? On peut lire en creux, dans son oeuvre, l'image d'un spectateur curieux, intelligent, avide de savoir. Il ressemblerait fort au lettré dont parle Bettetini.⁷ Capable de transgression, il peut s'identifier aux figures spectatoriennes qui lui sont proposées, mais en occupant la situation privilégiée et sans risque de celui qui n'est pas entré dans le miroir.

⁷ Bettetini, 127.