

**"All the world's a stage"
ou l'artifice dans
*Le Cuisinier, le Voleur, sa
Femme et son Amant*
de Peter Greenaway (1989)**

Zinat SALEH
Université de Franche-Comté

Il faut réveiller les gens. Bouleverser leur façon d'identifier les choses. Il faudrait créer des images inacceptables. Les forcer à comprendre qu'ils vivent dans un drôle de monde. Un monde pas comme ils croient.

Cette citation de Picasso, qui se trouve dans *La tête d'obsidienne* (1974) d'André Malraux, fait allusion à la vision de l'artiste et à sa conviction que le monde qu'il peint est celui de sa propre perception même s'il est peuplé de personnages hideux et peu réels, mais peut-être plus beaux car le monde réel semble être beaucoup plus terrifiant. La vision du peintre Francis Bacon (est-ce un hasard que ce dernier fasse partie des trois peintres qu'admire Peter Greenaway?) face à l'attitude du public devant ses tableaux rejoint la pensée de Picasso et celle de Hitchcock, pour ne citer que deux artistes et, bien entendu, comme on le verra, rejoint aussi celle de Greenaway lui-même. Selon Bacon, le public trouvait ses tableaux trop violents alors que l'artiste persistait à clamer que ses tableaux étaient perçus comme étant violents tout simplement parce que le lecteur-spectateur n'était pas toujours conscient de l'extrême violence de la vie elle-même. Ainsi l'artiste se réfugie-t-il derrière sa toile comme le cinéaste derrière sa caméra. C'est ce dont le spectateur d'un film de Greenaway doit sans cesse se souvenir. Si ce dernier rend la réalité à l'écran tellement improbable, voire impossible, c'est pour laisser délibérément le spectateur entrer dans un monde artificiel. Le titre du film, d'ailleurs, n'échappera pas au spectateur féru de tradition judéo-chrétienne car il rappelle une parabole.

Greenaway, quant à lui, est très explicite à propos des artifices et de la distanciation auxquels il a constamment recours,

Spectacle et spécularité

ainsi que le montrent les trois citations suivantes : "My cinema is deliberately artificial and it's always self-reflexive. Every time you watch a Greenaway movie, you know you are definitely and absolutely only watching a movie. It's not a slice of life, not a window on the world."¹ "Basically, my cinema likes to address the fact that the only legitimate relationship between a film and its audience does not have to be an emotional one."² "I do not think that naturalism or realism is even valid in the cinema. Pursuit of realism seems to me a dead end."³

Malgré la prédominance, dans *Le Cuisinier*, d'une source d'inspiration majeure, à savoir le mélodrame jacobéen, parfois appelé "théâtre de sang", on remarque aussi quelques similitudes entre le film et le théâtre épique de Brecht qui prônait une double distanciation : entre l'acteur et son rôle, d'une part, et, d'autre part, entre l'acteur et le spectateur. Ce dernier est en effet invité dans l'oeuvre des deux auteurs à se placer hors du drame qui se déroule sur la scène plutôt qu'à s'impliquer émotionnellement.

L'intertexte dans *Le Cuisinier* comporte de nombreux genres et thèmes chers à Greenaway : mélodrame, art, nourriture et sexualité, pourriture et mort; de plus, on y trouve une chorégraphie structurée à la manière d'un ballet ou d'un opéra, ayant pour chorégraphe suprême le metteur en scène lui-même.

Parallèlement à la tradition jacobéenne, Greenaway se livre volontiers, dans cette fable extravagante (sans pour autant vouloir choquer le public), à toutes sortes de transgressions, et cela par le biais de l'artifice. A l'instar des dramaturges jacobéens, il combine l'artifice froidement calculé avec des émotions si perverses et primitives que ces dernières ne peuvent être exprimées que physiquement. "The body is seen very much as an image of an alimentary canal wrapped around with flesh."⁴

La stratégie théâtrale dont Greenaway se sert si abondamment consiste à dresser un parallèle entre ce corps, "canal alimentaire recouvert de chair," et l'espace scénique. Ce dernier n'est pas loin de rappeler en effet des fonctions corporelles telles que ingurgiter, vomir, digérer, copuler, éliminer, déféquer, fonctions faisant partie du corps et jouant un rôle primordial à la fois dans le film et dans le mélodrame jacobéen. La bienséance voudrait sans doute que l'on occulte quelque peu ce corps qui, selon Greenaway, "saigne, a de la bile, du crachat, du vomis, de la merde et du sperme."

Les plans-séquences 44, et 55 illustrent ces remarques. Ces deux plans-séquences sont en effet insérés tels des clins d'oeil à une tragédie grecque ou à une tragédie shakespearienne, surtout lors de la mise à mort de l'Amant, lorsque le Voleur, placé au premier plan, s'agenouille à la fin d'une longue réplique qui est

¹ *Film Comment*, Vol. 26, N° 3, May-June 1990, 38.

² *Cinema Papers*, N° 78, March 1990, 38.

³ *Film Comment*, Vol. 26, N° 3, p.59.

⁴ *Papers*, 1990.

proche du soliloque d'un personnage aux prises avec son tourment intérieur. Les ressources corporelles exploitées par le protagoniste semblent un tant soit peu exagérées surtout dans ses expressions kinésiques et posturales. Et pourtant, Greenaway accentue encore cette stratégie théâtrale en faisant adopter des positions plus statiques aux autres acteurs.

D'une manière plus générale, puisant son inspiration dans diverses disciplines artistiques, Greenaway, tel un "chef d'orchestre" pousse ici le perfectionnisme à l'extrême et détaille très minutieusement son scénario. Dans celui-ci tout est chronométré et structuré. Cette précision nous rappelle les techniques de Tennessee Williams, voire celles de Hitchcock, lequel déclarait : "j'ai l'impression d'être un chef d'orchestre (...)" et en utilisant couleurs et lumières, je suis comme un peintre."⁵ Telles pourraient aussi être les paroles de Greenaway à propos de ces plans.

Dans le Prégénérique, comme dans le plan 61, c'est la distanciation qui est soulignée.

Cette histoire très classique commence par la rencontre d'une femme et d'un homme dans un restaurant; ceux-ci, grâce à la complicité du Cuisinier, trompent le mari "entre les hors d'oeuvres et le canard à l'orange, entre le dessert et le café," (en anglais : "inter-course intercourse"). Cet adultère se termine d'une manière prévisible : l'amant est mis à mort par le mari (le Voleur) et sa bande.

Comme au théâtre, où la représentation est rythmée par les actes, les scènes et les changements de décor, Greenaway introduit des coupures dans le film par le biais de rideaux, de portes battantes, de cartes fastueusement ornées indiquant les ruptures spatio-temporelles, un espace noir marquant les ruptures spatiales proprement dites. La musique est non moins importante dans le déroulement de la diégèse, étant soigneusement accordée à l'espace scénique et à l'action. Tous ces éléments deviennent des leitmotifs qui guident le spectateur, lui permettant même parfois d'anticiper la narration. Greenaway est très explicite à ce propos : "I have always used all sorts of distancing devices — quite obvious things like no use of close-ups, very little editing, a concern with static frames and complex sound-tracks."⁶ Même si l'auteur dit ne pas avoir utilisé de plans serrés dans ce film, lorsque plan serré il y a, celui-ci est fait avec beaucoup de précision afin de suggérer la contemplation d'un tableau. Mais, contrairement à l'impression statique que donne globalement le film, comme s'il était composé d'une série de tableaux juxtaposés, le flux du mouvement dans la gamme chromatique (laquelle est hautement codifiée même si la symbolique en paraît peu évidente a priori), confère une qualité quasi-onirique au film. Celle-ci est rendue perceptible par des variations infimes du maniement des couleurs, et cela dans les limites d'une gamme très réduite, instaurant par là même une nouvelle stratégie de l'artifice.

Contrairement à toute attente, le bleu brumeux du parking

⁵ François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, Paris : Ramsay, 288.

⁶ *Papers*, 1990.

Spectacle et specularité

est plus angoissant qu'apaisant, car dès la séquence du pré-générique, il y a une violence latente, violence qui sera répétée par le Voleur dans ce même lieu. Le parking évoque une sorte d'antichambre de l'enfer, impression renforcée par la présence de chiens galeux, tels des charognards autour de leur proie (on notera ici une forte ressemblance avec la bande du Voleur). L'échafaudage placé dans le parking (bien que à un autre moment on le voit dans la cuisine), rappelle les allusions au théâtre dont il vient d'être question. Cependant, dans cette séquence initiale tournée au ralenti, cet échafaudage se trouve en réalité en-dessous de la scène où les deux garçons du restaurant ouvrent les rideaux; il disparaît dès que le Voleur pénètre sur les lieux. Or cet échafaudage qui sous-tend la scène représente aussi les profondeurs, l'enfer où errent les chiens, un lieu où le spectateur se voit confronté à la pourriture sous diverses formes : excréments, poubelles. Quant au camion, véritable métonymie de la nourriture en décomposition, il deviendra un enfer pour les amants lorsqu'ils seront chassés de leur paradis et seront obligés de l'emprunter pour s'y cacher.

Nous voyons alors le Voleur et sa bande entrer dans ce parking, en tenue élégante, représentant donc le raffinement de la civilisation. Il s'agit en réalité seulement d'une apparence qui masque la pourriture incarnée tout au long du film par Spica, le Voleur.

Quant aux chiens du parking, ils disparaissent une fois que le Cuisinier et la Femme signent à leur tour l'arrêt de mort du Voleur. Ces chiens s'éclipsent en effet au huitième jour, faisant place au Voleur, seul, abandonné par toute sa meute de charognards, à l'exception de Mitchel, son fidèle serviteur. En ce qui concerne le deuxième plan-séquence dont il est question ici, l'atmosphère y est d'autant plus impressionnante que la caméra, accompagnée par les cris de douleur de la Femme, décrit un lent panoramique avec arrêt sur le tableau de Frans Hals. Il s'agit du *Banquet des Officiers de la Milice de Saint Georges*, (1616) que l'on voit tout éclairé pour la dernière fois; les sosies du Voleur et de Mitchel dans le tableau n'échappent pas à l'oeil du spectateur. Ce monde-enfer est vide de toute présence humaine : seul l'immense peinture domine et les feux allumés nous font penser à quelque image du Purgatoire.

Comme pour un tableau, Greenaway accentue le cadrage et travaille sur la prise de vue de manière à ce qu'elle forme un ensemble. Les éléments picturaux au premier plan qui cadrent l'action — celle où la Femme et le Cuisinier négocient le contrat — nous font remarquer les deux lumières suspendues symétriquement au premier plan derrière lesquelles se trouve l'énorme table. La technique consiste à donner de la profondeur au champ. Il y a une quasi-absence du travelling au début, remplacée par des prises panoramiques. Ces dernières créent une "frustration" chez le spectateur qui ne peut "s'approcher" du tableau ni en saisir les détails. Celui-ci a une impression analogue à celle qu'il a au théâtre lorsqu'il est placé trop loin au fond et distingue difficilement les personnages et les détails scéniques. On reconnaît à peine le Cuisinier et la Femme, perdus dans cette vaste scène-cuisine derrière l'immense table cadrée au milieu,

anticipant la préparation et la cuisson de l'Amant.

Quant aux plans-séquences de la scène finale, c'est-à-dire le plan 62, et l'après-générique, ils comportent eux aussi une mise en abyme des codes picturaux ayant pour effet une distanciation du spectateur.

La salle à manger où a lieu la scène de clôture est teintée de rouges nuancés : tantôt vifs, tantôt ternes, ils dégagent dans les deux cas une atmosphère étouffante. Du fait de la couleur, le corps de l'Amant prend l'apparence de la glaise. Dans ce plan-séquence montrant l'artifice et la distanciation, éléments chers à Greenaway parce qu'ils évitent toute implication affective avec les personnages et avec l'action, le déroulement de la scène rappelle le dernier acte d'un opéra que préfigure la carte, cette fois dépourvue de toute décoration à l'exception d'un rameau. Le Voleur fait une entrée fracassante dans la salle à manger, sur une scène habituellement trop chargée, mais désormais vide. La chorégraphie est celle d'une sorte de danse macabre : les victimes du Voleur entrent par les portes battantes rouge-orange, en procession solennelle, à la cadence d'une marche funèbre, certaines d'entre elles portant des brassards en signe de deuil. Celles qui "tiennent les cordons du poêle" soulèvent le corps de l'Amant couvert d'un "linceul" blanc, en fort contraste avec la robe rouge de Grace et les rouges oppressants de la salle à manger vide où seules trônent une chaise et une table recouverte d'une nappe, toutes deux préparées pour le festin du Voleur. La Femme, pour une fois, est vêtue d'une robe noire avec une longue traîne portée par Adèle la serveuse. (S'agit-il d'un clin d'oeil à Truffaut ?)

Le Voleur est placé en face de ses victimes et la caméra décrit un lent panoramique qui révèle la position des deux camps, séparés par la table. La musique est soigneusement synchronisée avec le geste de Georgina lorsqu'elle découvre le corps de l'Amant. Les victimes du Voleur sont groupées en face, statiques, comme s'il s'agissait de poser pour une photo de famille ou comme à l'opéra dans la scène finale.

Les gestes habituellement exagérés du Voleur se transforment en de petits tremblements et les quelques sons qu'il émet ressemblent plutôt à des gémissements; il est finalement réduit au silence, forcé "d'avalier" en quelque sorte ses propres paroles. A l'opposé, sur le visage de la Femme se lit une colère longtemps réprimée et une détermination froide; sa vengeance a été soigneusement répétée avant la mise en scène finale. La docilité apparente de la Femme dans les séquences initiales se transforme en volonté d'éliminer le Monstre. Parodie ultime de la "Cène" finale, cette scène nous montre un être abject qui ne pourra jamais se racheter et sera pourtant, paradoxalement, forcé de manger son prochain.

Le tableau de Hals n'est éclairé, cette fois-ci, que sur sa partie droite, ne mettant plus en valeur que trois des personnages, et masquant soigneusement le Colonel (sosie du Voleur et invité d'honneur au banquet dans le tableau) qui, lui, reste dans l'obscurité. Cet éclairage continue même pendant l'après-générique, une fois les rideaux fermés. L'éclairage baisse avant

Spectacle et spécularité

de s'éteindre et fait comprendre ainsi au public que le spectacle est terminé.

Nous ne voyons le Voleur que de dos dans cette séquence. Ce plan est cadré depuis le sol, reproduisant le point de vue d'un public de théâtre, c'est-à-dire le nôtre, en l'occurrence. Les autres personnages restent figés sur la scène, même lorsque la balle atteint le corps du Voleur et que les rideaux se ferment : c'est la Femme qui a le dernier mot : "Cannibal!" Nous remarquons, en revanche, le bras parfaitement immobile de la Femme avant qu'elle ne tire la balle. Le Voleur tombe en arrière de sa chaise, face à nous, les spectateurs. Nous ne voyons plus son visage mais un corps raidi sur le sol.

Les "table paintings" ont toujours fasciné Greenaway qui s'est sans aucun doute servi de la disposition spatiale du tableau de Hals pour placer ses acteurs autour de la table du Voleur. En regardant ces miliciens, le spectateur a l'impression d'observer une troupe de théâtre qui, tout en jouant devant un public, daigne rarement le regarder. (S'agit-il de clins d'oeil à Léonard de Vinci et à Véronèse?). Pour Greenaway, le tableau de Hals est " the central forming image of the film. All the film's colour schemes come from it."⁷

Tout au long du film, la disposition spatiale des acteurs, dont Greenaway accentue la ressemblance avec les miliciens, souligne la mise en abyme. La logorrhée dont est sévèrement atteint le Voleur, être méprisable au nom si souvent prononcé, "Speaker", et dont l'anagramme Spica/Aspic connote la gelée ou le serpent, ainsi que sa grossièreté tant sur le plan physique que verbal (vomissement de Mitchel à table, brutalisation de la Femme), toute cette mise en scène, étrangement, ne semble pas toucher les autres convives du restaurant ni même être perçue par eux. C'est la salle à manger, lieu par excellence où doit se dérouler toute l'action, qui est censée être la scène proprement dite. Mais la table centrale, trop chargée, est occupée par le Voleur qui prend de ce fait "trop de place". Les autres clients, par contraste, se fondent dans le décor statique, comme pour meubler la salle, déjà fort oppressante sur le plan du décor et de la palette chromatique. Tandis que les convives ne s'immiscent pas dans le jeu autour de et à la table du Voleur, celui-ci cherche au contraire à les harceler et à les provoquer. La technique de Greenaway consiste à utiliser des travellings lents pour que le spectateur puisse, au gré des événements, ingurgiter et digérer des images d'une extrême violence. Le raffinement et la "cruauté" qui sont habilement contrastés dans le film, paraissent d'une telle improbabilité que le spectateur se trouve inéluctablement en marge de la réalité.

La structure diégétique du film est organisée à la manière d'un ballet ou d'un opéra (technique que Greenaway n'hésitera pas à exploiter dans *Prospero's Books*). Parmi les nombreux exemples qui soulignent cette volonté du metteur en scène de faire de l'artifice un acte constant et délibéré, nous en citerons trois : le changement chromatique dans les habits de la Femme dès qu'elle

⁷ *Royal Academy Magazine*, Spring 1990, 34-35.

change de lieu et l'extravagance des costumes où pointe un rappel de *The Draughtsman's Contract*; le choix de l'*Allegrì Miserere* — le *Psaume 51*, chanté en principe le mercredi des Cendres — que chante Pup dans cette vaste cuisine regorgeant de nourriture et dont la résonance et la couleur sont proches de celles d'un lieu de culte; et enfin, la manière d'apporter un plat à Pup à l'hôpital ou de servir le client au restaurant. Et, faut-il le rappeler, dans la cuisine, c'est le Cuisinier qui est à la fois artiste et metteur en scène.

Mais paradoxalement, ce qui devrait faire partie intégrante de la scène proprement dite, c'est justement une séquence qui exploite la mise en abyme; il s'agit de l'entrée en scène des danseuses de cabaret. dans la salle à manger. En effet, dès qu'elles apparaissent, elles sont aussitôt cachées à la caméra comme au spectateur réel. Quelques bribes de paroles de leur chanson parviennent jusqu'à nos oreilles mais nous ne les voyons jamais danser. C'est qu'il se passe dans les "coulisses". des événements plus extraordinaires.

Plus inattendus, en effet, sont les trois autres espaces derrière la scène principale, c'est-à-dire la salle à manger, où se joue le théâtre dans le théâtre, que l'on pourrait qualifier de "coulisses" : le parking, la cuisine et l'office, ainsi que les toilettes. La préparation culinaire et artistique est synchronisée avec la représentation de l'appétit sexuel. C'est dans la cuisine que se fait la rencontre de la chair comestible et désirable. Les amants sont "protégés" par les rideaux des divers locaux servant d'office, où les moments brefs de leurs ébats sont à la fois passionnés et paisibles, sans aucune inhibition quant à leur exhibitionisme.

On serait tenté d'établir un parallèle entre ce "canal alimentaire recouvert de chair" et l'espace scénique, ainsi qu'il a déjà été suggéré. Il s'agit de la consommation, de la digestion, et de l'élimination de la "chère" et de la chair. Les ébats préliminaires des amants et la préparation des mets sont parfaitement synchronisés, tant au niveau de la bande-son qu'à celui des images, très éloquentes. La consommation est représentée par les rapports à la fois alimentaires et sexuels qui sont indissociables chez les amants, mais aussi par la glotonnerie et les obsessions sexuelles du Voleur. La digestion va de pair avec le silence entre les amants, aussi étrange que cela puisse paraître dans cette cuisine qui pourtant fourmille d'activité. L'élimination se fait en principe dans les toilettes mais ce lieu d'un blanc hypnotique ("a white shadowless flawless 'hi-tech' lavatory")⁸ est en contradiction avec sa fonction.

Chaque espace du restaurant est codifié dans la palette chromatique de Greenaway et symbolise le passage qu'emprunte la "bonne chère" dans le canal alimentaire. On passe du bleu froid du parking par où arrivent les aliments crus et périssables, non comestibles, à la cuisine "vert nil" où les artistes préparent les mets qui seront consommés dans la salle à manger trop rouge, et, l'on aboutit aux toilettes blanches pour l'évacuation. Mais

⁸ *The Observer*, 15/10/89, 44.

Spectacle et spécularité

Greenaway inverse aussi ce schéma : la Femme et l'Amant découvrent leur appétit l'un pour l'autre dans la salle à manger, ils en font la consommation dans les toilettes, et ils tombent amoureux dans les offices de la cuisine. Ce mélange scène-coulisses est le propre de l'artifice qui soustend l'oeuvre de Greenaway.

Un autre exemple de ce mélange subtil scène-coulisses se trouve dans la séquence où le Voleur, tel un metteur en scène, cette fois, place Pup sur une estrade entre deux rideaux. Le Voleur ne tourne pas le dos au spectateur réel mais se met de profil et une partie de sa hargne, "I was a choirboy once" est ainsi dirigée contre nous. Le trac de Pup se transforme en terreur lorsqu'il subit la violence du Voleur dans le parking; il court alors vers "nous", sur une scène ornée de deux camions, ressemblant à des rideaux, d'une symétrie parfaite.

Lorsque Pat dénonce l'adultère de la Femme au Voleur, le geste de ce dernier "fourchettant" la joue de Pat nous surprend par sa rapidité car, par ailleurs, la caméra a tendance à tourner au ralenti. Les hurlements de Pat retentissent dans la salle et la scène frôle le comique lorsque Cory s'efforce de le consoler tandis que le Voleur se met calmement à table. A peine a-t-il grignoté le gressin que le Voleur prend la direction des toilettes dans le but de l'élimination, non de la nourriture mais de la Femme. Lorsqu'il enfonce sa fourchette dans la joue de Pat, il le fait comme s'il s'agissait d'un quelconque morceau de viande. Les autres convives continuent à tranquillement savourer leur repas, restant indifférents à cet acte de violence car rien ne doit gâcher les plaisirs de la bonne chère! Le spectateur constate la même non ingérence de la part du personnel, pour différentes raisons, sans doute, lorsque le Voleur brutalise la Femme dans la cuisine et dans la salle à manger.

Greenaway semble atteindre son but, celui de la non implication affective du spectateur. Comment ce dernier peut-il avoir le moindre désir de s'identifier à quelque personnage que ce soit ? Mais il n'y a pas que dans ce film que l'on retrouve l'usage constant et délibéré de l'artifice. Cela semble être le fil conducteur de tous ses longs métrages.

Ainsi qu'il le dit lui-même à propos de son exposition, *Stairs*,⁹ à Genève, "comme cinéaste, j'opte pour l'artifice, en opposition à une fuite imaginaire romantique qui se veut réaliste." La prise de position de l'auteur est donc très explicite en ce qui concerne le rôle du spectateur. Celui-ci doit, à tout moment, être conscient et convaincu qu'il ne peut s'échapper d'un monde délibérément artificiel, et, ainsi, dans un film de Greenaway, toute incursion dans la réalité n'est-elle qu'illusoire.

⁹ *Campus Magazine*, mai-juin 1994, n°24.