

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉDEN CINÉMA [DÉCADRAGE] : THÉÂTRE MINIATURE  
UNE RÉÉCRITURE SCÉNOGRAPHIQUE AUTOUR DE LA DRAMATURGIE  
DE L'IMAGINAIRE DE LA MAISON

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
LÉA PENNEL

MARS 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À Anick La Bissonnière, ma directrice de recherche et de création, pour sa disponibilité, la richesse de son savoir, le partage de ses expériences et la bienveillance de son accompagnement dans ce voyage à la maîtrise.

À mon équipe de conceptrices et concepteur, Josianne Dulong-Savignac, Kristelle Delorme, Sarah Laval et Mathieu Marcil pour leur implication, leur créativité et leur générosité. Sans eux, *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* n'aurait pas été ce qu'il est.

À Yves Hallé, Sylvain Ratelle, Luc Maltais, Charles-Hugo Duhamel et Simon Gautier pour leur accompagnement technique.

À Danièle Lévesque et Dinaïg Stall pour leur participation au jury.

À Stéphanie Jasmin, pour ses mots bienveillants et inspirants sur la création au commencement de la maîtrise.

À Émilie Racine, pour ses précieuses suggestions et ses nombreuses relectures. À Wina Forget et Hugo Dalphon-Laporte pour leur dernière relecture.

Au comité organisateur du CDEx, pour leur accueil et leur confiance.

Et plus intimement, à mes parents et ami-e-s pour leur soutien et leur encouragement.

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| RÉSUMÉ.....                                                                                                      | vii |
| INTRODUCTION.....                                                                                                | 1   |
| CHAPITRE I                                                                                                       |     |
| LES FONDEMENTS THÉORIQUES : LES IMAGES CONCEPTUELLES DE LA<br>MAISON, DE[S] CADRAGE[S], ET DE LA MINIATURE ..... | 5   |
| 1.1. La maison.....                                                                                              | 5   |
| 1.1.1. La « maison onirique » architecturée sur des dialectiques.....                                            | 6   |
| 1.1.2. La fenêtre comme lieu de représentation .....                                                             | 8   |
| 1.1.3. La façade comme dispositif narratif.....                                                                  | 11  |
| 1.2. Le[s] cadrage[s] .....                                                                                      | 13  |
| 1.2.1. Cadrer : c'est contextualiser .....                                                                       | 13  |
| 1.2.2. Le hors champ : entre le cadre et le contexte .....                                                       | 16  |
| 1.2.3. Le montage d'images : la construction de la narration .....                                               | 17  |
| 1.2.4. La profondeur de champ : le travail d'échelle et de plans.....                                            | 18  |
| 1.3. La miniature.....                                                                                           | 21  |
| 1.3.1. La maquette, un outil de changement d'échelle.....                                                        | 21  |
| 1.3.2. Le détail comme fenêtre pour l'imaginaire .....                                                           | 22  |
| 1.3.3. L'emboîtement des échelles .....                                                                          | 23  |
| 1.3.4. La simultanéité de la distance et de la proximité .....                                                   | 24  |
| 1.3.5. La densité comme amplificateur de l'imaginaire.....                                                       | 25  |
| 1.3.6. La figure humaine comme indice de grandeur.....                                                           | 26  |

|                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.3.7. La miniature comme dispositif scénographique : les changements<br>d'échelles..... | 27 |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|

## CHAPITRE II

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| L'ANCRAGE DRAMATURGIQUE DANS L'UNIVERS DURASSIEN ..... | 30 |
|--------------------------------------------------------|----|

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Le texte et le contexte : la réécriture pour transcender la narration.....            | 30 |
| 2.1.1. Résumé de L'Éden Cinéma de Marguerite Duras .....                                   | 31 |
| 2.1.2. Le cycle pacifique .....                                                            | 31 |
| 2.1.3. La transposition : réécrire pour décadrer la narrativité .....                      | 32 |
| 2.2. Les matériaux durassiens retenus dans le passage du texte à la création .....         | 34 |
| 2.2.1. Les photographiques d'archive comme contexte .....                                  | 34 |
| 2.2.2. La figure maternelle : de la métaphore des lieux au personnage<br>métonymique ..... | 35 |
| 2.2.3. La maison comme premier cadrage.....                                                | 37 |
| 2.2.4. Le son et le noir au cinéma : écrire la discontinuité narrative.....                | 39 |
| 2.3. Notre réécriture de L'Éden Cinéma : mise en image de la dramaturgie .....             | 42 |
| 2.3.1. La transposition du texte en images .....                                           | 43 |
| 2.3.2. Une réécriture sans mots, mais fidèle aux intentions de Duras.....                  | 44 |
| 2.3.3. Les musiques et les accessoires : un contexte socio- culturel .....                 | 45 |
| 2.3.4. Les figures archétypales éclipsent les autres personnages .....                     | 45 |
| 2.3.5. La primauté du son au détriment des mots.....                                       | 46 |

## CHAPITRE III

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| L'ÉDEN CINÉMA [décadrage] LES CADRAGES SCÉNOGRAPHIQUES ..... | 49 |
|--------------------------------------------------------------|----|

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| 3.1. La description de l'installation scénographique .....            | 49 |
| 3.2. Le processus créatif .....                                       | 51 |
| 3.2.1. Les explorations photographiques : la profondeur de champ..... | 51 |
| 3.2.2. Les laboratoires : la construction de la trame narrative.....  | 53 |
| 3.3. Les matériaux dramaturgiques et notre bungalow .....             | 57 |
| 3.3.1. L'empreinte photographique du bungalow.....                    | 58 |

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3.2. Le bungalow et la figure maternelle .....                                                          | 58  |
| 3.3.3. La façade noire du bungalow, l'écran pour « la recreation de l'imaginaire<br>» du spectateur ..... | 59  |
| 3.3.4. Le bungalow, un panoptique inversé.....                                                            | 60  |
| 3.4. Cadrage narratif des mini-scénographies : procédés et effets<br>cinématographiques .....             | 60  |
| 3.4.1. La maquette : procédés théâtraux miniaturisés et trucages<br>cinématographiques .....              | 61  |
| 3.4.2. Le kaléidoscope : effet de filtre optique.....                                                     | 61  |
| 3.4.3. La décomposition du mouvement .....                                                                | 62  |
| 3.4.4. L'apparition d'un élément pour créer une image nouvelle.....                                       | 62  |
| 3.4.5. Les ouvertures : effet de plans et de hors champ .....                                             | 63  |
| 3.5. Une dramaturgie sur deux échelles .....                                                              | 65  |
| 3.5.1. L'emboîtement des espaces : le CDEx, l'écran du bungalow.....                                      | 66  |
| 3.5.2. La mise en abîme du dispositif scénographique.....                                                 | 67  |
| 3.5.3. Les échelles du micro et du macro .....                                                            | 68  |
| 3.5.4. Les changements d'échelles.....                                                                    | 69  |
| 3.5.5. La cohabitation des échelles.....                                                                  | 71  |
| 3.5.6. La couleur agit comme une porte entre les échelles.....                                            | 71  |
| CONCLUSION .....                                                                                          | 75  |
| BIBLIOGRAPHIE .....                                                                                       | 78  |
| ANNEXE A                                                                                                  |     |
| Les figures .....                                                                                         | 81  |
| ANNEXE B                                                                                                  |     |
| Les planches d'inspiration.....                                                                           | 114 |

## ANNEXE C

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| Notre résumé de L'Éden Cinéma de Duras ..... | 117 |
|----------------------------------------------|-----|

## ANNEXE D

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| La liste des tableaux scéniques..... | 119 |
|--------------------------------------|-----|

## ANNEXE E

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| Le croquis des didascalies du texte transposées au CDEx ..... | 120 |
|---------------------------------------------------------------|-----|

## ANNEXE F

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| La lettre de la mère ..... | 121 |
|----------------------------|-----|

## RÉSUMÉ

Le but de notre mémoire-création est d'explorer le cadrage par une réécriture scénographique d'un texte théâtral. Le cadrage est au cœur de cette recherche, dont l'intention est d'interroger la relation entre le cadrage, le regard du spectateur et la narrativité. Son objectif est de montrer la force narrative de l'imaginaire par le cadrage, le recadrage et le décadage.

Notre création *L'ÉDEN CINÉMA [décadage]* est une installation scénographique librement inspirée de *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras. Elle prend la forme d'un théâtre miniature, sans paroles et aux cadrages scéniques multiples et fragmentés. Le spectateur déambule dans l'espace installatif où sont présentées des maquettes et des photographies. Les jeux d'échelles l'amènent à faire des liens entre les images et les espaces. Inspiré de la maison et de la miniature de Bachelard, notre dispositif scénographique déclenche des images poétiques dans l'imaginaire du spectateur. Par un travail d'espace, de maquettes et de photographies, nous mettons en place des procédés et effets de cadrages.

Ce mémoire accompagne notre création. Notre premier chapitre assoit les fondements théoriques sur les images conceptuelles de la maison, de[s] cadrage[s] et de la miniature. Notre second chapitre porte sur l'ancrage dramaturgique dans l'univers durassien. Notre troisième chapitre revient sur la création à travers les procédés et effets de cadrage en regard des fondements théoriques et de l'ancrage dramaturgique exposés en amont.

Mots clefs : scénographie, dramaturgie, miniature, maison, cadrage, imaginaire, Marguerite Duras, Gaston Bachelard.

## INTRODUCTION

L'origine de cette recherche s'inscrit à la croisée de deux disciplines artistiques où le cadrage y est central : la scénographie et la photographie. La scénographie consiste autant à retranscrire sur scène l'univers d'une œuvre qu'à mettre en relation cette dernière avec le spectateur. La photographie quant à elle, extrait un sujet, un objet et/ou un espace par leur reproduction en image. Ces deux disciplines engagent le regard et convoquent nécessairement un hors cadre qui sollicite l'imaginaire du spectateur. Cette double pratique nous amène aujourd'hui à investir cet espace imaginé, celui du hors cadre, au sein de notre pratique de scénographe. Cette approche situe notre démarche entre l'image et l'espace. Nous questionnons ici l'influence du cadre sur la structure narrative dans l'espace de représentation. De manière plus précise, est-ce que la scénographie peut prendre en charge la narrativité tout en incarnant la dramaturgie — autant sur son fond que sur sa forme — dans installation scénographique unique ? Le théâtre emprunte naturellement aux autres disciplines artistiques pour construire son langage. Nous faisons l'hypothèse qu'en axant notre approche scénographique vers diverses disciplines artistiques qui engagent le regard telles que la photographie, le cinéma, la bande dessinée et l'architecture, nous pouvons orienter notre proposition vers une dramaturgie visuelle et spatiale, qui invite le spectateur à une rêverie poétique. Pour cela, nous choisissons trois thèmes à explorer à la fois sur le plan dramaturgique et scénographique : la maison, le[s] cadrage[s] et la miniature.

En somme dans ce mémoire-crédation, nous souhaitons rallier à notre pratique une approche dramaturgique, à la fois d'investigation qui enquête sur un univers littéraire,

et une d'écriture, comme qualité graphique et scénique qui accompagne le récit afin de proposer une œuvre scénographique autonome. Pour cela, nous faisons se rencontrer deux auteur-e-s du XX<sup>e</sup> siècle, Marguerite Duras et Gaston Bachelard, dont l'écriture présente une similitude : leurs travaux dessinent une certaine géographie de l'imaginaire construite sur la mémoire fragmentaire de l'enfance.

D'une part, il nous semble pertinent de nous référer aux travaux de Gaston Bachelard, phénoménologue de la poétique et de l'imaginaire et penseur incontournable dans les disciplines associées à l'espace, pour convoquer une *dramaturgie de l'imaginaire de la maison* dans notre recherche-crédation. Son travail sur la rêverie poétique par la projection d'images mentales imaginaires nourrit notre approche du cadrage scénographique. Selon lui, « [l']image poétique est [en effet] essentiellement *variationnelle*. Elle n'est pas comme le concept, *constitutive*. [L]a tâche est [...] de dégager l'action mutante de l'imagination poétique dans le détail des variations des images. » (Bachelard, 2012, p.3) L'image poétique précède la pensée structurée ; résultante d'une activité d'imagination, elle est constamment en changement et puise sa force créatrice dans l'enfance sans s'y enliser avec nostalgie. (Bachelard, 2012) En confrontant la pensée de Bachelard avec notre travail de recherche-crédation, nous substituons à son lecteur notre spectateur. À travers cette analogie, nous invitons ce dernier à la rêverie poétique comme expérience théâtrale. En rompant avec la frontalité du cadre scénique dans le théâtre traditionnel, soit la « lecture linéaire » d'un récit écrit, (Bachelard, 2012) la mémoire et l'imaginaire participent à une reconstruction nouvelle d'images. Ainsi l'« image poétique » chez Bachelard nous aide à créer un hors cadre pour susciter chez le spectateur des images mentales qu'il se projette.

D'autre part, Marguerite Duras, auteure, metteuse en scène et scénariste française. Née en Indochine française, elle quitte ce pays définitivement à l'âge de dix-huit ans pour l'Hexagone où elle publie son premier roman à l'aube de ses trente ans. Hantée par les souvenirs de son enfance et des paysages indochinois, elle réécrit sans cesse des autobiographies romancées dans lesquelles naissent des écarts. Dans ces variations d'écriture se dessine un univers poétique et changeant, impliquant le spectateur et son imaginaire dans l'espace d'un hors cadre. Aux allures kaléidoscopiques, l'œuvre autoréférentielle de Duras implique mémoire et imagination, comme les « images poétiques » de Bachelard. *L'Éden Cinéma* est idéal comme point de départ. Ce texte théâtral témoigne d'un métissage entre l'écriture romanesque, scénique et cinématographique. Pour Duras, le geste d'écriture ne se limite pas aux mots. Pour elle, faire du cinéma c'est aussi écrire. (Duras, 2014, p.72) Si le cinéma est un médium d'écriture et de réécriture pour Duras, dans le cadre de cette recherche-crédation, la scénographie est notre médium de réécriture. Notre transposition scénographique de *L'Éden Cinéma vers L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* fait écho au processus de réécriture de l'auteure. Dans notre approche croisée, entre dramaturgie et scénographie, nous faisons primer les images au détriment des mots, pour réécrire dans un langage propre à notre pratique, un langage visuel et spatial.

Ce mémoire ne prétend pas à une analyse philosophique ou littéraire, mais articule une pensée scénographique et dramaturgique, faisant le pont entre notre problématique de recherche et notre projet de création. À travers nos trois thèmes imagés, nous dégagons dans le premier chapitre des notions reliées à notre projet de création. Dans le deuxième chapitre, nous voyons comment Marguerite Duras emploie l'image de la maison comme point de départ de la fiction et use de la réécriture, ainsi que de certains procédés littéraires et cinématographiques pour

décadrer la narration et stimuler l'imaginaire de ses lecteurs et spectateurs. Dans le troisième et dernier chapitre, nous abordons la création de *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* à travers les choix de cadrage autour de nos trois images conceptuelles qui participent à la projection d'images mentales dans l'imaginaire du spectateur, le plaçant ainsi au centre de la construction de la narrativité.

## CHAPITRE I

### LES FONDEMENTS THÉORIQUES : LES IMAGES CONCEPTUELLES DE LA MAISON, DE[S] CADRAGE[S], ET DE LA MINIATURE

Ce premier chapitre introduit nos trois images conceptuelles que sont la maison, le[s] cadrage[s] et la miniature. Chacune d'elle évoque des notions d'espace qui vont nous aider à arrimer dramaturgie et scénographie dans la création. Nous développons certaines de ces notions spatiales propres à notre projet de création, que nous retrouvons au cours des deux chapitres suivants portant successivement sur la dramaturgie durassienne et notre installation scénographique.

#### 1.1. La maison

Nous façonnons la maison comme un lieu « d'enchantement » (Peregalli, 2017) où se logent toutes les « rêveries poétiques ». (Bachelard, 2013)

Notre intérêt pour la maison porte sur son pouvoir à la fois fictionnel, narratif, onirique et poétique. Nous explorons la notion de « maison onirique » développée dans l'étude phénoménologique de Gaston Bachelard. Nous appuyons notre propos de références artistiques — cinématographique et bédésque — plaçant la maison comme le narrateur principal, où dans la composition façade/fenêtres, tout un jeu de caché/révéle s'organise pour le regard. Ensemble, elles déploient un potentiel fictionnel et narratif de la maison. Dans notre création, la maison est centrale et se présente sous la forme d'une maquette : elle est notre premier cadrage et incarne notre

dispositif narratif.

#### 1.1.1. La « maison onirique » architecturée sur des dialectiques

Après avoir défini dans l'introduction l'image poétique chez Bachelard, nous pouvons entrer plus en détail dans celles de la « maison onirique ». Il la présente comme le lieu premier, un être au monde originel : « la maison est notre coin du monde. Elle est [...] notre premier univers. » (Bachelard, 2012, p.24)

##### 1.1.1.1. Entre réminiscence et imagination

La maison onirique chez Bachelard est construite sur l'ensemble des maisons vécues dans l'enfance renfermant un univers chargé d'images poétiques : « [L]a maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'images. Dans l'un et l'autre cas [...] l'imagination augmente les valeurs de la réalité. Une sorte d'attraction d'images autour de la maison. » (Bachelard, 2012, p.23) L'activité d'imagination rehausse cette mémoire enfouie d'où surgit toute une constellation d'images poétiques rattachée à la maison. Située dans la région lointaine de la réminiscence, la « maison onirique » bachelardienne s'incarne à travers l'ensemble des souvenirs de toutes les maisons vécues, mais aussi dans la projection de souvenirs imaginaires de ces maisons revisitées.

##### 1.1.1.2. L'être de la maison, à l'image de l'humain

L'être humain s'inscrit toujours dans un espace, autant que l'espace est ancré en lui. De nombreuses métaphores imagent cette interrelation entre l'être humain et la

maison, « [e]lle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. » (Bachelard, 2012, p.26). Bachelard nous présente la « maison onirique » comme un être « vertical » et « concentré » (Bachelard, 2012, p.34-35) architecturé sur deux dialectiques principales : celle de la verticalité et de la profondeur, ainsi que celle du contenant et du contenu. (Alison, 2012, p.4)

#### 1.1.1.3. La verticalité et la profondeur

La polarité du grenier et de la cave<sup>1</sup> représente la dialectique de la verticalité et de la profondeur chez Bachelard. On ne monte pas au grenier comme on descend à la cave. Au grenier sont associées l'ascension, la pensée légère et claire ; à la cave, on y descend toujours : la chute, les peurs, et l'irrationnel y logent. Sur cet axe vertical, sa hauteur est rattachée à la mémoire et les soubassements équivalent à la profondeur, renvoyant à l'instinct et aux pulsions. La verticalité de l'être de la maison est circonscrite dans l'air des cieux, en opposition avec les terres et les eaux profondes, éléments chers à Gaston Bachelard. (Bachelard, 2012) La verticalité est l'âme de la « maison onirique ». La psyché de l'être est ainsi spatialisée dans l'image de la maison.

#### 1.1.1.4. Le contenant et le contenu : l'ouvert et le fermé, le grand et le petit

Nous déclinons la dialectique du contenant et du contenu en deux autres interrelations : l'ouvert avec le fermé, et le grand avec le petit. D'une part, l'ouvert et le fermé marquent la séparation entre l'extérieur et l'intérieur. Elle apparaît dans la dialectique du dedans et du dehors auxquels sont rattachés respectivement « l'être et

---

<sup>1</sup> Développé dans *la maison de la cave au grenier*, premier chapitre de *La poésie de l'espace*.

le non-être »<sup>2</sup> (Bachelard, 2012, p.191) autrement dit le soi et le reste du monde, ou encore la maison et l'univers pour rester dans le champ lexical de Bachelard. D'autre part, la dialectique du grand et du petit est construite chez Bachelard sur les échelles du micro et du macro à travers l'infiniment petit et l'immensité. (Bachelard, 2012) C'est dans ce même rapport l'un à l'autre, que s'installe une relation d'opposition et de complémentarité entre l'univers et la maison, l'en-dehors et l'en dedans. « L'être concentré » de la « maison onirique » prend corps à la frontière de ces deux espaces. La concentration est le corps de la « maison onirique ». L'enveloppe de l'être est ainsi matérialisée dans l'image de la maison.

Pour notre création, la maison est le dépositaire du souvenir. Chez Duras, la mémoire de l'enfance et la maison sont toutes deux liées à son écriture. En écho avec l'être de la « maison onirique » bachelardienne, le personnage de la mère dans *L'Éden Cinéma* de Duras, est indissociable du bungalow, maison de l'enfance. Étant à la fois le lieu et le sujet de la fiction, cette maison sur pilotis se présente comme un contenant et un contenu de l'histoire, soit le théâtre où le cadre de la fenêtre devient le lieu de la représentation.

### 1.1.2. La fenêtre comme lieu de représentation

Le cadre architectural de la fenêtre apparaît comme thématique récurrente dans la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle, coïncidant avec la révolution industrielle. Le perfectionnement des techniques du travail du verre a permis d'accroître sa netteté et sa transparence. Dès lors, la fenêtre devient un espace du regard et se manifeste dans la littérature à plusieurs degrés de représentation. Pour retracer une histoire de la

---

<sup>2</sup> Développé dans *La dialectique du dehors et du dedans*, neuvième chapitre de *La poétique de l'espace*.

représentation et du regard, Philippe Hamon, essayiste, critique et professeur ainsi qu'Andréa Del Lungo, spécialiste de l'œuvre de Balzac, également professeur de littérature française, ont chacun recours à la littérature comme outil d'analyse des fonctions de la fenêtre. Del Lungo propose une étude sémiologique et historicisée de la fenêtre pour en dégager les fonctions spatiales principales alors que Hamon s'intéresse plus spécifiquement à l'image de la fenêtre dans sa fonction de frontière dans les lieux de la fiction.

#### 1.1.2.1. Cadre et limite le regard

Nous avons retenu trois fonctions de la fenêtre dans la littérature du XIXe et début du XXe siècle qu'Andrea Del Lungo introduit dans son ouvrage *La fenêtre : sémiotique et histoire de la représentation littéraire* :

La fenêtre est l'espace — réel, imaginaire ou fantasmatique - qui rend accessible à nos sens cet infini insaisissable qu'est le monde. Son rôle de cadrage fonde la représentation artistique, ou la projection imaginaire de l'œuvre d'art, selon un paradigme pictural qui remonte à la Renaissance, et dont la littérature s'est souvent inspirée, faisant de la fenêtre une métaphore de la création. Or la fenêtre, toujours par son rôle de cadrage, permet aussi un accès à la connaissance, articulant le voir au savoir et définissant la relation entre l'individu et le monde. (Del Lungo, 2014, p. 8-9)

Selon Del Lungo, la fenêtre agit à la fois comme « cadrage visuel » incarnant souvent une métaphore de la création, un dispositif de « connaissance indiciaire » se lisant comme une page d'informations à décoder, et de « séparation symbolique », espace de l'échange amoureux et du désir opposant la sphère publique, traditionnellement

masculine avec la sphère domestique, privée et féminine<sup>3</sup>. (Del Lungo, 2014, p. 25-28)

#### 1.1.2.2. Une frontière entre deux espaces

Pour Hamon, la fenêtre a un statut de frontière. Elle installe une relation tripartite mettant en jeu trois éléments : l'intérieur, le cadre et l'extérieur. Elle articule la dialectique spatiale des lieux ouverts et fermés. Dans cette relation, la fenêtre a une fonction de frontière dite soit « taxinomiste » qui distingue et isole deux univers ; soit « poreuse » où ces deux espaces se contaminent et communiquent. (Hamon, 1981, p. 249-255)

#### 1.1.2.3. Le lieu de rêverie

Le regard dans la fenêtre peut être réversible : « [l]a fenêtre elle-même, d'ailleurs, *regarde* ; selon une métaphore ancienne, elle figure l'œil d'un corps-maison, qui observe l'extérieur autant qu'il sonde sa propre intériorité. » (Del Lungo, 2014, p.8)

La fenêtre, œil du « corps-maison », permet un regard à double sens, réflexif. Que le cadre soit pictural, photographique, cinématographique, théâtral, ou encore architectural, il extrait un élément de son contexte et maintient un regard distant, mais actif. La fenêtre invite alors à la contemplation et ouvre un espace pour penser. Alors, « [e]space symbolique, la fenêtre peut aussi apparaître sous l'aspect trivial de sa matérialité : cadre découpant le monde extérieur, c'est ainsi qu'elle a pu devenir le *topos* de la rêverie » (Del Lungo, 2014, p.49) faisant écho à la maison bachelardienne.

---

<sup>3</sup> Dans un contexte littéraire du début du XXe siècle.

La fenêtre est donc à la fois un espace du regard et un espace de seuil ; elle impose une limite au regard par sa fonction de cadrage, et articule deux mondes opposés par sa fonction de frontière. Dès lors, la fenêtre permet de réfléchir en miroir le monde et l'être ; elle est à la fois le lieu de la représentation et de la rêverie.

Dans notre création, la fenêtre a pour mandat de séparer des espaces distincts, tout en maintenant la porosité visuelle afin de permettre au spectateur de mettre en relation ces différents espaces.

### 1.1.3. La façade comme dispositif narratif

Jacques Tati, acteur de pantomime, scénariste et réalisateur français ainsi que Pascal Rabaté, réalisateur et dessinateur de romans graphiques, emploient la façade comme dispositif narratif. (*Annexe A, figure 1.1*)<sup>4</sup> Si l'on regarde l'image extraite du film *Mon oncle* (Tati, 1958) qui représente la façade de l'appartement de Mr Hulot, avec celle de Rabaté dans sa bande dessinée *Fenêtres sur rue : Matinée et soirée*<sup>5</sup> (Rabaté, 2013), la composition de ces deux images est similaire : l'une fait incontestablement référence à l'autre. Chez Jacques Tati comme chez Pascal Rabaté, la façade d'immeuble est rythmée par les fenêtres qui composent un ensemble de cadrages narratifs où le jeu de caché/révéle invite le spectateur entre observation et imagination dans la restitution d'une logique : chez Tati, il s'agit du parcours de Mr Hulot pour arriver à son appartement et chez Rabaté, de la restitution ludique d'un meurtre. Ces

---

<sup>4</sup> À partir d'ici, les figures suivantes sont indiquées directement, nous omettons « *Annexe A* » pour alléger la lecture.

<sup>5</sup> Le titre de cette bande dessinée est un hommage de Rabaté à Alfred Hitchcock, le célèbre réalisateur de *Fenêtre sur cours* (*Rear window* dans sa version originale), sorti en 1954. D'ailleurs, nous pouvons observer Tati et Hitchcock se promener dans les vignettes de cette bande dessinée. (Voir *Figure 1.1*)

deux exemples font écho à la fonction de connaissance indiciaire énoncée précédemment par Del Lungo.

Stéphane Goudet, maître de conférence en histoire du cinéma, et François Ede, réalisateur et responsable en 2002 de la restauration du film *Playtime* (Tati, 1967) également réalisé par Jacques Tati, soulignent que dans ce long métrage, « [l]’architecture [...] est au cœur d’un dispositif scénographique et narratif. » (Ede et Goudet, 2002, p.65) De plus, dans *Fenêtre sur rue : Matinée et soirée*, Pascal Rabaté présente sa bande dessinée comme « une pièce sans paroles en dix tableaux et un décor. » (Rabaté, 2013) La façade impose un hors champ et le cadre de la fenêtre engage le regard. La maison engage le spectateur dans un processus déductif. Dans ces deux œuvres, la discontinuité visuelle de la devanture impose un hors champ qui stimule l’imagination rétablissant une continuité du récit.

Chez Tati comme chez Rabaté, c’est alors l’espace architectural qui porte le récit. Ensemble, la façade et les fenêtres constituent un dispositif au potentiel fictionnel et narratif.

En somme, la maison investit largement l’imaginaire. À l’image d’un théâtre, sa façade devient un dispositif du regard, où la fenêtre agît comme cadre de scène, et le hors cadre stimule l’imaginaire.

Dans notre création, il émane de notre maison sur pilotis une charge onirique. Les cadrages qu’offre sa façade dirigent, au-delà des limites du visible, la narrativité de la fiction.

## 1.2. Le[s] cadrage[s]

Le concept de cadrage s'applique à de nombreuses disciplines. Après en avoir donné une définition, c'est à travers la scénographie, la photographie, et le cinéma que nous aborderons les notions de cadre de scène, de hors champ, de montage, de profondeur de champ et d'échelle. À travers ces différentes notions, nous investissons le cadre pour aller à la fois au-delà des limites qu'il impose et dans les sous-espaces qu'il peut aussi recomposer.

Dans la création, le cadrage intervient à plusieurs niveaux de l'installation, tout en convoquant différents langages artistiques.

### 1.2.1. Cadrer : c'est contextualiser

Selon Erving Goffman, sociologue et essayiste canadien du XX<sup>e</sup> siècle, le concept de cadrage est indissociable de la notion de contexte. En effet, l'auteur s'intéresse aux interactions entre les êtres humains et « soutien[t] que toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements [...] et notre propre engagement subjectif. Le terme de "cadre" désigne ces éléments de base ». (Goffman, 1991, p.19) Pour Goffman, le concept de cadrage est toujours défini en fonction de paramètres environnants qui rendent intelligible et perceptible le cadre. Ces paramètres se situent souvent hors du cadre de l'analyse, mais l'influencent considérablement. De plus, ses études se rapprochent d'une micro-sociologie : il déplace le point de vue analytique entre l'échelle du « macro » et du « micro ». Le terme de « recadrage » définit ce changement de position du regard dans ses études. (Cefaï et Gardella, 2012) Ce recadrage défriche un hors cadre. Cette

recontextualisation permet de mieux comprendre en révélant des informations ou données pertinentes que le contexte initial ne pouvait considérer.

Dans notre création, le cadre architectural structure l'espace de l'installation scénographique et est investi par un travail de contextualisation dramaturgique pour orienter le spectateur. En investissant plusieurs échelles dans notre espace installatif, nous proposons un recadrage de son expérience spectatrice. Notre création se défait des mots de Duras et repose ainsi sur la composition visuelle et spatiale. Pour cela, notre démarche nécessite d'ouvrir un cadre dramaturgique plus large pour explorer en profondeur l'œuvre durassienne, entre les textes, leurs analyses et les thématiques fondamentales et ainsi renforcer notre proposition scénographique.

#### 1.1.2.1. Le cadre de scène : un contexte de représentation

Pour nous, la scénographie est avant tout un travail de cadrage. Il porte autant sur l'expérience spectatrice que sur la fiction représentée sur scène.

Traditionnellement, la relation scène/salle s'inscrit dans une configuration frontale, positionnant le spectateur en distance et en immobilité face à la fiction. D'autres configurations dites multiples sont possibles. (*Voir figure 1.2*) Elles orientent différemment le regard du spectateur pour le positionner dans une relation particulière à l'œuvre. Une configuration bi frontale va installer le public en miroir, alors qu'une configuration à trois côtés ou le déambulatoire vont immerger le spectateur dans l'univers de la fiction. Le choix de configuration installe donc un contexte de représentation et oriente un point de vue spectateur. De plus, la lumière, le son et l'habillage sont des éléments scéniques qui modulent la perception que le spectateur aura de l'espace. Comme en photographie ou au cinéma, ces outils scénographiques permettent de cadrer la perception du spectateur en réalisant des effets de zoom, de

plan large, de hors champ par exemple en réduisant l'espace avec des pendlons et une frise, ou en éclairant une zone restreinte de la scène, ou encore par la spatialisation du son à l'aide de plusieurs enceintes réparties dans la salle.

Dans notre installation scénographique, le premier cadrage qui s'offre au spectateur est une mise en contexte qui va l'orienter dans son expérience et le met en relation avec l'univers de la fiction.

#### 1.2.2.2. Le second cadre : resserrer le regard et ouvrir l'imaginaire

Le cadre de scène peut être lui-même recadré. Yannis Kokkos, scénographe et metteur en scène grec, emploie souvent un second cadre ajouté au cadre architectural de la scène. En effet, « [o]n utilise rarement le cadre propre du théâtre. Le plus souvent, il faut le retravailler, le réinventer, en perspective, dissymétrique, selon le projet. » (Kokkos et Banu, 2004, p.177) Ce second cadre scénographique est travaillé en fonction de la dramaturgie et l'axe de mise en scène pour préciser l'orientation du regard du spectateur :

Le plus souvent, dans mes décors, ce qui cadre le spectacle, ce n'est pas le cadre de scène, mais un second cadre, parfois noir ou adapté esthétiquement au spectacle, cadre qui respecte l'architecture. Je pense en effet que la manière dont le spectateur perçoit l'image doit passer par une limite voulue par la représentation et non pas imposée par l'édifice théâtral. C'est la raison pour laquelle, de manière presque systématique, j'ai renforcé la présence du cadre en essayant ainsi de proposer d'emblée une limite au regard. (Kokkos et Banu, 2004, p.18)

Pour Kokkos, le cadre est à la fois limite et passage. L'emploi d'un deuxième cadrage dans ses scénographies lui permet de resserrer le regard et d'ouvrir une brèche dans

l'imaginaire du spectateur : en effet, « [s]i un espace ne prend pas en compte ce qui ne se voit pas, il n'a aucune force de suggestion. » (Kokkos et Banu, 2004, p.18) Ce second cadre ne donne pas simplement la limite de ce qui est destiné à être vu, mais suggère ce qui est absent dans le cadre, renvoyant à un hors cadre où se déploie le contexte fictionnel dans l'imaginaire du spectateur. Entre le cadre et le contexte, apparaît le hors cadre.

Dans notre installation, la façade du bungalow installe un hors cadre mis à disposition pour le spectateur où il investit son imagination et sa mémoire à partir de ce qu'il voit.

### 1.2.2. Le hors champ : entre le cadre et le contexte

La photographie fragmente le réel. Elle est toujours une représentation partielle d'un objet, d'un sujet ou d'un espace, extraite de son contexte. Pour Roland Barthes, critique littéraire, philosophe et sémiologue français du XX<sup>e</sup> siècle, la photographie porte en elle un « infra-savoir ». (Barthes, 1980, p.54) Ce dernier se définit par l'ensemble des informations qui transcende le choix du cadrage et que nous pouvons lire comme des indices qui informent sur le contexte, hors des limites imposées par le cadre de la photographie. À partir de cet « infra-savoir », Barthes tente de saisir ce qui convoque l'émotion devant une photographie et il nomme le « studium » et le « punctum » comme étant sa règle, sa jauge. Le « studium » est codé, il est lié au cadre culturel, moral et réfère à un contexte factuel, qu'il soit géographique, politique, économique, ou encore historique. « Le punctum[, lui] est alors une sorte de hors champ subtile, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir. » (Barthes, 1980, p.93) Il va au-delà du studium et nous donne accès à un « champ aveugle », il ne doit pas tout dire ou tout montrer. (Barthes, 1980) Le

punctum est un détail qui fait appel à un contexte subjectif, ancré dans la profondeur de l'inconscient de l'observateur. (Barthes, 1980)

Cette définition du punctum de Barthes renvoie à un contexte subjectif reposant sur la réminiscence, et résonne ici avec la construction des images poétiques chez Bachelard.

Dans notre installation, le hors champ est investi par le spectateur. Comme le « punctum » de Barthes, notre travail de détail sur certains éléments de la fiction établit des liens avec notre contexte de représentation.

### 1.2.3. Le montage d'images : la construction de la narration

La chronophotographie (*voir figure 1.3*) principalement connue par le travail d'Edward Muybridge, photographe londonien du XIX<sup>e</sup> siècle, consiste en un procédé de prises de vues multiples et échelonnées sur une séquence temporelle régulière. Dans un premier temps, ce protocole à but scientifique visait à comprendre la décomposition du mouvement, mais il a surtout contribué à la naissance du cinéma muet. Selon André Bazin, critique de cinéma et fondateur de la revue française des *Cahiers du cinéma*, la proximité temporelle des images photographiées reconstruit le mouvement : « [l]e cinéma vient en effet multiplier les interprétations statiques de la photographie par celles qui naissent du rapprochement des plans. » (Bazin, 1994, p. 120)

En 2016, le jeune cinéaste hongrois Tamás Kőszegi réalise *The copyist*, (Kőszegi, 2016) un court métrage expérimental où la narration repose sur une succession d'images fixes. Le cadre de la caméra adopte le point de vue d'un photocopieur d'où nous sommes témoins-voyeurs d'une relation charnelle entre deux collègues de travail. (*Voir figure 1.4*) Le parcours du laser donne la temporalité. Le montage des

images photocopiées des documents professionnels et de certains fragments des deux corps, dans un environnement sonore de la salle des photocopieuses, rétablit la narration de sa discontinuité visuelle. Pour que le spectateur puisse établir des liens, le montage cinématographique doit faire preuve d'une continuité minimum. André Bazin définit une « loi essentielle de la stylistique filmique » (Bazin, 1994, p.123) reposant sur la complémentarité du découpage des plans et du montage cinématographique : « [i]l faut seulement que l'unité spatiale de l'évènement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire. » (Bazin, 1994, p.127) Dans *The copyist*, le cadrage invariable du photocopieur installe cette unité du lieu fictionnel renforcée par le travail du contexte sonore. Le photocopieur agit comme un narrateur muet, et l'imagination du spectateur assure la continuité de la narration fragmentée par l'unité spatiale.

Dans notre création, la fiction est fragmentée en plusieurs scènes ou plans comme dans un découpage cinématographique, que nous nommons tableaux scéniques. C'est par l'interprétation de ces tableaux fixes et successifs et le travail de contextualisation dans le lieu où notre installation est présentée que le spectateur mobile et guidé par la lumière devient le créateur du montage. Notre choix pour *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras est motivé par son écriture qui présente des plans très cinématographiques, même si ce texte appartient à un répertoire théâtral.

#### 1.2.4. La profondeur de champ : le travail d'échelle et de plans

En photographie et au cinéma, le recadrage permet de changer l'échelle d'un sujet, d'un objet ou d'un espace. En approchant ou en éloignant la lentille de la caméra par rapport au sujet, la taille de ce dernier change dans l'espace du cadre, révèle ou

dissimule certains plans et donne l'impression au spectateur de se tenir à proximité ou à distance. Le zoom et le dé-zoom sont les noms donnés à ces effets de plans qui naissent du rapport entre la position du cadre et l'échelle du sujet dans celui-ci.

Le travail de Duane Michals, photographe américain du milieu du XXe siècle, porte sur des séries photographiques, dont *Things are queer*, réalisé en 1973. (Voir figure 1.5) Cette dernière se compose de neuf clichés dans lesquels l'intrusion d'une nouvelle échelle humaine et le recul du cadre ajoutent un plan à l'image précédente révélant à chaque fois une partie de l'espace environnant. L'enchâssement de chaque cliché dans le suivant crée un jeu de mise en abyme où les cadrages qui se succèdent redéfinissent l'échelle du cliché précédent. Même si le premier et le dernier de la série sont identiques, l'observateur les appréhende de manière différente : le cadre au-dessus du lavabo apparaît plus présent à la fin.

Dans notre installation, la mise en contexte présente la déclinaison de certains éléments à des échelles différentes et crée une mise en abyme pour initier le spectateur à la notion d'échelle, et l'invite ainsi à recadrer la fiction par son imagination.

Au cinéma comme en photographie, le contenu du cadre de la caméra peut aussi recadrer à l'intérieur de l'image et augmenter la profondeur de champ. Pour son long métrage *Playtime* (1967), Jacques Tati a conçu Tativille, une cité urbaine architecturée à l'image de la surmodernité, qu'il nous invite à observer comme un vivarium. La juxtaposition de cadrages architecturaux crée différents plans et ouvre une profondeur de champ au regard du spectateur. Tati l'investit en faisant cohabiter plusieurs foyers d'actions dans un même cadre qui se déroulent simultanément dans les différents plans : « [l]a profondeur chez lui n[est] donc pas hiérarchisée, et

plusieurs actions trouv[ent] tout naturellement place dans le même espace. «Souvent, il se passe quelque chose de plus important au second plan qu’au premier.<sup>6</sup>» » (Ede et Goudet, 2002, p.148) Alors, au spectateur, « [i]l revient aussi d’opérer des liens, de repérer des réseaux, de reconstruire le film à sa manière. » (Ede et Goudet, 2002, p. 113) Tati implique de cette manière le spectateur dans un choix visuel, sur ce qu’il va observer, tout en lui donnant quelques indices par une mise en abyme du regard spectateur : « [p]our ouvrir le champ de la profondeur, donc au libre choix du spectateur, Tati neutralise souvent l’avant-plan en y intégrant un corps d’observateur sur lequel butte, ricoche le regard. » (Ede et Goudet, 2002, p.148) L’œil de la caméra se confond avec l’œil du spectateur qui devient le narrateur, et l’espace, le principal interprète. Tati élabore une narrativité de l’espace qui lui est propre, dans laquelle le spectateur prend part à la construction d’un récit non linéaire.

Notre installation scénographique use d’enchâssements de dispositifs du regard en juxtaposant les cadres architecturaux, photographiques et cinématographiques. Nous substituons le cadre scénique par le cadrage de la fenêtre, et le cadre de l’œil de la caméra par celui du spectateur, et ainsi établissons une convention ludique du regard impliquant le spectateur dans la construction de la narration.

En somme, le cadrage renvoie toujours à un hors cadre construit par le contexte. En photographie, au cinéma ou encore au théâtre, le hors champ élargit l’univers de ce qui est représenté en orientant l’imaginaire du spectateur. Il est également possible de cadrer en investissant la profondeur de champ. Ce recadrage dans l’image même fait varier l’échelle et les plans. Par la position de l’œil de la caméra, ces différents procédés participent à la construction d’une narrativité, avec ou sans paroles.

---

<sup>6</sup> Dit Jacques Tati, dans l’émission *Aux frontières de l’images* diffusé le 14 décembre 1958 sur RTSR.

### 1.3. La miniature

L'échelle met en relation l'espace et l'être humain. En architecture elle informe sur la mesure de l'espace à construire et est intelligible par la présence d'une figure humaine présente dans les plans par des silhouettes et dans les maquettes par des figurines. Cadrer c'est aussi donner une échelle. Le changement d'échelle est un processus transdisciplinaire et non un état, qui permet de changer la position du regard (Féral, 2017) tout en répondant à des enjeux dont la miniature est un « [o]util pour penser, rêver, agir, jouer, apprendre. » (Roussel-Gillet, 2015) Ce recadrage intervient dans toutes les disciplines, qu'elles soient économiques, artistiques, ou encore scientifiques. Toutefois, la miniature ne consiste pas en un simple changement d'échelle, elle est la demeure du rêveur.

Notre intérêt porte sur sa valeur onirique et sa force de cadrage par le déplacement du regard qu'elle impose. Ce volet s'ouvre sur l'outil de la maquette, et introduit ensuite les notions de détail, d'échelle, de densité et de figure humaine, caractéristiques principales que nous avons retenues à travers la miniature bachelardienne et la miniature persane dans un ouvrage de Youssef Ishaghpour, essayiste français d'origine iranienne.

Dans notre installation, la miniature s'incarne non seulement par les différentes maquettes, mais aussi comme expérience spectatrice ; elle est un dispositif scénographique à part entière.

#### 1.3.1. La maquette, un outil de changement d'échelle

La maquette est un outil de travail pour l'architecte comme pour le scénographe. Elle cadre un projet à des échelles plus petites pour explorer lors de la création, évaluer la

faisabilité ou encore communiquer un concept. La maquette offre un point de vue omniscient qui dépasse la réalité où le cadre est la représentation d'un fragment d'espace. Au cinéma, depuis toujours la photographie et la maquette sont employées comme procédé de trucage, car elles changent d'une certaine façon l'échelle d'un sujet, d'un objet ou encore d'un espace. Fragment du décor, cette maquette est calculée au préalable et placée dans l'axe de la caméra pour venir se confondre avec le décor environnant et donner une impression de profondeur. Pour son long métrage *Playtime*, « Tati est à la recherche de solutions originales qui reposent sur l'utilisation de maquettes de diverses échelles pour créer des perspectives cavalières. » (Ede et Goudet, 2002, p.63) Il emploie des maquettes mobiles d'une cinquantaine de pieds et de plusieurs tonnes, disposées selon les angles de prise de vues pour accentuer la perspective en créant des illusions d'optique. (Ede et Goudet, 2002) (*Voir figure 1.6*) Ces maquettes sont une réduction de l'espace architectural à filmer.

Dans notre création, la photographie et la maquette changent l'échelle des éléments de la fiction, et contribuent à recadrer cette dernière, invitant le spectateur à cette activité de recadrage.

### 1.3.2. Le détail comme fenêtre pour l'imaginaire

À l'origine, la miniature persane (*voir figure 1.7*) se définit comme une enluminure caractérisée par un travail de « la matière en couleurs de lumière » (Ishaghpour, 2009, p.9) réalisée avec de nombreuses pierres précieuses. La miniature persane ne se limite pas à illustrer un texte de littérature orientale, mais l'accompagne en ouvrant les sens. (Ishaghpour, 2009) Selon Ishaghpour, l'appellation de miniature est erronée dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Elle ne se définit pas par un format de petite dimension ; certaines miniatures peuvent être monumentales dans leur taille. Le terme

miniature renvoie à un travail de détail dans « la petitesse, la délicatesse, la finesse », qualités esthétiques de cet art persan. (Ishaghpour, 2009) Pour Ishaghpour, l'essence de la miniature réside donc dans la minutie des détails.

De son côté, Gaston Bachelard nous recommande d'attarder notre regard au détail, de l'investir, de l'habiter : « [d]ans la contemplation de la miniature, il faut une attention rebondissante pour intégrer le détail. » (Bachelard, 2012, p.149) C'est la force du détail qui permet à celui qui y est attentif, d'entrer dans la miniature. « Ainsi, le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme les mondes, contient les attributs de la grandeur. » (Bachelard, 2012, p.146)

La signification du détail donnée par Bachelard et Ishaghpour, fait écho au « punctum », ce détail qui « renvoie à un hors champ subtil » (Barthes, 1980, p.93) décrit par Roland Barthes dans son étude sur la photographie. Qu'il ouvre à un « monde d'images », chez Ishaghpour, à « un monde nouveau » chez Bachelard ou encore au « hors champ subtil » chez Barthes, le détail est une fenêtre qui s'ouvre à l'imaginaire.

### 1.3.3. L'emboîtement des échelles

La miniature affranchit les mondes qu'elle renferme de leurs mesures :

Mais [le narrateur] est *entré* dans une miniature et aussitôt les images se sont mises à foisonner, à grandir, à s'évader. Le grand sort du petit, non pas par la loi logique d'une dialectique des contraires, mais grâce à la libération qui est la caractéristique même de l'activité de l'imagination. (Bachelard, 2012, p.145)

Dans cette contenance du gigantesque dans le minuscule, la miniature renferme des mondes :

tout univers se concentre en un noyau, en un germe, en un centre dynamisé. Et ce centre est puissant puisque c'est un centre imaginé. [...]. Ce noyau noyant est un monde. La miniature se déploie aux dimensions d'un univers. Le grand, une fois de plus, est contenu dans le petit. (Bachelard, 2012, p.148)

De ce monde qui loge en son noyau, Bachelard esquisse l'image de la mise en abyme sans jamais la citer. Pour lui, le renversement des échelles dans ce passage d'un monde à l'autre — le noyau étant lui même un monde à part entière — relève de l'imagination par ce qu'il nomme la « conscience d'agrandissement ». (Bachelard, 2012, p169) Elle caractérise l'activité d'imagination produite par la miniature. (Bachelard, 2012, p.169) Ainsi, le monde et son noyau, comme « [l]a maison et l'univers ne sont pas simplement deux espaces juxtaposés. Dans le règne de l'imagination, ils s'animent l'un par l'autre en des rêveries contraires. » (Bachelard, 2012, p.55) De cette façon, l'univers contient la maison, comme la maison renferme tout un univers.

#### 1.3.4. La simultanéité de la distance et de la proximité

La contenance du grand dans le petit s'accompagne d'une simultanéité du proche et du lointain : « [a]vec la miniaturisation, tout semble à notre disposition, même le plus lointain. » (Ishaghpour, 2009, p.18) La coprésence de ces plans met en tension l'effet de distance et de proximité. C'est par la multitude de détails que la miniature cherche à la fois à capturer et égarer le regard : « [l]'expérience immédiate d'une miniature consiste en une dispersion du regard attiré par une infinité de détails, tandis qu'une

harmonie intrinsèque maintient subtilement et fermement l'unité ornementale du tout. » (Ishaghpour, 2009, p.21) La miniature crée donc paradoxalement une vue d'ensemble par l'effet de distance, et une vue partielle par l'effet de proximité : « le modèle réduit permet de représenter une totalité (d'une ville, [...] d'une société, d'un monde) et d'en donner une vue à la fois globale et tangible. » (Chenetier-Alev, 2014, p.87) Ainsi, le minuscule abrite l'immensité et offre une simultanéité du proche et du lointain.

Par une proposition scénographique sur plusieurs échelles, notre installation stimule chez le spectateur soit une « conscience d'agrandissement » (Bachelard, 2012) en ramenant les éléments réduits de la fiction à leur échelle humaine, soit une conscience de rétrécissement (par opposition complémentaire à l'expression de Bachelard) en se miniaturisant dans la maquette.

### 1.3.5. La densité comme amplificateur de l'imaginaire

Gaston Bachelard note une activité contraire entre l'observation et l'imagination dans l'expérience de la miniature, espace condensé par l'emboîtement des échelles et la simultanéité des plans :

[d]ans une telle imagination, il y a vis-à-vis de l'esprit d'observation, une inversion totale. L'esprit qui imagine suit ici la voie inverse de l'esprit qui observe. L'imagination ne peut pas aboutir à un diagramme qui résumerait des connaissances. Elle cherche un prétexte pour multiplier les images et dès que l'imagination s'intéresse à une image, elle en majore la valeur. (Bachelard, 2012, p.143)

L'observation cherche la raison et est linéaire, alors que l'imagination est plus foisonnante. Le pouvoir onirique de la miniature repose sur cette activité conjointe.

Elle invite l'imaginaire en continu ; les images foisonnent, se multiplient, s'agrandissent : « [j]e possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser. Mais, ce faisant, il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent. » (Bachelard, 2012, p.142)

Si le détail est la fenêtre entre l'image et l'imaginaire, alors « [c]'est dans l'entre-deux d'une surface et d'un ailleurs que se produit la vision de la miniature. » (Ishaghpour, 2009, p.51) L'observateur promène son regard d'un détail à l'autre, puis entre dans la miniature par l'activité d'imagination. En faisant se joindre le regard et la rêverie : « le spectateur n'est pas dans l'image, ni devant elle, mais fasciné par les images d'un univers de songes qui l'enchantent, le captivent, le charment, l'apaisent et le consolent. » (Ishaghpour, 2009, p.24) Dans la miniature, on y loge par le regard, on l'habite par l'imaginaire : elle provoque l'inépuisement de l'image, une sensation d'embrassement et l'enchantement de celui qui la regarde.

La présence de la maquette dans notre création sollicite à la fois une activité d'observation et d'imagination chez le spectateur qui lui permettent de projeter par l'expérience du regard sur la maquette, une expérience mentale de l'espace.

### 1.3.6. La figure humaine comme indice de grandeur

Les décors peints dans les miniatures persanes présentent des scènes de jardin et d'intérieur peuplées d'animaux et de figures humaines. Le travail du détail s'incarne aussi dans la représentation de l'être humain et nous le présente comme figure : « [a]insi les hommes apparaissent dans leur petitesse et insignifiance par rapport au principe transcendant qui les dépasse. » (Ishaghpour, 2009, p.53) Sujet du créateur divin, la miniature persane place la figure humaine à sa juste mesure dans l'univers. Dans *Playtime*, « Tati a recours à des photographies grandeur nature d'acteurs pour

occuper l'espace, sans même cacher leur facticité [...], pour n'être plus que fragment du décor. » (Ede et Goudet, 2002, p.152) Ici, Tati emploie la photographie à l'inverse de la miniature, elle sert à agrandir, en ramenant l'humain à l'échelle 1:1. Ces simulacres jouent un rôle, au même titre que les figurants humains. (*Voir figure 1.8*) Dans le cadre de notre recherche-création, nous abordons les personnages comme figures archétypales de l'œuvre durassienne par l'emploi de figurines de maquettes. En changeant l'échelle de notre référent humain et en multipliant sa représentation, nous donnons à l'imaginaire du spectateur la liberté de transposer la fiction à sa mesure et inversement.

### 1.3.7. La miniature comme dispositif scénographique : les changements d'échelles

L'artiste canadien Graeme Patterson travaille la miniature avec différents médiums ; la maquette et le cinéma d'animation<sup>7</sup> entre autres. Son travail propose une « suite à grande échelle d'installations et de films d'animation traitant de la mémoire », (Bennett *et al.*, 2013, p.163) en hommage à une amitié d'enfance. L'installation multidisciplinaire *Secret Citadel* (2014) est divisée en quatre parties, chacune traversée par deux personnages. Les changements d'échelle sont présents dans son travail dans la variation de la figure humaine et dans la mise en abyme de l'espace.

Premièrement, la variation dans la représentation de la figure humaine s'exprime chez Patterson avec l'échelle 1:1, vraie grandeur par le costume et avec l'échelle de la maquette par les marionnettes. (*Voir figure 1.9*) Les deux personnages sont chacun déclinés en trois avatars : la figure humaine, la figure animale et la figure hybride, prédominante dans les installations de *Secret Citadel*. C'est la couleur qui maintient l'unité de leur identité respective à travers les différentes déclinaisons. « Les

---

<sup>7</sup> Aussi appelé stop motion, il s'agit d'un cinéma réalisé image par image, à partir de la photographie.

protagonistes de l'histoire de Patterson sont des animaux sous forme humaine, qui peuvent aussi bien être deux individus distincts que deux parties de la même conscience. » (Bennett *et al.*, 2013, p.167)

Deuxièmement, comme les figures les lieux subissent des changements d'échelles. La répétition et la variation font cohabiter les éléments dans un jeu de mise en abyme. (Voir figure 1.10) Dans *The Mountain* l'installation qui ouvre « le cycle narratif fragmentaire constitué par cette exposition », (Bennett *et al.*, 2013, p.167) la montagne met en abyme les espaces :

[Patterson] recrée aussi fidèlement que sa mémoire le lui permet, la maison de son premier meilleur ami Yuki et la maison de sa propre enfance en banlieue de Saskatoon. Ces deux souvenirs sont reliés par des tunnels à une grosse montagne [...] à l'intérieur de laquelle on entrevoit une maquette à l'échelle, mais idéalisée de l'atelier de l'artiste tel qu'il existe aujourd'hui, jusqu'à une version miniature de *La Montagne* elle-même. (Bennett *et al.*, 2013, p.19)

À l'intérieur de la maquette de la montagne qui réunit les deux maquettes de maisons se trouve une réplique de cette montagne à une échelle plus petite. La mise en abyme stimule à la fois l'imaginaire du spectateur et du créateur : « [c]es mondes gigognes relèvent autant de l'imagination que de l'esquisse autobiographique. » (Bennett *et al.*, 2013, p.19)

Chez Patterson, le souvenir de sa maison d'enfance apparaît comme point de départ de sa création où « *Secret Citadel* dresse la carte d'un trajet à base de mémoire et d'imagination » (Bennett *et al.*, 2013, p.175) et nous renvoie non seulement aux travaux de Gaston Bachelard sur la « maison onirique », mais aussi au processus d'écriture de Marguerite Duras.

En somme, la miniature condense l'espace et convoque deux types de regards : l'observation et l'imagination, qui ensemble permettent au spectateur d'habiter la miniature.

Dans notre création, les miniatures se présentent comme autant de scénographies à part entière, où notre travail sur les jeux d'échelle par les maquettes et la photographie agit comme un procédé de cadrage qui oriente le regard et l'imaginaire du spectateur.

Pour conclure, la maison et la miniature sont des images conceptuelles qui condensent l'espace et cadrent l'imaginaire. Dans notre création, la maison est employée comme déclencheur d'images poétiques dans l'imaginaire du spectateur et la miniature comme dispositif scénographique qui initie différentes approches du regard. Nous avons abordé le cadrage en traversant différentes disciplines artistiques pour recenser des procédés et effets de cadrages qui structurent la narrativité pour le spectateur. De plus, l'ensemble de ces notions gravitent également dans l'univers dramaturgique de Marguerite Duras comme nous le détaillons dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE II

### L'ANCRAGE DRAMATURGIQUE DANS L'UNIVERS DURASSIEN

Notre second chapitre porte sur la dramaturgie durassienne. Nous exposons dans un premier temps le processus de réécriture de Marguerite Duras. Dans un second temps, nous recensons les matériaux dramaturgiques retenus dans le passage du texte à la création, matériaux en lien avec les notions que nous avons définies dans le premier chapitre. Et dans un troisième temps, nous abordons de la mise en image de la dramaturgie durassienne dans notre réécriture de *L'Éden Cinéma*, à savoir comment ces matériaux dramaturgiques se sont incarnés.

#### 2.1. Le texte et le contexte : la réécriture pour transcender la narration

À l'image de l'écriture durassienne, le dispositif scénographique narratif de *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* met en image sa dramaturgie dans un théâtre miniature, sans paroles et aux cadrages multiples et fragmentés.

Chaque écriture de texte est ancrée dans une époque, dans une géographie et dans une démarche d'écriture propre à l'auteur-e. L'ensemble de ce contexte d'écriture circonscrit le champ de la recherche dramaturgique. Chez Marguerite Duras, texte et contexte se mêlent et se répondent, là où les différentes versions d'autobiographie romancée semblent se contredire par son travail de recomposition. Nous abordons ici le texte théâtral de *L'Éden Cinéma* et un cadre d'écriture et de réécriture traversé par l'interdisciplinarité.

### 2.1.1. Résumé de *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras

Vers 1930, dans une Indochine coloniale, une veuve, mère de deux enfants Suzanne, et Joseph (dont la relation est implicitement incestueuse), fait l'acquisition d'une concession avec ses économies de dix années comme pianiste dans un cinéma muet de Saigon, *L'Éden*. Ne connaissant pas le soudoiment des agents cadastraux, une terre incultivable lui est octroyée, causant sa faillite ; chaque année, ses rizières sont brûlées par le sel des grandes marées de juillet. Pour retenir la mer, elle construit à plusieurs reprises des barrages qui cèdent aux eaux du Pacifique. Le récit commence après leur chute.

L'argent manque. Obsessionnelle et malade, la mère cherche par tous les moyens à payer ses dettes, reconstruire de nouveaux barrages, rendre ses terres cultivables et obtenir enfin l'acquisition définitive de sa concession. La rencontre avec Mr Jo est une opportunité pour la famille. Marier Suzanne à ce riche héritier chinois qui s'est épris de la jeune fille leur permettra peut-être de trouver l'argent nécessaire. Mr Jo offre un diamant à Suzanne que la mère s'empresse d'aller vendre à Saigon. Arrivée à la grande ville, les bijoutiers trouvent un défaut dans la pureté du diamant qui lui enlève la moitié de sa valeur. Joseph réussit finalement à en retirer la somme voulue. Après leur retour de la ville, la maladie emporte la mère, Suzanne et Joseph quittent concession.

### 2.1.2. Le cycle pacifique

L'écriture durassienne se divise en trois grandes périodes : le cycle Pacifique, le cycle Indien et le cycle Atlantique. Chez Duras, l'élément océanique déploie simultanément les lieux de la fiction, de l'écriture et de l'imaginaire. Nous nous concentrons ici sur

le cycle Pacifique qui constitue notre *corpus corollaire*, qui est l'ensemble des textes de Duras et qui gravitent autour de notre texte de référence, celui *L'Éden Cinéma*. Ce corpus est présenté dans le point suivant. Toutefois, nous nous autorisons certaines références aux œuvres appartenant aux autres cycles afin d'appuyer notre argumentaire.

### 2.1.3. La transposition : réécrire pour décadrer la narrativité

Marguerite Duras a souvent réécrit les mêmes histoires. En changeant d'outil d'écriture, elle déplace le cadre de la narration.

Selon Matthijs Engelbert, professeur et chercheur à l'Université d'Amsterdam, cette « réécriture d'un texte pour un autre 'genre littéraire' » consiste en une « transposition ». (Engelbert, 2001, p.227) Cet exercice de recomposition s'incarne alors dans le passage d'un texte initial vers un autre domaine d'écriture : du roman vers le théâtre par exemple. L'« adaptation » est la forme qui naît de ce processus de transposition.

[L']'adaptation' (cinématographique ou théâtrale) suppose en effet qu'une œuvre est transformée en vue d'une autre utilisation de ce qui est au fond une seule et même œuvre : [...] l'opération d'adaptation ne change l'œuvre que dans la mesure où il faut l'appliquer à d'autres conditions de réception, propre à un autre genre ou un autre art. (Engelbert, 2001, p.229)

Ainsi, la transposition est le geste de réécriture, et l'adaptation est la forme qui en résulte. Cette réécriture réoriente la relation entre l'œuvre et le lecteur/spectateur. *L'Éden Cinéma* est donc une adaptation théâtrale du roman *Un barrage contre le Pacifique* (Duras, 1986) publié en 1950. Cette adaptation est faite à la demande du metteur en scène français Claude Régy, et présentée au théâtre d'Orsay en octobre

1977. (Duras, 1989, p.7)

Les titres de *L'Éden Cinéma* et de *Un barrage contre le Pacifique* mettent l'emphase sur la figure de la mère dans sa lutte acharnée contre l'injustice sociale et sa faillite. Dans les transpositions, la vision de l'auteure varie, faisant changer certains éléments du récit. (Engelbert, 2001) *L'Amant* (Duras, 1984) se présente comme une variante de *Un barrage contre le Pacifique* où le récit porte sur le même volet biographique, mais est orienté sur la figure de l'amant, plus charismatique que dans le roman initial. En 1991, Marguerite Duras réécrit *L'Amant* sous le titre de *L'Amant de la Chine du Nord* (Duras, 1991) suite à de nombreux désaccords avec l'adaptation filmique *The Lover* (Annaud, 1992) proposée par le réalisateur et scénariste Jean-Jacques Annaud. (Adler, 2004, p.845-858) Ces deux romans à la narrativité fragmentée par une syntaxe non conventionnelle et discontinue, évoquent une écriture photographique qui prend ancrage dans les souvenirs de l'enfance de l'auteure.

L'ensemble de ces quatre autobiographies romancées appartient au cycle Pacifique et constituent notre corpus corollaire.

La transposition dans l'écriture de Duras mène vers une œuvre protéiforme : « [I]e mélange des genres aboutit chez elle à un mélange des arts. » (Engelberts, 2001, p. 280) Ce métissage se manifeste également au sein d'un même texte. Différents modes narratifs (dramatique, épique) sont convoqués mettant à mal la structure du récit. Entre adaptation et versions de textes, Duras réoriente le regard du lecteur/spectateur, l'invitant à être partie prenante de la narrativité. La lecture du récit « est un acte de création. [L'auteure] donne les éléments du puzzle, mais c'est au lecteur de les assembler. » (Defiolle, 2005) *L'Éden Cinéma* se trouve être une œuvre particulièrement intéressante pour notre projet qui vise justement à multiplier les points de vue sur la fiction.

D'après les termes dégagés par Engelbert, notre création *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* est une *adaptation scénographique* dans une forme installative. Notre geste de *transposition scénographique* consiste en une réécriture vers un genre visuel et spatial. Cette dernière entraîne une omission totale des dialogues. La narrativité n'est plus portée par les mots, mais par les images et l'espace. La mise en relation entre l'œuvre et le spectateur est décadrée.

## 2.2. Les matériaux durassiens retenus dans le passage du texte à la création

Le passage du texte de *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras à la structure narrative de *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* s'est construit à travers des recherches dramaturgiques et visuelles. Au cours de ce processus, le contexte d'écriture de Duras et son univers biographique et dramaturgique ont constitué notre point de départ. Ils ont généré une matière première qui a guidé nos choix dans la transposition scénographique. Le corpus corollaire a élargi les horizons du texte de *L'Éden Cinéma*, mettant en lumière un style d'écriture photographique et la variation d'un récit visité par les mêmes personnages. Dans cette réécriture de *L'Éden Cinéma* pour notre installation scénographique, on peut se demander quels matériaux de la dramaturgie durassienne liés au contexte d'écriture ont été retenus et comment ils ont bâti la création.

### 2.2.1. Les photographiques d'archive comme contexte

La première étape de recherche est alimentée par des lectures et des images pour entrer en matière dans l'univers et l'écriture de l'auteur. Les nombreuses références, cinématographiques, photographiques et architecturales de l'univers durassien

trouvées dans ses œuvres, ses interviews, des articles, ou encore des photographies d'archive, ont nourri le processus de création. Elles constituent peu à peu notre iconothèque<sup>8</sup>.

Le cycle Pacifique est constitué de romans autobiographiques basés sur l'enfance de l'auteure en Indochine. Les photographies d'archives alimentent la recherche dramaturgique, où les clichés familiaux ajoutent un point de vue supplémentaire sur la fiction dans le prisme de l'écriture durassienne, renforçant son travail de variation autour des personnages. Ces archives contribuent à l'ambiguïté entre la réalité et la fiction que l'auteure a entretenue dans son œuvre tout au long de sa vie. Les cartes postales aux paysages indochinois en noir et blanc réalisées dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont servi de matière première pour bâtir nos mini-scénographies, et de manière plus abstraite, à l'élaboration du bungalow de la famille, habitation typique des plantations agricoles de l'époque. Cet ancrage biographique dans l'image d'archive participe à la construction de paysages en noir et blanc.

### 2.2.2. La figure maternelle : de la métaphore des lieux au personnage métonymique

Dans *L'Éden Cinéma* et *Un barrage contre le Pacifique*, l'emphase est mise sur la figure maternelle. Le premier titre évoque les années travaillées comme pianiste dans un cinéma muet de Saïgon, *L'Éden* ; le second incarne son projet monumental de barrages pour sauver ses rizières des marées dévastatrices. Ces deux titres renvoient respectivement aux lieux associés à la lutte de la mère. Les univers du cinéma et de l'océan se rattachent donc à la figure maternelle.

---

<sup>8</sup> Composée de près de 1500 éléments numériques, il nous est difficile de les inclure ici dans ce mémoire.

Tout d'abord, le lieu du cinéma est fondamentalement maternel. Il est le berceau de l'enfance de Suzanne et Joseph lorsque la mère travaillait dans un cinéma muet comme pianiste : « [e]lle nous emmenait avec elle à L'Éden. On dormait autour du piano sur des coussins. » (Duras, 1989, p.15-16) La mère est présentée ici à l'image du cinéma de *L'Éden*, muette et « lointaine » (Duras, 1989, p.12) sans pouvoir sur l'injustice dont elle est victime « [l]a mère — objet du récit — n'aura jamais la parole sur elle même. » (Duras, 1989, p.12) De plus, par la sonorité et la calligraphie des mots, les univers maternel et océanique cohabitent jusqu'à se confondre : « [l]a forêt, la mère, l'océan, » (Duras, 1989, p.17) ouvrant sur le champ lexical poétique de l'eau. L'écriture graphique et la sonorité de « mer » et « mère » confondent les deux termes, comme le démontre ici Joëlle Pages Pindon, professeure de lettres classiques, spécialiste et auteure de nombreux ouvrages sur l'écriture durassienne :

[l]'assimilation des éléments maternel et marin affecté ici trois niveaux de texte. Le niveau syntagmatique avec la proximité des mots *mer* et *mère* dans la même phrase ; la contiguïté narrative puisque la mer, dans le récit, possède une fonction descriptive (c'est le décor du drame) et actancielle (elle joue le rôle d'opposition à l'action héroïque de la mère) ; et la dimension du signifiant à la fois phonique et graphique (Pagès Pindon, 2009, p.103) ; à travers une chaîne d'associations syntaxiques, symboliques et phoniques, la mer durassienne devient le lieu métaphorique de la mère. (Pagès Pindon, 2009, p.110)

Comme elle le souligne ici, les images de la mer et de la mère se croisent à plusieurs niveaux de l'écriture et se substituent l'une à l'autre pour faire de la figure maternelle un personnage métonymique. La métonymie est une « [f]igure par laquelle on exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire (cause, effet, inclusion, ressemblance, etc.) » (Le Robert, 2019) Ici la mère et la mer s'inscrivent dans un rapport indissociable, à la fois de lutte

et d'entrelacement. La dramaturgie les inscrit en dialogue. Sur le plan fictionnel, elles sont en opposition ; sur le plan linguistique, elles se fusionnent.

Ainsi, l'océan installe une mer matricielle des cycles de l'écriture, qui prend son origine dans la figure métonymique de « “la mère océanique” — l'autre nom de l'écrit durassien. » (Pagès Pindon, 2009, p.110)

### 2.2.3. La maison comme premier cadrage

Isolé dans la plaine de Kam, le bungalow de *L'Éden Cinéma* est le lieu central de la fiction. Il y renferme l'histoire de cette famille : une relation incestueuse entre Suzanne et Joseph, et une mère qui, face aux difficultés financières que les agents cadastraux lui font subir, fait commerce de sa fille. Dans une entrevue portant sur les lieux et effectuée par Michelle Porte, réalisatrice, scénariste et documentariste française, Duras dit :

[o]n voit les maisons comme un lieu où l'on se réfugie, où on vient chercher un rassurement. Moi je crois que c'est un périmètre clos sur autre chose que ça aussi. Où il se passe autre chose que tout ceci qui est courant, la sécurité, le rassurement, la famille, la douceur du foyer, etc ; dans une maison il y a aussi l'horreur de la famille qui est invasive, le besoin de fuite, toutes les humeurs suicidaires. (Duras et Porte, 2012, p.16)

Cette citation se lit à deux niveaux ; elle réfère à la fois à la maison de son enfance et à la maison de la fiction dans son œuvre littéraire du cycle Pacifique.

Après avoir observé que la figure maternelle est indissociable de l'élément océanique, la mère est aussi rattachée au lieu de la maison. Dans la même entrevue datant de 1976, Marguerite Duras souligne « le fait que la femme soit, en elle-même une demeure, la demeure de l'enfant » (Duras et Porte, 2012, p.22) et que « [c]e lieu, c'est

un lieu des femmes. » (Duras et Porte, 2012, p.20) Cette analogie se manifeste régulièrement dans l'ensemble de son œuvre romanesque et cinématographique, constituant un motif en soi. (Duras et Porte, 2012, p.20) Ces mots émis par Marguerite Duras contribuent à l'association du personnage de la mère au lieu de la maison dans *L'Éden Cinéma*. La mère devient par métonymie les lieux du cinéma muet, de l'océan Pacifique, et du bungalow. Comme chez Bachelard, Duras rattache l'image de la maison à l'être humain, mais surtout, elle est associée à l'inquiétude, à la fuite et à l'étouffement, constituant un univers sombre, alors que chez Bachelard elle est synonyme de « espace heureux », (Bachelard, 2012, p.17) de refuge et génère des images allègres.

Dans l'univers durassien, l'image de la maison est centrale ; elle s'impose comme un premier cadrage, un écrin pour la fiction :

[j]'avais la maison dans la tête, constamment, constamment, et puis ensuite une histoire est venue s'y loger, voyez, mais la maison c'était déjà du cinéma sur l'idée que pour faire du cinéma, qu'il faut d'abord une histoire, ici la maison est venue en premier.<sup>9</sup> (Duras et Porte, 2012, p.36)

Le cadre de l'écriture précède donc l'histoire et nous renvoie au processus de création de *Secret Citadel* de Graeme Patterson abordé dans le premier chapitre, où la maison de son enfance est la genèse de son travail.

Dans notre création, la maison est notre premier cadre ; le bungalow est l'objet central de l'installation, devenant le centre de gravité autour duquel le spectateur se déplace. De plus, le bungalow est à l'image du cinéma *L'Éden*, et devient notre théâtre muet où se déroule le récit de la mère. Comme les procédés d'écriture

---

<sup>9</sup> Dit-elle sur la maison à propos de *Nathalie Granger* dans son entretien avec Michelle Laporte, *Les lieux de Marguerite Duras* en 1977.

durassiens où la réécriture multiplie les cadrages sur la même histoire, le bungalow met ici en abyme la narration.

#### 2.2.4. Le son et le noir au cinéma : écrire la discontinuité narrative

Chez Duras le cinéma est à la fois un lieu visité par la fiction et un médium d'écriture. Certaines didascalies de *L'Éden Cinéma* témoignent indéniablement d'une écriture scénaristique. Pour l'auteure, le cinéma est une expérience de l'écriture à part entière. Aussi réalisatrice et scénariste de longs métrages, elle se positionne toutefois contre la transposition de romans au cinéma, l'accusant de plaquer des images aux mots, donnant au spectateur trop à voir et le privant d'espace pour imaginer. (Djidou *et al*, 1966) En effet, Duras accuse systématiquement les adaptations cinématographiques faites de ces romans : René Clément pour avoir changé l'histoire de *Un barrage contre le Pacifique* en 1957 pour une fin plus hollywoodienne, (Duras, 1989, p.157) ainsi que Jean Jacques Annaud pour avoir traduit littéralement le texte en images filmées dans *The Lover* en 1992. (Adler, 2004, p.857-858)

Nous retenons deux procédés cinématographiques symptomatiques de l'écriture de Duras : la récurrence de longs plans noirs comme fragmentation de la narration et la rupture de la bande sonore avec l'image.

##### 2.2.4.1. L'image noire : "l'écran de création du spectateur"

Dans le cinéma de Marguerite Duras, les plans noirs sont mis au service de la narration. Ils créent une surface de projection pouvant accueillir l'imaginaire du spectateur pour le laisser construire la fiction à partir des images filmées et montées de manière fragmentaire. Jean Cléder, auteur et enseignant-chercheur en littérature

comparée dont l'intérêt porte sur les relations entre la littérature et le cinéma, affirme que « moins on occupe les yeux du spectateur, plus le spectateur va investir de sa propre psychologie, de sa propre histoire personnelle pour constituer l'histoire. » (Cléder *et al.*, 2018) En d'autres termes, moins l'action sature l'image filmée, plus la subjectivité et l'imagination du spectateur seront grandes. Yvonne Guers-Villate, auteure de l'ouvrage *Continuité-discontinuité de l'œuvre durassienne* publié en 1985, a écrit que « [d]'une manière analogue, l'écran noir de *L'Homme atlantique*<sup>10</sup> nous inciterait à utiliser notre imagination pour combler le vide volontairement laissé par la cinéaste. » (Guers-Villate, 1985, p.197) Dans ce long métrage réalisé en 1981, les images filmées sont entrecoupées par des plans noirs : sur 42 minutes de film, 30 minutes sont occupées par des plans noirs. (Cléder *et al.*, 2018) Marguerite Duras inverse les techniques cinématographiques où le plan noir rompt la continuité visuelle, tel un cinéma en négatif.

Depuis le premier emploi du plan noir dans un but symbolique, Duras interrompt toujours davantage le déroulement de la bande visuelle par ce qu'elle appelle des "images noires". [...] Selon elle, l'écran noir sert "d'espace de déchiffre... de réception" d'où peut partir l'imagination de chacun pour créer sa propre bande visuelle au rythme des mots prononcés par un narrateur invisible. [...] [L]es plans noirs deviennent ainsi symboliques de l'écran [...] où s'élabore solitairement la re-création imaginaire. (Guers-Villate, 1985, p. 195-196)

Comme dans l'art de la bande dessinée où l'espace autour des vignettes est un espace de liaison pour le lecteur, l'emploi des longs plans noirs dans le cinéma de Duras fait

---

<sup>10</sup> *L'Homme atlantique* est un long métrage réalisé par Marguerite Duras en 1981. Ce film expérimental est un travail de montage fait à partir de rush inutilisés d'un autre de ses longs métrages réalisé la même année, *Agatha et les lectures illimitées*. Jean Mascolo, le fils de Duras et son ami Jérôme Beaujour ont filmé ce tournage initial pour réaliser le film documentaire *Duras filme* (1981). Cette initiative participe à une forme de recadrage de l'écriture durassienne.

office d'écran de projection pour le spectateur. Il y assemble et organise à sa manière les différents éléments de la fiction.

Ainsi le noir s'est rapidement imposé comme couleur et comme corps pour la façade de notre dispositif du bungalow, renforçant de cette façon l'effet de discontinuité. La matérialisation de ces "images noires" durassiennes par la façade du bungalow campe notre contexte de présentation théâtrale sur la discontinuité et le hors cadre.

Nous tentons par la transposition scénographique que nous proposons d'être plus sensibles à l'œuvre durassienne que les transpositions cinématographiques faites par Jean Jacques Annaud et René Clément, où nous laissons l'imaginaire spectateur ouvert, sans changer le sens de l'histoire.

#### 2.2.4.2. La rupture du son et de l'image : fragmenter la narration

Ce qui différencie entre autres le cinéma du roman, c'est la présence d'une bande sonore. Dans un entretien datant de 1966 et partiellement rediffusé dans une émission France Culture portant sur son cinéma, Duras affirme que pour elle c'est dans le parler que réside toute la théâtralité du cinéma, dans la jonction du visage et de la parole de l'acteur. (Cléder *et al.*, 2018) De manière générale, les images filmées sont dépouillées et les dialogues sont privilégiés aux actions. Le cinéma de Duras quant à lui, inscrit le son toujours en rupture avec l'image filmée mettant en concurrence plusieurs niveaux de narration : ce qui est dit, ce qui est montré et l'entre-deux qui s'est construit dans l'imaginaire du spectateur.

Ainsi, le cinéma de Marguerite Duras emploie les plans noirs et la bande sonore comme outils de discontinuité pour relayer la construction de la narration à la

subjectivité du spectateur. L'ensemble de son œuvre témoigne d'un exercice de fragmentation de l'écriture et de la narration jusqu'à sa destruction du genre littéraire :

[L]a page blanche et l'écran noir sont des signes similaires d'intention destructrice contre les conventions établies.[...] Marguerite Duras semble donc avoir retracé plus ou moins dans sa carrière de cinéaste les étapes qui l'avaient conduite de la maîtrise de la structure et du style romanesque jusqu'à la fragmentation volontaire. (Guers-Villate, 1985, p.197-198)

En somme, dans l'univers durassien, nous avons sélectionné les matériaux dramaturgiques suivant : les photographies d'archive, plaçant les premiers jalons d'un décor aux paysages en noir et blanc ; la figure maternelle comme personnage métonymique renfermant les lieux de l'océan, du cinéma muet et du bungalow ; la maison comme premier cadrage ; et enfin les plans noirs et la bande-son comme outils cinématographiques de discontinuité narrative et comme support pour l'imaginaire du spectateur.

### 2.3. Notre réécriture de *L'Éden Cinéma* : mise en image de la dramaturgie

À partir -de ce travail non seulement autour des mots, mais aussi des indices visuels, la deuxième étape du processus a consisté à mettre en image cette matière dramaturgique durassienne en vue de construire la narrativité des mini-scénographies. Nous allons voir comment certains éléments clefs liés au texte et au contexte nous ont permis de structurer la création.

### 2.3.1. La transposition du texte en images

Les images dramaturgiques ont imposé une structure que les mots sont venus épouser sous la forme de tableaux scéniques, nos mini-scénographies. Les planches d'inspiration (*voir Annexe B*) associent des premières images sur la dramaturgie durassienne. Elles esquissent les premières structures de la création : la maison miniaturisée, la photo de famille en noir et blanc qui a cheminé ensuite vers une recherche de paysages de carte postale du Cambodge, toujours en noir et blanc, et enfin le noir comme espace du hors champ.

Le travail de découpage du texte par le recensement des éléments relatifs aux lieux, aux temps, aux personnages, à leurs costumes et accessoires, a permis de déconstruire le texte de *L'Éden Cinéma*. Cette première étape de recherches textuelles et visuelles a orienté instinctivement les choix scénographiques en regard des éléments principaux de la fiction : les figures humaines, l'espace et le bungalow.

Par un résumé, (*voir Annexe C*) nous avons synthétisé la progression du récit et l'enchaînement des événements marquants, le tout ponctué par des phrases imagées et poétiques extraites du texte. Après ce condensé actanciel, nous avons réduit une seconde fois le récit en une liste de tableaux scéniques. (*voir Annexe D*)

La structure narrative est apparue certes linéaire, mais fragmentée comme des clichés photographiques. Ce passage de la pièce de théâtre aux tableaux scéniques a permis de déterminer les éléments importants et les moments clefs du récit et à les mettre en images.

### 2.3.2. Une réécriture sans mots, mais fidèle aux intentions de Duras

Par cette transposition du texte en tableaux scéniques, la synthèse du récit a imposé des choix dramaturgiques. Certains éléments ont été conservés d'autres, supprimés. Ces choix se sont faits instinctivement suite à la première étape de recherches textuelles et visuelles. De plus, les remarques générales faites par l'auteure à la fin de *L'Éden Cinéma* destinées aux réalisateurs en cas de transposition cinématographique, soulèvent ce qui d'après elle est irréductible dans l'œuvre. Trois éléments sont définis comme indissociables de l'histoire : les intentions de meurtre envers les agents de cadastre dans la lettre de la mère, la musique de *L'Éden* de Carlos d'Alessio et le départ des enfants de la concession après la mort de la mère.

Les inversions dans l'attribution des répliques, de même celles entre les textes dits sur scène et ceux dits hors scène sont évidemment autorisés. Par contre, aucun ajout, aucune modification du texte ne seront autorisés du moment qu'ils changent les sens de l'histoire qui est racontée dans *L'Éden Cinéma*. (Duras, 1989, p.157)

Malgré la nécessité de simplification du récit, le processus témoigne d'une fidélité à l'essence narrative et aux intentions de l'auteure. Nous avons gardé de manière quasi intégrale la lettre de la mère en la sortant du texte, telle une archive historique. De plus, le sens de l'histoire est préservé contrairement à la transposition cinématographique de *Un barrage contre le Pacifique* par René Clément en 1957, en conservant avec exactitude la fin du récit marqué par le départ des enfants après la mort de la mère ; ces actions sont rassemblées dans le dernier tableau de notre installation scénographique. Et enfin, la musique de *L'Éden* composée par Carlos d'Alessio accompagne le déroulement de la présentation.

### 2.3.3. Les musiques et les accessoires : un contexte socio- culturel

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, la musique et les accessoires sont utilisés comme des marqueurs d'une mode et d'une époque. (Vray, 2005, p.50) Ces référents socioculturels recontextualisent le récit dans une Indochine coloniale de 1930 sous influence des tendances françaises. Comme le précise l'auteure à la fin de *L'Éden Cinéma*, la musique de Carlos d'Alessio *Valse de l'Eden* « devra être gardée, elle est liée au texte. » (Duras, 1989, p.157) Le corpus corollaire a permis d'élargir la banque musicale avec les titres de chansons suivants : *Ramona*, *Un soir à Singapour*, *Nuit de Chine*, et *Paris, je t'aime d'amour* cités dans *Un barrage contre le pacifique*. (Duras, 1986) La musique est très présente dans l'ensemble de l'œuvre durassienne. Nous pouvons le remarquer à la lecture *L'Éden Cinéma*. Cette musicalité s'impose dans le texte par la retranscription de paroles de chansons et par des jeux de répétitions de tirades poétiques ou encore de didascalies telles que « musique »<sup>11</sup> qui installent des refrains dans la pièce. En ce qui concerne les accessoires, nous avons retenu la Maurice Léon Bollée, marque de la voiture de Mr Jo, les cadeaux de Mr. Jo : le nouveau phonographe et la bague sont conservés. Dans *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]*, ils sont des signes de richesse qui amènent le spectateur à suivre la quête principale de la famille : l'argent.

### 2.3.4. Les figures archétypales éclipsent les autres personnages

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, l'œuvre durassienne est visitée par des personnages récurrents : la mère, l'amant et le petit frère trop aimé. Appartenant au cycle Pacifique, ces figures dites archétypales trouvent leur origine dans l'enfance

---

<sup>11</sup> Référant à la *Valse de l'Éden*.

de l'auteure. Nous entendons par le terme de figure, la déclinaison et la variation de la représentation du personnage entre l'origine biographique et leurs différentes facettes qui naissent des multiples réécritures : la mère ou Marie Donnadiou, Mr Jo ou l'amant chinois ou encore Huynh Thuy Le, Joseph ou Paulo le petit frère trop aimé, et Suzanne ou l'auteure elle-même. Ainsi, le projet met de côté certains personnages plus secondaires (tels que Carmen, le caporal, ou encore le fils Agosti) au profit de ces figures archétypales.

Par leur multiplication et la variation de leur représentation dans l'installation scénographique, les figures laissent la place aux différents versants de l'œuvre dans l'imaginaire du spectateur. Nous abordons plus en détail la variation de la représentation de la figure par l'emploi de la figurine au cours du troisième chapitre.

### 2.3.5. La primauté du son au détriment des mots

À travers ces différents choix, notre création substitue les mots par une présence sonore. À la façon du cinéma muet, tout dialogue et toute forme parlée sont supprimés. Dans le texte, Duras met en place à plusieurs reprises un « décor sonore. » (Duras, 1989, p.101) Cette appellation a fortement orienté notre approche du son dans la création.

Bien que critiquée par Duras, la transposition filmique de *L'Amant*, par Jean-Jacques Annaud en 1992, a également nourri notre processus. Inspirés de la représentation de l'Indochine coloniale dans ce film et de notre recherche des photographies d'archives et de cartes postales datant des années 1930, nous avons reconstruit des paysages sonores, des différents lieux de la fiction représentés par ces images d'archives : la plaine de Kam, la forêt, la grande ville de Saïgon, la cantine de Réam, le phonographe qui chante *Ramona*.

Le travail cinématographique de Tati a influencé notre approche du son dans la création, où le son écrase les propos des personnages. Dans l'univers tatieux le son produit des effets comiques, alors que dans le nôtre il est réaliste ponctué d'onirisme ; le son fait vivre les personnages, mais leurs phrases restent inaudibles : la toux de la mère, une dispute qui éclate entre cris, pleurs et bris de vaisselle sont des exemples qui donnent un caractère vivant à nos figurines et participent aux paysages sonores réalistes.

Dans notre création, l'approche sonore trouve son inspiration pour les lieux dans l'univers cinématographique proposé par Annaud et pour nos figures durassiennes dans le travail de Jacques Tati avec ses personnages inaudibles. Ces composantes sonores sont des éléments importants de la dramaturgie, car elles créent des images mentales dans l'imaginaire du spectateur où il reconstruit ces espaces et anime les personnages.

Pour conclure, notre position dramaturgique engage donc une réécriture, mais sans mots. Notre travail consiste en une transposition du texte vers l'installation scénographique qui s'inscrit dans le même processus de réécriture que Duras, par opposition à un cadre surplombant qui dénaturerait celle-ci, mais qui fait primer les images, l'espace et le son par rapport aux mots. Dans cette mise en image de la dramaturgie durassienne — plus spécifiquement celle du cycle Pacifique — nous veillons à ne pas plaquer des images sur le texte de Duras, ce qu'elle reproche souvent aux adaptations cinématographiques. Comme mentionné dans le premier chapitre, chez Bachelard les images poétiques se situent avant la construction de la pensée par les mots et la parole ; elles nous permettent de ne pas figer l'imagination avec de simples images. Pour cela, nous avons puisé dans certains procédés

cinématographiques propres à l'auteure pour servir la transposition scénographique en faisant contribuer le son à la création d'images mentales par exemple. Nous allons voir comment et par quels procédés nous donnons à l'âme de cette dramaturgie un corps scénographique.

## CHAPITRE III

### *L'ÉDEN CINÉMA [DÉCADRAGE]* LES CADRAGES SCÉNOGRAPHIQUES

Après une courte description de notre installation, nous présentons dans ce chapitre comment nous avons donné forme à la création. Nous abordons d'abord le processus de création à travers un travail d'image et d'espace. Ensuite, nous voyons comment la matière dramaturgique retenue dans le chapitre précédent s'incarne dans notre bungalow, image de la maison. Après quoi, nous détaillons comment le langage cinématographique participe à structurer la narrativité par des procédés de cadrage. Nous finissons sur les procédés d'encadrement qui déploient une dramaturgie sur deux échelles.

#### 3.1. La description de l'installation scénographique

*L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* est une adaptation scénographique du texte théâtral de Marguerite Duras *L'Éden Cinéma*, issue d'e l'exercice de réécriture qu'est transposition si l'on reprend les termes de Engelberts. *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* prend la forme d'une installation scénographique, présentée au CDEX<sup>12</sup> les 8, 9 et 10

---

<sup>12</sup> Le CDEX (Centre de Diffusion et d'Expérimentation) est une galerie d'art de l'UQÀM mise à disposition pour les étudiant.e.s à la maîtrise en arts visuels et médiatiques. Elle se situe dans le pavillon Judith Jasmin, aux coins des rues St. Denis et Ste. Catherine.

juin 2017. Quatre représentations par soir accueillait toutes les 45 minutes une jauge de huit spectateurs. (*Voir figures 3.1 et 3.2*)

Placée au centre de la galerie du CDEx, une grande maquette d'un bungalow dont la façade noire percée d'une quinzaine d'ouvertures de tailles différentes laissait voir les 18 mini-scénographies. Elles mettaient en image notre réécriture de la fiction durassienne sous forme de tableaux scéniques. Durant la représentation, elles s'allumaient successivement sur une trame sonore marquant de cette façon le déroulement de la narration. Dans l'espace autour de la maquette du bungalow, différentes stations (que nous définissons comme des ilots narratifs donnant des clefs de lecture au spectateur) complétaient la fiction, plaçaient le contexte de l'installation et encadraient la narration du bungalow. Ces stations étaient composées : d'une maquette du CDEx à l'échelle 1/4" = 1'-0" et qui figurait l'installation tel un programme de théâtre, présentant au spectateur ce à quoi il était invité à jouer ; des photos-portraits des personnages grandeur nature et placés à hauteur du regard faisaient se rencontrer les spectateurs et les protagonistes de la fiction ; et enfin la lettre de la mère destinée aux agents cadastraux permettait au spectateur de recontextualiser l'histoire de la fiction.

Tout ces éléments hiérarchisaient l'installation scénographique en deux espaces-temps. Le premier, celui de l'encadrement spatial qui proposait une mise en contexte et était constitué du lieu où le spectateur déambule entre les stations et le bungalow noir. Le second, celui du dispositif de ce bungalow et de ses tableaux scéniques, qui reposant sur le texte, était plus narratif.

### 3.2. Le processus créatif

Le processus créatif est mené en deux volets complémentaires dans un processus à la croisée de l'image et de l'espace. D'un côté, les explorations photographiques visent à élaborer la dramaturgie visuelle du dispositif et de l'autre les laboratoires visent à structurer l'encadrement de l'installation scénographique sur le plan dramaturgique et spatial.

#### 3.2.1. Les explorations photographiques : la profondeur de champ

Cinq explorations photographiques d'octobre 2016 à mars 2017 ont élaboré la dramaturgie des tableaux scéniques par la construction des mini-scénographies. Les premières explorations photographiques réalisées dans un mini-studio noir ont validé les composantes de nos mini-scénographies ; les mises en scène miniatures dressent des décors réalisés en collages-montages de photos en noir et blanc où les volumes sont découpés et repliés sur les lignes architecturales créant une illusion de reconstitution de l'espace à partir de perspectives photographiques. Ces espaces sont habités par des figurines d'architecture<sup>13</sup> à l'échelle 1/4"=1'-0". Enfin, l'éclairage et le rétroéclairage sont réalisés avec les sources D.E.L.<sup>14</sup> contrôlables. (*Voir figure 3.3*)

Cette étape de travail individuel est réalisée en amont des laboratoires où nous avons travaillé avec deux lentilles : un objectif 15-55 mm et plus régulièrement un zoom 50-200mm.

---

<sup>13</sup> Utilisées en architecture, ces figurines sont ici en réalité à l'échelle métrique 1 : 50 ème, sensiblement l'équivalent en système métrique de notre échelle impériale 1/4" = 1'-0".

<sup>14</sup> Diodes électroluminescentes.

L'œil de la caméra est un amplificateur de l'œil humain. Son emploi dans nos explorations a simulé en amont des choix de procédés et effets de cadrage pour la création tels que : l'échelle, la proximité et la distance ou encore le flou et le détail. En travaillant le zoom/dézoom et la mise au foyer nous investissons la profondeur de champ.

#### 3.2.1.1. Zoom et dézoom : changer l' échelle du sujet

À l'échelle de la miniature, l'emploi de la lentille zoom est intéressant car il simule l'utilisation d'un objectif macrophotographique, à quelques nuances près ; le macro sert à photographier des petits objets proches alors que le zoom permet de photographier des sujets au lointain. Ces objectifs sont utilisés pour rapprocher l'œil du sujet ou objet photographié, trop petit ou trop loin. Agissant comme une loupe, la lentille zoom offre à voir plus de détails qu'à l'œil nu. Ici, à l'échelle de nos maquettes, le zoom permet facilement de dépasser le rapport 1:1 comme un objectif macro l'aurait fait. Ces objectifs changent l'échelle du sujet dans le cadre. De cette façon, ils créent un effet de proximité ou de distance, au travail de Duane Michals. Mais là où lui utilise le recul constant de l'objectif de sa caméra.

#### 3.2.1.2. La mise au foyer : le flou et le détail

Le zoom offre une souplesse dans la mise au foyer de l'image, ce qu'un objectif macro ne permet pas. En macrophotographie, la profondeur de champ est difficile à travailler, car la mise au foyer ne peut se faire sur l'ensemble de l'image, imposant des plans flous. En effet, dans le cadre photographique, le sujet apparaît net et détaillé alors que son environnement est flou. Une exploration photographique de la maquette

de travail du CDEx avec un bungalow préliminaire a amorcé l'esthétique photographique des photos-portraits et de certains tableaux scéniques par une mise au point floue rendant l'échelle de la maquette ambiguë. (*Voir figure 3.4*) Le choix de couleurs vives pour les personnages les laisse discernables dans le flou, tout en faisant disparaître du cadre l'échelle miniature de la figurine de maquette.

L'emploi des objectifs photographiques dans ces explorations a permis de mettre en place des procédés et effets de cadrage issus d'une approche photographique. Le cadrage permet alors de modeler la perception visuelle de celui qui regarde ; le zoom fait varier l'échelle du sujet dans le cadre et la mise au foyer change le rapport net/flou du sujet dans son environnement. Ce travail sur la profondeur de champ crée un effet de proximité ou de distance.

Nos mini-scénographies mettent en place ces procédés et effets de cadrage.

### 3.2.2. Les laboratoires : la construction de la trame narrative

Cinq laboratoires organisés de février à mai 2017 ont d'une part construit la temporalité théâtrale de l'installation scénographique par une trame narrative et d'autre part intégré les tableaux scéniques dans le bungalow pour ensemble, encadrer la relation spectateur-fiction. (*Voir figure 3.5*) Cette relation s'est construite à travers le choix du lieu d'exposition, le sens de lecture des mini-scénographies proposé au spectateur, l'intégration des conceptions d'éclairage et sonore ainsi que la mise en place de stations : les photos-portraits, la lettre de la mère, et la maquette du lieu d'exposition lui-même. Les laboratoires ont été une période de travail ouverte à l'équipe de conception composée de la dramaturge, la conceptrice sonore et du

concepteur d'éclairage. À l'issue des laboratoires, nous avons invité quelques spectateurs pour tester l'ensemble de la proposition.

### 3.2.2.1. Deux espaces scénographiques à cadrer

Les laboratoires ont mis en évidence deux espaces scénographiques : le lieu de l'installation avec ses stations et celui des mini-scénographies logées dans le bungalow. Ce dernier étant le contenant et le contenu de la fiction, il articule ces deux espaces. Dans ces laboratoires, nous avons exploré cette relation entre ces deux espaces, l'un enchâssé dans l'autre et la manière d'orienter le spectateur dans ces espaces. L'écriture d'une trame narrative a mis en place une partition double qui regroupe les différents effets sonores et lumineux et orchestrent *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* entre nos deux espaces scénographiques, l'un balisé par les stations et l'autre par les tableaux scéniques du bungalow.

#### 3.2.2.1.1. La lumière comme cadrage temporel

La lumière oriente le spectateur dans l'installation sur ce qu'il est invité à regarder et anime les tableaux scéniques. Guidé d'un tableau à l'autre, le spectateur déambule autour du bungalow pour reconstruire la narration entre les différents tableaux scéniques qu'il regarde. Le nombre restreint de sources lumineuses et de gradateurs a guidé la construction narrative des mini-scénographies vers l'essentiel. Les changements d'états lumineux créent l'enchaînement d'actions. De cette manière, les 18 mini-scénographies, certaines construites en diptyques, ont été rassemblées dans une quinzaine de boîtes.

Ainsi la lumière cadre à la fois la temporalité de l'installation et celle de la fiction :

elle structure le temps de l'installation et rythme le temps fictionnel en allumant successivement chaque tableau scénique.

#### 3.2.2.1.2. Le son comme cadrage spatial

La spatialisation du son hiérarchise les deux espaces scénographiques en englobant le spectateur et en créant un zoom-in.

D'une part, des enceintes placées aux quatre coins du lieu de l'installation spatialisent le spectateur dans un univers audio. Au début de l'installation, la trame sonore accentue la localisation du spectateur dans le CDEx, sur la rue Saint-Denis à Montréal. Ensuite, elle se modifie pour géolocaliser notre spectateur au cœur d'une grande ville du Vietnam, et arriver enfin dans une plaine en plantant le décor sonore de *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]*. La diffusion du son englobe le spectateur et le fait voyager d'un paysage sonore à l'autre. Le son offre ainsi un cadrage géographique en contextualisant des « décor[s] sonore[s]. » (Duras, 1989, p.101)

D'autre part, des enceintes plus petites sont placées à l'intérieur du bungalow et donne l'impression que le son provient des mini-scénographies, créant un effet de zoom-in sur la fiction. De plus, l'esthétique sonore trouve ici son inspiration dans le cinéma de Jacques Tati, où la sonorité des lieux est en majeure comparative aux dialogues des personnages qui eux sont en mineure : les paroles confuses et inaudibles créent un flou sonore.

Comme la lumière, le son oriente le spectateur et cadre l'espace scénographique et dramaturgique de deux façons : en englobant le spectateur dans l'espace installatif et en miniaturisant les composantes de la fiction dans le bungalow, d'où le son provient.

### 3.2.2.2. Le spectateur en mouvement

L'approche du cadrage implique de réfléchir l'approche du spectateur dans le déplacement de son corps dans l'espace et de son regard dans l'image. Pour l'inviter et l'initier à jouer avec son regard, nous avons établi différents éléments de cadrages à explorer : le sens de lecture des tableaux scéniques, la hauteur des boîtes, et l'ouverture du cadrage : cette diversité de cadrages propose une lecture dynamique au spectateur où il adopte différentes postures du corps et du regard. Les boîtes placées en dessous de la hauteur du regard invitent le spectateur à se pencher pour retrouver la hauteur de son regard d'enfant. S'il accepte cette convention théâtrale, il va chercher ses propres cadrages.

Les explorations photographiques et les laboratoires ont permis d'établir une dramaturgie sur deux espaces. D'une part, celui de l'installation qui renvoie aux procédés scénographiques qui organisent le corps du spectateur dans cet espace ; et d'autre part celui de la dramaturgie durassienne qui emploie des procédés et effets de cadrages photographiques et cinématographiques qui structurent la narration et orientent le spectateur dans la reconstruction de cette dernière en devenant créateur du montage. Ces deux espaces sont structurés par une partition sonore et lumineuse.

### 3.2.2.3. Le bungalow

Les laboratoires simulent l'installation scénographique en intégrant les mini-scénographies déjà réalisées, dans le bungalow afin de déterminer le sens de lecture des tableaux scéniques et leur emplacement sur les différentes façades.

Un dernier laboratoire organisé au milieu de la période d'atelier de construction du bungalow et ouvert à un public test, a permis de vérifier nos choix et de réajuster au

besoin l'emplacement des mini-scénographies. La construction du bungalow nous a réservé quelques choix de précision sur la taille des ouvertures et le sens de lecture des tableaux, plus facile à visualiser avec une façade matérialisée. Nous y avons marqué à la craie une disposition sur ses quatre côtés en considérant ce qu'impliquait l'emplacement de chaque mini-scénographie, notamment la relation entre le noir de la façade et les tableaux scéniques, ou encore la posture du spectateur et la hauteur de son regard. Une fois ces choix validés, nous avons procédé à la découpe des ouvertures.

### 3.3. Les matériaux dramaturgiques et notre bungalow

Dans le premier chapitre, nous avons dégagé des procédés et effets de cadrages issus de diverses disciplines artistiques contribuant à la construction d'une narrativité. Dans le second chapitre, nous avons mis en évidence des matériaux dramaturgiques qui cadrent l'écriture de Marguerite Duras. Nous allons voir ici comment ils constituent des outils de cadrage scénographique dans notre création et s'incarnent dans notre bungalow.

Placé au centre du CDEx, le bungalow se présente comme la pièce maîtresse de notre installation scénographique et articule l'espace installatif et l'espace fictionnel comme contenant des mini-scénographies. Le bungalow est présent à différentes échelles : celui qui contient les mini-scénographies est à l'échelle 1:1, ainsi que trois répliques miniaturisées à échelle 1/4"=1'-0". L'une d'entre elles est placée dans la maquette du CDEx comme dispositif scénographique ; les deux autres sont placées dans les mini-scénographies<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Celles des tableaux #1.1 *Présentation de la mère* et #7.1 *la maladie de la mère*.

### 3.3.1. L’empreinte photographique du bungalow

Pour trouver la forme du bungalow, nous nous sommes inspirés du versant biographique de Marguerite Duras en travaillant à partir de photos d’archives de la concession de Marie Donnadiou, mère de l’auteure.

Par un travail de montage-collage de ces photographies, nous avons restitué à 360° ce réel bungalow situé non loin de Kampot. Dans *L’Éden Cinéma* l’auteure présente le bungalow comme un espace multiple : « [l]e lieu-cantine (c’est bien entendu le même lieu que le lieu-bungalow). » (Duras, 1989, p.41) Ainsi, notre bungalow abrite toutes mini-scénographies, celle qui se déroulent proche du bungalow, comme celles qui nous présentent la cantine de Réam ou encore la grande ville de Saïgon<sup>16</sup>.

La transposition du bungalow originel vers la création a cheminé vers une épure de la forme, où les grandes lignes architecturales sont conservées dans leurs perspectives photographiques. (*Voir figure 3.6*)

Comme la « maison onirique » bachelardienne, notre bungalow est construit sur une architecture du souvenir, entre les indications scéniques de Duras, écriture d’une mémoire romancée et notre recherche de photographies d’archive. Duras a quitté l’Indochine à l’âge de 18 ans sans jamais y retourner au cours de sa vie et a commencé sa carrière d’auteure à Paris à l’âge de vingt-neuf ans. (Adler, 2004) Une géographie du souvenir et de l’imaginaire est commune à Bachelard et Duras.

### 3.3.2. Le bungalow et la figure maternelle

---

<sup>16</sup> Les tableaux #3.1 à #3.3 se déroulant à la cantine de Réam et les #6.1 à 6.3 pour ceux se déroulant à Saïgon.

Dans *L'Éden Cinéma* de Duras, le bungalow est le lieu principal de la fiction. Comme nous l'avons exposé dans le chapitre II, la maison est toujours un cadre qui préexiste à la fiction durassienne et la figure maternelle est le lieu métaphorique de l'océan, du cinéma et de la maison.

Dans notre création, le bungalow loge les mini-scénographies révélant le pouvoir de la miniature et devient ainsi le contenant de la fiction. À l'image de la mère, le bungalow est l'objet du récit — muet —, renvoyant au temps du Cinéma de *L'Éden*. Notre bungalow est donc à la fois objet de la narration et un objet narratif, il devient notre cinéma muet, un théâtre sans paroles.

### 3.3.3. La façade noire du bungalow, l'écran pour « la recréation de l'imaginaire » du spectateur

Le choix du noir pour le bungalow est arrivé très tôt dans le processus et s'est confirmé au fil des lectures théoriques. Comme nous l'avons abordé dans le chapitre précédent, le noir renvoie à une surface de projection de l'imagination dans l'écriture cinématographique de Marguerite Duras. Dans son cinéma, les plans noirs sont employés comme outil de discontinuité visuelle de la narration. Au théâtre, le noir prolonge dans l'imaginaire du spectateur l'univers de la fiction représentée sur scène. La couleur noire pour le bungalow convoque l'univers du cinéma : le noir de la salle, les films muets en noir et blanc (du cinéma de *L'Éden*) et les « images noires » de *L'Homme Atlantique*. Ainsi, la façade noire qui est entrecoupée des tableaux scéniques, renchérit la discontinuité visuelle de la façade et met en place pour l'imaginaire du spectateur cet espace de hors champ. Comme un castelet morcelé, le bungalow offre de multiples cadrages fragmentés sur la fiction.

### 3.3.4. Le bungalow, un panoptique inversé

Le panoptique est un concept architectural issu du milieu carcéral permettant de voir l'entièreté d'un espace (souvent lui-même sous-divisé) à partir d'un point de vue unique et central. Jacques Tati emploie à plusieurs reprises ce dispositif du panoptique dans *Playtime*, compromettant la compréhension du personnage de Mr Hulot sur la situation qui se déroule sous ses yeux. (Voir figure 3.7) Dans notre création, le bungalow est construit sur le négatif de ce dispositif spatial : le regard n'est pas au centre, mais au contraire il circule autour de l'objet bungalow, qui lui est central. Comme pour la façade que nous avons présentée chez Jacques Tati et Pascal Rabaté dans le premier chapitre, soit le regard du spectateur embrasse l'ensemble de la façade du bungalow, créant un effet de plan large, soit il s'attarde sur les mini-scénographies dans les percées de la façade, simulant un plan rapproché. On retrouve ici l'effet de la miniature persane où le lointain et le proche sont simultanément à la disposition de son regard.

### 3.4. Cadrage narratif des mini-scénographies : procédés et effets cinématographiques

Les mini-scénographies, dont certaines en diptyques, sont réalisées dans une quinzaine de boîtes en foamcore noir. Intégrées dans le bungalow, elles mettent en scène les 18 tableaux scéniques. De la composition de l'image jusqu'à l'ouverture dans la façade, chaque mini-scénographie met en place des procédés et effets de cadrage issus du théâtre, de la photographie et du cinéma que nous avons abordés dans notre chapitre initial. Nous allons voir ici comment ces notions ont été interprétées par la création dans la construction des mini-scénographies et de leur narrativité.

### 3.4.1. La maquette : procédés théâtraux miniaturisés et trucages cinématographiques

En -scénographie, la maquette simule au plus près de la réalité le décor à venir, mais à une échelle réduite. Dans notre création, la maquette est une scénographie à part entière, avec ses éclairages et faisant appel à des procédés d'illusions d'optique issus du théâtre à l'italienne. Par exemple, le rétroéclairage de nos décors miniatures imprimés sur papier et acétate crée des jeux de transparences et de découvertes progressives comme le ferait un tulle au théâtre. Les décors créent également une illusion de volume par un travail de découpage et pliage de photographies. Ce collage-montages de différents éléments photographiques dans un même tableau scénique installe une perspective exacerbée et contradictoire. La cohabitation de ces différentes perspectives rompt la logique des points de fuite et abolit le point de vue privilégié du théâtre à l'italienne — l'œil du prince — au profit d'une multitude de points de vue. (*Voir figure 3.8*) Cette construction de l'espace nous renvoie au travail de photographie et de maquette présent dans les décors de *Playtime*. (*Revoir figures 1.6 et 1.8*)

### 3.4.2. Le kaléidoscope : effet de filtre optique

Le dispositif optique du kaléidoscope est utilisé dans le tableau scénique #6.1 *la mère confond Mr Jo et le Crapaud* (*voir figure 3.9*) pour multiplier et superposer les points de vue. Le kaléidoscope cadre le tableau en juxtaposant la vision de la mère et de sa folie avec l'œil du diamantaire dans sa loupe découvrant ce « qu'on appelle "crapaud" en terme de bijouterie. Un défaut noir, une parcelle de carbone qui ternit la pureté de son eau. Et lui enlève la moitié de sa valeur. » (Duras, 1989, p.102) Ce

dispositif monoscopique amalgame ces différents points de vue : celui du bijoutier, celui de la mère et celui du spectateur, notre créateur du montage. Le kaléidoscopique fragmente et multiplie l'image en un seul cadrage.

#### 3.4.3. La décomposition du mouvement

Plusieurs tableaux scéniques sont inspirés de la chronophotographie. (*Revoir figure 1.3*) Nous utilisons ce procédé pour suggérer le mouvement d'une danse, la progression d'une marche, ou encore la trajectoire d'une chute d'objets en multipliant sa représentation dans la décomposition de sa trajectoire. (*Voir figure 3.10*) Ici, la transparence de l'acétate suggère la rapidité d'un mouvement et est utilisée dans le tableau #3.2 *La danse incestueuse entre Suzanne et Joseph*. Dans le plan séquence des tableaux #6.2 *Suzanne erre seule dans les rues de Saigon* et #6.3 *Joseph réapparaît avec l'argent*, la matérialité des multiples silhouettes de Suzanne évoque la lenteur de son errance dans les rues de Saigon, à la recherche de son frère. (voir même figure)

Ces procédés cinématographiques et photographiques créent un effet de déplacement par la décomposition du mouvement et d'une temporalité de l'action rendue par le traitement de l'image.

#### 3.4.4. L'apparition d'un élément pour créer une image nouvelle

Comme nous l'avons exploré dans les laboratoires, l'entrée d'un deuxième effet lumineux dans un tableau scénique permet l'apparition d'un élément jusqu'alors dissimulé au spectateur. Le rétroéclairage permet de révéler cet élément pour créer une nouvelle image en juxtaposition ou en prolongement de l'image initiale. Par

exemple, la boîte 15 construite en diptyque regroupe deux tableaux scéniques #7.2 *Suzanne erre seule* et #7.3 *Suzanne jette les cadeaux de Mr Jo dans le rac*<sup>17</sup>. (Voir figure 3.11) Dans le premier nous voyons Suzanne assise seule au bord du rac. L'entrée d'un deuxième effet lumineux dévoile un nouvel espace, celui sous la rivière, dans laquelle elle jette les cadeaux de Mr Jo, le phonographe et la bague. L'image nouvelle a non seulement élargi le cadre du tableau initial, mais marque surtout la progression de la narration, en faisant disparaître les cadeaux de Mr Jo au fond du rac, « [c]omme ça, il n'y a plus rien à vendre. » (Duras, 1989, p.142)

Autre exemple, dans le dernier tableau #8 *La mère meurt ; les enfants quittent la plaine*, (voir figure 3.12) nous voyons Suzanne et Joseph face à un ciel. L'entrée d'un deuxième effet lumineux en rétroéclairage révèle la silhouette du bungalow et d'une croix catholique. La mère est morte, enterrée. Lorsque ce deuxième effet lumineux s'éteint, le bungalow et la croix ont disparu, les enfants ont alors quitté la plaine. Ainsi l'entrée d'un second effet lumineux crée une nouvelle image, faisant se succéder deux événements et marque de cette façon le passage du temps et la progression du récit.

#### 3.4.5. Les ouvertures : effet de plans et de hors champ

L'ouverture sur chaque tableau convie collectivement ou intimement le spectateur et propose des vues d'ensemble ou partielles.

Les grandes ouvertures laissent découvrir plus généreusement l'intérieur des boîtes à l'ensemble du public. Par exemple, les deux tableaux scéniques aux proportions semblables #1.1 *Présentation de la mère et de sa concession* et #8 *la mère meurt; les enfants quittent la plaine* (voir figure 3.13) sont respectivement le premier et le

---

<sup>17</sup> Terme employé par Duras pour nommer un cours d'eau dans la région de l'Asie du Sud-est.

dernier que les spectateurs visionnent dans le bungalow. L'ouverture des boîtes donne une vue d'ensemble à la totalité des spectateurs, qui découvrent le récit en même temps.

Les petites ouvertures conviennent individuellement les spectateurs, offrent une expérience plus intimiste et une approche souvent monoscopique.

Le tableau #4.2. *Le regard de Mr Jo contre le phonographe* (voir figure 3.14) invite le spectateur comme un voyeur par son ouverture verticale qui suggère l'interstice d'une porte. Au fond, un miroir placé en angle optimise la visibilité de la scène : Susanne nue, se laisse regarder par Mr Jo, en échange d'un nouveau phonographe qu'il lui offrira au tableau suivant. L'œil du spectateur est placé derrière l'épaule de Mr Jo, créant un emboîtement de regards voyeurs. Dans cette scène de nudité, les procédés de cadrage par la porte et le miroir renforcent l'enjeu dramaturgique du tableau. Les petites ouvertures rapprochent physiquement et visuellement le spectateur de la fiction. Il engage pleinement son regard et oublie le cadre.

Un dernier exemple, le tableau scénique # 4.4 *Mr Jo offre un diamant contre 3 jours à la ville* (voir figure 3.15) où l'on découvre, en retrait de l'action principale, Joseph derrière le bungalow. Ce hors champ est visible pour le spectateur seulement s'il fouille la boîte du regard, créant des effets de surprises et de découvertes. Le tableau #5 *la mère confisque le diamant*, nous semble être l'un des cadrages le plus intéressant. (Voir figure 3.16) Malgré une grande ouverture, celle-ci est obstruée par une cache en plein centre, empêchant le spectateur de saisir l'ensemble de la scène d'un seul regard. La cache ne laisse à voir que partiellement, imposant un hors champ constant et accessible uniquement si le spectateur déplace son regard. Le son nous fait entendre une dispute qui éclate entre Suzanne et la mère, mais dont les mots restent indiscernables. L'association de cette trame sonore réaliste avec la discontinuité visuelle de l'image invite le spectateur à rétablir une continuité en créant des images

mentales, animant l'inanimé.

Nos deux exemples invitent le spectateur à observer l'image avec minutie comme dans la bande dessinée de Rabaté où le lecteur cherche dans l'image, entre fenêtres et façade pour comprendre les relations entre les protagonistes et ultimement élucider le meurtre.

Ainsi, les ouvertures cadrent des plans larges ou rapprochés. Elles créent des effets de hors champ, mais aussi de proximité ou de distance comme nous l'avons vu avec la photographie et la miniature dans notre premier chapitre. Plus le cadrage se concentre, plus le plan est serré, ayant pour effet de rapprocher le spectateur de la fiction. Plus le cadrage est ouvert, plus le plan est large, ayant pour effet d'éloigner le spectateur de la fiction pour qu'il puisse saisir d'un seul regard l'ensemble de l'image. La discontinuité de l'image créée par des ouvertures minuscules ou obstruées stimule l'activité d'observation du spectateur pour investir par son imagination cet espace de hors champ. Le trou de serrure, l'entrebâillement d'une porte renvoient à un cadrage architectural imposant une limite au regard et convie le spectateur comme un voyeur, lui laissant quelques surprises à découvrir.

### 3.5. Une dramaturgie sur deux échelles

Notre réécriture scénographique propose une dramaturgie sur deux échelles : celle de l'espace installatif, appréhendée par le spectateur à l'échelle 1:1, vraie grandeur et celle de la fiction miniaturisée à l'échelle 1/4''=1'-0'' . Ces espaces s'emboîtent, dans des changements d'échelles où elles cohabitent et dialoguent entre elles. Dans le passage d'une échelle à l'autre s'ouvre un entre-deux, un hors champ où s'élargit

« l'écran de re-création imaginaire » du spectateur qu'il peut investir comme « l'image noire » dans le cinéma de Duras. (Guers-Villate, 1985)

### 3.5.1. L'emboitement des espaces : le CDEx, l'écrin du bungalow

La didascalie d'ouverture écrite par Marguerite Duras dans *L' den Cinéma*, installe un cadrage scénographique. Cette description très scénaristique de l'espace proposé pour la mise en scène de Claude Régy, hiérarchise l'espace par un procédé d'emboitement du lieu fictionnel dans le lieu scénique, plaçant le bungalow au centre :

[1]a scène c'est un grand espace vide qui entoure un autre espace rectangulaire. L'espace entouré est celui d'un bungalow meublé de fauteuils et de tables de style colonial. Mobilier banal, très us , très pauvre. L'espace vide autour du bungalow sera la plaine de Kam, dans le haut Cambodge, entre le Siam et la mer. (Duras, 1989, p.11-12)

L'emboitement des espaces est un procédé que nous avons exploré comme dispositif scénographique, il fut déterminant dans le choix du lieu de l'installation qui s'est arrêté sur la galerie du CDEx. L'espace décrit dans la didascalie est transposé à notre lieu de présentation où le CDEx « entoure un autre espace rectangulaire » (Duras, 1989, p.11) celui du bungalow, pièce maitresse de notre installation. (*voir Annexe E*) Nous avons trois espaces emboités : Le CDEx, le bungalow et les mini-scénographies.

### 3.5.2. La mise en abyme du dispositif scénographique

Par ses propriétés architecturales, le CDEx opère un cadrage pour devenir l'écrin du bungalow. Par ses grandes ouvertures vitrées sur la rue, la galerie du CDEx nous est apparue être un espace idéal pour créer une mise en abyme du dispositif scénographique. Ouvert à la fois sur la rue et sur l'intérieur de l'UQÀM, le CDEx laisse passer les regards à travers ses nombreuses et généreuses ouvertures vitrées. Comme les spectateurs qui regardent les miniatures à l'intérieur du bungalow, les passants deviennent eux-mêmes observateurs de l'installation scénographique, créant ainsi une mise en abyme du dispositif scénographique. (*Voir figure 3.17*)

De plus, en plaçant une maquette de notre installation dans le lieu du CDEx, nous créons une mise en abyme de l'espace. Cette maquette réalisée en foamcore blanc à l'échelle 1/4"=1'-0" recontextualise l'espace au croisement des rues Saint-Denis et de Sainte-Catherine ainsi qu'une partie des corridors de l'UQÀM. Dans cette maquette, on retrouve toutes les composantes de l'installation scénographique : le bungalow, les photos-portraits, la lettre de la mère et la maquette de la maquette du CDEx. De cette façon, le CDEx est présent à trois échelles ; 1:1 celle de l'architecture, vraie grandeur ; 1/4"=1'-0" celle de la maquette du CDEx, et 1/16"=1'-0" celle de la maquette dans la précédente maquette. Cette mise en abyme du lieu installatif décline les échelles à l'infini dans l'imaginaire du spectateur.

De plus, les figurines blanches positionnées dans la maquette comme spectateurs et passants renforcent la mise en abyme du regard. Elles sensibilisent le spectateur aux notions d'échelle, de cadrage et de regard comme le corps d'observateur au premier plan dans le film *Playtime* de Jacques Tati. Ces figurines invitent également le spectateur à prendre conscience de sa présence, agissant comme un déclencheur de la conscience d'agrandissement que nous avons abordé avec Bachelard dans le premier chapitre.

Ces procédés d'emboîtement des cadrages du CDEx et du bungalow participent à la mise en abyme du dispositif scénographique et théâtral où le CDEx est le réceptacle du bungalow et ce dernier, celui des mini-scénographies. Ces procédés mettent en place des passages entre l'échelle réelle et l'échelle miniaturisée pour l'imaginaire du spectateur.

### 3.5.3. Les échelles du micro et du macro

Nous définissons le micro comme l'ensemble des éléments représenté à l'échelle 1/4''=1'-0'' et le macro comme l'échelle des éléments fictionnels ramenés à l'échelle 1:1, vraie grandeur.

Au même titre que la distribution des personnages annoncés au début des textes de théâtre, les photos-portraits nous présentent les protagonistes dans leur contexte, mais à l'échelle 1:1, c'est à dire à l'échelle humaine. (*Voir figure 3.18*) En dessous de chaque portrait, un cartel présente le personnage accompagné d'une note : la mère, « lointaine » (Duras, 1989, p.12) ; Suzanne, la fille ; Joseph, le fils, et Mr Jo. Ces personnages sont les figures récurrentes dans l'œuvre durassienne et plus spécifiquement dans le cycle Pacifique. Les figurines de maquette incarnent ces figures durassiennes et sont photographiées au format paysage dans un espace commun, celui du décor de la plaine de Kam. Ces figurines sont cadrées à mi-cuisse en plan dit américain dans le langage cinématographique. La mise au point des photographies rend les visages flous et indiscernables. Nous avons ensuite imprimé ces photos en ramenant l'échelle des figurines à celle des spectateurs. Le flou et le rapport 1:1 par le changement d'échelle, laissent au spectateur toute la place à la projection des personnages romanesques ou biographiques.

### 3.5.4. Les changements d'échelles

Comme nous l'avons abordé lors du premier chapitre, le changement d'échelle permet de cadrer, recadrer et décadrer. Nous allons voir ici deux exemples où le changement d'échelle entre le macro et le micro permet d'entrer et sortir de la fiction en créant des effets de zoom-in et zoom-out.

#### 3.5.4.1. Zoom-in : entrer dans la fiction

L'entrée dans la fiction se fait par la miniaturisation du personnage de la mère « objet du récit [...] [c]'est là que commence son histoire écrite. » (Duras, 1989, p.18) Le passage du macro au micro se fait par le rétrécissement de la figure maternelle vers la figurine. (Voir figure 3.19) Trois échelles décroissantes se succèdent : celle la figure maternelle représentée en macrophotographie dans les photos-portraits à l'échelle 1:1 vraie grandeur ; celle de son portrait réduit à une échelle intermédiaire et non définie, sur une acétate placée au premier plan du tableau scénique #1.1. *présentation de la mère et de sa concession* ; et celle de la figurine de la mère présentée à l'échelle 1/4'' = 1'-0'' dans les mini-scénographies. Comme chez Jacques Tati la photographie nous permet ici de ramener une figurine de maquette (sujet réduit) à l'échelle humaine 1:1. Ainsi, en passant de l'échelle du macro au micro, le regard du spectateur se rapproche comme un zoom-in au cinéma. Cette succession d'échelles décroissantes opère également un passage de l'image à l'espace. La photographie des personnages au début de l'installation ramène la figurine à la vraie grandeur. Inversement au principe de la macrophotographie où le sujet est net dans un environnement flou, ici la mise au point renonce aux détails pour nous présenter les personnages flous dans leur environnement qui lui est détaillé. Ensuite, l'acétate crée une image de transition entre le macro et le micro, par son échelle intermédiaire et sa transparence, opérant un

effet de fondu enchainé en langage cinématographique. Enfin, l'échelle microscopique de la fiction emploie la maquette et la figurine pour mettre en relief les plans qui constituent le décor et détaille l'espace de la fiction.

#### 3.5.4.2. Zoom-out : sortir de la fiction

La fin du temps narratif se fait après la mort de la mère à travers la lettre laissée aux agents cadastraux. Cette lettre (*voir Annexe F*) est un collage-montage d'extraits du texte. (Duras, 1989) Imprimée sur un papier vélum, elle est suspendue et apparaît sous la lumière dans une translucidité renvoyant à l'objet de sa lutte : les eaux du Pacifique. Présentée à l'échelle 1:1, vraie grandeur. (*Voir figure 3.20*) La lettre marque un retour à l'échelle réelle. Elle devient alors lisible pour les spectateurs et constitue avec le programme, les seuls supports textuels de la fiction. La lettre de la mère est également présente à l'échelle des mini-scénographies dans le tableau scénique #7.1 *la maladie de la mère*. On y voit la mère alitée dans une reproduction miniature du bungalow noir bordé d'une marée de lettres « Cette lettre a été retrouvée près du corps de la mère après sa mort avec la dernière mise en demeure du cadastre. » (Duras, 1989, p.133) La multitude de lettres renvoie aux nombreuses tentatives de la mère à communiquer avec les agents de cadastre : « Messieurs les agents cadastraux, je m'excuse de vous écrire encore. » (Duras, 1989, p.127)

Ces changements d'échelles entre le macro et le micro créent des zoom-in et zoom-out. Ces effets invitent le spectateur à approcher ou reculer son regard des mini-scénographies afin d'entrer et sortir de la fiction. En miniaturisant cette dernière, l'univers de *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* se déploie dans l'imaginaire du spectateur pour qu'il habite la miniature.

### 3.5.5. La cohabitation des échelles

La représentation à différentes échelles de certains éléments clefs de la fiction et leur cohabitation permettent de transférer des images et d'en créer de nouvelles dans le passage d'une échelle à l'autre.

La récurrence d'une image telle que les couleurs de figurines, le diamant, le phonographe, le bungalow, ou encore la lettre, crée des motifs visuels dans l'espace de l'installation et des associations dans l'imaginaire du spectateur. Par exemple, la cohabitation de la mère et du bungalow à différentes échelles permet au spectateur de projeter sur le dispositif du bungalow l'image de la mère sur son lit de mort à l'échelle 1:1, illustrée au tableau #7.1 *La maladie de la mère*. Ce transfert d'image dramaturgique est renforcé par la figure métonymique de la mère, inséparable de l'image de la maison et du cinéma muet de *L'Éden* (voir figure 3.21) comme nous l'avons exposé dans notre chapitre sur la dramaturgie durassienne. Les changements d'échelles permettent de transiter entre les espaces-temps de la réalité de l'installation et de ceux la fiction durassienne. Comme les images poétiques construites entre la réminiscence et l'imagination chez Bachelard, nos images dramaturgiques se construisent entre la mise en contexte de l'installation et l'imaginaire qu'elle ouvre et le souvenir des éventuelles lectures durassiennes du spectateur. À défaut de ces dernières, l'imagination prendra le relais.

### 3.5.6. La couleur agit comme une porte entre les échelles

La couleur résiste aux changements d'échelle de l'espace du CDEx vers sa représentation en maquette, ainsi que des figurines miniatures vers les photos-

portraits des figures durassiennes. Comme le détail de la miniature bachelardienne qui ouvre une brèche dans l’imaginaire, la couleur dans notre création articule un passage entre toutes les échelles.

Dans le passage de l’espace installatif à la maquette du CDEx, cette dernière met en avant un code de couleurs sur lequel repose l’ensemble de l’installation : le blanc, le noir, et le bleu. Le blanc du CDEx renvoie à un espace muséal et à « la page blanche » et tranche avec « l’écran noir » du bungalow. (Guers-Villate, 1985) Chez Duras, le noir et le blanc sont respectivement associés à ses médiums d’écriture romanesque et cinématographique. En référence à la « marée de juillet » (Duras, 1989, p.19-20) inondant les récoltes de riz, les pilotis du bungalow reposent dans un éclairage bleuté. L’association de « mer » et « mère » met en évidence le choix d’un bleu similaire pour le personnage de la mère.

Dans le passage de la figure à la figurine, les photos-portraits instaurent le code couleur des personnages. Le bleu est la couleur associée à l’eau dans l’imaginaire collectif, et est donc attribué au personnage de la mère. Le orange est la couleur attitrée à la figure de Suzanne. Différentes figurines aux morphologies similaires ont permis de faire évoluer certains personnages en variant leur posture et leurs vêtements. Ainsi le personnage de Suzanne est composé de quatre figurines différentes dont la longue chevelure est semblable ; seule la coupe des robes diffère, ce qui appuie la dramaturgie. En effet, dans le texte Suzanne reçoit des cadeaux de la part de Mr Jo, dont une robe : « [i]l m’avait déjà donné une robe [...], un poudrier, du vernis à ongles, du rouge à lèvres, du savon fin et de la crème de beauté. » (Duras, 1989, p.59) Dans les premiers tableaux, Suzanne est vêtue d’une robe orange. Elle apparaît ensuite nue dans le tableau #4.1 *le regard de Mr Jo contre le phonographe*, scène qui met en image la prostitution de Suzanne. Dans les tableaux suivants, elle

apparaît dans une robe ajustée, plus près du corps, mais toujours orange. La variation des silhouettes fait évoluer le personnage dans le sens de la dramaturgie. (*Voir figure 3.22*) Les couleurs des figures féminines sont vives et complémentaires entre elles, mais totalement déconnectées des descriptions présentes dans le texte.

Pour les figures masculines, les couleurs sont plus rabattues et ternes, et plus en phase avec le contexte dramaturgique. Peu de détails sont fournis pour l'apparence physique du personnage de Joseph. (*Voir figure 3.23*) Le choix du gris et d'un brun vert, des couleurs ternes et terreuses, renvoyait au mieux à son activité de chasse. Sa silhouette est plus ouverte que celle de Mr Jo, marquant l'opposition rivale entre les deux hommes. Pour le personnage de Mr Jo, nous sommes restés fidèles aux descriptions dans le texte : « Mr Jo. Il est en blanc, diamant au doigt », (Duras, 1989, p.41) « [I]e diamant à la main gauche était énorme. [...] Le costume était en tussor chinois — coupé à Paris. » (Duras, 1989, p.42) Ainsi, le blanc est la couleur de la figurine de Mr Jo dans son costume en lin et à la silhouette plus introvertie. (*Voir même figure*)

À la manière de Graeme Patterson, l'association d'une couleur à chacun des personnages assure leur identification à travers la variation et la déclinaison de leur représentation.

En somme, notre adaptation scénographique *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* offre une dramaturgie sur deux échelles dans son espace installatif. La première est celle du spectateur, par des procédés de mise en abyme des dispositifs du regard et de l'espace. La seconde est celle de la fiction, dont la progression se fait par des procédés de cadrages issus de la photographie et du cinéma, impliquant le spectateur physiquement et visuellement dans la construction de la narrativité. Chaque tableau scénique se présente comme « la miniature d'un monde rêvé »<sup>18</sup> (Adler, 2004, p.69)

---

<sup>18</sup> À propos de Vhin Long ; nous citons ici Laure Adler biographe et spécialiste de l'œuvre de Duras.

dans laquelle le spectateur investit son imaginaire. Par l'association d'images et la lecture des cadrages, il fait dialoguer l'espace dans lequel il se trouve avec l'espace qu'il transpose mentalement.

Pour conclure, nos images conceptuelles de la maison, de[s] cadrage[s] et de la miniature se retrouvent dans la structure de notre création. Notre bungalow, cette maison sur pilotis incarne les matériaux durassiens que nous avons recensés dans le second chapitre. En suivant notre hypothèse, nous avons puisé nos procédés de cadrages principalement dans le langage cinématographique pour structurer la narration des mini-scénographies. Notre travail dramaturgique d'investigation et d'écriture a structuré notre création sur deux échelles : celle du réel et celle de la fiction.

## CONCLUSION

Le but de notre recherche-création vise à consolider la pratique scénographique par un travail dramaturgique, à la fois d'investigation et d'écriture, autour de *l'imaginaire de la maison* en vue de proposer une scénographie unique.

Notre création vérifie les hypothèses faites en introduction de ce mémoire. En effet, notre installation prend en charge à elle seule l' v nement théâtral. D'un côté, le travail de cadrages issus de diverses disciplines artistiques, assure la narrativ  sans convoquer d'interprète. De l'autre, le travail dramaturgique en profondeur a nourri en amont notre processus de création et renforcé notre proposition visuelle et spatiale, dans laquelle nous avons investi l'espace du contexte dramaturgique et scénographique à partir desquels le spectateur peut établir des liens par la suggestion d'images mentales générées.

Notre recherche théorique a montré qu'en asseyant notre cadre conceptuel sur la pensée poétique de Gaston Bachelard, nous pouvons investir notre *dramaturgie de l'imaginaire de la maison* dans un espace du hors champ, celui de l'imaginaire du spectateur. Tout d'abord, en évoquant la maison, un ensemble d'images poétiques est généré par l'imagination. Ensuite, en puisant dans le langage cinématographique, le cadrage peut structurer une narrativité. Et enfin, la miniature déplace la posture du spectateur et de son regard par les changements d'échelles qu'elle opère.

Nous avons également démontré que grâce à notre ancrage dramaturgique riche, complexe, et circonscrit entre la recherche biographique, le processus d'écriture de

l'auteure et un corpus corollaire, nous pouvions largement investir un imaginaire dans notre réécriture scénographique. Nous avons soulevé des similitudes et intérêts communs entre l'approche de Gaston Bachelard et l'écriture de Marguerite Duras, auxquels nous nous rattachons : l'enfance, l'imaginaire, le hors champ et la maison. Ce volet théorique a permis ultimement de relever des effets et procédés de cadrages employés dans la création qui agissent sur la lecture de l'image et de l'espace que le spectateur fait : zoom, changements d'échelle, profondeur de champ, mise en abyme, flou, par exemple, et rendre notre dispositif scénographique fort d'une dramaturgie et autonome sur le plan narratif.

Notre geste de réécriture consiste en une transposition scénographique de *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras, exercice cher à l'auteure. *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* est une adaptation scénographique qui suggère des images poétiques à l'imaginaire du spectateur ; en proposant des mini-scénographies, tels des clichés photographiques du texte théâtral, le morcellement d'images invite le spectateur à habiter la miniature et compléter le manquant par les images poétiques, lui relayant ainsi une part de la narrativité.

Pendant l'écriture de ce mémoire, nous avons découvert le théâtre Lambe Lambe lors d'une discussion avec une collègue marionnettiste sur nos pratiques artistiques respectives, justifiant le fait que nous le nommons seulement en conclusion. Le théâtre Lambe Lambe est un festival de rue originaire du Brésil et dont la pratique s'est étendue en Amérique Latine. Ce festival rassemble des artistes, où chacun et chacune présente une boîte qui est un théâtre miniature manipulé avec les mains. Le spectateur est souvent assis, et regarde dans la boîte tout en bénéficiant d'un univers sonore à l'aide d'un casque d'écoute.

Notre proposition scénographique est à la fois similaire au théâtre Lambe Lambe, tout en s'en distinguant. En effet, le théâtre miniature de *L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]* est composé d'une grande et volumineuse boîte qu'est notre bungalow, dans laquelle sont disposées plusieurs petites boîtes, nos mini-scénographies. La manipulation de ces boîtes se fait par l'intermédiaire d'une régie ; seules les composantes scénographiques de la lumière et du son participent à la progression narrative. Le spectateur n'a pas de casque d'écoute, mais il est immergé dans un univers sonore spatialisé. Notre spectateur n'est pas non plus immobile, il déambule dans un espace installatif construit en regard d'une dramaturgie, et choisit où il place son regard.

Pour clore ce mémoire, nous souhaitons ouvrir sur le possible prolongement de notre recherche-crédation, de son processus et des outils scénographiques que nous avons développés. D'une part, nous nous demandons comment la transposition dans un processus de réécriture constante et similaire à celui de Duras pourrait renouveler l'objet scénographique et le déployer en une œuvre protéiforme. Est-ce que les archives photographiques et vidéos pourraient relancer un processus de réécriture vers d'autres médiums, roman graphique ou court métrage par exemple? D'autre part, nous avons vu à quel point la dramaturgie Durassienne était intimement liée à notre processus : est-ce qu'une autre dramaturgie déplacerait notre processus et amènerait ailleurs notre réalisation scénographique? Telles sont les pistes que nous souhaitons privilégier pour la suite de notre recherche-crédation.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adler, L. (2004). *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard.
- Alisson, A. (2012). *L'héritage de l'espace chez Gaston Bachelard*. Récupéré de : [https://www.academia.edu/10405521/Lh%C3%A9ritage\\_de\\_l'espace\\_chez\\_Gaston\\_Bachelard\\_en\\_Gaston\\_Bachelard\\_Science\\_et\\_po%C3%A9tique\\_une\\_nouvelle\\_%C3%A9thique\\_2012\\_Ed\\_Hermann\\_Paris](https://www.academia.edu/10405521/Lh%C3%A9ritage_de_l'espace_chez_Gaston_Bachelard_en_Gaston_Bachelard_Science_et_po%C3%A9tique_une_nouvelle_%C3%A9thique_2012_Ed_Hermann_Paris)
- Annaud, J.J. (réal.) (1992). *The Lover*. [35 mm] France, Royaume Unis, Viet Nam : Burrill Productions, Films A2 et Renn Productions.
- Bachelard, G. (2012). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Baucher, B., Bimberet, C., de Calan, P., Catach, L., Durand, M., Laporte, L., Lucet, C., Moinard, G., Morvan, D., Neltner, I., Piquart N., Rey, A., Trope, C.A., Trouilleux, É. (2019). *Le Robert illustré 2019 & son dictionnaire en ligne*. Paris : Le Robert.
- Bazin, A. (1995). Montage interdit [chapitre de livre] Dans *Qu'est-ce que le cinéma? 1 - Ontologie et langage*. (p. 117 -129). Paris. cerf.
- Bennett, M. et Fillmore, S. (commiss.), Patterson, G. et Galerie de l'UQAM. (2014). *Graeme Patterson. Secret Citadel*. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Cefaï, D. et Gardella, É. (2012). *Comment analyser une situation selon le second Goffman ?* Récupéré de : [https://www.academia.edu/3252243/Comment\\_analyser\\_une\\_situation\\_selon\\_le\\_dernier\\_Goffman\\_De\\_Frame\\_Analysis\\_%C3%A0\\_Forms\\_of\\_Talk](https://www.academia.edu/3252243/Comment_analyser_une_situation_selon_le_dernier_Goffman_De_Frame_Analysis_%C3%A0_Forms_of_Talk)
- Chenetier-Alev, M. (2014). L'inhumain en modèle réduit : “ Camp” & “ La Grande Guerre” par la compagnie Hotel Modern. *Puck : la marionnette & les autres arts humain et non-humain, 20*, (p.81-88).

- Cléder, J., Bergala, L. Marty, E. (inter.), Garrigou-Lagrange, M. (prod.) Millet, L. (réal.) et France Culture (diff.) (2018). Marguerite Duras (4/4) : “Que le cinéma aille à sa perte” [Émission balado.] Dans La compagnie des auteurs. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-duras-44-que-le-cinema-aille-a-sa-perte>
- Defiolle, L. (2005). *Marguerite Duras : pourquoi le cinéma?* Récupéré de : <https://nyufresearch.wordpress.com/2005/12/01/marguerite-duras-pourquoi-le-cinema-2/>
- Del Lungo, A. (2014). *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris : Seuil.
- Djidou, C. (réal.), Ina (diff.) et O.N.R.T.F. (prod.) (1966). *Marguerite Duras à propos des adaptations cinématographiques de roman*. Récupéré de : <http://www.ina.fr/video/I04258916/marguerite-duras-a-propos-des-adaptations-cinematographiques-de-roman-video.html>
- Duras, M. (1989). *L'Éden Cinéma*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1984). *L'Amant*. Paris : Editions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. (1991). *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (réal.). (1981). *L'Homme Atlantique*. [35 mm]. France : Des femmes filment/Ina/Productions Berthemont.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Marguerite Duras et le cinéma : les yeux verts*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Duras, M. et Porte, M. (2012). *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris : Les éditions de minuit
- Ede, F., Goudet, S. et Makeïeff, M. (2002). *Playtime*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Engelberts, M. (2001). *Défis du récit scénique : formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*. Genève : Droz.
- Féral, J. (2017, octobre). *Les changements d'échelle : les arts et la théorie confrontés au réel* [Mot de la fin]. Montréal : article inédit.
- Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris : Les éditions de minuit.
- Guers-Villate, Y. (1985). Dans *Continuité-discontinuité de l'oeuvre durassienne*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

- Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.
- Ishaghpour, Y. (2009). *La miniature persane : les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*. Lagrasse : Verdier poche.
- Kokkos, Y. et Banu, G. (2004). *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*. Arles : Actes Sud.
- Kőszegi, T. (réal.) (2016). *The copyist*. Budapest : Mimicry Motions.
- Pagès-Pindon, J. (2009). La mère océanique de Marguerite Duras un lieu métaphorique. Dans S. Loignon, S. (dir.) *Paradoxes de l'image* (p.101-112). Caen : Lettres modernes Minard.
- Peregalli, R. (2017). *Les Lieux et la Poussière : sur la beauté de l'imperfection*. Paris : Arléa.
- Rabaté, P. (2013). *Fenêtres sur rue, matinées = Fenêtres sur rue, soirées*. Toulon : Soleil production.
- Roussel-Gillet, I. (2015). *La miniature, un dispositif artistique et un modèle épistémologique*. Récupéré de : [http://www.fabula.org/actualites/la-miniature\\_69548.php](http://www.fabula.org/actualites/la-miniature_69548.php)
- Tati, J. (réal.) (1958). *Mon oncle*. [35 mm] Paris : Spectra-film, Gray-Films, Alter-Films et Rome : Film del Centauro.
- \_\_\_\_\_. (réal.) (1967). *Playtime*. [70 mm] Paris : Spectra-film, et Italie : Jolly Films.
- Vray, J.-B. (2005). "... quelqu'un le chanta". L'Intertexte de la chanson dans l'œuvre de Duras. Dans Saemmer, A. et Patrice, S. (dir.), *Les Lectures de Marguerite Duras* (p.45-60) . Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

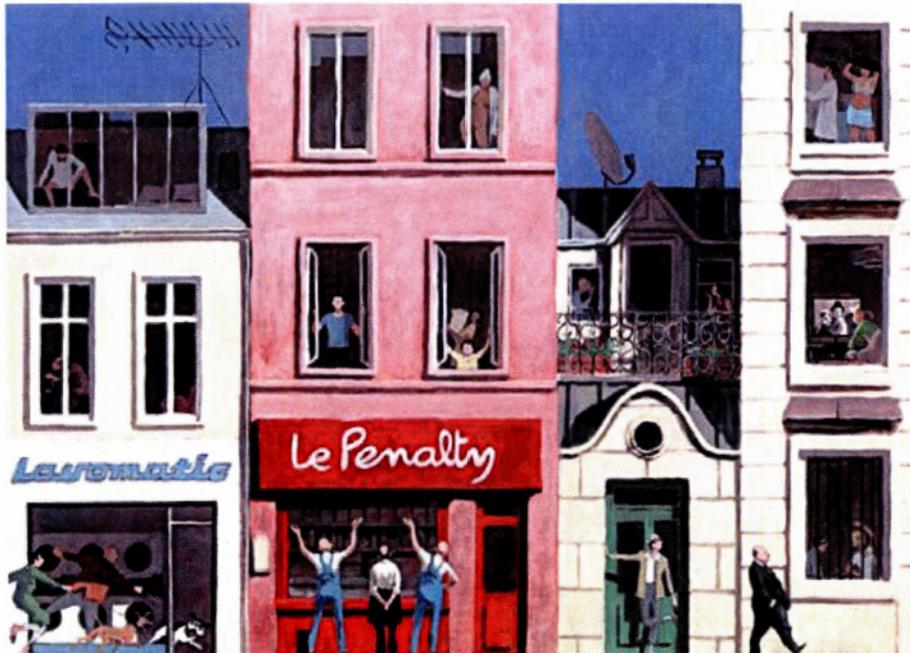
ANNEXE A  
LES FIGURES

Figure 1.1

La façade comme dispositif narratif



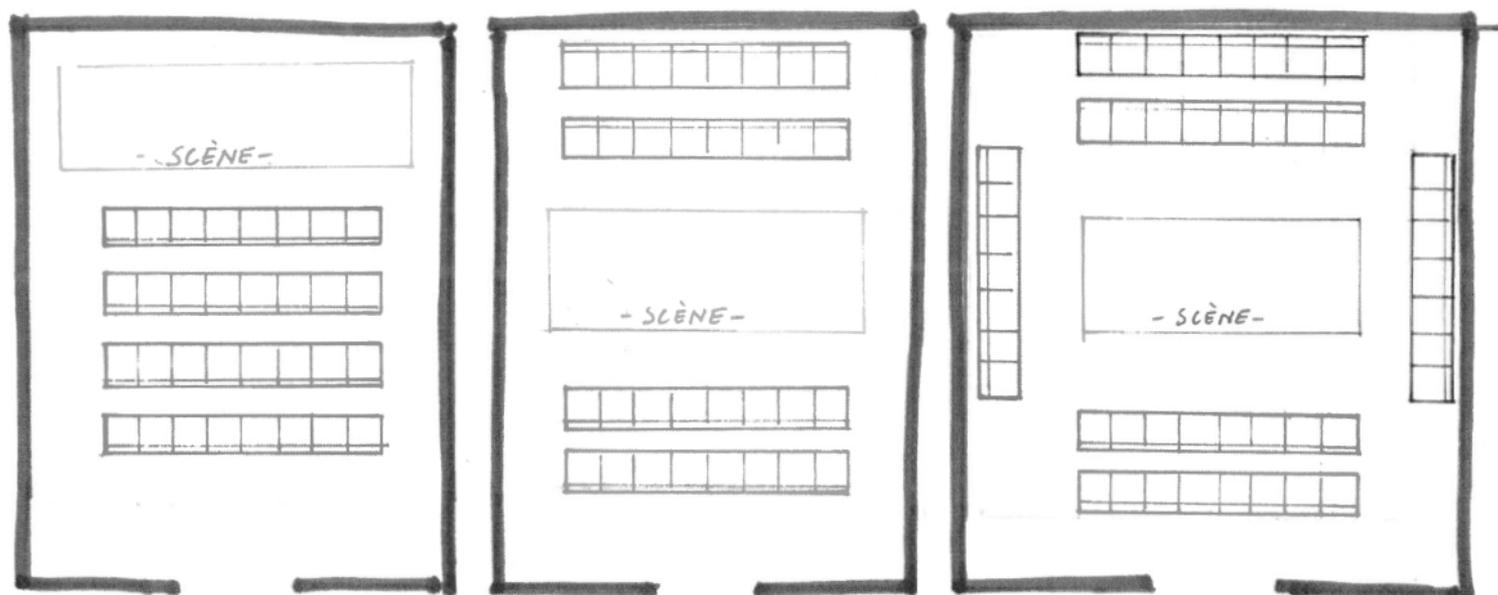
Source : *Mon Oncle*, de Jacques Tati (1958).



Source : *Fenêtres sur rue*, de Pascal Rabaté (2013).

Figure 1.2

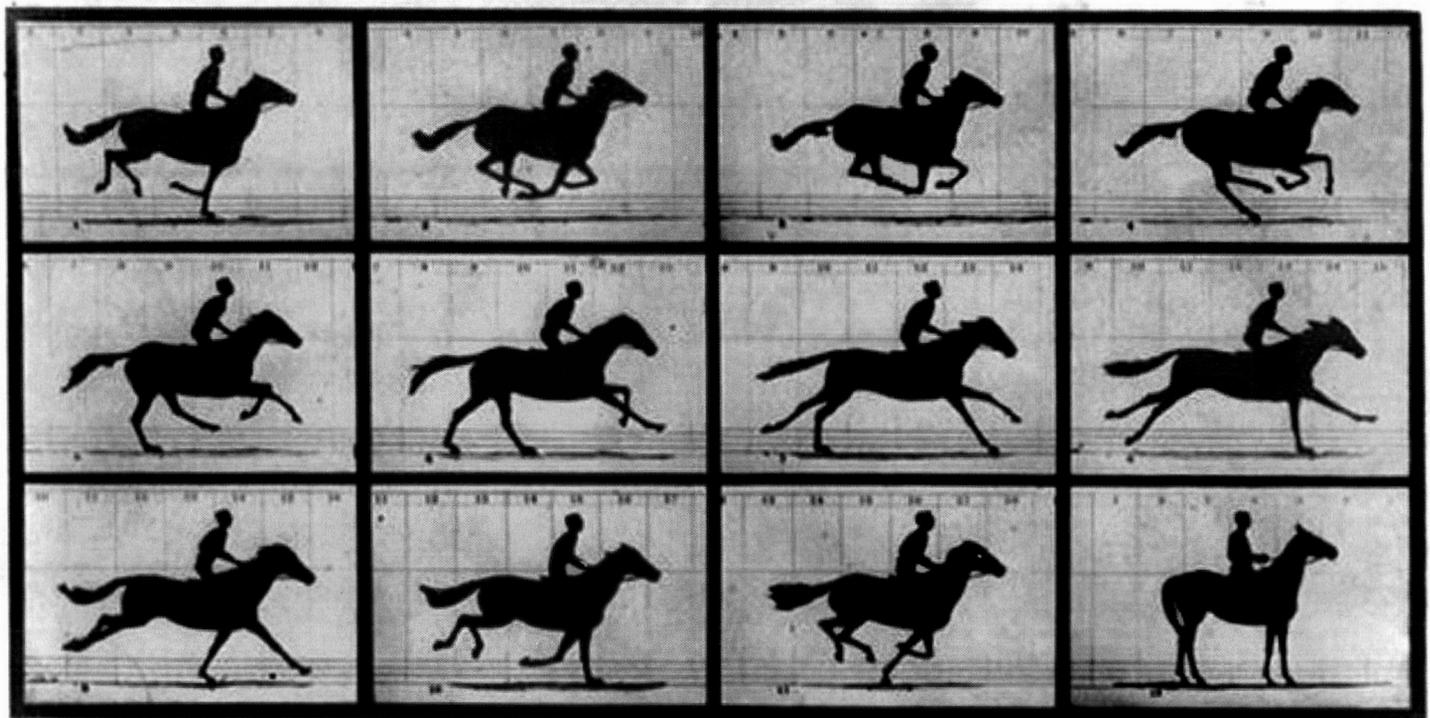
## Schémas de configurations scéniques



**Source :** Schéma de Léa Pennel  
configurations : frontale (croquis de gauche), bi-frontale (au centre) et à trois ou quatre côtés (à droite).

Figure 1.3

La chronophotographie : la décomposition du mouvement



Copyright, 1878, by MUYBRIDGE.

MORSE'S Gallery, 417 Montgomery St., San Francisco.

## THE HORSE IN MOTION.

Illustrated by  
MUYBRIDGE.

AUTOMATIC ELECTRO-PHOTOGRAPHY

"SALLIE GARDNER," owned by LELAND STANFORD; running at a 1.40 gait over the Palo Alto track, 10th June, 1878.

The negatives of these photographs were made at intervals of twenty-seven inches of distance, and show in twenty-six parts of a second of time; they illustrate consecutive positions assumed in one twenty-seven hundredths of a single stride of the horse. The vertical lines were twenty-seven inches apart; the horizontal lines represent elevations of four inches apart. The exposure of each negative was less than the one-thousandth part of a second.

Source : *The Horse in motion*, de Eadweard Muybridge (1878).

Figure 1.4

Le montage d'images : la narration cinématographique



Source : *The copyist*, de Tamás Kőszegi (2016).

Figure 1.5

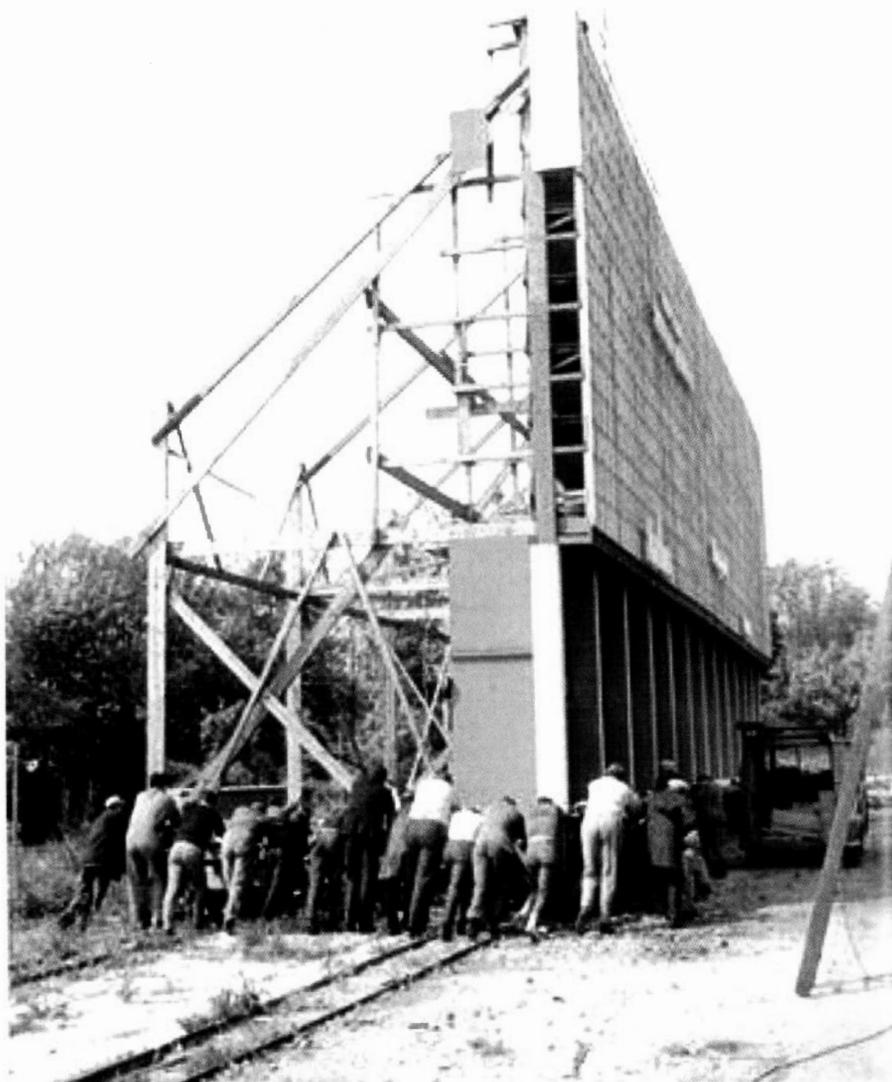
Le changement d'échelle : la mise en abyme en photographie



Source : *Things are queer*, de Duane Michals (1973).

Figure 1.6

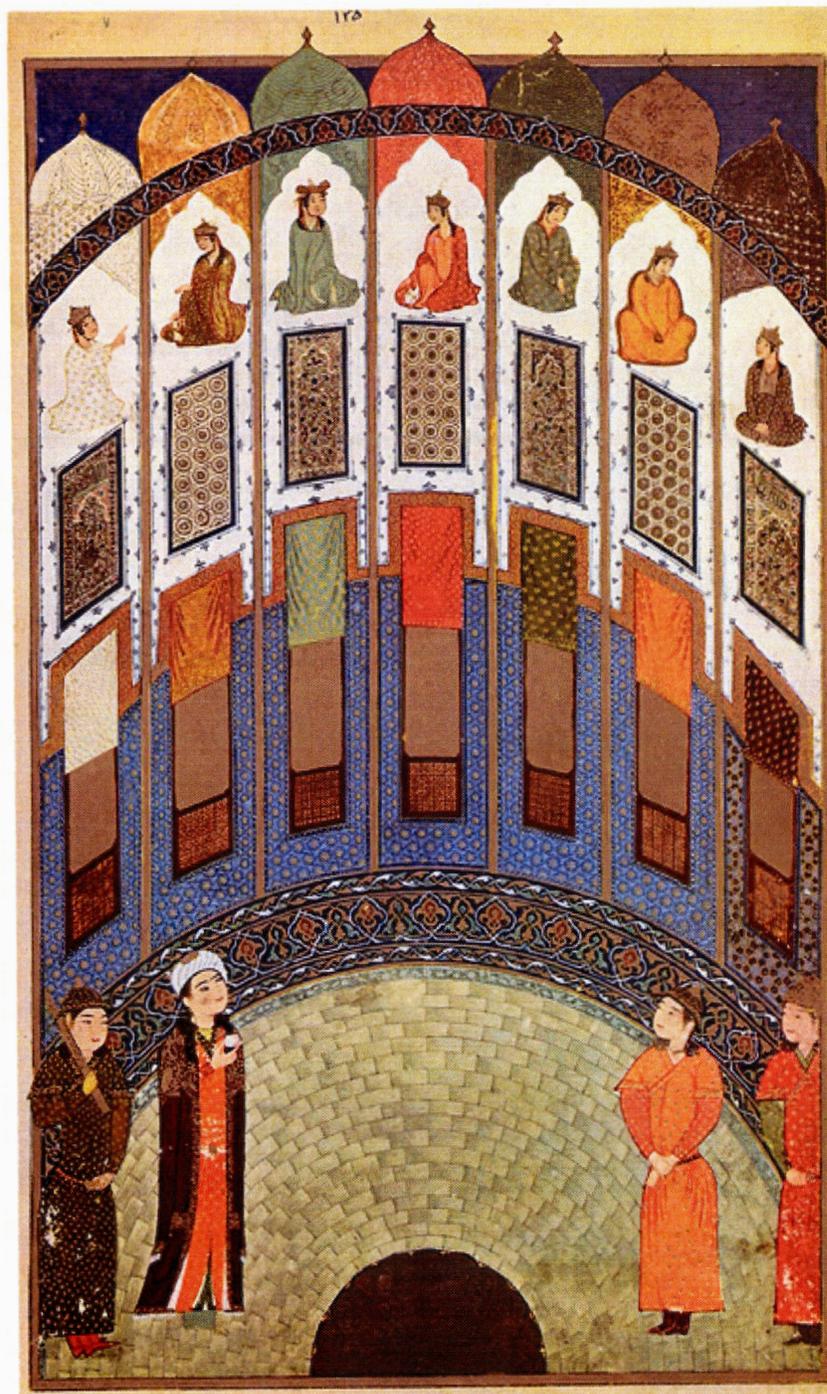
L'emploi de la maquette comme décor



Source : *Playtime*, de Jacques Tati (1967).

Figure 1.7

La miniature persane



Source : *Bahrâm Gour dans la chambre aux sept portraits*, page du Khamseh de Nezâmi, Lisbonne, Fondation Calouste-Gulbenkian (1410).

Figure 1.8

L'emploi de la photographie ramenée à vraie grandeur



Source : *Playtime*, de Jacques Tati (1967).

Figure 1.9

La variation et la déclinaison des figures dans *Secret Citadel*



Les costumes des figures mi-homme, mi-animal à l'échelle 1:1 présents dans l'espace installatif de *Secret Citadel*.



Figure humaines à l'échelle réduite, mais non renseignée dans *Grudge match*, dans *Secret Citadel*.



Figure mi-homme, mi-humaine à l'échelle réduite, non renseignée dans *Camp Wakonda*, dans *Secret Citadel*.

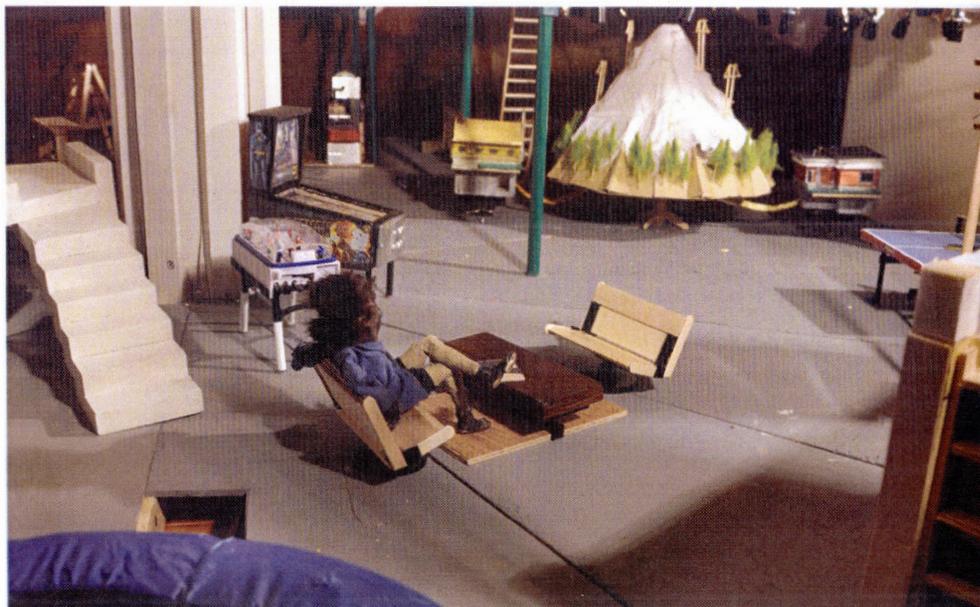
Source : *Secret Citadel* de Graeme Patterson (2013).

Figure 1.10

La mise en abyme des espaces dans *Secret Citadel*



Photo de l'installation *The Mountain*, dans l'espace installatif de *Secret Citadel*.

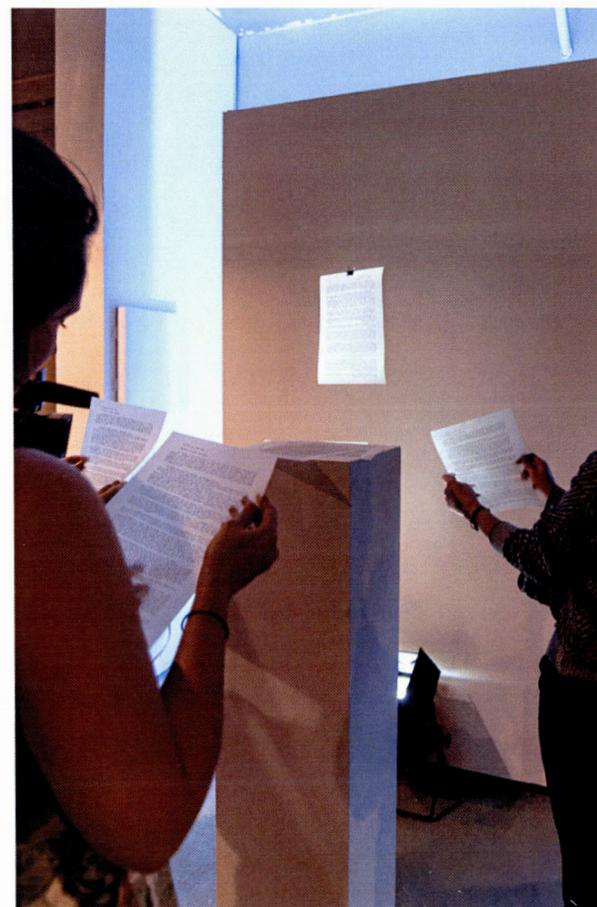
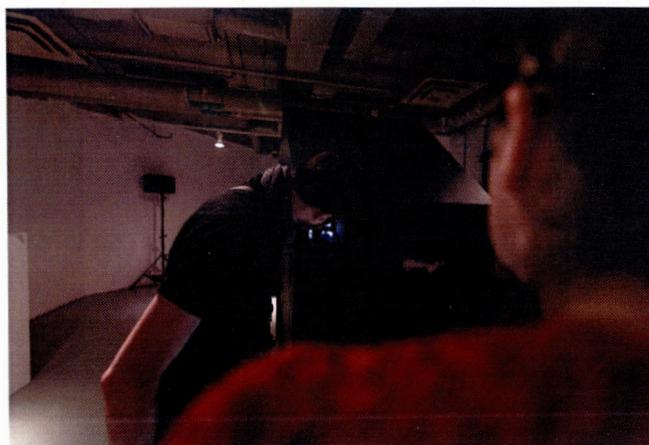
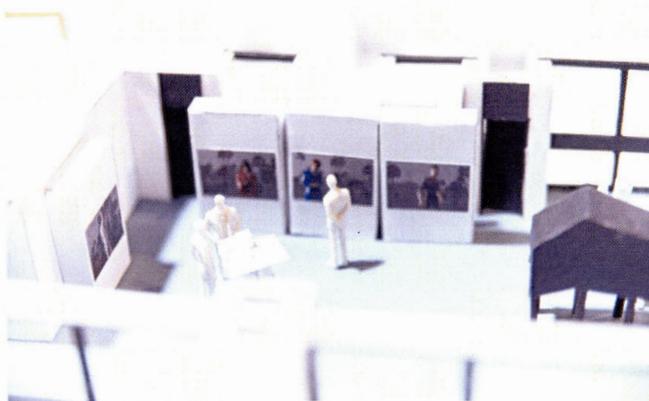


Mise en abyme de la montagne ; cette photo est prise dans la montagne que nous voyons dans la photo au dessus. Nous y voyons de nouveau la même montagne, mais plus petite.

**Source :** *The Mountain*, de Graeme Patterson dans *Secret Citadel* (2013).

Figure 3.1

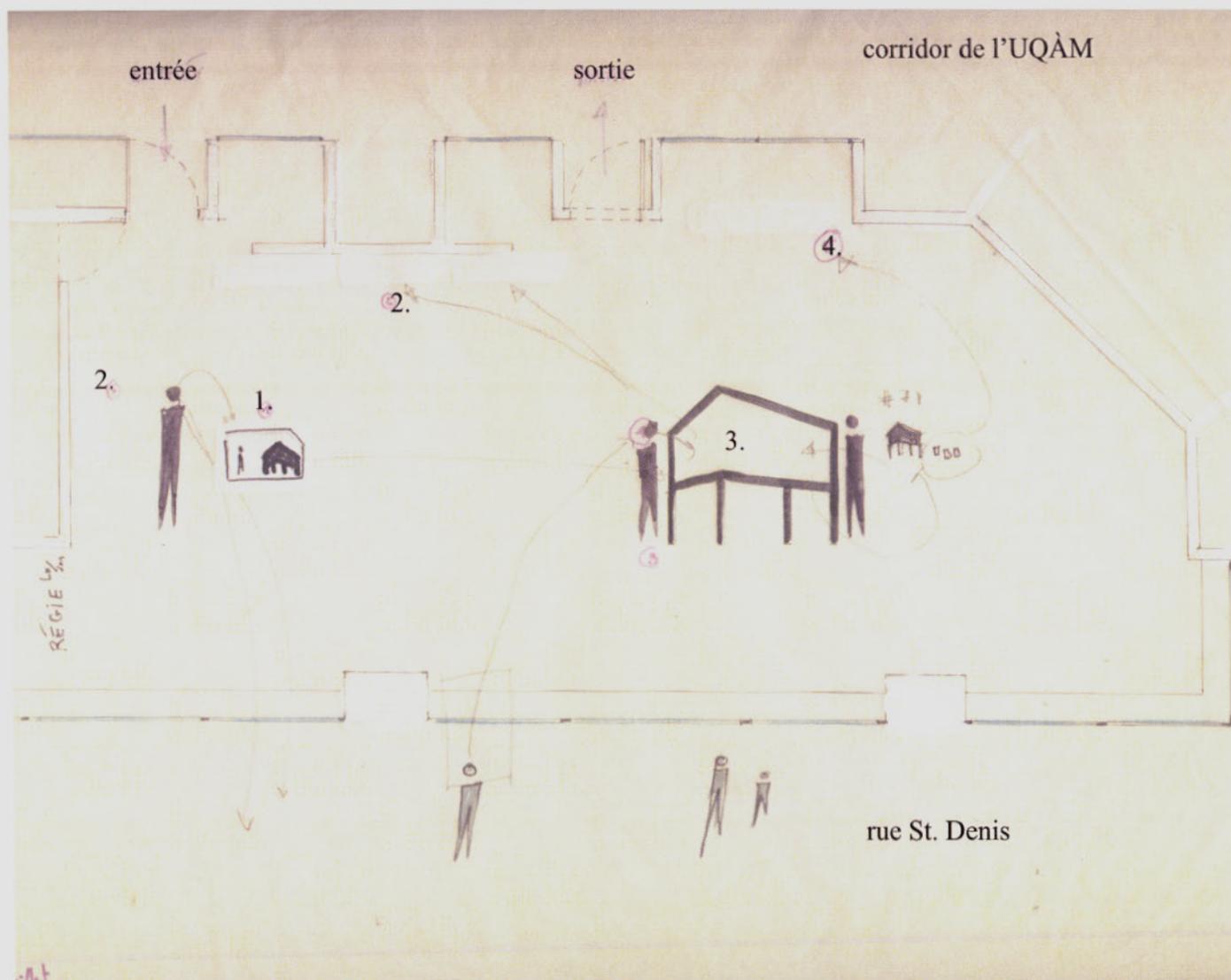
Photos de l'installation scénographique



Sources : photos de Patrice Tremblay et Léa Pennel.

Figure 3.2

Croquis : les étapes du spectateur dans l'installation

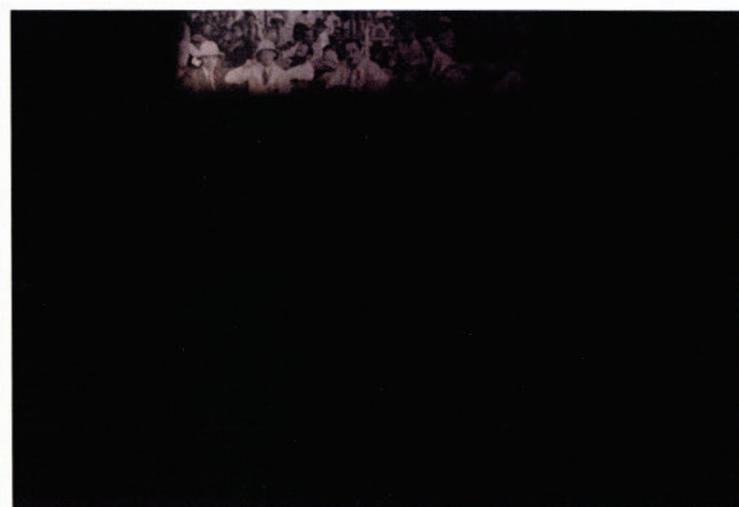
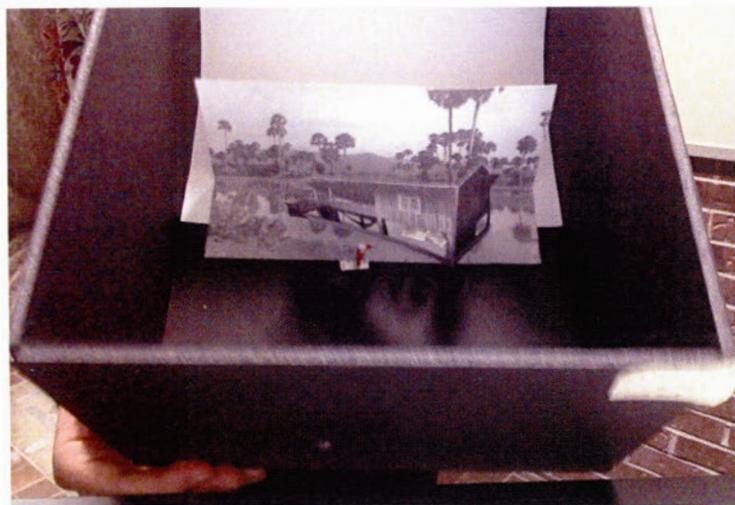


1. la maquette CDEx
2. les photos-portraits
3. le bungalow avec les mini-scénographies
4. la lettre de la mère

Source : croquis de Léa Pennel.

Figure 3.3

Les explos-photos : les prototypes des mini-scénographies



Source : photos de Léa Pennel

Figure 3.4

Les explos-photos : maquette du CDEx et mini-scénographies



Source : photos de Léa Pennel.

Figure 3.5

Les laboratoires : archives photographiques



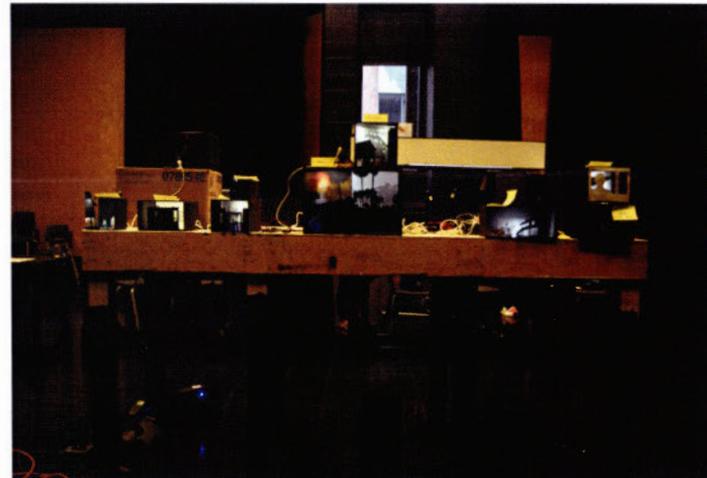
Simulation du volume du bungalow dans l'espace.



Trame narrative avec images d'inspiration et descriptifs des mini-scénographies à construire.



Simulation du bungalow avec les mini-scénographies à construire à leur emplacement.



Simulation du bungalow avec les mini-scénographies construites et leurs éclairages, disposées à leur emplacement prévu dans le bungalow.

Sources : photos de Josianne Dulong-Savignac et Léa Pennel.

Figure 3.6

La conception du bungalow à partir de photos d'archives



Sources : croquis sur photos et dessins assistés par ordinateur, et maquettes, de Léa Pennel.

Figure 3.7

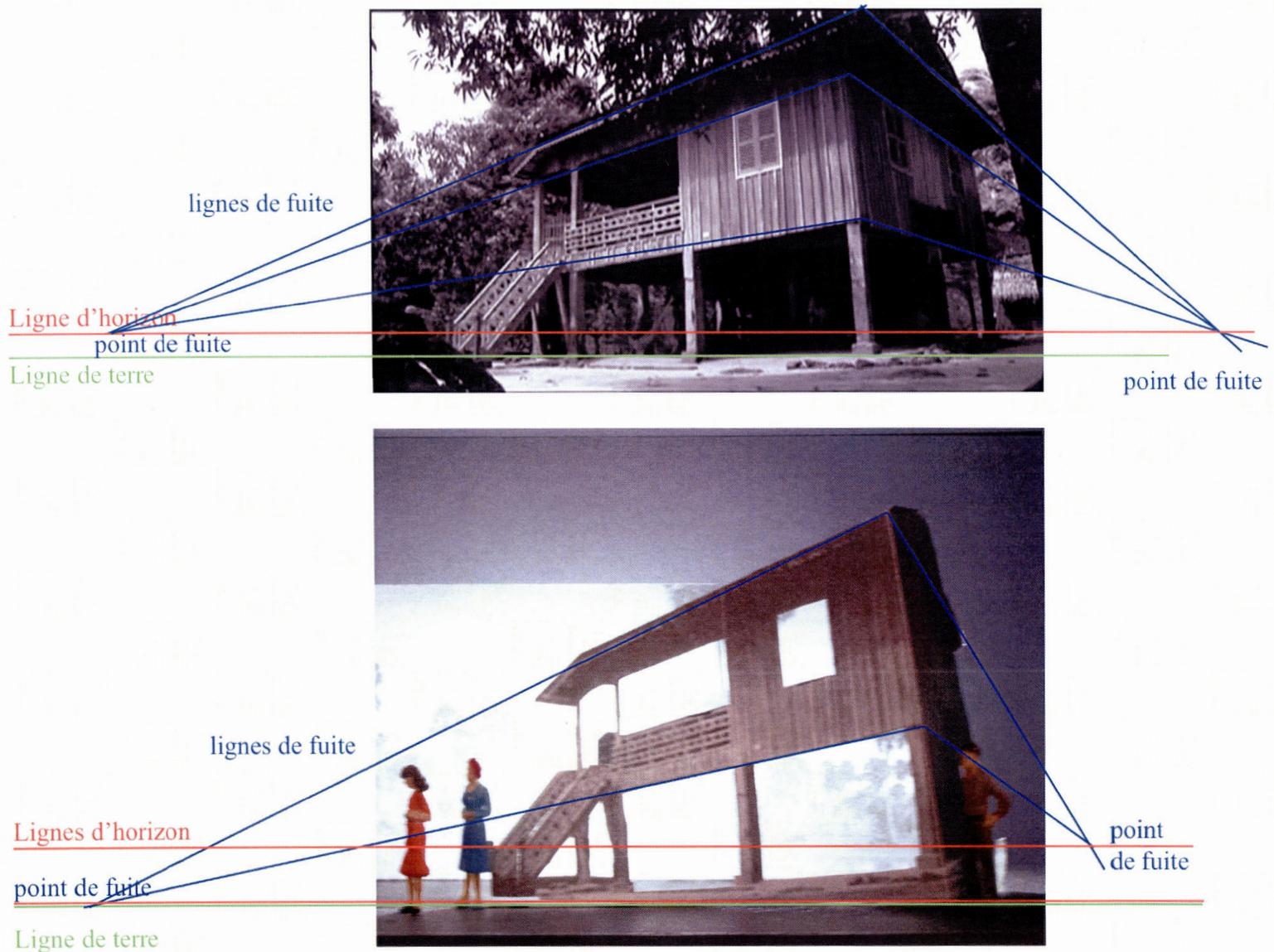
Le panoptique chez Tati



Source : *Playtime*, de Jacques Tati (1967).

Figure 3.8

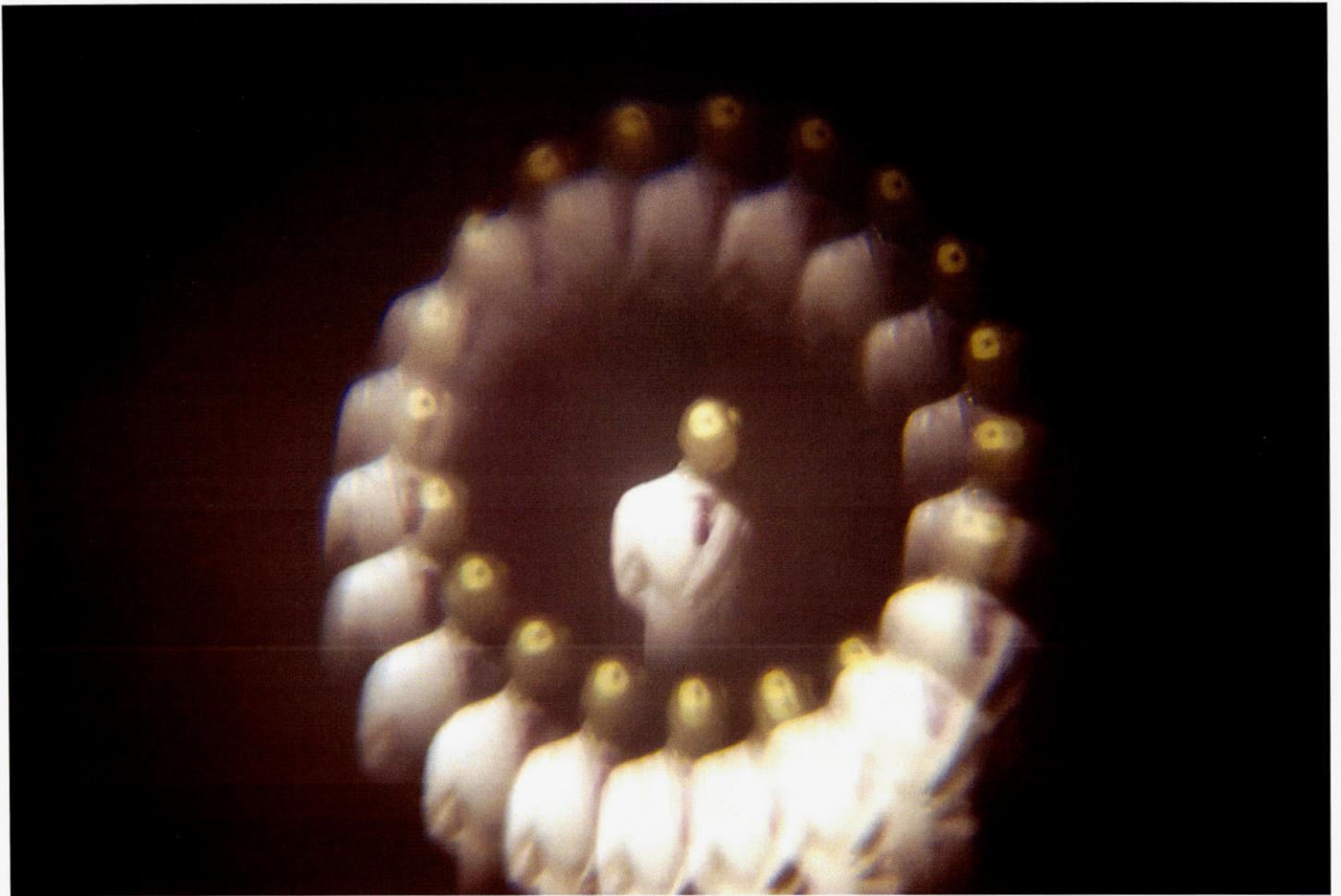
Le travail de collage-montage : les perspectives exacerbées



**Sources :** photo (sans auteur) du bungalow de la mère de Duras (haut).  
photo de Léa Pennel (bas).

Figure 3.9

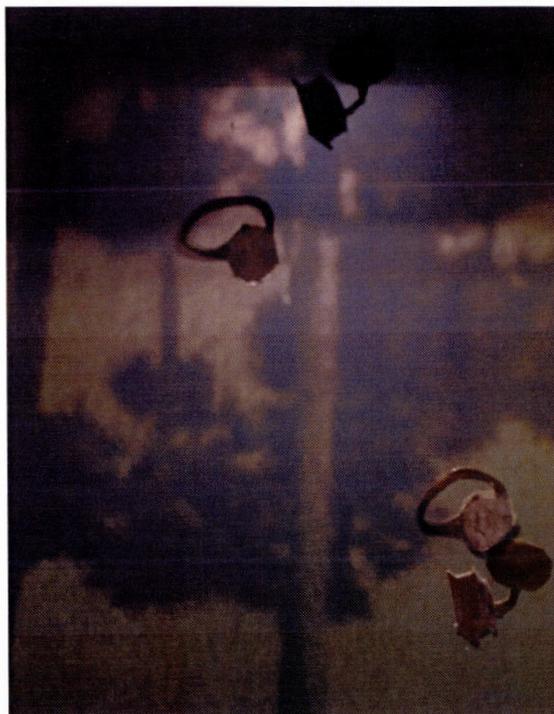
Le kaléidoscope : effet de filtre optique



**Source :** photos de Léa Pennel, #6.1 « *Elle confondait Mr Jo avec le crapaud* ».

Figure 3.10

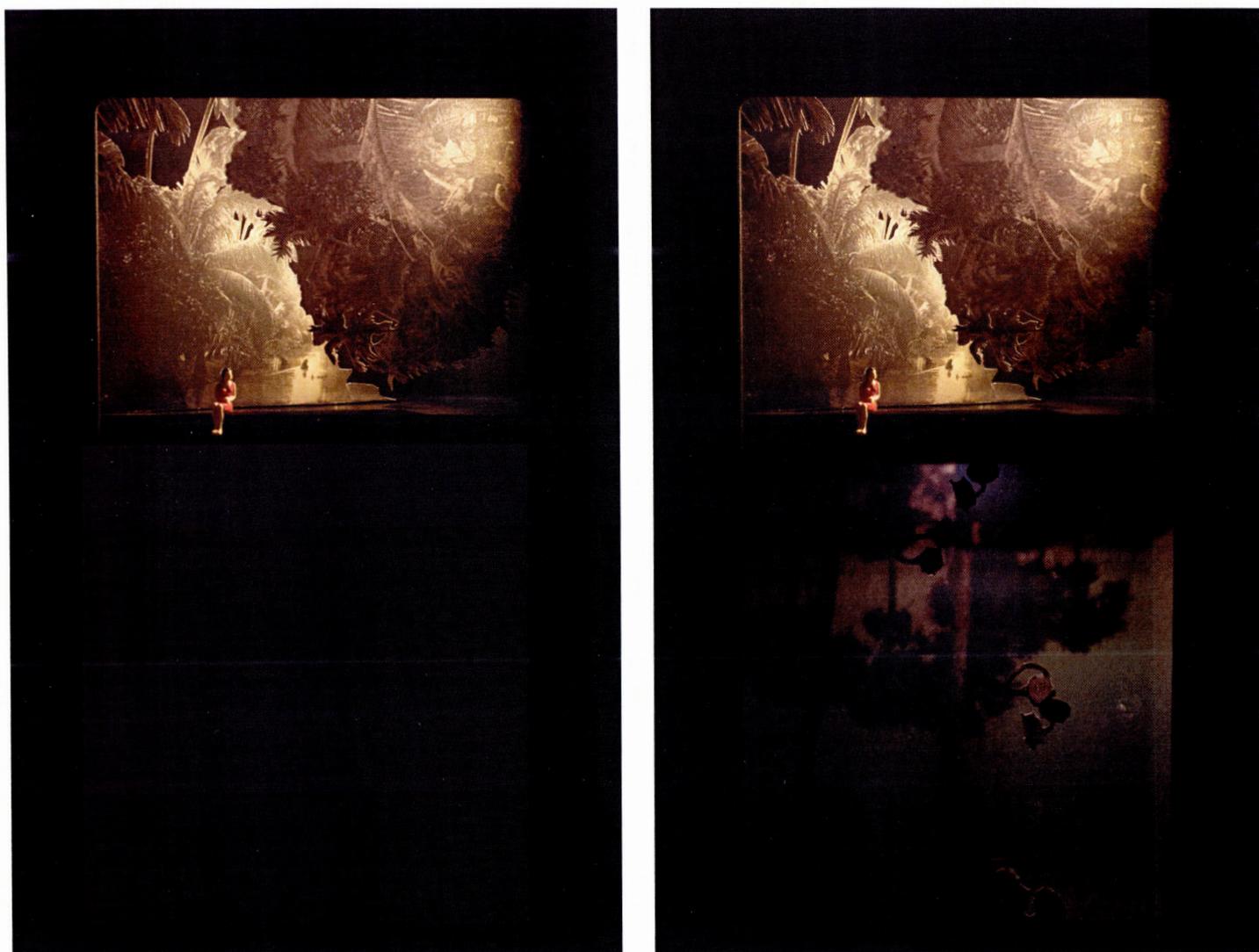
La décomposition du mouvement dans les mini-scénographies



Source : photos de Léa Pennel.

Figure 3.11

L'apparition d'un élément pour créer une image nouvelle



Source : photos de Léa Pennel, #7.2 *Suzanne erre seule au bord du rac elle jette les cadeaux de Mr Jo dans le rac.*

Figure 3.12

L'apparition d'un élément pour créer une image nouvelle.2



**Source :** photos de Léa Pennel, #8 *La mère meurt ; les enfants quittent la plaine.*

Figure 3.13

L'ouverture du premier et du dernier tableau : plan large



Source : photos de Léa Pennel, #1.1 *Présentation de la mère et de sa concession* et #8 *La mère meurt ; les enfants quittent la plaine.*

Figure 3.14

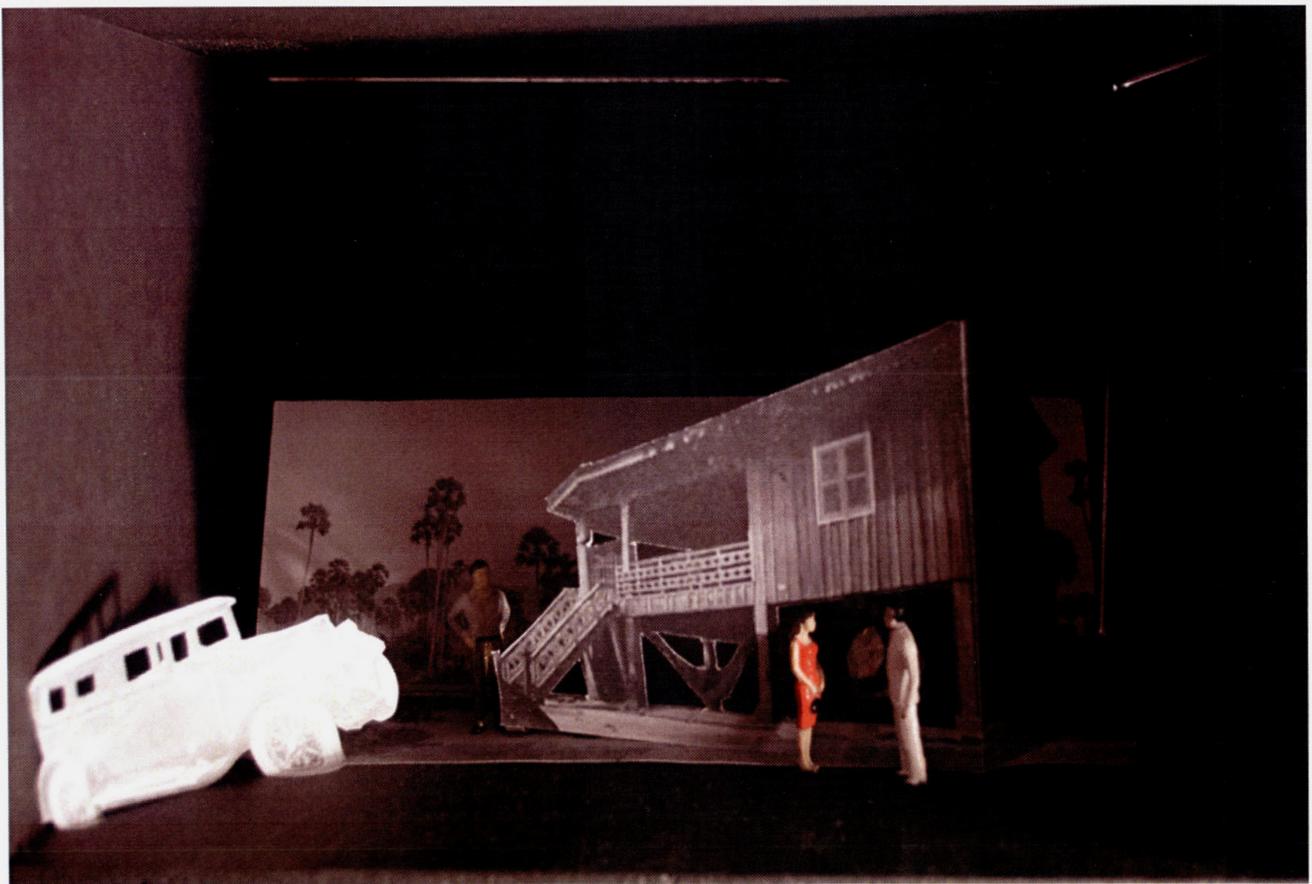
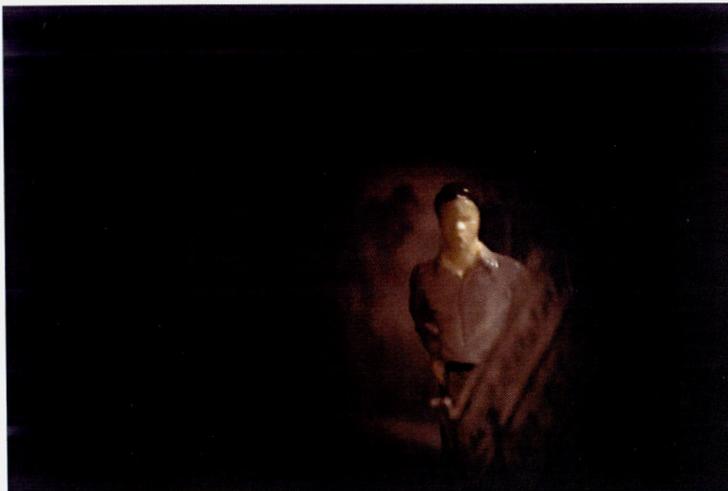
Les cadrages architecturaux : l'emboîtement de regards



Source : photos de Léa Pennel, #4.2 *Le regard de Mr Jo contre phonographe.*

Figure 3.15

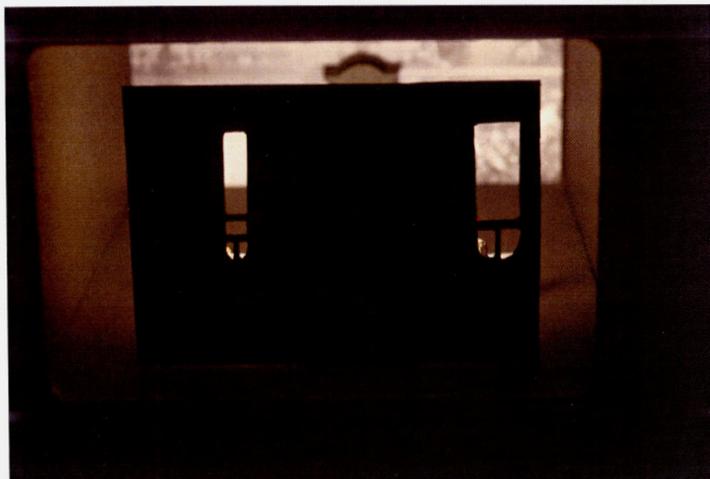
L'ouverture restreinte : fouiller l'image du regard



Source : photos de Léa Pennel, #4.4 *Mr Jo propose Diamant contre 3 jours à la ville.*

Figure 3.16

L'ouverture obstruée : stimuler l'observation



Source : photos de Léa Pennel, #5 *La Mère confisque le diamant*.

Figure 3.17

La mise en abyme : le CDEx un écrin pour le bungalow

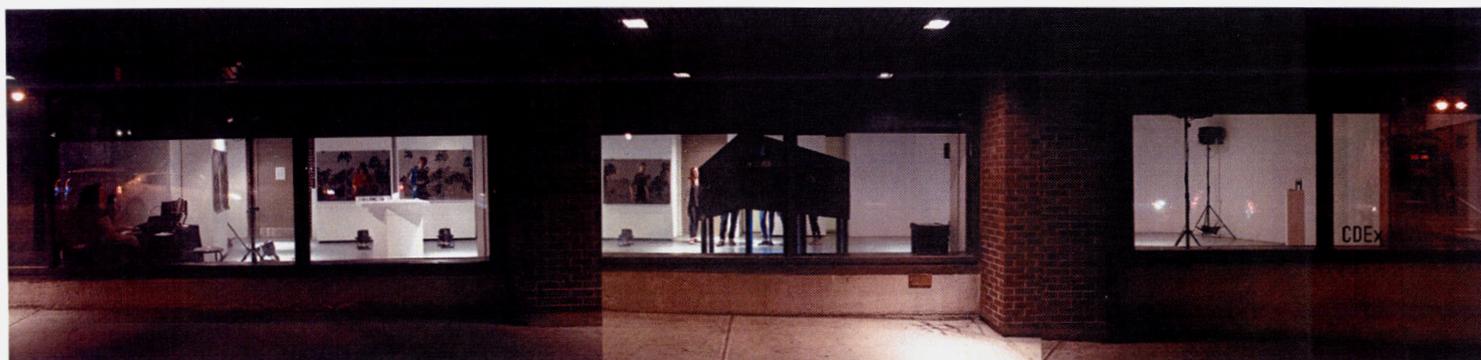
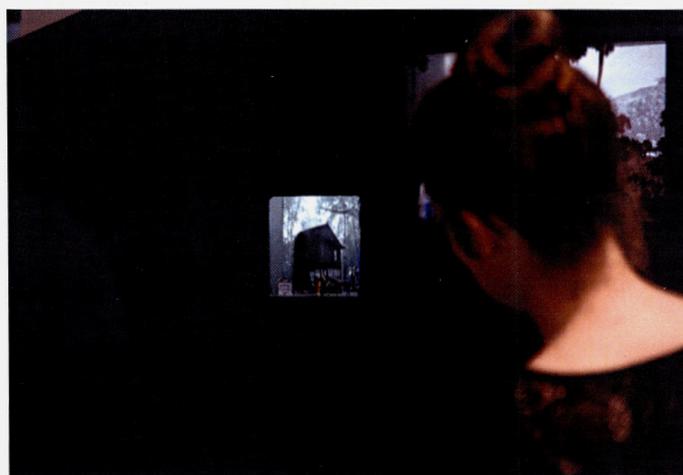
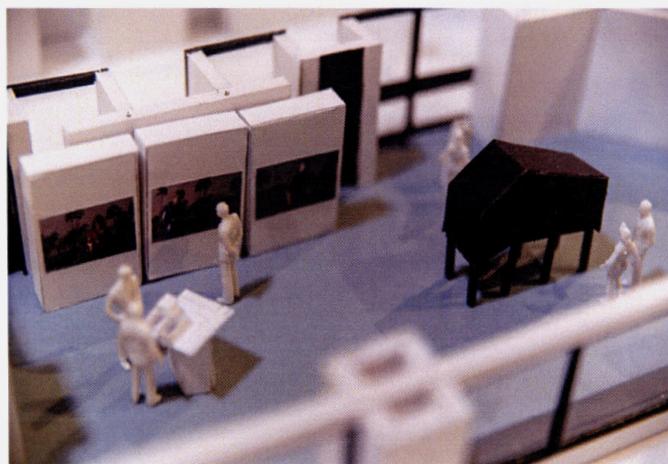


Photo de l'espace installatif ; photo prise depuis la rue St Denis.



Photos des spectateurs regardant dans le bungalow ; photos prises depuis le CDEx.



Photos de la maquette du CDEx ; photo prise dans le CDEx.

Sources : photos de Patrice Tremblay et Léa Pennel.

Figure 3.18

Les photo-portraits des figures ramenées à l'échelle 1:1



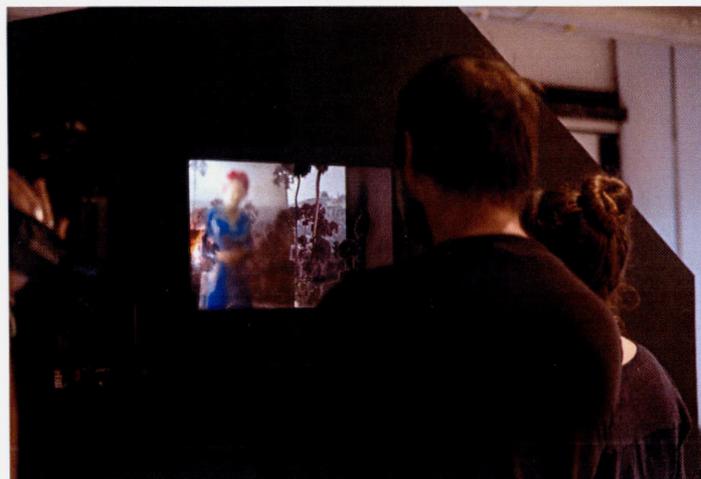
Source : photo de Patrice Tremblay.



Source : photos-portraits, de Léa Pennel.

Figure 3.19

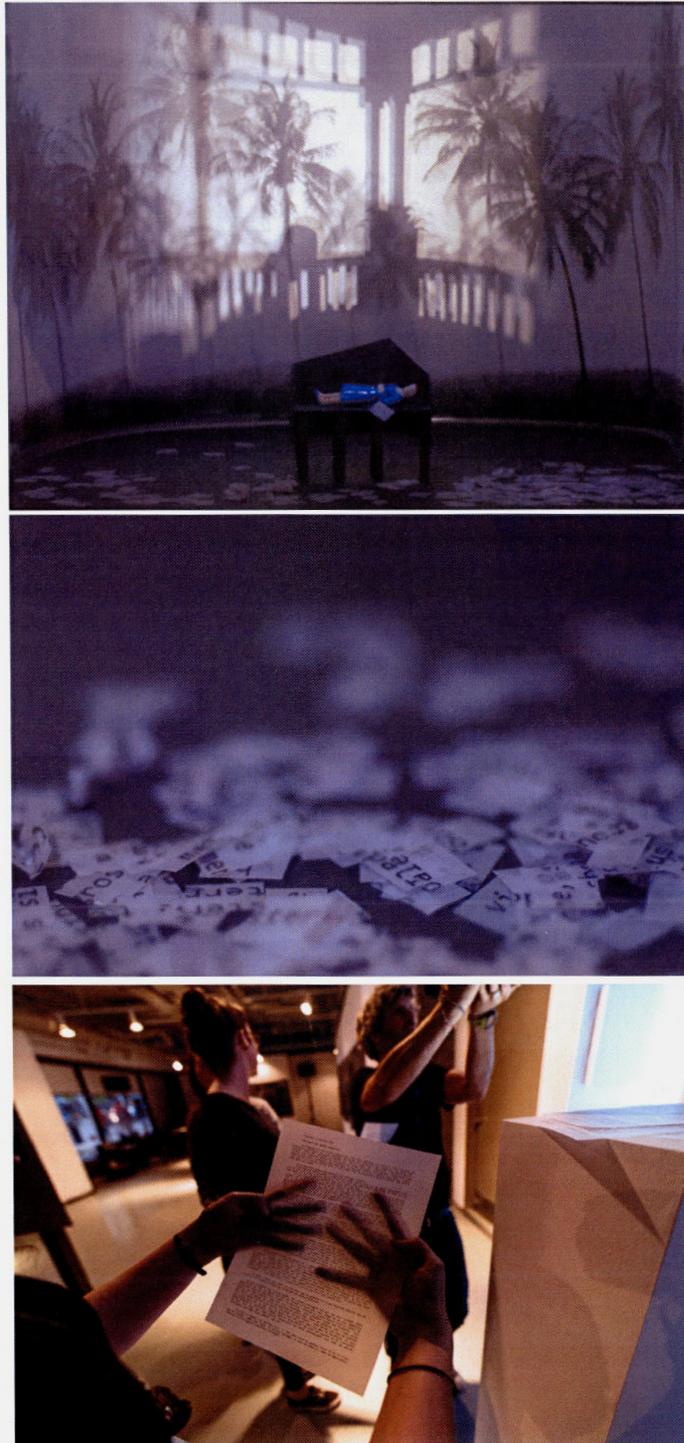
Le rétrécissement de la figure maternelle : zoom-in dans la fiction



Sources : photos Patrice Tremblay et Léa Pennel.

Figure 3.20

La lettre de la mère à l'échelle 1:1 : zoom-out de la fiction



Sources : photos de Patrice Tremblay et Léa Pennel.

Figure 3.21

La mère et le bungalow : transfert d'image dramaturgique



Sources : photos de Patrice Tremblay et Léa Pennel.

Figure 3.22

La variation des silhouettes pour la figurine de Suzanne



Source : photos de Léa Pennel.

Figure 3.23

La variation des silhouettes des figurines de Joseph et Mr Jo

Joseph :



Mr Jo :



Sources : photos de Patrice Tremblay et Léa Pennel.

ANNEXE B

LES PLANCHES D'INSPIRATION

Inspirations conception  
Marguerite et l'Indochine

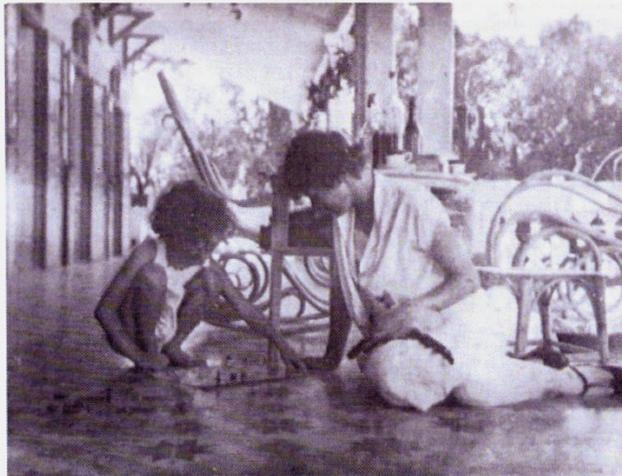
1.



2.



3.



4.



5.a



5.b



5.c



5.d

Sources :

1. Marguerite Duras avec sa mère Marie Donnadieu. (1932) Collection Jean Mascolo
2. Photo de Huynh Thuy Le, la figure de l'amant chinois
3. Marguerite et Max Bergier, élève de sa mère à Saigon. (1933) Collection Bergier.
4. Véranda de la maison du consul de France. Elizabeth Striedter. (1920) Saigon.
5. Série de photos familiales dans l'appartement à Vanves, France. (1932) Collection Jean Mascolo : **a.** et **b.** Marguerite et sa mère. **c.** de gauche à droite: Paul, un de leurs cousins, Marguerite et Pierre.

# Inspirations conception

## Maquette : l'objet Maison

1.



Mise en abîme  
jeux d'échelles

2.



4.



5.



6.



7.



3.

One week, Buster Keaton

Destruction  
Déconstruction  
de l'espace et des volumes  
Illusion 3D

Noir

### Sources :

1. Andrei Tarkovsky.(1986).The sacrifice [film] (reproduction miniature de la maison)
2. Robert Hite (sculpture) et Ryan Collard (photo.) Mudflat House [sculpture]
3. Buster Keaton. (1920) One Week [film]
4. Rachel Whiteread. (1992) House study. [sculpture, installation]
5. Paula Rebsom (2010). If we lived here. [installation]
6. Alistaire Mackie (2008) House. [installation]
7. Eric Sturm et Simon Jung (2008) The black house [architecture]

# Inspirations conception

## Eclairage

1.a



L'ombre impossible

Laurie Simmons

1.b



Laurie Simmons

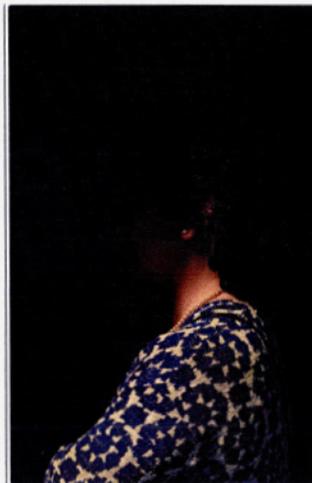
L'ombre crée le manque

L'ombre : suspension de l'espace



2.

Serge Najjar



3.a

Albarran Cabrera



3.b

Albarran Cabrera



3.c

Albarran Cabrera

### Sources :

1. Laurie Simmons. **a.** (1976) Bathroom. **b.** (1997) Black Bathroom [photographies]
2. Serge Najjar. (2013) série The Architecture Of Light. \_2 [photographie]
3. Angel Albarran et Anna P. Cabrera. **a.b.et c.** série This is you [HERE] [photographie]

## ANNEXE C

### NOTRE RÉSUMÉ DE *L'ÉDEN CINÉMA* DE DURAS

#### Partie I

La mère de Suzanne et Joseph est née dans le nord de la France. Elle débute sa carrière de professeure à Dunkerque et la poursuit en Indochine. Là-bas, elle devient veuve. L'argent manque. Elle commence à travailler à l'Éden Cinéma comme pianiste pour augmenter ses revenus. Après dix années d'économies, elle achète une concession en pensant faire un bon investissement. Mais les terres sont marécageuses, impropres à la culture. Elle construit des barrages contre le Pacifique, pour retenir les marées de juillet qui détruisent toutes les récoltes. Elle reconstruit un second barrage, mais encore une fois, les marées dévastent toutes les récoltes. Elle est ruinée. (Le récit introduit ces événements et commence ici).

Un soir, le cheval de Joseph meurt. Ils partent pour la cantine de Réam pour se changer les idées. Ils y font la rencontre de Mr Jo, un riche héritier. Suzanne et Joseph dansent ; puis Suzanne et Mr Jo dansent et parlent argent.

Grâce à lui, la famille accède à un train de vie meilleur. La mère veut marier Suzanne à Mr Jo pour « assurer » l'avenir de ses enfants avant de mourir. « C'était [l]a première prostitution » (Duras, 1989, p.43) de Suzanne. Elle reçoit en cadeau un phonographe de la part de Mr Jo si elle le laisse la voir nue. La mère ne veut plus qu'ils restent seuls tous les deux dans le bungalow : ils doivent se voir à l'extérieur. La mère veut s'assurer que Suzanne ne perde pas sa virginité avant d'être mariée. Elle va perdre de sa valeur (référence ultérieure au diamant). Ensuite, Mr Jo lui propose un diamant contre 3 jours à la ville. Elle réussit à obtenir le diamant sans contrepartie. La mère confisque le diamant et bâte Suzanne. Le lendemain, la mère, Suzanne et Joseph partent à la ville, à Saïgon pour revendre le diamant.

#### Partie II

À Saïgon ; le diamant a un crapaud, du carbone qui altère sa pureté, et vaut la moitié de son prix. La mère devient folle : elle confond Mr Jo avec le crapaud dans le

diamant. Alors la mère demande à Suzanne de trouver Mr Jo pour changer le diamant contre un autre (sans crapaud). Joseph disparaît avec la B12 (marque de la voiture). La mère essaie de prostituer à nouveau Suzanne et lui trouve un prétendant : Barner, il cherche une femme jeune et qui plus est, achèterait le diamant. Joseph est parti, la mère soulagée du destin de Joseph. La mère veut s'assurer du devenir financier de Suzanne, et qu'elle puisse enfin quitter la plaine, ainsi la mère pourra mourir en toute quiétude. Suzanne refuse d'épouser Barner. Carmen, amie de la famille et gérante de l'Hôtel Central où ils logent temporairement, s'inquiète pour Suzanne : elle lui donne de l'argent et lui dit de quitter la mère. Suzanne part à la recherche de Joseph dans les rues de Saigon. Elle va voir à l'Éden, le piano est fermé ; elle pleure. Joseph reste introuvable. Il fait réapparition à l'hôtel. Il a vendu le diamant et ramène la mère et Suzanne à la plaine. Dans la voiture, une fois loin de la ville, il redonne le diamant à la mère. Elle vire plus folle : il va ENCORE falloir le revendre! Elle souhaite que ses enfants quittent la plaine pour mourir en paix.

En rentrant, la mère est alitée, elle est très malade. Joseph repart ; Linda, celle qu'il a rencontrée à l'Éden va venir le chercher, mais avant, il raconte à Suzanne sa rencontre avec cette femme (nécessité de transmission de l'histoire... à pousser, approfondir?) ; il lui dit aussi que c'est elle qui avait acheté le diamant au prix fort et qui lui a rendu après l'avoir acheté. Linda vient chercher Joseph. La mère est mourante, et Suzanne reste seule avec elle. Elle passe ses journées sur la piste. Elle jette les cadeaux de Mr Jo dans le rac : « Comme ça, il n'y a plus rien à vendre. » (Duras, 1989, p.142)

Un ami, Jean Agosti vient lui rendre visite. La nuit ils font l'amour dans la forêt : première fois de Suzanne. Il la demande en mariage ; elle refuse.

La mère meurt. Joseph rentre dans la nuit, elle a laissé une lettre adressée aux agents de cadastres pour dénoncer de leur calomnie et demander l'acquisition définitive de la concession pour que personne d'autre ne puisse subir le même sort qu'eux, ou leurs précédents, tous « morts ou ruinés » (Duras, 1989, p.128) sinon, elle les menace de mort. Suzanne et Joseph emmènent le corps pour l'enterrer et donnent tous leurs biens aux paysans de la plaine, avant de quitter la plaine.

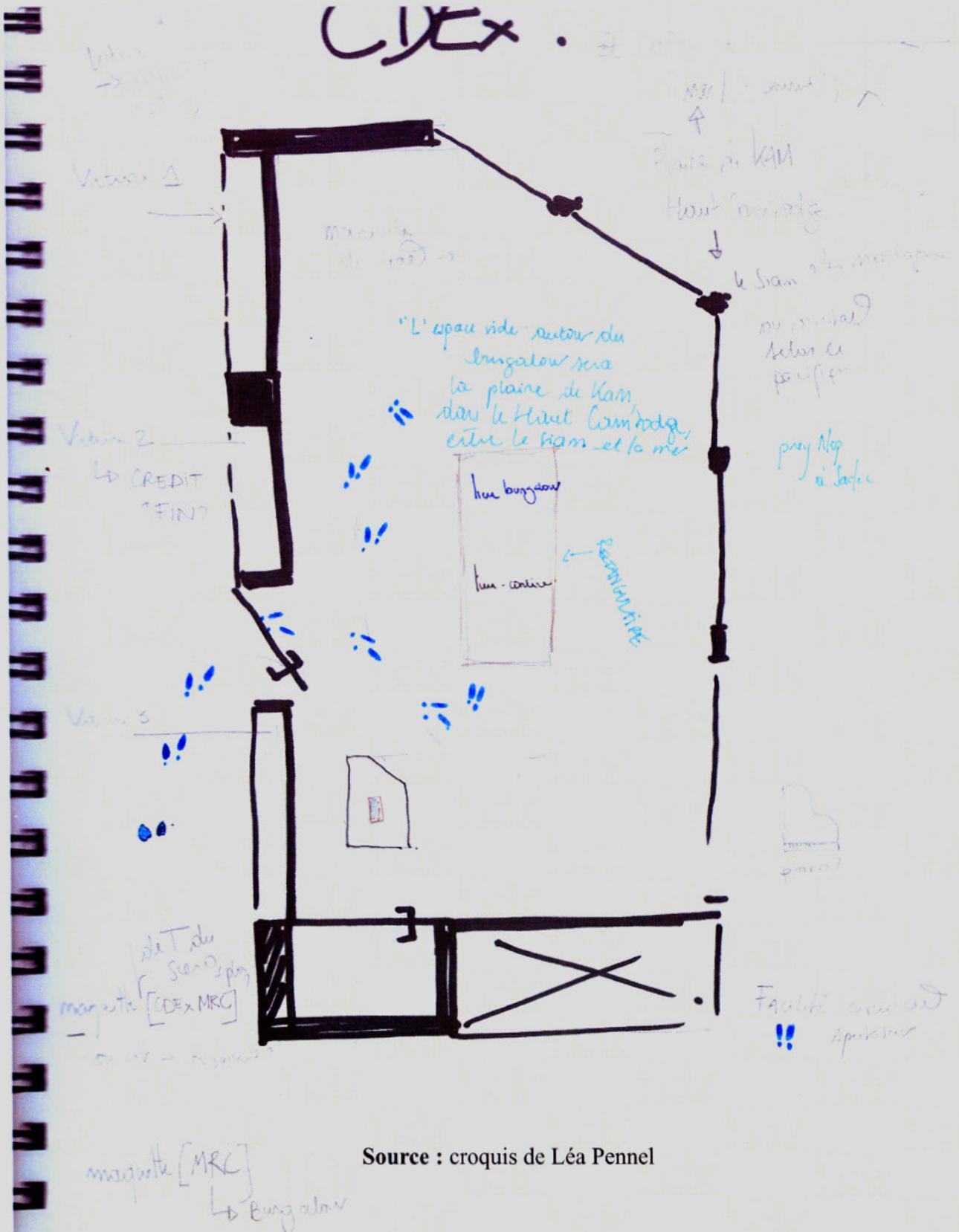
## ANNEXE D

### LA LISTE DES TABLEAUX SCÉNIQUES

|          |       |                                                 |               |
|----------|-------|-------------------------------------------------|---------------|
| Boite 1  | # 1.1 | Présentation de la mère et sa concession        | lieu bungalow |
| Boite 2  | # 1.2 | Les enfant : Suzanne et Joseph                  | lieu bungalow |
| Boite 3  | # 2   | La mort du cheval                               | lieu bungalow |
| Boite 4  | # 3.1 | Rencontre avec Mr Jo:                           | lieu cantine  |
| Boite 5  | # 3.2 | La danse incestueuse de Suzanne et Joseph       | lieu cantine  |
| Boite 6  | # 3.3 | Suzanne et Mr. Jo Dansent / Conversation \$     | lieu cantine  |
| Boite 7  | # 4.1 | Mr Jo vend voir Suzanne tous les jours          | lieu bungalow |
| Boite 8  | # 4.2 | Le regard de Mr Jo contre phonographe           | lieu bungalow |
| Boite 9  | # 4.3 | Mr Jo offre Phonographe                         | lieu bungalow |
| Boite 10 | # 4.4 | Mr Jo propose Diamant contre 3 jours à la ville | lieu bungalow |
| Boite 11 | # 5   | La Mère confisque le diamant                    | lieu bungalow |
| Boite 12 | # 6.1 | La Mère confond Mr Jo et le Crapaud             | Saigon        |
| Boite 13 | # 6.2 | Suzanne erre seule dans les rues de Saigon      | Saigon        |
|          | # 6.3 | Joseph réapparaît avec l'argent                 | Saigon        |
| Boite 14 | # 7.1 | La maladie de la mère                           | lieu bungalow |
| Boite 15 | # 7.2 | Suzanne erre seule                              | lieu bungalow |
|          | # 7.3 | Suzanne jette les cadeaux de Mr Jo dans le rac  | lieu bungalow |
| Boite 16 | # 8   | La mère meurt ; les enfants quittent la plaine. | lieu bungalow |

ANNEXE E

LE CROQUIS DES DIDASCALIES DU TEXTE TRANSPOSÉES AU CDEX



Source : croquis de Léa Pennel

ANNEXE F  
LA LETTRE DE LA MÈRE

Voir page suivante...

Prey-Nop, le 24 Mars 1931

Messieurs les agents cadastraux,

Je m'excuse de vous écrire encore. Je viens vous demander une nouvelle fois l'accord en concession définitive de cinq hectares de terre qui entourent mon bungalow. Il faut vous incliner. Après moi, personne ne viendra ici. Car si jamais vous réussissez à me faire partir, lorsque vous viendriez montrer la concession au nouvel arrivant, cent paysans viendraient vous entourer pour dire : Enfoncez votre doigt dans la boue des rizières et goûtez cette boue. Croyez-vous que le riz puisse pousser dans le sel? Vous êtes le cinquième concessionnaire. Les autres sont morts ou ruinés.

Je ne dors plus depuis mes malheurs, mes barrages écroulés.

J'ai beaucoup hésité avant de vous écrire cette lettre, mais il me semble maintenant que j'ai eu tort de ne pas l'avoir fait plus tôt. Pour que vous vous intéressiez à moi il faut que je vous parle de vous. De votre ignominie peut-être, mais de vous.

Je sais votre puissance et que vous tenez la plaine entre vos mains en vertu d'un pouvoir conféré par le gouvernement général de la colonie. Je sais aussi que toute la connaissance que j'ai de votre ignominie, de ceux qui vous ont précédés, de ceux qui vous suivront, de celle du gouvernement lui-même, toute cette connaissance que j'en ai - et qui à elle seule pourrait faire mourir rien que d'en supporter le poids - ne me servirait à rien si j'étais seule à l'avoir. Parce que la connaissance qu'a un seul homme de la faute de cent autres hommes ne lui sert à rien. C'est une chose que j'ai mis très longtemps à apprendre. Maintenant je la sais.

Alors, déjà ils sont des centaines dans les plaines à savoir ce que vous êtes. Je parle de vous à d'autres. J'ai parlé à tous ceux qui sont venus faire les barrages et je leur explique inlassablement qui vous êtes. Quand un petit enfant meurt, je leur dis : Voilà qui ferait plaisir à ces chiens du cadastre de Kampot. Je leur dis : Plus il mourra d'enfants dans la plaine, plus la plaine se dépeuplera et plus leur mainmise sur la plaine se renforcera.

À mes enfants aussi j'ai parlé. Maintenant ils savent. Il y a quelques mois je leur ai appris qu'on était les quatrièmes sur cette concession, ruinés ou morts. Que vous l'aviez donc reprise quatre fois sous prétexte qu'elle n'était pas mise en culture dans les délais légaux. Que vous aviez donc touché quatre fois en sous-main les pots-de-vin habituels pour les plantations fertiles du Haut Cambodge.

Ici il meurt beaucoup d'enfants. Les terres que vous convoitez et que vous leur enlevez, les seules terres douces de la plaine, sont grouillantes de cadavres d'enfants. Alors, moi, pour qu'enfin ces morts servent à quelque chose, on ne sait jamais, bien plus tard, je leur parle de vous.

Je commence à espérer que le moment viendra où ces choses serviront. Mes enfants vont probablement me quitter pour toujours et je ne sens plus le courage ni le droit de les retenir. Il vous faut me donner ces cinq hectares du haut qui entourent mon bungalow. Vous me diriez, s'il vous plaisait une fois de plus de me répondre : A quoi bon? Ces cinq hectares ne vous suffiraient pas si vous les hypothéquez pour faire de nouveaux barrages. Je vous répondrais : Si je n'ai même pas cet espoir-là, alors il vaut mieux que je chasse mes enfants de la plaine et que je reste seule sur cette terre pourrie et que je m'occupe à faire ça, à faire assassiner les agents du cadastre de Kam. Quoi donc m'occuperait mieux dans le désert de ma vie?

Alors je parle aussi aux paysans de la plaine de la fin de votre règne.

Je leur dis : ce qu'il faut c'est que vous portiez les corps dans la forêt, bien au-dessus du dernier village, vous savez bien, dans la deuxième clairière, et dans les deux jours il n'en restera rien. Brûlez leurs papiers, leurs vêtements. Mais attention aux chaussures, aux boutons. Enterrez les cendres. Noyez leur auto loin dans le rac. Faites-la traîner par les buffles sur la berge, mettez des grosses pierres sur les sièges et vous la jetterez à l'endroit du rac où vous avez creusé quand on a fait les barrages. Dans les deux heures elle sera enlisée. Je leur dis : surtout ne vous faites pas prendre. Que jamais aucun de vous ne s'accuse. Ou alors que tous s'accusent. Si vous êtes mille à l'avoir fait ils ne pourront rien contre vous.

Si dans l'année qui vient je n'ai même pas la perspective d'une nouvelle défaite que me restera-t-il d'autre à faire que la besogne de votre assassinat?

Où est l'argent que j'avais gagné, que j'avais économisé sou par sou pour acheter cette concession? Je vous ai donné tout ce que j'avais ce matin-là, tout, comme si je vous apportais mon propre corps en sacrifice, comme si de mon corps sacrifié il allait fleurir tout un avenir de bonheur pour mes enfants. Vous avez pris l'enveloppe. Elle contenait toutes mes économies, tout mon espoir, ma raison de vivre, ma patience de quinze ans, toute ma jeunesse, vous l'avez prise d'un air naturel et je suis partie, heureuse. Je vous revois : vous saviez que vous me vendiez des terres pourries de sel, que je jetais tout mon avoir dans les eaux du Pacifique. Et vous étiez aimables et souriants. Comment peut-on faire métier de voler les pauvres et de s'enrichir de leur faim sans que rien puisse s'apercevoir de cette malversation? Vous êtes ma pensée principale, mon idée fixe, depuis sept ans.

Je vous le répète une dernière fois, il faut bien vivre de quelque chose et si ce n'est pas de l'espoir, même très vague, de nouveaux barrages, ce sera de cadavres, même de méprisables cadavres de trois agents cadastraux de Kampot.

