Document generated on 06/03/2025 2:11 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Peter Greenaway ou le spectacle de la décadence

Alain Dubeau

Number 173, July–August 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/49841ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dubeau, A. (1994). Peter Greenaway ou le spectacle de la décadence. *Séquences*, (173), 24–28.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1994

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

PETER GREENAWAY ou

Depuis sa percée fracassante du milieu cinématographique au début des années 80 avec **The Draughtsman's Contract**, on affecte Peter Greenaway, et ses films, d'épithètes aussi variées que contradictoires; le dithyrambe bouscule fréquemment le réquisitoire. Controverses et discours enflammés sont au centre d'un débat continuel, suscité par le style unique et la démarche obsessionnelle du cinéaste britannique. D'une part, on le taxe d'exhibitionnisme intellectuel à cause de l'érudition de ses films et d'autre part, on célèbre ses brillantes réflexions sur l'art en général et sur le cinéma en particulier. Chose certaine, Greenaway ne laisse pas indifférent: passionnément, on adore ou on déteste ce qu'il filme.

Nous profitons donc de la sortie de son tout récent **The Baby of Mâcon** pour faire le point sur un peu plus de dix ans de carrière commerciale[1] ayant donné sept films qui ont posé, chaque fois, un nouveau jalon dans une oeuvre riche, complexe et en constante évolution. Une occasion d'autant plus idéale que **The Baby of Mâcon** marque une étape cruciale chez Greenaway. Après nous avoir proposé **Prospero's Books**, le moins accessible des sept films à l'étude, il renoue avec ce qu'il avait amorcé dans **The Cook, The Thief, his Wife and her Lover** et confirme, n'en déplaise à plusieurs, qu'il est parfaitement capable de raconter une histoire sans concéder un centimètre aux conventions mercantiles de son art. Dans **The Baby of Mâcon**, la *griffe* Greenaway demeure intacte et le film, curieusement, s'en prend justement au mercantilisme des institutions, à la soif de pouvoir et à la cupidité qui sommeille en nous tous. Ce, pour frapper plus fort que jamais et présenter son film le plus puissant, à la fois dérangeant et beau.

Avant de parler davantage de **Baby of Mâcon**, commençons par examiner les composantes de cette *griffe* singulière, qui fait qu'une image de Peter Greenaway ne peut appartenir qu'à lui.

INVITATION AU JEU?

De toute évidence, Greenaway *s'amuse* à faire du cinéma. On ne sera donc pas surpris de retrouver le jeu, sous différentes formes, dans presque tous ses films. Parmi ceux-ci, deux se démarquent des autres: **A Zed and Two Noughts** et **Drowning by Numbers**. En sa qualité de maniaque des listes, le cinéaste truffe ces longs métrages d'énumérations, en apparence biscornues mais ouvrant plusieurs lectures au spectateur. C'est la caractéristique encyclopédique propre à Greenaway, provoquant l'ire de certains critiques, qui y voient un étalage complaisant de son savoir.

Ainsi, **Zed** nous offre un alphabet zoologique et **Drowning** un compte de 1 à 100. Pour le premier, le réalisateur y va d'une série de questions («A is for? B is for?») posées par une enfant, tandis que dans le second, il dissémine les chiffres de 1 à 100 dans les plans de son film. Toujours dans **Drowning**, un jeune garçon décrit et explique, en voix off, les règles et buts de jeux qu'il connaît. Ici, le jeu s'insère dans le récit même du film, y tenant le double rôle de motif narratif et de source d'amusement. Dans le cas des deux films, le procédé énumératif leur impose non seulement une structure, mais également une finalité: pour **Zed**, le spectateur devine que la fin surviendra avec la lettre «Z» et pour **Drowning**, avec le chiffre 100.

La lecture de ces signes, aussi ludique soit-elle, exige par moment une concentration acrobatique de l'auditoire, qui est finalement aliéné par l'univers présenté dans les films. D'un visionnement initial de **Drowning**, par exemple, il est difficile de retenir autre chose que les quelques plans où l'on a repéré un des chiffres. De même, l'interrogation persistante chez le spectateur, au sortir de la projection, se résume à peu près à ceci: mais où sont donc les chiffres qu'il n'a pu dénicher? La convocation au jeu lancée par Greenaway auprès du public lui révèle donc ses limites en tant qu'observateur et l'oblige à une fermeture inévitable. D'un autre côté, le processus d'identification des listes et des références culturelles s'apparente en quelque sorte au plaisir tiré d'une victoire ou de l'acquisition d'une maîtrise accrue sur un jeu. Par conséquent, on constate un mouvement de balancier, allant de la mystification à la gratification, qui laisse le spectateur berné par ce

LE SPECTACLE DE LA DÉCADENCE

par Alain Dubeau

The Baby of Mâcon

que l'on pourrait appeler l'ultime jeu (un métajeu) concocté par Greenaway.

LE POUVOIR FÉMININ

Un spectacle qui donne une place de prédilection aux femmes. Greenaway serait-il féministe? Pourquoi pas! Après tout, ses personnages féminins ne s'en tirent généralement pas trop mal, sauf peut-être la fausse mère de **The Baby of Mâcon**. De fait, on peut remarquer une manifestation, sinon féministe, du moins féminine dominante, dans cinq films du cinéaste. De **Draughtman**, on retiendra le contrat du titre, négocié à tour de rôle par une noble et sa fille avec un dessinateur. En échange de faveurs sexuelles, le dessinateur exécutera douze croquis de la résidence du patriarche, pendant son absence. En bout de ligne, les hommes meurent et les femmes héritent, l'une d'un domaine et l'autre d'un héritier.

Drowning, pour sa part, nous présente trois femmes portant le même nom, tuant leur mari par noyade et exigeant du coroner, en lui laissant croire qu'elles coucheront avec lui, qu'il camoufle leur acte criminel en émettant un certificat de décès par mort naturelle. Les trois sirènes, ultimement, noient aussi le naif coroner, sans remplir leur promesse. Plus discrètement, **Zed** comporte tout de même un pacte imposé par une femme. Alba Bewick, après avoir accouché de jumeaux, refuse leur paternité aux pères, les jumeaux Deuce. Elle a *choisi* Felipe Arc-en-Ciel au détriment d'Oliver et d'Oswald, qui finissent par tenter l'ultime expérience de leurs recherches, la mort.

Cook, quant à lui, nous sert un plat meurtrier, assaisonné de vengeance, cuisiné par le chef à la demande de Georgina, pour sa brute de mari Albert. Ce dernier, le voleur du titre, avait juré qu'il tuerait l'amant de sa femme et qu'il le mangerait. Elle voit à ce que ses volontés soient respectées, juste avant de le tuer. Finalement, **The Baby of Mâcon** nous montre une jeune femme, invitant le fils d'un évêque à vérifier par lui-même sa virginité afin qu'il devienne son Joseph. Tout ça, lors d'un banquet visant à célébrer ce qu'elle prétend être la naissance virginale de son fils...

Comme on peut le constater, dans chacune des situations décrites ci-dessus, on retrouve une femme en position de pouvoir, manipulant ouvertement un homme afin d'obtenir ce qu'elle veut de lui, que ce soit un héritier, une vengeance ou une absolution. Dans tous les cas, l'échange sexuel impliqué mène inexorablement vers la mort du protagoniste masculin. Une issue qui renvoie à une réplique de **Drowning**, concernant les abeilles: après avoir engrossé la reine, les mâles sont tués.

Dans **Cook**, ce revirement prend une dimension particulièrement forte, cathartique. Pendant six jours d'abus verbaux et physiques subis par Georgina de la part de son mari, durant lesquels elle (re)découvre le plaisir d'être une femme dans les bras de son amant, on partage et la douleur et l'extase qu'elle ressent. On frissonne (de dégoût) lorsqu'elle raconte à Michael, l'amant, les sévices que lui afflige Albert, le mari. À l'évidence, ceux-ci sont imposés à Georgina, sans son consentement. Ils n'ont donc rien de masochiste, mais sont plutôt l'expression sadique d'un homme brutal et possessif. Suite à l'odieux meurtre de Michael par Albert, Georgina finit par convaincre Richard, le cuisinier, d'apprêter l'amant et de le servir au mari. Dans la scène finale paroxystique de **Cook**, Albert est invité à un repas où sont également conviés tous ceux qu'il a brutalisés et ils sont nombreux. À la pointe d'un revolver, Georgina le force à manger l'homme qu'elle aimait. On frissonne à nouveau, (d'un plaisir un peu pervers...), de voir Albert trembler lorsqu'il pique la chair humaine avant de l'amener à sa bouche. Non sans cynisme et mépris, Georgina lance un «Bon appétit», en précisant que c'est français, comme le restaurant où ils se sont si souvent mis à table, comme la langue qu'il a si souvent massacrée. Elle le tire à bout portant avant de le traiter, visiblement écoeurée, de cannibale. Greenaway désavoue le dicton qui veut que la vengeance soit un plat qui se mange froid et affranchit Georgina par le meurtre de son bourreau. La défense n'a jamais été si légitime. Bien qu'elle s'en sorte indemne, on ne peut en dire autant de l'héroïne de **Baby of Mâcon**.

Celle-ci voit rapidement la fascination qu'exerce son frère sur le peuple, qui croit le bébé porteur de miracles. Opportuniste, elle enferme sa mère et s'annonce comme étant la mère vierge du bébé. Ses répliques résonnent, claires et nettes: «Cet enfant répond à mes ambitions. Je serai riche!» Le discours de Greenaway, pour **The**

The Baby of Mâcon

Baby of Mâcon, aborde à nouveau l'abus, mais cette fois-ci, il choisit les enfants plutôt que les femmes. Ainsi, la fausse mère capitalise sur la naiveté du peuple et exploite l'innocence d'un enfant, pour son propre confort. Lors de la scène du banquet mentionnée plus haut, elle séduit le fils de l'évèque, telle Eve dans le jardin d'Éden. La caméra de Greenaway les suit, avec la grâce et la souplesse d'un serpent, au-dessus d'une grande table dans un long et beau traveling qui voit les protagonistes zigzaguer d'un côté et de l'autre de la table, dans une sorte de valse-hésitation teintée d'érotisme. Dans la scène suivante, une fois le contrat scellé (le jeune homme accepte de vérifier la virginité de la jeune femme), on les retrouve à l'intérieur d'une étable, prêts pour l'accouplement. Le bébé les surprend et met monstrueusement fin à l'acte, en faisant tuer le trop curieux garçon par une vache à cornes. Par la suite, l'évêque retire l'enfant de sa fausse mère, la déclarant inapte à en prendre soin, et se l'approprie, pour l'exploiter de plus belle. La jeune femme devient dès lors un paria, et paiera un prix élevé pour retrouver une forme de liberté.

Cette séquence résume admirablement les thématiques de **Baby of Mâcon**, mais aussi, la démarche de Greenaway. On y reconnaît la religion, le sexe, la corruption, la mort et même l'art, puisque l'on y voit une pièce de théâtre (en l'occurrence, celle à laquelle on assiste durant le film) tournée en dérision. Ce qui m'amène à aborder, plus directement, le style du cinéaste.

A Zed and Two Noughts

LE TRAUMATISME D'UN SPECTATEUR: REPRÉSENTATION VS IDENTIFICATION

Malgré la laideur de certains de ses personnages, de leurs gestes ou de leurs pensées, Greenaway enrobe toujours ses films d'une beauté visuelle indéniable, d'une élégance à saveur baroque. Son esthétique privilégie les mouvements de caméra, d'une durée remarquablement longue, et met en évidence les éclairages magnifiquement composés de Sacha Vierny de même que les décors élaborés, un tantinet décadents, de Ben Van Os et Jan Roelfs. Son projet global en est un de réflexion, où la représentation, et sa relation au spectateur, joue un rôle primordial. Un film comme **The Belly of an Architect**, dans cette perspective, apparaît timide lorsqu'on le compare à **Prospero**.

Le premier se veut le plus sobre de toute la production de Greenaway, le plus sage au niveau visuel. Bien sûr, il y a l'architecture, deuxième vedette du long métrage après Brian Dennehy, qui permet au réalisateur d'explorer sa passion pour la symétrie, mais bien peu de délire cinétique. Voilà peut-être ce qui rend **Belly** davantage humain, émouvant par rapport aux autres films. Le second, pour sa part, va très loin dans l'expérimentation en alliant les technologies vidéo de pointe à un style déjà imposant. À certains moments, on ne compte plus les couches superposées par Greenaway dans ses images. Comme s'il voulait combiner le meilleur de deux mondes: les longs travelings latéraux, avec inserts vidéos multiples les uns par-dessus les autres, sans que ceux-ci n'interrompent le déroulement des mouvements d'appareil. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à regarder le (superbe) générique d'ouverture. Étourdissant! Peu surprenant que **Prospero** soit le film de Greenaway le plus difficile à recevoir, à assimiler.

Entre ces deux oeuvres, on trouve **Cook**. On y observe, pour la première fois, une véritable prolifération de travelings latéraux, qui traversent les décors et les couleurs, de la rue bleue à la salle à manger rouge, en passant par la cuisine verte. Investis d'un aspect initiatique et officiel, la plupart du temps lents et majestueux, ces mouvements sont devenus, pour Greenaway, une marque de commerce. Des travelings que je me plais à qualifier de processionnels[2]. En plus de mettre en place les éléments du drame à venir, ils démontrent l'artifice du médium cinématographique, en se limitant à la surface des choses. Comme lorsqu'on regarde à l'intérieur d'une vitrine, sans pouvoir la pénétrer.

Lorsqu'il accélère la vitesse de ses mouvements, comme dans la scène qui suit la «conversation» entre Georgina et Michael, alors invité à leur table par Albert, Greenaway leur confère une dimension horrifique. Albert traîne et pousse rudement Georgina vers la cuisine, où il la bat, la soumettant au déploiement de sa force, à l'humiliation publique. La caméra se déplace hâtivement et rejoint le couple dans la cuisine, pour montrer au spectateur une scène qu'il préférerait peut-être ne pas voir. En dépit du changement d'espace, Greenaway confine le spectateur à l'impuissance, puisqu'il filme en plan général. Il impose donc une distanciation diminuant l'impact émotionnel pur de la scène, et augmentant l'abjection du «spectacle». La révolte n'en est que décuplée.

Pour le repas final, déjà exposé plus haut, Greenaway approche l'éclatement dramatique d'une toute autre façon. Il débute par un traveling processionnel, où l'on identifie le cuisinier, le personnel du restaurant, les victimes du voleur et l'amant de Georgina, étendu sur un long plat de service, tout fumant. Après avoir dévoilé le mets préparé pour Albert, Georgina assume une position de contrôle. Il faut la voir, dans la robe créée par Jean-Paul Gaultier. Un collet à longues plumes lui conférant une allure prédatrice, des lanières de cuir qu'une *dominatrix* ne saurait dédaigner, *she's dressed to kill*! Le spectateur vit la scène de l'intérieur, grâce à une série de gros plans, illustrant graduellement la déconfiture d'Albert et le triomphe de Georgina. La tension est donc palpable, le ton forcément théâtral, le drame *devant* et *autour* de nous, contrairement à la scène précédente. Pourtant, avant que ne retentisse le coup de feu, Greenaway positionne sa caméra à distance, et l'entraîne dans un traveling partant de Georgina pour se rendre derrière Albert. Peu après, de lourds rideaux

closent la scène et le générique de fin apparaît à l'écran. Le spectateur, ayant goûté avec délectation à la libération de son héroïne, se voit abruptement ramené à la réalité qui lui fait face: un spectacle, une représentation.

Voilà qui constitue par ailleurs le noyau narratif de **Baby of Mâcon**, le film étant centré sur la représentation d'une pièce de théâtre. Ainsi, la construction du long métrage est dictée par les actes de la pièce, qui sont au nombre de trois. Le spectateur comprend rapidement qu'il regarde le déroulement d'une pièce de théâtre: dès les premiers moments, un spectateur crie son indignation du fait qu'il n'a pas de rôle. Greenaway offre d'emblée la possibilité que les spectateurs de la pièce soient également des acteurs (ce qu'ils sont, dans le film que nous voyons). La suspension de la crédulité du public se voit par conséquent mise à rude épreuve aussitôt le film commencé. **The Baby of Mâcon** s'annonce comme quelque chose de grandiose. Et il l'est.

Greenaway nous sert un des plus extraordinaires mouvements de caméra qu'il ait jamais imaginés , donne tout son sens au traveling *processionnel* et propose une dissertation percutante sur le théâtre, le cinéma et l'hypocrisie du clergé. Son film s'avère subtilement réflexif, dans des scènes comme celle du banquet, mentionnée plus haut. Une fois que le fils de l'évêque et la fausse mère ont parcouru une distance égale à celle de la table, la caméra fait une pause et montre les trois sages-femmes. Elles rejouent pour nous, en la parodiant, la scène qui ouvre la pièce: l'accouchement. L'effet de mise en abîme tient scrupuleusement le spectateur en éveil. Au-delà de pareilles distanciations, Greenaway se transforme en virtuose dans deux scènes en particulier: celle des enchères à la cathédrale et celle du viol.

Dès que le clergé possède l'enfant, il se met à l'exploiter sans vergogne, mettant aux enchères ses fluides corporels. Ses larmes, son urine, son sang, supposément porteurs de propriétés miraculeuses, vont au plus offrant. La scène débute par un traveling processionnel, partant du fond de la cathédrale pour se rendre jusqu'au centre, en s'attardant sur la foule. Sur la trame sonore, le directeur de la pièce (qui donne sa voix à l'enfant) chante des litanies renforçant l'infâmie qui habite la scène. Après une coupure, l'appareil repart droit devant, pour atteindre l'enfant, indifférent, avant de rejoindre l'évêque, inspiré. Greenaway, sans couper, recule jusqu'à l'arrière, recueillant au passage des commentaires indignés des gens avant de rapatrier la nurse de l'enfant, sa seule alliée sincère. Il reprend avec elle sa marche vers l'autel, l'enchère se termine et la nurse met l'enfant au lit, toujours dans la même prise de vue. La caméra s'éloigne un peu, le temps qu'on installe un grillage en guise de nouveau décor et que la nurse laisse l'enfant. La caméra s'élève, capte dans son champ la fausse mère qui arrive et la suit jusqu'au grillage, qu'elle franchit partiellement. Coupe. (Ouf!) Le plan a duré une bonne dizaine de minutes et a dû donner du fil à retordre aux techniciens... Mais la prouesse se veut plus que de la poudre aux yeux.

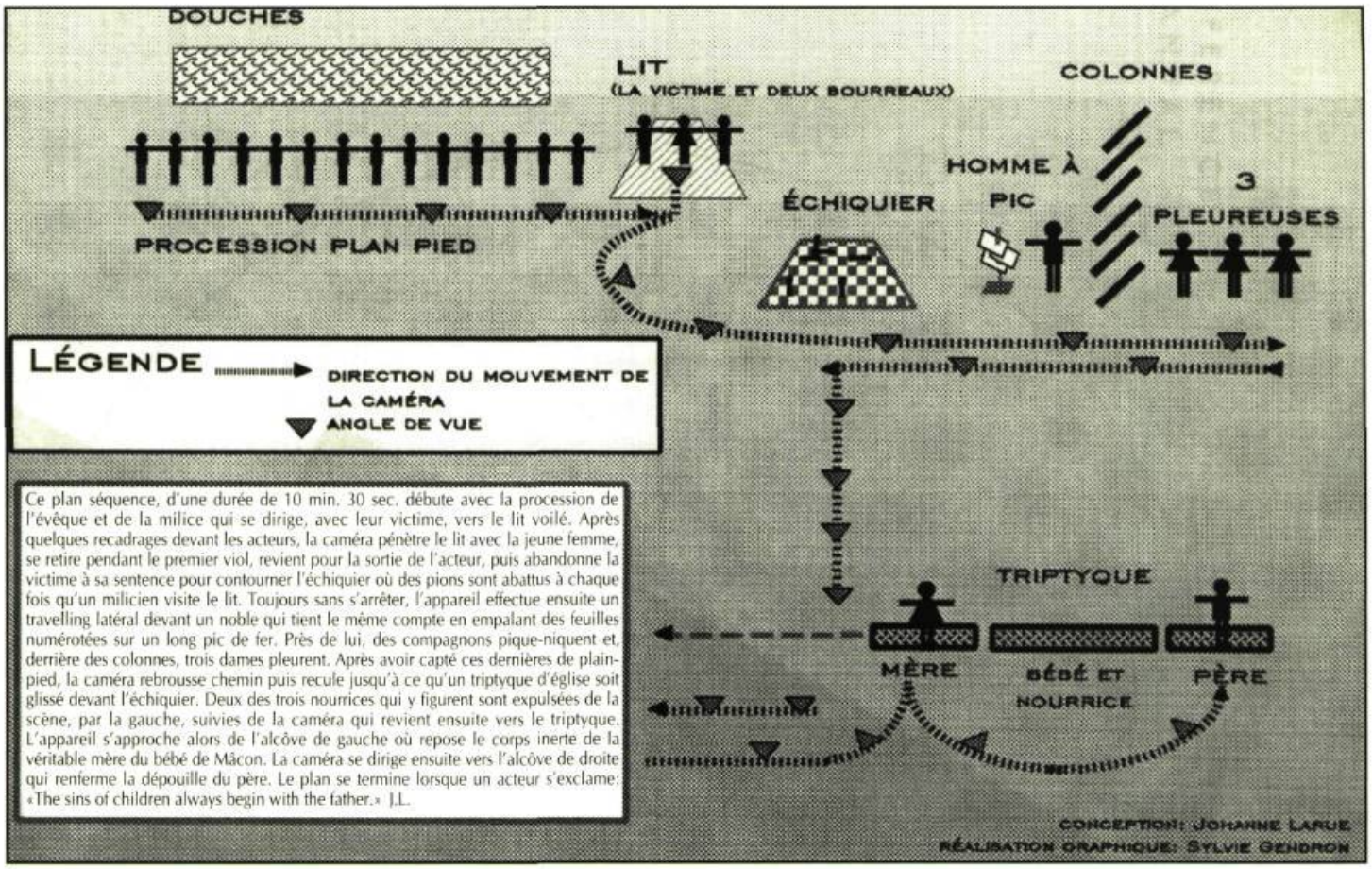
Malgré la laideur de certains de ses personnages, de leurs gestes ou de leurs pensées, Greenaway enrobe toujours ses films d'une beauté visuelle indéniable, d'une élégance à saveur baroque.

À l'aide de ce plan séquence à couper le souffle, Greenaway réunit et oppose les composantes du drame à l'oeuvre dans la pièce. Effectivement, après les pseudo-bénédictions administrées par l'enfant et négociées par la fausse mère, on constate l'hypocrisie de l'Église, qui renfloue ses coffres en se jouant des aristocrates, qui paient cher leurs illusions. Rétrospectivement, les gestes de la jeune femme paraissent bien inoffensifs. La nurse, tout aussi innocente que l'enfant, ne peut vraiment rien pour lui. Elle constate, horrifiée, le meurtre de son protégé par sa soeur (la fausse mère) venue réclamer sa dernière part du gâteau et pensant orchestrer une vengeance définitive à l'endroit de l'évêque. C'était sous-estimer le pouvoir du clergé, comme le prouve la scène du viol.

Ce moment de **Baby of Mâcon** est à la limite du supportable et ébranlera même le plus impassible des spectateurs. Suite au meurtre de l'enfant, on arrête la fausse mère dans le but de l'exécuter. La jurisdiction veut cependant que l'exécution d'une vierge soit interdite. On emprisonne donc la jeune femme et on la condamne à être violée 208 fois. Ensuite on pourra la mettre à mort.

La scène, tournée en plan séquence (voir encadré p. 28) se déroule dans des douches publiques, où une horde de soldats reçoit l'absolution de l'évêque pour le péché qu'ils vont commettre, au nom de la vengeance de l'enfant-martyr. La caméra filme la coupable, allongée sur un lit entouré de rideaux. Elle crie, *simulant* une résistance et *jouant* l'effroi. Elle et deux gardes délaissent leurs rôles et échangent sur la pièce (ce que le public ne voit pas, à cause des rideaux). L'animosité des acteurs envers leur collègue, qu'ils trouvent arrogante, les poussent à lui faire *vraiment* jouer la scène. Elle voulait ce rôle? Eh bien, elle va le jouer jusqu'au bout. Elle crie à nouveau, réalisant l'horreur de son sort. Finis, la simulation et le jeu ! Un des gardes émet alors un commentaire répugnant, comme quoi le public sera certainement impressionné par sa performance qui n'en est pas une. À ce moment, la caméra de Greenaway se montre impitoyable, en abandonnant la jeune femme, pour montrer un gigantesque échiquier où sont disposées 208 quilles, que l'on fait tomber à mesure que la sentence progresse. On procède à un

The Belly of An Architect



changement de décor, posé devant le précédent, ce qui n'empêche personne d'entendre les hurlements de la victime. *The show must go on...* La pièce se poursuit, en effet, jusqu'à ce que l'on retourne à la sentence, tirant à sa fin. Le compte de 208 arrive et on roule le corps de la jeune fille au bas du lit. Un amas inanimé de chair ensanglantée. Point besoin d'exécution, elle est déjà morte.

La violence de la scène avec son caractère ignoble confronte le spectateur au pouvoir de la représentation, à la frontière entre la réalité et la fiction. À l'instar du personnage qu'elle interprète, la comédienne sous-estime les forces en cause, ne se méfie pas de l'autorité masculine, ou patriarchale. Le spectateur, quant à lui, demeure pantois devant le déchaînement de folie irrationnelle présenté. Il sort du film en ressentant une espèce de vide émotif, sa capacité d'identification ayant été annihilée.

De son côté, Greenaway rejoint les plus grands du cinéma. Pasolini entre autres. Le cannibalisme, la scatologie, la religion et la sexualité faisant partie intégrante de **Cook** et **The Baby of Mâcon** se retrouvent également dans l'oeuvre du poète-cinéaste italien. Sur plus d'un plan, **The Baby of Mâcon** rappelle sans contredit **Salo, ou les 120 Journées de Sodome**. La

Peter Greenaway

structure en actes du premier renvoie à la construction en cercles du second. La montée dramatique culmine dans un déferlement de folie meurtrière, sadique et troublante. **The Baby of Mâcon** constitue l'oeuvre la plus percutante d'un des cinéastes les plus marquants de cette fin de siècle. ☆

(1) Un mot qui décrit mal le cinéma de Greenaway mais qui établit une distinction claire entre ses films expérimentaux (de ses débuts jusqu'à aujourd'hui, avec Darwin ou A TV Dante), et ses longs métrages de fiction, plus conventionnels d'un point de vue narratif.

(2) Pour bien comprendre ce que j'entends par là, il faut vivre un de ces moments sur grand écran, dans la splendeur du format scope. La musique parfois pompière de Michael Nyman, les éclairages de Vierny, la caméra langoureuse de Greenaway et l'air solennel des comédiens, combinés au déplacement en groupe, filmé latéralement, donnent un caractère incontestablement processionnel à ces séquences.

FILMOGRAPHIE

Longs métrages

1980 : **The Falls**

1981 : **Act of God**

1982 : **The Draughtsman's Contract**

1985 : **A Zed and Two Noughts**

1987 : **The Belly of An Architect**

1988 : **Drowning by Numbers**

1989 : **The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover**

1991 : **Prospero's Books**

1993 : **The Baby of Mâcon**