

Un livre entre deux siècles

PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, 800 p.

H-Paul Chevrier

Volume 30, numéro 3, été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67105ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

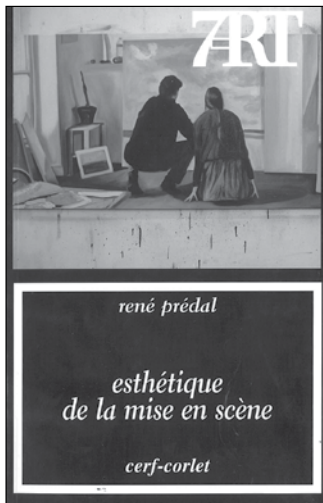
0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Chevrier, H.-P. (2012). Compte rendu de [Un livre entre deux siècles / PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, 800 p.] *Ciné-Bulles*, 30(3), 61–61.



PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, 800 p.

Un livre entre deux siècles

H-PAUL CHEVRIER

Qu'il s'agisse du Larousse ou de l'Oxford du cinéma, des 100 ou des 1000 films à voir, on est sans cesse inondés de panoramas et de guides historiques. De la Nouvelle Vague au cinéma postmoderne en passant par le western-spaghetti, le film d'espionnage ou le cinéma asiatique, les regroupements les plus arbitraires finissent par célébrer les films récompensés dans les festivals, sans départager ce qui les distingue vraiment, à savoir leur type de mise en scène. C'est précisément ce que fait René Prédal dans *Esthétique de la mise en scène* (livre dont aucune revue de cinéma n'a fait la recension, ce qui est pour le moins étonnant).

Si la mise en scène permet d'exprimer un regard personnel sur le monde, de représenter le réel de façon à ce qu'il prenne sens, l'expression du metteur en scène se fait avec les outils du langage, dans un style particulier. Que celui-ci soit proche du réel ou davantage du côté de l'image de fiction, il traite nécessairement de l'espace et du temps. René Prédal opère des regroupements sur la base des composantes stylistiques de la mise en scène des divers ci-

néastes abordés. Cela lui permet d'expliquer comment Alain Resnais a réussi, par le montage discontinu, à créer un cinéma de l'intériorité, vécu à la première personne. Il illustre aussi comment Miklos Jancso et Théo Angelopoulos ont contribué, par le plan-séquence, à élaborer un cinéma abstrait capable d'exprimer les contradictions de l'Histoire. Entre autres procédés, l'auteur décrypte le jeu du comédien chez Robert Bresson, le montage chez Maurice Pialat, le *flash-back* chez Wong Kar Wai, le travelling chez Gus Van Sant et la caméra à l'épaule dans *Rosetta* (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1999).

Prédal regroupe parfois ses exemples par périodes historiques ou par tendances esthétiques. Il explore la notion d'auteur issue de la Nouvelle Vague et résume l'esthétique des cinémas des années 1960 par celle de Jerzy Skolimowski. Puis, il fournit une très belle synthèse du cinéma direct, celui de Jean Rouch, de Richard Leacock ou de Pierre Perrault, avant d'expliquer le documentaire plus récent, toujours aussi subjectif, notamment celui de Raymond Depardon, de Johan Van der Keuken et de Robert Kramer. Ce panorama des grands documentaristes s'avère d'autant plus intéressant qu'il permet de bien comprendre ce qu'est la mise en scène.

Le cinéma moderne est identifié ici à celui d'Antonioni et de Bergman. À partir de *L'Avventura* (1960), le cinéaste italien pratique un néoréalisme intérieur, témoignant de l'incertitude de l'époque par le refus de l'intrigue et de la dédramatisation. Pour sa part, avec *Persona* (1966), Bergman détourne le drame psychologique en « polar de l'âme » pour réfléchir sur la nature humaine. Les analyses de Prédal s'exercent aussi sur des films de Carlos Saura, des frères Taviani, de Joao Cesar Monteiro, d'Alain Cavalier et d'autres. Par exemple, il illustre comment Abbas Kiarostami brouille les niveaux de réalité jusqu'à montrer, dans *Au travers des oliviers* (1994), un cinéaste en butte avec un réel fabriqué par Kiarostami lui-même. Le réalisateur démultiplie la mise en abîme

dans *Close-Up* (1990), pousse le retour des mêmes images jusqu'à l'incantation dans *Le Vent nous emportera* (1999) et questionne sa façon de regarder la réalité dans *Ten* (2002).

Entre un chapitre sur le film symboliste et un autre consacré à l'esthétique de la ruine, Prédal tente d'expliquer la récurrence du motif de l'hallucination chez David Lynch. Par ailleurs, il dresse une typologie de la représentation du sacré, mais il distingue mal le cinéma religieux de Scorsese du cinéma spiritualiste de Kieslowski. Scorsese intègre les notions chrétiennes de culpabilité et de rédemption dans des histoires policières tandis que Kieslowski retrouve le sacré dans des itinéraires spirituels. Dans *Le Décalogue* (1987), il utilise les Dix Commandements pour élaborer des cas de conscience inspirés de la vie quotidienne. Il repense les maximes religieuses de façon à revendiquer une morale personnelle, décrit la réalité et les comportements de façon si minutieuse qu'il en arrive à évoquer l'invisible et à accéder à une certaine métaphysique.

Cet amphigouri de plus de 800 pages est au final très décousu et les commentaires sur tel sujet ou telle démarche sont à ce point dispersés qu'il revient au lecteur d'en dégager un discours cohérent, par exemple, sur le passage du classicisme au cinéma moderne. C'est un tel foutoir que Prédal a senti le besoin, en guise d'épilogue, de départager les périodes historiques de la mise en scène. Un fiasco attendu. Au prix que se vend cette compilation, l'éditeur aurait au moins pu se donner la peine de fournir un index des réalisateurs et un index des films. Mentionnons aussi qu'il manque des figures incontournables dans chacune des périodes; chez les modernes, Buñuel et Tarkovski; chez les postmodernes, Greenaway et Von Trier; et chez les contemporains, Béla Tarr et Nuri Bilge Ceylan. Cela dit, *Esthétique de la mise en scène* reste un ouvrage à défricher. Un livre sur l'évolution récente du langage cinématographique qu'il faut, malgré ses défauts et ses lacunes, recommander à toutes les bibliothèques. ■