

# Faire entendre et faire voir le texte : les descriptions des personnages et les commentaires à l'action dans les films de Kira Mouratova

EUGÉNIE ZVONKINE

*On me disait : c'est littéraire.  
Je répondais : non, c'est sonore<sup>1</sup>.*

Dans cet article, nous allons nous intéresser à la manière dont Kira Mouratova, cinéaste soviétique puis postsoviétique, a réfléchi sur le texte littéraire, théâtral et scénaristique dans ses films. Cette réflexion se déploie tout au long de sa carrière et prend des formes différentes : il s'agit parfois d'un texte qui apparaît écrit à l'image et d'autres fois d'un texte prononcé, mais qui semble réclamer un statut particulier au sein de la parole dans ses films, renvoyant au texte écrit. Nous verrons où les procédés chers à Mouratova prennent leur origine et comment la cinéaste prolonge et accompagne le travail artistique de ses prédécesseurs et contemporains.

Pour commencer à cerner la singularité de l'approche que propose Mouratova, tournons-nous vers *Parmi les pierres grises* (*Sredi*

---

1. Alain Resnais, entretien dans *Le Monde* du 3 septembre 1986, cité dans André Parente, *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Champs visuels », 2005, p. 88.

*seryx kamnej*), film réalisé en 1983 et qui établit d'emblée un lien avec le texte littéraire, l'œuvre étant une adaptation de la nouvelle *En mauvaise compagnie* (*V durnom obščestve*) de Vladimir Korolenko. Dans le film, alors que nous voyons pour la première fois Valentin, le vagabond sans le sou nommé dans la nouvelle Pan Tybourtsy, celui-ci marmonne : « Il n'avait ni père, ni mère. Il n'était pas jeune, même s'il était difficile de déterminer son âge ». Cette tirade ressemble aux présentations écrites traditionnellement dans les récits littéraires fictionnels au moment de l'introduction d'un nouveau personnage. Or, ici, en arrivant, le personnage fournit lui-même cette information dans un monologue intradiégétique et parle de lui à la troisième personne : la frontière entre diégétique et extradiégétique s'en trouve fortement perturbée. Le statut du texte prononcé est indécidable, car il est également possible que le héros soit en train de réciter de mémoire un texte littéraire (dans la nouvelle, son immense culture est mise en avant). Il n'en demeure pas moins que ce passage se présente comme hétérogène dans le flux de parole du film et oblige le spectateur à s'interroger sur la manière de l'envisager dans ce que Jean-François Lyotard appelle « l'économie du film<sup>2</sup> ». Mouratova s'était déjà intéressée à cette manière de faire entendre au spectateur un texte qui renvoie à une source littéraire et à distendre la diégèse par des éléments extradiégétiques dans le scénario *Princesse Mary* (*Knjažna Meri*, 1976) qu'elle ne réalisera pas. Dans ce scénario, adapté d'un chapitre d'*Un Héros de notre temps* de Mikhaïl Lermontov, Pétchorine parle de son ami Werner comme si celui-ci était absent alors qu'il est à ses côtés, et en parle au passé dans le style du récit littéraire :

Werner et Grouchnitsky se saluent, se serrent la main. Entre-temps, Pétchorine, la main posée sur l'épaule du docteur, continue à parler de lui comme d'un absent. [...] « Son physique », dit Pétchorine, en tenant toujours la main sur l'épaule de Werner, « son physique était de ceux qui du premier regard frappent désagréablement, mais qui plaisent par la suite »<sup>3</sup>.

Ce procédé permet à Mouratova d'introduire dans la parole du film des citations de Lermontov en renvoyant ostensiblement au texte littéraire original. Ce faisant, Mouratova s'affilie à une tradition qui la précède et qui vient du théâtre.

2. Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 57-69.

3. Zara Abdullaeva, *Kira Muratova: iskusstvo kino* [Kira Mouratova : l'art du cinéma], M., NLO, Coll. « Kinoteksty », 2008, p. 328.

## Le lecteur, le narrateur et l'auteur

La tradition de rendre audible le texte littéraire entier, y compris ce que l'on s'attendrait, dans une performance vocale et visuelle, à voir mis en scène par d'autres moyens que la parole, remonte, en effet, en Russie au théâtre et plus précisément à la mise en scène par Vladimir Nemirovitch-Dantchenko des *Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski les 12 et 13 octobre 1910. Voici ce qu'écrit à ce propos le metteur en scène Konstantin Stanislavski en juillet 1910 :

Ce qui me pousse à travailler sur les Karamazov, c'est également le fait que [...] l'on peut nous devancer dans la mise en scène de romans au théâtre : [Alexandre] Kugel vient de recommander cela dans un article entier<sup>4</sup>.

Nemirovitch-Dantchenko considère avoir révolutionné le théâtre et ses possibilités dramaturgiques dans ce spectacle. Il observe très tôt deux possibilités puissantes du texte littéraire vocalisé dans la mise en scène. Alors que dans une lettre adressée à Stanislavski, il énumère les possibilités qu'ouvre son expérience, il conclut de la façon suivante :

5) Le romancier dit que dans le drame, pour que le sujet se déploie, pour que le personnage informe, raconte quelque chose, il faut l'introduire dans le récit. Désormais, cela n'est plus nécessaire. Nous avons un Lecteur [C<sup>te</sup>]. Et on l'écoute en retenant sa respiration. On l'écoute d'ailleurs moins durant les pauses qu'au moment de l'action. Au moment de l'action, il renforce nettement l'émotion artistique. [...] Je prévois encore 6) une possibilité inexploitée. Certains romanciers se distinguent par leurs pages de description. [...] Il faut qu'un immense peintre, égal à [Knut] Hamsun peigne le décor, et le Lecteur le complètera de telle façon que le public pourra se délecter à la fois en *voyant* le paysage et en écoutant sa description<sup>5</sup>.

Le metteur en scène note donc tout d'abord que le texte vocalisé au moment même où l'action se déroule produit une impression plus puissante sur les spectateurs qu'un simple moment de « lec-

---

4. Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie v četyrëx tomax* [Héritage artistique en quatre tomes], M., Moskovskij Xudožestvennyj Teatr, 2003, t. 2, p. 146 (6-29 juillet 1910, Yalta). Kugel venait d'avancer dans un article dans la revue *Théâtre et art* (n° 23 de 1910) qu'il fallait transposer le roman au théâtre « comme l'on transporte un récipient rempli d'un vin précieux, en tremblant qu'une seule goutte ne se renverse ».

5. *Ibid.*, octobre 1910, t. 4, p. 187.

ture » à haute voix. Cela s'explique par la réunion de deux éléments *a priori* hétérogènes (mise en scène traditionnelle et lecture à haute voix). Le metteur en scène devine déjà la puissance de la fonction descriptive du texte littéraire vocalisé, les procédés traditionnels de transposition (ici, le décor) étant alors renforcés par la parole. C'est la présence physique sur scène du Lecteur<sup>6</sup>, le caractère littéraire du texte lu (hétérogène au style direct du dialogue) et le contenu, qui relève de ce qui au théâtre n'est habituellement pas prononcé mais exprimé à travers la mise en scène et la direction des acteurs, qui signalent que l'œuvre en appelle à deux dispositifs de perception différents chez le spectateur-auditeur. Il s'agit bien non pas de fusionner, mais de signaler deux paroles différentes au sein de la mise en scène.

### Une parole dissonante

Il est en ce sens significatif qu'à la même époque où le Théâtre d'Art monte les *Frères Karamazov*, les praticiens et théoriciens de l'art réfléchissent à de nouvelles modalités telles que la dissonance.

C'est Arnold Schönberg, compositeur et théoricien, qui révolutionne la théorie musicale dans son *Traité d'harmonie* en 1911. Pour lui, la consonance et la dissonance, qui déterminent la fusion ou la non fusion d'au moins deux notes simultanément perçues, obéissent bien à un ordre, mais un ordre non pas objectif et pérenne (selon la définition classique), mais perçu en fonction de l'habitude perceptive de l'auditeur. Il est ainsi convaincu qu'« en harmonie, nous les ultramodernes créons ce qui se basera finalement sur les mêmes lois que celles obtenues dans l'ancienne harmonie, mais plus larges, plus généralement conçues<sup>7</sup> ». Il argue que les accords énumérés comme dissonants par Rameau ne sont plus désagréables à l'oreille de l'auditeur qui s'y est habituée. L'ancienne dissonance entrerait donc peu à peu dans le champ de la consonance (c'est

---

6. « Le texte de Dostoïevski fut interprété sur une scène de dimensions réduites, avec un minimum de moyens. À cour, un pupitre pour le Narrateur séparé de la scène à gauche par un rideau. Chaque fois que le Narrateur cessait de lire, le rideau se déplaçait vers la droite, révélant un plateau scénique presque vide parsemé de quelques objets significatifs. Tous les changements se faisaient à vue, comme le souhaitait Craig pour *Hamlet*. [...] Les scènes se succédaient très vite, comme au cinéma ». Arkady Ostrovsky, « Craig monte *Hamlet* à Moscou », in Marie-Christine Autant-Mathieu (éd.), *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, Paris, CNRS, 2005, p. 53.

7. Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, traduit de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch, Paris, Lattès, 1991.

ainsi que la musique contemporaine, voire le bruit, peuvent peu à peu intégrer à leur tour le champ de la consonance.)

À son tour, Kandinsky, dans ses lettres à Schönberg, lui parle du concept de dissonance, qui a tout particulièrement retenu son attention :

Je crois justement qu'on ne peut trouver notre harmonie d'aujourd'hui par des voies « géométriques », mais au contraire, par l'antigéométrique, l'antilogique le plus absolu. Et cette voie est celle des « dissonances dans l'art » – en peinture comme en musique. Et la dissonance picturale et musicale « d'aujourd'hui » est la consonance de « demain ». (Il ne faut bien entendu pas exclure *a priori* par-là la soi-disant « harmonie » académique : on prend ce dont on a besoin sans se préoccuper de savoir où on le prend)<sup>8</sup>.

On voit bien dans cette citation la volonté du peintre d'étendre le concept de dissonance au champ pictural, et également sa manière de s'approprier l'idée de norme changeante en tant que principe moteur de la création artistique. Il faut créer ce qui dérange aujourd'hui car c'est ce qui intégrera le domaine du plaisant plus tard. Kandinsky se propose de redéfinir l'harmonie en art :

Désaccords brutaux, perte d'équilibre, « principes » renversés, battements inattendus, grands questionnements, tensions apparemment sans but, pression et désir [...], les chaînes et les entraves brisées (qui avaient tant rassemblé), oppositions et contradictions – voilà notre nouvelle harmonie<sup>9</sup>.

En d'autres termes, la nouvelle harmonie (ou le nouveau principe d'organisation des notes ou des éléments picturaux) n'est autre chose que ce qu'antérieurement on qualifiait de dissonance. Or, dans le théâtre, Nemirovitch-Dantchenko s'essaie à la même chose en confrontant sur scène une parole théâtrale traditionnelle (dialogue, monologue, aparté) avec une parole qui renvoie à une lecture à haute voix, dans un rapport plus serré avec le texte écrit.

### Du texte au film

La parole que l'on peut qualifier de dissonante dans le spectacle de 1910 renvoie au texte original mais explore également la question du travail artistique qui a mené du texte écrit au spectacle.

8. Vassili Kandinsky, lettre inédite, in *Schoenberg-Busoni/Schoenberg-Kandinsky. Correspondances, textes*, Paris, Contrechamps, 1995, p. 136.

9. Vassili Kandinsky, *Complete Writings*, éd. par Kenneth Lindsay et Peter Vergo, Londres, 1982, vol. I, p. 193.

C'est bien cette exploration que poursuit Mouratova lorsqu'elle introduit, dès son premier long métrage réalisé seule, une inscription. Dans *Brèves rencontres* (1967, *Korotkie vstreči*), qui raconte un triangle amoureux entre une responsable de l'administration de la ville, un géologue et une jeune femme de la campagne, il s'agit de filmer le texte de manière assez inattendue. Ce n'est pas le discours officiel que tente d'écrire l'administratrice Valentina Ivanovna (texte qui serait donc intradiégétique) que filme la cinéaste : en lieu et place de celui-ci nous ne verrons que des gribouillis sur un cahier abandonné sur la table de la cuisine. Plus tard dans le film, nous verrons une inscription qui relève de l'extradiégétique. L'épisode de la dispute décisive entre Maxime et Valentina Ivanovna, auquel les héros se réfèrent eux-mêmes comme au fatidique « 15 mars », dispute qui marque une rupture entre eux, fait littéralement effraction dans le tissu narratif par une lumière puissante et une forte musique extradiégétique (accords de guitare et sifflement reconnaissables de Vladimir Vyssotski, qui interprète Maxime). L'héroïne se retourne en se protégeant de la lumière et voit une porte blanche sur laquelle d'une ample écriture est inscrit au pinceau : « 15 mars ». La porte s'ouvre et devant nous se tiennent Valentina Ivanovna et Maxime le jour de cette dernière dispute. Ce procédé qui consiste à inscrire le « nom de code » de l'épisode sur la porte aurait pu être une simple astuce narrative si l'inscription avait été présente seulement au moment de la transition du présent diégétique au souvenir (et donc au *flash-back*). Mais elle continue à être visible sur la porte ouverte durant toute la séquence. Le cadrage y attire constamment l'attention du spectateur. Le procédé devient ainsi non pas un procédé clarifiant la structure narrative mais un signe du film en train de se faire, volontairement disposé dans le film fini. La réalisatrice pousse le spectateur à associer dans un même espace visuel le film et la page du scénario<sup>10</sup>. Il s'agit bien là d'élaborer un lien entre le texte filmé et l'écriture, dans ce cas, celle d'un scénario. L'inscription remplit ici une fonction de commentaire et d'encadrement de l'action cinématographique diégétique. Cet élément rend compte du processus de fabrication du film qui est passé par l'écriture, mais également crée une distance au sein même de

---

10. Le cinéma de Mouratova semble par ce procédé se rapprocher de certains partis pris de Godard, ce dernier ayant volontiers joué de « cette ambivalence entre texte diégétique (iconisé) et élément du discours », ainsi que le note François Albéra dans *Problèmes de l'énonciation au cinéma*, Genève, volume 45 des *Travaux du Centre de recherches sémiologiques*, éd. de l'Université de Neuchâtel, 1984, p. 27.

notre perception. Cette impression de décalage perceptif est caractéristique du moment de concomitance de deux éléments hétérogènes faisant appel à deux modes distincts de perception et de cognition (lecture d'un texte écrit et audio-vision d'un film). La cinéaste s'inscrit bien dans la continuité de la parole dissonante du théâtre des années 1910.

Ce travail entamé au théâtre par Nemirovitch-Dantchenko, quoique décrié durant un certain temps au nom du réalisme socialiste, se poursuit durant le XX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Au même moment où Mouratova écrit *Princesse Mary*, Iouri Lioubimov travaille au théâtre de la Taganka à la mise en scène du *Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov<sup>12</sup>. Dans le texte du spectacle, un personnage, nommé Auteur, est chargé de dire le texte qui, dans le roman, relève du discours indirect, des descriptions ou des adresses de l'écrivain au lecteur<sup>13</sup>. Ce texte, que l'on imaginerait donc inaudible durant une pièce tirée du roman, telles des didascalies dans une pièce de théâtre, devient au contraire une parole mise en scène. Marie-Christine Autant-Mathieu analyse ainsi ce choix de mise en scène :

Lioubimov et Diatchine ne jouent pas tant Boulgakov qu'ils ne jouent avec lui. L'expression est à prendre au pied de la lettre, car le théâtre joue avec le texte et avec son Auteur, présent sur scène et dont les répliques ont trois fonctions : énonciation à haute voix des pensées des personnages ; commentaire de leurs actions ; lecture-citation de passages descriptifs du roman.

« Non, ce n'est pas un étranger – pensa Berlioz. » Ce texte, dit par l'Auteur, aurait pu être intégré dans les dialogues. De même, lorsque le cortège funèbre de Berlioz passe devant Marguerite et que l'Auteur s'écrie : « Boum, boum, boum, faisaient tristement les cymbales », l'illustration de cet épisode par le bruitage ou par un jeu de scène n'aurait posé aucune difficulté. L'insert en prose fonctionne comme

---

11. Marie-Christine Autant-Mathieu évoque ainsi le « projet qu'avait eu Boulgakov en 1932 : montrer dans les *Âmes mortes* le personnage du narrateur (*Čtec*) dressé derrière son œuvre et la guidant de sa voix (l'idée fut rejetée par le Théâtre d'Art) ». Marie-Christine Autant-Mathieu « *Le Maître et Marguerite* : du roman au spectacle », in Béatrice Picon-Vallin (éd.), *Lioubimov, la Taganka, les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1997, p. 229.

12. La première a lieu le 6 avril 1977, mais Lioubimov s'est battu durant trois ans pour monter ce spectacle. Son travail est donc bien concomitant au scénario de Mouratova.

13. Yuriy Lubimov, *A Stage Adaptation of M. A. Bulgakov's « The Master and Margarita »*, Londres, Overseas Publications Interchange Ltd., 1985.

un rappel du texte d'origine, et, en privilégiant la réception auditive, stimule l'imagination du public<sup>14</sup>.

Il s'agit là de déclencher l'imagination du public, mais l'adjonction du texte vocalisé ne comble pas les lacunes d'une perception, il contrarie plutôt le mode perceptif majeur auquel s'attend le spectateur. Il n'est en ce sens pas anodin que Nemirovitch-Dantchenko ait ressenti comme plus puissants les moments d'adjonction de deux éléments hétérogènes que ceux où seul le Lecteur prononce le texte durant les intermèdes. Le décalage ainsi produit rappelle sans cesse au spectateur l'impossibilité des modes artistiques de coïncider et de se confondre dans la perception du spectateur et de l'auditeur-lecteur.

### **Le texte littéraire dans la parole cinématographique**

La réflexion menée pour le théâtre l'est également au cinéma et certains cinéastes cherchent à allier la spécificité de la lecture à voix haute à celle du cinéma. Alain Resnais confie ainsi à propos de *Hiroshima, mon amour* : « Ce que j'ai voulu : réaliser l'équivalent d'une lecture, laisser au spectateur autant de liberté, d'imagination qu'en a un lecteur de roman. Qu'autour de l'image, derrière l'image, et même à l'intérieur de l'image, il puisse laisser aller son imagination, tout en subissant la fascination de l'écran<sup>15</sup> ».

Dans les années 1970, alors qu'en Union soviétique, Lioubimov explore l'héritage du théâtre d'Art et Mouratova travaille sur le projet *Princesse Mary*, Eric Rohmer poursuit une réflexion similaire. Après avoir réalisé *La Marquise d'O* en 1976, adaptation du texte littéraire de Heinrich von Kleist, le cinéaste décide d'adapter au cinéma *Le Roman de Perceval* de Chrétien de Troyes et opte pour la distribution du texte suivante :

Beaucoup de direct, lié par un récit dont aucune image, aucun montage cinématographique ne peuvent remplacer la saveur. Je le conserverai tel quel, et le ferai dire, non seulement par des récitants, mais par les protagonistes – qui parleront d'eux-mêmes à la troisième per-

---

14. Marie-Christine Autant-Mathieu, « *Le Maître et Marguerite* : du roman au spectacle », art. cit., p. 222.

15. « Un cinéaste stoïcien : interview d'Alain Resnais », *Esprit*, juin 1960, cité dans Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la Littérature au cinéma, genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 145.

sonne, et se chargeront, à l'occasion, de ce « dit-il » dont le cinéma, tout comme le film, n'a que faire. Mais au fait, qu'en sait-on<sup>16</sup> ?

Le cinéaste affiche d'une part la même conception que celle d'un Lioubimov (à la suite de Nemirovitch-Dantchenko) consistant à vouloir enrichir son œuvre à l'aide de deux modes d'expression hétérogènes (la « saveur » du texte venant s'ajouter à celle de la mise en scène). Mais il rajoute une complexité supplémentaire ; le narrateur (Lecteur, Auteur) ou le chœur (dans *Perceval le Gallois*) n'est plus seul à prendre en charge ce texte littéraire. Le personnage doit également dire, en plus de sa parole « directe », des répliques où il se désigne à la troisième personne. Faire dire à une seule et même personne à la fois un dialogue et un texte qui relève de la didascalie, d'une conscience qui devrait lui être extérieure, remet d'une part en cause la convention de l'illusion diégétique et accentue d'autre part l'hétérogénéité des modes de réception auxquels fait appel une telle mise en scène.

André Parente note à juste titre qu'un tel choix de vocalisation du texte littéraire produit un carambolage temporel, le présent de l'action venant alors se heurter au passé du texte prononcé :

Pour fonder le présent de l'image, Rohmer trouve la solution suivante : les personnages doivent faire une narration – soit à eux-mêmes comme s'il s'agissait d'un autre (le « je » devient « il »), soit aux autres comme s'il s'agissait d'eux-mêmes (le « il » devient « je ») – de leur action au moment même où ils agissent. Cette narration, qui devient immanente à l'action, équivaut à introduire l'imparfait dans l'action<sup>17</sup>.

### **Le texte littéraire comme didascalie et aparté**

Cette tension créée entre deux modes de perception (l'un adapté à une écoute littéraire et l'autre à une audio-vision théâtrale ou cinématographique) présente le texte vocalisé comme une transgression, comme si le spectateur se mettait à entendre sur scène ou dans le film des didascalies (procédé aujourd'hui souvent adopté par des metteurs en scène, voire des auteurs de théâtre qui mêlent dans le texte à dire didascalie et dialogue). Or, la didascalie, censée être omise dans le spectacle, suppose traditionnellement qu'« en vertu du principe de double énonciation qui régit l'économie et

16. Éric Rohmer, « Le film et les trois plans du discours : indirect/direct/hyperdirect », in Jean Narboni & Éric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, Paris, Flammarion, 1989, p. 129 (1<sup>ère</sup> édition : *Cahiers Renaud-Barrault*, 96, octobre 1977).

17. André Parente, *Cinéma et narrativité*, *op. cit.*, p. 87-88.

l'écriture théâtrales, c'est l'auteur lui-même qui viendrait s'exprimer dans le texte didascalique et y laisserait entendre sa propre voix<sup>18</sup> ».

Dans les cas de Rohmer et de Mouratova, le mélange des deux types de textes produit sur scène des « personnages, porteurs de discours hétérogènes, [...] donc détenteurs de fonctions qui dépassent le cadre de leurs attributions habituelles. [...] En outre, ils intègrent une sorte de texte didascalique [...], à la frontière de l'information objective et de l'impression subjective<sup>19</sup> ».

Chez Mouratova, le texte frôle souvent dans ce cas autant la didascalie ou la description littéraire que l'aparté, respectant la convention invraisemblable que la réplique ne soit entendue que du seul spectateur. Ce qui était ébauché dans la description de Werner livrée par Pétchorine se poursuit dans les films postérieurs, un personnage accomplissant soudain les fonctions d'un narrateur en aparté avec la caméra. C'est le cas dans l'une des dernières scènes de *Changement de destinée* (*Peremena učasti*, 1987). Le film est une adaptation de la nouvelle de Somerset Maugham *La Lettre* et raconte l'histoire d'une femme de bonne société accusée de meurtre. Alors que tout, et surtout sa bonne éducation, semble la disculper, elle se révèle coupable d'avoir trompé son mari et d'avoir tué son amant dans un accès de jalousie. Son mari rachète cependant la lettre qui l'inculpe et elle est libérée. La fête à l'occasion de la libération de Maria, alors que le spectateur sait déjà tout de sa culpabilité, apparaît comme un parangon d'hypocrisie et de faux semblants. Elle est introduite par l'unique carton du film qui fait habilement l'ellipse du procès tout en usant de finesse littéraire pour dire la position de la cinéaste vis-à-vis de cette libération : « Les jurés l'innocentèrent. Le public accueillit le verdict du tribunal avec un tonnerre d'applaudissements. Le juge félicita Maria et elle devint libre. » Les deux dernières phrases sont une citation de la nouvelle, la première résume une phrase plus longue. Alors que la société des colons se réunit, Philippe, le mari de Maria, se tait tristement au milieu de la joyeuse agitation. Un homme s'approche alors de lui et s'adresse à la caméra en le décrivant. Mais le spectateur est immédiatement frappé par le fait qu'il ne s'agit pas, et ce de manière ostensible,

---

18. Frédéric Calas, Romdhane Elouri & Saïd Hamzaoui (éd.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud éditions – Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 9.

19. À propos d'*Une Nuit arabe* de Roland Schimmelpfenning, voir Jean-Pierre Ryngaert, « Infiltrations ou fragilisation de l'étanchéité entre le texte didascalique et le texte 'à dire' », in Frédéric Calas, Romdhane Elouri & Saïd Hamzaoui (éd.), *Le Texte didascalique...*, *op. cit.*, p. 47.

d'une citation du texte original : « Regardez ces yeux. Ses muscles de la mimique sont relativement mobiles. L'expression dominante est celle de la bienveillance la plus lumineuse, la plus gentille. Ce qui s'exprime principalement par une contraction des muscles de la mâchoire et la paupière inférieure relevée. Cette expression est souvent interrompue par l'expression d'une réflexion profonde ». La nouvelle contient bien une description du héros, mais ce monologue n'en cite aucun passage et à la terminologie proche du style littéraire de Maugham viennent se mêler des termes biologiques précis qui paraissent parfaitement décalés. Ils servent ici essentiellement à signaler au spectateur qu'en même temps que le film semble renvoyer au texte écrit initial, il ne le fait pas, mais crée à son tour un nouveau référent textuel. Autre différence primordiale d'avec *Perceval le Gallois*, chez Mouratova, ce procédé n'a rien de systématique. Il surgit au cours du film le temps d'une séquence puis disparaît, ce qui signale qu'il s'agit non d'explorer la véritable relation entre un texte littéraire réel et le film, mais bien d'alerter le spectateur, d'attirer son attention sur une réplique ou un texte écrit et de le forcer à élaborer une relation entre deux éléments hétérogènes mis en présence.

Il en est de même pour la description de Valentin dans *Parmi les Pierres grises* : le texte prononcé, qui se présente pourtant comme une citation de la nouvelle, n'en est pas une, et il s'agit de l'unique fois où nous entendrons dans le film un aparté descriptif.

### Faire entendre la voix de l'auteur

Rohmer distingue dans le contenu du texte prononcé le nécessaire et le vraisemblable aristotéliens : le nécessaire est ce que le spectateur a besoin de savoir pour l'évolution de la narration et le vraisemblable, ce qui caractérise le discours « hyperdirect », qui ne joue aucun rôle dans la narration mais sert à donner une crédibilité à la réplique. La vocalisation du texte « didascalique » et du style indirect remplit habituellement la fonction du nécessaire, faute de vraisemblable. Or, il est intéressant de voir que dans les passages qui nous intéressent chez Mouratova, le nécessaire comme le vraisemblable vont disparaître peu à peu (un peu comme avec le « dit-il » si cher à Rohmer, qui n'est ni nécessaire ni vraisemblable dans la bouche d'un personnage).

La cinéaste opte pour des commentaires qui, tout en signalant leur hétérogénéité, ne remplissent aucune des deux fonctions de la parole cinématographique traditionnelle. Dans *Le Milicien amoureux* (*Čuvstviteľ'nyj milicioner*, 1992), on peut ainsi penser à l'assistant du

juge répétant deux fois, lorsque la porte de la salle d'audience s'ouvre : « Lentement, avec un grincement, la porte de la salle de tribunal s'ouvrit ». Le passé simple provoque le carambolage temporel déjà évoqué, et le fait que la phrase suive à chaque fois un plan de la porte s'ouvrant avec un grincement institue une tension comique au sein de la scène. Lorsque le juge s'interrompt en milieu de phrase et s'immobilise, perdu dans ses pensées, l'assistant commente : « Souvent, quand il s'ennuie, il s'octroie une pause, un répit, et sa pensée s'envole instantanément au loin. Puis il retourne son attention au travail et jamais il n'oublie [...] où il s'était arrêté ». Le décalage entre le style grandiloquent du commentaire et l'attitude du juge, petit homme sec à lunettes au fort accent odesite, provoque une fois encore le rire.

Ce principe de commentaire à la fois explicatif et ironique est poussé à l'extrême dans *Les Motifs tchékoviens* (*Čexovské motivy*, 2002), film coécrit par Kira Mouratova et Evgueni Goloubenko et inspiré de deux nouvelles d'Anton Tchekhov, *Gens difficiles* (*Tjaželye ljudi*, 1886) et *Tatiana Repina* (1889). Dans la partie inspirée de *Gens difficiles*, nous découvrons une famille vivant sous la coupe d'un père maladivement avare et tyrannique. Lorsqu'il se coiffe les cheveux et les sourcils devant le miroir, il commente son reflet dans la glace en marmonnant : « brave, beau, beau, brave, bellâtre ». Le décalage entre son front dégarni, sa bedaine, son maillot de corps défraîchi et ce commentaire est frappant et ne peut être entendu que comme ironique (non de la part du personnage qui prononce ces mots, mais de la part de celui que le met en scène). Le personnage du père est ainsi locuteur à la fois d'un discours direct et d'un commentaire extradiégétique. Ce principe de commentaires humoristiques, voire mordants, rappelle une forme d'art pictural populaire russe des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le *loubok*<sup>20</sup>. Il s'agit de « feuilles drôles<sup>21</sup> » imprimées à partir de gravures dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. Leur contenu n'est « parfois rien de plus qu'une histoire drôle ou une blague un peu vulgaire, parfois une mise en scène naïve d'un

---

20. Le terme vient de *lub* qui désigne l'intérieur de l'écorce des feuillus, puis, par extension, les planches de tilleul sur lesquelles on gravait les premiers dessins à imprimer.

21. Grigorij Sternin, *Očerki russkoj satiričeskoj grafiki* [Essais sur l'art graphique satirique russe], M., Iskusstvo, 1961, p. 11.

22. Grigori Sternine explique ainsi leur origine : « En dehors des imprimeries, des personnes non spécialisées se sont mises à imprimer librement avec des planches de bois sur des feuilles en papier ». Grigorij Sternin, *Očerki russkoj satiričeskoj grafiki*, op. cit., p. 11.

récit littéraire, mais parfois c'est une représentation satirique avec un propos idéologique et pictural autonome<sup>23</sup> ».

Dans le *loubok*, les commentaires humoristiques sont écrits dans l'image où à côté de celle-ci. Dans le film également, les commentaires humoristiques apparaissent parfois dans l'image sous forme de textes écrits. Les enfants boivent dans des tasses avec leurs prénoms (objets visuels qui les désignent). Les murs de la pièce principale de la maison familiale, celle où se déroule le repas, sont couverts de tissus sur lesquels sont brodés des dictons populaires. Ces dictons sont illustrés par des images explicatives grotesques. Or, le découpage de l'interminable dispute permet à chacun de ces dictons d'apparaître à l'image de telle manière que le texte du dicton fonctionne comme un commentaire ironique à l'action. Alors que la famille se met à table et peu avant que ne commence la dispute, un plan d'ensemble de la pièce permet de lire l'inscription la plus grande, qui domine les personnages et annonce ironiquement le thème de la dispute à venir : « Même sans or, on vit heureux ». La dispute éclate justement autour des questions d'argent. Plus tard, alors que le père commence à résister et ne veut pas donner d'argent à son fils, les enfants se mettent à discuter du nombre de jours durant lesquels l'on peut survivre sans le sou. Dans le même plan, derrière eux, le texte sur le tissu accroché au mur clame : « Pour ton ami chéri, enlève la boucle de ton oreille ». Le dicton est illustré d'une énorme oreille brodée. Mais le père est apparemment sourd à cet appel à la générosité. La mère tente de lui faire entendre raison en expliquant qu'en ville, leur fils ne peut pas s'habiller de la même manière qu'à la campagne. Alors que le père se lève dans un accès de colère et hurle des onomatopées inintelligibles, un autre tissu apparaît derrière lui, mais flou. Lorsque la fille s'approche de la télévision plus tard dans la séquence, le texte devient lisible : « Aller en ville sans argent, c'est être son propre ennemi ». Alors que Pétia s'exclame que ces repas en famille sont un vrai anachronisme et se met à ironiser sur l'ignorance de sa sœur car elle ne connaît pas le mot « anachronisme », il passe devant un autre tissu qui clame : « Éduque l'enfant tant qu'il obéit ». Enfin, Pétia revient à la maison. Malgré une terrible nouvelle dispute avec son père, il entre dans la maison pour lui dire au revoir. Le plan qui les réunit est doublement commenté. L'embrasure de la porte, au milieu du champ, recadre le fils et le père, le premier se tenant de dos au dernier. Autour de l'embrasure, deux tissus accrochés commentent

---

23. *Ibid.*, p.12.

simultanément : « Avec le bien-aimé, c'est le paradis même dans une hutte » et « Là où il y a amour, il y a harmonie ». La position des deux hommes contredit visiblement ces constats apaisants, même si le père finit par dire à Pétia qu'il a déposé l'argent sur la table. Le hiatus entre la situation et les inscriptions permettent à la cinéaste de n'être totalement ni dans une parole, ni dans l'autre et de se moquer autant de ses personnages que des sagesses populaires.

Ce dispositif ironique permet au spectateur de déterminer le ton du film et donne ainsi, de manière détournée, à entendre la voix de la cinéaste. Puisque Mouratova opte la plupart du temps pour de fausses citations ou des dictons populaires (textes sans auteur), il apparaît que le renvoi au texte littéraire ou original n'est qu'un simulacre utilisé pour mettre en avant certains passages, pour engager le spectateur à y prêter attention. Ce procédé rappelle ce que Rohmer appelait si justement la « saveur » du texte écrit et permet ainsi de revaloriser la lecture et l'écoute du texte comme une activité distincte au sein du visionnage du film.

Université Paris VI