



Revue *Hybrid*, n° 2

« Réalités de l'illusion »

L'image composite de L'Anglaise et le Duc

Ou l'in vraisemblable comme effet de vérité

Caroline Renouard

Docteure en arts de l'université Paris-Est et postdoctorante au Labex Arts-H2H. Ses communications et publications portent principalement sur les effets spéciaux, l'intermédialité et les interdépendances anciens/nouveaux médias, les technologies numériques et la cinéphilie pirate. Elle a codirigé un numéro de *CinémaAction*, avec Réjane Hamus-Vallée, portant sur les métiers du cinéma à l'ère du numérique (juin 2015). Chargée de cours à l'École nationale supérieure Louis-Lumière et à l'université Paris-Ouest Nanterre La Défense, elle a coréalisé avec Réjane Hamus-Vallée des webdocumentaires pour l'Observatoire des métiers de l'audiovisuel.

Résumé

L'Anglaise et le Duc (2001) est un film atypique par sa dualité au sein de l'unité, qui résulte notamment de l'incrustation numérique d'acteurs réels dans des décors picturaux. Éric Rohmer, en ayant recours à un dispositif technique aussi visible et à des effets aussi invraisemblables, a paradoxalement souhaité produire une impression de vérité auprès du spectateur. *L'Anglaise et le Duc* est un film sur les perspectives et les mises à distance : celles au cœur de la création de la mise en scène et de l'image composite, celles de l'héroïne, qui ne peut interagir avec son environnement et celles du spectateur, déconcerté par l'ambiguïté de l'artifice cinématographique, puisque des effets de réel sont présents sans qu'il y ait d'illusion vraisemblable. En le faisant assister au spectacle d'une histoire dans l'Histoire, Rohmer invite le spectateur à observer entre les différentes couches d'images et de mémoire qui composent ce film-palimpseste, qui fait apparaître en filigrane les (dés)illusions du passé et du présent.

Mots-clés : incrustation, image composite, effets spéciaux visuels, picturalité, illusion, désillusion

Mise en ligne : 23 octobre 2015

Texte intégral (format PDF)

L'incrustation renvoie à une technique née de la volonté d'intégrer une image dans ou sur une autre ou d'assembler plusieurs éléments visuels ensemble, le résultat final proposant une image composite. L'incrustation vidéo (ou *chroma-key*) semble être déterminée par un dispositif *a priori* analogue à la définition même d'image composite (deux images pour n'en faire qu'une seule)¹. Cependant, comme l'a souligné Jean-Paul Fargier², elle est aussi caractérisée par ce rapport unique au direct, à l'instantané et à la simultanéité : les deux éléments conservent, au final, leurs propres autonomies, leurs « réalités indépendantes³ » dans l'image finale, permettant la réalisation de toutes sortes d'images qu'il est possible de modifier à sa guise. L'image composite vidéo peut cependant rejoindre certaines ambitions de l'image composite cinématographique : celles de tendre à dépasser la linéarité temporelle du montage traditionnel séquentiel et à favoriser un montage dans le plan. Bien au-delà de l'art vidéo, il s'agit surtout d'un dispositif de représentation visuelle qui se veut bien souvent illusionniste, puisqu'il permet de composer un espace homogène à partir d'éléments hétérogènes incrustés ensemble⁴. Ainsi, la particularité de l'image composite, comme effet spécial, est de représenter une apparence de la réalité, ou au contraire de vider l'image de toute une apparence de réalité. En nous accordant sur les réflexions d'Edgar Morin⁵ ou de Clément Rosset⁶, il semble que les liens entre réel et imaginaire ne soient pas conflictuels : « la perception du réel et la représentation imaginaire sont taillées dans la même toile⁷ » (en référence à l'expression de Shakespeare, dans *La Tempête* : « nous sommes faits de la même étoffe que les songes »). L'imaginaire ne serait qu'un réel « décalé » sur une « autre scène »⁸, par rapport à l'espace et au temps. L'image composite est une image paradoxale – une image fondamentalement baroque⁹, qui se compose sur les fondements de la décomposition, qui est à la fois une et multiple, réaliste et irréaliste. Ce serait même, pour reprendre le concept de complexité d'Edgar Morin, une image

1 Nous renvoyons à l'étude de Philippe Dubois, « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques », in Franck Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/De Boeck Université, 1998, p. 198 sq.

2 Jean-Paul Fargier, « Les effets de mes effets sont mes effets », *Communications*, n° 48, « Vidéo », 1988, p. 93 sqq. Voir aussi Jean-Paul Fargier, « L'homme incrusté », *Cahiers du cinéma*, n° 328, supplément spécial « Télévision », automne 1981, p. 60 sq.

3 Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Melon et Colette Dubois, « Cinéma et vidéo : interpénétrations », *Communications*, n° 48, « Vidéo », 1988, p. 279.

4 Caroline Renouard, *Les Effets esthétiques et narratifs de la technique de l'incrustation. L'image composite dans les mises en image(s) spectaculaires*, thèse de doctorat sous la direction de Giusy Pisano, Université Paris-Est, 26 novembre 2012.

5 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie* [1956], Paris, Minuit, 1977.

6 Clément Rosset, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006.

7 Clément Rosset, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006, p. 105.

8 Rosset fait ici référence aux *Clefs pour l'imaginaire* d'Octave Mannoni.

9 Nous pensons notamment à la formulation de Gérard Genette, quand il énonce que « Diviser (partager) pour unir, c'est la formule de l'ordre baroque. N'est-ce pas celle du langage même ? », Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 38.

dialogique, puisque c'est une image qui assume son caractère contradictoire : « le principe dialogique nous permet de maintenir la dualité au sein de l'unité. Il associe deux termes à la fois complémentaires et antagonistes¹⁰ ». Autrement dit, le sens et la forme d'une image initiale sont détournés, mutilés, manipulés pour être remodelés, reconstruits, réunifiés avec d'autres fragments d'images pour composer une image composite finale. L'incrustation ou la superposition dans une même image de plusieurs images élémentaires et disparates va résulter une image finale complexe et aboutie.

Nous avons choisi d'analyser la production d'une illusion paradoxale dans le film *L'Anglaise et le Duc* d'Éric Rohmer (2001). Ce film, de genre historique, met en avant – dans les séquences se déroulant en décors extérieurs – des images composites, à travers l'incrustation de comédiens dans des décors picturaux. Nous voyons ici la rencontre d'un corps (réel) avec un décor (une peinture numérisée), où le corps transmet, par contagion, les traces de sa réalité dans le décor irréel qui l'entoure, participant à la présence d'une géographie créatrice¹¹ au sein même du plan. Nous observons une mise en tension dans le dispositif utilisé, puisque le spectateur sait d'emblée qu'il y a trucage. Ces plans truqués visibles comportent donc un enjeu supplémentaire, celui de créer du réalisme, ou plus précisément du vraisemblable, ce qui donne aux corps des personnages une place particulière, puisqu'ils se présentent comme les seuls éléments vrais du plan, mais aussi comme les seuls éléments étrangers au sein d'une image artificiellement composée.

À la suite du dépôt des archives d'Éric Rohmer à l'IMEC – l'Institut mémoires de l'édition contemporaine – et grâce aux nombreux témoignages récoltés auprès des anciens collaborateurs du cinéaste, la fabrique de ce film atypique a été minutieusement explorée par Antoine de Baecque et Noël Herpe dans leur biographie consacrée à Rohmer¹², qui présente notamment les nombreuses problématiques de préparation, production, postproduction, mais aussi d'exploitation et de réception critique auxquelles *L'Anglaise et le Duc* a été confronté. D'autres travaux universitaires ont plus spécifiquement mis en lumière les particularités esthétiques et narratives de ce film, comme l'étude de Marie-Laure Guétin, qui porte sur les « décors révolutionnés, le Paris(s) historique de Rohmer¹³ » où la picturalité du film est interrogée comme un « moyen de faire se rencontrer, sur une même scène, la narration, l'histoire et l'esthétique¹⁴ » ; ou bien encore l'article de Florence Bernard

10 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, 2005, p. 99.

11 Lev Koulechov, *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 52. Voir aussi Dominique Château, « Le montage comme expérimentation », *CinémAction*, n° 72, « Les conceptions du montage », 1994, p. 35.

12 Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Biographie d'Éric Rohmer*, Paris, Stock, 2014, p. 446 sq.

13 Marie-Laure Guétin, « Des décors révolutionnés : le Paris(s) historique d'Éric Rohmer », in Laurence Schifano et Sylvie Robic (dir.), *Rohmer en perspectives*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, « L'œil du cinéma », 2014, p. 71 sq.

14 Marie-Laure Guétin, « Des décors révolutionnés : le Paris(s) historique d'Éric Rohmer », in Laurence Schifano et Sylvie Robic (dir.), *Rohmer en perspectives*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, « L'œil du cinéma », 2014, p. 73.

de Courville, qui évoque la déréalisation de la Révolution française par le recours à la représentation artificielle des décors¹⁵.

Bien que nous nous inscrivions évidemment dans la continuité de ces travaux, notamment sur cette thématique centrale qu'est la mise en spectacle de l'histoire par le biais des décors picturaux, l'optique retenue ici concerne néanmoins davantage le questionnement induit par l'emploi de la technique de l'incrustation et de ses effets. Nous souhaitons ainsi comprendre comment l'effet de transparence, généralement observé dans l'usage des effets spéciaux visuels photoréalistes, a été ici détourné au profit d'un effet spectaculaire. *Quid* de l'effet de réel ? Que nous laisse voir l'hétérogénéité des matériaux de la fabrication et de la représentation d'un « point de vue » sur l'histoire ? Nous analyserons ainsi la manière dont les effets de sens de *L'Anglaise et le Duc* démontrent (consciemment ou non) le caractère ambigu de son dispositif visuel – entre illusions et désillusions – dans le fond comme dans la forme.

Au-delà des effets de réel : la quête de vérité par l'artifice

L'Anglaise et le Duc d'Éric Rohmer (2001) est l'adaptation d'une œuvre littéraire méconnue, les *Mémoires*¹⁶ de Grace Elliott, une aristocrate anglaise qui vécut à Paris pendant la Révolution française. Éric Rohmer a utilisé dans cette œuvre de fiction (créée à partir d'un témoignage historique) un procédé esthétique réduit à sa plus simple expression, rappelant les dispositifs optiques de la lanterne magique et le cinéma des premiers temps. Néanmoins, pour y parvenir, le réalisateur a employé les nouvelles technologies du début du XXI^e siècle et tout particulièrement la technique de l'incrustation numérique. L'effet visuel qui en résulte place les comédiens dans des décors picturaux évoquant le Paris de la Révolution française. L'hybridation, dans le film de Rohmer, est poussée à l'extrême, à travers un récit doublement subjectif où les points de vue se superposent, tout comme les images.

En effet, nous retrouvons, d'une part, le récit personnel relaté dans les *Mémoires* de cette jeune Anglaise, en retrait par rapport aux événements révolutionnaires en raison de son statut d'étrangère, mais néanmoins partie prenante en tant qu'aristocrate. D'autre part, est présente la narration cinématographique de Rohmer, qui s'approprie l'histoire particulière de Grace Elliott pour en faire une œuvre fictionnelle originale. La grande histoire est représentée par le biais de l'incrustation de l'actrice qui interprète l'héroïne dans les décors picturaux, renforçant la distance de celle-ci avec les événements. Ainsi, nous sommes face à un triple récit : celui de son auteur, Grace Elliott, et de son lecteur, Éric Rohmer, qui se placent comme des spectateurs de l'histoire et, enfin, le récit de l'histoire elle-même et de ses représentations picturales. Si Grace Elliot appréhende l'histoire de son point de vue particulier, Rohmer ne s'attache pas à reconstituer objectivement les événements historiques. Il cherche au contraire par la fiction à refléter les sentiments de l'Anglaise. Malgré cette mise à distance de l'histoire défendue par le cinéaste,

15 Florence Bernard de Courville, « *L'Anglaise et le Duc*, le réel et le tableau », in Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2007, p. 169 sq.

16 Grace Elliott, *Journal de ma vie durant la Révolution française* [1801], Paris, Max Chaleil, 2001.

L'Anglaise et le Duc sera perçu par une partie du public et de la critique comme un film historique qui soutiendrait la cause royaliste.

Ce film, comme bien d'autres, témoigne des tensions entre histoire et *fictio*, entre faits historiques et points de vue particuliers, et cela, paradoxalement, dans un domaine reposant souvent sur le spectaculaire et l'artifice. Rohmer a expérimenté dans *L'Anglaise et le Duc* une forme cinématographique dépassant les oppositions entre histoire et *fictio* grâce à son esthétique particulière et à son récit mêlant histoire écrite, mémoires et fiction. *L'Anglaise et le Duc* est une œuvre atypique dans la filmographie d'Éric Rohmer, tout comme *La Marquise d'O...* (1976) et *Perceval le Gallois* (1978) – notamment en raison des dispositifs de mise en scène utilisés, qui sont en rupture avec les procédés narratifs et esthétiques de ses autres films. Dans les trois œuvres, le cinéaste a utilisé des procédés de mise en image dans lesquels l'anachronisme et l'artifice sont mis en évidence. Hormis ces films, la filmographie de Rohmer s'inscrit dans la lignée de l'œuvre théorique d'André Bazin. D'ailleurs, pour le théoricien et le cinéaste, comme l'a décrit Tom Gunning, « le cinéma devrait être une forme d'art sollicitant une réalité "mise à nu"¹⁷ ». Bazin et Rohmer rêvaient d'un « degré zéro du style » au cinéma, loin des fioritures et des effets en tous genres. Et pourtant, quand on regarde *La Marquise d'O...*, *Perceval le Gallois* ou *L'Anglaise et le Duc*, on ne peut que constater un traitement formel d'une stylisation poussée à l'extrême. Concernant *Perceval le Gallois*, Tom Gunning a apporté une réponse pertinente à cette volonté, au premier abord curieuse – voire déstabilisante –, de l'un des cinéastes emblématiques de la Nouvelle Vague :

Le réalisme cinématographique n'est pas en adéquation absolue avec le vraisemblable, et il ne consiste pas non plus à rendre les choses plus vivantes ou plus dramatiques ; il s'attache plutôt à respecter le poids et la résistance à la fois du langage et des choses¹⁸.

L'intention de Rohmer était de reprendre à son compte des codes visuels et narratifs propres aux périodes historiques représentées dans ses films. Selon Rohmer, ce procédé était la seule façon de présenter avec réalisme les sujets historiques ou mythologiques : il ne représente pas le mensonge de la fiction par l'illusion du vraisemblable, mais il propose une représentation tellement empreinte d'artifice et d'irréalisme qu'il ne peut en surgir que la « vérité ». C'est, en quelque sorte, la formule mathématique du $(-) \cdot (-) = (+)$, ici : artifice \cdot artifice = vérité, ou bien encore, subjectivité \cdot subjectivité = objectivité. Ce concept approfondit, d'une certaine façon, une idée développée par Edgar Morin : « ce qu'il faut interroger précisément, c'est ce phénomène étonnant où l'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion, sans pourtant que cette conscience tue le sentiment de réalité¹⁹ ». Si le vraisemblable est l'opposé de la vérité, ce qui se rapprocherait le plus de cette dernière serait donc l'invraisemblable, notamment grâce à l'utilisation de l'image composite et de l'incrustation picturale artificielle

17 Tom Gunning, « Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique », in Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2007, p. 12.

18 Tom Gunning, « Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique », in Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2007, p. 18.

19 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'Anthropologie* [1956], Paris, Minuit, 1977, préface de la nouvelle édition.

d'un décor du Paris révolu. Loin de l'*historia*, Rohmer n'a pas cherché à montrer dans *L'Anglaise et le Duc* ce qui a réellement eu lieu, il a proposé comme sujet de son scénario une intrigue située au sein d'une période historique trouble dont il est difficile de percevoir encore de nos jours tous les tenants et aboutissants. Il a souhaité mettre en scène et présenter aux spectateurs de ce début de XXI^e siècle la « vérité » d'un témoin qui a vécu et subi des événements marquants de notre histoire.

Le récit de Grace Elliott révèle le point de vue particulier d'une aristocrate sur les événements historiques de la Révolution. Ses Mémoires sont doublement subjectifs : il ne s'agit pas de raconter uniquement son histoire personnelle, mais surtout de défendre les positions du duc d'Orléans et de les justifier, alors même que Grace ne partageait pas ses positions politiques. En s'intéressant au point de vue de cette Anglaise royaliste modérée, Rohmer a voulu traduire dans son film la distance de ce témoin privilégié par rapport aux événements historiques. En ne cherchant pas à inscrire directement son film dans l'Histoire, mais en choisissant comme héroïne un personnage en marge de la Révolution française (tout comme D.W. Griffith l'avait aussi mise en scène à travers les péripéties de ses *Deux orphelines* en 1922), Rohmer a pris le parti de représenter indirectement un moment capital de la formation de l'identité française et de heurter, par là même, la sensibilité des spectateurs. En effet, parce qu'« il ne communique pas dans la mythologie de la Révolution française²⁰ », une partie du public et quelques journalistes et historiens ont été déconcertés par le film, au point de voir dans Rohmer un partisan royaliste, comme Jean-François Kahn dans la revue *Marianne* :

Il s'agit d'une vision néomonarchiste et donc foncièrement « contre-révolutionnaire » de cet événement fondateur. L'émergence, de plus en plus visible, d'un courant anti-républicain dans le pays nous préparait à cette relecture « révisionniste », comme on dit, de notre épopée nationale. [...] C'est que s'en dégage, comme on avait rarement osé l'exprimer jusqu'ici [...] une haine féroce, implacable, terrible du peuple. [...] Les chouchous du « haut » – Rohmer en est – disent ce qu'ils pensent vraiment du « bas ». Mélange d'exécration et de mépris²¹.

Le réalisateur a défendu son point de vue dans la presse et même dans l'édition du DVD du film, où il a ressenti le besoin de s'expliquer une « bonne fois pour toutes » :

Je n'ai pas fait ce film pour des raisons politiques, je n'y défends aucun parti, ni royaliste, ni anti-royaliste. En revanche, j'aimerais contribuer à entretenir chez le public, jeune ou vieux, le goût de l'Histoire. [...] Il y a chez nous un grand intérêt potentiel pour l'Histoire, mais les films historiques se sont souvent montrés un peu désinvoltes à l'égard de la vérité historique. [...] Ici, le récit de Grace Elliott était une base très complète, jusque dans ses dialogues²².

L'utilisation de l'incrustation numérique a sans doute été en partie à l'origine de la polémique soulevée, car elle a été interprétée comme une mise en valeur esthétisante du point de vue de Grace Elliot. Le cinéma, pour Rohmer, est un art du présent. Il n'a pas cherché à reconstituer le passé dans son film, mais à proposer, grâce aux incrustations, un « présent » du passé. Le spectateur, mis à distance par l'artifice visuel de l'incrustation, peut adhérer ou non au point de vue de Grace, bien

20 Jean Tulard, « Une cruauté extraordinaire », *Le Figaro*, 12 septembre 2001.

21 Jean-François Kahn, « L'aveu de la haine du peuple », *Marianne*, 3 septembre 2001.

22 Éric Rohmer, *L'Anglaise et le Duc* [DVD], Pathé Vidéo, 2002.

plus que dans un film où la mise en scène chercherait à maintenir à tout prix l'illusion mimétique, mais en ne laissant finalement aucune liberté au spectateur. Cependant, cette esthétique du décor pictural (presque) figé, et c'est ce qui sera finalement reproché au film par certains critiques, peut aussi – paradoxalement – ne permettre aucune issue à l'imagination, « comme si l'Histoire était jouée d'avance, comme s'il était inutile de l'interroger et de se resituer dans un présent-passé improbable et ouvert²³ ».

Les perspectives du passé dans le présent – du présent dans le passé

Le choix de combiner la vidéo numérique et le décor pictural est au premier abord curieux chez Rohmer, faisant osciller le film entre l'avant-garde et l'académisme. En réalité, il s'ancre parfaitement dans la finalité esthétique et narrative précise du film, qui permet de garder à distance les événements historiques. D'un côté, l'héroïne ne peut interagir avec son environnement (la peinture symbolisant le monde qui l'entoure), et d'un autre côté, c'est le spectateur qui est déconcerté par la révélation de l'artifice cinématographique, qui ne le place pas, pour une fois, face à une illusion de réel.

Concrètement, Rohmer et son équipe ont mis en place le dispositif de réalisation suivant : les comédiens (filmés sur fond vert en *Betanum*) ont été incrustés dans des toiles peintes imitées du style artistique de l'époque révolutionnaire et représentant les grandes places parisiennes telles qu'on aurait pu les voir sous la Terreur. L'image a ensuite été kinescopée²⁴ en 35 mm, apportant des aplats, des chatoiements, une patine des couleurs et du grain renforçant l'aspect pictural du film, rappelant les touches d'un pinceau sur une toile de la fin du XVIII^e siècle. Pendant dix ans, Rohmer a recherché en vain les moyens pour parvenir à ce rendu²⁵. Il a dû attendre que les nouvelles technologies cinématographiques se développent suffisamment pour qu'elles servent au mieux le propos de son film sans perdre de la qualité d'image. De même, il a patienté le temps que les méthodes de kinescopage soient assez performantes, ce que la vidéo et la technologie numérique ont permis dès la fin des années 1990. Rohmer a expliqué ainsi son choix de l'incrustation :

Seul le numérique permettait cela. L'extérieur comme on le montre généralement ne m'intéresse pas. Je refuse ce genre de reconstitution idiote, cette pseudo-fidélité. Au cinéma, on n'a jamais vu le Paris ancien mais trop de décors destinés à le figurer. Paris a fait la Révolution et je voulais le montrer directement, en vue large, sans reconstitution, ni recadrage au tournage, ni recoupage au montage. Seule la technique de l'incrustation de personnages dans les tableaux d'époque pouvait

23 Philippe Petit, « Le film qui enterre 1789 », *Marianne*, 3 septembre 2001.

24 Le kinescopage est une technique consistant à reporter sur une pellicule film des images initialement tournées en vidéo.

25 Comme l'ont rappelé Antoine de Baecque et Noël Herpe, le cinéaste s'intéressait à l'incrustation depuis 1990, quand il avait incrusté dans une première image une autre image, représentant Arielle Dombasle, pour le clip *Amour symphonique*. Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Biographie d'Éric Rohmer*, Paris, Stock, 2014, p. 429 sq.

concrétiser ce rêve. Il fallait que les acteurs sortent de la peinture ou de la gravure. Leur réalité est avant tout picturale²⁶.

Rohmer a inscrit ses personnages dans les plans du film comme un peintre le ferait dans des portraits. D'ailleurs, dans les scènes d'intérieur, il a placé aux murs de nombreuses toiles peintes, permettant de faire interagir les personnages avec leurs représentations picturales. Il introduit ses héros en s'attardant longuement sur leurs portraits peints à la mode du XVIII^e siècle. Les acteurs sont par ailleurs cadrés comme les portraits (c'est-à-dire en plan fixe, large et parfois rapproché) afin de renforcer les personnalités figées dans le temps et dans l'action de *Grace et du Duc*.

D'après Pascal Bonitzer, le rapport le plus commun qu'entretiennent la peinture et le cinéma semble être le trompe-l'œil²⁷. Le cinéma et la peinture, pour faire oublier la platitude de l'image, doivent faire ressentir à l'œil l'illusion de profondeur, grâce à certaines règles de perspective. D'ailleurs, la perspective elle-même est le fruit d'un artifice technique autant au cinéma que dans la peinture, comme l'a précisé Daniel Arasse :

La fenêtre d'Alberti n'ouvre pas du tout sur le monde, ce n'est pas un détail du monde qu'on voit à travers cette fenêtre, c'est le cadre à partir duquel on peut contempler l'histoire. C'est le dessin rectangulaire de la surface qu'on va peindre, le cadrage, qui détermine toute perspective²⁸.

Dans *L'Anglaise et le Duc*, la présence des deux dispositifs de prise de vues, celui de la peinture et celui du tournage sur le plateau en fond vert, pose doublement la question de la perspective et de l'illusion de la profondeur. Éric Rohmer le cinéaste, et Jean-Baptiste Marot le « peintre-décorateur » des vues picturales du film, ont étudié le moyen pour articuler entre elles les deux perspectives afin d'apporter une continuité entre les acteurs incrustés et les décors picturaux :

On a fait des essais. Il fallait savoir comment les personnages pouvaient « rentrer » dans le décor. On a fait un essai avec des figurants passant sous un porche, et, ça marchait. Ensuite, il a fallu un peu d'adaptation, notamment quand la profondeur du décor était supérieure à celle du studio : la perspective de la rue Saint Honoré par exemple, devait atteindre deux cents mètres, alors que le plateau n'avait que quarante mètres de profondeur²⁹.

Pendant deux ans, ils ont donc élaboré trente-sept tableaux pour constituer les décors extérieurs du film le plus précisément possible, afin que chaque plan puisse donner l'illusion de posséder un espace de vision en trois dimensions de Paris. Ces décors ont été directement inspirés de toiles et de gravures prérévolutionnaires, exposées au musée Carnavalet de Paris, puisque ce sont les principales sources iconographiques du Paris de l'époque que nous possédons de nos jours. Par la suite, le point de vue du « peintre-décorateur » devait devenir le point de vue de la caméra.

Il fallait définir très précisément l'emplacement et la focale de la caméra pour chaque plan extérieur. Éric Rohmer devait donc connaître les déplacements de mouvements de tous les personnages pour définir les entrées et les sorties de champ

26 Éric Rohmer, « "J'aurais pu être beaucoup plus violent" », entretien avec Antoine de Baecque et Jean-Marc Lalanne, *Libération*, 7 septembre 2001.

27 Pascal Bonitzer, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1987.

28 Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 98 sq.

29 Éric Rohmer, propos recueillis par Aurélien Ferenczi sur le DVD de *L'Anglaise et le Duc*, Pathé Vidéo, 2002.

et pour définir le cadre du tableau³⁰. Les décors intérieurs ont été eux aussi réfléchis en fonction de l'esthétique picturale voulue par le cinéaste : tout est construit autour de toiles peintes collées en trompe-l'œil à des parois amovibles (découvertes), apportant ainsi une matière très dense à l'image, extrêmement proche des peintures extérieures.

Diane Baratier, la chef opératrice de Rohmer, a dû apprendre à travailler de façon très différente avec les procédés numériques pour *L'Anglaise et le Duc*. Tout d'abord avec la caméra Betacam numérique : celle-ci permettait de nouveaux réglages, notamment colorimétriques, ce qui a donné aux images les tons chatoyants et patinés qui correspondaient aux couleurs employées dans les peintures des décors extérieurs, ainsi que dans les décors intérieurs. Le tournage sur fond vert nécessite aussi une grande maîtrise des couleurs et de la lumière, puisqu'il faut toujours prêter attention à la teinte de la peau des acteurs, où le vert du fond se réfléchit³¹. Il faut donc pallier ce défaut en trouvant la parfaite exposition lumineuse. Diane Baratier a travaillé avec un diaphragme très fermé, afin de bénéficier d'une importante profondeur de champ, permettant de compenser l'aspect lisse que peut apporter le numérique. La composition scénique et l'interprétation des acteurs pouvaient dès lors être inspirées des œuvres picturales de la fin du XVIII^e siècle, impliquant un jeu volontairement contraint, à l'étroit dans les carcans du cadrage de l'image et accentuant *in fine* l'impuissance des personnages prisonniers de leurs statuts sociopolitiques et des événements incontrôlables de la Terreur. Diane Baratier a dû ensuite assimiler les différents regards, celui de Rohmer tout d'abord, ceux du peintre et des tableaux ensuite, et enfin celui de la caméra qui devait être placée sur des axes prédéterminés, pour que les différentes perspectives s'accordent avec les objets et les mouvements des acteurs à l'écran. Elle est parvenue à « cadrer » la scène et les comédiens sur fond vert, en se repérant grâce à des rayons laser projetés sur le sol et des marques vertes matérialisant les volumes qui occuperaient ensuite l'espace des tableaux (rues, pont, bâtiments, places...). Après le tournage, pendant le travail d'incrustation en postproduction³², elle a ajouté dans certaines vues des éléments animés pour apporter encore plus d'effets de réel aux scènes, mais aussi, de vie et d'espace au cadre : des oiseaux s'envolent dans le ciel, la Seine miroite, etc.

Le spectacle de l'histoire : extériorité du dispositif et sentiment de vérité

Ainsi, les incrustations ont finalement été utilisées par Rohmer pour donner cette impression d'extériorité à l'histoire qui est propre au récit de Grace Elliott,

30 Jean-Baptiste Marot, propos recueillis par Aurélien Ferenczi sur le DVD de *L'Anglaise et le Duc*, Pathé Vidéo, 2002.

31 Voir Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard, « La peau grise. Analyse comparative de trois procédés d'incrustation cinématographique », in Priska Morrissey et Emmanuel Siety (dir.), *Actes du colloque Filmer la peau*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », en cours de publication.

32 Buf Compagnie, aidée par les structures de tournage de Duboi, a réalisé toutes les incrustations et autres effets visuels du film, mobilisant dix graphistes entre juillet et décembre 2000. Voir notamment Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Biographie d'Éric Rohmer*, Paris, Stock, 2014, p. 434 sq.

permettant ainsi à la *fictio* de prendre forme et à la vérité – telle qu’il la conçoit – de surgir. C’est justement par l’imaginaire pictural et sa mise en forme cinématographique que Rohmer recherche ces résultats. L’artifice devient le réel : « Ce n’est pas le tableau qui entre dans la réalité. C’est au contraire le tableau qui devient réel³³. »

Mon objectif était de renforcer l’impression de vérité. Dans la mesure où je montre des toiles peintes, je voulais établir ce parti pris d’emblée. [...] L’artificialité de la peinture a été dictée par la recherche de la vérité [...] je trouve que le style des peintures, la lumière des peintures recèlent une vérité, celle que je cherche. Peut-être pas une vérité historique, mais une vérité artistique³⁴.

D’un point de vue cinématographique, ce que Rohmer a cherché à reproduire à travers cette mise en forme visuelle n’est ni le fait historique, qui dans le film fonctionne comme une toile de fond – au sens propre du terme –, ni un jugement sur les événements. L’anachronisme de ces images, mis en avant par un système technique d’incrustation mêlant passé et présent, répond au projet du cinéaste : être spectateur du spectacle de l’histoire.

Cette distance est présente au sein du film par la technique de l’incrustation, mais également par des dispositifs qui apparaissent à l’écran. Un exemple précis de mise à distance de l’histoire par l’intermédiaire d’un appareillage technique est la séquence où Grace Elliot refuse de prendre part au « spectacle » de l’exécution du roi, et laisse le soin à sa servante de regarder la scène à travers une lunette et de lui raconter ce qu’elle voit. Le lieu d’observation choisi par Grace et sa servante lors de l’exécution du roi n’est pas anodin : elles se trouvent sur une sorte de terrasse, un belvédère qui prend place dans la petite ville de Meudon et qui donne un « point de vue » sur tout Paris. Elles sont au balcon du théâtre de l’histoire. Comme l’explique Danièle Heymann à propos de cette scène :

« Je ne vois qu’un peu de bleu et de rouge » dit [la servante]. On entend les roulements assourdis des tambours. C’est tout, et l’Histoire passe sur le visage d’une femme. C’est exactement là que Rohmer voulait nous mener³⁵.

Les événements représentés par des plans larges en profondeur, saisis depuis un point de vue monoculaire (comme la scène du belvédère) et bien entendu le décor pictural, participent à la distance recherchée par le cinéaste. Cette distance, d’après le cinéaste, est nécessaire à la découverte du sentiment de vérité, celui que peut ressentir le spectateur en réponse aux événements vécus par Grace Elliott. Le cinéaste rappelle que les films historiques ne sont qu’un spectacle : il narre une histoire dans l’Histoire, il jongle avec les cadres cinématographiques et picturaux et prend un malin plaisir à déconcerter le spectateur, qui peut parfois se demander s’il regarde une œuvre peinte d’époque ou un film :

Le film commence par des tableaux et j’aimerais qu’un spectateur non averti s’imagine qu’il s’agit de documents d’époque, et soit surpris de voir ces tableaux s’animer³⁶.

33 Éric Rohmer, « Je voulais que la réalité devienne tableau », entretien avec Patrice Blouin, Stéphane Bouquet et Charles Tesson, *Cahiers du cinéma*, juillet/août 2001.

34 Éric Rohmer, entretien avec Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 5 septembre 2001.

35 Danièle Heymann, « La révolution sur le visage d’une femme », *Marianne*, 3 septembre 2001.

36 Éric Rohmer, propos recueillis par Aurélien Ferenczi sur le DVD de *L’Anglaise et le Duc*, Pathé Vidéo, 2002.

Les événements historiques représentés, ainsi que la présence tangible et mémorielle de la peinture – forme par laquelle les images de la Révolution française nous sont restituées – participent à la distance picturale souhaitée par le cinéaste³⁷. Éric Rohmer, en ayant recours à des incrustations aussi visibles que celles qu’il a employées, a espéré donner encore davantage un effet de vérité au dispositif, et donc, au récit même du film.

Les effets spéciaux visuels ne produisent pas que du simulacre et ne visent pas uniquement à faire du sensationnel et de l’artifice. Paradoxalement, une technique comme l’incrustation peut apporter un même effet de vérité à l’image que celui décrit par Bazin dans le montage interdit et sa formule maintenant canonique de « robe sans couture de la réalité » : « Quand l’essentiel d’un événement est dépendant d’une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l’action, le montage est interdit³⁸. » Bazin considère que le but de n’importe quel film (de fiction ou documentaire) est de provoquer chez le spectateur l’illusion d’assister à des événements réels, se déroulant devant lui comme dans la réalité quotidienne. Cette illusion est néanmoins une supercherie, puisque la réalité n’existe, pour nous, spectateurs, que dans un espace physique concret et temporel continu. C’est l’unité du cadre qui prime et, par conséquent, par le biais d’un jeu de superposition de « plans » à l’intérieur d’une même image (d’un même cadre), l’effet de réel – sous-jacent au sentiment de vérité voulu par Rohmer et garant d’une forme de réalité de l’action présentée – va pouvoir être pleinement exploité. Rohmer a ainsi recours à l’intérêt premier de l’incrustation et de l’image composite : le respect unitaire du cadre, même si cette homogénéité est recrée artificiellement. « Seul le cadre est le garant de l’unité des effets spéciaux³⁹ », a expliqué Réjane Hamus-Vallée. Ce principe de « confrontation » de plusieurs actions temporelles dans un même espace implique « que la réalité de l’un contamine l’irréalité de l’autre, et inversement »⁴⁰.

Pour conclure, l’image composite dans ce film est paradoxale, car elle se présente à la fois comme illusionniste et désillusionniste. Elle est construite en un assemblage de diverses formes de représentation, de formes stylistiques, de narrations, de valeurs, qui se grefferaient entre elles et développeraient d’elles-mêmes un nouveau discours, une nouvelle complexité⁴¹. Les récits intrinsèques aux films spectaculaires reposant sur les images composites seraient comme des hypertextes qui nous amèneraient à lire entre les lignes – à lire entre les couches d’images. Tout comme la

37 Comme l’a expliqué la directrice de production Françoise Etchegaray, ce que recherchait Rohmer en recourant aux effets spéciaux numériques « ressemblait davantage à un esprit d’enfance : des tableaux animés, à la manière des lanternes magiques », Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Biographie d’Éric Rohmer*, Paris, Stock, 2014, p. 434. Cette influence esthétique de la lanterne magique est particulièrement bien mise en « lumière » dans le menu du DVD du film, puisque ce dispositif de projection est directement représenté dans l’animation multimédia du support.

38 André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma* [1958], Paris, Cerf, 2011, p. 59.

39 Réjane Hamus-Vallée, *La Fabrique du cinéma : du trucage aux effets spéciaux*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Leutrat, Paris, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2002, p. 393.

40 Réjane Hamus-Vallée, *La Fabrique du cinéma : du trucage aux effets spéciaux*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Leutrat, Paris, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2002, p. 393.

41 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, 2005.

transtextualité décrite par Gérard Genette⁴², où s'inscrit l'hypertexte, l'utilisation de l'image composite peut servir à mettre une image en relation avec d'autres images, les couches successives d'image apparaissant en filigrane, que ce soit dans le fond comme dans la forme. Le dispositif de l'image composite peut être utilisé comme une forme de palimpseste, pour des films de genre historique s'inscrivant dans une dynamique se situant entre passé et présent. Elle répond de ce fait à la complexité de l'histoire qui, comme la pensée complexe de Morin, ne possède pas de linéarité et donne lieu à des couches dynamiques d'espaces, de temps et de points de vue qui se démultiplient et se relient. *L'Anglaise et le Duc* est un film composite qui, à travers la technique de l'incrustation, accumule des épaisseurs d'images et de récits, tout autant conscients et inconscients, qui se situent entre histoire et spectacle, entre passé et présent, entre visible et invisible. Le « fond » historique, présent ici au propre comme au figuré est, incontestablement, trop peu fiable pour que le réalisateur ait fait le choix d'une représentation réaliste des décors. En effet, les références et inspirations esthétiques et narratives qui construisent ce film révèlent sans cesse la présence d'images médiales du passé (des « images musées⁴³ ») derrière l'apparente image physique composite. Le film met en image des « fragments » de mémoire, de points de vue et de récits spectaculaires qui se superposent à la façon d'un palimpseste. La quête de vérité, comme l'a souhaitée Rohmer dans *L'Anglaise et le Duc*, semble donc avoir été motivée par la création et la perception d'un espace chimérique à « double fond », entre artifice et réalité, entre (dés)illusions du passé et du présent.

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006.

BAECQUE Antoine de et HERPE Noël, *Biographie d'Éric Rohmer*, Paris, Stock, 2014.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma* [1958], Paris, Cerf, 2011, p. 59.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images* [2001], Paris, Gallimard, 2004.

BERNARD DE COURVILLE, Florence, « L'Anglaise et le Duc, le réel et le tableau », in HERPE Noël (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2007, p. 169-181.

BONITZER Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Étoile, 1987.

CHÂTEAU Dominique, « Le montage comme expérimentation (Koulechov, Poudovkine, Vertov) », *CinémAction*, n° 72, « Les conceptions du montage », 1994, p. 32-38.

DUBOIS Philippe, MELON Marc-Emmanuel et DUBOIS Colette, « Cinéma et vidéo : interpénétrations », *Communications*, n° 48, « Vidéo », 1988, p. 267-321.

DUBOIS Philippe, « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques », in BEAU Franck, DUBOIS Philippe et LEBLANC Gérard (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/De Boeck Université, 1998, p. 189-206.

42 Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Gérard Genette emploie le palimpseste au figuré pour désigner l'« hypertexte » (qui s'intègre dans l'étude plus globale de la transtextualité), qui met un texte en relation avec d'autres textes, les couches inférieures du texte transparaissant en filigrane.

43 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* [2001], Paris, Gallimard, 2004, p. 93.

ELLIOTT Grace, *Journal de ma vie durant la Révolution française* [1801], Paris, Max Chaleil, 2001.

FARGIER Jean-Paul, « L'Homme incrusté », *Cahiers du cinéma*, n° 328, supplément spécial « Télévision », automne 1981, p. 60-61.

FARGIER Jean-Paul, « Les effets de mes effets sont mes effets », *Communications*, n° 48, « Vidéo », 1988, p. 93-100.

GENETTE Gérard, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GUÉTIN Marie-Laure, « Des décors révolutionnés : le Pari(s) historique d'Éric Rohmer », in SCHIFANO Laurence et ROBIC Sylvie (dir.), *Rohmer en perspectives*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, « L'œil du cinéma », 2014, p. 71-90.

GUNNING Tom, « Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique », in HERPE Noël (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2007, p. 11-20.

HAMUS-VALLÉE Réjane, *La Fabrique du cinéma : du trucage aux effets spéciaux*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Leutrat, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2002.

HAMUS-VALLÉE Réjane et RENOARD Caroline, « La peau grise. Analyse comparative de trois procédés d'incrustation cinématographique », in MORRISSEY Priska et SIETY Emmanuel (dir.), *Actes du colloque Filmer la peau*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », en cours de publication.

HEYMANN Danièle, « La révolution sur le visage d'une femme », *Marianne*, 3 septembre 2001.

KAHN Jean-François, « L'aveu de la haine du peuple », *Marianne*, 3 septembre 2001.

KOULECHOV Lev, *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, 2005.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie* [1956], Paris, Minuit, 1977.

PETIT Philippe, « Le film qui enterre 1789 », *Marianne*, 3 septembre 2001.

RENOARD Caroline, *Les Effets esthétiques et narratifs de la technique de l'incrustation. L'image composite dans les mises en image(s) spectaculaires*, thèse de doctorat sous la direction de Giusy Pisano, Université Paris-Est, 26 novembre 2012.

ROHMER Éric, « "J'aurais pu être beaucoup plus violent" », entretien avec BAECQUE Antoine de et LALANNE Jean-Marc, *Libération*, 7 septembre 2001.

ROHMER Éric, « Je voulais que la réalité devienne tableau », entretien avec BLOUIN Patrice, BOUQUET Stéphane et TESSON Charles, *Cahiers du cinéma*, juillet/août 2001.

ROHMER Éric, entretien avec FRODON Jean-Michel, *Le Monde*, 5 septembre 2001.

ROSSET Clément, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006.

TULARD Jean, « Une cruauté extraordinaire », *Le Figaro*, 12 septembre 2001.

Filmographie – multimédia

DVD *L'Anglaise et le Duc*, Pathé Vidéo, 2002.