Léo et son double : Arnaud Desplechin entre théâtre et cinéma

Carole Guidicelli

▶ **To cite this version:**

Carole Guidicelli. Léo et son double : Arnaud Desplechin entre théâtre et cinéma. Filmer l'acte de création, 2009. hal-03807058

HAL Id: hal-03807058

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03807058

Submitted on 8 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Léo et son double : Arnaud Desplechin entre théâtre et cinéma

Dès son troisième long métrage, *Esther Kahn* (2000)[1], Arnaud Desplechin a montré sa fascination pour les comédiens et son goût pour le théâtre : au début du XX[e] siècle, une jeune fille quasi-illettrée des faubourgs londoniens, renfermée et insensible, s'ouvre à l'art dramatique et à la vie. Cet intérêt pour la scène semble associé à l'univers anglo-saxon, puisque la préférence de Desplechin va à un certain théâtre d'intrigue qui ne se détourne pas des problèmes de société. A cet égard, l'oeuvre du dramaturge anglais Edward Bond présente toutes les caractéristiques susceptibles de plaire au cinéaste. Profondément marqué par la mise en scène de *La Compagnie des hommes* (*In the Company of men*) de Bond[2] qu'il voit au Théâtre de la Ville en 1992,[3], Arnaud Desplechin envisage aussitôt de travailler, avec Emmanuel Bourdieu, à une adaptation cinématographique de la pièce de celui qu'il considère comme « le plus Shakespearien des auteurs anglais contemporains »[4]. Même si, à cette époque, le projet n'aboutit pas, le texte de Bond continue de captiver l'imagination du cinéaste parce qu' il « scrute les allées et venues du pouvoir et [que] l'on y retrouve étonnamment la marque du cinéma américain des années 70. Un cinéma peuplé d'hommes tout entiers occupés à défier des appareils occultes : *Les Hommes du Président*, *French connection*, *Les Trois Jours du condor*, *Network*, *Marathon man*... Pour que soit enfin démasqué un coupable. » « C'est précisément cette rencontre entre le théâtre et la série B - comme caisse de résonance offerte par le film noir à l'art le plus politique - que j'ai eu envie d'orchestrer », affirme le réalisateur[5].

---

[1] *Esther Kahn*, réalisé par Arnaud Desplechin d'après la nouvelle d'Arthur Symons. Scénario et dialogues d'Emmanuel Bourdieu et Arnaud Desplechin. Production de Why Not Productions, Zephyr Films, Les Films Alain Sarde, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, version originale anglaise sous-titrée en français, couleurs, 156 mn, Grande-Bretagne / France, 2000.

[2] BOND Edward, *La Compagnie des hommes*, traduction de Malika B. Durif, Paris, L'Arche, 1992.

[3] Alain Françon a mis en scène deux fois la pièce de Bond, d'abord en 1992 au CDN de Savoie avec une tournée notamment au Théâtre de la Ville où Arnaud Desplechin l'a vue, ensuite en 1997 au Théâtre National de la Colline à Paris d'après une nouvelle version du texte de Bond et une traduction de Michel Vittoz intitulée *Dans la compagnie des hommes*, transposition plus littérale du titre anglais.

[4] DESPLECHIN Arnaud, « A propos du film », consultable sur le site de Why not productions, http://www.whynotproductions.fr/film3.php?id=21&PHPSESSID=c7710aeefda0a852d6479d90033718e7

[5] *Ibid*.

Autour de Léonard, le fils adoptif d'un puissant industriel qui a fait fortune en vendant des fusils d'assaut, Edward Bond a composé, selon ses propres termes, une « pièce hamletienne »[6] dans laquelle les rouages du pouvoir et de l'argent se mêlent aux problèmes de filiation et de transmission.

« La première fois que j'ai vu la pièce, raconte Desplechin, c'était pendant l'affaire des frégates [vendues par la France à Taïwan] »[7], […] Notre pays est le deuxième marchand d'armes du monde. Pour moi, la pièce parlait davantage d'une réalité française que de l'Angleterre. Je trouve curieux qu'on ne s'autorise pas à représenter le pouvoir en France, alors que j'adore ça dans le cinéma américain. Le théâtre à intrigue offre l'occasion de parler de ce genre de choses. »[8]

Quand, quelques années plus tard, le projet cinématographique est relancé et l'écriture du scénario reprise avec Nicolas Saada, la transposition de l'intrigue dans un contexte français au début des années 2000 se fait aisément. De plus, les noms des personnages, revus par Desplechin, se chargent de connotations supplémentaires. Si le fils adoptif du grand industriel se prénomme toujours Léonard, son père prend le nom de Jurrieu (l'aviateur de *La Règle du jeu* de Renoir) et son secrétaire celui de Doniol (rappelant Jacques Doniol-Valcroze, acteur, réalisateur et scénariste, co-fondateur avec André Bazin des *Cahiers du cinéma*). Le domestique de Jurrieu, ancien sous-marinier renvoyé de l'armée, est rebaptisé Jonas, le rescapé de la baleine monstrueuse de la Bible, tandis que Hammond, le machiavélique rival de Jurrieu en affaires, se nomme désormais Hammer ('marteau' en anglais) probablement pour souligner l'inflexibilité du personnage. Le cinéma américain n'est donc pas la seule référence, la filiation au cinéma français s'affirmant à travers le petit hommage au chef-d'œuvre de Renoir qui dépeignait les rouages d'une société qui allait être balayée par la guerre. Et qui, mieux que Desplechin avec *Léo,* allie, comme le réalisateur de *La Règle du jeu*, rigueur et liberté tant dans la direction des acteurs que dans les mouvements de la caméra ?[9]

---

[6] BOND Edward, « *Dans la compagnie des hommes* et *Hamlet* », consultable sur le site du Théâtre National de la Colline, http://www.colline.fr/spectacle/index/id/82/rubrique/presentation

[7] Propos cités par COLOMBANI Florence in « Arnaud Desplechin, la fiction sans borne », *Le Monde*, 29 janvier 2004.

[8] *Ibidem*.

[9] Voir par exemple MENDELBAUM Jacques, « *Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes »*. Le Festin cannibale d'Arnaud Desplechin », *Le Monde*, 28 décembre 2003.

En 2004, ce sont finalement deux films qui voient le jour : le premier, *Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes »*, est un téléfilm destiné à ARTE[10] ; le second, *Unplugged en jouant « Dans la compagnie des hommes »*[11], diffusé uniquement en DVD, fonctionne en miroir du premier[12]. Fruit du montage des séances du travail préparatoire de Desplechin et Saada avec les comédiens, *Unplugged* produit néanmoins un effet de fiction en restituant une continuité textuelle et dramatique malgré des formats différents (caméra DV, vidéo haute définition ou caméra 35 mm) et l'absence de raccords. Mais, s'il est lui-même entrecoupé de quelques inserts de *Léo en jouant dans La Compagnie des hommes*, *Unplugged* sert aussi à nourrir le téléfilm, son double. En effet, *Léo* intègre à son tour des séquences d'*Unplugged*, comme une série de variations de jeu et de mise en scène. Dans la note d'intention de *Léo*, Desplechin revendique fortement cette démarche : « Formellement, le film n'a choisi de cacher ni le théâtre, ni sa propre fabrication. »[13]

A travers une forme qui se cherche en se construisant, dans une série d'allers-retours entre théâtre et cinéma, entre film de fiction et documentaire, mais aussi entre Bond et Shakespeare, je voudrais examiner comment Arnaud Desplechin, en filmant l'acteur au travail, nous ouvre une porte sur les différentes étapes de son atelier de création. Tandis qu'*Unplugged* s'élabore autour du mystère de la présence de l'acteur, *Léo* renoue avec un type de cinéma, le thriller, où les objets jouent un rôle-clé. Hanté par *Unplugged* et *Hamlet, Léo* est marqué par une forme de présence fantomatique de la théâtralité dans le film qu'on pourrait comparer à l'effet-spectre analysé par Jacques Derrida dans la tragédie de Shakespeare[14].

---

[10] *Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes »* (durée définitive du film : 120 mn), réalisé par Arnaud Desplechin avant d'être diffusé sur Arte, a d'abord été projeté dans une première version au festival de Cannes en 2003 en ouverture de la sélection « Un certain regard ».

[11] *Unplugged en jouant « Dans la compagnie des hommes »* (durée : 92 mn), réalisé par Arnaud Desplechin, d'après *La Compagnie des hommes* d'Edward Bond. Inédit en salle et à la télévision. Exclusivité Arte Vidéo France, version originale française, couleurs, France, 2003.

[12] *Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes »… Unplugged. Deux films d'Arnaud Desplechin d'après la pièce d'Edward Bond. Compléments de programme (films présentés par Arnaud Desplechin et Nicolas Saada, co-scénariste du film).* 2 DVD zone 2, 3h32mn, Version originale française, Couleurs, PAL. Why not productions, Capa Drama, ARTE Vidéo, France, 2003.

[13] DESPLECHIN Arnaud, « A propos du film », consultable sur le site de Why not productions, http://www.whynotproductions.fr/film3.php?id=21&PHPSESSID=c7710aeefda0a852d6479d90033718e7

[14] DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

***Unplugged* ou le mystère de la présence de l'acteur**

Dans les mois précédant un tournage, Arnaud Desplechin a l'habitude de réunir les acteurs autour de son projet de film. A cette occasion, il lit avec eux un ensemble de textes, puisés dans des sources littéraires ou rédigés par lui-même, de manière à nourrir les discussions autour des situations et des personnages du scénario. Pour *Léo*, le cinéaste a rassemblé sa « troupe » de comédiens (selon ses termes) quatre mois avant le début du tournage pour se livrer avec eux à une série d'expérimentations destinées à régler à l'avance toutes les difficultés de texte et de jeu et à limiter ainsi la durée du tournage[15]. Alors que l'écriture du scénario est arrivée à maturité grâce à la collaboration de Nicolas Saada, les grandes options retenues demandent néanmoins à être éprouvées, affinées ou modifiées en fonction de ces essais avec les acteurs[16]. L'équipe se met donc au travail sur une durée deux fois cinq jours, à raison de sept heures par jour, selon un rythme imité de celui d'une création théâtrale. Des séances de travail à la table permettent dans un premier temps de coupler la lecture des scènes de la pièce avec le commentaire de leurs enjeux dramatiques et l'analyse précise des personnages. Ensuite, des essais de mise en jeu et de mise en espace de répliques sont soumis au regard d'Arnaud Desplechin, qui réagit par des indications de jeu ou bien des propositions d'intonations et de mise en voix des répliques tel un metteur en scène de théâtre expérimentant différentes façons de jouer le même texte. A la manière de ce qui se pratique sur un plateau de théâtre, le travail de Desplechin est à la fois de type dramaturgique et scénique, interprétatif et intertextuel. En effet, la réflexion et la créativité des comédiens se trouvent stimulées par une série de références empruntées au répertoire des tragédies de Shakespeare. Ainsi Laszlo Szabo, l'interprète de Claude Doniol, rappelle-t-il en aparté pour la caméra que son personnage trahit son maître tout comme Iago Othello. De même, parce que les questions d'héritage et de filiation sont les enjeux majeurs de la pièce de Bond, Desplechin mentionne à plusieurs reprises la scène du partage des biens dans *Le Roi Lear* : le réalisateur rappelle l'insistance de Lear à vouloir régler le problème de l'héritage de ses filles, donc de sa succession, en les soumettant à une épreuve. Enfin, *Hamlet* s'impose comme l'oeuvre incontournable pour aborder *La Compagnie des hommes* : plus qu'une simple clé de lecture, la tragédie du prince du Danemark fournit un matériau textuel (essentiellement autour de

[15] Le tournage s'est déroulé entre avril et décembre 2002, si l'on se fie à l'article de MENDELBAUM Jacques, « *Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes »*. Le Festin cannibale d'Arnaud Desplechin », *Le Monde*, 28 décembre 2003.

[16] Voir le bonus d'*Unplugged*.

l'histoire d'Ophélie) qui se greffe sur l'oeuvre de Bond et entre en résonance profonde avec elle.

Aux matériaux dramaturgiques et processus global de création inspiré du théâtre s'ajoute un mode de mise jeu des comédiens proprement théâtral. Les répétitions ont lieu à huis clos, dans l'espace nu d'un loft, ce qui contraint l'équipe à se concentrer sur l'essentiel : la justesse de la place des acteurs dans l'espace, l'association d'un geste et d'un mot, la direction d'un regard, mais aussi le lien entre les scènes. Dans *Unplugged*, la caméra se soumet au jeu des comédiens : elle le filme en continu, sans le réguler ni l'arrêter. Une telle démarche se démarque des pratiques habituelles de tournage cinématographique qui interrompent les acteurs quand une prise est terminée, les obligeant à fragmenter leur jeu ainsi que le déroulement continu du texte. Au contraire, les questions essentielles que se posent le réalisateur et son équipe concernent la dynamique de jeu, la gestion des déplacements de l'acteur, de ses entrées et de ses sorties. Par exemple, presque à la fin de la pièce, Saada et Desplechin sont confrontés au problème suivant : concrètement, comment faire revenir Jonas (Bakary Sangaré) chez les Jurrieu alors qu'il en a été chassé et comment donner toute la force à son intrusion dans cet espace ? A cette question jugée essentielle par les deux collaborateurs, le texte de Bond ne suggère aucune solution. De ce questionnement d'abord théâtral est née l'idée d'une fenêtre brisée, dont le bruit attire Léonard, le fait entrer à son tour dans l'espace de jeu pour le placer dans une situation de danger car Jonas, entré par effraction, adopte une attitude menaçante pour se défendre.[17] Grâce à ce type d'expériences, Nicolas Saada dit avoir pris conscience du lien absolu qui pouvait exister « entre l'écriture, la mise en scène et la direction des acteurs »[18], et Desplechin de renchérir en définissant *Unplugged* comme un « atelier où il n'y avait plus de différence entre écrire et jouer »[19].

A chaque minute se laisse deviner la fascination de Desplechin pour l'acteur et son « plaisir de gosse de jouer, juste de jouer »[20]. Pour faire partager ce plaisir, le cinéaste a souhaité exhiber le processus de jeu qui donne naissance au personnage, « les premiers moments où l'acteur s'empare du rôle »[21]. Le mystère de « la présence d'acteur »[22] qui se dévoile touche d'abord au corps : alors au plus près des visages sans maquillage, la caméra s'attarde parfois sur le grain de la peau d'Anna Mouglalis ou sur la barbe naissante de Jean-Paul Roussillon.

---

[17] Cette idée est reprise lors du tournage de *Léo*.
[18] Bonus de *Léo*.
[19] *Ibid*.
[20] Bonus d'*Unplugged*.
[21] *Ibid*.
[22] Bonus de *Léo*.

Mais avant d'assister à la surprise de l'apparition du personnage, on est le témoin émerveillé de la rencontre des corps et des voix avec le texte. « Et dans ce que j'avais vu, déclare un Nicolas Saada enthousiaste, c'était magnifique, par exemple Yordanoff [l'acteur qui joue Hammer], on sentait, on avait l'impression qu'il mangeait les mots, qu'il les goûtait. Cette idée d'être un personnage d'un seul bloc, menaçant, s'imposant comme une espèce de chose à laquelle on ne peut échapper, dans *Unplugged*, c'était déjà extraordinaire. »[23]

La pellicule s'imprègne de la façon dont les acteurs « avalent » le texte pour se laisser envahir par leur personnage, tout en prenant le risque de se laisser « avaler » en retour par cette « pièce cannibale »[24] (pour reprendre une métaphore utilisée par Desplechin et Saada à plusieurs reprises et qui se trouve être un motif récurrent du texte de Bond[25]). Au fond, ce jeu de dévoration serait le propre du théâtre, selon Desplechin.

De plus, le rapport de l'acteur aux objets est lui-même théâtral. A l'aide de quelques chaises et d'un tapis, les comédiens installent leur espace de jeu, par exemple la voiture où ont pris place Léonard, Doniol et William. Et parmi les très rares accessoires figure un fusil de bois rudimentaire pour représenter l'arme ultrasophistiquée sortie des usines de Jurrieu. Art de la litote, la poésie de l'objet au théâtre use du moins pour dire le plus, grâce au pouvoir de l'imagination qui se déploie de l'acteur vers le spectateur. Le traitement théâtral de l'objet est relié à l'imaginaire et a une fonction poétique. Par le jeu du comédien avec l'objet, « la poésie se matérialise dans l'espace », pour reprendre une phrase d'Eugenio Barba dans son essai *Le Canoë de papier*[26]. Grâce à la force de sa propre croyance, l'acteur nous fait croire à notre tour en son jeu. Dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Octave Mannoni rappelle : « Au théâtre, on ne *croit* ni on *ne croit pas*, on ne regarde ni n'écoute jamais directement : on regarde et on écoute l'enfant, ou "l'idiot" en nous qui y croit. »[27]

Toute représentation théâtrale suppose, de manière plus ou moins explicite, la mise en abyme du spectateur crédule, qui accepte pour vrai ce qu'il voit sur scène. Et Desplechin n'a de cesse de souligner, lors de ce laboratoire de théâtre avec les acteurs, la part d'enfance retrouvée qui se révèle, d'abord pour lui, premier spectateur de l'événement théâtral. Au cœur même du

---

[23] *Ibid*.
[24] Bonus d'*Unplugged*.
[25] Voir « A propos du film », la note d'intention de *Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes*, op. cit.
[26] BARBA Eugenio, *Le Canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane DESCHAMPS-PRIA, Saussan, L'Entretemps, 2004, p. 228.
[27] MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène,* Paris, Seuil, rééd. 1985, p. 155.

film, ses remarques, sa qualité de regard et d'écoute face à ce qui se crée pourraient presque faire de lui le médiateur du spectateur.

Ainsi le spectateur d'*Unplugged,* à la suite de Desplechin, peut-il en quelque sorte rapprocher cette expérience de celle d'un spectateur de théâtre et retrouver la capacité de croyance de l'enfance.

Mais *Unplugged,* dont le pré-montage est antérieur au tournage de *Léo*, contient, dans sa version définitive, quelques plans de *Léo*, pour indiquer la visée du travail expérimental avec les acteurs. Est-ce à dire qu'*Unplugged* témoignerait seulement d'une première étape de travail, de type théâtral, avant d'entamer le véritable travail cinématographique ? Ce n'est pas si simple, car ce film n'est aucunement la captation d'une réalisation théâtrale qui n'aurait jamais été montrée. Il est motivé par la démarche cinématographique d'un cinéaste qui s'interroge sur le passage du théâtre au cinéma, de l'acteur au rôle, de l'espace du jeu à l'espace du tournage.

« Dès le départ, explique Desplechin à propos de l'ensemble du projet, il y avait cette idée que le film serait tourné plusieurs fois, qu'on reviendrait sur le travail. »[28] Plutôt que l'enregistrement d'un chantier théâtral et un film qui serait son aboutissement, *Unplugged* et *Léo* sont deux phases et deux facettes d'un seul *work in progress*.

Léo ou le cinéma des objets

Avec *Léo*, Desplechin dit ne jamais être allé aussi loin dans une écriture cinématographique de type « hitchcockien »[29] : il entend par là une narration qui repose sur les objets. En effet, chaque séquence est centrée sur un objet qui en devient l'enjeu majeur (un verre de whisky, une chemise, une cartouche, une bouteille, un interphone…). Comme dans les films d'Alfred Hitchcock, les rapports entre les personnages se construisent à travers leurs relations à ces différents objets, que ceux-ci soient prêtés, échangés, donnés, cachés, falsifiés, repris. Eléments narratifs et symboliques, les objets, dans *Léo,* s'opposent au traitement théâtral, imaginaire et poétique qu'il en est fait dans *Unplugged*.

Dans cette perspective, le spectateur de *Léo* retrouve, selon Desplechin, sa position traditionnelle au cinéma, à savoir celle qui consiste à s'identifier aux acteurs, et non aux personnages. La gamme d'émotions suscitée par *Léo* est aussi très différente de celle d'*Unplugged* : non plus de l'ordre des impressions sensuelles par rapport à la présence des

[28] Bonus de *Léo*.
[29] *Ibid*.

acteurs et à leur imaginaire autour du texte et de l'objet, mais de l'ordre d'une fantasmatique qui s'élabore à partir des perceptions visuelles et auditives, et des ambiances du film de genre (le *thriller*). Si une part d'enfance, donc de capacité de croyance, est convoquée dans *Léo*, c'est celle qui participe du conte et des angoisses enfantines. Le cinéaste use en effet d'un certain nombre de signes plus ou moins inquiétants, comme un miroir qui saigne ou bien un oiseau dont le chant a le pouvoir de suspendre le temps et des gestes. Le réalisateur compare Léonard à la fois à « Pinocchio »[30] et au « Petit Poucet »[31]. Comme Pinocchio, Léonard est un enfant innocent poussé (par Hammer et Doniol) à faire l'école buissonnière, à s'écarter du chemin indiqué par le père et à lui mentir et ce, pour le prendre au piège. Tel le Petit Poucet lorsque son père a une attaque, Léonard monte l'escalier et découvre le corps en suivant les comprimés qui lui tracent un chemin jusqu'à lui.

Autre rapport de projection de l'enfance, autre scène mentale ?

Léo hanté par *Unplugged* et *Hamlet* ou l'effet-spectre du théâtre au cinéma

Comme je l'ai déjà précisé, *Léo* garde la trace, sous forme d'inserts, d'*Unplugged* et du processus théâtral qui l'a nourri.

Essayons de déterminer la nature, la place et la fonction de ces inserts. Dès le générique, aux dessins de Rembrandt inspirés de la Genèse et montrant Jacob au chevet de son père Isaïe, se mêle un montage d'images empruntées au journal télévisé et de plans tirés d'*Unplugged*. Ainsi le très gros plan sur trois exemplaires mal empilés du livre *La Compagnie des hommes* d'Edward Bond rappelle-t-il que le film trouve sa source dans une pièce de théâtre. De même, la chanson du générique est tantôt entrecoupée, tantôt placée en fond sonore de remarques du réalisateur ou des acteurs juste avant qu'à l'image on ne voie ces mêmes acteurs (Laszlo Szabo ou Sami Bouajila) annoter leur texte dactylographié. Un autre plan d'*Unplugged* montrant ce travail à la table est introduit à la 12ème minute du film *Léo*, en guise de commentaire, en quelque sorte, de la scène entre le père et le fils que nous venons de regarder : les deux acteurs concernés, Sami Bouajila (Léonard) et Jean-Paul Roussillon (Jurrieu) en expliquent les enjeux et donnent des clés pour comprendre les motivations profondes de leurs deux personnages. Tout se passe comme si Desplechin justifiait la réflexivité du titre de son film et donnait au spectateur les codes nécessaires pour le regarder différemment et l'interpréter. L'image finale du film, un gros plan sur la corde et le tabouret

[30] COLOMBANI Florence, *art. cit.*, *Le Monde*.
[31] Bonus *Léo*.

disposés très simplement au sol, comme à la fin d'*Unplugged,* rappelle justement le double traitement des objets dans les deux films (narratif pour l'un, imaginaire et poétique pour l'autre), ramenant *Léo* à *Unplugged* comme ce qui l'a nourri et rendu possible.

Les autres emprunts à *Unplugged* ont des fonctions différentes, mais complémentaires. Dans un premier temps, ceux-ci servent à expliquer et à justifier l'insertion des scènes tirées d'*Hamlet* ainsi que la transformation de Léonard en personnage shakespearien. Ce qui, dans *Unplugged*, pouvait encore passer pour un exercice de théâtre et une clé d'interprétation de la pièce de Bond devient dans *Léo* un véritable fil narratif. Avec une désinvolture apparente, le réalisateur, au cours d'une séance de répétition, se plaint de l'absence de « filles » et suggère aux membres de l'équipe d'en ramener, ce qui conduit à associer au projet deux actrices, Anne Consigny (la mère adoptive de Léonard, épouse défunte de Jurrieu[32]) et Anna Mouglalis (qui joue Ophélie). Mais ce traitement faussement désinvolte n'est en fait qu'un leurre, derrière lequel se cache la volonté de faire ressortir ce qui hante doublement la pièce de Bond, la figure féminine et l'héritage shakespearien. Ophélie fait donc une entrée soigneusement mise en scène avec la grande silhouette gracieuse d'Anna Mouglalis qui, du lointain de l'espace du plateau, se dirige droit vers la caméra. Les moments où elle intervient, d'abord repris à *Unplugged*, finissent par être des séquences tournées spécifiquement pour *Léo* comme si, au fil du film, le spectateur s'habituait peu à peu à la présence d'Ophélie au milieu de cet univers. Mais paradoxalement, au fur et à mesure qu'Ophélie trouve sa place dans le format de *Léo*, son personnage est mis hors jeu et s'abstrait de l'action pour glisser dans la folie. En effet, la seule scène avec Ophélie qui ne comporte aucun élément citationnel d'*Unplugged* est celle de la folie d'Ophélie[33], où celle-ci énumère le nom des fleurs de son bouquet, mais Desplechin prend l'option d'isoler le personnage dans un huis-clos alors que chez Shakespeare, la folie d'Ophélie a pour témoin l'ensemble de la cour.

Dans un second temps, les emprunts à *Unplugged* servent à créer une sorte d'effet-spectre dans *Léo*, par l'intrusion de la pièce *Hamlet* de Shakespeare déjà présente en sous-texte dans la pièce de Bond[34]. On pourrait définir ces « effets-spectres » comme des éléments

---

[32] La mère adoptive de Léonard, épouse défunte de Jurrieu que Desplechin va montrer en tournant la séquence où à travers un rituel qu'elle institue elle-même, elle va « donner naissance » symboliquement à ce bébé.

[33] Voir SHAKESPEARE William, *Hamlet*, traduction, introduction et notes de François Maguin, éd. citée, IV,5.177-193, pp. 326-327.

[34] « *Dans la compagnie des hommes* est une pièce "hamletienne" sans le sacrifice ni la révolution au palais et l'État n'y est pas purifié. Au contraire, la corruption foisonne. […]Hamlet commence avec des mots et finit (c'est Shakespeare qui le dit) par le silence.

d'étrangeté, de discontinuité, d'hétérogénéité au sein du continuum filmique. Ce sont en somme des équivalences de cette présence tremblée et fragile du corps de l'acteur et du statut de l'apparition, qui sont au cœur de la réflexion sur le théâtre, depuis Edward Gordon Craig[35] jusqu'à Peter Brook[36] et Daniel Mesguich[37].

Dans *Hamlet* la présence du Spectre n'est pas simplement la marque de l'entrée surnaturelle, l'arrivée d'un mort sur la scène, mais engage la totalité de la question du théâtre. La phrase d'ouverture de la pièce, « Qui est là ? » (*Who's there* ?)[38], interroge la réalité scénique tout entière en définissant le théâtre comme représentation des spectres. *Hamlet* est une pièce hantée par la réflexivité de la création théâtrale conçue comme lieu de l'énigme de la présence de l'acteur et de l'apparition du personnage. Sur scène, le temps, dit Hamlet, est « *out of joint* »[39], expression pour laquelle Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx*, décline tout un éventail de traductions dont la longue liste ne parvient pourtant pas à rendre totalement compte. En voici quelques éléments :

« "*The Time is out of joint*." Comment traduire ? Le temps est *désarticulé*, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, *dérangé*, à la fois déréglé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté. (...) Le temps est *anachronique* »[40].

Léonard commence par le silence. Quand il se met finalement à parler, c'est comme si ses mots ne devaient plus s'arrêter. Ils s'arrêtent… mais dans le silence il y a une terrible menace. Hamlet rejette le suicide. L'Hamlet moderne trouve la célèbre question plus difficile. Peut-être que le suicide est la plus grande de toutes les "O.P.A" ? Peut-être que le suicide est une façon de tuer son père ? Léonard part à la recherche de son humanité dans un monde inhumain. Il la trouve. Peut-être pouvons-nous nous reconnaître en lui et notre monde dans le sien ? Léonard est l'énigme du siècle qui vient… » in BOND Edward, « *Dans la Compagnie des hommes* et *Hamlet* », op. cit. consultable sur le site http://www.colline.fr/spectacle/index/id/82/rubrique/presentation

[35] Voir CRAIG GORDON Edward, « Des Spectres dans les tragédies de Shakespeare », *De l'art du théâtre*, Lieutier, Paris, sans date, pp. 198-209.

[36] En 1995, Peter Brook a créé, au Théâtre des Bouffes du nord à Paris, un spectacle intitulé *Qui est là ?* et qui réunissait, autour de la représentation d'*Hamlet*, un certain nombre de textes théoriques du XXe siècle (d'Artaud, Brecht, Craig, ou Meyerhold) portant sur la présence de l'acteur au théâtre et sur le rapport du spectateur au visible et à l'invisible.

[37] Voir MESGUICH Daniel : « L'effet spectre », *Théâtre Aujourd'hui N°6 : Shakespeare, la scène et ses Miroirs*, Editions du CNDP, 2e trimestre 1998, pp. 110-117.

[38] Voir par exemple l'édition bilingue de *Hamlet*, établissement du texte original, traduction, introduction, notes, chronologie et bibliographie par François Maguin, Paris, Flammarion, 1995 pour la collection « GF », I,1.1, p. 50.

[39] SHAKESPEARE WILLIAM, *Hamlet*, édition citée, I,5.190, p. 130.

[40] DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 42-43.

Dans *Hamlet*, l'apparition du fantôme du roi met le temps « hors de ses gonds » parce que le retour du mort parmi les vivants est le signe de l'inversement de la flèche du temps : le passé fait retour dans le présent, créant une disjointure, un désaccord, ouvrant une brèche. C'est précisément sur cet effet de temps désaccordé où le passé du tournage, des répétitions, des prises d'*Unplugged* fait retour dans le présent que joue Desplechin pour désaccorder la linéarité de *Léo* et en troubler l'homogénéité. Et ce traitement filmique prend sa source dans *Hamlet*.

Desplechin et son équipe évoquent très fugacement dans *Unplugged* puis *Léo* la question du spectre : si Léonard est Hamlet, alors deux possibilités se dessinent pour le spectre, soit c'est Jurrieu (en tant que père et « roi » de la finance), soit Hammer, figure qui hante la pièce de Bond, et poursuit Léonard… Tour à tour, leur présence face à Léonard induit des effets spectres dans le film. Quand Hammer et Léonard par exemple se rencontrent pour la première fois, le champ / contre champ est constitué de plans empruntés tantôt à *Unplugged*, tantôt à *Léo*, d'ailleurs ni l'espace ni les vêtements ne sont les mêmes ; seul le texte de leur dialogue est raccordé. Hammer, tel un fantôme, vient d'un autre film, plus ancien que *Léo*, comme si *Unplugged* était devenu le passé de *Léo en jouant dans la Compagnie des hommes*, l'équivalent en quelque sorte du meurtre du père d'Hamlet dans la pièce de Shakespeare ou du meurtre de Laïos dans *Œdipe-Roi* de Sophocle. Le même procédé est repris dans des scènes où Léonard est seul avec son père (par exemple le matin de l'essai du nouveau fusil, lorsque Léonard est assis auprès du lit de son père encore couché ou bien quand Léonard revient à la maison après s'être enfui). Dans ce jeu de champs / contre-champs, les plans où le père parle viennent d'*Unplugged* tandis que ceux où Léonard lui répond ont été spécifiquement tournés pour *Léo*.

La première manifestation marquante de cet effet-spectre se situe à la 34e minute du film : Léonard, tombé dans le piège d'Hammer, emprunte de l'argent sur les places financières avec l'aide de son ami Laertes. Alors que les deux jeunes hommes marchent dans la rue, on entend en *off* la voix de Sami Bouajila (Léonard) prononcer une tirade qu'on a déjà entendue précédemment et qui s'adressait à William. Et on bascule dans *Unplugged* pour la fin de la tirade. Cet effet de glissement / répétition de la tirade adressée à William est d'abord une disjointure sonore, un effet d'écho très décalé qui induit un parasitage, un glissement d'une œuvre à l'autre.

Une autre séquence est encore plus troublante pour le spectateur : reproduite à l'identique dans *Unplugged* et dans *Léo* et pourtant étrangère aux deux films, elle vient s'insérer dans l'épisode de la démonstration du nouveau fusil de guerre ultra perfectionné de Jurrieu

Industries. Dans *Léo*, elle intervient alors que Léonard, pour cacher à son père sa honte d'être tombé sous l'emprise financière et hériter de son empire, a prévu de l'assassiner en déguisant son crime en accident. Mais, sans raison apparente, il suspend soudain son geste comme si le temps s'arrêtait, écoute le chant d'un oiseau et laisse tomber son arme. Par un effet de montage brutal, la séquence hétérogène s'insère de manière déconcertante : elle montre les comédiens de *Léo* sur un plateau de théâtre, avec les costumes de leurs personnages comme s'ils jouaient devant nous précisément ce moment de suspens du tir de Léonard dans la pièce de Bond. Figés dans une quasi immobilité, alors que Léonard met en joue son père, les acteurs sont filmés d'abord en plan large depuis la salle qui semble vide, puis en plan rapproché. Puis, au moment où Jonas parle, nous revenons à l'univers de *Léo*.

Par cet insert, le théâtre fait sens à double titre. De la même façon qu'au cœur de la tragédie shakespearienne est intégrée une autre forme, celle de la pantomime (« La Souricière » imaginée par Hamlet pour prendre au piège la conscience coupable de Claudius le régicide), Desplechin convoque à son tour une vieille forme qu'il met en abyme dans une autre, celle du théâtre, mais dans un décor de carton pâte et sur un plateau étroit où semble se dérouler un spectacle suranné. Par ailleurs, l'insert d'une telle micro-séquence, avec déplacement des personnages du drame sur une autre scène, prend le sens d'une projection mentale, celle de Léonard. Tout se passe comme si se trouvait une fois de plus démontrée / illustrée la thèse de l'inconscient structuré comme un théâtre. Scène mentale, psychose : l'autre scène… Desplechin trouverait ainsi dans ce procédé un équivalent cinématographique aux hallucinations dont Léonard est victime dans la pièce de Bond. Par exemple, Léonard, qui choisit d'en finir par pendaison avant de succomber à la strangulation, trouve la force de tirer plusieurs coups de feu sur le machiavélique financier qu'il voit ou croit voir —le texte cultive volontairement l'ambiguïté— rôder autour de lui. Desplechin, lui, choisit de laisser les derniers mots du film à Shakespeare. La caméra s'écarte alors de la silhouette de pendu oscillant doucement pour montrer la direction de la lumière extérieure qui baigne le local où Léonard se suicide. En voix *off*, retentit la réplique prononcée par Horatio comme oraison funèbre au dénouement d'*Hamlet* : « *Good night, sweet prince* / Bonne nuit, mon doux prince / Qu'une cohorte d'anges t'escorte jusqu'au lieu de ton repos… »[41]

Les phrases en anglais et en français se font écho, prononcées par trois voix différentes, dont celle de Desplechin, la première, très reconnaissable. Or, Horatio est celui qu'Hamlet charge

[41] SHAKESPEARE William, *Hamlet*, édition citée, V,2.346-347, p. 420.

de raconter son histoire au monde : figure du témoin, il est aussi celle de l'écrivain, de l'interprète.

Léo est donc un film palimpseste derrière lequel apparaissent de manière spectrale un autre film, *Unplugged*, et deux pièces de théâtre. De cette stratification, de ce croisement de fils (narratif, cinématographique, théâtral) résulte un *work in progress*, entre théâtre et cinéma. Filmant les étapes de son chantier de création pour en faire un film (ou plutôt deux), le cinéaste s'engage dans une dynamique très étrange, jouant des porosités entre les deux arts, tout particulièrement de celle que permet le travail de l'acteur. Avec ce projet, il a poussé jusqu'au bout la logique de son travail avec les acteurs. Montrant la rencontre entre des comédiens, un scénariste, un réalisateur, un texte de théâtre, et une équipe de tournage réduite au strict minimum, Arnaud Desplechin ne s'est-il pas pris lui-même un peu au piège de sa fascination pour les acteurs et pour le travail théâtral ? *Léo* nous montre peut-être aussi comment un réalisateur amoureux des acteurs et, à travers eux, du théâtre, se laisse entraîner jusqu'à infléchir son projet, changer sa façon de filmer, de monter.

Desplechin dit qu'au théâtre on s'identifie aux personnages mais qu'au cinéma on s'identifie aux acteurs. Pour le spectateur de cinéma, le corps de l'acteur est absent, l'image cinématographique est par nature elle-même spectrale : le cinéma peut être pensé comme une pratique anthropophage qui capte le corps de l'acteur, le saisit, s'en empare, l'avale et le fait sien pour mieux le restituer comme support de notre identification.

Carole Guidicelli
Université de Rennes