



**HAL**  
open science

## L'acteur et son ombre, et l'Histoire

Guillaume Soulez

► **To cite this version:**

Guillaume Soulez. L'acteur et son ombre, et l'Histoire : Jeu d'acteur et dynamique rhétorique dans La Dernière Lettre (F. Wiseman, 2003). Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier. L'acteur de cinéma. Approches plurielles, Presses Universitaires de Rennes, pp.43-55, 2007, 9782753526884. 10.4000/books.pur.599 . hal-01471153

**HAL Id: hal-01471153**

**<https://hal.science/hal-01471153>**

Submitted on 19 Feb 2017

**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.

# Presses universitaires de Rennes



---

**L'acteur de cinéma: approches plurielles** | Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, et al.

---

## L'acteur et son ombre, et l'Histoire

Jeu d'acteur et dynamique rhétorique dans *La Dernière Lettre* (F. Wiseman, 2003)

**Guillaume Soulez**

p. 43-55

### Texte intégral

- 1 Comment, dans certaines circonstances, l'acteur devient-il un *orateur* ? Dans *La Dernière Lettre* (2002), film tiré d'un chapitre du livre de l'écrivain russe Vassili Grossman, *Vie et Destin*, Catherine Samie, de la Comédie Française, interprète Anna Semionovna, une femme médecin, juive, emprisonnée dans le ghetto d'une ville ukrainienne, qui écrit sa dernière lettre à son fils avant que les Allemands n'envahissent le ghetto et ne massacrent la population. Ce film, structuré autour du monologue d'Anna, repose fortement sur le jeu et la personnalité de l'actrice tout en nous parlant très directement de la destruction des Juifs pendant la guerre, au point qu'une journaliste peut souligner : « *La Dernière Lettre*, à sa manière, brûlante, offre une réponse à la question de la transmission, du témoignage. Après que tous les survivants de la Shoah seront morts, le film sera là. » (Rostain, 2005). Il y a donc un enjeu à comprendre comment s'articulent puissance mimétique de la fiction et dynamique rhétorique du jeu d'acteur pour faire de la fiction un témoignage historique qui a valeur de « réquisitoire » (Festival de Cannes, mai 2002). Après avoir vu comment l'analyse rhétorique peut permettre de prendre en charge la question de l'acteur, nous étudierons la dynamique rhétorique du film. En conclusion, une proposition de Carlo Ginzburg nous permettra de mieux saisir comment une lettre fictionnelle peut valoir pour un témoignage de la Shoah. Wiseman trouve une voie originale entre la fiction enchantée et le recueil industriel de témoignages audiovisuels de rescapés tous deux pratiqués par S. Spielberg, parce qu'il propose un autre rapport entre acteur et Histoire.

## Quelques propositions pour une analyse rhétorique de l'acteur

### Définition de l'approche rhétorique

- 2 Lorsque dans la célèbre séquence *d'À bout de souffle*, peu après le début, Belmondo passe du monologue à voix haute (« C'est beau la campagne... ») à l'interpellation du spectateur (« Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas... allez vous *faire f.* »), il produit une brèche rhétorique dans le tissu mimétique fictionnel, pour renvoyer le spectateur de 1960 comme celui de 2005 à sa condition de vacancier occasionnel, voire de citoyen consommateur de paysage (on peut choisir son lieu mais on *doit* aimer au moins un genre de lieu), etc. Conformément à la tradition aristotélicienne, nous entendons ici par Rhétorique la mise en jeu d'un thème ou d'un argument qui relève de la délibération publique au sein de notre monde, de ce qu'on appelle aujourd'hui l'espace public. À l'opposé, relève de la Poétique, la construction d'un monde cohérent distinct du nôtre. Il s'agit donc d'observer la *lecture rhétorique*, c'est-à-dire ce qu'engage pour le spectateur et pour le film le fait de traiter les images et les sons en tant qu'ils proposent des positions, des arguments, et même parfois des preuves. Si la lecture rhétorique est donc souvent dominante dans un documentaire, toute adresse n'est pas rhétorique dans la fiction, il faut que cette adresse entre explicitement en résonance pour le spectateur avec un espace de délibération publique, comme c'est le cas dans notre exemple *d'À bout de Souffle* ou dans *La Dernière Lettre*. Ainsi que le souligne Wiseman : « Il y a dans ces quatorze pages interprétées par Catherine [Samie] l'histoire de milliers de gens, des Juifs qui ont été exterminés pendant la Seconde guerre mondiale, mais aussi les morts du Rwanda, du Kosovo ou du Timor : l'émotion et la situation sont exactement les mêmes. » (*La Bardonnerie & Lefort, 2002*).
- 3 Nous n'entendons donc pas « rhétorique » en un sens figurai (figures de style, dites « de rhétorique ») ni au sens relationnel-phatique que lui donne James Naremore dans son travail sur l'acteur (Naremore, 1988), mais en un sens « délibératif ». Naremore oppose un cinéma de la représentation, naturaliste, « transparent », qui évite l'adresse et la relation directe au spectateur, et un cinéma de la présentation, qu'il s'agisse du cinéma des premiers temps et de l'interpellation du spectateur sur le mode du music-hall ou du cinéma « moderne » fondé sur la mise en abyme ironique du jeu et de la représentation. Ce « code » rhétorique, comme il l'appelle un moment, serait donc plus ou moins présent selon les films, et certains cinéastes transféreraient à la « caméra » une fonction rhétorique généralement dévolue à l'acteur, par exemple la fonction ostensive du gros plan. Or, toute ostension ne produit pas une distanciation, c'est-à-dire une sortie provisoire hors de la fiction comme dans *A Bout de Souffle* pour nous mettre en contact avec la délibération publique. Ainsi, l'ostension des premiers temps, ou la parole des bonimenteurs, n'a en général pas de fonction rhétorique en ce sens, mais plutôt une fonction phatique pour engager ou mimer une interaction. Voyons donc tout d'abord sur quel fond historique et politique l'axe de jeu rhétorique peut prendre sens dans *La Dernière Lettre*.

### Présence de la Shoah dans *La Dernière Lettre* via *Vie et destin* : le cadre socio-politique de l'interprétation rhétorique

- 4 À quelques détails près, Wiseman reprend le texte de Grossman dans sa traduction française d'Alexis Berelowitch de 1980. Le récit d'Anna Semionovna, médecin, débute avec l'arrivée des Allemands dans une ville ukrainienne soviétique qui conduit à un déferlement d'antisémitisme et à la création d'un ghetto dans la vieille ville et s'achève sur l'imminence de l'extermination de ses habitants. Ces éléments sont facilement identifiables pour un spectateur ordinaire, mais le récit d'Anna a aussi quasiment toutes les caractéristiques de la première vague de témoignages des années 1950, qu'évoque ainsi Annette Wieworka : ce sont « des mémoires d'outre-tombe » ; le récit s'interrompt au moment de la « liquidation du ghetto », fait une place importante à la fausse nouvelle qui « permet de fantasmer une libération possible » et mentionne souvent le rôle des traîtres et des « appareils juifs mis sur pied dans les ghettos par les Allemands », tandis que « la mort inéluctable autorise [le témoin] à rendre publics des sentiments ou des

analyses » ; ces récits visent à « témoigner d'un monde englouti », le monde yiddish, et « [la] protestation contre la mort, le besoin de laisser une trace, d'assurer une filiation, [...] est le moteur de cette écriture » ; enfin, dans certains cas, « le témoignage se mue parfois en littérature, [...] dans un paysage où la mort est omniprésente, chemine l'idée que l'œuvre, elle, est immortelle, qu'elle seule peut assurer le souvenir, c'est-à-dire l'éternité » (Wievorka, 2002 : 30-48).

- 5 Dans une fresque historique qui tourne autour de la bataille de Stalingrad, Grossman insère entre guillemets une lettre fictive, comme un texte à part, qui constitue un chapitre à soi seul, faisant ainsi une place à la Shoah pour lui assurer à son tour une forme d'éternité ; il n'est donc pas étonnant qu'on ait pensé à l'isoler du roman. De fait, tout lecteur, conformément au jeu classique du fragment épistolaire dans un roman, peut se mettre à la place du destinataire fictif, ce qui donne ici une force très grande au texte, renforçant son aspect de fiction au bord de la mimésis qui renvoie à un pan authentique de l'Histoire. Wiseman, bien sûr, va respecter et amplifier ce jeu sur le destinataire puisque, à travers l'adresse à son fils, Anna s'adresse au spectateur, face à la caméra la plupart du temps. Voyons tout d'abord la dimension rhétorique du monologue avant d'analyser le travail de mise en scène du réalisateur.

### **La dynamique rhétorique de l'acteur 1 : la dimension verbale de *La Dernière Lettre***

- 6 Dans la dynamique mimétique, l'acteur est le support d'un personnage pour nous faire entrer – avec l'aide d'autres artefacts – dans un autre monde que le nôtre, tandis que la dynamique rhétorique suppose un orateur qui appartient à notre monde, même s'il s'agit d'un Grec du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. En effet, tout lecteur, tout spectateur auquel s'adresse Anna Semionovna est aussi un destinataire de ce discours qui décrit la barbarie nazie et l'humanité ordinaire, lâche ou courageuse, des hommes et des femmes pris dans ces situations tragiques. L'adresse au fils, le nom du fils s'effacent par moments pour proposer un discours qui est situé à un niveau de généralité explicite, où il s'agit de juger des comportements, des valeurs en situation et qui s'adresse à ce que Perelman appelle un « auditoire universel » (Perelman, 1988 : 40-46). Ainsi, des phrases qui ancrent le récit dans la mimésis – « si tu voyais avec quelle gentillesse de vieilles personnes m'interrogent à ton sujet » – alternent avec des phrases plus universalisantes telles que : « [les hommes] m'étonnent en bien et en mal. Ils sont extraordinairement divers, bien que tous connaissent le même destin ». Parallèlement, la dimension narrative – fil du récit, anecdotes – a deux fonctions entrelacées, l'une poétique en tant qu'elle fait vivre les derniers moments de la vie d'un personnage, l'autre rhétorique en tant qu'elle reprend les formes du témoignage oculaire accusateur (« j' ai vu des centaines de gens en marche pour ce maudit ghetto », « j' ai vu ici, mon petit Vítia, beaucoup de mauvaises gens... »). Le « petit fait vrai » qui donne un effet de réel au niveau poétique est aussi à relier à l'expérience effective du ghetto et sert, au niveau rhétorique, de *narratio* – de récit à valeur démonstrative – au sein du discours. On se situe donc dans un cadre globalement *epidictique* (rhétorique de l'éloge et du blâme pratiquée lorsque la communauté est réunie au cours d'une cérémonie à dimension politique). Cette dimension verbale est bien sûr déterminante dans la lecture rhétorique du film, et Wiseman relève son importance (« il était difficile d'interrompre [le tournage], de finir la prise, de suspendre cet enfermement que la diction du texte impose [...] quelque chose dans ce texte continue étrangement [...] un chagrin de fond. L'homme travaille à tuer l'autre, etc. », in La Bardonnerie & Lefort, 2002), mais intéressons-nous davantage à son travail visuel autour de l'actrice, avec l'actrice, qui rend possible une lecture selon laquelle c'est le corps qui parle (cf. la citation que nous mentionnions au début : « D'un *geste* l'autre, d'un *éclat* l'autre [...] *La Dernière Lettre* [...] offre une *réponse* etc. » – je souligne).

### **La dynamique rhétorique de l'acteur 2 : l'*actio* et le corps de l'actrice**

- 7 Tandis que l'action mimétique vise à *corporéfier un texte*, à accompagner la parole d'un corps, pour réussir la transposition mimétique, dans la rhétorique traditionnelle l'*actio* désigne le jeu de l'orateur qui concerne sa voix, son intonation, ses gestes, la mise en

scène de son discours. Dans l'*actio* rhétorique, il s'agit de rendre le corps éloquent, c'est-à-dire de *verbaliser le corps* ; il s'agit donc de rapprocher le geste de la parole, de faire de son corps un équivalent du *logos* persuasif. Pour creuser cette dynamique, appuyons-nous sur la réflexion de Nicole Brenez, au début de ses recherches sur l'acteur, en la formulant en termes de lectures spectatoriennes les quatre dimensions qu'elle distingue : le *corps*, l'*individu*, l'*acteur*, le *rôle* (Brenez, 1989). À l'exception du *rôle* qui concerne exclusivement la cohérence poétique pendant le film, les autres dimensions peuvent faire l'objet d'une lecture rhétorique : le *corps* – son contour, son grain, le timbre de la voix... – peut s'interpréter comme *actio* rhétorique, nous venons de le voir. La dimension « individuelle » peut nourrir la lecture poétique (*persona* d'une star) comme elle peut favoriser une lecture rhétorique (positions, engagements publics du comédien en tant que personne réelle de notre monde). Enfin, l'*acteur* renvoie à la technique de jeu. C'est en général une lecture peu poétique ou peu rhétorique (elle renvoie à la production du film) sauf si le film y renvoie par allusion. Pour faire apparaître ces quatre dimensions, nous allons nous appuyer sur un autre film de Wiseman, qui est sans doute une source importante de *La Dernière Lettre*.

### Le corps éloquent et les ombres

- 8 C'est en effet en rencontrant Catherine Samie à l'occasion du tournage de *La Comédie française ou l'Amour joué* (1996) que Wiseman transforme en film une pièce de théâtre tirée de la lettre d'Anna (Rostain, 2005). Par la comparaison entre les deux films, on peut esquisser les éléments d'une génétique du film à partir de la question de l'acteur.

#### D'un film l'autre, Catherine Samie/Jocaste/Anna : corps, individu, rôle, actrice

- 9 *La Comédie Française ou l'Amour joué* propose cinq séquences principales qui font une place importante à Catherine Samie. On voit tout d'abord l'*individu* Catherine Samie et ses convictions lors d'un Conseil d'Administration, défendant les droits et la santé des retraités de la Comédie Française, puis lors de trois séquences, qui s'enchaînent dans le film de Wiseman (le film s'apparente, surtout dans cette partie mais pas seulement, à une sorte de documentaire sur Catherine Samie, qui est la doyenne des sociétaires) : le départ d'un sociétaire où le *corps* de l'actrice entre fortement en jeu pour accompagner son discours affectueux, une séquence où, *actrice* au sens professionnel, elle transmet sa technique de diction à un jeune comédien en lui expliquant qu'on doit savourer un mot après l'autre, enfin l'extrait d'une répétition où Catherine Samie joue le *rôle* de Jocaste dans l'Acte III, sc. 3 de la *Thébaïde* de Racine. Enfin, Wiseman termine ce portrait à travers une dernière séquence, un quart d'heure après ce triple passage, où l'on voit de nouveau se manifester l'*individu* et le *corps* de Catherine Samie, à l'occasion de l'éloge qu'elle fait d'une ancienne pensionnaire âgée. On voit à travers ces extraits que la technique de Catherine Samie s'inscrit dans la tradition de la Comédie Française, en particulier l'importance accordée à la diction et à un jeu relativement emphatique, déclamatoire et physique, qui s'opposent au parler et à la gestuelle dits « naturels » du cinéma moderne (Ghiyati, 2001 : 170-171). On pourrait même dire que Catherine Samie *incarne* ce style, mais sur un mode qui lui est propre, où l'emphase est contrebalancée, retenue pourrait-on dire, par un souci d'intensité (souligné par les gros plans dans les deux films).
- 10 On retrouve, deuxièmement, de nombreux traits qui font d'elle une candidate idéale pour une lecture rhétorique du jeu d'acteur, et ce aux yeux de Wiseman lui-même puisqu'il est responsable de la sélection des rushes et de leur agencement. Ce dernier nous mène de l'*individu* au *rôle*, et du discours public à la mimésis théâtrale en passant par la technique, pour nous rendre sensible à la fois au « style » Comédie Française et à la force du jeu propre à l'actrice. Notons sa gourmandise pour les mots, sa *diction nutritive*, et son corps expressif en situation de discours qui souligne son engagement affectif et moral dans la parole (mouvements d'avant en arrière ou mouvements latéraux vers les personnes qui sont au centre des cérémonies ; gestes des mains par lesquels elle se touche les yeux et les dents pour accompagner ses propos sur les personnes âgées). On est ici dans ce qu'on

pourrait appeler un *corps-ethos*, corps menu et marqué par la vieillesse mais auquel l'engagement de l'oratrice, et sans doute de l'individu Catherine Samie – « Soeur Catherine », surnom donné par le metteur en scène et administrateur Jean-Pierre Miquel –, redonne de l'énergie.

### Mise en jeu de l'actio dans *La Dernière Lettre*

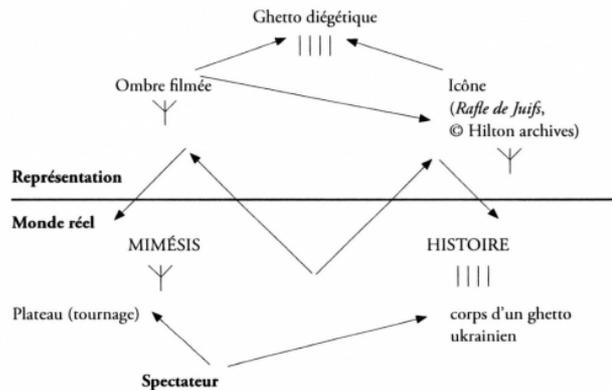
- 11 C'est beaucoup plus ce corps rhétorique que le corps poétique de la tragédienne hiératique que Wiseman va utiliser dans *La Dernière Lettre*, corps rhétorique associé à des thèmes comme la place des vieillards et la Shoah. Dans cette perspective, on peut suivre la gestuelle de l'actrice, depuis son discours au Conseil d'Administration sur les yeux, la bouche et la solitude des vieillards jusqu'à *La Dernière Lettre*. Par exemple, vers la 25<sup>e</sup> minute du film, alors qu'il est question de la difficulté à se nourrir dans le ghetto et de l'attitude des différents personnages qui entourent Anna, on note le même resserrement des mains, la même douceur engagée, filmés dans les deux cas en gros plan. La similitude repose aussi sur le fait que l'actrice-oratrice donne le sentiment de voir et de chercher à faire voir ce qu'elle décrit. On remarque, en revanche, que lorsque Anna « prend du champ » en évoquant plus généralement les réactions dans le ghetto, le cadre s'élargit et le propos apparaît comme une médiation plus générale sur l'humanité, faisant apparaître plus explicitement l'oratrice. Plus généralement, ce passage est éclairant en tant qu'il décrit très exactement le rôle du corps éloquent (« je ne sais l'exprimer avec l'aide de mots »), ce qui, du roman à la scène filmée prend une force très grande, le silence qui vaut argument devient un jeu du corps qui exprime ce que les mots ne disent pas. La gestuelle des mains sur le cœur au moment d'une allusion à Stanislavski peut aussi s'analyser comme un style de jeu « senti », opposé à celui de la Comédie Française dans sa dimension mimétique ou tragique. D'une intonation ironique, Anna critique d'ailleurs, sur un mode comique, les soupirs de tragédienne d'un autre personnage (« Qu'allons-nous devenir?... Nous sommes perduuuus... »).
- 12 La diction ample propre à Catherine Samie et son goût des mots demeurent, mais l'emphase « Comédie Française » est fortement atténuée au profit d'un ton plus modéré, y compris dans les moments d'analyse de la condition humaine aux prises avec la réalité du ghetto. Par ses cadrages et sa direction d'acteur, Wiseman choisit d'ailleurs de gommer pour une part l'énergie du corps au profit de ce qu'on pourrait appeler un « jeu lent », qui correspond à la mimésis du rôle (un corps épuisé, spectral), tout en mettant en valeur la diction et les gestes des mains. D'où ce tragi-comique lorsqu'Anna *fait l'actrice* en imitant un autre personnage. La continuité entre le « documentaire sur Catherine Samie » et *La Dernière Lettre* est tellement frappante qu'on ne peut s'empêcher de penser que, pour une part, Wiseman fait un film à partir de l'autre en partant de l'engagement dans la parole de l'actrice. Le montage – discours/cours de diction/*Thébaïde* – qu'il propose atteste déjà d'un début de construction cinématographique autour de l'actrice, une décomposition de ses différentes facettes, qui va vers la synthèse que constitue son jeu dans *La Dernière Lettre*.
- 13 On retrouve de nombreuses thématiques d'un film à l'autre : un amour jocastien de la mère pour le fils, une leçon de prononciation (Anna enseigne le français à un enfant) et le thème de l'espoir d'autant plus fort qu'il est absurde, c'est-à-dire dominé par un destin inéluctable – thème tragique de la *Thébaïde*. S'agissant de l'espoir, le personnage joué, le rôle – Jocaste ou Anna –, est plus lucide que ceux qui l'entourent, Antigone ou les autres Juifs, mais, porté par l'éloquence épictétique du texte et le corps rhétorique de Catherine Samie, ce thème de l'espoir impossible passe du registre poétique (la malédiction mythologique) au registre politique (le génocide sans espoir d'en réchapper) dans le film. On remarque le même passage à l'œuvre dans le traitement des ombres.

### Théâtre d'ombres et corps cinématographié de l'acteur

- 14 Une autre ressemblance frappante entre les deux films, en effet, est la similitude entre le décor, la scénographie – les actrices au bord de la scène, face aux spectateurs – et les costumes austères choisis par Iannis Kokos pour *La Thébaïde* et ceux de Wiseman pour *La Dernière Lettre*. On retrouve également une similitude dans le filmage avec

- l'alternance de plans larges – où les actrices sont de pied en cap – et de gros plans sur les visages et les larmes, et assez peu de plans intermédiaires. Pour une part, c'est le déplacement sur la scène qui détermine l'échelle de plan, même si la scène de Wiseman est plus complexe puisqu'il joue sans cesse avec les diagonales du passage de trois à deux dimensions, retrouvant les analyses d'Arnheim (« Les images cinématographiques sont en même temps planes et volumétriques » – Arnheim, 1989 [1933] : 23) – par exemple en mettant en œuvre une double disparition du personnage lors de certains déplacements : disparition du corps par l'avant-champ en plongée puis disparition de l'ombre du corps en diagonale par le haut et par la gauche. Le noir et blanc de Wiseman est quasiment préfiguré par l'absence de couleur chez Kokos. Enfin, il n'est pas impossible que le plan qui voit Antigone venir du fond, tout en noir, se rapprocher en diagonale puis être à côté de sa mère, soit déjà l'idée d'une ombre. Il semble que Wiseman travaille ici une tension entre la douceur rhétorique de Catherine Samie et la gravité de la situation figurée par la scénographie et les ombres, qui occupent un tiers des plans seules, et presque tous les plans lorsqu'elles sont en co-présence avec le corps de l'actrice.
- 15 Observons plus en détail le début du film qui met en place ce dispositif. Le premier plan de Catherine Samie est celui de son ombre hésitante. Puis son visage légèrement détourné émerge de l'ombre avec un air grave et se met à parler. On a là la figure classique du spectre, de la parole et du visage qui vient de l'outre-tombe, de la parole de vérité qui vient de la « bouche d'ombre ». C'est le visage de l'ancêtre qui vient hanter les vivants, les rappeler au souvenir. Le film se clôt d'une manière similaire sur un gros plan puis un noir. C'est un espace tragique dont le caractère de simulacre est marqué, ne serait-ce que par la référence mimétique aux Enfers peuplés d'ombres et l'utilisation revendiquée par *l'incipit du* mode représentation-nel du théâtre des ombres. À l'intérieur de ce cadre, et sans le briser, advient une mutation du sens des ombres, qui permet d'engager le jeu rhétorique du corps dans un espace de réception *ad hoc*, celui de l'enjeu social et politique de la Shoah. On remarque que l'ombre a une fonction d'amplification, puisque de nombreux plans montrent une ombre plus grande que le corps, démultipliée et tournoyante.
- 16 Les critiques évoquent ainsi une « marionnette » (Ferran, 2002) qui ne maîtrise pas ce qui lui arrive, ou « une femme prise dans un tourbillon qui la stupéfie et la dépasse avant de la broyer » (Garbarz, 2002).
- 17 A travers cette danse macabre, l'ombre raconte son propre malheur, comme chez Dante, par exemple lorsqu'elle récite l'arrêté mortifère contre les Juifs, avant que Wiseman ne revienne sur le visage de Catherine Samie qui figure l'effet de cet arrêté – la stupéfaction. L'ombre permet donc un dédoublement pour mieux tirer le récit exemplaire du côté de son pouvoir *pathique* rendu visible sur le corps même de l'individu qui joue devenu auditeur, comme si le visage de Catherine Samie réalisait ce que l'ombre d'Anna Semionovna venait de dire. Il s'agit d'un « jeu réceptif » : le corps écoutant est regardé recevant l'effet des mots sur lui. Ainsi, l'ombre renvoie au corps existant – non mimétique – de l'actrice, elle en est une projection, mais à certains moments ce corps est absent en hors-champ (d'un point de vue mimétique) et en hors-cadre (d'un point de vue représentationnel – le plateau de jeu se situant du même coup dans le même monde que le nôtre). En faisant donc « jouer » *l'ombre à la place du corps*, Wiseman permet peut-être de faire émerger le corps de Catherine Samie sous le personnage d'Anna, tandis que l'ombre démultipliée renvoient au groupe enfermé dans le ghetto, voire à tous les Juifs embarqués dans la Shoah. Cela permet d'inscrire l'Histoire dans la profondeur mimétique sans briser l'enveloppe mimétique, du fait du lien maintenu entre l'ombre et le corps, c'est-à-dire, en dernière instance, du fait de la présence d'un corps sur une scène. La théâtralité sous-jacente de *La Dernière Lettre* est avant tout une « scénarité », et non, comme parfois la théâtralité au cinéma, une forme de distanciation, par exemple face au jeu des apparences sociales. La mimésis, préservée, est prise dans un arc qui va de l'Histoire à ce corps sur scène que l'ombre contribue à rendre présent – alors même qu'on est au cinéma.
- 18 En suivant la définition de la « doublure » de Frédéric Maurin comme représentation imaginaire de l'absence que l'image scénique peut incorporer, si bien qu'« en incorporant la doublure de la vie se renforce l'image scénique » (Maurin, 2001 : 225), la scénographie

des ombres installe un espace mimétique très puissant du côté de l'outre-tombe tout en donnant une double profondeur au corps d'Anna/Catherine, celle du simulacre qui renvoie à la scène effective – première doublure, scénique, à laquelle correspond la première disparition – et celle de l'Histoire qui nous renvoie à notre monde – seconde doublure, politique, à laquelle correspond la seconde disparition –, ces deux doublures nous renvoyant par deux voies différentes à notre propre monde. Mais il est probablement une icône, un geste symbolique, qui relie deux fois ces deux doublures : l'image célèbre de l'enfant apeuré qui lève les bras au cours d'une rafle, image plus souvent utilisée pour renvoyer aux ghettos qu'aux camps (*Rafle de Juifs*, Hilton archives). Elle apparaît au début puis lorsqu'elle accompagne précisément le récit de la marche vers le ghetto. Le schéma ci-joint permet de représenter le système de renvois de ce dispositif mimétique/rhétorique du film.



- 19 Tout en étant relié au corps hors-cadre de Catherine Samie, parce qu'elle est censée suivre ses mouvements (on a d'ailleurs une représentation de ce rapport lorsque Catherine Samie nous tourne le dos et que, derrière elle, son ombre se déploie sous ses yeux et sous les nôtres), c'est-à-dire censée garder l'ancrage dans la vie d'un corps en mouvement, sur une scène réelle qui s'oppose au simulacre du théâtre des ombres, cette ombre devient presque autonome par rapport au personnage d'Anna. Elle prend parfois une forme différente de celle que l'on attendrait par rapport au corps auquel on la relie, soit par l'accentuation d'un angle, par un décalage qui s'apparente à ce que l'on trouve dans la vidéodanse, mais cette déformation a une fonction rhétorique autant que rythmique puisqu'elle sert à nous faire penser aux morts bien réels des ghettos et des camps. On est proche ici de la fonction funéraire de l'*imago* latine qui vise à relier les défunts absents aux vivants par la célébration de leur corps, de leur visage (un moulage le plus souvent). Le film ferait alors office de tombeau vivant, permettant de pallier l'absence de sépulture (enjeu présent à la fin du récit d'Anna). On voit ici la richesse que Wiseman sait tirer du lien, à la fois nécessaire et souple, entre corps et ombre à travers le montage, puisqu'il s'en sert pour unifier la représentation en reliant l'ombre au corps de Catherine Samie, tout en l'autonomisant, en diffractant et démultipliant cette ombre dans d'autres espaces de signification. Les corps historiques appartiennent au même monde que nous, au même monde que l'actrice en tant qu'individu et en tant que corps non diégétisé. La présence-absence du corps cinématographié de l'actrice à travers son ombre, fait donc advenir la *présence des corps absents du ghetto*. On redécouvre ainsi que l'*actio* n'est pas seulement production d'un simulacre mais bien *action*, c'est-à-dire intervention matérielle et signifiante dans notre monde, ce que Wiseman nous rappelle par le jeu des ombres, en faisant se dédoubler les ombres en quelque sorte.

### Conclusion : « L'ombre du témoin » : basculement de la lettre fictionnelle dans l'« ère du témoin »

- 20 Par sa représentation cinématographique, Wiseman accroît, démultiplie donc le pouvoir de mobilisation du spectateur en germe dans l'adresse épistolaire du roman. Par là, il le fait changer d'ère : d'un texte écrit avant les répercussions du procès Eichman de 1960, il fait un film de l'époque que Wieworka appelle précisément « l'ère du témoin », qui s'amorce après la Guerre des Six Jours (avril 1967), où l'on a craint la disparition de l'État

d'Israël, vécue comme le risque d'un second génocide juif dans le siècle. Également aiguillonnée par la disparition progressive des survivants, la période voit « s'amorce[r] le temps de la collecte systématique de témoignages audiovisuels » (Wievorka, 2002 : 127). Cette fiction se confronte donc au développement des témoignages audiovisuels authentiques ; or on lui reconnaît la capacité à *valoir pour* un témoignage lorsque les survivants ne seront plus, contrairement à d'autres fictions, comme *La Vie est belle* de Benigni ou *La Liste de Schindler* de Spielberg.

- 21 Il nous semble que, dans ce film, la dimension rhétorique du corps de l'actrice démultipliée par les ombres produit en effet l'équivalent d'un témoignage du fait de l'« empathie » (Garbarz, 2002) créée par le cinéaste autour du monologue et non via la recherche d'indices factuels. Appuyée sur la leçon de l'Histoire et le corps, parlant et écoutant à la fois, de Catherine Samie, la lecture rhétorique traverse la dimension mimétique des sentiments figurés par l'actrice, ou ressentis à certains moments par le spectateur par identification au personnage, pour établir un pont avec les ghettos juifs d'Ukraine, de Pologne ou d'ailleurs, et traite les paroles et les images comme un discours sur la Shoah. À la schize spielbergienne – d'un côté une fiction enchantée, de l'autre, à travers sa *Visual History Foundation*, un recueil industriel des témoignages fondés essentiellement sur le « vécu », tous deux fondés sur un optimisme volontariste de la transmission (Wievorka, 2002 : 157-160) – répondrait la synthèse de Wiseman qui conserve de la fiction le pouvoir lyrique sans renoncer à un ancrage discursif dans l'Histoire, et, ce, sans éviter ou défier la mort comme dans la fiction ou dans l'archive testimoniale, puisqu'il ne s'agit pas du récit d'un survivant mais de faire parler une morte. Wievorka note en effet que les témoignages audiovisuels et *La Liste de Schindler* se terminent par un *happy end* très similaire : la fiction « passe [...] du noir et blanc à la couleur pour montrer les rescapés de la Liste “doublés” des acteurs qui avaient joué leur rôle, tandis qu'était énoncé le chiffre de leur descendance », parallèlement, le témoignage audiovisuel tel qu'il est conçu par Spielberg prévoit qu'à la fin le survivant « délivre un message correspondant à “ce qu'il souhaiterait laisser en héritage pour les générations à venir” », puis « [...] la famille du survivant (conjoint, enfants et petits-enfants, est-il précisé) [...] est invitée à le rejoindre à la fin de l'entretien ». Dans *La Dernière Lettre*, il ne s'agit pas de « vivre » grâce à l'archive audiovisuelle, malgré la mort, mais, au contraire, d'une expérience qui a valeur universelle sans avoir d'ancrage factuel précis. Au redoublement du survivant par son acteur, c'est-à-dire à l'idée d'un passage de relais via un rôle – qui l'incarne et assure sa postérité (niant le principe de la « doublure ») –, s'opposent ici le dédoublement de l'actrice et les doublures symbolique et historique de son ombre pour rendre compte d'une vérité de l'expérience du ghetto qui dépasse précisément les individus, et donc les rôles. On ne fait pas semblant de considérer qu'Anna a existé, on construit progressivement la vérité historique d'une expérience du ghetto à partir de ce que produisent Catherine Samie et ses ombres.
- 22 Ainsi, on peut penser que ce film à valeur historique échappe au risque des témoignages audiovisuels, dont Wievorka souligne qu'ils peuvent atténuer l'ancrage historique au profit d'une communion purement émotionnelle. « L'historien », dit-elle, sent bien que cette « juxtaposition des histoires n'est pas un récit historique, et que, en quelque sorte, elle l'annule » (Wievorka, 2002 : 180). Le paradoxe de l'acteur dans *La Dernière Lettre*, et la réussite du film, serait donc de parvenir à combiner l'empathie et l'Histoire.

### Ouvrages et films cités

#### Sources primaires :

##### – Littérature

- 23 GROSSMAN Vassili, *Vie et destin*, Paris/Lausanne, Julliard/L'Âge d'Homme, 1983 [1980].  
 24 RACINE, *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, in *Théâtre-Poésie*, Pléiade, NRF Gallimard, Paris, 1999.

##### – Films

- 25 *A bout de souffle*, réalisateur : J. – L. Godard, production : Les Films Georges de Beauregard, France, 1960, 1H27.  
 26 *La Comédie Française ou l'Amour joué*, réalisateur : F. Wiseman, production :

- Compagnie des Phares et Balises, Idéale Audience, et Zipporah Films, co-produit par La Sept-Arte, 1996. Première diffusion sur Arte en décembre 1996, 3 h 34.
- 27 *La Dernière Lettre*, réalisateur : F. Wiseman, présenté hors compétition à Cannes en mai 2002, sortie en France en novembre 2002 ; production : Idéale Audience et Zipporah Films, co-production : Comédie Française et Arte France Cinéma, 1 h 01. Première diffusion sur Arte en avril 2005 et sur PBS (États-Unis) en mai 2005.
- Presse
- 28 FERRAN Lydie, « La Dernière Lettre », *Objectif cinéma*, 2002.
- 29 Festival de Cannes, site internet du festival, brochure de présentation du programme, mai 2002.
- 30 GARBARZ Franck, « La Dernière Lettre », *Positif*, n° 497-498, juillet-août 2002, p. 78.
- 31 LA BARDONNIE Mathilde & LEFORT Gérard, « La Dernière Lettre », *Libération*, 13 novembre 2002 (entretien avec Catherine Samie et Frederick Wiseman).
- 32 ROSTAIN Sophie, « Mémoires d'outre-tombe », *Libération*, 25 avril 2005, p. 26.

#### Sources secondaires

- 33 ARNHEIM Rudolph, *Le cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989.
- 34 BENSON Thomas W. & ANDERSON Carolyn, *Reality Fictions, The Films of Frederick Wiseman*, Southern Illinois University Press, Carbondale (IL), 1989.
- 35 BRENEZ Nicole, « Le jeu de l'acteur », *Admiranda* n° 4, Aix-en-Provence, Éditions Projections, 1989.
- 36 GHIYATI Karim, « Du théâtre au cinéma : un style Comédie Française ? », in G.-D. Farcy & R. Prédal (eds), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, Entretemps éditions, 2001, p. 165-175.
- 37 GINZBURG Carlo, *Rapports de force*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2003.
- 38 MAURIN Frédéric, « Performance et *punctum* », in G.-D. Farcy & R. Predai (eds), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, Entretemps éditions, 2001, p. 209-225.
- 39 NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003.
- 40 NAREMORE James, *Acting in the Cinema*, Los Angeles, University of California Press, 1988.
- 41 PERELMAN Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1988.
- 42 WIEVORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette Littérature, 2002.

#### Auteur

##### Guillaume Soulez

**Guillaume Soulez** est maître de conférences à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, et responsable du groupe de recherche « Télévision, art populaire 2 ». Ses travaux portent sur la rhétorique et les publics dans le champ du cinéma et de l'audiovisuel, ainsi que sur le Service de la recherche de l'ORTF (1960-1974). Il a récemment publié *Stendhal, le désir de cinéma* (avec Laurent Jullier), Paris, Séguier, 2006, et dirigé le hors-série de la revue *Média Morphoses* « Les raisons d'aimer... les séries télé » (avec E. Maigret), Paris, Ina/Armand Colin, 2007.

© Presses universitaires de Rennes, 2007

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

##### Référence électronique du chapitre

SOULEZ, Guillaume. *L'acteur et son ombre, et l'Histoire : Jeu d'acteur et dynamique rhétorique dans La Dernière Lettre (F. Wiseman, 2003)* In : *L'acteur de cinéma: approches plurielles* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 18 juin 2014). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/599>>. ISBN : 9782753526884.

##### Référence électronique du livre

AMIEL, Vincent (dir.) ; et al. *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 18 juin 2014). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/570>>. ISBN : 9782753526884.

Compatible avec Zotero