

3. SHAKESPEARE IN LOVE

Les *jingles* en images de synthèse des deux compagnies de production du film nous mettent tout de suite au diapason de l'imagerie postmoderne. Celui de Miramax débute comme le *Grand bleu*, en travelling avant au ras de la surface d'une mer calme dont le friselis miroitant des vaguelettes, survolé à toute vitesse, produit un effet hypnogène. Celui d'Universal nous propose le « spectacle impossible » d'un globe terrestre dont on s'écarte là encore à toute vitesse pour laisser les lettres géantes du nom de la compagnie l'encercler – impossible à la fois parce que le spectacle suppose un mouvement que nul objet n'est capable de faire et qu'il combine deux distances focales différentes (moyenne pour la Terre, courte pour les lettres). « Londres, 1593 », la première d'une série d'incrustations, campe le monde diégétique. Le récit, ensuite est lancé : deux théâtres se font concurrence, de part et d'autre de la Tamise. Nous « tombons » dans l'un des deux, *The Rose*, dirigé par Philip Henslowe. « Tomber » est le mot adéquat : d'abord en

contre-plongée totale en direction du ciel bleu, la caméra, dans un de ces mouvements hélicoïdaux typiques des Louma et autres *technocranes*, tourne comme une feuille morte au ralenti, décrivant à mesure de sa "chute" les rangs déserts du théâtre opportunément circulaire et à ciel ouvert. À la fin de son mouvement de 62", après une trajectoire en forme de tire-bouchon, elle se sera retournée, pour arriver à une plongée totale sur un tract qui traîne sur le sol. L'accent est mis sur les textures : visuelles (des brins de paille en suspension dans l'air, des rideaux caressés par le vent paresseux de l'été) aussi bien que sonore (un encerclement sonore, porté par le bien nommé *surround*, propose un léger bruissement entrecroisé d'exclamations enjouées, de cliquetis, de basse-cour et d'enfants suggérant que *The Rose* se tient en pleine ville).

Puis nous passons à la vitesse supérieure, avec un autre mouvement typique du visuel postmoderne, et plus précisément de la pratique du *veejaying*, le travelling avant en accéléré brutal, qu'utilisent volontiers Jean-Pierre Jeunet, Baz Luhrmann ou Zack Snyder. Le but du mouvement est de nous faire passer, à travers le rideau noir du fond de scène, dans les coulisses, où Henslowe se fait cuisiner par des commanditaires auxquels il doit de l'argent.



Figure 58. *Shakespeare in Love*. À gauche, Hugh Fennyman (Tom Wilkinson) interroge Henslowe, caché par un énorme pilier en contre-jour. Comme d'habitude avec le style postmoderne, l'obstacle placé entre caméra et sujet « justifie » le mouvement sophistiqué qui le contournera. L'impression de mouvement, comme d'habitude là aussi, est accentuée par la décision de faire tourner la caméra autour de Henslowe, à la même vitesse mais en contresens de Tom Wilkinson, qui lui aussi tourne autour de Henslowe (scénographie du ring, vue p. 85).

Le style postmoderne suppose aussi de réemployer les figures du passé qui ont fait leurs preuves en matière d'absorption du spectateur et qui continuent à le faire, ici le choix du décadre dans les plans sur Henslowe. On comprend tout de suite que le personnage est « en mauvaise posture » (on lui grille effectivement les pieds) ou que sa situation est « sur le point de basculer ». Les champs-contrechamps, également, alternent les plongées-contreplongées tout en respectant soigneusement la règle des 180°, de manière à souligner à la fois la cohérence topographique et le rapport de force (les créanciers sont « plus haut »

que le débiteur supplicié). Une fois le différend réglé (21 plans en champ-contre-champ), Fennyman passe des coulisses à la scène en travelling avant de suivi, et les mesures d'introduction au thème musical principal du film monte derrière lui, en même temps que le bruissement joyeux des rues qui avait disparu le temps de l'interrogatoire. À 3'59", juste au moment où sort au grand air Henslowe, libéré sur la promesse qu'il vient de faire selon laquelle il remboursera ses dettes grâce à la nouvelle pièce que son auteur William Shakespeare vient de terminer, *Roméo et Ethel la fille du pirate*, le thème néoromantique (aucune correspondance historique avec le monde diégétique) déploie ses hautbois et ses boucles de cordes.



Figure 59. *Shakespeare in Love*. Philip Henslowe (Geoffrey Rush, au centre) sort de *The Rose*. Il va se diriger légèrement sur sa gauche, à 30° au regard de la ligne allant de la porte au centre de l'objectif. Cependant les rails de la caméra ont été disposés au beau milieu des étals de primeurs, qui plus est à 90° au regard de cette ligne. Il y aura donc beaucoup de mouvement dans l'image (les gestes faits au premier plan semblent aller plus vite que ceux accomplis à l'arrière-plan), mais le suivi du personnage sera quasi-impossible : on le perdra au bout de 5".

Qu'à cela ne tienne. Les corps affairés des marchands et des clients vont servir de volets naturels pour justifier le *cut* et lancer le plan suivant en raccord-mouvement sans raccord-objet, cet autre passage obligé du style postmoderne. Dans ce plan, nous tournons à nouveau autour du personnage -- Shakespeare au travail, en l'occurrence. Ce sera aussi le cas durant la séquence suivante, quand il sera sur le divan du « prêtre de la psyché-interpréteur de rêves ». Peu importe que l'écriture et la psychanalyse supposent en tant que pratiques des corps peu mobiles : la caméra *se doit* de bouger. Cet impératif se lit aussi dans chez les figurants des scènes de rue : contrairement à ce qui se passait plus haut dans *Casablanca*, tout le monde est supposé s'affairer, courir, parler, caresser le chien, renouer un lacet, passer par là, rire, s'agiter. Pas question même pour la marchande des quatre saisons d'attendre le chaland bras croisés : il lui faut peser les pommes ou redistribuer les courges, sous peine sans doute de faire naître l'impression chez le spectateur qu'elle est là seulement pour lui. En opposition cette fois à *Female trouble*, il est absolument impossible de percevoir un point d'écoute unique, cohérent et

intouché. Des couches de musique, de paroles, un brouillard sonique de cliquetis, de halètements et d'entrechocs minuscules s'enroulent et se déroulent autour de nos oreilles, nous mettant partout à la fois comme des dieux à mille oreilles. Le *split-edit*, inconnu lui aussi dans *Female trouble*, est particulièrement utilisé lui aussi pour fluidifier le récit audiovisuel -- par exemple on entend les cris de Henslowe 12" avant d'être admis visuellement dans la pièce où on l'interroge.

Il y a aussi des effets d'annonce mais, à l'instar de la musique, ils courent par-delà le monde diégétique. Comme dans d'innombrables films postmodernes et pour des raisons trop longues à exposer ici, le passé doit être vu comme la préfiguration du futur et les façons de vivre déshistoricisées. Sur la table de travail de Shakespeare il y a un *mug* « Stratford-sur-Avon » comme les boutiques de souvenirs en vendent aujourd'hui (seule la forme de la tasse et la police de caractère « font ancien »), et quand le Barde lance une boulette de papier elle tombe forcément près d'un crâne dont on comprend sans peine qu'il trouvera un emploi dans *Hamlet*. De même, dehors, sur le chemin de l'« interpréteur de rêves » chargé de nous faire croire que la psychanalyse a « toujours existé », un Puritain harangue-t-il la foule en des termes qui se retrouveront dans *Roméo et Juliette* – on voit d'ailleurs Ralph Fiennes (Shakespeare) faire un geste de l'index comme s'il prenait note de la tournure. Comme tout produit postmoderne, *Shakespeare in love* est pris dans un réseau transmédiatique, et pas seulement parce qu'il comprend quelques effets-clips et figures de *veejaying* : des sites internet répertorient méthodiquement les dizaines de citations de pièces ou de sonnets cachés dans ses dialogues, et *George Lucas in love*, un amusant pastiche relevant de la *fan fiction*, en transpose les figures du récit dans la Californie des *seventies*.