

Faculté de philosophie, arts et lettres

La théâtralité à travers les regards caméra dans les courts-métrages de Wes Anderson adaptés des nouvelles de Roald Dahl

Auteur : Jeanne Grenez
Promoteur(s) : Sébastien Fevry
Année académique 2023-2024
Master de spécialisation en cultures visuelles

Table des matières

Introduction	2
1. Partie théorique	3
1.1. Wes Anderson	4
1.1.1. Mise en scène	6
1.1.2. Couleurs	7
1.1.3. Thématiques	8
1.1.4. Humour	9
1.1.5. Temporalités	10
1.1.6. Théâtralité enchâssée	11
1.1.7. Adaptation de Roald Dahl	13
1.2. Le théâtre	15
1.2.1. Comparaison théâtre et cinéma	15
1.2.2. La théâtralité	16
1.2.3. Le regard caméra	18
2. Question de recherche	21
3. Méthodologie	22
4. Résultats	26
4.1. Le Preneur de rats (2023)	26
4.1.1. Regard d'attraction	26
4.1.2. Regard subjectif	27
4.1.3. Regard réflexif	27
4.1.4. Regard hors-champ	27
4.2. Le Cygne (2023)	28
4.2.1. Regard d'attraction	28
4.2.2. Regard subjectif	28
4.2.3. Regard réflexif	28
4.2.4. Regard hors-champ	29
4.3. Venin (2023)	30
4.3.1. Regard d'attraction	30
4.3.2. Regard subjectif	30
4.3.3. Regard réflexif	30
4.3.4. Regard hors-champ	31
4.4. La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar (2023)	31
4.4.1. Regard d'attraction	31
4.4.2. Regard subjectif	32
4.4.3. Regard réflexif	33

4.4.4. Regard hors-champ	34
5. Interprétation des résultats	34
5.1. Regard d'attraction	34
5.2. Regard réflexif	37
6. Conclusion	41
Bibliographie	43
Les Annexes	46
Annexe A: Tableaux des regards caméra	46
Annexe 1-7: Le Preneur de rats (2023)	51
Annexe 8-14 : Le Cygne (2023)	54
Annexe 15-23: Venin (2023)	56
Annexe 24-39: La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar (2023)	59

Introduction

En septembre 2023, Wes Anderson, cinéaste renommé pour son esthétique distinctive, a présenté au monde entier, via Netflix, quatre courts-métrages adaptés des nouvelles de Roald Dahl : *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar*, *Le Cygne*, *Venin* et *le Preneur de rats*. Chacun de ces courts-métrages dure environ 17 minutes, à l'exception de *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar* qui s'étend sur 39 minutes et qui a eu l'honneur d'une avant-première à la Mostra de Venise. Ayant déjà adapté avec succès *Fantastic Mr. Fox* en 2009, Anderson réussit une fois de plus à capter l'essence de l'univers de Dahl tout en intégrant sa propre signature esthétique. Ce talent lui a valu de remporter l'Oscar du meilleur court-métrage pour *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar*.

Un des aspects les plus remarquables de ces courts-métrages est l'utilisation des regards caméra, un dispositif qui renforce la théâtralité en brisant le quatrième mur et en perturbant l'immersion du spectateur. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le cinéaste utilise ce dispositif, comme le souligne Prida (2022). Cette approche crée une interaction directe entre les personnages et le public, soulignant la nature artificielle de ses œuvres.

L'objectif de ce travail est d'examiner l'impact des regards caméra sur la théâtralité dans ces adaptations des nouvelles de Roald Dahl par Wes Anderson. Pour cela, nous analyserons les différents types de regards caméra en utilisant les catégories définies par Lenay (2016). Cette approche nous permettra de répondre aux questions concernant leurs fréquences, la différence entre les quatre courts-métrages et enfin leurs impacts sur la théâtralité. En examinant les occurrences de chaque type de regard, nous chercherons à comprendre comment Anderson utilise ces dispositifs pour manipuler la perception du spectateur et ainsi créer une expérience cinématographique unique en son genre.

1. Partie théorique

1.1. Wes Anderson

Wes Anderson, réalisateur, scénariste et producteur de cinéma originaire du Texas, est célèbre pour son style distinctif caractérisé par des plans symétriques, des couleurs vives et des narrations originales alliant humour et mélancolie.

Il a fait ses débuts dans le cinéma en 1996, avec *Bottle Rocket*, où il a collaboré avec des acteurs tels qu'Owen Wilson et son frère Luke, ainsi que Jason Schwartzmann et Bill Murray dans *Rushmore* (1998). Anderson a maintenu ces collaborations tout au long de sa carrière, réalisant plusieurs films avec ces acteurs.

En 2001, son film *La Famille Tenenbaum* lui a valu une nomination aux Oscars pour le meilleur scénario original, ainsi que plusieurs autres prix, dont le Golden Globe du meilleur acteur dans un film musical ou une comédie pour Gene Hackman. Il a également été en compétition pour l'Ours d'or à la Berlinale 2005 avec *La Vie Aquatique* (2004).

En 2009, Anderson a réalisé *Fantastic Mr. Fox*, adapté du livre de Roald Dahl, en utilisant la technique du stop motion, qui lui a valu des nominations aux Oscars et aux Golden Globes dans la catégorie du meilleur film d'animation. Il a réutilisé cette technique pour *L'île aux chiens* (2018), qui a remporté l'Ours d'argent du meilleur réalisateur à la Berlinale en 2017.

Par la suite, il réalise *Moonrise Kingdom* (2012), qui a été choisi comme film d'ouverture du 65^{ème} Festival de Cannes et a été nommé pour l'Oscar du meilleur scénario original. Puis est venu *Le Grand Budapest Hotel* (2014), qui est devenu son plus gros succès au box-office. Ce film incarne parfaitement le style d'Anderson avec sa mise en scène colorée, son humour absurde et sa distribution prestigieuse. Il a remporté le Grand Prix du Jury à la Berlinale 2014 ainsi que le BAFTA du meilleur scénario original, et Anderson a été nommé pour la troisième fois aux Oscars pour le meilleur scénario original ainsi que pour le meilleur réalisateur.

En 2021, Anderson est revenu sur le devant de la scène avec *The French Dispatch*, en compétition au Festival de Cannes. Malgré un casting cinq étoiles, le film a reçu des critiques mitigées. En 2023, il a présenté *Asteroid City*, également en compétition du Festival de Cannes. La même année, il a réalisé quatre courts-métrages adaptés des nouvelles de Roald Dahl pour la plateforme Netflix : *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar*, *Le Cygne*, *Le Preneur de rats* et *Venin*. *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar* a été présentée en

avant-première à la Mostra de Venise 2023 et a permis à Anderson de remporter son premier Oscar, celui du meilleur court-métrage en prise de vue réelle.

Wes Anderson est l'un des membres les plus visibles d'un sous-ensemble de réalisateurs de la génération X qualifié de « nouveau film 'intelligent' américain » par Jeffrey Sconce (Dorey, 2012, p. 172). Ce groupe, actif au sein du système hollywoodien depuis les années 1990, est célébré pour ses styles idiosyncratiques et visuellement inventifs, tout en équilibrant habilement l'ironie caractéristique de leur époque avec un sentiment réactionnaire. On y retrouve des réalisateurs tels que Sofia Coppola, Todd Haynes, Paul Thomas Anderson et Noah Baumbach. Souvent comparés aux cinéastes du « Nouvel Hollywood », qui ont revitalisé le système hollywoodien entre les années 1960 et 1980 avec des styles influencés par les films d'art et d'essai, ces nouveaux réalisateurs explorent des styles de films et des structures narratives plus innovants tout en travaillant principalement au sein des studios hollywoodiens.

Sconce identifie une sensibilité particulière dans ces films, qui critiquent les formes de la société bourgeoise tout en adoptant un type de récit expérimental moins formel et plus classique. Ces cinéastes expérimentent avec le « ton » pour examiner les goûts et la culture bourgeoise sans suivre simplement les formes habituelles du film hollywoodien (2002, p.351-352, cité par Dorey, 2012, p. 173).

Le cinéma de Wes Anderson est immédiatement reconnaissable par son esthétique distinctive et ses thèmes récurrents. Son style unique a même donné naissance au terme "Andersonianisme", qui décrit ce genre particulier. Mark Browning, dans son livre *Wes Anderson : Why His Movies Matter* (2011) suggère que « les seuls films auxquels ressemblent les films de Wes Anderson sont d'autres films de Wes Anderson » (MacDowell, 2012, p. 6).

En 2020, Wally Koval a publié un livre intitulé *Accidentally Wes Anderson*, qui compile une série de photographies d'endroits à travers le monde rappelant l'esthétique caractéristique du réalisateur. Ces photos sont prises en utilisant la symétrie et la palette de couleurs propres à Wes Anderson, créant ainsi une connexion visuelle directe avec son œuvre (Prida, 2022, p.1768). Les points suivants explorent en profondeur les caractéristiques distinctives du cinéma de Wes Anderson ainsi que les recherches effectuées sur ses films.

1.1.1. Mise en scène

De nombreuses œuvres de Wes Anderson sont caractérisées par une esthétique commentative et maniériste. Ses traits les plus distinctifs comprennent des longs travelings, le plan-tableau et des vues aériennes rapprochées (Lee, 2016, p.411). Au début des années 2000, le style de ses longs travellings a évolué pour devenir plus élaboré, avec une augmentation de l'artificialité et de la théâtralité de ses décors. Certains de ses plateaux ont adopté la notion de « maison de poupée » et de décors découpés (p.412). Parfois, des scènes entières sont présentées sans montage, avec tous les éléments de la mise en scène – y compris la position et les gestes des acteurs, les costumes, les décors, les accessoires, l'éclairage et les effets sonores – révélés par le mouvement de la caméra en un seul plan.

Le plan-tableau, ou tableau vivant, est un autre élément caractéristique de la mise en scène dans le cinéma d'Anderson. David Bordwell (2007, cité par MacDowell, 2012, p.9) qualifie ce type de plan de « planimétrique ». Il s'agit d'un plan statique, plat, de longueur moyenne ou longue, qui semble presque géométriquement uniforme. Ce plan représente des personnages soigneusement disposés, souvent tournés vers l'avant, qui paraissent légèrement ridicules en raison de la rigidité de la composition. Ces plans sont particulièrement évidents dans les introductions des personnages d'Anderson. Dans ce type de plan, les personnages font face à la caméra en la regardant directement dans une posture figée (p.414). Selon MacDowell (2010, p.6) (cité par Lee (2016, p.415)), ce style « présentationnel » des plans-tableaux implique une « reconnaissance du public », une forme de « conscience de soi ». Il incite implicitement les spectateurs à réfléchir et à ressentir quelque chose à propos de la position absurde des personnages, des accessoires et des décors. MacDowell (2012, p.15) souligne également que « l'émotion dans un paysage artificiel est cruciale pour penser le travail d'Anderson » (cité par Lee, 2016, p.420). En effet, cet aspect peut atténuer les sentiments envers les personnages en amenant les spectateurs à se concentrer sur l'esthétique artificielle.

Anderson adopte une approche à double niveau dans la mise en scène de son travail en ce qui concerne les émotions : d'une part, les éléments visuels et les techniques artificielles créent une certaine distance ; d'autre part, les indices émotionnels, particulièrement présents au début des récits, sont utilisés pour établir le ton humoristique dominant. Ainsi, les spectateurs ne sont pas seulement immergés dans un monde fictif irréaliste, mais également dans l'ambiance mélancolique suggérée par les indices émotionnels à travers la mise en scène d'Anderson (Lee, 2016, p.426).

Dans son livre *Wes Anderson : Why His Movies Matter*, Browning écrit à propos de *La Vie Aquatique* qu'il est « très difficile de maintenir un ton dominant d'ironie détachée et excentrique tout en s'attendant à ce que le public s'engage émotionnellement avec les personnages au point d'en pleurer. Ce genre de bascule tonale ne fonctionne pas vraiment » (2011, p.62, cité par MacDowell, 2012, p.14). Browning reproche ainsi à Anderson de passer brusquement d'une position distante et ironique à des moments d'émotion simple et sincère. En réponse, Hancock suggère que « quel que soit le ridicule de leurs actions, les personnages de ses films sont traités non pas avec ironie, mais avec respect et admiration » (2005, p.1, cité par MacDowell, 2012, p.18). Les tonalités des films d'Anderson nous poussent souvent à considérer les projets et les réalisations des personnages comme à la fois comiquement absurdes et potentiellement voués à l'échec, les exposant ainsi à un certain degré de ridicule, tout en étant traités avec un degré de sympathie. Cette approche tonale est devenue courante dans la représentation de l'excentricité en général, qu'il y ait ou non une influence directe d'Anderson (p.19).

Certains décors utilisés dans ces œuvres les plus récentes sont faits en carton-pâte. La frontalité du plan souligne l'absence de profondeur du décor. L'exemple le plus flagrant est dans *Le Grand Budapest Hotel* (2014). Beylot (2017) aborde la façade rose bonbon de l'hôtel incrustée sur une image de forêt. Il parle aussi de la façon dont les acteurs interprètent presque une chorégraphie lorsqu'ils sont en mouvement ou prennent la pose cadrée frontalement et de manière symétrique. Cette disposition met en évidence « l'image comme artefact » souvent doublée d'effets de cadre dans le cadre (Beylot, 2017).

Effectivement, l'une des caractéristiques les plus immédiatement reconnaissables des plans dans les films d'Anderson est la symétrie. Ces plans sont souvent des réflexions les unes des autres par rapport à un plan vertical central, qui agit comme un miroir et est implicitement projeté dans le cadre pour servir d'axe de symétrie (Prida, 2022, p.1769).

1.1.2. Couleurs

Wes Anderson façonne une ultra-réalité en accordant une attention particulière à l'ajustement des couleurs et à l'accentuation de la lumière (Vreeland, 2015, p.36). Les palettes de couleurs saturées sont mises au premier plan, devenant prédominantes dans le regard du spectateur et, par la suite, un élément prépondérant dans ses films (Yumibé, 2012, p.116, cité par Vreeland, 2015, p.36).

Dans son ouvrage *Sight, Sound, Motion ; Applied Media Aesthetics* (2011), Zetti aborde l'importance de la couleur et son potentiel pour engendrer une « compréhension psychologique souhaitée » : La façon dont les objets dans l'univers diégétique interagissent avec la couleur peut influencer la perception de l'environnement par les spectateurs. Par exemple, Zetti discute des effets de la surutilisation du rouge et de la manière dont cette couleur peut susciter un sentiment d'excitation ou de désir. Le jaune, en revanche, fait allusion à la positivité et la joie (Vreeland, 2015, p.36).

L'intensification des couleurs évoque l'esthétique caractéristique de Wes Anderson. Chacun de ses films possède une identité visuelle distincte, avec sa propre palette de couleurs, comme on peut le voir dans *Le Grand Budapest Hotel* (2014) où dominent les teintes rose, mauve et rouge (Vreeland, 2015, p.38). D'ailleurs, Beylot (2017) parle d'une esthétique kitsch, caractérisée par une artificialité assumée, extravagance, goût pour le recyclage des clichés et effets d'accumulation et de répétition. Le kitsch obéit à la « frénésie du toujours davantage ». Son recours à des couleurs vives et à l'humour crée un contraste avec les thèmes sombres abordés dans ses œuvres (Austerlitz (2010, p.382) cité par Vreeland (2015, p.38).

1.1.3. Thématiques

Wes Anderson est associé au mouvement post-ironique et cynique de la Nouvelle Sincérité (Olsen, 1999, p.17, cité par Dorey, 2012, p.171). Contrairement aux autres membres de ce mouvement qui utilisent l'ironie pour établir leur supériorité sur leurs personnages et leur public, Olsen positionne Anderson « à côté... ou plutôt juste derrière » ses personnages de rêveurs comme un esprit frère qui les encourage dans leurs efforts (1999, p.12).

Des thématiques récurrentes émaillent l'œuvre cinématographique de Wes Anderson. Le pouvoir patriarcal et la paresse sont des thèmes qui reviennent de façon récurrente (Vreeland,

2015, p.37). De plus, ses films sont souvent considérés comme un reflet de sa propre jeunesse (Mayshark, 2007, p.115, cité par Vreeland, 2015, p.38). Nombre de ses œuvres se concentrent sur les dynamiques familiales, explorant notamment les relations entre parents et enfants ainsi que les rivalités et liens intergénérationnels.

Dans la plupart de ses films, les personnages de Wes Anderson sont précoces et immatures, tandis que les figures paternelles problématiques occupent des places centrales (Mayshark, 2006, p.116). Ces personnages masculins ont souvent tendance à porter des vêtements rouges, ce qui pourrait évoquer une forme de domination masculine. Selon Mayshark (2007, p.125), « Anderson utilise les costumes comme une extension des personnages » (cité par Vreeland (2015, p.39). Dans *La Vie Aquatique* (2004) et *Rushmore* (1998), les protagonistes incarnent ces figures paternelles problématiques et le pouvoir patriarcal, sont vêtus de rouge, symbolisant à la fois le pouvoir et la sécurité, mais également l'enthousiasme juvénile.

Aux côtés de cette figure patriarcale, on retrouve des personnages présentant une dépendance infantine. Dans *Le Grand Budapest Hotel* (2014), Gustave entretient des relations avec des femmes âgées comme s'il s'agissait d'une quête infantine de richesse (Vreeland, 2015, p.41). Selon Austerlitz (2010, p.382), Anderson offre au spectateur « une immersion infantine dans l'amertume de l'âge adulte ». Cette approche explique pourquoi ces thématiques sombres sont traitées avec des palettes de couleurs vibrantes et des touches humoristiques (Vreeland, 2015, p.42).

Les thèmes abordés dans les films d'Anderson sont souvent similaires à ceux des films mélodramatiques, mais l'artifice de sa mise en scène empêche son travail d'être catégorisé comme tel (Prida, 2023b, p.201).

1.1.4. Humour

Milo Rau (2010, p.173) soutient qu'Anderson a hérité du sens de « l'espace d'embarras et de solitude » de Charlie Chaplin (Prida, 2023b, p.192). Dans son approche humoristique, Anderson utilise deux concepts fondamentaux : l'exagération et le contraste. Ces concepts trouvent leurs racines dans le déséquilibre mental des hommes blancs, hétérosexuels et de la classe supérieure, qu'il tend à ridiculiser (Prida, 2023b, p.193).

Anderson exploite l'humour pince-sans-rire, caractérisé par un ton sérieux adopté par celui qui fait la plaisanterie. Cette approche est étroitement liée aux caractéristiques de certains personnages et à l'esthétique d'Anderson, incluant l'artificialité, l'arrêt émotionnel et la nostalgie. Cet humour est associé à ce que MacDowell (2012, p.8–9) (cité par Prida, 2023, p.194) définit comme « la comédie de l'embarras », comme « une forme d'humour poignante et douloureuse qui émerge du malaise émotionnel du personnage, suscitant à la fois pitié et compassion, et reposant largement sur des appels à l'empathie ».

Une autre forme d'humour utilisée par Wes Anderson est l'humour verbal, illustrant son talent en tant que scénariste et suggérant une analyse minutieuse de ses scénarios d'un point de vue littéraire (Prida, 2023b, p.200).

1.1.5. Temporalités

Dans le cinéma de Wes Anderson, on observe une prédominance d'une temporalité cyclique où la succession des événements est orchestrée de manière à ce que « le point final soit analogue au point d'origine, mais jamais identique ». Cette caractéristique décrite par Casetti & Di Chio (1994, p.152, comme cité par Prida, 2023a, p.5), crée une forme d'anachronie propre à Anderson, distinctes des flash-backs ou flash-forwards, mais plutôt constituée de segments catégoriels qui semblent appartenir à un temps complètement « autre ». (p.7-8).

Une critique récurrente adressée à Anderson concerne son excès narratif, entraînant une surabondance d'informations au point où il devient physiquement impossible d'absorber la totalité du contenu de nombreux plans en un seul visionnage (Prida, 2023a, p.8). Cette surinformation crée une tension temporelle entre la durée du plan et la multiplicité des actions qui s'y déroulent (p.9).

En ce qui concerne le cadre historique de ses œuvres, il est souvent difficile de les situer dans une période historique précise. Cependant, dans certains de ses films, Anderson adopte une approche hétérochronique du temps, se caractérisant par l'accumulation de couches temporelles. Cette accumulation temporelle est étroitement liée à l'une des constantes esthétiques d'Anderson, à savoir la nostalgie (p.13). Un exemple est présent dans *The Fantastic Mr. Fox* (2009) dont l'intrigue se situe dans les années 1960, une période proche de la jeunesse d'Anderson, né en 1969. Il a d'ailleurs révélé que *Fantastique Maître Renard* était le premier livre qu'il a eu, étant enfant (Specter, 2009, p.23, comme cité par Prida, 2023a,

p.15). Le choix de cette époque reflète une quête d'« utopie rédemptrice » (p.15) et une idéalisation de l'enfance.

1.1.6. Théâtralité enchâssée

Dans la plupart de ses films, Anderson explore habilement la nature hétérochronique de l'accumulation des couches temporelles en utilisant des dispositifs de mise en abyme, comme le souligne Prida (2022). La mise en abyme construit le récit du film selon une approche de type matryoshka, signifiant plusieurs couches de sens juxtaposées ou emboîtées par une utilisation métadiscursive du médium.

Il est important de noter que dans la plupart de ses films, le spectateur implicite le lise comme un autre type de texte : Une pièce de théâtre dans *Rushmore* (1998), un livre (*La Famille Tenenbaum* (2001), *Fantastic Mr. Fox* (2009), *Moonrise Kingdom* (2012), *Le Grand Budapest Hotel* (2014)) et un documentaire pour *La Vie Aquatique* (2004). Il est intéressant de noter que tous les cas mentionnés ci-dessus, se réfèrent soit à l'œuvre d'un réalisateur, soit d'un écrivain. Cela peut être considéré comme l'expression de la vocation primitive d'Anderson, celle d'écrivain (Prida, 2022, p.1773). Le fait d'avoir un niveau narratif imbriqué dans une diégèse principale, comme les exemples précédents, peut être désigné comme une métadiégèse.

Il manifeste une obsession à rendre son discours visible, ce qui se traduit par l'utilisation fréquente de métadiégèses qui revêtent souvent une dimension métadiscursive. Ces dispositifs chez Anderson répondent généralement à certaines caractéristiques du contre-cinéma telles que l'intransitivité narrative (l'interruption du flux de l'histoire), l'éloignement (par exemple, par l'interpellation directe du spectateur), la diégèse multiple ou la mise en avant explicite du mécanisme discursif (p.1771).

Par exemple, dans *Rushmore* (1998), le film est conçu comme une immense mise en abyme : une représentation théâtrale constante avec plusieurs niveaux métadiscursifs au sein de la représentation filmique, tandis que dans *Moonrise Kingdom* (2012) et *L'île aux chiens* (2018) présentent des représentations théâtrales. Un troisième niveau métadiscursif associé à la théâtralité dans le cinéma d'Anderson se réfère au jeu que les personnages font d'eux-mêmes, souvent associé à des troubles de la personnalité narcissique ou histrionique. Cette

représentation peut être corrigée et constitue la transformation fondamentale du héros, comme dans le cas de Royal dans *La Famille Tenenbaum* (2001) et Zissou dans *La Vie Aquatique* (2004). Dans d'autres cas, comme celui de M. Gustave dans *Le Grand Budapest Hotel* (2014), il s'agit plutôt d'une performance existentielle et incurable.

La quatrième stratégie se manifeste à travers des appels explicites au spectateur, dans le style des apartés théâtraux, impliquant la présence extradiégétique du public (p.1772). Dans de nombreux films d'Anderson, cette stratégie est présente, comme dans *Moonrise Kingdom* (2012), où Suzy fixe directement la caméra après le prologue et dans le plan final. Ces deux moments encadrent son récit d'amour avec Sam, agissant comme des appels à l'empathie du public. Un exemple particulièrement métaleptique se trouve dans *The Darjeeling Limited* (2007), lorsque le personnage interprété par Owen Wilson regarde directement la caméra et dit : « We are invited to the funeral ». Non seulement il s'adresse à ses frères en tant que représentations implicites du public, mais il les invite également, ainsi que le spectateur implicite, à être témoins du rituel.

Dans *La Famille Tenenbaum* (2001), une scène illustre l'utilisation de l'objectif de caméra comme un miroir. Anderson utilise le jeu du miroir de manière perturbante, ainsi le spectateur se sent mal à l'aise de sortir de son rôle passif qu'il a l'habitude d'avoir dans le cinéma classique (p.1769). On y voit Richie se raser devant le miroir et déclarer, face à celui-ci et donc au spectateur et à lui-même: « I'm going to kill myself tomorrow ». Ces mots renforcent la distanciation tout en favorisant l'identification du spectateur. En positionnant l'objectif de la caméra – identifié au point de vue du spectateur – comme miroir, Anderson réalise un tour de force, l'idéal de la métalepse, c'est-à-dire inclure le spectateur à la frontière de la diégèse. Car dans ce cas, la mise en abyme ne se produit pas seulement à l'intérieur de la diégèse ou entre différents niveaux diégétiques, mais entre l'intérieur et l'extérieur de la diégèse. En d'autres termes, le spectateur devient le miroir de Richie, non seulement au niveau de la caméra, mais aussi en renforçant une identification cinématographique secondaire avec Richie, puisque le postulat de l'identification est rendu littéral dans un sens psychanalytique (p.1776).

La métalepse est une notion introduite dans l'analyse de récit par Gérard Genette. Pier et Schaeffer (2005) expliquent «*Pour comprendre ce que désigne la métalepse en narratologie, il faut rappeler qu'on admet que tout récit est une narration d'événements et que, par conséquent, il s'organise en deux niveaux séparés: le niveau de la narration et celui des événements narrés*» (p.11). L'usage de la métalepse a longtemps été caractéristique du cinéma

expérimental et avant-gardiste. La métalepse est considérée comme un “*dispositif expérimental qui explore les frontières de l’acte représentationnel* (p.12). Par conséquent, toute contamination d’un niveau par l’autre est désignée par le terme de métalepse. Dans le cas de Wes Anderson, l’utilisation de l’objectif de la caméra comme miroir vise à inclure le spectateur dans la frontière diégétique, transgressant ainsi les catégories de l’intradiégétique et de l’extradiégétique (Prida, 2022, p.1781).

Une cinquième façon d’utiliser la théâtralité est l’utilisation artificielle de l’éclairage, comme lorsque les lumières du restaurant s’éteignent au début de l’histoire d’Agatha racontée par Zero Moustafa dans *Le Grand Budapest Hotel* (2014). Enfin, le dernier type dans ce groupe est déterminé par la mise en scène consciente ou inconsciente des personnages. Par exemple, dans *Moonrise Kingdom* (2012), lorsque Sam et Suzy dansent, ils deviennent les auteurs conscients d’une sorte de mise en scène. À un niveau inconscient, on observe des plans qui ressemblent à des tableaux vivants et qui supposent la présence d’une scène sans être explicitement théâtraux, comme dans *Fantastic Mr Fox* (2009), lorsque les animaux dansent sur la chanson de Petey. Il est clair que les animaux ne sont pas sur scène, mais la façon dont les fermes sont conçues dans l’image, ainsi que la chorégraphie, renvoient à une représentation scénique.

Cette autre stratégie de mise en abyme fait aussi référence aux boîtes de Joseph Cornell. Une des inspirations les plus évidentes dans le cinéma d’Anderson est l’esthétique de la maison de poupée, qui imprègne son œuvre chaque fois que la caméra traverse la section transversale d’un bâtiment ou d’un véhicule, comme si elle passait d’une boîte à l’autre. L’ascenseur est aussi un exemple de l’inspiration des boîtes de Cornell : il n’y a pas de cloisons, ni de fenêtres, seulement des personnages en forme de poupées qui regardent l’enfant qui joue avec eux (Anderson) et les amis qu’il a invité à jouer (les spectateurs) (p.1778).

1.1.7. Adaptation de Roald Dahl

Wes Anderson a travaillé sur l’adaptation du roman pour enfants *Fantastic Mr. Fox* publié en 1970 avec Noah Baumbach, co-scénariste de *La Vie Aquatique*. Ils ont produit un film qui présente « un portrait ambivalent de l’auteur et une histoire considérablement modifiée » (Kertzer, 2010, p.11, cité par Dorey, 2012, p.172). Anderson utilise l’auteur originel de

l'histoire, Roald Dahl, d'une manière qui sert à renforcer sa propre position d'auteur tout en rendant hommage à Dahl, Il incorpore l'auteur dans le film d'une manière qui correspond à la signature d'auteur du réalisateur telle qu'elle a été établie dans ses films précédents.

Anderson donne ici un exemple de sa stratégie principale de négociation entre le travail de Dahl et le sien en décrivant le lit d'un personnage. Il décrit comment il a pris des photos d'objets situés tout autour de la maison de campagne de Dahl, dont une d'une caravane de gitans située sur la propriété. Le réalisateur a fait reproduire en miniature le lit superposé de la caravane pour en faire le lit d'un jeune renard et explique qu'il aime parce que le lit se rapporte à Dahl (Dorey, 2012, p.177).

1.2. Le théâtre

Il est difficile de définir le théâtre de façon claire et précise. Les fondements de cet art sont systématiquement bouleversés. Ce qui était une esthétique théâtrale au XIXe siècle, a été, au cours du XXe siècle, réexaminée (Féral & Bermingham, 2002, p.94). Le théâtre se définit non pas comme une simple représentation de la réalité, mais plutôt par l'illusion de cette dernière. Cette illusion est renforcée par l'existence même de la scène, des projecteurs, des coulisses et des changements de décors, souvent orchestrés par des machinistes (Edwards, 2008, p.286 comme cité par Piazza, 2016, p.369).

Le théâtre peut être aussi défini par son décor. Le décor théâtral est un espace physiquement restreint, dont les seules limites sont celles de notre imagination. Ses aspects sont orientés vers le public, avec une absence délibérée de perspective vers l'arrière-plan. Il trouve son existence dans un recto et son absence de verso, à l'instar d'un tableau (Bazin, 1951b, p.239). Certaines formes de représentation dramatique abolissent le concept du quatrième mur, qui traditionnellement sépare la scène du public. Cette approche vise à contester l'aliénation passive des spectateurs en les empêchant de s'immerger émotionnellement dans les personnages et l'action sur scène, les incitant ainsi à s'engager de manière critique et rationnelle dans une expérience théâtrale plus dialectique (Piazza, 2016, p.369).

1.2.1. Comparaison théâtre et cinéma

Selon Bazin, le théâtre requiert une conscience plus active par rapport à l'expérience plus passive du visionnage de films (Bazin, 1967, p.113, comme cité par Piazza, 2016, p.381). Pour lui, le théâtre repose sur la conscience mutuelle de la présence du spectateur et de l'acteur, mais dans le but du jeu. L'acteur nous affecte en nous impliquant dans une action ludique à travers la scène. Contrairement au cinéma, où le spectateur contemple seul, caché dans l'obscurité d'une salle, le spectacle reste indifférent à sa présence et appartient à un univers distinct (1951b, p.237).

Le passage du théâtre au cinéma est souvent qualifié de « théâtre filmé ». L'influence du répertoire et des traditions théâtrales a contribué à l'émergence de nouveaux genres

cinématographiques (p.895). Cependant, selon Bazin (1951a), ce « théâtre filmé » serait la manifestation d'un complexe d'infériorité du cinéma vis-à-vis du théâtre, en tant qu'art plus ancien et littéraire. Ainsi, le cinéma chercherait à compenser cette supposée infériorité par ses avantages techniques et esthétiques (p.900).

Siegfried Kracauer définit le phénomène du théâtre au cinéma en le qualifiant d'épisodes scéniques. Il interprète ces moments comme des ruptures dans le « flux de la vie » du récit qui existent pour mieux consolider le récit dans la réalité (Kracauer (1960) comme cité par Joseph (2024, p.2)). À côté, Laura Mulvey considère que le théâtre au cinéma affecte le flux narratif. Dans son livre *Visual Pleasure and the Narrative Cinema* (1973), elle affirme que lorsqu'une femme apparaît sur scène dans un film, elle attire le regard des hommes et que ces moments deviennent un pur spectacle en dehors du temps de la narration (Joseph, 2024, p.2).

Selon Walter Benjamin (cité par Joseph, 2024, p.2), le théâtre filmé devient un moyen pour le théâtre de se mettre au centre et d'affirmer son accès au présent : le théâtre contient un présent qui échappe aux représentations cinématographiques. Ce moment du maintenant est qualifié de présentalité (presentness en anglais). Cette présentalité, lorsqu'elle se réfère à un artiste, implique une énergie éphémère qui émane de la personne. Elle implique un positionnement dans l'espace et dans le temps, ici et maintenant. Les acteurs à l'écran ne sont pas présents ici et maintenant. Le théâtre filmé indique une aspiration à la réalité qu'apporte la présentalité. Les formes artistiques technologiquement reproductibles manquent du présent du moment de la création de l'œuvre. Selon Benjamin, ce manque contient aussi la perte de « l'aura » qui différencie une œuvre originale d'une œuvre qui peut être reproduite à l'infini.

1.2.2. La théâtralité

Roland Barthes, dans son ouvrage de 1954, dit: « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre, moins le texte » (Larrue, 2021, p.127). Cette citation est une des définitions les plus courantes du terme « théâtralité ». Féral & Bermingham (2002, p.95) expliquent que ce terme est mal défini sur le plan lexical, mais aussi étymologiquement peu clair. Ils continuent en l'apparentant au 'concept tacite' défini par Michael Polany comme étant « une idée concrète que l'on peut utiliser directement, mais que l'on ne peut décrire qu'indirectement » (comme cité par Baillon, 1975).

Lorsque l'on évoque la théâtralité dans le cinéma dans les années 1950, on peut trouver des exemples frappants dans les adaptations de pièces de boulevard ou de Broadway, qui reposent sur des comiques de mots et de situations, sans recourir à des techniques spécifiquement cinématographiques (Bazin, 1951a, p.892). Un autre exemple illustrant la théâtralité au cinéma est celui de Méliès, pour qui le cinéma représentait un perfectionnement du théâtre ; les trucages étant une extension de la prestidigitation (p.893).

Dans son article de 2001, Garneau fait référence à la thèse de Michael Fried exposée dans son ouvrage *Absorption and Theatricality* (1980), dans lequel il aborde la question de la théâtralité dans la peinture des XVIIIe et XIXe siècles. Garneau (2001) souligne que développer un rapport théâtral revient à considérer le spectateur. Fried établit son indice de théâtralité picturale en se basant sur plusieurs critères : l'échange de regards, la frontalité et la distanciation (p.34).

Féral & Bermingham (2002) s'efforcent à leur tour de définir les spécificités de la théâtralité. Ils ont d'abord conclu que la présence d'un acteur n'était pas nécessaire à cette notion, mais que dans ce cas, c'était l'espace qui jouait ce rôle central. Ainsi, l'espace apparaît comme un élément fondamental de la théâtralité, car la transformation d'un texte littéraire en une expérience théâtrale repose sur sa mise en scène spatiale (p.96).

De plus, ils reprennent également l'idée de « regard » qui suppose et crée un espace distinct et virtuel appartenant à l'autre, à partir duquel la fiction peut émerger (p.97). Ils développent cette notion en envisageant la théâtralité davantage comme un processus que comme une propriété intrinsèque, un processus de regarder et d'être regardé (p.98). Selon Evreinov (comme cité par Féral & Bermingham, 2002), la théâtralité scénique repose principalement sur la capacité d'un acteur à transformer la réalité qui l'entoure (p.99). Ils évoquent également Stanislavski, qui considérait la théâtralité comme un éloignement de la réalité: un effet d'exagération, une intensification du comportement qui semble faux lorsqu'il est juxtaposé à ce qui devrait être la vérité réaliste (p.103). Malgré leurs efforts pour énumérer des caractéristiques distinctes de la théâtralité, ils concluent qu'elle peut être discernée à travers des manifestations spécifiques et déduite à partir de phénomènes qu'ils qualifient de théâtraux (p.105).

Lors d'une représentation théâtrale, le regard du spectateur peut se libérer des suggestions de la mise en scène, interpréter l'espace à sa guise, choisir une focalisation et continuer à lire le spectacle à partir de ce point de vue. Le spectateur jouit en quelque sorte d'une liberté dans

son observation. En revanche, au cinéma, les contraintes du montage rendent cette liberté impossible. Certains cinéastes modernes tendent toutefois à redonner cette liberté au spectateur en créant des cadrages obsédants, en recourant à des plans fixes et en temporisant l'image à travers l'usage de plans-séquence. Ainsi, la dramaturgie de l'action propre au cinéma se transforme en une dramaturgie du regard (Garneau, 2001, p.35).

Garneau (2001) ajoute que le cinéma théâtralise les corps par deux voies opposées : d'un côté, les pouvoirs théâtraux du faux se manifestent à travers l'artifice des gestes et des intonations ; de l'autre côté, on retrouve les pouvoirs théâtraux du vrai, incarné par l'épreuve de la chair et des nerfs (p.35).

Piazza (2016) explore également ce sujet en se penchant sur les films *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989) ainsi que *Dogville* (2003). L'auteure examine particulièrement l'utilisation de l'explicitation indexicale dans ces films, concluant que leur recours à la monstration souligne l'artifice du cinéma et conteste l'illusion du réalisme par le biais de l'hyper et de l'antiréalisme. Elle soutient que les deux cinéastes cherchent à créer des œuvres non conventionnelles et provocatrices, s'inspirant du théâtre pour son caractère explicite, plutôt que de l'implicite propre au montage cinématographique (p.371). Ces films illustrent des œuvres artistiques transmédias où l'indexicalité est une caractéristique dominante qui étend les frontières d'un média spécifique et emprunte à l'artificialité du théâtre (p.372).

1.2.3. Le regard caméra

Au cinéma, lorsque le sujet filmé regarde au-delà du cadre visible par le spectateur, il suggère l'existence d'objets ou d'éléments dans l'espace qu'il occupe. En revanche, lorsqu'il regarde directement l'objectif de la caméra, il indique un point extérieur à son propre monde. Le regard caméra projette ce point hors de l'écran, modifiant ainsi les perceptions de distance entre le spectateur et les images (Lenay, 2016, p.2). Cette interaction est toujours unilatérale: le regard est lancé, mais seule l'image est reçue. Le regard caméra crée une certaine exclusion du spectateur, car il dévoile le dispositif filmique, rappelant au spectateur sa position externe tout en l'invitant simultanément dans la fiction. Le regard caméra met en relief la situation dramatique qui se joue devant les yeux du spectateur.

Le regard caméra a toujours été présent dans l'histoire du cinéma. Parmi les exemples les plus connus, Georges Méliès saluait souvent son public dans ses premiers films. Jean-Luc Godard et d'autres réalisateurs de la Nouvelle Vague l'ont utilisé pour créer une forme de distanciation.

Lenay (2016, p.3) définit quatre types de regard caméra. Elle aborde d'abord le concept de cinéma d'attraction, qui désigne un cinéma où l'attention du spectateur est captée, retenue et attirée dans le film. Gunning (2006) explique que ce type de cinéma repose sur la qualité à exhiber quelque chose. Il est prêt à compromettre l'autonomie de l'univers fictionnel pour capter l'attention du spectateur (p.57). L'écran devient alors une scène offrant de nouvelles possibilités cinématographiques spectaculaires. Ce type de regard caméra est souvent présent dans les « *comédies musicales dont le point-de-vue dévie presque inconsciemment vers l'espace filmique qui combine le contact immédiat du théâtre et la mobilité des perspectives de la caméra* » (Feuer, 1981, p.169, cité par Lenay, 2016). Ce regard caméra s'adresse à la fois individuellement à chaque spectateur dans la salle, tout en s'adressant également au public en tant que collectif. Le spectateur n'est pas considéré comme un voyeur, mais comme faisant partie intégrante du public, qui n'est pas ignoré.

Ensuite, la caméra subjective permet au spectateur de recevoir le regard, non pas comme membre d'un public, mais comme un personnage de la fiction. Christian Metz souligne que lorsque la caméra tourne, le spectateur ne tourne pas la tête, car il la tourne déjà dans le film. Ainsi, le spectateur est donc un sujet transcendantal. Cependant, lorsque la caméra subjective est utilisée, la caméra incarne le point de vue du personnage, réduisant la distance entre le spectateur et les événements du film. Lorsque nous empruntons le regard du personnage et qu'un autre personnage nous regarde en retour, ce n'est plus en tant que spectateur, mais bien en tant que personnage à l'intérieur du film. Le spectateur abandonne son regard objectif, mais adopte un regard subjectif sur les événements du film (p.4).

Par la suite, l'adresse réflexive vise à mettre en lumière le dispositif en place. Par exemple, un coup d'œil involontaire d'un figurant vers la caméra peut trahir la fiction en désignant le dispositif de tournage. Ce regard rappelle au spectateur la place de la caméra dans le processus de tournage et l'existence de l'écran au moment de la projection. Le regard caméra devient donc une forme d'adresse réflexive, brisant le quatrième mur de l'écran, comme Brecht l'envisageait au théâtre avec les effets de distanciation. Brecht cherchait à briser le cercle magique du théâtre, qui repose sur l'empathie du spectateur, et à inspirer une réaction beaucoup plus froide, plus critique, semblable à celle d'un témoin engagé (Tertulian, 2000,

p.64). Pour ce faire, il propose d'introduire dans l'action des éléments visant à rompre la magie de l'identification et à susciter la réflexivité et la distance critique. Brecht va même jusqu'à suggérer que l'acteur conserve une certaine froideur envers son personnage, afin de le garder en perspective.

Ce type de regard joue aussi avec la métalepse qui permet le contact entre plusieurs niveaux narratifs distincts, voire entre la fiction et la réalité (Genette, 1972, cité par Escouflaire, 2022, p.2). Ce regard réflexif vise donc à réinstaurer la distance entre le spectateur et l'écran et à prendre conscience du récit raconté (p.5).

Enfin, il existe le regard caméra comme hors-champ de l'histoire. Ce regard reconnaît l'impossibilité de rejoindre celui qui le reçoit et souligne cette impossibilité, non pas par provocation, mais pour enrichir la situation fictionnelle. Dans *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), deux interprétations sont proposées pour ces regards. D'une part, il peut s'agir d'un regard intérieur. Le personnage principal ne regarde personne, il pense. Nous avons ainsi accès à l'intériorité du personnage, logée dans un lieu inaccessible, semblable au hors-champ: l'objectif de la caméra. Puisque la caméra est censée être invisible, le regard caméra peut être perçu comme un regard qui ne s'adresse à personne en particulier, et qui, sans rien désigner, est seulement renvoyé à celui qui le lance. Ce regard pourrait alors se situer dans le hors-champ, regardant là où personne ne se trouve. D'autre part, le regard peut s'adresser au spectateur, tout en reconnaissant son absence. Même s'il est dirigé vers le spectateur, la fiction n'est pas remise en question. Ce regard hors-champ cherche donc l'identification plutôt que la distanciation (p.6).

2. Question de recherche

Wes Anderson est, depuis de nombreuses années, le sujet de travaux reconnus. En plus d'être salué comme un grand réalisateur, ses techniques et son esthétique ont fait l'objet d'analyses approfondies. La théâtralité dans son travail est reconnue à travers de nombreux aspects de ses films (Prida, 2022). Néanmoins, ces travaux couvrent principalement ses films jusqu'en 2014 avec *Le Grand Budapest Hotel*. Il est donc pertinent de s'intéresser à ses œuvres plus récentes.

Les adaptations des nouvelles de Roald Dahl par Anderson, réalisées pour Netflix, se distinguent de ses œuvres précédentes. Bien qu'il ait déjà adapté Roald Dahl avec *Fantastic Mr. Fox* (2009), un film en stop-motion, ces courts métrages récents diffèrent tant dans la forme que dans le fond. La théâtralité est très présente à travers les décors, la mise en scène et l'utilisation fréquente des regards caméra. J'ai donc choisi de me concentrer uniquement sur ces regards caméra pour analyser la théâtralité dans ces court-métrages.

Ma question de recherche est donc la suivante : *Comment les regards caméra contribuent-ils à la théâtralité dans les courts-métrages de Wes Anderson adaptés des nouvelles de Roald Dahl ?*

Pour répondre à cette question, les regards caméra présents dans les quatre films seront catégorisés en utilisant une grille d'analyse déjà existante (cf. Lenay (2016)). L'étape suivante consistera à examiner l'impact de ces différents regards caméra sur la théâtralité. Les sous-questions qui émergent de ce travail sont :

- *Quelle catégorie de regard caméra est la plus fréquente ?*
- *Quelles sont les différences entre les quatre films ?*
- *De quelle manière ces regards caméra renforcent-ils la théâtralité ?*

3. Méthodologie

Dans le cadre de ce travail, nous allons nous concentrer sur les courts-métrages réalisés par Wes Anderson pour la plateforme Netflix, adaptés des nouvelles de Roald Dahl. *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar* a été le premier à sortir en avant-première à la Mostra de Venise 2023. Il a ensuite été diffusé sur Netflix le 27 septembre, soit 27 jours après son avant-première. *Henry Sugar* est le plus long des courts-métrages avec une durée de 39 minutes, suivi par *Le Cygne*, *Le Preneur de rats* et *Le Poison*, tous d'une durée de 17 minutes, diffusés sur la plateforme Netflix.

Après leurs sorties, ces quatre films ont suscité un grand intérêt médiatique, donnant lieu à de nombreux articles détaillant et analysant les éléments marquants de chaque œuvre.

La critique du *New Yorker* souligne qu' "*Anderson dépasse la fiction en la surchargeant d'artifices complexes qui ont néanmoins un aspect quasi-documentaire*". Dans ces courts-métrages, les personnages récitent les textes de Roald Dahl avec « certaines modifications » (*New Yorker*, 2023) en s'adressant directement aux spectateurs, et directement après, avec un minutage et une précision théâtrale, s'adressent aux autres personnages.

Les décors jouent également un rôle essentiel, mettant en scène les événements décrits dans des environnements éblouissants et élaborés qui révèlent ses propres artifices. Dans *Henry Sugar*, les murs surélevés et les toiles de fond abaissées créent une ambiance théâtrale, tandis que dans *Le Preneur de rats*, l'exterminateur interprété par Ralph Fiennes simule la manipulation d'animaux invisibles, évoquant le mime.

En outre, des éléments de mise en scène sont visibles, comme des machinistes apportant des accessoires aux personnages dans *Henry Sugar* et *Venin*, ou un maquilleur appliquant du sang sur un personnage dans *Le Cygne*. De plus, Wes Anderson montre délibérément les bords de l'écran et les arrière-plans, mettant en lumière l'aspect artificiel de la production.

Le *New Yorker* (2023) examine la narration de ces adaptations de Roald Dahl, soulignant leur caractère cruel et leur exploration des thèmes de la justice et de l'histoire, à l'instar de *Fantastic Mr Fox* (2009). Dans *Venin*, se déroulant en Inde, Benedict Cumberbatch interprète un Britannique se vengeant d'un médecin indien, interprété par Ben Kingsley, qui l'a sauvé

d'un serpent venimeux. *Le Preneur de Rats* dépeint un exterminateur presque sauvage prenant un plaisir pervers dans son travail, tandis que *Le Cygne* explore le thème de l'intimidation violente à travers le récit d'un adulte ayant été enfant intimidé. La version adulte et enfant apparaissent parfois ensemble et à d'autres moments, la version adulte rejoue les épreuves qu'il a subies. Son iconographie de voies ferrées illuminées et de fils barbelés et ses détails de torture le font ressembler à un souvenir d'Holocauste.

Dans ces quatre adaptations, les mêmes acteurs interprètent différents personnages, parfois multiples, dans un même court-métrage. Par exemple, dans *Le Preneur de Rats*, Ralph Fiennes interprète à la fois le preneur de rats et Roald Dahl lui-même, présent dans chaque adaptation. Cette utilisation récurrente des acteurs, comme une troupe de théâtre, met en évidence les contraintes inhérentes à la production d'un spectacle avec un nombre limité d'interprètes, incitant les spectateurs à prendre conscience de l'aspect fictionnel et théâtral de l'œuvre. Cette mise en abyme du processus d'adaptation littéraire à travers un dispositif théâtral renforce l'artificialité du film, comme le souligne Grignon (2023).

Dans *Le Preneur de Rats*, la présence supposée d'un cadavre dans une botte de foin et l'évocation d'un serpent invisible dans *Venin* révèlent des aspects plus profonds du récit, tels que l'échec du dératiser et le racisme du colon anglais. Le constant décalage entre le langage utilisé et les images présentées semble fonctionner comme un mécanisme de distanciation, permettant aux spectateurs de traiter la brutalité du récit avec une certaine distance émotionnelle (Grignon, 2023).

Afin d'analyser la théâtralité dans ces œuvres cinématographiques de Wes Anderson, l'observation va se concentrer sur l'utilisation des regards caméra. La grille d'analyse choisie vient du texte *Le regard caméra : variations de distances* écrit par Lenay (2016).

Grille d'analyse des regards caméra (Lenay, 2016)

Regard d'attraction	Regard subjectif	Regard réflexif	Regard hors-champ

Le **regard d'attraction** puise ses origines dans le cinéma d'attraction, qui est orienté vers le spectacle. On retrouve ce type d'adresse dans les comédies musicales, lorsque les personnages chantent et dansent en s'adressant directement à la caméra. L'écran devient alors une sorte de

scène, offrant des possibilités filmiques spectaculaires. Le spectateur est perçu non pas comme un individu isolé, mais comme faisant partie d'un public (Lenay, 2016, p.3).

Le **regard subjectif** est utilisé lorsque le point de vue de la caméra se confond avec celui d'un personnage. Ce type de regard caméra place le spectateur à la place d'un personnage, l'entraînant parfois dans une forme de voyeurisme (p.4).

Le **regard réflexif** crée des effets de distanciation entre le spectateur et l'écran, permettant de remettre en question la fiction (p.5). Cette technique, qui brise le quatrième mur, peut apporter une dimension métanarrative au récit.

Le **regard hors-champ** vise à renforcer la situation fictionnelle. Le regard reconnaît l'impossibilité de rejoindre celui qui le reçoit. La caméra peut être invisible ou ignorée par le personnage. Comme le regard subjectif, celui-ci ne remet pas en question la fiction.

D'après les descriptions de chaque catégorie, nous pouvons émettre l'hypothèse que le regard d'attraction et le regard réflexif sont ceux qui créent le plus de théâtralité. Alors que le regard subjectif et le regard hors-champ ne remettent pas en question la fiction, le regard d'attraction et le regard réflexif créent une relation avec le spectateur tout en créant une distanciation dans l'immersion du récit.

Le regard d'attraction instaure une interaction directe entre le personnage et le spectateur, rappelant les conventions théâtrales où les acteurs s'adressent directement au public. Ce type de regard cherche à intégrer le spectateur, même si celui-ci est conscient que c'est une fiction. Le regard réflexif, quant à lui, brise le quatrième mur. L'enjeu de ce type de regard peut être de créer une distanciation ou d'intégrer le spectateur au récit, tout en l'invitant à un processus de réflexion critique de la fiction ou à une certaine complicité avec le personnage.

La théâtralité se manifeste donc dans leurs interactions directes avec le spectateur en rompant l'illusion du quatrième mur. Ceux-ci sont donc conscients de la fiction, ce qui leur permet de remettre en question le récit, mais aussi d'apprécier sa nature artificielle. Cela contribue à une interaction plus engageante entre le film et son audience.

Lors des visionnages des quatre films, j'ai soigneusement relevé tous les regards caméra en les classant selon leurs différentes catégories. Les tableaux A1 à A4 en Annexe A présentent de manière exhaustive chaque regard caméra identifié, en indiquant précisément le moment où ils apparaissent. Chaque donnée a été notée et classée dans l'une des catégories définies afin de structurer les observations et de faciliter l'analyse comparative entre les films.

Le tableau A1 se concentre sur les regards caméra présents dans le film *Preneur de Rats*. Pour ce film, ainsi que pour les autres étudiés par la suite (Tableau A2 pour *Le Cygne*, Tableau A3 pour *Venin*), j'ai choisi de mettre en couleur les moments où il y avait des changements de niveaux diégétiques. Cette approche visuelle permet de distinguer facilement les transitions entre les couches narratives de Roald Dahl et du récit. Pour *Henry Sugar* (Tableau A4), j'ai élaboré un code couleur plus complexe, en raison de ses quatre couches diégétiques distinctes. Chaque changement de couche est représenté par une couleur unique, facilitant ainsi la compréhension des différentes strates narratives. Les couleurs sont principalement présentes pour les regards d'attraction, car le changement de couche signifie changement de narrateur. Par conséquent, la case colorée représente le premier regard-caméra du nouveau narrateur.

Relever à la seconde près chaque regard-caméra s'est avéré être une tâche ardue. En effet, certains regards caméra peuvent durer plus d'une minute, et il arrive que le narrateur ou la personne regardant la caméra détourne le regard pendant une seconde avant de revenir. Ces fluctuations rendent le suivi précis particulièrement complexe. Pour gérer ces défis, j'ai donc adopté des règles. J'ai décidé de délimiter un regard caméra à partir du moment où il commence jusqu'à ce qu'une autre catégorie de regard se manifeste clairement. Les regards caméra des narrateurs étaient présents la majorité du temps, rendant leur comptage compliqué.

4. Résultats

4.1. *Le Preneur de rats* (2023)

4.1.1. Regard d'attraction

Le premier regard caméra est un regard d'attraction. Le personnage interprété par Richard Ayoade joue le narrateur, un personnage non présent physiquement dans le livre, mais bien présent dans le film. Le film débute directement avec le narrateur qui nous regarde en buvant une tasse de café (cf. Annexe 1). Moins de dix secondes après, il commence à nous narrer le livre mot pour mot. Tout au long du film, il regarde la caméra pour raconter l'histoire ou pour nous jeter des coups d'œil. C'est le personnage qui crée le lien entre l'histoire et nous, les spectateurs.

Un autre exemple de regard d'attraction se produit lorsque le preneur de rats (Ralph Fiennes) parle avec Claude (interprété par Rupert Friend). En plein milieu de la discussion, il se tourne vers nous et dit: « *you gotta know rats on this job* ». À ce moment, le narrateur et Claude tournent également leurs regards vers la caméra (cf. Annexe 2). Cet instant de pause, où les trois personnages nous regardent et nous interpellent, crée un lien direct avec nous et nous invite dans l'histoire. Le preneur de rats nous donne un conseil, et les autres personnages en sont conscients. Le regard des deux autres personnages à cet instant précis peut être considéré comme des regards réflexifs.

À la treizième minute, un nouveau personnage apparaît dans un niveau diégétique différent, introduisant une métalepse (cf. Annexe 3). Cela est accentué par un changement de couleurs, passant du jaune-brun à un jaune-orange plus vif. Ce nouveau personnage est Roald Dahl, interprété par Ralph Fiennes, qui est déjà présent dans le film en tant que preneur de rats. Il reprend la narration et les paroles du narrateur présent de l'histoire, créant un saut de la diégèse à son narrateur. Ce montage alterné entre la diégèse et Roald Dahl dure environ une minute avant de revenir exclusivement à la diégèse.

4.1.2. Regard subjectif

Il n'y a pas de véritable regard subjectif dans *Le Preneur de rats*. Cependant, Wes Anderson joue de cette catégorie dans l'Annexe 4. Dans cette scène, le preneur de rats tend le poison pour le montrer à Claude. Le plan suivant montre les mains du preneur avec un supposé

« poison » qu'il mime. La caméra se déplace pour montrer le visage du preneur de rats qui nous parle en nous regardant dans les yeux. La caméra redescend alors sur les mains pour montrer le preneur de rats en train de « secouer » le paquet de poison. Ce plan donne l'impression que la caméra a pris la place de Claude, mais à la fin du plan, lorsque le preneur de rats détourne le regard et que la caméra recule, il devient clair que la caméra n'avait pas pris la place de Claude, qui se trouvait juste à côté.

Dans un autre exemple (cf. Annexe 5), on remarque l'utilisation du plan caractéristique de Wes Anderson, avec une certaine symétrie et à hauteur de regard. Dans ce plan, on a l'impression d'être à la place du preneur de rats, car Claude regarde droit dans la caméra. Il est probable que ce plan soit également un regard hors-champ. En effet, il est possible que la caméra ait été plus proche que le personnage du preneur de rats, et que, par conséquent, les regards caméra ne soient pas conscients.

4.1.3. Regard réflexif

Lorsque le personnage du preneur de rats entre dans le champ de la caméra, le narrateur nous le décrit. Simultanément, le preneur de rats montre ses attributs décrits (cf. Annexe 6). Alors que le narrateur utilise des regards d'attraction pour capter l'attention du spectateur, le preneur de rats, en montrant ses dents lorsque le narrateur en parle, adopte davantage un regard réflexif. Il est conscient de notre présence et, pour « aider le narrateur », il montre ses attraits tels que ses dents et ses oreilles. Cette action souligne le côté fictionnel du film. Ainsi, en une seule image, deux regards caméra appartenant à des catégories différentes coexistent.

4.1.4. Regard hors-champ

Dans l'Annexe 7, on peut voir que la caméra se positionne dans le tuyau. Dans ce plan, le preneur de rats montre l'égout à Claude. On y voit le narrateur regarder la caméra, ce qui a déjà été catégorisé comme un regard d'attraction. De plus, Claude et le preneur de rats, qui regardent l'égout, regardent aussi la caméra de manière inconsciente. Cela crée donc une double situation : le narrateur regarde consciemment la caméra, tandis que les deux autres personnages la regardent inconsciemment.

4.2. *Le Cygne* (2023)

4.2.1. Regard d'attraction

Le film débute avec un plan silencieux de regard caméra du narrateur interprété par Rupert Friend (cf. Annexe 8). Après quelques instants de silence, il entame la narration de l'histoire. Le narrateur va même jusqu'à interpréter les répliques des personnages Raymond et Ernie en modifiant sa voix.

À la treizième minute, une structure similaire et un plan identique à celui du *Preneur de rats* apparaissent. Roald Dahl, interprété par Ralph Fiennes, est assis en silence (cf. Annexe 9). Ce changement d'univers diégétique est marqué par une modification des couleurs des images par rapport au récit de base. Dans ce plan, l'auteur de l'histoire originale continue la narration en s'adressant directement à la caméra. Cela crée une métalepse déjà présente dans *Le Preneur de rats*.

4.2.2. Regard subjectif

Pour ce plan (cf. Annexe 10), il semble probable que du stop motion ait été utilisé. Le décor en carton avec le personnage de Peter Watson en pâte à modeler donne l'impression d'un regard subjectif à travers des jumelles, suggérant que Peter Watson observe le personnage utilisant des jumelles plutôt que de regarder directement le spectateur.

4.2.3. Regard réflexif

Quelques secondes après le début du récit, un machiniste sort d'un buisson par une porte dissimulée, soulignant la superficialité du décor (cf. Annexe 11). Le machiniste montre un fusil au moment où le narrateur en parle dans son récit, se retournant pour marquer sa conscience de la présence du machiniste. Avant de disparaître, le machiniste siffle pour accompagner l'histoire qui est racontée. Celui-ci et d'autres machinistes apparaissent à plusieurs reprises pour montrer des objets, maquiller, ouvrir des portes ou pour simplement regarder la caméra.

Un deuxième exemple de regard réflexif est illustré dans l'Annexe 12, lorsque le personnage de Peter Watson (Asa Jennings) regarde sérieusement la caméra, imitant les actions décrites par le narrateur. Plus tard, il tient un oiseau en bois représentant l'oiseau de l'histoire. Cet

acteur est présent dans la majorité des scènes et il garde à chaque fois son air sérieux malgré les péripéties de son personnage. En regardant la caméra systématiquement, cela crée une certaine distanciation par rapport au récit et aux événements qu'il subit.

Dans l'Annexe 13, Peter Watson revient à l'écran et récite une phrase d'Ernie, créant ainsi une confusion quant aux rôles des personnages et réaffirmant la fonction d'acteur des personnages à l'écran. Ce moment est également le seul où l'on entend la voix d'Asa Jennings.

Dans la dernière scène (cf. Annexe 14), le narrateur se trouve à la place de Peter Watson, symbolisé par sa posture morte avec des ailes de cygne, tandis que le personnage de Peter Watson lui-même, également doté d'ailes de cygne, se tient debout à ses côtés. Le film se termine sur Peter Watson tournant la tête pour regarder directement le spectateur. Outre son ouverture à l'interprétation par sa mise en scène, ce regard caméra place le spectateur dans une position critique vis-à-vis du récit. Le nombre de regards réflexifs permet au spectateur de maintenir une distance critique tout au long du récit.

4.2.4. Regard hors-champ

En ce qui concerne le hors champ, celui-ci est absent tout au long de *Le Cygne*. Cela peut s'expliquer par la frontalité systématique des plans et par le fait que les personnages sont conscients de la présence de la caméra à chaque instant.

4.3. *Venin* (2023)

4.3.1. Regard d'attraction

Le premier regard caméra est celui de Timber Woods, incarné par Dev Patel, qui se retourne dans sa voiture pour nous parler (cf. Annexe 15). Le film débute par un plan de la maison et de la voiture qui se gare. Ce personnage, également narrateur, raconte l'histoire à la première personne.

Assez tôt dans le film (4:15), le personnage de Roald Dahl, interprété par Ralph Fiennes, prend le relais de la narration en s'adressant directement au spectateur. Étant donné qu'il est

un narrateur présent dans l'histoire, son intervention constitue une parenthèse qui explique le danger que représente l'animal (cf. Annexe 16).

On remarque aussi l'utilisation de plans spéciaux, comme celui de l'Annexe 17, où la caméra est positionnée au plafond, obligeant les personnes à lever la tête pour la regarder. Dans cette scène, Timber Woods s'adresse à la caméra au plafond, ajoutant un côté humoristique.

4.3.2. Regard subjectif

Dans ce plan, on observe deux images (cf. Annexe 18). À gauche, on voit le Dr Ganderbei vu d'en bas se tenant au-dessus de la caméra. On peut en déduire que, sur cette image, le spectateur est à la place de Harry Pope, interprété par Benedict Cumberbatch, couché dans son lit. La caméra adopte donc son point de vue. L'image de droite montre Timber Woods, narrateur de l'histoire, avec un regard d'attraction.

4.3.3. Regard réflexif

Le personnage de Timber Woods tend ses chaussures à un machiniste qui regarde brièvement la caméra (cf. Annexe 19). Ce regard semble involontaire et vise à souligner la fictionnalité du récit.

Un second exemple de regard réflexif est lorsque le Dr. Ganderbei montre les médicaments au même moment où Timber Woods en parle (cf. Annexe 20). Cela ajoute un aspect artificiel au récit, créant une distanciation. On remarque dans ce plan la présence de deux types de regards différents: Timber Woods avec un regard d'attraction lié à la narration et Dr. Ganderbei avec un regard réflexif.

La majorité des regards caméra du Dr. Ganderbei sont considérés comme réflexifs. Dans l'Annexe 21, le plan est similaire à celui de l'Annexe 17. Cependant, étant le narrateur, les regards caméra de Tomber Woods sont des regards d'attraction, tandis que ceux du Dr. Ganderbei sont différents, car il remarque la caméra sans chercher à capter l'attention du spectateur. Ses regards furtifs servent uniquement à montrer qu'il est conscient de la présence de la caméra.

4.3.4. Regard hors-champ

Le personnage de Harry Pope, est allongé dans son lit et ne peut plus bouger. La caméra se place donc au-dessus de sa tête, et alors qu'il regarde le plafond dans la fiction, l'acteur regarde la caméra (cf. Annexe 22). Ce plan est présent dans une grande partie du film.

Un deuxième regard caméra hors-champ se produit lorsque le Dr Ganderbei découvre qu'une personne a été mordue par un serpent et dit "*Serum for a krait?*" (cf. Annexe 23). En prononçant ces lignes, il tourne son visage sous le choc, mais il ne semble ni s'adresser au spectateur ni être conscient de la présence de la caméra.

4.4. *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar (2023)*

4.4.1. Regard d'attraction

La première scène montre Roald Dahl (Ralph Fiennes) dans son bureau. Une minute s'écoule avant qu'il ne commence à nous parler et à narrer l'histoire de Henry Sugar (cf. Annexe 24).

Lorsqu'il sort de son bureau, Roald Dahl se retrouve dans le même plan que son personnage Henry Sugar (Benedict Cumberbatch), créant ainsi une métalepse (cf. Annexe 25). Il reprend la narration en regard caméra, celle-ci reste à la troisième personne du singulier, ajoutant une certaine absurdité.

Un troisième niveau diégétique s'ouvre lorsque Henry Sugar lit un livre trouvé dans sa bibliothèque. Dans ce livre, Dr. Chatterjee (Dev Patel) devient le narrateur et s'adresse à la première personne du singulier. Le plan commence directement par un regard caméra avant de débiter la narration (cf. Annexe 26).

Lorsque Imdad Khan (Ben Kingsley) commence à raconter son histoire, un nouveau niveau diégétique s'ouvre (cf. Annexe 27). Dans ce récit, il narre son histoire et ses regards caméra sont donc des regards d'attraction.

Imdad Khan, dans son histoire, rencontre un yogi (interprété par Richard Ayoade, déjà présent en tant que Dr. Marshall). Le yogi commence à donner des instructions à Imdad Khan, mais en regardant la caméra, il donne l'impression de s'adresser à nous, spectateurs (cf. Annexe 28).

Lors du retour à l’histoire de Henry Sugar, celui-ci se retrouve face à un policier interprété par Ralph Fiennes (déjà présent en tant que Roald Dahl) (cf. Annexe 29). Ce policier, en regardant la caméra, reprend brièvement la narration à la troisième personne.

Henry Sugar décide de prendre un associé, John Winston (interprété par Dev Patel, déjà présent en tant que Dr. Chatterjee). Il devient le narrateur pendant un bref instant, regardant la caméra (cf. Annexe 30).

Alors que Roald Dahl a repris la narration et explique pourquoi il a écrit cette histoire, Benedict Cumberbatch (Henry Sugar) revient sous les traits de Max Engelman, le maquilleur de Henry Sugar (cf. Annexe 31). Il porte le même costume que dans l’Annexe 37, laissant deviner qu’il s’agit de la même personne. Il regarde la caméra et dit, “*I loved him. He was a great man*”, s’adressant ainsi directement au spectateur.

4.4.2. Regard subjectif

Dans cette scène, différents types de regard sont confrontés (cf. Annexe 32). Tous les médecins regardent Imdad Khan, dont le point de vue est remplacé par la caméra. Leurs regards ne sont pas destinés au spectateur, mais bien à Imdad Khan. Cependant, on remarque que le Dr. Chatterjee, étant le narrateur, continue de s’adresser à nous, les spectateurs.

4.4.3. Regard réflexif

Lorsque tous les médecins se retournent, le Dr. Marshall, interprété par Richard Ayoade, regarde la caméra pour exprimer sa perplexité face à cet inconnu dans la salle du personnel (cf. Annexe 33). Ce regard caméra vise à nous partager sa pensée sans influencer notre inclusion dans l’histoire.

Alors qu’Imdad Khan explique son talent, il regarde la caméra en disant, “*that is a private matter*”. Ensuite, Dr. Chatterjee et Dr. Marshall se retournent pour regarder la caméra (cf. Annexe 34). Cette scène illustre leur conscience de la présence de la caméra. De plus, on peut supposer que la phrase d’Imdad Khan s’adressait davantage au spectateur qu’aux médecins.

Dr. Chatterjee mentionne l’expression faciale du Dr. Marshall en disant “*His whole face was rigid with shocked disbelief*”. Au même moment, Dr. Marshall se retourne pour nous montrer

son expression, renforçant ainsi le texte (cf. Annexe 35). Cet acte non-naturel ajoute à l'artificialité du film.

Lorsque le Dr. Chatterjee est au cirque pour voir Imdad Khan, il continue de narrer. Les figurants regardent également la caméra avec un air sérieux, donnant à la scène un aspect de "photo de classe" (cf. Annexe 36). Ces regards sérieux et silencieux contribuent à casser la fiction et à prendre de la distance par rapport au récit.

Pendant le quatrième niveau diégétique, des maquilleurs apparaissent pour modifier l'apparence de Imdad Khan. L'un d'eux, interprété par Benedict Cumberbatch (déjà présent dans le film en tant que Henry Sugar), regarde la caméra (cf. Annexe 37). En apparaissant comme une personne du "backstage" et en cassant le quatrième mur, il crée une rupture dans la fiction.

Lors d'une partie de poker dans la diégèse de Henry Sugar, la caméra se situe au plafond, créant un plan vertical de la table de poker (cf. Annexe 38). Henry Sugar continue de narrer son histoire avec un regard d'attraction, tandis que le croupier, interprété par Ben Kingsley (déjà présent en tant qu'Imdad Khan), semble conscient de la présence de la caméra sans chercher à interagir avec le spectateur. Le regard du croupier peut donc être considéré comme un regard réflexif. Plus tard, les deux figurants présents à la table lèvent également les yeux en même temps que les deux personnages.

4.4.4. Regard hors-champ

Dans l'Annexe 39, on voit le personnage d'Imdad Khan en train de parler aux médecins. La caméra est positionnée en face de lui pour donner l'impression qu'il s'adresse à la caméra, alors qu'il parle en réalité à des personnes situées derrière. La caméra est donc inexistante dans la diégèse.

5. Interprétation des résultats

Pour interpréter l'analyse réalisée, j'ai choisi de structurer ce chapitre selon les types de regards plutôt que selon les films. Cette approche permet une comparaison plus efficace entre les films. De plus, étant donné que l'objectif est d'analyser la théâtralité dans ces films, il est pertinent de se concentrer exclusivement sur les regards créant de la théâtralité, à savoir les regards d'attraction et les regards réflexifs. Cependant, il est intéressant de noter que l'utilisation des regards hors-champ et des regards subjectifs peut également être pertinente dans le cadre d'une étude sur l'utilisation des regards caméra en général. Le croisement des différents types de regards au sein d'un même plan, comme illustré dans l'Annexe 7, mérite également d'être pris en considération.

5.1. Regard d'attraction

Tout d'abord, pour l'interprétation des résultats, je vais me concentrer sur les regards d'attractions et ce qui en ressort. On remarque qu'ils constituent la majorité des regards dans chacun des films. En effet, le narrateur s'adresse constamment à la caméra pour raconter l'histoire au spectateur, utilisant des regards caméra. Les seuls moments où il ne parle pas directement au spectateur sont ceux où il dialogue avec d'autres personnages, mais même alors, il maintient un contact avec le spectateur par le biais de ces regards caméra. Ces regards d'attraction créent une métalepse en brisant le quatrième mur, établissant ainsi une relation directe avec le spectateur.

La métalepse est décrite comme la contamination d'un niveau diégétique par un autre (Pier & Schaeffer, 2005). Elle se manifeste déjà dans le cinéma de Wes Anderson, notamment à travers l'utilisation de la caméra comme miroir dans *La Famille Tenenbaum* (2001) ou les regards caméras dans *The Darjeeling Limited* (2007). Ces stratégies instaurent une théâtralité, comme l'a analysé Prida (2022).

Cette notion est récurrente dans l'analyse des quatre films. Tout d'abord, les regards caméra, très présents dans les films, sont un exemple de métalepses rhétoriques (Ryan, 2005), qui signifient créer une interaction avec le spectateur par le regard, mais, la structure narrative reste intacte. Pier et Schaeffer la décrivent comme faisant “*vaciller la distinction entre les deux niveaux narratifs - entre le monde de celui qui raconte et le monde de ce qui est raconté*”

(2005, p.11 cité par Willis, 2011, p.73) Ce type de métalepse est donc celui qu'on retrouve le plus fréquemment dans les films. Il vise à faire tomber le quatrième mur, révélant le processus discursif ainsi que l'acte énonciateur de la narration. Cela peut générer des effets comiques (p.75).

Une structure diégétique similaire est observée dans les trois films plus courts: *Le Preneur de Rats*, *Venin* et *Le Cygne*. Chacun commence directement par l'histoire racontée par un narrateur interne. Par la suite, un nouveau niveau diégétique s'ouvre, introduisant le personnage de Roald Dahl, l'auteur de ces histoires. Ces scènes apparaissent à trois reprises à la fin de l'histoire, lorsque l'auteur parle de la morale, et une fois pour une parenthèse expliquant le danger du serpent. Lors de ces apparitions, Roald Dahl, interprété par Ralph Fiennes, regarde la caméra pour s'adresser directement au spectateur. Les métalepses de Roald Dahl sont également considérées comme rhétoriques, car elles ne changent pas fondamentalement la structure de la réalité diégétique. Selon Willis (2011), ce type de métalepse permet communément à l'auteur de s'immiscer dans l'œuvre (p.74).

Cette intrusion de l'auteur dans sa "propre œuvre" crée une métalepse d'auteur théorisée par Lavocat (2016). Toutefois, il est important de noter que l'acteur interprète Roald Dahl sans être réellement lui, et que les films, en tant qu'adaptations de ses œuvres, sont en réalité réalisés par Wes Anderson. Cela engendre une métalepse d'auteur qui oscille entre la référentielle et l'autoréférentielle, accentuant une sensation de présence réelle. Cette impression est renforcée par les scènes représentant Roald Dahl dans son fauteuil, racontant les histoires plutôt que les écrivant.

Dans *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar*, le type de métalepse diffère, car les interactions entre les niveaux narratifs sont plus complexes. En plus du niveau diégétique de Roald Dahl, le film ajoute encore deux autres niveaux, créant une structure narrative en poupée russe. Il commence, à l'instar des autres films, avec Roald Dahl qui se prépare avant de narrer face caméra. Ensuite, il se lève, sort de sa maison et entre, par un changement de décor dans le niveau diégétique qu'il raconte, celui de Henry Sugar. Le premier niveau diégétique fusionne ainsi physiquement avec le deuxième, ce qui constitue une métalepse de troisième niveau, où personnages, auteurs et spectateurs partagent le même espace (Lavocat, 2016, p.514). Ce fusionnement des niveaux narratifs est également appelé métalepse ontologique, car elle remet en question la frontière entre l'imaginaire et le réel (Ryan, 2005).

Cette métalepse repose sur un bouleversement narratif qui confond des niveaux diégétiques distincts, pouvant également déborder du récit pour intégrer la réalité (Willis, 2011, p.74).

Cette même contamination se retrouve à la fin du film, lorsque Roald Dahl reprend la narration et que John Winston, ami d'Henry Sugar, apparaît aux côtés de Dahl pour conclure l'histoire. Le maquilleur de Henry Sugar, qui apparaît pour maquiller le personnage d'Imdad Khan dans son niveau diégétique, est également présent. Il est interprété par Benedict Cumberbatch, qui joue déjà le rôle de Henry Sugar dans le film. Cette confusion entre les rôles des acteurs et les personnages, combinée aux métalepses, renforce la conscience de la nature artificielle de l'œuvre et de sa complexité ontologique.

En plus des regards d'attraction des narrateurs, on observe à quelques reprises des personnages s'adresser directement au spectateur sans être les narrateurs principaux. Par exemple, dans l'Annexe 2, le personnage du preneur de rats dit "*you gotta know rats on this job*" en regardant la caméra, créant l'impression qu'il parle au spectateur. L'Annexe 31 est encore plus explicite: le maquilleur regarde la caméra et déclare "*I loved him. He was a great man*", confirmant les propos du narrateur. Bien que ces regards d'attraction soient plus rares, ils accentuent l'aspect théâtral du film, rappelant les origines du cinéma où les acteurs interagissent directement avec le public.

Les regards d'attraction jouent un rôle crucial dans l'accentuation de la théâtralité dans les adaptations de Wes Anderson des nouvelles de Roald Dahl. Ces regards modifient profondément la relation entre les personnages et les spectateurs, en rappelant constamment au public qu'ils assistent à une représentation fictive. Ce rappel brise l'illusion de la réalité, mais en même temps, il crée une connexion unique entre le personnage et le spectateur, renforçant ainsi l'engagement et l'attention du public.

5.2. Regard réflexif

Le regard réflexif est la deuxième catégorie la plus fréquente, à l'exception de *Le Preneur de Rats*, où il occupe la troisième place en fréquence (cf. Tableau A1). Ils sont, à l'instar des regards d'attraction, plus subtils et parfois très discrets. Ils rappellent la nature construite de l'œuvre, mais de manière plus discrète. Cette catégorie comprend des situations similaires dans chaque film. Par exemple, des machinistes apparaissent dans chaque film jouant divers rôles, tels que modifier l'apparence des acteurs (cf. Annexe 37), donner un objet (cf. Annexe 11), reprendre un objet (cf. Annexe 19), ou encore ouvrir des portes. Ces éléments soulignent l'artificialité sans interrompre de façon brutale, l'immersion du spectateur.

Dans certaines de ces apparitions, les machinistes regardent la caméra, semblant exprimer un inconfort d'être filmés. Par exemple, dans l'Annexe 19, un machiniste reprend les chaussures données par Dev Patel et, à cet instant précis, il regarde la caméra, comme figé. Ce regard brise le quatrième mur et rappelle au spectateur la nature fictionnelle de l'œuvre. En plus de cette rupture, cela introduit une métalepse ontologique (Ryan, 2005), floutant les frontières entre les différents niveaux de réalité.

Ce choix d'inclure des techniciens à l'écran renvoie également aux origines théâtrales du cinéma, où les coulisses faisaient parfois partie du spectacle. Cela rajoute une dimension artistique et humoristique, caractéristique des œuvres de Wes Anderson. Le fait de montrer ces aspects techniques de la production renforce aussi l'idée que le spectateur est complice de l'artifice du cinéma.

Un autre exemple de regard réflexif se trouve lorsque le narrateur décrit un personnage et que ce dernier montre les attributs mentionnés pour illustrer la narration. On retrouve ce type de regard dans les annexes 6, 11, 20 et 35, présentes dans chacun des films. Cette technique de monstration rappelle les codes des spectacles de magie ou de théâtre où l'acteur exagère les gestes pour bien montrer les détails au public. Cela ajoute un côté humoristique et artificiel à l'œuvre, soulignant la mise en scène et la performance. Cette exagération intentionnelle crée une distance critique qui permet au spectateur de savourer l'artifice tout en étant conscient de la construction narrative.

Le troisième type de regard réflexif se manifeste lorsqu'un personnage regarde furtivement la caméra sans raison apparente. Ces regards peuvent simplement signaler que les personnages sont conscients de la présence d'une caméra. On retrouve des exemples de ces regards dans les annexes 21, 33, 34 et 38. Ces moments créent une connexion directe avec le spectateur, rompant la continuité de l'illusion narrative pour rappeler l'artifice. Ces regards réflexifs, parfois accompagnés des regards d'attraction du narrateur, ajoutent une couche de complexité à la scène en montrant deux types de regards caméra simultanément.

Ces regards réflexifs peuvent parfois durer longtemps et devenir plus qu'un regard, devenant une fixation. Dans *Le Cygne*, les regards réflexifs constituent une grande partie du film. L'enfant incarnant Peter Watson, passe le film à regarder la caméra sans rien dire, son texte étant entièrement récité par le narrateur, qui est sa version adulte. Une exception est faite lorsqu'il cite une phrase d'Ernie, comme illustré dans l'Annexe 13. Cette fixation rend difficile l'immersion dans l'histoire et l'identification au personnage, qui reste muet tout en fixant la caméra.

Le film inclut également une métalepse ontologique lorsque le narrateur se retrouve à vivre les expériences de Peter Watson. Par exemple, dans l'Annexe 13, on voit le narrateur accroché aux rails, tandis que Peter Watson est debout à côté de lui. Cependant, Peter Watson a les mains attachées, tout comme le narrateur. Cette situation brouille la frontière entre la narration et l'expérience vécue par le personnage. De nombreux éléments de *Le Cygne* contribuent à la distanciation du spectateur. En provoquant une rupture du pacte représentatif à des fins esthétiques et/ou critiques, la métalepse ontologique se révèle être le procédé discursif par excellence pour instaurer un cinéma véritablement réflexif. Cette technique positionne la métalepse comme un processus de destruction fictionnelle, permettant l'articulation d'une radicalité cinématographique et déchirant fréquemment le contrat fictionnel afin de mettre à mal la fameuse "suspension volontaire de l'incrédulité" (Genette, 2004, p.23 cité par Willis, 2011, p.79). Dans le cas de *Le Cygne*, cela peut s'expliquer par les thématiques du harcèlement et de la cruauté abordées dans le film.

Certaines critiques soulignent que la métalepse est souvent associée aux pratiques comiques et ironiques, atténuant les effets tragiques et lyriques (Ryan, 2005). Willis (2011) explique l'histoire de la métalepse et note sa présence croissante dans le cinéma moderne, notamment dans la Nouvelle Vague française qui tente de remettre en question le réalisme du cinéma

hollywoodien, avec comme figure de proue Jean-Luc Godard. Cette figure est reprise par des réalisateurs non pas pour faire rire, mais pour déstabiliser le spectateur (p.70). Ainsi, l'utilisation de la métalepse pourrait avoir pour but de dédramatiser l'histoire et d'y ajouter un effet comique. Cela est perceptible lorsque le narrateur, citant les répliques de chaque personnage, change sa voix pour les personnages de Ernie et Raymond. Ces stratégies, accompagnées de l'esthétique unique du film, permettent d'ajouter de la légèreté au récit. Wes Anderson utilise l'humour pour créer un contraste avec les thèmes sombres abordés dans ses œuvres. Comme le note Austerlitz (2010, p.382) cité par Vreeland (2015, p.38), l'humour chez Anderson est souvent employé pour atténuer les aspects les plus graves de ses histoires, créant ainsi une dynamique où la légèreté esthétique sert de contrepoint à la gravité des thématiques explorées. Cette approche enrichit les films; ajoutant des dimensions de réflexion et d'humour.

En intégrant des regards réflexifs, Wes Anderson joue sur la métathéâtralité et la conscience du spectateur, créant une dynamique où l'artifice est célébré plutôt que dissimulé. La métathéâtralité descend du terme métathéâtre défini par Abel (1963) comme « des pièces de théâtre sur la vie vue comme déjà théâtralisée » (p.60, cité par Jing-Xia, 2019). Ce concept décrit un théâtre qui ne se préoccupe pas du monde extérieur, mais se concentre exclusivement sur lui-même. La théorie d'Abel repose sur deux principes fondamentaux: le premier est que le monde est une scène, et le second, que la vie est un rêve (Abel, 2003, p.163). Abel précise que le métathéâtre est un sous-ensemble de la théâtralité, glorifiant le théâtre lui-même (p.35).

Un exemple notable repris par Jing-Xia (2019) est celui des pièces de théâtre de Pirandello, qui utilisait fréquemment la mise en abyme d'une pièce dans une pièce. Cette technique permet de faire tomber le quatrième mur et rappelle sans cesse au public qu'il est face à une œuvre créée et interprétée par des acteurs. Cette méthode crée un effet d'éloignement et a influencé des théoriciens comme Brecht et sa théorie sur la distanciation (p.37).

Il existe aussi une forme plus extrême du métathéâtre, qui est l'autoréférence. Ce principe attire l'attention sur l'œuvre elle-même en tant que pièce de théâtre, produisant un effet de distanciation (p.40). Les adaptations des histoires de Roald Dahl par Wes Anderson sont un excellent exemple de l'usage de l'autoréférence. Anderson intègre sa signature stylistique tout en restant fidèle aux écrits de Dahl. En plus de référencer son propre cinéma avec son

esthétique caractéristique, ces films offrent également une réflexion sur la théâtralité des films eux-mêmes, rappelant constamment leur nature de “pièce de théâtre” filmée.

Anderson utilise donc la métathéâtralité et l’auto-référence pour créer des œuvres qui célèbrent l’artifice et la construction narrative du cinéma. Il rappelle constamment au spectateur qu’il est en train de regarder une œuvre de fiction, en intégrant des regards réflexifs et en utilisant des techniques de distanciation. Cette approche encourage une réflexion critique sur les thèmes et messages de ses films, tout en offrant une expérience visuelle unique.

6. Conclusion

L'objectif de ce mémoire était d'analyser l'impact des regards caméra sur la théâtralité dans les adaptations des nouvelles de Roald Dahl par Wes Anderson. Nous avons cherché à déterminer comment ces regards caméra modifient l'interaction avec les spectateurs et comment ils renforcent l'aspect théâtral des œuvres.

L'analyse a révélé que les regards d'attraction, qui constituent la majorité des regards dans ces films, créent une métalepse en brisant le quatrième mur. Ces regards établissent une relation avec le spectateur, rappelant la nature fictionnelle de l'œuvre tout en intensifiant l'engagement du public. Les regards réflexifs, moins fréquents, soulignent l'artificialité des films, créant une distance critique et une conscience de la construction narrative.

Ces résultats montrent que Wes Anderson utilise les regards caméra non seulement pour renforcer la théâtralité, mais également pour engager le spectateur dans une réflexion sur la nature de la narration. Les regards d'attraction et réflexifs contribuent à une expérience cinématographique unique, où l'artifice est célébré plutôt que dissimulé, offrant une nouvelle manière d'apprécier l'œuvre. Cette dynamique appelée métathéâtralité, se concentre exclusivement sur la théâtralité elle-même. Sa forme la plus extrême, l'autoréférence, est également présente dans les histoires de Roald Dahl par Wes Anderson. Ces adaptations offrent une réflexion sur la théâtralité tout en se référant à son propre cinéma à travers son esthétique unique. Elles rappellent constamment au spectateur la fictionnalité de l'œuvre, utilisant des techniques de distanciation pour encourager une réflexion critique sur les thèmes et messages de ses films, tout en offrant une expérience visuelle unique.

Parmi les limites de cette étude, il convient de noter l'échantillon qui se limite à quatre courts-métrages, ce qui pourrait restreindre la généralisation des conclusions. En effet, l'analyse et les conclusions se concentrent uniquement sur ces quatre adaptations et non sur la filmographie entière de Wes Anderson. De plus, même si quatre catégories de regards caméra ont été utilisées, l'interprétation s'est concentrée exclusivement sur les regards d'attraction et réflexifs afin d'aborder leurs impacts sur la théâtralité.

Les recherches futures pourraient explorer l'utilisation de ces regards caméra dans d'autres œuvres de Wes Anderson ou d'autres réalisateurs connus pour leurs théâtralités, afin de

comparer leurs approches et leurs effets sur celle-ci. Il serait également intéressant d'examiner l'impact de ces regards caméra sur le public en général pour mieux comprendre leur réception par un spectateur actif.

En conclusion, cette étude a démontré que les regards caméra jouent un rôle crucial dans la création d'une expérience théâtrale et réflexive dans les courts-métrages de Wes Anderson adaptés des nouvelles de Roald Dahl. En brisant le quatrième mur et en célébrant l'artifice grâce à l'autoréférence, Anderson parvient à captiver le spectateur tout en le rendant conscient de la nature fictionnelle de ce qu'il regarde. Cette approche enrichit l'expérience cinématographique de ces œuvres, offrant à la fois une réflexion profonde et un plaisir visuel distinctif.

Bibliographie

Anderson, W. (2023, septembre). *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar* [Court-métrage]. American Empirical Pictures.

Anderson, W. (2023, septembre). *Le Cygne* [Court-métrage]. American Empirical Pictures.

Anderson, W. (2023, septembre). *Le Preneur de rats* [Court-métrage]. American Empirical Pictures.

Anderson, W. (2023, septembre). *Venin* [Court-métrage]. American Empirical Pictures.

Bazin, A. (1951a). Théâtre et cinéma, *Esprit*, Juin 1951, Nouvelle série, No. 180 (6), pp. 891-905.

Beylot, P. (2017). Une esthétique postmoderne : l'esprit kitsch dans *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014), *Revue LISA*, vol. XV-n°1. <https://doi.org/10.4000/lisa.9044>

Dorey, T. (2012). Fantastic Mr Filmmaker: paratexts and the positioning of Wes Anderson as Roald Dahl's cinematic heir, *New Review of Film and Television Studies*, 10:1, 169-185, DOI: 10.1080/17400309.2011.632528:

Escoufflaire, L. (2022). Transgresser pour mieux raconter: la métalepse dans la série *WandaVision*, *Cahiers de Narratologie*, 41/2022.

Féral, J. & Bermingham, R. (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, *SubStance*, Vol. 31, N.º3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (2002). p.94-108. : <https://www.jstor.org/stable/3685480>

Garneau, M. (2001). Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique, *L'Annuaire théâtral*, (30), 24–40. doi:10.7202/041469ar

Gunning, T. (2006). Le Cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 50/2006. DOI: 10.4000/1895.1242

Jing-Xia, N.C. (2019). Understanding Metatheatre, *US-China Foreign Language*, 17(01).
<https://doi.org/10.17265/1539-8080/2019.01.005>

Joseph, R. (2024). Screened Stages: On Theatre in Film. Introduction. *Routledge*.
doi.org/10.4324/9781003047537

Larrue, J. (2021). Où en sommes-nous et où sommes-nous? L'intermédialité, le théâtre et le reste, *Communication & Langages*, 2021/2 (n°208-209), p.115-134. DOI
10.3917/comla1.208.0115

Lee, S. (2016). Wes Anderson's ambivalent film style: the relation between mise-en-scène and emotion, *New Review of Film and Television Studies*, 14:4, 409-439, DOI:
10.1080/17400309.2016.1172858

Lenay, A. (2016). Le regard-caméra: variations de distances. *Reel-virtuel*, 201 Hors-écran, 5.
hal-01532093

MacDowell, J. (2012). Wes Anderson, tone and the quirky sensibility, *New Review of Film and Television Studies*, 10:1, 6-27, DOI: 10.1080/17400309.2012.628227

Piazza, R. (2016). When cinema borrows from stage: theatrical artifice through indexical explicitness in *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* and *Dogville*, *Social Semiotics*, 26:4, 366-384, DOI: 10.1080/10350330.2016.1189731

Pier, J. & Schaeffer, J-M. (2005). Introduction. La métalepse, aujourd'hui, in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, p.7-15.

de la Prida, R. (2022). Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson, *Quarterly Review of Film and Video*, 39:8, 1767-1786, DOI:
10.1080/10509208.2021.1967682

de la Prida, R. (2023a). Anderson, the Poet—On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson's Cinema, *Quarterly Review of Film and Video*, DOI: 10.1080/10509208.2023.2166778

de la Prida, R. (2023b). It's not funny! – On Wes Anderson's comedy and genre hybridizations, *Comedy Studies*, 14:2, 191-207, DOI: 10.1080/2040610X.2023.2187747

Ryan, M-L. (2005). Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états. *La Métalepse, aujourd'hui*.

Tertulian, N. (2000). Distanciation ou catharsis? *Europe*, 78(856), 63. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/distanciation-ou-catharsis/docview/1303149553/se-2>

Vreeland, V. (2015). *Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson*. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Vol. 6, No. 2.

Willis, L-P. (2011). Vers un «Nouveau Hollywood» ? Considérations sur la métalepse dans le cinéma populaire contemporain, *Revue Kinephanos*, ISSN 1916-985X La légitimation culturelle, Vol. 2, No. 1, 2011, mars 2011.

Articles

Brody, R. (2023). Wes Anderson's Roald Dahl quartet abounds in audacious artifice and stinging political critique. *The New Yorker*. Publié le 2 octobre 2023. Consulté le 21 janvier 2024.

<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/wes-andersons-roald-dahl-quartet-abounds-in-audacious-artifice-and-stinging-political-critique>

Grignon, T. (2023). Roald Dahl x Wes Anderson. *Critikat*. Publié le 3 octobre 2023. Consulté le 21 janvier 2024. <https://www.critikat.com/panorama/analyse/roald-dahl-x-wes-anderson/>

Les Annexes

Annexe A: Tableaux des regards caméra

Légende:

- **Case orange**: Changement de niveau narratif pour celui de Roald Dahl

Tableau A1: Les regards caméra dans *Le Preneur de rats* (2023) selon les catégories de Lenay (2016):

Regard d'attraction	Regard subjectif	Regard réflexif	Regard hors-champ
00:25	01:51	01:07	02:52
01:31	01:56	05:47	07:56
01:33	02:00	05:52	08:29
01:42	02:06	06:36	09:05
01:51	02:08	07:23	13:24
01:57	02:10	09:29	13:32
02:06	02:13	10:30	13:33
02:10	02:19	14:36	13:44
02:19	04:37		13:45
02:39	05:15		15:14
02:52	14:07		
03:39	14:13		
03:54	14:17		
03:59	14:20		
04:08	14:30		
04:26	14:32		
05:17	14:33		
05:43			
05:54			
06:23			
06:28			
06:44			
06:52			
06:56			
07:17			
07:29			
08:10			
08:23			
08:25			

08:30			
08:36			
09:00			
09:43			
09:55			
10:02			
10:08			
10:25			
10:30			
10:33			
10:50			
12:05			
12:23			
12:47			
13:17			
13:28			
13:31			
13:37			
13:41			
13:45			
13:59			
14:07			
14:17			
14:30			
14:33			

Tableau A2: Les regards caméra dans *Le Cygne* (2023) selon les catégories de Lenay (2016):

Regard d'attraction	Regard subjectif	Regard réflexif	Regard hors-champ
00:27	11:59	00:30	
00:51		01:07	
01:24		01:31	
01:39		01:58	
01:58		02:58	
02:59		03:19	
03:52		06:46	

04:14		07:10	
04:35		07:18	
04:52		08:42	
05:18		08:50	
05:47		09:45	
06:05		10:16	
06:35		10:50	
06:50		12:08	
07:18		12:52	
08:41		15:11	
09:36			
09:40			
09:46			
10:14			
11:14			
12:08			
12:52			
13:41			

Tableau A3: Les regards caméra dans *Venin* (2023) selon les catégories de Lenay (2016):

Regard d'attraction	Regard subjectif	Regard réflexif	Regard hors-champ
00:37	08:26	06:19	02:25
00:50	08:38	06:29	02:34
01:50	09:54	07:28	03:02
01:54		07:32	03:41
02:03		08:10	05:21
02:32		10:28	05:33
02:40		11:32	06:08
04:15		13:25	06:38
04:27		14:07	08:20
04:52		14:26	08:32
05:24			10:14
05:48			10:49
06:10			12:44
06:29			13:13
06:55			
07:35			
08:10			

08:46			
08:54			
09:00			
09:19			
09:46			
09:58			
10:52			
11:13			
12:04			
12:23			
13:00			
13:29			
13:54			
15:00			

Tableau A4: Les regards caméra dans *La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar* (2023) selon les catégories de Lenay (2016):

Légende des changements de niveaux narratifs:

- **Case orange:** Roald Dahl narrateur
- **Case jaune:** Henry Sugar narrateur
- **Case verte:** Dr. Chatterjee narrateur
- **Case bleu:** Imdad Khan narrateur

La case colorée représente seulement le premier regard caméra du nouveau narrateur.

Regard d'attraction	Regard subjectif	regard réflexif	regard hors-champ
01:33	05:00	04:54	04:57
01:39	06:05	05:34	05:05
03:15		05:41	20:12
03:23		06:11	
04:21		07:53	
05:02		08:14	
05:14		09:05	
06:11		09:17	
07:52		09:41	

09:03		10:00	
09:17		11:42	
09:58		11:57	
10:42		14:45	
13:32		14:56	
14:22		19:57	
14:45		02:19	
15:14		26:30	
15:18		26:47	
15:44		26:57	
16:06		27:04	
16:24		27:17	
19:00		27:28	
19:06		28:25	
19:22		34:25	
19:49		37:31	
20:12			
21:26			
21:55			
22:06			
22:45			
23:08			
23:15			
23:23			
23:29			
23:44			
25:33			
26:29			
26:52			
28:10			
29:36			
32:16			
32:25			
33:07			
34:41			
35:51			
36:15			

37:25			
38:01			

Annexe 1-7: *Le Preneur de rats* (2023)

Annexe 1 : Regard d'attraction (0:31)



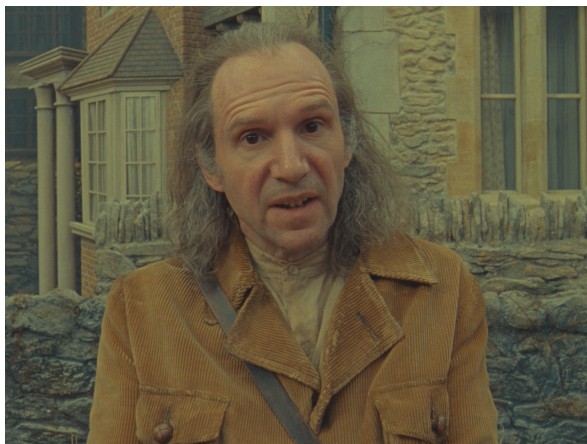
Annexe 2 : Regard d'attraction (1:42)



Annexe 3 : Regard d'attraction (13:27)



Annexe 4: Regard subjectif (4 :40)



Annexe 5 : Regard subjectif (8 :28)



Annexe 6: Regard réflexif (1:07)



Annexe 7 : Regard hors-champ: (3 :04)



Annexe 8-14 : *Le Cygne* (2023)

Annexe 8 : Regard d'attraction (0:28)



Annexe 9: Regard d'attraction(13:46)



Annexe 10: Regard subjectif (11:58)



Annexe 11: Regard réflexif:(0:34)



Annexe 12: Regard réflexif (1:57)



Annexe 13: Regard réflexif (6:45)



Annexe 14: Regard réflexif (15:10)



Annexe 15-23: *Venin* (2023)

Annexe 15: Regard d'attraction (0:37)



Annexe 16: Regard d'attraction(4:15)



Annexe 17: Regard d'attraction (9:57)



Annexe 18: Regard subjectif (8:26)



Annexe 19: Regard réflexif(1:54)



Annexe 20: Regard réflexif (8:13)



Annexe 21: Regard réflexif (9:54)



Annexe 22: Regard hors-champ(2:25)



Annexe 23: Regard hors-champ (6:08)



Annexe 24-39: La Merveilleuse Histoire de Henry Sugar (2023)

Annexe 24: Regard d'attraction (1:35)



Annexe 25: Regard d'attraction (3:22)



Annexe 26: Regard d'attraction (4:28)



Annexe 27: Regard d'attraction (10:42)



Annexe 28: Regard d'attraction (16:11)



Annexe 29: Regard d'attraction (32:16)



Annexe 30: Regard d'attraction (35:05)



Annexe 31: Regard d'attraction (37:25)



Annexe 32: Regard subjectif (5:02)



Annexe 33: Regard réflexif (4:39)



Annexe 34: Regard réflexif (5:44)



Annexe 35: Regard réflexif (8:13)



Annexe 36: Regard réflexif (9:18)



Annexe 37: Regard réflexif (11:43)



Annexe 38: Regard réflexif (26:29)



Annexe 39: Regard hors-champ (4:56)

