

Jamais l'un sans l'autre

André Roy

Number 93-94, Fall 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24173ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Roy, A. (1998). Jamais l'un sans l'autre. *24 images*, (93-94), 68–69.

Homme de théâtre, homme de cinéma

JAMAIS L'UN SANS L'AUTRE

«**C'**est théâtral!» L'expression est réhilitoire. L'ère du soupçon règne: tout effet théâtral est coupable d'attenter à l'essence même du cinéma, que celui-ci tiendrait uniquement des images. Comme si le cinéma, pour être considéré comme pur art autonome, total, devait tourner le dos au théâtre, n'avoir rien de commun avec lui et ne rien lui devoir. C'est comme si le cinéma, fréquentant le théâtre ou s'y contaminant, voyait sa richesse et sa portée restreintes.

Pourtant, le cinéma ne cesse de nous rappeler la tradition dont il est sorti: la pantomime, la *commedia dell'arte*, le mimodrame, le tableau vivant; toute une dramaturgie du geste et — avec le parlant — de la parole, qui le perpétue comme représentation. Il est vrai que, lorsqu'on voit aujourd'hui les films des premiers temps du cinématographe, nous qui sommes dans l'instantanéité médiatique, la vélocité des informations et devant l'écran du téléviseur comme appareil (quasi médical) d'auscultation du réel (mais, pourtant, combien occultant!), la *grossièreté* du théâtre nous paraît vulgaire et souligne son apparente inadéquation avec le cinéma. Monstrueux semble tout mimétisme; caricaturale, toute personnification. Dans l'inhumanité de la représentation à l'écran, le théâtre possède tous les attributs du mensonge. Le «théâtre filmé» apparaît encore aujourd'hui «comme le lieu commun de l'opprobre critique», ainsi que l'écrivait André Bazin. Cette sorte de fixation sur le théâtre représenté alourdit encore le soupçon du critique — et du spectateur —, comme si le théâtre ne cessait d'entraver la création cinématographique. C'est pourtant oublier, dans cette tradition, forcément mentale, du soupçon, que le cinéma est une formidable machine entropique qui a su s'adapter et adapter tout ce qui relève de l'expression: de la parole à l'écrit, de la musique à la peinture, de l'information au spectacle. Non pas synthétiser, comme le suggère le cliché d'un cinéma englobant tous les autres arts, mais qui arrive ainsi à la septième position et devient le 7^e art; mais bien médiatiser dans un nouvel engendrement tout ce qu'il rencontre (le Réel, comme dit Lacan, et rien d'autre) — et qui le rend si essentiellement impur. Art de révélation et non art fusionnel, tel est le cinéma, faut-il le rappeler encore une fois.

□

Alors, le théâtre peut ainsi nous apparaître nécessaire et servir le cinéma dans son exploration tant esthétique que morale. Le cinéma, de son côté, peut y piller ce qu'il veut, ses règles comme ses structures, sa scénographie comme sa direction d'acteurs; il peut en développer les potentialités, tout en le dépouillant de ses oripeaux traditionnels. Et, à la fin — juste retour des choses —, renouveler les modes et les techniques théâtrales. (L'influence cinématographique est notable dans les spectacles *in progress* d'un Robert Lepage, par exemple.)

□

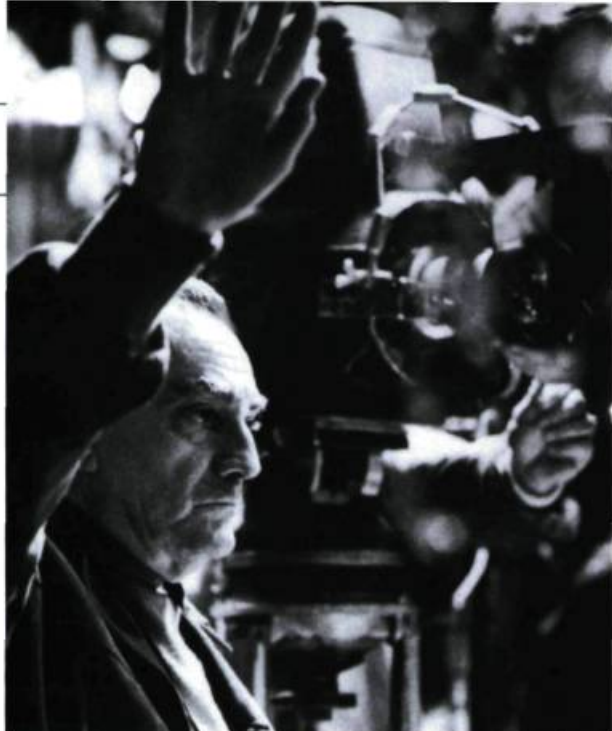
Le cinéma est un art à l'évolution toute relative, et les apports techniques venus d'ailleurs lui sont tout aussi conjoncturels qu'inévitables. Qu'elle soit de l'ordre de la technique ou de l'ordre de la sociologie, l'influence réciproque du théâtre et du cinéma le prouve amplement. Toute pratique esthétique est polyvalente, et le développement — et non l'évolution, car il n'existe pas d'évolution en art — des formes emprunte constamment aux autres pratiques créatrices.

Le cinéma subit la loi commune des incidences et des influences, qui le détermine ainsi et lui donne une spécificité. Rien ne naît du vide. Parce qu'ils voyaient une analogie, voire une similitude entre théâtre et cinéma, les cinéastes du début du cinématographe ont emprunté au théâtre ses procédés; ils y voyaient probablement une ébauche du *visuel* cinématographique (la scène, les décors, les costumes, etc.). Ils s'y sont alignés, comme si le cinéma était, historiquement, sa suite esthétique, qu'il s'agissait de transposer à l'aide d'une nouvelle technique. L'enregistrement est une adaptation — bien aléatoire — de la représentation théâtrale, mais pas uniquement théâtrale, surtout pas uniquement théâtrale. Le music-hall et le cirque infléchiront plus l'art cinématographique que le théâtre. Le cinéma, art populaire, s'oppose assez violemment à la noblesse théâtrale pour que l'adaptation du répertoire des grands dramaturges apparaisse aux «écranistes» (comme on nommait alors les réalisateurs) et aux négociants (producteurs et distributeurs) comme une erreur fondamentale. Mais la force des événements — le parlant — ramènera le théâtre à l'écran.

□

Ingmar Bergman, sur le tournage de *Après la répétition*, en compagnie de Erland Josephson et Lena Olin.





Luchino Visconti sur le plateau des *Damnés*.

pratiques, et dont les œuvres ont remis en jeu les effets et les prestiges (de puissance, de sidération et de terreur) du cinéma. On peut rappeler ici tout le travail d'un Jacques Rivette, entrepreneur demi-murge, et citer *Out One*, *L'amour par terre* et *La bande des quatre* comme œuvres phares.

□

Ce qu'on peut attendre du théâtre au cinéma: le choc, l'ébranlement, la remise en question de la représentation cinématographique. Du regard au discours, du décor à la mise en scène, du corps à la topologie du champ, le cinéma exige l'imprévu et la discordance — et non le repos de l'œil ni le dosage culturel —, que le théâtre a su et saura bien lui fournir encore. Ni l'un ni l'autre ne sont adversaires, mais plutôt témoins qui se défient. Dans son échange avec le théâtre, le cinéma peut affirmer l'autonomie de son objet, qui tient de l'écoute et du regard. On ne saurait donner meilleurs exemples de la raison nécessaire du théâtre au cinéma, de son exploration et de sa résonance, que les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*Othon*, *Le fiancé*, *la comédienne* et *le maquereau*, entre autres), dans lesquels le théâtre expulse la théâtralité, est mutilé et perverti afin de devenir élément d'un tout ouvert et exigeant, unifié par un dur désir et une dense pensée de cinéma. ■

ANDRÉ ROY

Théâtre-cinéma, couple inséparable. Et pour cause. Les premiers cinéastes viennent du monde de la scène, du vaudeville comme des variétés. Georges Méliès était le directeur du théâtre Robert-Houdin; Ernst Lubitsch était un comédien du théâtre yiddish berlinois; Vincente Minnelli travaillait à Broadway. Et on ne compte plus les noms de cinéastes qui ont été metteurs en scène de théâtre avant d'être réalisateurs de films: S.M. Eisenstein, Max Ophuls, Luchino Visconti, Laurence Olivier, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder, etc. C'est quand même un homme de théâtre qui a apporté au patrimoine cinématographique le film classé comme le plus grand de tous les temps: *Citizen Kane* d'Orson Welles. (On ne sera pas étonné que Roger Planchon et Patrice Chéreau citent tous les deux cet auteur dans les entretiens qui suivent.) À l'inverse, combien nombreux sont les cinéastes sans expérience concrète des planches qui ont affronté le théâtre pour abolir divisions et dichotomies entre les deux



Citizen Kane (Orson Welles au centre). C'est un homme de théâtre qui a apporté au patrimoine cinématographique le film classé comme le plus grand de tous les temps.