

Entretien avec James Hyndman
Trouver le noyau de l'oeuvre
Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman

Gérard Grugeau and André Roy

Number 182, May–July 2017

Cinéma et théâtre : abattre les murs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85566ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. & Roy, A. (2017). Entretien avec James Hyndman : trouver le noyau de l'oeuvre / *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman. *24 images*, (182), 20–23.

ENTRETIEN AVEC JAMES HYNDMAN

TROUVER LE NOYAU DE L'ŒUVRE

Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman

propos recueillis par **Gérard Grugeau et André Roy**



Couples en miroir : Ingmar Bergman et Liv Ullmann – Erland Josephson et Liv Ullmann – Evelyne de la Chenelière et James Hyndman

Pour Ingmar Bergman, « aucun art ne traverse, comme le cinéma, directement notre conscience diurne pour toucher à nos sentiments, au fond de la chambre crépusculaire de notre âme¹ ». Peut-être est-ce cet amour du cinéma qui explique pourquoi l'homme ne voyait pas de compatibilité artistique entre le film et le théâtre. Il restera longtemps réticent à l'adaptation de ses scénarios à la scène, avant de s'y frotter lui-même et de lâcher du lest. Une exception : l'adaptation de *Scènes de la vie conjugale* par la comédienne Rita Russek que Bergman avait dirigé au théâtre à Munich dans *La maison de poupée* d'Ibsen. À noter que Rita Russek reprit cette mise en scène à Montréal en 1995 à la salle du Gesù dans une traduction de François Tassé, avec Louise Marleau et Paul Savoie dans les rôles de Marianne et Johan. *Scènes de la vie conjugale* n'en demeure pas moins le film le plus adapté au théâtre (plus d'une cinquantaine de productions à travers le monde) avec *Sonate d'automne* et *Après la répétition*². Aujourd'hui, le comédien James Hyndman en propose une lecture publique avec Evelyne de la Chenelière, sous la direction artistique de Stéphane Lépine. Nous l'avons rencontré pour explorer avec lui la richesse d'une œuvre qui refuse de se figer dans le temps et semble se prêter généreusement à toute forme de représentation. – GG

Pourquoi faire une lecture de *Scènes de la vie conjugale* qui est l'œuvre de Bergman la plus adaptée, celle qui l'a d'ailleurs rendu populaire ?

Ça ne m'étonne pas. Mais je ne crois pas qu'il y ait pour autant une tendance vers l'adaptation des scénarios de films au théâtre. Pour moi, c'est un épiphénomène. J'aime beaucoup raconter une histoire au public. J'ai fait pendant longtemps des textes en solo, souvent des textes narratifs à la troisième personne. Puis, tranquillement, je suis allé vers des textes au je, à la première personne : *La lettre au père* de Kafka, *Mars* de Fritz Zorn, Charles Juliet, *Le lecteur* de Bernhard Schlink, parce que tout à coup il y a là une incarnation possible puisque le lecteur devient celui qui parle. Mais, je me sentais un peu seul sur scène et, à un moment donné, j'ai voulu dynamiser mes lectures, avoir quelqu'un avec moi et là, j'ai pensé à des textes littéraires à

deux voix, notamment *Inconnu à cette adresse* de Kressmann Taylor, *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute. Et j'avais envie de retravailler avec Evelyne de la Chenelière. C'est elle qui m'a parlé de *Scènes de la vie conjugale*. J'ai eu envie de plonger avec elle sans trop savoir comment on allait faire. J'ai trouvé une adaptation écrite dans les années 1990 par Jacques Fieschi pour une mise en scène avec Nicole Garcia et André Dussolier. Mais je me suis demandé si c'était approprié. Bergman est un écrivain aussi. Ce talent de dialoguiste, notamment dans *Scènes de la vie conjugale*, est vraiment le propre d'un auteur, seul capable d'aller aussi loin et avec une telle profondeur de vue sur l'amour, la détestation, la violence cachée inhérente à l'intimité. Il y a vraiment là une œuvre d'écrivain qui justifiait le passage à la scène, et ça s'est confirmé en lisant. On a donc décidé d'aller de l'avant. Mais même pour une lecture – qui n'est pas une

représentation – avec un homme et une femme devant un public, il faut voir ce qui peut soutenir le passage à la scène. Il y a un travail de montage à faire. Mais c'est peut-être là le travail de tout homme ou de toute femme de théâtre qui aborde une œuvre de cinéma, il faut nommer le noyau, le cœur. Ça m'a amené à réfléchir à l'œuvre de Bergman, à me demander quel est le noyau auquel on veut donner corps. Faire un passage sur scène, c'est donner corps. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas des corps à l'écran, mais au théâtre, il n'y a à peu près que ça. C'est ce qui existe et qui vibre devant nous.

Avez-vous décidé de revoir le film ou êtes-vous simplement parti de l'adaptation de Jacques Fieschi ?

C'est une bonne question parce que, quand j'ai fait avec Christian Bégin *Pour un oui pour un non* de Nathalie Sarraute, je savais qu'il y avait le film de Jacques Doillon avec Dussolier et Trintignant. Ce n'est pas une captation, c'est un film, même très proche du théâtre, très proche d'un minimalisme assumé qui donne toute la place aux mots et au jeu des acteurs. Et les acteurs sont prodigieux en termes d'intelligence du texte. J'ai dit à Christian : en regardant le film, on va s'épargner beaucoup de temps à comprendre toutes les subtilités du texte. On l'a vu plusieurs fois. Mais je voulais aller ailleurs que dans la direction de Jacques Doillon parce que je trouvais les deux hommes assez policés, assez civilisés. Je soupçonnais quelque chose de beaucoup plus virulent, sanguin et violent dans ce texte. On est allé vers ça, mais en partant d'une compréhension de l'œuvre pour laquelle Doillon nous a vraiment aidés. Dans le cas de Bergman, je me suis dit : si on voit le film, on va être plongé dans le réalisme inhérent au cinéma et, en voyant Liv Ullmann et Johan Josephson, on risque d'être un peu tétanisé par le poids de cette interprétation-là qui est sublime et qui nous empêchera de trouver notre propre incarnation. De toute façon, ce n'est pas le film qu'on adapte, on travaille à partir de l'adaptation de Fieschi. C'est ce matériau-là que je voulais approfondir et je me suis dit : ne regardons pas le film.

Qu'est-ce que ce film avait déposé en vous quand vous l'aviez vu à l'époque ?

Pour moi, ça a été un choc colossal. Je me souviendrai toujours de la scène où Johan, le personnage masculin, annonce à Marianne qu'il la quitte, sa violence et le déni du personnage de Liv Ullmann qui s'en va se coucher. Et en même temps, tu te dis : oui, que peuvent-ils faire d'autre ? Il demande si ses vêtements sont au pressing ou à la maison. Il part et il ne reviendra pas avant des mois. Ça m'avait complètement scié. Le grand défi quand on est acteur, c'est d'avoir accès à ce dépouillement, à cette vérité nue de la situation et des personnages. Sans artifice. On est complètement absorbé. Liv Ullmann raconte que la collaboration entre les trois, l'osmose entre eux, a été telle que jamais plus elle ne pensait pouvoir atteindre une telle vérité dans le jeu, que ça ne valait plus la peine pour elle de continuer à être comédienne, qu'elle serait toujours en deçà de ce qu'elle avait réussi à faire dans *Scènes de la vie conjugale*. On a tous grandi avec des illusions sur l'amour, sur le couple, et ce film venait nous ébranler, c'était assez nouveau à l'époque. Cette trajectoire

où ça se brise, ça se renoue, ça passe à travers une violence inouïe, avec des coups portés l'un sur l'autre, ces deux êtres qui deviennent complices après avoir eu accès à une tendresse vraie, dépouillée de toutes les illusions et de toutes les certitudes... pouvoir nous amener là exige un talent d'auteur phénoménal extrêmement rare. C'est ça que j'ai envie d'explorer. Est-ce qu'on peut rendre justice à ce texte dans une salle ? Que les gens sortent en se disant : quelle puissance ! Quelle profondeur de vue sur les relations humaines !

L'adaptation de Fieschi est-elle proche de cette puissance qu'il y avait dans le film ?

Où, j'avais un souvenir du film et quand j'ai lu l'adaptation, j'ai eu l'impression de retrouver ce qui m'avait marqué. Au théâtre, ils avaient gardé toutes sortes de scories du film autour du réalisme, que ce soit les gestes, le café, les entrées et les sorties. Je me suis dit : qu'est-ce qu'on garde ? Puis, il m'est apparu que le cœur de cette pièce est l'idée d'une empoignade. C'est le bon mot, parce que c'est un mot physique, concret. L'idée d'une empoignade avec soi – toute la lutte intérieure avec les doutes, les culpabilités, les désirs contradictoires – et l'empoignade avec l'autre. Donc, à partir de cette idée concrète qui implique le corps, on peut entrer dans le théâtre. Si on garde cette idée d'une lutte, il y a une façon de faire exister des corps, nus, sur une scène devant un public, une façon propre au théâtre d'aller ailleurs que dans la simple transposition du film sur une scène.

Au cinéma, il y a la puissance du texte bien sûr, mais aussi de la mise en scène. Bergman qui a fait *Scènes*

de la vie conjugale pour la télévision a tout de suite senti la proximité entre les acteurs et le spectateur que permettait ce médium. Un médium qui imposait donc les gros plans. Avec le cinéma, on cadre, mais au théâtre, c'est plus difficile.

On est dans le cœur du sujet. Il n'y a pas de mises au point, de gros plans au théâtre. Il y a un travail du metteur en scène pour que l'œil du spectateur ou son oreille aille là où il veut, mais la liberté du spectateur reste aussi totale. Celui-ci peut porter son regard ailleurs sur scène. Au cinéma, on est prisonnier du cadre qu'offre le cinéaste. D'une certaine façon, le visage n'existe pas au théâtre. C'est pour ça que je parle des corps. Le spectateur au fond de la salle ne voit pas le visage. Tout ce qu'il voit est le corps amplifié. Le mouvement cinématographique sur scène est impossible, il est muet.

Mais on pourrait avoir un metteur en scène qui déciderait de filmer et de projeter en gros plans les visages des personnages sur scène.

Tout à fait. Mais pour une lecture, je m'impose un cadre. Ce qui doit arriver au spectateur, ce sont les mots. Et nous les acteurs, on doit être le plus habités possible, mais on ne doit pas être devant les mots. Je souhaite que les gens découvrent un auteur, découvrent une parole, et que les acteurs vibrent pour rendre cette parole vivante. Je veux que ce soit la parole que le spectateur reçoit, et non la performance. *Scènes de la vie conjugale* est un texte qui a

été souvent repris. Des metteurs en scène y ont vu un matériau propice à devenir un objet de théâtre.

C'est tout de même étonnant tous ces films adaptés récemment à la scène. Ivo van Hove dit que les films racontent des histoires qu'on ne trouve pas dans le théâtre.

Sûrement. L'écriture au théâtre n'a rien à voir là-dedans, outre le fait que le cinéma est le médium de l'image alors que le théâtre est à l'origine le médium des mots. En même temps, ce n'est plus vrai aujourd'hui. Le théâtre a tellement explosé depuis 20 ans avec tous les plasticiens qui ont proposé des scénographies et révolutionné la façon de représenter une œuvre. Et l'irruption de la vidéo a aussi tout changé, bouleversé. La danse contemporaine s'en est mêlée. Le théâtre s'est approprié une multiplicité d'arts. Ce qui fait que, maintenant, tout est possible au théâtre, y compris le silence, la présence des corps sans les mots. Il reste qu'il y a toujours eu de grands écrivains qui écrivent pour le théâtre et ces textes-là, qui sont immenses, prennent toute leur ampleur sur une scène et pas ailleurs. Quand elle est forte, l'écriture théâtrale a quelque chose



Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman (1973)

qui s'affranchit du réalisme du quotidien. Le cinéma, lui, reste un médium qui est au niveau de la vérité nue des choses et des êtres. Il y a une sorte de réalisme qui va de soi, alors que l'écriture théâtrale prend de la hauteur pour regarder le monde ailleurs que là où se pose la caméra. La caméra est sur terre et elle regarde. L'écriture au théâtre, elle, élève le point de vue pour arriver à une sorte de regard sur une dimension plus essentielle, archaïque, universelle, exemplaire de la condition humaine à travers le destin et les interactions d'un ou de plusieurs personnages. C'est un autre point de vue. Cette écriture-là, elle est rarement naturaliste. Elle nous sort de nos repères, que ce soit chez Bernard-Marie Koltès, Thomas Bernhard, Botho Strauss et, même Michel Tremblay. On est dans une autre dimension et c'est ça qui m'intéresse, cette dimension d'une écriture théâtrale forte qui donne accès tout à coup, même si c'est cru et *trash* sur scène, à ce qu'on pourrait peut-être appeler une distance poétique. C'est tout sauf l'anecdotique. On peut faire de grandes choses sur scène avec

des grands textes de cinéma, mais dans les grands textes de théâtre, il y a quelque chose qui me fait chavirer parce que, au départ, il y a une part incompréhensible, plus grande que soi.

À vous écouter, on se dit que le théâtre n'a pas fondamentalement besoin du cinéma.

Il n'a certainement pas besoin du cinéma pour avancer, pas plus que le cinéma a besoin du théâtre. Si ces deux arts peuvent s'influencer, ils n'ont pas nécessairement besoin l'un de l'autre pour exister et demeurer pertinents. Dans *Scènes de la vie conjugale*, je me suis simplement trouvé face à quelque chose qui bouge, qui grouille et ne demande qu'à exploser. Cette écriture m'a donné envie de travailler le texte. J'aime les mots.

Pour revenir aux figures de cinéma, ne peut-on pas dire que les éclairages permettent les gros plans et agissent pour cadrer ?

C'est vrai, et cette influence du cinéma est de plus en plus perceptible. Pas dans le choix des œuvres à adapter, mais dans la façon de parler, de représenter. Le cinéma a un pouvoir d'attraction phénoménal que le théâtre n'a pas. Voir un film en salle vous fait décoller d'une façon magistrale. Au théâtre, ce n'est pas gagné d'avance. Cette puissance du cinéma, de l'image, du gros plan, de la narration, des travellings s'est insinuée dans le théâtre et dans le travail des metteurs en scène. Elle a enrichi leur langage théâtral, mais il ne s'agit pas de reproduire un langage cinématographique pour autant. Chez Thomas Ostermeier, par exemple, il y a quelque chose de cinématographique dans la façon qu'ont les acteurs de se déplacer sur scène. C'est du théâtre influencé par le cinéma, mais on reste dans la spécificité du théâtre.

Vous avez fait du théâtre et du cinéma. J'imagine qu'en tant qu'acteur, votre attitude n'est pas la même sur scène et sur un plateau de cinéma.

Effectivement. Quand on est au cinéma, on a toujours l'impression qu'il y a quelque chose qui nous dépasse, parce qu'il y a des choses qu'on ne voit pas. Parce qu'il y a le montage après, etc. Au théâtre, on ne peut être que dans une espèce d'instantanéité maximale. On a beau avoir lu la pièce de nombreuses fois, avoir assisté à toutes les répétitions, écouté le metteur en scène, vu les autres travailler, vu le décor se faire, avoir des sensations, il faut un certain nombre de représentations, avec la réaction du public, pour commencer vraiment à comprendre l'objet dans lequel on est. On a des échos de soir en soir et on se rend compte que les gens ne perçoivent pas nécessairement ce qu'on pense y mettre.

Comment s'est passé le montage du matériel pour *Scènes de la vie conjugale* ?

J'ai commencé par élaguer tout ce qui était de l'ordre du naturalisme, de l'anecdote du quotidien. Il reste la chair de ce qui se dit et ne se dit pas entre les deux personnages. On arrive au noyau, à l'os. Vers la fin, il y a cette scène dans le bureau avec toute cette

violence. Evelyne évoquait l'idée de mettre des projections rétro avec des surtitres pour que les spectateurs puissent lire les didascalies. Mais je me suis dit que les didascalies interrompraient le flot de l'écoute, que ce serait fastidieux. Ça ne correspondait pas vraiment au projet. D'un autre côté, la violence physique, on ne peut pas la faire. On ne va pas se mettre à se taper dessus, il faut s'arrêter avant. *Scènes de la vie conjugale* me stresse plus que les autres lectures que j'ai faites auparavant parce que c'est du cinéma, c'est un film. Quand on lit Nathalie Sarraute, c'est une écriture pour la scène. Chez Bergman, c'est pour le cinéma. On est donc en partant dans une conversation beaucoup plus anecdotique en apparence. Et je me dis : est-ce que ça va passer, est-ce qu'on va être suffisamment présents et vivants dans l'instant pour que les gens ne pensent pas au film ?

Mais le cinéma, c'est avant tout du temps. Tarkovski disait vouloir sculpter le temps. Il considérait qu'il y avait des rythmes dans le plan et que le temps s'y déposait. Comment concevoir un montage de scènes pour la lecture, est-ce aussi une question de rythme ?

Oui, il faut trouver cette idée du temps. Elle ne peut pas être artificielle. Dans l'adaptation de *Scènes de la vie conjugale*, il y a sept tableaux. On va en lire quatre, déjà élagués, il y aura des noirs entre les tableaux, ce sera donc déjà une ponctuation. Et il faut trouver dans le travail les pauses, les temps, des choses qui sont le nerf de la guerre. On travaille individuellement et ensemble pour que tout ça se dépose. Ça vient tout seul à force de travail. De la même façon qu'au cinéma dans une scène, il y a un rythme, une justesse qui arrive tout à coup. Ou qui n'arrive pas. Et c'est le montage qui est la roue de secours du réalisateur, car il va pouvoir jouer avec les temps et le rythme.

Pourquoi *Scènes de la vie conjugale* aujourd'hui ? Ici, on est dans le domaine de l'intime et des rapports de couple.

Je crois que l'amour reste la plus grande de toutes les questions. Être capable d'aimer, c'est la plus grande affaire, c'est ce qui fait qu'on peut mourir un peu en paix. Il y a toutes ces certitudes, toutes ces illusions autour de l'amour. C'était très différent à l'époque de Bergman qui était encore une époque corsetée et là, tout à coup, on a comme une espèce d'éclatement du couple, de tout ce qui devait être alors une vie de famille réussie et une vie de couple : se marier, avoir des enfants, durer. De mesurer cette distance-là entre toutes les conceptions de l'amour, les certitudes qu'on a encore de nos jours autour du couple, de prendre la mesure de tout ce qu'il y a à la fois de tendre, de violent et d'obscur, peut nous aider à mieux se comprendre et à mieux s'aimer. Je pense que si on revoit le film aujourd'hui, on y trouvera des choses datées. Il y a une chose qui me scie dans le film : l'espèce de négation absolue des enfants, de la place des enfants. C'est choquant, le personnage masculin s'en va et il se fiche de ses filles. Et en même temps, il y a comme une espèce de licence dans tout ça par rapport à ce qui est bien-pensant. C'est puissant et ça provoque encore quelque chose aujourd'hui. À la fin, quand les deux personnages se retrouvent ensemble dans cette espèce de tendresse complice et que Marianne a fait tout ce chemin pour se trouver, pour se connaître, et que Johan, lui, est un peu largué, mais qu'ils sont l'un et l'autre encore dans le



Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman (1973)

« une chance qu'on a ça », je trouve cela puissant. L'âme humaine est complexe et tous les auteurs qui arrivent à rendre compte de cette complexité-là sans aller vers la facilité auront toujours un impact. ²⁴

1. *Laterna Magica*, Ingmar Bergman, Éditions Gallimard 1987, p. 91.

2. Revue Alternatives théâtrales 101, 2^e trimestre 2009, *Extérieur cinéma*. Brigitta Steene : Du scénario à la scène : le cas Bergman, p. 61 à 65.