

Théâtre et cinéma — L'« irréductible différence »
Le Film de théâtre et l'Adaptation. Du théâtre au cinéma

Alexandre Lazaridès

Number 88 (3), 1998

Théâtre et cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16438ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

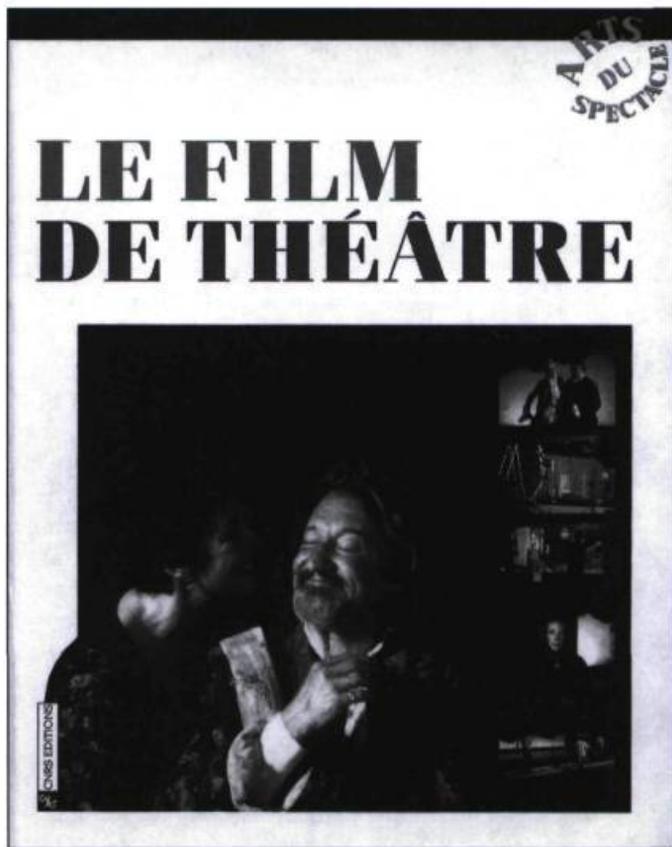
Lazaridès, A. (1998). Théâtre et cinéma — L'« irréductible différence » : *Le Film de théâtre et l'Adaptation. Du théâtre au cinéma*. *Jeu*, (88), 140–143.

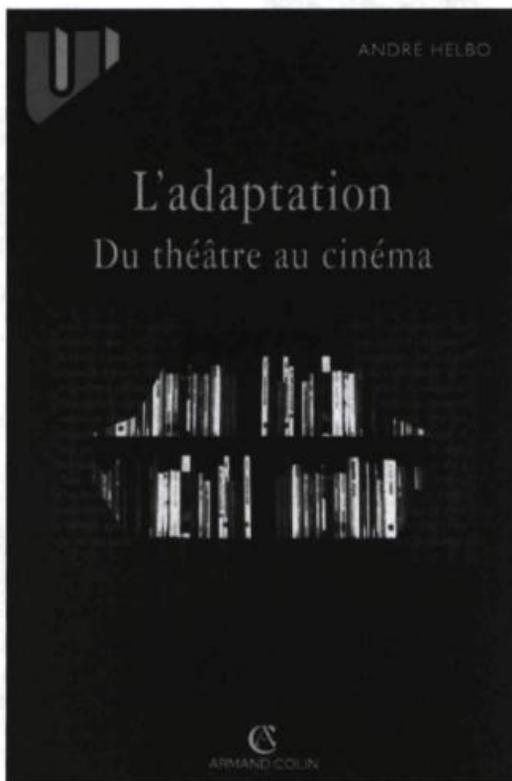
Théâtre et cinéma : l'« irréductible différence »

Une traduction singulière

Filmer le théâtre est une activité qui s'est imposée au cinéma dès son apparition et dont l'histoire est rien moins que linéaire. Elle pourrait être comparée à la recherche d'une méthode de traduction par plusieurs générations de cinéastes (ou même de professionnels du théâtre passés derrière la caméra) qui auraient découvert lentement que toute traduction aboutie doit avoir recours à des équivalences. Souvent très éloignées des expressions originales, elles réussissent pourtant à les rendre dans la langue d'arrivée – paradoxe que l'italien exprime par une paronymie connue : *traduttore, traditore*. Au fond, le paradoxe n'est qu'apparent. En matière de traduction, la fidélité au signifiant de la langue de départ est un idéal inaccessible ; c'est pourquoi traduire un poème, où la chair des mots fait elle-même sens, constitue un défi magnifique et insensé... que quelques-uns ont réussi à relever. Filmer une pièce de théâtre, passer du spectacle à la pellicule, c'est comme essayer de traduire un poème. Et, de même que respecter le mot à mot en passant d'une langue à l'autre ne produit, au mieux, que du jargon, de même le procédé dit de « captation » (ou filmage passif d'une pièce) ne réussit ni à être du cinéma ni à transmettre l'essence du spectacle. C'est pourquoi aussi l'expression « théâtre filmé » ne passe pas pour un compliment. De grandes réussites permettent cependant de croire que le passage d'un médium à l'autre demeure possible, même s'il faut d'emblée exclure toute idée de recette.

Deux ouvrages ont récemment analysé cette problématique. Le premier, intitulé *Le Film de théâtre*, a été édité par le CNRS, dans la collection « Arts du spectacle ». Il regroupe une vingtaine d'articles (études et témoignages) répartis en deux grandes sections : « Le passage du spectacle à l'écran » et « Pratiques croisées ». Même si l'approche en est





Le Film de théâtre

ÉTUDES ET TÉMOIGNAGES
RÉUNIS ET PRÉSENTÉS PAR
BÉATRICE PICON-VALLIN,
PARIS, CNRS ÉDITIONS,
COLL. « ARTS DU SPECTA-
CLE », 1997, 286 p., ILL.

L'Adaptation. Du théâtre au cinéma

OUVRAGE D'ANDRÉ
HELBO, PARIS, ARMAND
COLIN ÉDITEUR, COLL.
« U », SÉRIE « CINÉMA ET
AUDIOVISUEL », 1997,
138 p.

centrée sur la pratique, les considérations théoriques y abondent. Le second, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, dû à Jean Helbo, est paru chez Armand Colin, dans la collection « U », série « Cinéma et audiovisuel ». L'auteur aboutit par des chemins différents aux mêmes conclusions que l'ouvrage précédent, sauf qu'une certaine opacité des idées et du style – sémiologie oblige – gêne la lecture. Le compte rendu qui suit s'inspirera donc beaucoup plus du premier titre que du second.

Du « théâtre en conserve » ?

Le metteur en scène est apparu à la fin du siècle dernier, en même temps que naissait le cinéma. Cette coïncidence va peser sur les relations des deux arts. On croyait que le cinéma n'était qu'une autre sorte de théâtre, et d'ailleurs, à ses débuts, il se donnait la mission de « conserver » les pièces jouées, comme dans du formol. La caméra était plantée devant la scène et filmait tout de son œil de cyclope, passivement. Grâce à ces documents qui ne réussissent pas à capter la « théâtralité » (dont Barthes disait que « c'est le théâtre moins le texte¹ »), on sait du moins comment jouaient Sarah Bernhardt et Mounet-Sully. Le malentendu s'est épaissi avec l'apparition du parlant, parce qu'on comprenait plus clairement que ce théâtre filmé ne

conservait en fait que le texte, non l'âme. Si les acteurs passaient facilement de la scène au plateau de tournage, on constatait que les metteurs en scène n'avaient pas hâte de filmer leur spectacle, de le sauver de l'éphémère. Ce ne serait toujours que du « théâtre en conserve », disait pour sa part Sacha Guitry.

Durant cette époque, les échanges entre les deux arts sont nombreux ; les influences de l'un sur l'autre sont indéniables. Ce que le cinéma doit au théâtre, surtout à ses débuts, est évident, mais, à partir des années vingt, l'œil de la caméra aura affiné celui des metteurs en scène. Depuis, Orson Welles, Jean Cocteau, Marcel Pagnol ou Laurence Olivier, ainsi que quelques autres plus proches de nous, tels Peter Brook, Patrice Chéreau ou Benoît Jacquot, dont chacun a tenté une sorte de synthèse du metteur en scène et du réalisateur (et parfois de l'acteur), ont défini quelques paramètres des relations complexes, parfois tendues, entre théâtre et cinéma. Chéreau a peut-être exprimé l'essence du différend dans une réflexion. « Au cinéma, disait-il, le metteur en scène peut être considéré comme un créateur, mais, au théâtre, cette place appartient à l'auteur de la pièce². »

Au début des années soixante, la télévision entraîne un regain de pièces filmées ; on « repense » alors le théâtre pour le petit écran. Parfois, une production est montée à

1. « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41-42. Cité in *le Film de théâtre*, p. 184.

2. Propos recueillis dans « Patrice Chéreau : "des instants d'ivresse" », in *Télérama*, n° 1949, Paris, 20 mai 1987, p. 31. Cité in *le Film de théâtre*, p. 213.



la seule fin d'être filmée ; dans ce cas, on pourrait parler de « création originale ». On a pourtant noté qu'il y avait une « contradiction majeure entre le processus théâtral de transformation de la fiction en réalité et le processus télévisuel propre à la communication de masse de transformation de la réalité en fiction³ ». Plus récemment, la vidéo a contribué à faire connaître certaines grandes productions théâtrales, tel *1789* d'Ariane Mnouchkine. La pénétration de nouvelles technologies au théâtre semble conduire à de nouvelles relations avec le petit écran et, en général, à un désir de décroisement de tous les arts du spectacle. L'idéal du *Gesamtkunstwerk*, de l'« œuvre d'art totale », refait ainsi surface depuis deux décennies.

Une nouvelle écriture filmique

Il y a un certain consensus sur le fait que, s'il faut conserver le théâtre en tant que « spectacle vivant » avec la double fonction « de *faire vivre* une fiction et une performance⁴ », une écriture filmique spécifique doit être mise au point. Elle ne viserait pas le stockage, mais la traduction en un autre médium, le passage dans un autre espace. Ne serait-ce que parce que la présence de machines à filmer ou à enregistrer le son perturbe trop profondément le spectacle théâtral pour qu'on puisse songer à le « capter » tel quel cinématographiquement. L'œil de la caméra étant bien autre chose qu'un œil de spectateur, on constate que les moindres détails techniques, jusqu'à la sensibilité de la pellicule et aux micros de la prise de son, pèsent sur le résultat. Les éclairages, tout particulièrement, doivent être souvent radicalement modifiés. Le plus souvent, il faut refaire la scénographie.

Autrefois tenus pour secondaires, voire contre-indiqués, dans le film de théâtre qui privilégiait plutôt le plan-séquence (chez Guitry et Olivier, par exemple), le découpage et le montage joueront désormais un rôle essentiel : ils doivent organiser autrement la narration et accélérer le rythme du temps dramatique, perçu souvent à l'écran comme trop troué d'arrêts (un comédien se déplaçant sur la longueur du plateau paraît bien lent), alors que, de son côté, le texte semble se dissoudre dans l'image

3. *Le Film de théâtre*, p.18.

4. André Helbo, *l'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, p. 117.

cinématographique. À cette fin, on filme le spectacle avec plusieurs caméras de focalisation différente. La caméra ayant fait intrusion dans l'espace de la scène, le jeu et le parcours des comédiens doivent être modifiés pour intégrer, par exemple, des plans rapprochés. Bref, il faut déconstruire le spectacle pour le construire autrement, dans « une volonté de retrouver, par une torsion du langage cinématographique, par la contamination, aussi, d'autres langages (en particulier télévisuels, dans le cas de Greenaway), des effets comparables sur l'écran⁵ ».

Reconstruire la théâtralité

Montrer la salle, vide ou peuplée, voire les coulisses, devient même une stratégie de reconstruction de la théâtralité, dans la mesure, peut-être, où la salle est la grande absente de l'histoire du cinéma. Le cinéma prend ainsi conscience de sa véritable



Le Bal, film d'Ettore Scola, réalisé à partir du spectacle du Théâtre du Campagnol. Photo tirée de l'ouvrage du CNRS, *le Film de théâtre*, 1997, p. 95.

nature, de ses véritables moyens, de cette « irréductible différence » qui lui permettra de filmer le théâtre sans le dénaturer, de le regarder plutôt que de le reproduire. Avec l'assentiment des metteurs en scène qui, en retour, voient le sens et la spécificité de leur propre travail éclairés autrement. André Bazin a bien exprimé cette dialectique : « Plus le théâtre filmé est réussi, plus il approfondit le fait théâtral pour le mieux servir, plus aussi se révèle l'irréductible différence entre l'écran et la scène⁶. »

De minutieuses analyses, difficiles à résumer, forment une partie importante du *Film de théâtre*. On y apprend, entre autres, comment Ettore Scola a repensé pour le cinéma *le Bal* du Théâtre du

Campagnol mis en scène par Jean-Claude Penchenat, Benoît Jacquot *la Place Royale* de Corneille, Hugo Santiago *l'Électre* de Sophocle mise en scène par Antoine Vitez, Jean Douchet *la Serva amorosa* de Goldoni qu'avait montée Jacques Lassalle, Jean-Marie Straub reprenant son travail sur *Antigone* pour un film de Danièle Huillet, etc. Photos et croquis illustrent leur démarche et la rendent plus compréhensible pour le lecteur. Des études consacrées à Peter Greenaway, Rainer Werner Fassbinder et Patrice Chéreau examinent le passage du texte dramatique à l'œuvre filmée. Peut-être que l'intérêt majeur de ces textes est de susciter la curiosité de voir les spectacles et les films qu'ils décrivent, de « retrouver ce qui a été trouvé, mais autrement⁷ ». ¶

5. Didier Plassard, « Creuser l'écran. Quelques marques de la théâtralité dans "Mémoires des apparences" de Ruiz et "Prospero's Book" de Greenaway », in *le Film de théâtre*, p. 177.

6. « Théâtre et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958] Paris, Cerf, 1985, p. 171. Cité in *le Film de théâtre*, p. 103.

7. Peter Brook, « Entrer simultanément dans les deux mondes », in *le Film de théâtre*, p. 233.