

Présentation

Esther Pelletier and Irène Roy

Volume 45, Number 3, Fall 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032441ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032441ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Pelletier, E. & Roy, I. (2014). Présentation. *Études littéraires*, 45(3), 7–11.
<https://doi.org/10.7202/1032441ar>



Présentation

ESTHER PELLETIER ET IRÈNE ROY

De nombreux films portés à l'écran sont des adaptations de romans ou de nouvelles. Plus rarement a-t-on adapté les œuvres théâtrales au cinéma. On pense alors à des classiques qui ont marqué l'imaginaire des spectateurs comme les célèbres adaptations des pièces de Shakespeare *La Mégère apprivoisée* (1967) ou *Roméo et Juliette* (1968) par Franco Zeffirelli ou encore de *Macbeth* (1948) et d'*Othello* (1952) par Orson Welles. Plus près de nous, au Québec, le cinéma a donné *Being at Home with Claude* (1992) de Jean Beaudin, d'après la pièce de René-Daniel Dubois ; *Le Polygraphe* (1996) de Robert Lepage, d'après la pièce du réalisateur ; *Les Muses orphelines* (2000) de Robert Favreau, film adapté de la pièce de Michel Marc Bouchard ; *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, adapté de l'œuvre de Wajdi Mouawad ; *Triptyque* (2013) de Pedro Pires et Robert Lepage, une adaptation, plus récente, de la pièce *Lipsynch* de ce dernier ; ou encore *Tom à la ferme* (2014) de Xavier Dolan, adapté d'après une autre œuvre de Michel Marc Bouchard.

Si, de temps à autre, le théâtre s'invite au cinéma, nous avons remarqué qu'il a inspiré, ces dernières années, de nombreux réalisateurs, et non les moindres, à travers le monde. En effet, l'on a pu constater, au Québec, le succès d'*Incendies* ou de *Monsieur Lazbar* (2011), un film de Philippe Falardeau adapté à partir de la pièce d'Évelyne de la Chenelière et sélectionné à l'occasion de la cérémonie des *Academy Awards* en 2012 dans la catégorie « Oscar du meilleur film étranger ». Ailleurs, la production cinématographique a notamment donné *Carnage* (2011) de Roman Polanski, un film inspiré de la pièce de Yasmina Reza, ou encore *Une méthode dangereuse* (2011) de David Cronenberg, d'après la pièce *The Talking Cure* de Christopher Hampton.

Ce recours aux œuvres dramaturgiques est-il le fruit du hasard ou l'illustration d'un besoin criant de « bons textes dialogués » et de « bons sujets » ? Si l'on a longuement disserté sur le passage du littéraire au cinématographique en parlant du roman et de la nouvelle, qu'en est-il exactement du passage du théâtre au cinéma, question dont on a beaucoup moins traité ? Alors que les œuvres cinématographiques inspirées du théâtre ont souvent donné lieu à des huis clos (*Carnage* en est un exemple), qu'en est-il de films comme *Incendies*, *Une méthode dangereuse* ou *Monsieur Lazbar*, qui réussissent à transformer le texte et l'intrigue de manière à répondre aux besoins du *medium* sans dénaturer le sens de l'œuvre de départ ? En quoi l'adaptation cinématographique d'un texte théâtral est-elle différente de celles d'un roman ou d'une nouvelle ? En quoi les procédés relatifs à l'écriture

dramaturgique différent-ils des procédés cinématographiques ? Au cours de son histoire, la cinématographie internationale, celle du Québec comprise, a-t-elle davantage produit des adaptations apparentées à des huis clos, voire au genre du « théâtre filmé » (pensons au cinéma des premiers temps) ou transforme-t-elle plutôt le théâtre qu'elle adapte en utilisant une panoplie de moyens d'expression propres au langage cinématographique ? L'adaptation d'œuvres dramaturgiques a-t-elle évolué et s'est-elle transformée depuis les débuts du cinéma ? Le cinéma a-t-il donné naissance à des films qui ont, ensuite, été adaptés au théâtre ? On pense ici à *Festen* de Thomas Vinterberg, présenté ces dernières années sur scène à Québec et en France ; à *Sur la route de Madison* de Clint Eastwood, aussi adapté au théâtre, avec, entre autres, Alain Delon ; à *Persona* d'Ingmar Bergman ; ou encore à *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar. Tels sont les questionnements qui nous ont animés lorsque nous avons développé le présent numéro d'*Études littéraires*, consacré aux rapports existant entre le théâtre et le cinéma.

Ces questions, auxquelles les auteurs de ce dossier ont tenté de répondre, y sont abordées sous différents angles qui, nous l'espérons, enrichiront la compréhension de ce phénomène bien ancré dans la cinématographie actuelle. Trois grands axes se dégagent de l'ensemble.

D'abord envisagée comme mode de production de sens, l'adaptation du théâtre au cinéma est fonction des codes et des manières empruntés par ses concepteurs. Pour Cécile Sorin, le film d'Abdellatif Kechiche *L'Esquive*, dont le processus de scénarisation s'inspire de la pièce *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, présente un rapport d'adaptation entre les deux œuvres. Ce dernier devient effectif grâce à l'approche intertextuelle adoptée par le cinéaste. Dans son étude, Sorin explique comment, tout en invitant le public à réfléchir sur des réalités socioculturelles de son temps, le réalisateur insère des procédés propres à l'œuvre théâtrale à même le scénario de son film et réussit un habile travail d'appropriation et de recréation qui fait appel à la mémoire et à la culture du spectateur.

L'article de Rana El Gharbie propose, pour sa part, d'analyser l'évolution des adaptations cinématographiques qu'a produites Jean Cocteau à partir de ses propres pièces, en se penchant sur la relation dynamique que l'artiste a instaurée, au cours de sa carrière, entre le théâtre et le cinéma. L'exposition et l'étude des nombreux procédés cinématographiques utilisés par Cocteau mettent en évidence que s'ils ont été, pour le créateur, une source d'inspiration, une référence, les éléments de composition de l'art théâtral lui ont également permis de mieux découvrir le pouvoir des spécificités du septième art. Grâce à lui, Cocteau a pu « filmer l'invisible », « le rendre visible¹ » et en « révéler les mécanismes devant les yeux du spectateur ».

Partant du postulat que « le cinéma contient virtuellement les autres arts ; [qu']il est aussi en mesure de multiplier leur puissance [...] grâce à ses propres modes de communication indirecte », Thomas Carrier-Lafleur démontre cette caractéristique en analysant un film de John Cassavetes, *Opening Night* (1977), exemple tout indiqué pour faire ressortir la capacité qu'a le cinéma d'inclure, de *contenir* ou, tout simplement, de remédier le fait dramatique. En s'appuyant d'abord sur le

1 Jean Cocteau, *Opium. Journal de désintoxication*, Paris, Stock, 1999 [1930], p. 151.

concept de *film-balade* défini par le philosophe Gilles Deleuze en vue d'orchestrer une exploration libre du théâtre, puis s'inspirant d'un texte idoine de Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, l'auteur de cet article démontre comment le plateau fictionnel vise, dans *Opening Night*, à mettre en scène l'essence du tragique. Cette coexistence, ou ce mélange, de l'apollinien et du dionysiaque serait également palpable, avance Carrier-Lafleur, dans toute l'œuvre de Cassavetes.

Telle qu'elle est explorée de nos jours, l'adaptation du théâtre au cinéma ouvre nécessairement la porte à la convocation de nombreux concepts et de notions théoriques liés au phénomène. Reprenant la notion d'*hantologie* de Jacques Derrida, René Lemieux réussit à démontrer que le film *Ran* d'Akira Kurosawa, qui adapte la pièce *King Lear* de Shakespeare, n'est pas une traduction transculturelle, ou la simple transposition d'une intrigue occidentale devenue mythique dans un contexte japonais du XVI^e siècle. L'auteur décrit d'abord les différences majeures qui existent entre les deux textes et qui produisent entre eux un effet de disjonction, pour passer ensuite à l'étude de la figure du « revenant », posée comme un élément de jonction liant les deux œuvres. Il en conclut que « le film *Ran* est hanté par la figure du père et [que] cette figure est Shakespeare lui-même, revenant d'entre les morts pour constater son héritage ».

L'article de Julie Beaulieu propose, par la suite, une réflexion sur la relation complexe qui associe théâtre, cinéma et littérature dans l'œuvre de Marguerite Duras. D'abord consacré à l'étude de l'*entrécriture* et des procédés de réécriture propres au style durassien, à son entrelacement des pratiques artistiques, l'examen de Julie Beaulieu décortique ensuite les mouvements des écritures romanesque et filmique qui opèrent dans le texte de théâtre *L'Éden Cinéma*. Au final, elle pose la question suivante : « Que reste-t-il du théâtre une fois le film "passé" sur le texte ? »

Se démarquant des approches adoptées par Bazin, Metz, les structuralistes et les poststructuralistes, Éric Prince propose, avant tout, de définir le *medium* d'une manière générale, en le distinguant de tout support matériel, après quoi l'auteur propose une conception figurale du *medium* inspirée du pragmatisme de Peirce. Ceci lui permet de voir comment, bien qu'engagé dans la voie des transformations technologiques, le cinéma d'aujourd'hui possède une figure reconnaissable publiquement, qui émerge dans le contexte de pratiques partagées, celui d'un jeu de langage commun. L'auteur choisit de se pencher sur la comédie romantique des années quarante pour illustrer sa démonstration. Il suggère, enfin, que si l'on ne peut décider *a priori*, en considérant simplement sa matérialité, ce qu'est un *medium*, la question de l'adaptation doit nécessairement passer par un geste critique.

D'entrée de jeu, Lucie Roy précise que le film *Dogville* n'est pas le produit d'une adaptation qui aurait impliqué la réécriture d'un texte dramatique en vue de sa migration vers un support filmique, mais que le texte se trouvant à la source de cette œuvre est un scénario, écrit par Lars von Trier. L'originalité de cette étude tient au fait que ce film en appelle intrinsèquement au genre théâtral, tant sur le plan de la représentation spatio-temporelle que sur celui de l'intrigue. De fait, Lucie Roy analyse la relation dynamique établie entre les dispositifs scénique et filmique dans *Dogville*. Cela nous amène à constater qu'en même temps qu'il diffère de la tradition théâtrale, *Dogville* prend ses distances avec la tradition cinématographique,

dans la mesure où le spectateur est invité à voir comment le sens se construit tout au long du film à travers les procédés novateurs retenus par le cinéaste.

Dans un même ordre d'idées, Luís Carlos Pimenta Gonçalves s'intéresse à un film de Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin* (1985). Ce dernier reprend la pièce pareillement intitulée de Paul Claudel dans une version cinématographique française de sept heures en ajoutant au texte original deux sermons prononcés en portugais, qui « mettent l'action en contexte d'un point de vue historique ». Œuvre charnière dans l'ensemble de la production de ce cinéaste portugais, *Le Soulier de satin* opère, sur un mode non réaliste, un passage du théâtre au cinéma « qui garde bien visibles tous les artefacts, tous les artifices, toutes les conventions propres à l'art dramatique », qui réunit en un même espace la scène et la salle, confondant acteurs et spectateurs, brouillant les codes transposés au cinéma, produisant mise en abyme et rupture.

Cette question des procédés opératoires agissant dans le transfert d'une forme d'art à une autre intéresse également Johanna Krawczyk, qui se penche sur les adaptations filmiques d'œuvres théâtrales comiques en observant les nombreux enjeux que le passage de ce genre au cinéma suppose. Prenant appui sur *Cuisines et dépendances* et sur *Un air de famille*, deux pièces d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, Johanna Krawczyk s'attache à mieux « comprendre la spécificité de la dramaturgie de l'adaptation et de réfléchir aux processus de transposition des pièces en films, afin de saisir les possibilités d'échange, d'inventivité scénaristique et filmique inédites que peut offrir le dialogue entre ces deux arts ». Grâce à une étude minutieuse des ajustements qui ont été faits par les scénaristes et réalisateurs à la suite d'une collaboration avec les dramaturges, l'auteure en arrive à la conclusion que l'écriture filmique est fondamentalement une affaire de dialogue. Celui-ci doit inclure toutes les parties impliquées dans le projet, que la discussion concerne le processus de création scénaristique ou qu'elle porte sur le mode de production du film.

En conclusion, que l'on insère des procédés dramatiques dans une adaptation filmique, que l'on s'inspire de ceux-ci pour la réaliser ou que l'on crée une œuvre originale à partir d'un texte théâtral, l'ensemble des adaptations cinématographiques d'aujourd'hui, à l'image des films *Incendies*, *Une méthode dangereuse*, *Monsieur Lazhar* ou *Les Muses orphelines*, se situe davantage du côté de la « transparence² » ou de ce qu'André Bazin nommait « l'impression de réalité³ », éliminant ainsi les procédés théâtraux pour mieux tenter d'accentuer cette même impression.

2 Par *transparence*, il faut entendre ici, d'un point de vue formel, « l'effacement maximum des traces du procès signifiant dans sa matérialité textuelle » (Jean Collet *et al.*, *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros [Ça cinéma], 1976, p. 129).

3 Selon Bazin, « [quel que soit le film, son but est de nous donner l'illusion d'assister à des événements réels se déroulant devant nous comme dans la réalité quotidienne [... de faire] subsiste[r] en nous l'impression d'une réalité continue et homogène » (André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Éditions du Cerf, 1972, p. 66-67).

Références

BAZIN, André, *Orson Welles*, Paris, Éditions du Cerf, 1972.

COCTEAU, Jean, *Opium. Journal de désintoxication*, Paris, Stock, 1999 [1930].

COLLET, Jean *et al.*, *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros (Ça cinéma), 1976.