

La comédie du théâtre au cinéma : une histoire de dramaturgie ?

What dramaturgy is required to shoot comedies ?

Johanna Krawczyk

Volume 45, numéro 3, automne 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1032449ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1032449ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Krawczyk, J. (2014). La comédie du théâtre au cinéma : une histoire de dramaturgie ? *Études littéraires*, 45(3), 145–162.
<https://doi.org/10.7202/1032449ar>

Résumé de l'article

Si elles émergent depuis quelques années, les tentatives de décloisonnement destinées à interroger les croisements du théâtre et du cinéma ont tendance à délaissier un genre : la comédie. Or, dans l'adaptation d'une comédie théâtrale au cinéma advient une dramaturgie particulière, qui offre une possibilité d'inventivité scénaristique et filmique inédite. C'est cette question que nous nous proposons d'approfondir en étudiant *Cuisine et dépendances* et *Un air de famille*, deux pièces écrites par Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri et respectivement adaptées au cinéma par les réalisateurs Philippe Muyl et Cédric Klapisch.



La comédie du théâtre au cinéma : une histoire de dramaturgie ?

JOHANNA KRAWCZYK

Le cinéma et l'écrit — ou le cinéma et le théâtre — ont tout à attendre l'un de l'autre, s'ils se placent, chacun à sa manière, au service de l'œuvre originale ou de ses œuvres dérivées (de Mérimée à Renoir, de Shakespeare à Welles, de Diderot, Cocteau, Bermanos à Bresson) ; tout à craindre, si les considérations de plus grande audience et de plus grand profit finissent par l'emporter.

Jacques Lasalle¹

Échanges, conflictualité, démarcation radicale et réfléchissement²... la vie du couple théâtre-cinéma n'a pas été un long fleuve tranquille. En atteste la dissymétrie théorique existant entre les recherches dédiées à l'adaptation littéraire et celles qui sont consacrées à l'adaptation théâtrale. Le détour historique auquel procèdent Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, dans leur ouvrage *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais, cinéma américain*³, rend tout à fait compte de ce phénomène : l'étude théorique de l'adaptation filmique d'une pièce de théâtre s'efface au profit du romanesque. Préfigurant le vide qui devait être comblé, les belles pages d'André Bazin⁴ ou de Susan Sontag⁵ ont ouvert la

1 Jacques Lassalle, « Dans l'ombre portée du cinéma », *L'Amour d'Alceste*, Paris, P.O.L., 2000, p. 19.

2 François Amy de la Bretèque, Emmanuelle André, François Jost *et al.* (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2012.

3 Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Didact anglais), 2010. La première partie de cet ouvrage retrace l'historique précis de l'étude de l'adaptation filmique, en partant des premiers intérêts théoriques, en passant par les tentatives de catégorisation, puis conclut avec les perspectives actuelles (l'intermédialité, etc.).

4 André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » et « Théâtre et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 1959, t. 2, p. 81-106 et p. 129-178.

5 Susan Sontag, « Film and Theatre », *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1 (automne 1966), p. 24-37. On trouvera la version française de ce texte dans l'ouvrage *L'Œuvre parle* (voir Susan Sontag, « Théâtre et cinéma », dans *L'Œuvre parle*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 176-198).

voie aux tentatives de décloisonnement⁶ qui émergent depuis quelques années et interrogent les multiples transferts, influences et réflexions existant entre théâtre et cinéma. Les notions clés de « réfléchissement » et de « croisement » — « *croisement des imaginaires*⁷ », « pratiques et formations *croisées*⁸ » — fondent un champ de réflexion intermédiaire où l'enjeu n'est plus d'observer les traces d'une présence du théâtre au cinéma — ou l'inverse —, mais de déterminer comment le théâtral et le cinématographique se structurent, se répondent, et structurent à leur tour les œuvres. Dans le cas spécifique de l'adaptation filmique, la question des croisements gagne en polémique, car elle cumule problématiques esthétiques, dramaturgiques, éthiques et socioculturelles.

Dans ce contexte, poursuivre une réflexion sur l'adaptation filmique d'œuvres théâtrales incite à défier ce qui semble une limite, soit à s'intéresser à l'adaptation d'œuvres théâtrales comiques. Au sein de la récente recherche sur les passages de la scène à l'écran, la comédie⁹ demeure délaissée, malgré son importance dans le répertoire cinématographique ainsi que l'intérêt du public et des producteurs. Aujourd'hui encore, ce genre reste trop souvent relégué au rang de divertissement¹⁰, laissant quasiment vierge¹¹ la pensée de son adaptation. Or, cela pourrait porter à

6 Dans l'avant-propos du livre *Les Passages entre la scène et l'écran. Pratiques et formations croisées* constituant les actes des journées d'études et de rencontres qui se sont tenues à Amiens les 27 et 28 mars 2007, Jean-François Dusigne le souligne : « Les journées d'études tenues [...] s'inscrivent dans une perspective pionnière, à rebours des tendances paresseuses, persistantes qui s'accrochent à une conception cloisonnée des arts » (Jean-François Dusigne, « Avant-propos », dans Jean-François Dusigne et Guy Freixe [dir.], *Les Passages entre la scène et l'écran. Pratiques et formations croisées*, Amiens, SCÉRÉN / CRDP, 2009, p. 7).

7 Marguerite Chabrol et Thiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2013. Nous soulignons. Il est à noter qu'une riche bibliographie est publiée à la fin de cet ouvrage.

8 Jean-François Dusigne et Guy Freixe (dir.), *Les Passages entre la scène et l'écran. Pratiques et formations croisées*, op. cit. Nous soulignons.

9 La question de la comédie comme genre « protéiforme » dépasse le cadre de cet article. Pour aller plus avant dans cette réflexion, l'on se référera à l'ouvrage de Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2011.

10 Dans « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, Mireille Losco-Lena insiste sur cet aspect en rappelant que, dans la plupart des cas, les pièces comiques sont laissées aux cafés-théâtres, aux théâtres privés, aux salles spécialisées dans le *one man show*. Les salles subventionnées et publiques ont tendance à rejeter le rire, comme si celui-ci n'était qu'un « confort qui anesthésie la pensée pour gagner le consensus », dit-elle, citant à son tour Jean-Pierre Siméon (Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 71, cité par Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, op. cit., p. 12).

11 Il n'existe pas d'ouvrages traitant exclusivement de l'adaptation filmique d'œuvres théâtrales comiques. À la charge du chercheur de croiser les sources et d'alimenter ce pan peu exploré de la recherche. Voir, à ce sujet, Rémy Astruc, « *Play It Again, Sam* de Woody Allen. Du théâtre au cinéma : même combat, même humour ? », dans Yannick Hoffert et Lucie Kempf (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptations, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 79-94.

croire que le passage à l'écran de la comédie ne nécessite aucun geste esthétique digne de ce nom. Pourtant, l'étude du genre est suffisamment complexe pour que se dessine un champ adaptatif riche de possibilités, rendant caduques les qualifications péjoratives de « théâtre filmé¹² » ou de « surcaptation¹³ ». Plus encore, l'adaptation de la comédie théâtrale au cinéma est symptomatique de la zone de tensions traversée par l'entreprise adaptative, affectant potentiellement l'œuvre adaptée.

Dans *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon propose de considérer une adaptation à la fois comme une entité formelle (qui transpose le contenu du texte source), un procédé de création (qui, immanquablement, interprète le contenu), et un procédé de réception (dans une logique d'intertextualité)¹⁴. Compte tenu de cette définition, peut-on penser qu'adapter le théâtre comique au cinéma n'est qu'une affaire de dramaturgie ou bien est-ce que des « considérations de plus grande audience et de plus grand profit finissent par l'emporter¹⁵ » ? Si l'adaptation d'une pièce de théâtre n'est pas un fait nouveau¹⁶, que penser des adaptations à l'écran de *Cuisine et dépendances*¹⁷ et d'*Un air de famille*¹⁸ : ne sont-elles que le résultat d'impératifs dramaturgiques liés au genre et à la spécificité du média ?

12 Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, cette expression relève d'ailleurs d'une « construction impossible » : « la notion de "théâtre filmé" apparaît comme une construction impossible : une telle réalisation devrait montrer un spectacle dramatique capté au moment et dans le lieu de la représentation, sans mutilation de l'essentielle relation salle/scène. Ce projet est irréalisable » (Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le cinéaste et l'autre scène. Les sept films de théâtre de Benoît Jacquot », dans Béatrice Picon-Vallin [dir.], *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions [Arts du spectacle], 1997, p. 31-32).

13 Terme employé par le réalisateur Philippe Muyl lors d'un entretien personnel qu'il nous a accordé le 16 mars 2013.

14 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

15 Jacques Lassalle, « Dans l'ombre portée du cinéma », *loc. cit.*, p. 19.

16 Hollywood s'y est attelé bien avant les Français. La liste ne peut être exhaustive : *Twelve Angry Men*, réalisé par Sydney Lumet ; *The Shop Around the Corner*, réalisé par Ernst Lubitsch ; *Macbeth* ou *Othello* d'Orson Welles... (voir, à ce sujet, Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006 ; Gueric DeBona, *Film Adaptation in the Hollywood Studio Era*, Urbana / Chicago / Springfield, University of Illinois Press, 2010 — notamment, le chapitre « Filmed Theater : John Ford's *The Long Voyage Home* [1940] », p. 94-124 ; Katalin Pór, *De Budapest à Hollywood. Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien, 1930-1943*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010) ; sans compter les quelques deux cents adaptations de pièces de Shakespeare réalisées entre 1899 et 1971 (voir René Prédal [dir.], « Le théâtre à l'écran », *CinémAction*, n° 93 [1999]).

17 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, « Cuisine et dépendances », *L'Avant-scène théâtre*, n° 895 (octobre 1991). La pièce a été mise en scène en 1991 par Stephan Meldegg au théâtre La Bruyère. Le scénario du film est cosigné par Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri et Philippe Muyl. Le film a été réalisé par Philippe Muyl et produit par Alain Poiré (Gaumont). La pièce reçoit quatre Molières en 1992 (« meilleur auteur », « meilleur spectacle comique », « meilleur metteur en scène » et « meilleur spectacle du théâtre privé »), puis est nommée à la cérémonie des Césars de 1994 dans la catégorie « meilleur acteur dans un second rôle » (voir Philippe Muyl [réalis.], *Cuisine et dépendances*, Neuilly-sur-Seine, Gaumont, 1992).

18 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un air de famille*, Paris, L'Avant-scène théâtre (Quatre-Vents), 2005 [1994]. La pièce a été mise en scène en 1994 par Stephan Meldegg au théâtre de la Renaissance. Le scénario du film est cosigné par Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri et Cédric Klapisch. Le film a été réalisé par Cédric Klapisch et produit par Charles Gassot

Le succès commercial de ces deux comédies a entraîné leur adaptation au cinéma, où les réalisateurs ont cosigné le scénario avec les auteurs. La composition en trois actes de *Cuisine et dépendances* représente trois moments, espacés dans le temps, d'un dîner organisé par les personnages que sont Martine (Zabou Breitman) et Jacques (Sam Karmann). L'action a pour particularité de se dérouler non pas dans le salon, foyer des festivités, mais dans ce qui tient lieu de coulisses : la cuisine. Le procédé comique de l'inversion irrigue la pièce jusque dans son dispositif. Martine et Jacques reçoivent un ami qu'ils n'ont pas vu depuis longtemps et qui est devenu un célèbre animateur de télévision. Ils font tout pour que le dîner se passe à merveille, au point de ne pas se poser de questions fondamentales. Georges (Jean-Pierre Bacri), l'ami de longue date, pose beaucoup de questions. Un invité mystère catalysera les antagonismes, qui rejailliront sous nos yeux dans la cuisine. La thématique de l'œuvre est celle de la fascination aveugle qu'exercent la célébrité et l'argent, celle de « l'endormissement du jugement¹⁹ ». L'entreprise du couple d'auteurs, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, est, selon leurs mots, de « rire des comportements [...] des gens qui perdent tout sens critique, face à un monde de toc, dont ils sont immédiatement les sujets²⁰ ».

Un air de famille présente une composition en deux actes, également justifiée par une ellipse temporelle. Une famille en apparence unie composée de deux frères, Henri (Jean-Pierre Bacri) et Philippe (Wladimir Yordanoff), d'une soeur, Betty (Agnès Jaoui), et de leur mère (Claire Maurier) se réunit pour fêter l'anniversaire de Yolande, la femme de Philippe (Catherine Frot). Mais cette soirée ne se passe pas comme prévu et les non-dits, frustrations et blessures vont exploser à la figure des uns et des autres. L'action se déroule intégralement dans le bistrot dont Henri a hérité de son père, endroit baptisé, non sans ironie, « le Père Tranquille²¹ ».

Dans les textes dramatiques de *Cuisine et dépendances* et *Un air de famille* s'élabore une dramaturgie du non-dit dont les effets comiques constituent à la fois le symptôme et le remède. Du texte dramatique à la scène, au scénario et à l'écran, il s'agit de 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

(Téléma Productions). En 1995, la pièce reçoit le Molière du meilleur spectacle comique. Claire Maurier mérite, pour sa part, le Molière de la meilleure comédienne dans un second rôle. Le film est nommé dans sept catégories à la cérémonie des Césars en 1997. Jean-Pierre Daroussin en ressort avec le César du meilleur acteur dans un second rôle ; Catherine Fort, avec celui de la meilleure actrice dans un second rôle ; et l'œuvre, avec celui du meilleur scénario (voir Cédric Klapisch [réalis.], *Un air de famille*, Paris, Télérama Productions, 1996).

19 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, « Cuisine et dépendances », *loc. cit.*, p. 35.

20 *Id.*

21 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un air de famille*, *op. cit.*, p. 31.

d'échange, d'inventivité scénaristique et filmique inédites que peut offrir le dialogue entre ces deux arts²².

Adaptation et dépendances dramaturgiques

Dans un article intitulé « Théâtre et cinéma²³ », André Bazin souligne le fractionnement du regard que permet, par rapport au théâtre, le cinéma. La multiplication des points de vue qu'il autorise permet d'ouvrir la situation dramatique initiale à d'autres potentialités.

Le cinéma permet de pousser à ses ultimes conséquences une situation élémentaire à laquelle la scène imposait des restrictions de temps et d'espace qui la maintenait à un stade d'évolution en quelque sorte larvaire. Ce qui peut faire croire que le cinéma est venu inventer ou créer de toutes pièces des faits dramatiques nouveaux, c'est qu'il a permis la métamorphose de situations théâtrales qui ne seraient jamais arrivées sans lui à l'âge adulte²⁴.

Cette « métamorphose » de la situation théâtrale viendrait, pour ainsi dire, pallier l'impossibilité cinématographique de restituer la présence réelle de l'acteur qui constitue, selon Henri Gouhier, le mystère du théâtre²⁵. C'est pourquoi, dès qu'il se ramène à une photographie de la représentation scénique, le « film de théâtre²⁶ » serait voué à l'échec. La réussite de l'adaptation du théâtre à l'écran résulterait ainsi de sa capacité à convertir l'espace scénique en mise en scène cinématographique, c'est-à-dire à « transposer le texte d'un système dramaturgique dans un autre, en lui conservant son efficacité²⁷ ». Dans son ouvrage *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*²⁸, André Helbo abonde dans ce sens. Après avoir passé en revue les difficultés méthodologiques que comporte une étude des « procédures

22 On ne cherchera donc pas à observer les traces de la présence de la pièce source dans l'œuvre adaptée, mais à mettre en évidence les processus de « transfert » et d'« adaptation », sans omettre le rôle joué par le contexte de production et le statut des auteurs, qui singularisent cette approche. Quant aux notions de « *transferable* » et d'« *adapted* », voir Brian McFarlane, *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

23 André Bazin, « Théâtre et cinéma », *loc. cit.*, p. 69-118.

24 *Ibid.*, p. 73.

25 Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), 2002.

26 Cette expression est jugée moins « illégitime » par Marie-Madeleine Mervant-Roux car « elle ne signifie pas que le spectateur est confronté au théâtre lui-même dans sa réalité [...] mais que le cinéaste a pris la représentation théâtrale comme objet » (Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le cinéaste et l'autre scène. Les sept films de théâtre de Benoît Jacquot », *loc. cit.*, p. 32).

27 Henri Gouhier écrit : « Le problème du théâtre filmé, du moins pour les œuvres classiques, ne consiste pas tant à transposer une "action" de la scène à l'écran, qu'à transposer un texte d'un système dramaturgique dans un autre, en lui conservant pourtant son efficacité » (Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 101).

28 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.

d'importation²⁹ » d'un art à l'autre, Helbo affirme que « l'enjeu du débat est plus vaste et porte sur l'ensemble de la dramaturgie³⁰ ». Qu'il s'agisse de sémiologie, de sémiotique, de poétique ou de psychanalyse, dans l'étude parallèle de ces deux arts, la dramaturgie demeure le point de rencontre et permet de maintenir vivant le dialogue « en miroir ». Quels ajustements dramaturgiques, relevant de la transposition ou de la réécriture, ont par conséquent été mis en place ici ?

Lisibilité de l'intrigue

Si les dialogues n'ont quasiment pas été modifiés dans les scénarios, compte tenu de la ferme volonté d'Agnès Jaoui et de Jean-Pierre Bacri de rester fidèles aux textes originaux, la présentation de l'intrigue a, en revanche, été repensée. Celle-ci est plus lisible et efficace, ne gardant de la scène de théâtre que « la chair », « la répétition, le travail qui a lieu sur les planches » et non la « théâtralité-cliché » caractérisée par « la prépondérance du texte dit comme un récitatif, la fixité du jeu, la frontalité, l'unité de temps, de lieux, d'action, l'artificialité³¹ ». Le scénario adhère au modèle canonique des trois actes dramaturgiques, où le premier acte présente l'incident déclencheur de l'action et l'objectif du protagoniste, et le dernier, la résolution, de la façon la plus efficace possible. Le « commencement », le « milieu » et la « fin », pour parler en termes aristotéliens³², ont été repris par les théoriciens du scénario et grandement systématisés³³.

Dans le film *Cuisine et dépendances*, l'entrée immédiate dans l'action et dans le conflit est différée et remplacée par une exposition centrée sur l'incident déclencheur³⁴ et sur l'augmentation de l'enjeu lié à chacun des personnages. Alors que la pièce débute avec une dispute ayant lieu, dans la cuisine, entre Jacques et Georges en raison du retard d'un invité et de sa femme, Charlotte (Agnès Jaoui), le film diffère cette scène et montre Martine retrouvant Jacques aux galeries Lafayette quelques jours auparavant. Elle est en retard ; Jacques l'attend depuis plus de trente minutes. Elle lui fait deviner qui elle a rencontré alors qu'elle sortait de son cours de danse et lui annonce, avant même d'avoir révélé l'identité de cette personne, que celle-ci viendra dîner chez eux samedi soir. Ils montent dans l'ascenseur. Le changement d'étagère marque une ellipse. À la sortie, l'énerverment initial de Jacques

29 L'expression est de Jacques Gerstenkorn, « Lever de rideau », dans Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas (Cahiers du GRITEC), 1994, p. 15, cité par Barbara Métais-Chastanier, « L'«art» du montage chez Reza », dans Margaret Flinn et Jean-Louis Jeannelle (dir.), « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) » [en ligne], *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2 (décembre 2006) [<http://www.fabula.org/lht/2/metais-chastanier.html>].

30 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, op. cit., p. 47.

31 Béatrice Picon-Vallin, « Les planches et la toile. Revisiter l'histoire », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 15 (printemps 1995), p. 47.

32 Aristote, *Poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980, chapitre 7, 1450 b 26-34, p. 59.

33 Robert McKee, *Story*, Paris, Éditions Dixit, 2005.

34 Les termes *incident déclencheur* ou *élément déclencheur*, qui ressortent notamment au vocabulaire scénaristique, correspondent aussi à un aspect de la comédie théâtrale ou cinématographique, ce que nous nous emploierons ici à démontrer.

s'est transformé en contentement : « Incroyable³⁵ ! », lance-t-il. Inexistant dans la pièce, l'incident déclencheur (la rencontre inopinée d'un vieil ami devenu célèbre et l'invitation à dîner) est ici explicité et planté dès le départ. Il a aussi pour fonction de rendre immédiatement lisible l'objectif des protagonistes : réussir cette soirée.

De même, dans *Un air de famille*, le passage en revue des personnages et l'incident déclencheur (le passage au journal télévisé de Philippe³⁶) sont explicités et d'emblée exposés³⁷. Alors que la pièce débute avec une scène nous montrant Betty (la sœur) et Denis (le serveur) réunis dans le bistrot, le film repousse cet extrait pour rendre visible ce qui s'est produit *avant* et mettre ainsi l'accent sur l'incident déclencheur, qui catalyse les antagonismes entre les personnages tout au long de la pièce et du film.

Sous un autre angle, on remarque que le troisième acte dramaturgique, la « fin », est réduit dans chaque scénario pour augmenter l'efficacité dramatique. Cet ajustement, qui implique une réduction des dialogues, est plus visible dans *Un air de famille*. Yolande s'excuse auprès de La Mère pour sa réaction déplacée par rapport au chien qu'elle lui a offert en cadeau. La Mère s'excuse à son tour, Betty et La Mère se réconcilient, mais Philippe bondit et renverse la tendance. Tous les dialogues précédant la trombe de Philippe ont été coupés pour marquer plus fortement la rupture et précipiter le dénouement. D'autres passages ont été réécrits et coupés pour dynamiser la résolution du dernier acte. L'action a été resserrée ; les enjeux relatifs aux personnages, explicités et tous intégralement résolus, ce qui n'était pas le cas dans la pièce de théâtre. Le deuxième acte, en revanche, reste assez fidèle au traitement théâtral de l'intrigue.

Plus qu'un recours à des procédés de réduction ou de modification (réécriture de certains dialogues), une recherche générale de lisibilité est ici engendrée, d'une part, par la nature de la relation au spectateur que tisse le langage cinématographique³⁸ et, d'autre part, par l'impératif générique de la comédie dramatique. La « cinématographicité » est ici une dynamique sous tension, un système « en équilibre instable », compte tenu de la référence, constante et contenue, à l'art théâtral.

Espace et temps : stylisation du cadre et pensée du découpage

Force est de constater une seconde constante : cette modulation de la lisibilité de l'action s'accompagne d'un travail similaire relatif à l'espace et au temps. En effet, chaque *incipit* filmique est placé sous le signe de l'ouverture, comme si la seule opportunité de profiter des potentialités qu'offre le cinéma se trouvait concentrée

35 Comme tout le dialogue l'entourant, cette réplique a été rajoutée dans le film. À la sortie de l'ascenseur, ce mot est prononcé par Jacques.

36 L'incident déclencheur présenté ici est en réalité le second, le premier étant le dîner organisé pour l'anniversaire de la mère.

37 Ce même procédé est observable dans différentes adaptations de pièces de théâtre, que ce soit *Le Dîner de cons* de Francis Veber ou *Carnage* de Roman Polanski.

38 La question de la nature du cinéma comme langue ou comme langage ne sera pas abordée ici. Pour approfondir ce point, il est possible de se reporter à l'ouvrage de Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

au démarrage³⁹. Quelle adaptation cinématographique d'une comédie théâtrale ne débute pas par un plan large ou par une séquence intégrale, filmés en extérieur ? Le cinéma orchestre le regard et se doit de « ménager des respirations⁴⁰ ». André Bazin le qualifie de « dramaturgie de la nature », exposant en cela qu'« il ne peut y avoir cinéma sans construction d'un espace ouvert, se substituant à l'univers au lieu de s'y inclure⁴¹ ». Outre la nécessité de rendre lisible l'histoire et d'instaurer une connivence avec le spectateur à venir, le problème esthétique primordial dans la question de l'adaptation du théâtre au cinéma est celle de la mise en scène, d'une mise en scène-transposition dans l'espace. Cette idée est relayée par Frederick Wilkins qui rappelle que « *neither the theatrical nor the cinematic method of adaptation assures a successful film. It is what the filmmaker does with the space, in terms of visual and aural images, that determines effectiveness*⁴² ».

Cet impératif de transposer pour « faire du cinéma » a entraîné deux méthodes de travail. Pour Philippe Muyl, le réalisateur de *Cuisine et dépendances*, il s'agit d'éclater l'action en utilisant les pièces de l'appartement, notamment le couloir reliant la cuisine au salon, où les personnages se croisent. Il semblait impensable à Muyl de situer uniquement l'action dans la cuisine. Après s'être attablé et avoir fait en amont une lecture avec Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, le réalisateur fixe le lieu des séquences. Le découpage a ensuite été pensé en fonction des scènes à tourner le lendemain. Pour Cédric Klapisch, qui a adapté *Un air de famille*, la représentation de l'espace devait traduire un double parti pris de réalisation, conçu comme une réponse à la problématique de l'adaptation. L'objectif était de gommer l'aspect boulevardier de la pièce, d'amplifier la dureté des relations entre les personnages et d'être plus réaliste :

Je suis parti avec l'idée d'apporter un autre langage, de casser le théâtre, la musique du jeu théâtral, certaines conventions du théâtre de boulevard. Par contre, je ne voulais pas casser l'esprit de la pièce, ni le texte. Il fallait casser et respecter ; c'était complexe⁴³.

Il s'agit, pour Klapisch, d'utiliser le cinéma pour « apporter autre chose, une autre dynamique ». C'est pourquoi le réalisateur a « voulu faire le contraire du

39 Il suffit de regarder *Carnage* de Roman Polanski (voir Yasmina Reza, *Le Dieu du carnage*, Paris, Albin Michel, 2008 ; le scénario est cosigné par Yasmina Reza et Roman Polanski, et le film a été réalisé par Roman Polanski en 2011) ou *Le Prénom* de Mathieu Delaporte et d'Alexandre de La Patellière (voir Mathieu Delaporte et Alexandre de La Patellière, *Le Prénom*, Paris, L'Avant-scène théâtre [Quatre-Vents], 2012 ; le film a été adapté et réalisé par Mathieu Delaporte et Alexandre de La Patellière) pour observer cette constante.

40 Philippe Muyl, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 16 mars 2013.

41 André Bazin, « Théâtre et cinéma », *loc. cit.*, p. 101.

42 Frederick Wilkins, « From Stage to Screen : The Long Voyage Home and Long Day's Journey into Night » [en ligne], *Eugene O'Neil Newsletter*, vol. 7, n° 1 (printemps 1983) [http://www.eoneill.com/library/newsletter/vii_1/vii-1c.htm]. Je traduis : « Que la méthode d'adaptation soit théâtrale ou cinématographique, aucune des deux ne garantit un bon film. C'est ce que le réalisateur fait de l'espace, en termes d'images visuelles et auditives, qui détermine son efficacité. »

43 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

théâtre » : il a « stylisé le cadre et naturalisé le jeu⁴⁴ ». L'univers théâtral est ainsi respecté, mais repensé, intégré au langage cinématographique. Le choix de laisser voir au spectateur que la scène se joue en studio, que la « composition de l'image est trop géométrique⁴⁵ », permet de conserver une théâtralité tout en la fondant dans l'esthétique filmique développée. Le choix du scope⁴⁶, format rectangulaire, et le découpage s'inscrivent dans ce même processus. Le scope se prête au nombre de personnages — cinq ; il permet d'accentuer les effets seul/en groupe, chaud/froid, intérieur/extérieur. Le découpage, chargé d'« apporter un autre langage, de casser le théâtre⁴⁷ », a alors été conçu en amont, trois semaines avant le début du tournage ; le scénario, entièrement illustré sous forme de planches (*storyboard*). Deux jours de répétitions ont eu lieu avant le tournage. Ils visaient à fixer le contenu de ces planches et à anticiper les éclairages, indispensables à la stylisation du cadre : le réalisateur avait décidé d'« éclairer contrasté », pour accentuer le côté dramatique du film, ce qui ne se pratique généralement pas avec les comédies, le principe hollywoodien préconisant qu'on les « éclaire plat »⁴⁸.

Cette pensée de l'espace, qui se manifeste à travers la composition de l'image et le découpage exemplaires dans *Un air de famille*, a son pendant temporel. L'ajout des séquences initiales de présentation des personnages, d'une séquence filmée dans le jardin révélant tant leur attente silencieuse que l'isolement d'Henri, d'une scène montrant celui-ci au pied de l'immeuble de la copine d'Arlette, ou encore d'un passage où l'on voit Philippe reconforter Yolande dans une voiture, témoignent d'une mise en scène de l'espace, mais aussi du temps. Chaque ouverture sur l'extérieur est l'occasion d'une pesante suspension du temps, d'une mise en parallèle de situations qui augmente le décalage entre les personnages, décalage autant « acide⁴⁹ » que comique. Ces ouvertures qui correspondent à des pauses dans l'action, à des moments de mise au point pour chaque personnage, effacent l'aspect boulevardier de la pièce et laissent le spectateur entrevoir « autre chose ».

Transposition des effets comiques : du renforcement au déplacement

Le renforcement de la dimension comique provient d'une modification des effets autant que de leur déplacement. Il passe par un procédé de concentration de

44 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013. Il est à noter que les films d'Akira Kurosawa ou de Kenji Mizoguchi constituent une référence visuelle revendiquée par Klapisch.

45 *Id.*

46 Par *scope*, abréviation de *cinémascope*, on fait référence à « un procédé optique très ancien, l'anamorphose, qui, par un jeu de miroirs et de lentilles, comprime l'image dans le sens vertical et la restitue ensuite dans sa largeur normale » (Victor Bachy, « Cinémascope » [en ligne], *Encyclopaedia Universalis* [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/cinemascope/>]).

47 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

48 C'est d'ailleurs ce qu'a conçu Philippe Muyl pour *Cuisine et dépendances*. Il affirme : « Le chef opérateur a fait une lumière hollywoodienne, une lumière de comédie française améliorée, un peu jolie » (Philippe Muyl, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 16 mars 2013).

49 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

l'arche narrative⁵⁰ des personnages, par une multiplication des gags, des annonces, ou préparations de situations ultérieures (*plants*), des reprises d'éléments introduits plus tôt dans le film (*payoffs*)⁵¹, et par le cadrage et le montage. S'ouvre ainsi un chemin qui est celui d'une *transécriture*⁵², d'une affaire de dosage, d'optimisation et de renoncements.

Dans *Cuisine et dépendances* comme dans *Un air de famille*, le premier acte dramaturgique présente tour à tour les personnages : leur caractérisation archétypale, source de comique, ainsi que l'enjeu dramatique de leurs actions. Prenons, par exemple, la courbe dessinée par l'évolution du personnage d'Henri dans *Un air de famille*. Henri est le tenancier du bar-restaurant le Père Tranquille, qui appartenait à son père et que le protagoniste a repris avec sa femme, Arlette. Il représente l'archétype du grincheux, et du fils/frère raté, qui « n'en rate pas une⁵³ ». Dans le premier acte des deux textes, dramatique et scénaristique, Henri apprend qu'Arlette est partie, car elle a besoin de « réfléchir⁵⁴ ». Henri vit cette annonce comme une honte et refuse de partager la nouvelle avec sa famille, venue dîner pour l'anniversaire de Yolande. Cette information, transformée en événement, justifie que la famille reste pour dîner au Père Tranquille plutôt que de sortir. Dans la pièce, l'évolution dramatique d'Henri peut ainsi se résumer de la façon suivante :

- Henri attend Arlette.
- Arlette l'appelle et lui annonce qu'elle ne viendra pas, car elle a besoin de réfléchir.
- Henri l'annonce à Denis, son serveur, qui essaie de dédramatiser la situation.
- Henri ment à sa famille et prétend qu'Arlette est en retard.
- Poussé à bout par sa famille, il admet qu'Arlette a besoin de réfléchir. La famille décide de rester pour dîner.
- Après le dessert, Betty et Denis conseillent à Henri d'aller parler à Arlette.
- Henri part. Philippe et La Mère critiquent cette décision.
- Henri revient. Arlette n'a pas voulu lui parler. La Mère et Philippe en sont satisfaits.
- Ils partent. La pièce s'achève sur une sonnerie de téléphone : c'est Arlette.

50 Par *arc* du personnage, ou par *arche narrative*, on désigne le chemin (mental, psychologique, symbolique, etc.) parcouru par un personnage depuis les balbutiements de l'intrigue jusqu'à sa résolution.

51 Les termes *plant* (souvent traduit par « annonce » ou par « préparation ») et *payoff* (« paiement ») appartiennent au vocabulaire scénaristique et désignent des stratégies dramatiques permettant d'augmenter le potentiel comique des scènes. Ces stratégies sont des procédés clés de la comédie.

52 André Gaudreault et Philippe Marion, « *Transécriture* and Narrative Mediatitics : The Stakes of Intermediality », dans Robert Stam et Alessandra Raengo (dir.), *A Companion to Literature and Film*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 58-70. Voir aussi Robert Stam, « The Theory and Practice of Adaptation », dans Robert Stam et Alessandra Raengo (dir.), *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 1-52.

53 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un air de famille*, *op. cit.*, p. 59.

54 « Henri : [...] Écoute, Arlette, écoute, je vais te proposer quelque chose : tu viens ce soir... Et tu commences à réfléchir à partir de demain par exemple... » (*ibid.*, p. 31-32).

Dans l'adaptation, cette courbe est reprise, mais elle est concentrée par l'insertion d'une séquence filmée en extérieur montrant Henri au pied de l'immeuble où se trouve Arlette, séquence qui prépare la venue d'une autre (qui a donc une valeur de *plant*) et qui est inexistante dans la pièce. Suite au conseil de Denis et Betty, et contre l'avis de Philippe et de sa mère, Henri décide d'aller voir Arlette chez sa copine. Ce hors champ, par définition invisible au théâtre, est devenu visible au cinéma. Une séquence nocturne filmée à l'extérieur nous montre Henri au pied d'un immeuble de banlieue en train d'interpeller Arlette. Cette séquence est traitée de façon comique, jouant sur la gêne et la timidité du personnage, puisqu'un groupe de jeunes réunis au bas de l'immeuble l'aide à appeler. Fin de la séquence. Retour au restaurant et à l'effet de ce voyage, comme dans la pièce : « Elle n'a pas voulu me parler. En plus, j'ai réveillé tout le monde⁵⁵. » Outre la construction d'un espace ouvert permettant de jouer sur la discontinuité, d'instaurer un décalage comique, cette séquence a aussi pour fonction de préparer le dénouement de l'histoire (le *payoff*), qui a valeur de coup de théâtre comique. En effet, dans la dernière séquence du film, la lisibilité de l'intrigue, avec le déploiement d'une résolution fermée, est traitée de façon comique :

Henri : Ce n'est pas aujourd'hui qu'on va se remettre à chanter, tous les deux, hein?... (*Henri éteint une dernière lumière. Le téléphone sonne. Il décroche.*) Oui... Arlette?!... [Ici suit le passage qui a été ajouté dans le film.] Non, ils viennent de partir... Ah, ça t'a fait plaisir... Et tu m'as pas trouvé trop con... trop con, je sais pas... (*Il respire...*) Mais ça peut changer ça... Je peux changer... Bah quoi... Bah oui... bien. Je te dis que je vais changer!... Arlette... Arlette... Tu sais ce qu'on pourrait faire... un pub⁵⁶.

La réplique « Ah, ça t'a fait plaisir » constitue un retour sur la séquence filmée en extérieur, ajoutée dans le film, et ce retour témoigne du fait que le geste adaptatif combine ici tant des impératifs liés au langage cinématographique que des effets qui sont associés à celui de la comédie.

Un travail similaire, quoique moindre, est observable dans *Cuisine et dépendances*. Le *leitmotiv* des pistaches — que Martine, Jacques, Georges et Fred dévorent en attendant leurs convives — est exploité pour renforcer l'effet comique. Dans la cinquième séquence, deux annonces (*plants*) ont été créées pour renforcer l'effet produit par la conclusion du troisième acte. La caméra réalise, effectivement, un gros plan, puis un plan large sur un bol de coquilles de pistaches. Puis, pour maintenir et pour renforcer cette dynamique de préparation et de reprise (*plant* et *payoff*), deux répliques ont été transformées. Dans la pièce source, au premier acte, Charlotte arrive dans la cuisine avec deux bouteilles qu'elle ne sait pas où poser pendant que Georges fume sur la terrasse :

55 *Ibid.*, p. 74.

56 *Ibid.*, p. 82 ; puis retranscription libre du film *Un air de famille* (Cédric Klapisch [réalis.], *Un air de famille*, op. cit.). Nous avons relevé ici le passage et les indications modifiés dans l'adaptation cinématographique.

Charlotte : On n'a même pas eu le temps de se dire bonjour, qu'est-ce qui s'est passé?... (Elle pose les bouteilles où elle peut.) Je ne m'attendais pas du tout à te voir ici... Jacques ne nous avait pas dit que tu serais là...

Georges : Il a dû me compter avec les meubles, j'habite ici, en ce moment... Je couche dans le salon, il me dépanne pour quelques temps...

Charlotte : C'est gentil de sa part...

Georges : Oui... Oui... (Il sort une cigarette, et tend le paquet.) Tu en veux une ?

Charlotte : Non merci, j'essaie d'arrêter... (Un temps.) Tu écris toujours, d'après ce que j'ai vu⁵⁷ ?...

Dans l'adaptation filmique, Charlotte arrive dans la cuisine avec des fleurs, qu'elle a offertes à Martine mais qu'elle a la charge de mettre dans un vase — ce qui accentue aussi la tension dramatique, l'unique intérêt de Martine pour le mari de Charlotte. La scène se déroule comme suit :

Charlotte : On n'a même pas eu le temps de se dire bonjour, qu'est-ce qui s'est passé?... (*Elle pose les bouteilles où elle peut.*) Je ne m'attendais pas du tout à te voir ici... Jacques ne nous avait pas dit que tu serais là...

Georges : Il a dû me compter avec les meubles, j'habite ici, en ce moment... Je couche dans le salon, il me dépanne pour quelques temps...

Charlotte : C'est gentil de sa part... [Ici suit le passage qui a été modifié dans le film.] (*Elle regarde Georges et prend une pistache dans le sac plastique qui est devant elle.*) Tu en veux une ?

Georges : Non... Non... Merci. Je viens d'en manger deux cent cinquante. Je cale un peu.

Charlotte : Tu écris toujours, d'après ce que j'ai vu⁵⁸ ?...

Un jeu de ricochets est développé grâce à l'inclusion des pistaches dans le film, jeu qui procède de la transposition, qui souligne la tension dramatique et qui accentue l'effet comique. À la quinzième minute de film, Martine, toute guillerette, confie à Charlotte : « Alors évidemment, on a grignoté pour tuer le temps, tu sais, j'avais apporté un énorme sac de pistaches, je suis folle des pistaches⁵⁹. »

Dès l'écriture du scénario, *Un air de famille* demeure exemplaire, dans ces transpositions et multiplications d'effets comiques, dans ses ellipses, effets de montage (faux raccords, montage alterné, etc.), annonces, préparations, puis suspensions et reprises d'éléments, retours en arrière, optimisation du quiproquo et de l'ironie dramatique. Cependant, plus qu'un renforcement des effets comiques, la spécificité du langage cinématographique ici déployé est d'opérer leur déplacement, de leur redonner, avec succès, leur puissance originelle : celle d'un rire tissé de souffrance. Dans *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, en 1855, Baudelaire souligne ce lien inextricable entre comique et douleur :

[L]e rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique ou morale. Le rire et la douleur s'expriment par les organes

57 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, « Cuisine et dépendances », *loc. cit.*, p. 8.

58 Retranscription libre du film *Cuisine et dépendances* (Philippe Muyl [réalis.], *Cuisine et dépendances*, *op. cit.*). Nous avons relevé ici le passage et les indications modifiés dans l'adaptation cinématographique.

59 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, « Cuisine et dépendances », *loc. cit.*, p. 9.

où résident le commandement et la science du bien ou du mal : les yeux et la bouche⁶⁰.

Le cadrage stylisé, associé à un jeu naturaliste dans *Un air de famille*, intensifie cette fusion du comique et de l'émotion. Un exemple illustre parfaitement cette idée : la scène finale du premier acte⁶¹ de ce texte. La famille n'en peut plus d'attendre Arlette pour aller fêter l'anniversaire de Yolande au restaurant. Philippe commence à s'impatienter. Denis, le serveur, profite de l'absence d'Henri pour révéler le départ d'Arlette :

Philippe : Bon. Qu'est-ce qu'on fait ? Il faut prendre une décision, là. Je décommande, je fais quoi ?

Tous : ...

Philippe : Bon, chérie, c'est ton anniversaire ?... Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ? Moi, je m'en fous, j'y mange toute la semaine, au restaurant, je n'y tiens pas particulièrement, alors vas-y... C'est ta soirée, c'est toi qui décides. (*Un petit temps.*) Sachant que maman a très faim, qu'on est déjà bien en retard, et qu'on peut très bien décommander... Qu'est-ce qui te ferait plaisir ?

Denis : Moi, j'ai l'impression qu'il voulait plutôt rester seul.

Henri apparaît.

Henri : (*épuisé de se répéter*) Vous allez rester combien de temps, là, à discuter ? Je ne comprends pas ce que vous faites !... (*Silence. Tout le monde le regarde.*) Qu'est-ce que vous avez, à me regarder comme ça ?

Petit temps.

*Noir*⁶².

Dans la représentation scénique, lorsqu'il apparaît, Henri sort de la cuisine et tous les autres comédiens sont face à lui, dos au public. Dans l'adaptation cinématographique, Henri ouvre la trappe de la cave située sous le comptoir ; seule sa tête dépasse. Face à lui, debout, les autres le regardent, la tête penchée vers le sol. Le cadrage subjectif, en plongée/contre-plongée, découpé en champ/contre-champ, traduit le comique de situation. Il est même renforcé puisque le noir employé au théâtre pour matérialiser une ellipse est remplacé par un épisode de retour en arrière (*flashback*), s'insérant dans une série elle-même porteuse de comique, où Philippe, Betty et Henri sont enfants, ce qui offre un autre point de vue sur l'action. Klapisch expose ainsi son intention : « Je transpose l'effet qu'il y a sur scène dans un effet de découpage de ce qu'un spectateur peut voir⁶³. »

60 Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855 ; en ligne], *Collections Litteratura.com*, p. 5 [http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf].

61 Il s'agit du premier acte qui apparaît dans le texte édité — il ne correspond donc pas au premier acte dramaturgique.

62 Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un air de famille*, *op. cit.*, p. 47-48. Dans le film réalisé par Cédric Klapisch, l'extrait présenté correspond au minutage suivant : 0 h 53 minutes 24 secondes à 0 h 54 minutes 13 secondes.

63 Cédric Klapisch, propos rapportés d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

L'adaptation à l'écran de ces deux comédies semble résolument d'ordre dramaturgique : entre reprises et métamorphoses, le passage d'un système dramaturgique à un autre, cinématographique, est effectif, faisant de ces adaptations non plus du « théâtre filmé », mais peut-être du « théâtre cinématographique⁶⁴ », pour reprendre l'expression d'André Bazin, ou bien, plus simplement, du cinéma⁶⁵. Découlant de la volonté des auteurs, Jaoui et Bacri, la fidélité au texte ne s'est présentée ni comme une entrave, ni comme une limite. Cependant, elle a fait l'objet d'un débat permanent entre les auteurs et le réalisateur, puis entre les réalisateurs et leur producteur. Chacune de ces adaptations est le résultat de dialogues, débats, considérations sur la fidélité au texte et prises de liberté. Dès lors, nous ne saurions arrêter ici notre réflexion. On ne peut raisonnablement se contenter de penser l'adaptation hors de son contexte de production, comme une modalité autonome de la pratique cinématographique qui ne tiendrait pas compte de la personnalité de tous ses adaptateurs et de leurs relations⁶⁶. Si elle est principalement une affaire de transposition dramaturgique, l'adaptation est produite, de façon plus insidieuse et dans une moindre mesure, par les relations qui unissent les créateurs du projet, entre eux, aux producteurs et aux spectateurs anticipés⁶⁷.

Une dramaturgie négociée, et émancipée⁶⁸ ?

Anne Reulet-Simon, l'une des trois auteurs de l'opéra clownesque *Ô Carmen*⁶⁹, déclare au sujet de son travail : « L'écriture est toujours le produit d'un rapport de forces entre ses acteurs. Souvent il est créateur. Parfois il est voué à l'échec⁷⁰. » Ce constat rappelle que le théâtre, comme le cinéma, n'est pas seulement une expression artistique, mais aussi un fait culturel. Dans le cas de l'adaptation d'une comédie à succès, l'on ne peut faire fi des « rapports de force », ou tractations, ayant lieu entre les acteurs du projet, qui orientent nécessairement la dramaturgie ; l'adaptateur se trouve démultiplié dans la figure du metteur en scène, du scénariste et du réalisateur. Au bout du compte, la dramaturgie de l'adaptation est placée sous la dépendance d'une permanente négociation. Ici, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri tenaient à ce que l'adaptation respecte au maximum le texte, dont la mécanique comique était parfaitement huilée. Comme le dit Philippe Muyl :

64 André Bazin, « Théâtre et cinéma », *loc. cit.*, p. 175.

65 On peut noter que le processus adaptatif relève ainsi davantage du transfert que de l'adaptation chez Muyl, et davantage de l'adaptation que du transfert chez Klapisch.

66 Sur cette question, voir Simone Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2012.

67 Les acteurs, ayant interprété la pièce pendant plus d'un an avant son adaptation, gardent en mémoire les réactions des spectateurs et développent une dramaturgie instinctive, basée sur les réactions du public.

68 L'emploi du terme s'inscrit dans une résonance avec les travaux de Jacques Rancière (voir, à ce sujet, Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008).

69 Olivier Martin-Salvan, Anne Reulet-Simon et Nicolas Vial, *Ô Carmen*, Paris, Théâtre du Rond-Point, 2009.

70 Anne Reulet-Simon, propos recueillis lors d'un entretien qui nous été accordé le 10 avril 2010.

Ce qui leur tenait à cœur, c'est que le texte ne change pas. [...] Je me suis retrouvé à faire un exercice de style à partir d'un texte existant, avec cinq acteurs. [...] Chaque rajout a été un combat⁷¹.

Si plus de libertés ont été prises avec *Un air de famille*, dans les deux adaptations, les aménagements ont été l'objet d'un travail en amont et de discussions.

Du texte dramatique au scénario : *textocentrisme* et dramaturgie instinctive

Le rôle du réalisateur Cédric Klapisch était clair à ses yeux : faire preuve d'un savoir-faire cinématographique pour servir le texte. Il a respecté l'écriture des dialogues à la virgule près. Les ajouts de séquences filmées en extérieur ou d'analepses sont le fruit d'une concertation, mais ils découlent principalement d'intuitions qu'ont exprimées Jean-Pierre Bacri ou Agnès Jaoui quant à des manques que le spectateur aurait eu à combler. Klapisch évoque l'approche *ressentie* qu'ont ces auteurs par rapport à la dramaturgie, à une dramaturgie de l'acteur : « Comme tous ces acteurs qui ont beaucoup joué, ils ont une connaissance de la dramaturgie très instinctive, comme une espèce de sixième sens⁷². » Ils écrivent et jouent avec la mémoire des rires passés et l'intuition des rires à venir. À ce titre, l'improvisation à laquelle pouvaient s'adonner les acteurs pendant la représentation théâtrale pour augmenter les rires du public, rendant le texte perpétuellement *mobile*, est transposée au cinéma par une poétique de l'espace et du mouvement. Celle-ci ouvre des espaces d'aération et de silence que le spectateur de cinéma est libre d'investir.

Du scénario à l'écran : dramaturgie négociée et émancipée

Klapisch mentionne les « semaines de palabres⁷³ » qu'il a traversées pour convaincre les producteurs du bien-fondé d'employer un éclairage contrasté et de tourner en scope. Dans le film, on suit les personnages soit en plein jour, soit à la tombée de la nuit, soit une fois celle-ci complètement tombée. Mais la possibilité d'« éclairer contrasté » a d'abord apeuré l'équipe de production. En ce qui concerne l'usage du scope, cette dernière était un peu réticente à voir un huis clos tourné sous forme d'images larges et étirées, généralement réservées aux films de grands espaces comme les *westerns*. Cependant, il faut préciser qu'il n'y a pas eu de réelle contrainte financière ou d'obstacle : le tournage a pu être allongé de deux semaines ; et Charles Gassot, le producteur, a soutenu Cédric Klapisch et a approuvé ses choix de réalisation.

Sur le plateau, la réussite du parti pris initial de réalisation supposait de modifier la musique du jeu des comédiens : d'être plus naturaliste. L'écriture filmique résulte de ces échanges et rappelle que l'adaptation n'est pas une simple transposition : elle est aussi un mode de production, d'interprétation, de création. Si les relations entre les différents participants ont placé les adaptations sous tension, elles n'en

71 Philippe Muyl, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 16 mars 2013.

72 Cédric Klapisch, propos rapporté d'un entretien qui nous a été accordé le 27 mars 2013.

73 *Id.*

ont, en réalité, orienté que modérément les contours. Les acteurs ont joué le jeu et la dramaturgie déployée s'est émancipée : l'adaptation est devenue cinéma.

Le choix du gros plan et le travail du cadre dans *Un air de famille* offrent, en effet, une autre lecture de la pièce, un sous-texte plus accessible qui en amplifie la dimension dramatique et comique. Le gros plan permet de pénétrer au cœur de chaque situation, d'en saisir l'intimité et de jouer avec d'autres émotions. Si la présence physique des acteurs au théâtre demeure irremplaçable, la caméra permet d'exprimer un sous-texte souvent impalpable. Gérard Krawczyk le rappelait lors d'une classe de maître (*masterclass*) qui s'est tenue à l'Université de Richmond :

Les combinaisons de la place de la caméra et du choix de l'optique, de la fixité, ou non, du plan, constituent des narrations différentes. Choisir entre ces combinaisons, c'est choisir son langage. C'est pourquoi l'une des grandes questions du cinéma reste : où mettre la caméra et quelle optique choisir⁷⁴ ?

N'est-ce pas ce choix de langage qui fonde l'authenticité d'une œuvre ? Et n'est-ce pas cette authenticité-là que les « considérations de plus grande audience » ne doivent pas « emporter⁷⁵ » ? La réussite d'une adaptation repose, en partie, sur la capacité du réalisateur à greffer « son langage » au langage source. C'est pourquoi l'adaptation filmique d'une pièce de théâtre comique n'est pas seulement une affaire de dramaturgie liée au genre et à la spécificité du média. Elle est aussi une affaire de dialogue : dialogue entre le réalisateur et les auteurs de la pièce, dialogue entre le réalisateur, les auteurs, et le producteur. Le dialogue doit permettre à la liberté du réalisateur de s'exercer ; il doit permettre à ce dernier de *choisir son langage* en mobilisant certains outils plutôt que d'autres, depuis la préparation jusqu'à l'étalonnage, en passant par le tournage, le montage et le mixage. Cette réalité du dialogue, qui se joue en arrière-plan, révèle combien la question du statut de l'œuvre adaptée est intimement liée à celle de l'auteur. Le réalisateur-adaptateur est-il un technicien ou un auteur ? Si ce vieux débat est loin d'être clos, la pensée de l'adaptation comme réécriture incite à qualifier d'auteurs aussi bien les dramaturges que le réalisateur. La dramaturgie-*palimpseste*⁷⁶ d'une adaptation mène inéluctablement à une réflexion sur la définition et sur l'articulation de chacun de ces statuts.

74 Gérard Krawczyk, propos recueillis lors d'une classe de maître (*masterclass*) ayant eu lieu lors du Festival de cinéma français de Richmond (French Film Festival) en mars 2012.

75 Jacques Lassalle, « Dans l'ombre portée du cinéma », *loc. cit.*, p. 19.

76 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, *op. cit.*, p. 19.

Références

- AMY DE LA BRETÈQUE, François, Emmanuelle ANDRÉ, François JOST *et al.* (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980.
- ASTRUC, Rémy, « *Play It Again, Sam* de Woody Allen. Du théâtre au cinéma : même combat, même humour ? », dans Yannick HOFFERT et Lucie KEMPF (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptations, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 79-94.
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855 ; en ligne], *Collections Litteratura.com* [http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf].
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 1959, t. 2.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre et François THOMAS, *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- CHABROL, Marguerite et Thiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2013.
- DEBONA, Gueric, *Film Adaptation in the Hollywood Studio Era*, Urbana / Chicago / Springfield, University of Illinois Press, 2010.
- DELAPORTE, Mathieu et Alexandre DE LA PATELLIÈRE, *Le Prénom*, Paris, L'Avant-scène théâtre (Quatre-Vents), 2012.
- DUSIGNE, Jean-François, « Avant-propos », dans Jean-François DUSIGNE et Guy FREIXE (dir.), *Les Passages entre la scène et l'écran. Pratiques et formations croisées*, Amiens, SCÉRÉN / CRDP, 2009, p. 7-8.
- GAUDREULT, André et Philippe MARION, « *Transécriture* and Narrative Mediativity : The Stakes of Intermediality », dans Robert STAM et Alessandra RAENGO (dir.), *A Companion to Literature and Film*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 58-70.
- GOUHIER, Henri, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), 2002.
- HELBO, André, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- JAOUI, Agnès et Jean-Pierre BACRI, « Cuisine et dépendances », *L'Avant-scène théâtre*, n° 895 (octobre 1991).
- , *Un air de famille*, Paris, L'Avant-scène théâtre (Quatre-Vents), 2005 [1994].
- KLAPISCH, Cédric (réalis.), *Un air de famille*, Paris, Télérama Productions, 1996.
- LASSALLE, Jacques, *L'Amour d'Alceste*, Paris, P.O.L., 2000.
- LOSCO-LENA, Mireille, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2011.

- McFARLANE, Brian, *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- McKEE, Robert, *Story*, Paris, Éditions Dixit, 2005.
- MELLET, Laurent et Shannon WELLS-LASSAGNE, *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Didact anglais), 2010.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le cinéaste et l'autre scène. Les sept films de théâtre de Benoît Jacquot », dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 1997, p. 31-52.
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'art du montage chez Reza », dans Margaret FLINN et Jean-Louis JEANNELLE (dir.), « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) » [en ligne], *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2 (décembre 2006) [<http://www.fabula.org/lht/2/metais-chastanier.html>].
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1978.
- MURRAY, Simone, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2012.
- MUYL, Philippe (réalis.), *Cuisine et dépendances*, Neuilly-sur-Seine, Gaumont, 1992.
- PICON-VALLIN, Béatrice, « Les planches et la toile. Revisiter l'histoire », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 15 (printemps 1995), p. 47.
- PÓR, Katalin, *De Budapest à Hollywood. Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien, 1930-1943*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- PRÉDAL, René (dir.), « Le théâtre à l'écran », *CinémAction*, n° 93 (1999).
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- REZA, Yasmina, *Le Dieu du carnage*, Paris, Albin Michel, 2008.
- SONTAG, Susan, « Film and Theatre », *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1 (automne 1966), p. 24-37.
- STAM, Robert, « The Theory and Practice of Adaptation », dans Robert STAM et Alessandra RAENGO (dir.), *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 1-52.
- WILKINS, Frederick, « From Stage to Screen : The Long Voyage Home and Long Day's Journey into Night » [en ligne], *Eugene O'Neil Newsletter*, vol. 7, n° 1 (printemps 1983) [http://www.eoneill.com/library/newsletter/vii_1/vii-1c.html].