

Entre théâtre et cinéma... Présentation

Michèle Garneau et André Loiselle

Numéro 30, automne 2001

Entre théâtre et cinéma...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041467ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041467ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Garneau, M. & Loiselle, A. (2001). Entre théâtre et cinéma... Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (30), 9–12. <https://doi.org/10.7202/041467ar>

Michèle Garneau
Université de Montréal

André Loiselle
Université Carleton

Entre théâtre et cinéma...

Présentation

Depuis ses origines, le cinéma est hanté par le théâtre. L'histoire du cinéma est ponctuée de mouvements oscillatoires alternant entre des phases de *dé-théâtralisation* et de *re-théâtralisation*. Or, cette histoire n'est pas encore écrite. Ou plutôt, elle est train de s'écrire de façon disparate et dispersée, un peu à la manière de ce dossier qui propose diverses entrées dans ce que nous pourrions appeler les « mouvances cinématographiques de la théâtralité ». Compte tenu de ce qui se passe actuellement sur la scène de théâtre – Michel Bernard parle « d'un nouveau type de représentation qui place le “faire théâtre” dans la forme et la force d'une configuration audiovisuelle¹ » –, cette formule pourrait bien trouver un écho dans un futur dossier consacré aux « mouvances théâtrales de la cinématographicité ».

Pour savoir à quoi peut bien ressembler la *théâtralité* au cinéma, pouvions-nous éviter l'exercice périlleux qui consiste à la définir ? Il a bien fallu affronter la question. La chose, cependant, est loin d'aller de soi puisque le concept a connu ces dernières années une circulation discursive et critique sans précédent, une fortune

1. Citation tirée de son article « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain », *Revue d'esthétique*, n° 26/94, 1994, p. 96.

théorique considérable qui dépasse d'ailleurs largement le domaine du théâtre². C'est pourquoi nous avons demandé à Samuel Weber, qui termine un ouvrage sur la théâtralité, de nous fournir quelques « considérations préliminaires » sur sa version du concept. La métaphore militaire par laquelle l'auteur introduit le concept de théâtralité comme « théâtre des opérations » a l'avantage de mettre l'accent sur sa fonction d'espace medium, de processus de production par lequel un *espace* se transforme en *lieu*. L'opération par laquelle le corps de John Malkovich devient à la fois théâtre et scène est celle-là même qui transforme l'espace clos d'un théâtre en un lieu, c'est-à-dire en une scène ouverte sur l'autre, l'extérieur, le monde. Au cinéma, c'est l'opération du cadrage, nous dit Samuel Weber, qui souligne la théâtralité endémique du cinéma. Pour que la représentation ait lieu, il faut que le cadre de l'action (*frame*) subisse l'opération d'un cadrage (*framing*). Il ne s'agit là que d'une des considérations que nous livre ici l'auteur, qui spéculé magistralement sur la théâtralité cinématographique à partir de trois exemples filmiques : *La bande des quatre* de Jacques Rivette (1988), *Being John Malkovich* de Spike Jonze (1999) et *eXistenZ* de David Cronenberg (1999).

Michèle Garneau a tenté, pour sa part, de faire ressortir trois phénomènes susceptibles d'expliquer l'afflux de théâtralité dans la modernité cinématographique. Si elle parle, comme l'indique le titre, d'*effets de théâtralité* plutôt que de *procédés de théâtralisation*, c'est parce que la théâtralité produite par le cinéma lui apparaît être – à l'instar de Samuel Weber – davantage de l'ordre d'un processus, processus qui revêt à chaque fois des formes particulières, c'est-à-dire quelque chose comme des *procédés de théâtralisation*. En se penchant sur un cinéma qui cherche à réactiver l'enjeu de ses images par le théâtre, un cinéma de résistance qui se met volontairement sous tension théâtrale, elle en vient à identifier ce processus par lequel l'effet de réalité propre au medium cinématographique s'artificialise, rejoignant ainsi l'effet de surnaturalité propre au médium théâtral; ou encore celui par lequel les corps délaissent leur programme narratif (action) pour s'engager dans un gestus; ou encore celui par lequel le regard s'affranchit d'un dispositif de vision trop contraignant pour rejoindre la liberté du regard théâtral.

2. Songeons notamment à l'ouvrage de Timothy Murray (dir.) intitulé *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997). Sur le statut théorique de la théâtralité, le lecteur pourra consulter le très intéressant article de Josette Féral intitulé « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral (*Poétique*, n° 75, septembre 1988, Éd. du Seuil), de même que l'approche philosophique de l'ouvrage de Michel Bernard intitulé *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité* (Paris, Éd. J.-P. Delarge, 1986).

La scène de théâtre a-t-elle un hors-champ ? Ou plutôt : la scène de théâtre peut-elle, à l'instar de l'écran de cinéma, le susciter ? Ou encore : les coulisses de théâtre peuvent-elles devenir cet « ailleurs » que constitue le hors-champ cinématographique ? Pierre Tordjman dans son analyse du théâtre de Koltès répond par l'affirmative en montrant comment l'écriture du dramaturge suscite un hors-champ scénique qui se donne comme la vie même. « Je vois un peu le plateau de théâtre, écrit Koltès, comme un lieu provisoire que les personnages ne cessent d'envisager de quitter... Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le théâtre pour retrouver la vie ». La tension entre vie politique et vie mystique dans l'écriture de Koltès serait, selon Pierre Tordjman, ce qui pousserait les personnages vers ce hors-champ que sont devenues les coulisses de théâtre. En effet, si le hors-champ désigne, dans un premier cas, ce qui existe ailleurs, à côté ou autour (définition spatiale), il témoigne aussi d'une présence plus inquiétante – dont on ne peut même plus dire qu'elle « existe », mais plutôt qu'elle « insiste » –, d'un Ailleurs plus radical (définition temporelle et spirituelle). Or toute l'écriture de Koltès serait tendue vers la postulation à la fois politique et mystique de ces formes d'extériorité (à la scène).

Si le cinéma peut influencer l'écriture dramatique, comme le démontre Pierre Tordjman, il peut aussi influencer la mise en scène théâtrale. L'article de Sarah Hatchuel soulève un problème des plus intéressants, à savoir celui de l'impact de l'avènement du médium cinématographique sur la mise en scène théâtrale. Sa réflexion sur l'évolution des mises en scène théâtrales et cinématographiques de Shakespeare vient à la fois confirmer et illustrer ce constat d'André Bazin qui, dans son fameux article sur le théâtre et le cinéma écrivait que « si on prend un peu de hauteur sur l'histoire, il faut convenir qu'une vaste tentative de "théâtre-cinéma" a précédé celle du "cinéma-théâtre"³ ». C'est ce que révèle le parcours évolutif que nous offre ici l'auteure en saisissant ce moment par où, comme elle l'écrit, « il ne sera plus possible de progresser vers un plus grand réalisme illusionniste sans passer à un autre mode de représentation, à un autre médium ». L'impact de cette nouvelle technologie beaucoup plus apte à reproduire le réel aura ainsi comme principal effet de renvoyer le théâtre à ses anciennes valeurs : celle des conventions scéniques. « L'hérésie du réalisme est désormais le lot du cinéma », écrit encore Bazin⁴. On voit bien ici comment l'histoire se répète, puisqu'un phénomène similaire s'est produit entre la peinture et la photographie.

3. Citation tirée de *Qu'est-ce que le cinéma*, au chapitre « Théâtre et cinéma », Paris, Éditions du Cerf, coll. 7^e art, 1981, p. 142-143.

4. *Ibid.*, p.143.

Nous avons voulu clore ce dossier par un article qui aborde un peu plus frontalement que les articles précédents la question de la *spécificité* qui, loin d'être devenue une question désuète, doit au contraire être inlassablement reposée à partir des pratiques contemporaines, en l'occurrence ici, celles de deux adaptations cinématographiques récentes de pièces de théâtre. Sous un éclairage on ne peut plus radical, à savoir celle de la figuration du cadavre à la scène et à l'écran, et par une confrontation entre ces deux modes de représentation touchant sa visibilité, André Loïselle réactive des questions fondamentales touchant la théâtralité et la filmité telles : la dialectique qui s'instaure entre effet d'artificialité, propre au théâtre, et effet de naturalité, propre au cinéma; entre force centripète de l'espace théâtral et force centrifuge de l'espace cinématographique; entre ces deux modalités fort différentes du regard que sont le regard théâtral et le regard cinématographique. Que le deuxième ne puisse pas toujours éviter l'*abjection*, comme le démontre ici l'auteur, explique peut-être pourquoi il cherche parfois à se théâtraliser.

Telles sont quelques-unes des questions qui ont été soulevées dans ce dossier. Nous espérons que notre point de vue cinématographique sur la théâtralité saura intéresser les théâtrologues.