Document généré le 1 juin 2025 19:06

Séquences
La revue de cinéma

De la scène à l'écran

Numéro 17, juin 1959

URI : https://id.erudit.org/iderudit/52177ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(1959). Compte rendu de [De la scène à l'écran]. *Séquences*, (17), 8–11.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1959

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

De la Scène à l'Ecran

De la scène à l'écran

De tous les dramaturges, c'est Shakespeare qui a été le mieux servi par le cinéma. Les adaptations d'Orson Welles et surtout de Laurence Olivier ont ajouté une dimension nouvelle à son théâtre. Par contre, le théâtre français cherche encore les réalisateurs de talent qui auraient l'audace de porter ses chefs-d'oeuvre à l'écran. Racine, Corneille, Molière, Musset, Claudel, Giraudoux, Montherlant — pour ne citer que quelques grands noms — attendent toujours leur Laurence Olivier. Peut-être ne le trouveront-ils jamais. Le théâtre français qui se réfugie volontiers dans la crise morale, dans la représentation d'un drame intérieur, pose sans doute de sérieux obstacles à sa mise en images. L'adaptation d'une oeuvre théâtrale est pleine de traquenards et il est facile de comprendre les scrupules d'un réalisateur à trahir des chefs-d'oeuvre authentiques. Hors du cas d'espèce de Shakespeare, l'emprise du cinéma sur le théâtre semble avoir eu pour effet principal de le dénaturer.

Le problème majeur de l'adaptation porte, en effet, sur le sort qui est ménagé à la pièce de théâtre. La question importante — si tant est qu'on veuille bien manifester du respect pour le théâtre — c'est de savoir si la pièce s'accommode ou non de l'enrichissement cinématographique, si cet enrichissement mené ne se traduit pas, en définitive, par un appauvrissement des vertus originales de l'oeuvre. Si tel est le cas le plus fréquent, le critique avisé fait bien de dire aux réalisateurs : "Ne touchez pas au théâtre".

Chaque fois qu'il s'agit de juger une adaptation, il apparaît simpliste de faire valoir la puissance extraordinaire de représentation matérielle dont dispose la caméra, de l'opposer à l'indigence des moyens visuels d'une scène de théâtre. Le théâtre a toujours su se passer d'une imagerie réaliste; il a toujours compté, depuis deux millénaires, sur son acte de foi dans les conventions de la scène. Quand Shakespeare, dans le prologue de son *Henri V*, donne à Laurence Olivier cette indication de découpage: "Pensez, lorsque nous parlons de chevaux, que vous les voyez imprimant leurs fiers sabots dans la molle terre", il ne chante pas les mérites de la séquence de la bataille d'Azincourt, il ne proclame pas la victoire future du cinéma sur le théâtre, mais se contente tout simplement d'excuser l'élémentaire mise en scène du théâtre élizabéthain et de faire appel à la complicité d'imagination du spectateur. Aujourd'hui comme hier, le théâtre reste incapable de faire déboucher la cavalerie française sur un plateau qui serait la plaine d'Azincourt. Le miracle, c'est que, nonobstant le film de Laurence Olivier et son morceau de bravoure suggéré curieusement par Shakespeare lui-même, ce dernier puisse continuer d'attirer les foules par la seule magie de son texte qui ressortit plus à l'esprit qu'à la matière. Son théâtre n'a jamais été gêné par une économie de moyens scéniques.

Le film de Raymond Rouleau, *Les Sorcières de Salem,* tiré de la pièce du même titre d'Arthur Miller, nous fera voir les différences essentielles qui séparent le théâtre du cinéma, ces deux formes distinctes de l'art dramatique. L'adaptation nous apparaîtra comme une sorte d'alchimie qui opère la transmutation de l'être même du théâtre.

LES SORCIERES DE SALEM

AU THEATRE

La pièce commence dans la chambre de Betty, fille du Rév. Samuel Parris, à Salem, Mass., au printemps de l'année 1692.

Il n'y a, dans la pièce, que quatre lieux différents, tous des intérieurs.

AU CINEMA

Le film commence dans un extérieur : le champ que John Proctor est en train de labourer un jour de dimanche.

De mémoire, nous pourrions citer plus d'une vingtaine de lieux différents, dont plusieurs extérieurs.

L'action dramatique présuppose qu'un événement important a eu lieu dans la forêt de Salem : la danse, durant la nuit, de plusieurs jeunes filles du village, danse au cours de laquelle une vieille négresse a invoqué les esprits. Cette danse est rappelée par un récit d'Abigail, l'un des personnages du drame.

Au début du film, cette danse n'a pas encore eu lieu. Le réalisateur nous en donnera le spectacle.

Au cours des dialogues, il est fait mention de l'inquiétude semée dans l'esprit de la population de Salem par la nouvelle de l'ensorcellement présumé de la fille du pasteur.

L'effervescence de la population est rendue visible par la représentation même de cette foule assemblée devant la maison du pasteur.

Le révérend Parris rappelle, au cours d'une conversation, qu'il existe, dans son village, une faction opposée à son enseignement religieux.

Cette opposition est rendue plus évidente par un sermon fulminatoire que prononce le pasteur devant ses fidèles assemblés dans l'église.

Tous les personnages importants du drame se trouvent réunis dans la chambre de Betty. Leurs problèmes personnels y sont débattus.

Ces personnages sont représentés d'abord chez eux, et nous apprenons à connaître leurs problèmes à la suite d'événements qui se déroulent sous nos yeux.

Il serait fastidieux de poursuivre plus avant cette étude comparée entre le texte de la pièce et les images du film. Nous disposons d'assez d'éléments pour dégager certaines différences qui séparent l'oeuvre théâtrale de sa transposition cinématographique :

LA PIECE	*LE FILM*
Resserrement, concentration de l'action dramatique rendus nécessaires par les dimensions toujours étroites de la scène, et l'obligation de ne choisir que les moments essentiels du drame.	Etalement, élargissement de l'action dramatique rendus faciles grâce à l'ubiquité et à la mobilité de la caméra. Le drame peut être fractionné en plusieurs tableaux.
Tous les événements ne peuvent trouver place sur la scène, d'où importance des récits.	Tous les événements peuvent être reconstitués dans le temps et dans l'espace, d'où suppression des récits.
Importance du texte, des dialogues qui sont le support principal de l'action.	L'apport visuel permet la suppression d'une partie importante du dialogue. Par ailleurs, l'invention de certaines scènes inexistantes dans la pièce oblige le réalisateur à écrire de nouveaux dialogues.
Dialogues plus longs, plus étoffés, au cours de scènes relativement denses.	Dialogues plus courts, plus nerveux, plus incisifs, exigés par la grande variété des séquences et leur déroulement rapide.
On peut facilement imaginer des décors dépouillés, des appartements aux murs nus, aux meubles rares, accentuant le rigorisme fanatique des personnages. — Au théâtre, le décor tend à la stylisation. Il est souvent réduit à ce qu'on appelle un dispositif, un praticable. Des tentures et quelques accessoires suffiront souvent à représenter une salle de trône, une place publique. Le décor peut même être symbolique.	Le film a été tourné dans des extérieurs naturels. Le village de 1692 a été reconstitué conformément à l'architecture et à l'ameublement de l'époque. Le cinéma tend au réalisme du décor. Il cherche à *faire* vrai par tous les moyens. Il y a généralement dans un film une part de documentaire. Le cinéma s'accommode mal d'une économie de moyens visuels. Comme dans le roman réaliste, les décors expliquent les personnages.

Figurants peu nombreux.	Figurants très nombreux.
La réunion des protagonistes autour du lit de la petite Betty, dans le premier acte, l'expression passionnée de leurs sentiments dans un espace clos, confèrent à ce premier acte une intensité dramatique extraordinaire.	La dispersion de l'action dramatique en trop de lieux différents distrait l'attention du spectateur et relâche la tension dramatique.
La dimension sociale de la pièce n'est que sous-jacente au drame particulier des protagonistes.	L'élargissement cinématographique qui attire davantage notre attention sur la population de Salem et sur sa participation active au drame accentue la dimension sociale de l'oeuvre.
Le théâtre est synthétique.	Le cinéma est analytique.

Nous ne voulons pas contester les mérites de Raymond Rouleau et l'intérêt certain de son film. Il a choisi de prendre les libertés les plus grandes avec l'oeuvre d'Arthur Miller. C'était son droit de cinéaste.

A cette forme d'adaptation où le réalisateur triche avec la pièce, certains critiques préfèrent une autre, plus sévère et plus rigoureuse, celle où la caméra est mise au service du texte, non pour l'illustrer d'images gratuites, mais pour faire éclater le secret des personnages, grâce à un jeu habile et soigné des plans et des cadrages. *L'Héritière,* de William Wyler, est un bon exemple de cette forme d'adaptation. Mais il semble que ce procédé convienne davantage à des oeuvres réalistes et d'une écriture moderne. La preuve n'est pas encore fournie que des pièces où le lyrisme poétique fait loi, où les dialogues et les monologues obéissent à une stylisation trop poussée de la forme, puissent gagner du lustre en subissant un pareil traitement. Peut-être un certain théâtre — le classique surtout — se montrera-t-il toujours rebelle à toute transposition cinématographique. Peut-être le Misanthrope et Phèdre ne se plieront-ils jamais aux moyens d'expression du cinéma.

Et c'est tant mieux. Puisque le théâtre pourra récuser une autre manière d'existence que celle qui est la sienne et affirmer sa complète indépendance sur le plan de l'esthétique. L'important n'est-il pas que le théâtre puisse continuer de nous procurer des joies différentes de celles du cinéma, que le cinéma puisse continuer d'exercer ses enchantements par ses propres moyens d'expression ? Le théâtre et le cinéma sont les deux formes complémentaires d'un seul art dramatique.

* * *

ETUDE

1. Dressez un tableau comparatif des moyens d'expression du théâtre et du cinéma.
2. Croyez-vous que le théâtre classique français doive échapper à l'emprise du cinéma ?
3. Comment expliquer que le théâtre de Shakespeare ait été porté si heureusement à l'écran ?

RECHERCHES

1. Etudiez les procédés spéciaux de transposition à l'écran de *Henri V* par Laurence Olivier.
2. Relevez les qualités de l'adaptation de l'*Héritière* par Wyler.
3. Comparez la pièce de Shakespeare, *Hamlet,* et le film du même nom réalisé par Laurence Olivier.