

## Théâtre et cinéma

*Théâtres*, n° 7, avril - n° 9, mai 1977

Marie-Claire Pasquier

### Premier épisode

Cet article n'est qu'une amorce. Nous voudrions entreprendre ici avec nos lecteurs — que nous invitons à prendre la parole — une réflexion sur ce qu'a de spécifique — ou de non spécifique — la chose théâtrale, sur ses contacts avec ce qu'il est convenu d'appeler les autres arts, et les modifications qui lui sont ainsi apportées. En quoi le système dramaturgique de la scène s'oppose-t-il à d'autres systèmes dramaturgiques, à d'autres codes ? Le débat sur « théâtre et cinéma », en particulier, n'est jamais clos. À titre d'exemple, André Bazin lui consacrait en 1959 un important chapitre de son livre *Qu'est-ce que le cinéma ?* auquel continuent de se référer ceux même qui en critiquent aujourd'hui certaines conclusions. En 1960, la revue *Etudes cinématographiques* (n° 6-7) lui consacrait un numéro spécial. Dans les mêmes années, les *Cahiers du cinéma* ont eu des articles sur des sujets tels que « Erotisme au cinéma et au théâtre ». Shakespeare au cinéma, Ingmar Bergman homme de cinéma et homme de théâtre, Cocteau adaptateur de ses propres œuvres à l'écran, tels étaient quelques-uns des thèmes abordés par ces premières approches.

Bazin devait dire des choses importantes, et qui restent un bon point de départ, sur la différence entre l'espace de l'écran et l'espace de la scène, l'un centrifuge, simple « cache », l'autre lieu clos, « microcosme inséré de force dans l'univers ». Il devait aussi remettre en cause la soi-disant irremplaçable présence de l'acteur au théâtre, montrant l'équivoque de cette notion même de présence, et suggérant que le reflet différé présenté sur l'écran la donne peut-être aussi fortement que cette image inaccessible que les spectateurs ne perçoivent que séparée d'eux par l'espace symbolique de la rampe, sans possibilité de cette « proximité

artificielle que permet le grossissement de la caméra ». Définissant le cinéma comme « dramaturgie de la nature », Bazin affirmait qu'au cinéma le drame va du décor à l'homme cependant qu'au théâtre il part de l'acteur. Depuis, on a assisté à un double phénomène : un durcissement de la théorie, qui tranche, par une bipolarisation systématique des oppositions, ou qui au contraire multiplie les embranchements, les ramifications, toujours mieux armée dans l'immense forêt des signes. L'analyse rhétorique du discours qui étudie — entre autres — les procédés de figuration propres au théâtre ou au cinéma (voir les travaux de Christian Metz par exemple) lui ouvre de nouvelles et savantes perspectives, dont il faut admirer, fût-ce de loin, la rigueur. Et puis, par ailleurs, une tendance qui ne fait que se confirmer de la pratique théâtrale et cinématographique à brouiller les catégories, à tenter des expériences extrêmes de transgression des codes. Roman théâtral, mise en scène de la peinture, essai cinématographique, scène de l'écriture, tout n'est que scène et mise en scène cependant que le théâtre se veut portrait, paysage ou silence, ou encore regard du sourd, et semble vouloir être à son tour l'écran fantasmatique où s'imposent à tous les images fascinantes.

On sait bien que la peinture a changé de statut du jour où a existé la photographie, et qu'elle a acquis par là une nouvelle autonomie, et des pouvoirs de représentation insoupçonnables jusqu'alors. Il ne faut pas s'étonner que le théâtre se modifie d'avoir à coexister avec le cinéma. Cette coexistence est un fait que le cinéma n'a jamais pu ignorer, mais qui est relativement nouveau dans l'histoire du théâtre. Comme la peinture a pu devenir « non-figurative », on peut dire que dans un premier temps (pas nécessairement chronologique) le théâtre a pu se dépouiller de tout le côté « spectacle », cette fonction revenant par priorité au cinéma : anti-théâtre, théâtre de l'absurde, « l'acte théâtral » s'est dégagé du trompe-l'œil, de l'illusionnisme, et de la vraisemblance. Dans un deuxième temps est venue la nostalgie de ce trompe-l'œil et le plaisir de le reconstituer « au deuxième degré » : théâtre sur le théâtre, dans le théâtre, jeux avec la théâtralité. Troisième temps : le théâtre sort du théâtre, ce qui peut vouloir dire deux choses : soit changer effectivement de lieu, investir les hangars, les églises, les entrepôts ou la rue, soit importer sur scène les éléments scéniques qui en étaient, par convention, bannis, effacer le salon au profit de la cuisine et de la salle de bains (école anglaise), le costume au profit de la nudité (école américaine), le stuc et les colonnades au profit du sable, de l'eau, de la terre meuble, du foin, de la paille, du crottin de cheval, voir du cheval lui-même, ou de toute une écurie (école franco-italienne).

Risquons une image : le cinéma et le théâtre chacun de leur côté, c'est comme la toupie qui, dans une perfection d'équilibre, tourne sur elle-même. Mais on peut aussi jouer, de façon plus perverse, à approcher d'elle un obstacle et jouir de la soudaine altération du son, et des détours imprévisibles que provoquent les tentatives pour rétablir l'équilibre lorsqu'elle heurte l'obstacle. Nous ne pouvons pas espérer dresser d'un coup l'inventaire des rapports de citation, de collage, d'imprégnation, de rivalité, de chevauchement, de nostalgie (nous mêlons ici pêle-mêle les procédés, les effets et les projets) entre la toupie théâtre et l'obstacle cinéma, et vice-versa. Dès 1959 Bazin rêvait d'un temps où les romans seraient « directement écrits en films ». Aujourd'hui lorsqu'on parle d'une nouvelle écriture cinématographique, cela recouvre des entreprises aussi différentes que celle de Godard, de Rohmer, de Marguerite Duras, de Resnais, pour ne citer qu'eux. On se souvient qu'un slogan récent parlait d'un théâtre « beau comme du cinéma ».

Jusqu'où le théâtre peut-il aller dans la voie du non-dramatique - (ce théâtre où, comme disent les gens, « il ne se passe rien »), dans la voie du silence et de l'immobilité, dans la voie de l'absence et de la réminiscence, sans se pulvériser lui-même ? Jusqu'où le théâtre peut-il d'autre part rejoindre le réalisme cinématographique grâce à des « effets de réel » obtenus par une bande-son et des éclairages sans cesse plus sophistiqués ? (De cette dernière tendance, *Loin d'Hagondange* monté par Chéreau serait l'exemple récent le plus frappant). Jusqu'où le cinéma de son côté peut-il aller dans la distanciation du réel par des artifices visibles, exhibés en tant qu'artifices, jusqu'où peut-il, comme le théâtre, viser à faire « faux à grincer des dents », comme disait Genet ? Un exemple s'impose à nous : *Muriel* et *Providence* de Resnais sont à l'heure actuelle projetés ensemble à Paris. Belle occasion de réfléchir sur ce que le théâtre peut apporter au cinéma sans le faire renoncer pour autant à ses qualités spécifiques. Remarquons tout d'abord un privilège insolent du cinéma qui permet à ces deux films de se présenter, à près de quinze ans de distance, avec l'apparence de la simultanéité : rien ne nous permet d'être contemporains d'une mise en scène de théâtre il y a quinze ans. Claude Régy montait alors *Penthésilée*, que nous aimerions comparer avec les *Penthésilée* d'aujourd'hui. Nulle trace n'en est gardée, rien ne nous permet, à proprement parler, de nous la « représenter ». Mais sommes-nous véritablement contemporains de *Muriel* ? Ce film sur le souvenir (« Muriel ou le temps d'un retour ») se conjugue avec un souvenir de film.

« Comment se souvient-on en 1963 ? » demandait Cayrol à l'époque. « Comment se souvient-on de 1963 ? ». Mal, très mal. La guerre d'Algérie est aussi exotique pour nous aujourd'hui que le « Providence » de Clive Langham, davantage que ce stade qui évoque (peut évoquer) un Chili plus récent. *Muriel* nous arrive précédé de tout ce qui l'a suivi, et dans l'histoire tout court, et dans l'histoire du cinéma, et dans notre admiration confirmée pour Delphine Seyrig.

Les films meurent aussi, et s'ils ne meurent... Ces jeux sur l'ambiguïté du souvenir, de l'identité, nous sont par contre devenus absolument familiers, surtout par le théâtre. Resnais disait « faire le portrait des sentiments sans nous attacher aux qualités particulières de l'individu ». Cet éclatement de la psychologie s'est manifesté au théâtre avec éclat, il n'y a qu'à citer Pinter, Storey ou Stoppard pour ce côté énigmatique des comportements, cette interchangeabilité des personnages, ce flottement généralisé. Les effets d'étrangeté et de reconnaissance sont donc déplacés. La diction théâtrale de Delphine Seyrig fait système, hors texte, avec la diction shakespearienne de John Gielgud. L'uniformité de Boulogne, ville reconstruite, s'oppose à Providence, s'il faut l'appeler ainsi, ville composite, ville construite de toutes pièces par juxtaposition, et pourtant ville porteuse d'un passé, et d'un avenir voué à la destruction. La « découverte » de Boulogne donnant l'illusion de la ville la nuit, avec toutes ses lumières, répond à l'avance à la « découverte » de Saint-Jean-Cap-Ferrat qui exhibe au contraire son artifice théâtral. Mais en un sens c'est le décor qui vise à l'illusion qui est le plus théâtral, alors que les acteurs de *Providence* sont, si l'on peut dire, devant un *vrai* décor de carton-pâte, on ne sort pas de ce réalisme-là. Un tel décor est commentaire ironique, discours de démiurge sur l'illusion de libre arbitre et d'autonomie des personnages dont le statut de personnages fictifs est redoublé à la fois par l'intervention de celui que, bizarrement, Mercer appelle « le narrateur », par analogie inexacte avec d'autres films où c'est bien en effet la fonction de la voix *off*, et à la fois par l'arbitraire et la facticité du décor. Mais si l'on compare au décor tout aussi irréel de *Loin d'Hagondange*, la différence est encore flagrante. Car le décor de théâtre se donne comme trompe-l'œil, ce qui veut dire que l'œil est trompé en sachant qu'il est trompé, et en admirant le leurre dont il est victime : l'illusion, pour être efficace, n'en est pas moins théâtrale, et l'opposé est vrai.

## Deuxième épisode

« A la visualisation grossière de ce qui est,  
le théâtre par la poésie oppose  
les images de ce qui n'est pas. »

Antonin Artaud

(*Le Théâtre de la Cruauté*, premier manifeste)

### Contamination

Je rappellerai le point de départ de notre réflexion : les expériences qui se multiplient et qui marquent des points de transgression de la rhétorique du cinéma et de la rhétorique du théâtre, une fascination d'un art par l'autre, une contamination réciproque, des conduites de séduction qui nous mettent en position de voyeurs, oui, nous qui nous voulions spectateurs. Au niveau le plus vulgaire, le plus commercial, le cinéma rend hommage au théâtre comme le vice à la vertu en instaurant des techniques de contact physique avec le spectateur telles que le *sensurround*. Artaud disait que le cinéma nous assassine de reflets, il veut aujourd'hui nous chatouiller mais nous chatouiller pour de vrai, sans en passer par ni le symbolique ni l'imaginaire. De quoi se prive-t-il ainsi, ou de quoi manifeste-t-il le manque ?

De son côté le théâtre ne sait plus qu'un texte de Shakespeare, comme le disait encore Brook, c'est, en face de la liberté relative du cinéma, la liberté totale. Il se croit obligé de multiplier les effets de noir, de tulle, de bande sonore, de projecteurs, pour rivaliser avec celui qu'il aime et qu'il déteste, celui qui l'a supplanté. Ce n'est pas que nous voulions remettre chacun à sa place, on peut au contraire s'émerveiller des progrès qui sont faits par les efforts surnaturels pour atteindre, dans un sens ou dans l'autre, l'extrémité de l'arc-en-ciel, et le théâtre d'après Godard comme le cinéma d'après Bob Wilson en sont autant de signes.

On peut aussi s'interroger, sans se hâter de répondre, sur ce que veut dire le fait qu'au moment même où l'on monte, de Kleist, *Penthesilée*, justement, au cinéma, du même Kleist,

Rohmer tourne *La Marquise d'O* {pourquoi Kleist ? L'inverse était-il possible ? Cette convergence est-elle significative ?}. On peut citer, en vrac, *India Song*, *Détruire dit-elle*, *La Chair de l'Orchidée*, *La Flûte Enchantée*, et puis toujours, exemplairement *Muriel* et *Providence*, comme autant de jalons dans cette exploration du décroisement et de la réflexivité.

### Le bel indifférent

Bazin disait « La pièce de théâtre est irrévocablement défendue par son texte ». Et Resnais dit quelque part « C'est le film qui est le plus fort ». Fidèle, infidèle, la question ne se pose pas dans les mêmes termes, Resnais a beau s'effacer jusqu'à l'humilité dans l'élaboration du scénario, prendre des écrivains chevronnés, leur laisser carte blanche, tous le disent, au bout de cette extrême courtoisie, de cette extrême déférence, ils n'ont apporté qu'un matériau brut et, à l'inverse et en même temps, ils n'ont été que des exécutants, les maçons de cet architecte, les bûcherons de ce menuisier. La « fidélité » de Resnais est fidélité non pas à un texte mais à une conception du film partiellement mise en mots. Sans doute comprendrons-nous mieux comment se passent les choses en questionnant à nouveau la ressemblance/différence entre l'illusion théâtrale et la fascination cinématographique.

### Le plâtre et la buée

Ou la construction et le regard. Le signe et le chose vue, l'intention mise en acte et l'observation qui se borne à cadrer. Sur le premier versant le théâtre, sur l'autre le cinéma, est-ce pourtant si clair ? Au théâtre, tout élément de décor est explicite, toute parole dite aussi, elle a beau être polysémique, Dieu sait si on l'a dit, aléatoire, rien n'entre dans le champ de vision du spectateur (sauf du parasite) qui n'y ait été préalablement injecté. Bazin analyse avec justesse la façon dont, dans *Henry V*, Laurence Olivier a su résoudre « la dialectique du réalisme cinématographique et de la convention théâtrale ». Ce qu'il représente, ce n'est pas *Henry V* mais une représentation de *Henry V*. Ainsi « une fois levée l'hypothèque du réalisme qui s'opposait à l'illusion théâtrale, Laurence Olivier peut se permettre aussi bien la déformation picturale du décor que le réalisme des batailles ». C'est exactement ce qu'a fait Bergman filmant une représentation de *La Flûte Enchantée*, allant jusqu'à filmer les visages

des spectateurs, obligeant le spectacle à passer par leur intermédiaire, et filmant les chanteurs pendant l'entr'acte, nous imposant la durée réelle de la représentation, nous introduisant dans la confidence des procédés techniques (comment hisser ou faire descendre une nacelle) visent à produire l'illusion théâtrale ; ce qui descend du ciel descend des cintres, reproduisant ce plaisir du leurre qui consiste à se laisser tromper en sachant qu'on se laisse tromper. De même Ronconi filmant pour la télévision *Orlando Furioso* et faisant précéder et suivre chaque épisode du spectacle du tournage du film. Le cinéma retrouve ainsi un plaisir propre au théâtre, celui du dédoublement, qui utilise parfois le procédé du redoublement. Un décor de théâtre (paysage de *Loin d'Hagondange*) reproduit une réalité (paysage naturel, changeant selon l'heure ou la saison ou l'humeur) auquel il renvoie, dans l'imagination des spectateurs. Le décor de cinéma est ce décor naturel (« j'aimerais vivre là », se dit le spectateur tandis que la caméra parcourt, laissant les hôtes déjeuner, les arbres, les allées, les gazons de la propriété de Clive Langham). Et s'il y a tricherie, « jeu » dans le rapport à la réalité — les trucages de Marienbad — l'effet déroutant n'est pas ressenti comme un défaut de réalité mais comme un défaut de la perception.

Nous voici sur la voie. Là où Bazin parle de réalisme cinématographique et de convention théâtrale, il faut sans doute préciser : au théâtre, nous avons affaire au réalisme de la syntaxe et à la convention du vocabulaire alors qu'au cinéma c'est l'inverse. Prenons l'exemple du verre bu, du verre brisé : au théâtre, il est simple signe, emblème. C'est pourquoi il file tout de suite vers le symbolique, comme Genet le dit du couteau de carton (« C'est alors qu'il agit sourdement dans l'âme des enfants. Il accomplit de plus sensibles ravages »). Un exemple récent en est son utilisation dans *La Plage* : blessure, fantasme de castration. Dans *Providence* en revanche, on ne se précipite pas pour « traduire » le verre de Chablis : on croit tenir entre les doigts le verre couvert de buée, le liquide frais qu'il renferme. C'est le paysage naturel, plus vrai que vrai. Un autre bon exemple est le fameux baba au rhum de *Muriel*. Sur le plan de la syntaxe, le raccourci est saisissant entre le plan du gâteau entier et le plan suivant, reste de gâteau : on a fait l'économie du service et de la déglutition. Mais cela est compensé par les deux images plus vraies que vraies elles aussi, l'une appelant la gourmandise, l'autre la satiété un peu nauséuse, l'imagination franchit aisément le pas de l'une à l'autre. Alors qu'au théâtre, la loi naturelle est le temps réel, toute condensation, toute ellipse est imposée par des procédés qui demeurent extérieurs, et sont perçus comme artificiels.

## L'autopsie

L'exemple de l'autopsie — emprunté à *Providence*, d'un côté, au *Lear* de Bond monté par Chéreau de l'autre — ne fait que confirmer le précédent : réalisme de l'image, extrême brièveté du temps dans le premier cas, symbolisme et abstraction de l'image dans le second, tout ou presque est dans le texte, qui prend tout son temps. Tout ce qui est du domaine de l'organique, même socialisé, met en évidence la différence entre les deux approches. On pourrait de la même façon analyser, thématiquement, la pluie, le brouillard (certains spectateurs, de ce point de vue, n'ont pas oublié *Chatterton*), les animaux : que l'on compare les chevaux de Wajda ou de Jancso à ceux de Ronconi. Mais ceci est sans doute la mauvaise pente qui nous conduirait au loup chez La Fontaine. Et comme nous ne pouvons espérer conclure, fermons au moins la boucle (et le cheval) par une citation : « Qui connaît encore le geste qui noue et qui dénoue vraiment, sans forme et sans ressemblance, et où la ressemblance du cheval qui prend forme n'est plus qu'une ombre à la limite d'un grand cri » (Artaud).