

Hollywood et Broadway d'hier à aujourd'hui :

le retour du comédien

Marie-Claire Pasquier

Le Film de théâtre

Textes réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin

Editions du CNRS

1998

Hollywood/Broadway : une histoire d'Œdipe

Entre Broadway et Hollywood, c'est une vieille histoire. Ce sont les deux pôles de l'industrie du spectacle aux États-Unis, les deux pôles du rêve américain. Ce sont aussi deux mythes, deux « machines à fabriquer du rêve » qui ont connu leur apogée à deux périodes différentes — les années vingt pour Broadway (il y avait en 1928 quatre-vingts théâtres à New York, puis vint la Dépression, et l'on n'en construisit plus un seul jusqu'en 1965) ; les années trente à cinquante pour Hollywood. L'ère télévisuelle changera ensuite les données du problème. À la grande époque, Broadway est dominé par les pièces ou les revues à grand spectacle : prépondérance absolue de la comédie musicale, budgets fabuleux, prouesses techniques, professionnalisme impeccable. À Hollywood règnent les grands studios, en particulier le Cartel des cinq : Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros, 20th Century Fox, RKO. Au début des années trente, la radio fait son apparition comme *medium* populaire, ce sont les *Radio Days* si bien décrits par Woody Allen, qui se prolongent jusqu'à l'avènement de la télévision. Loin de constituer une concurrence sérieuse pour l'industrie des images, la radio offre au contraire un instrument de promotion dont savent profiter les studios, et l'on voit se multiplier les émissions dramatiques qui adaptent le matériau fourni à la fois par Broadway et par Hollywood.

Car, pour nourrir deux industries du spectacle florissantes, il y a en effet une véritable boulimie de matériau dramatique. Tout fait l'affaire : faits divers, nouvelles, récits, ou même

une simple idée. Le maître-mot, c'est « adaptation », on adapte en tous sens, on révisé, on transforme : de *Pygmalion* à *My Fair Lady*, ou de *Volpone ou le Renard* à *Guêpier pour trois abeilles*. Pour donner un exemple entre mille, le film de Milos Forman, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975) est réalisé à partir d'un scénario de Lawrence Hauben et Bo Goldman, lui-même écrit d'après l'adaptation théâtrale qu'avait faite Dale Wasserman du roman de Ken Kesey. La pièce avait été montée à Broadway en 1963, puis reprise avec grand succès en 1973. Le pillage incessant de Broadway par Hollywood est presque une forme d'espionnage industriel, et la défense du copyright a fait la fortune de plus d'un avocat. On a même vu des pièces se jouer sur scène à partir d'un film à succès comme en témoigne, tout récemment, *Sunset Boulevard*, à Broadway. Glenn Close y reprend le rôle de Norma Desmond, grande actrice du muet, qui avait été créé par Gloria Swanson en 1950 dans le film de Billy Wilder. Les apprentis comédiens, de leur côté, qu'ils se destinent au théâtre ou au cinéma, ont à leur disposition des anthologies où l'on trouve, promus au rang de « répertoire », des dialogues extraits des grands classiques de Hollywood : *Rebecca*, *Citizen Kane*, *Le Faucon maltais*, *Casablanca*, *Sunset Boulevard*, *All About Eve (Eve)*, *Certains l'aiment chaud*. Ou encore, parmi les films plus récents : *Chinatown*, *Annie Hall*, *Julia*.

Broadway et Hollywood, ce sont aussi des hommes, qui, bien souvent, viennent de l'un et vont à l'autre. Il y a circulation des cerveaux, des talents, et pas seulement des objets de spectacle. Il faudrait décrire les rapports d'attraction/rivalité, appropriation/rejet, entre Hollywood et Broadway, en termes familiaux sinon freudiens. On n'en finit jamais de tuer le père. Ou bien : les frères ennemis. Ceci, même avant la naissance du cinéma parlant, mais on en voit encore des traces aujourd'hui, et quand nous parlerons, un peu plus loin, du retour du comédien, il faut entendre aussi par là le retour du refoulé du théâtre.

Mythiquement, on part de Broadway, de la côte Est, où l'on fut formé, culturellement, professionnellement, pour aller chercher l'aventure et la gloire du côté de la Californie, du *golden dream*. Historiquement, c'est parfois sinon toujours vrai. Ainsi, George Cukor vient du théâtre new-yorkais, et ses films gardent la trace de cette nostalgie : par exemple, en 1939, *The Women (Femmes)*, tourné comme une série de scènes de théâtre¹. Cukor montre une prédilection pour la vie des acteurs, et leur rapport perturbé au réel. En 1947, c'est *A Double*

¹ De Cukor, Olivier René Veillon écrit in *Le Cinéma américain : les années cinquante*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 28 : « Ses films des années trente font penser au meilleur Guitry par l'extrême ciselure des dialogues. Trait distinctif... sa manière de faire du discours le ressort dramatique essentiel du film ».

Life (en français, *Othello*), qui, c'est rare à l'époque, n'est pas tourné dans les studios mais à New York même, « sur le motif ». Le héros — joué par un acteur anglais, c'est important, nous y reviendrons — est un comédien qui s'identifie à Othello, et qui finira par étrangler sa femme, puis par se suicider en scène. Dans *A Star is Born* (*Une étoile est née*) (1954), James Mason, anglais lui aussi, est un acteur qui, brisé par le jeu avec son double, ne supporte plus son rôle d'éternel jeune premier. Autre réalisateur, Otto Preminger commence également par Broadway avant de venir à Hollywood en 1942. Les grands acteurs John Barrymore (1882-1942) et son frère Lionel, issus d'une dynastie de comédiens de théâtre, passent de Broadway à Hollywood dans les années vingt. De même, Franchot Tone quitte le Group Theatre dont il fut l'un des membres fondateurs dans les années trente, avec Elia Kazan, Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler, Clifford Odets et quelques autres, pour aller « faire carrière » à Hollywood.

Mais, sur le plan historique comme sur le plan symbolique, les choses se compliquent du fait qu'avant Broadway, avant la côte Est, pour de nombreux réalisateurs d'Hollywood, il y eut la vieille Europe. Ils sont souvent soit immigrés, arrivés aux Etats-Unis enfants ou adultes déjà, soit fils d'immigrés. Ils viennent en particulier de la *Mitteleuropa* qui connut au début du siècle une vie culturelle — en particulier théâtrale — riche et novatrice. George Cukor, déjà mentionné, est d'origine hongroise. Fritz Lang est né à Vienne ainsi qu'Otto Preminger, Billy Wilder et Fred Zinnemann ; Ernst Lubitsch à Berlin. La carrière artistique et professionnelle de ces hommes est tout naturellement marquée par l'influence du théâtre. Dans le cas de Lubitsch, il suffit de nommer *To Be or Not to Be* (*Jeux dangereux*), même si le titre français perd la référence à Hamlet, pour se rappeler à quel point ce film est le prolongement, par d'autres moyens, d'une passion pour le théâtre, pour les jeux du vrai dans le faux et du faux dans le vrai. Prenons le cas de Max Reinhardt, né à Vienne, lui aussi. C'est dans sa troupe, justement, que Lubitsch a commencé sa carrière. Reinhardt crée un cabaret, Schal und Rauch (Bruit et Fumée), puis, à partir de 1905, il dirige le Deutsches Theater de Berlin auquel il parvient à conférer un immense prestige. Il réalise également quelques films, dont, en 1920, avec Lubitsch, *Sumurun*, à partir d'une féerie orientale qu'il avait créée pour la scène. Lorsqu'il émigre aux États-Unis dans les années trente, il commence par se faire un nom à Broadway, en montant *The Eternal Road* (*La Voie de la promesse*) de l'Autrichien Franz Werfel, au Manhattan Opera House en 1937, sur une musique de Kurt Weill. Ensuite, à Hollywood, il crée une école pour acteurs et professionnels du théâtre et du cinéma. Autre exemple : celui de

Joseph Mankiewicz, qui est né aux États-Unis, mais de parents venus d'Allemagne ². Il suffit de citer quelques-uns de ses films pour voir à quel point ils sont marqués par le théâtre : *All About Eve* (1950), paradigme du monde mythique de Broadway, vu des coulisses. *Jules César* (1953), un des plus beaux Shakespeare à l'écran, avec un mélange d'acteurs américains formés par l'Actors Studio — Marlon Brando — et d'acteurs anglais, voire shakespeariens — James Mason, John Gielgud. *Soudain l'été dernier* (1959) d'après Tennessee Williams. *Guêpier pour trois abeilles* (1967) au décor savamment théâtral, et dont le rapport au théâtre, sur le plan du scénario, est complexe, puisque celui-ci est tiré d'une pièce, *Mr Fox of Venice*, de Frederick Knott, pièce elle-même tirée du roman *The Evil of the Day*, de Thomas Sterling, roman lui-même inspiré de la pièce anglaise *Volpone or the Fox (Volpone ou le Renard)* du dramaturge élisabéthain Ben Jonson. *Sleuth (Le Limier)* (1972), d'après une pièce d'Anthony Shaffer, est un huis clos qui oppose deux grandes bêtes de la scène, Michael Caine et Laurence Olivier.

Les listes ont un pouvoir quasi incantatoire, proche de la litanie. Sans vouloir prolonger indûment celle-ci, il faut mentionner encore, parmi les grands réalisateurs d'Hollywood marqués par le théâtre d'origine européenne, Frank Capra, né à Palerme. Il incarne à l'écran la grande comédie américaine classique. Ainsi, en 1928, le film *The Matinee Idol (Matinée à Broadway)* illustre la façon dont, pour Hollywood à l'époque, Broadway demeure le modèle incontournable du show-business et de l'*entertainment*. Bien souvent les films de Capra sont tirés de pièces à succès : en 1930, *Ladies of Leisure (Femmes de luxe)* d'après une pièce de Milton Gropper ; en 1931, *The Miracle Woman* d'après *Bless You Sister (Dieu vous bénisse, ma Sœur)* de John Meehan et Robert Riskin. Bien que né à New York, Vincente Minnelli est d'origine italienne. Avant de devenir l'un des grands de la comédie musicale hollywoodienne (*Ziegfeld Follies* (1946), *Un Américain à Paris* (1951), *Tous en scène* (1953)), il commence par être décorateur de théâtre, puis metteur en scène, à Broadway, de grandes revues dont, justement, *Ziegfeld Follies*, celles-là mêmes qu'il fera ensuite passer de la scène à l'écran. Alfred Hitchcock est né à Londres, et tous ses premiers films (de 1922 à 1940) sont anglais. Le scénario de *Dial M for Murder (Le Crime était presque parfait)* (1954) est adapté de la pièce de Frederick Knott ; celui de *I Confess (La Loi du silence)* (1953), d'une pièce de Paul Anthelme, *Nos deux consciences*. Le plus théâtral de ses films américains, *Rope (La Corde)* (1948), d'après la pièce de Patrick Hamilton, est tourné en un seul décor, avec une « découverte »

² C'est à Berlin qu'on l'envoie terminer ses études, et il s'y passionne pour le théâtre allemand avant de rejoindre son frère Herman, scénariste à Hollywood.

éminemment théâtrale — une maquette de New York sur laquelle joueront des éclairages montrant la nuit qui tombe — et en onze plans-séquences seulement, sans raccords visibles. Cet artifice vise à nier le morcellement propre au montage cinématographique et à restituer, artificiellement, grâce à des truquages, et de manière compensée par la mobilité de la caméra, la continuité scénique. Né à Constantinople, Kazan est un « passeur » exemplaire entre la scène et l'écran, et il a inventé en 1951, avec son film *A Streetcar Named Desire* (*Un tramway nommé Désir*) de Williams, une forme exemplaire elle aussi de fidélité au théâtre³ : refus d'ouvrir les images sur le monde extérieur, habileté à utiliser au contraire les moyens du cinéma pour renforcer le sentiment de huis clos, en modifiant subrepticement l'unique décor, en rétrécissant l'espace de façon à accentuer l'étouffement, l'oppression, la marche inéluctable vers la fin tragique. Cette fidélité, que saura retrouver Paul Newman lorsqu'il filmera *The Glass Menagerie* (*La Ménagerie de verre*) en 1987, vise à donner au film ce qu'André Bazin appelait « un surcroît de théâtralité ».

On ne comprendra bien les rapports entre Broadway et Hollywood que si l'on commence par voir, à l'aide de ces exemples, qu'Hollywood s'est créé dans la nostalgie : nostalgie d'une enfance, d'une patrie perdue, symbolisées par le théâtre, le cabaret, le music-hall. Par opposition à la présence charnelle, physique, artisanale des « planches », le studio de cinéma est un chantier ouvert à tous les vents et caché au public, avec ses déploiements de grues, de travellings, de perches et de caméras. Le monde du théâtre, pour tous ces réalisateurs « technologiciens » nostalgiques de l'ère artisanale, c'est l'ancien opposé au nouveau, c'est, en amont du cinéma, le vieux monde, au sens large, au sens mythique. Les persécutions, les pogroms, ou la pauvreté ont fait fuir ces hommes, mais ce qu'ils retiennent dans leur mémoire, ce sont des sortilèges, un esprit de jeunesse, les recherches d'une avant-garde, les contacts humains. Et leur tâche d'adultes dotés des moyens puissants des studios sera de restituer quelque chose de cette mémoire fantasmatique.

³ Elia Kazan avait monté la pièce à Broadway. Il commença par faire un scénario qui l'« élargissait », et montrait « en direct » le passé de Blanche DuBois. Puis il décida de « photographier » (on notera le terme) tout simplement la mise en scène théâtrale, en tenant compte du désir de Williams qui tenait à ce qu'il n'y ait pas d'interruption dans son texte. Il reprit à l'écran Kim Hunter et Marlon Brando qui avaient déjà joué *Un tramway nommé Désir* dans la mise en scène originale. « Tout ce que j'avais à faire, c'était de leur enlever un peu de leur assurance [...] ils avaient trop répété, et ce qu'il fallait, c'était leur faire perdre à nouveau leur équilibre, les faire démarrer sur une voie créative ». Cité in les entretiens avec Michel Ciment, *Kazan par Kazan*, Ramsay Poche Cinéma, 1985 (première édition, Stock, 1973), p. 116.

Revenons un instant sur la présence, dans le cinéma hollywoodien, de comédiens formés en Angleterre, et qui parlent avec un accent britannique — c'est plus cette diction qui compte ici que leur nationalité, d'origine ou acquise. Il semblerait que les réalisateurs et, après eux le public, voient, ou plutôt entendent, dans leur présence, un indice supplémentaire de théâtralité. À cause de la référence implicite à Shakespeare, dira-t-on, et au fait que certains d'entre eux ont effectivement été formés en jouant Shakespeare à Londres ? C'est en partie vrai, mais c'est aussi, dans la même perspective que ce qui était avancé plus haut, parce que la langue anglaise parlée « à l'anglaise », c'est l'ancien monde, avec ses connotations aristocratiques. En dehors de leur talent, de leur savoir-faire, la « distinction » est ce qui fait choisir, dans les films de théâtre ou privilégiant la théâtralité et le texte, des acteurs tels que James Mason ⁴, Laurence Olivier, John Gielgud, Michael Caine, Michael Redgrave, Dirk Bogarde, ou, dans un autre genre, Richard Burton, qui ne devait jamais abandonner complètement le théâtre. Cary Grant lui-même est d'origine anglaise ⁵. Citons également Rex Harrison ⁶ et George Sanders ⁷. Du côté des femmes, Vivien Leigh, et puis, faute de « vraies Anglaises », Katharine Hepburn, aristocrate de Nouvelle-Angleterre, ou bien des Suédoises telles que Greta Garbo ⁸ et Ingrid Bergman ⁹.

Il faudrait réfléchir, dans la période du cinéma américain qu'on appelle volontiers l'âge de la « grande comédie classique », au rôle joué par le noir et blanc. Le cinéma parlant en noir et blanc, c'est une courte période, datée, de l'histoire du cinématographe : avant, il ne parlait pas, après, il y aura la couleur. Et le blanc et noir, c'est la couleur même, sacramentale, du théâtre, comme l'a fort bien vu l'Américain Bob Wilson, par exemple dans *I Was Sitting on My Patio*, ou, plus récemment, dans *Doctor Faustus Lights the Lights (Faust ou la Fête électrique)*

⁴ James Mason a joué aussi bien dans *Jules César* de Mankiewicz (1953) et *La Mouette* de Sydney Lumet (1968), deux « films de théâtre » à proprement parler, que dans des films aussi fortement marqués de théâtralité que *Le Procès d'Oscar Wilde* de Ken Hughes (1960) ou *Le Verdict* de Sidney Lumet (1982), films qui tous deux situent leur action principale dans le lieu clos d'un tribunal.

⁵ Né à Bristol, c'est avec une troupe de jongleurs ambulants que Cary Grant est venu pour la première fois aux États-Unis, et avant Hollywood, il a débuté à Broadway dans des comédies musicales où il jouait de petits rôles.

⁶ Rex Harrison fut le fantôme dans *L'Aventure de madame Muir* de Mankiewicz, et Pygmalion, dans *My Fair Lady*.

⁷ Dans *All About Eve*, George Sanders jouait le rôle du critique dramatique.

⁸ En 1930, le premier film parlant de Greta Garbo fut *Anna Christie* de Clarence Brown, d'après la pièce de O'Neill.

⁹ Sans oublier Audrey Hepburn, mi-irlandaise, mi-allemande, élevée en Angleterre. Elle a joué en particulier dans *My Fair Lady* de Cukor et dans *The Children's Hour (La Rumeur)* de William Wyler, d'après la pièce de Lillian Hellman.

de Gertrude Stein. Quand le cinéma veut « faire théâtre », il revient, sans renoncer au progrès technique accompli, au noir et blanc. Mais, dira-t-on, le rideau est cramoisi, le rouge et les ors, voilà les couleurs de la scène. De la scène, oui, et de la salle, et de l'opéra. Mais, une fois le rideau ouvert, tout s'ouvre sur le blanc, le surexposé, la pleine lumière, l'éclairage révélateur, et les menaces de l'ombre. Par là, bizarrement, le cabaret, sous sa forme noble, épurée, à la Bob Fosse, avec le saxo pathétique comme le son du chofar, rejoint le théâtre. Cependant que le cirque rejoint l'opéra : rouge, ors, avec tambours et trompettes.

Le retour du comédien

Si l'on se tourne vers l'histoire plus contemporaine, on remarque des transformations qui jouent leur rôle dans le nouveau rapport qui semble s'établir aujourd'hui entre théâtre et cinéma aux États-Unis. Un changement sur la côte Est, dans les années soixante : fin de la suprématie de Broadway, et développement de tout un mouvement off-Broadway, voire off-off-Broadway. Et un changement sur la côte Ouest, dans les années soixante-dix : fin de la suprématie des studios, et développement d'un cinéma indépendant. Sans vouloir schématiser à l'excès, disons qu'il s'est créé — en dehors des grands circuits commerciaux, tant pour le cinéma que pour le théâtre, et pour des raisons soit économiques, soit politiques — des circuits à moindres contraintes budgétaires et à plus grande liberté d'expérimentation artistique, circuits qui, dans bien des cas, ont su trouver leur public. Ce n'est pas le lieu de développer ici les conditions dans lesquelles ont pu se produire ces deux changements majeurs, mais, pour ce qui nous occupe, remarquons déjà un affaiblissement de la polarité Est/Ouest, qui correspondait jusque-là à Broadway/Hollywood. En effet, les cinéastes indépendants sont aujourd'hui parfois implantés à New York, voire dans telle ou telle autre région des États-Unis : Montana, Chicago, Oregon, Utah. Quant au théâtre, la fin de l'hégémonie de Broadway signifie aussi, et de plus en plus, une diversification ethnique et culturelle des manifestations novatrices (ce qui ne veut pas forcément dire d'avant-garde), et une tendance à regarder vers l'extérieur et à exporter certains spectacles ou certaines compagnies en dehors de New York, voire en dehors des États-Unis.

Si l'on considère cette nouvelle génération d'artistes à l'œuvre dans les années 70-80, une tendance majeure se dégage : la volonté de mettre à nouveau l'acteur au centre, ou au premier plan, de la production dramatique, qu'elle soit de théâtre ou de cinéma. La plupart

des « jeunes metteurs en scène » ont une formation d'acteur, c'est un phénomène nouveau. Certes, on l'a vu, les réalisateurs de la grande époque de Hollywood étaient presque toujours passés par le théâtre, mais c'était au moment de leur apprentissage, alors qu'aujourd'hui des acteurs de cinéma chevronnés, connus et aimés du public (Barbra Streisand, Robert Redford, Paul Newman, Clint Eastwood), passent derrière la caméra. À l'époque des grandes années d'Hollywood, le théâtre était le seul modèle possible. Aujourd'hui, on a l'impression, au contraire, qu'il s'agit d'un retour délibéré à une pratique moins aliénante, à une volonté, non pas d'en revenir au star-système, mais de considérer le comédien comme un artiste à part entière, avec droit à l'initiative. Quand l'emprise des studios se relâche, quand l'aura symbolique de la star s'estompe, le comédien se veut producteur, créateur, maître de son destin et de son art.

Le premier nom qui illustre cette nouvelle tendance est sans doute celui de Woody Allen, cinéaste indépendant et artisanal s'il en fût, acteur et réalisateur, qui écrit son cinéma comme Sam Shepard, acteur et auteur dramatique, écrit ses pièces. Lorsque, à la manière de Woody Allen et Sam Shepard, on joue dans ses propres spectacles, c'est tout le rapport à la mise en scène et aux comédiens qui en est changé. De Woody Allen on a souvent dit que, plutôt qu'un acteur, il était son propre personnage. Certains de ses films sont, au départ, des pièces. *Play it again, Sam (Tombe les filles et tais-toi)* a été représentée au Broadhurst Theatre, à New York, en 1969, dans une mise en scène de Joseph Hardy, avec Woody Allen dans le rôle d'Allan Felix¹⁰. Le film, dont il n'est que le scénariste et l'interprète, a été réalisé par Herbert Ross, en 1972. Quant à *Bullets Over Broadway (Coups de feu sur Broadway)*, sorti en octobre 1994, c'est une réflexion amusée sur le réel et la représentation. Comme *All About Eve* quarante-cinq ans plus tôt, mais dans un registre bien différent, plus burlesque, il nous plonge dans les coulisses du monde du théâtre, dans les années vingt, en pleine prohibition, au moment où O'Neill accède à la gloire sur les scènes new-yorkaises. La mafia, Broadway : deux mythes de ces années-là qui, source de gags, se télescopent lorsqu'un « parrain » finance une pièce pour y faire jouer sa petite amie. Jeune auteur qui se veut l'émule des grands sans en avoir le talent, acteurs se prenant pour des stars, danseuse de cabaret voulant devenir actrice grâce à son riche protecteur, tels vont être les protagonistes. Le garde du corps de la danseuse, tueur professionnel, se révélera le véritable artiste qui saura insuffler du plausible, du naturel,

¹⁰ *Play it again, Sam, A Romantic Comedy in Three Acts*, est publié par Samuel French, New York, 1969 qui a également édité *Death, Don't Drink the Water*, et *God*.

de la vie, à la construction conventionnelle et guindée concoctée par l'auteur dramatique. Au moment du règlement de comptes, on entendra des coups de feu en coulisse, et les critiques enchantés verront là une allusion bien venue au passé militaire d'un des personnages. Coups de feu « réels », puisque la fiction filmique représente la réalité par rapport à la fiction de la pièce *God of our Fathers (Le Dieu de nos ancêtres)*, que nous reconstituons par bribes au cours des répétitions et qui joue sur tous les ressorts classiques de la pièce de boulevard de l'époque. Le monde de la mafia nous est présenté, en fait, comme un univers aussi codifié, aussi précisément réglé dans ses rebondissements attendus que l'univers dramatique qui s'exhibe sur les planches. « Coup de théâtre » vaut pour l'un comme pour l'autre. Et dans ce film sur le théâtre, des acteurs de cinéma d'aujourd'hui incarnent parodiquement les artistes de la scène d'hier.

Robert Redford est également un représentant de cette génération qui cherche à décroiser les fonctions et les hiérarchies. À l'inverse des acteurs et metteurs en scène qui l'ont précédé, il est né en Californie, et c'est en 1981, qu'il a installé sur son propre ranch (le Sunday Ranch), dans l'Utah, le Sundance Institute qui se veut un atelier de création et de réflexion, une communauté de cinéastes indépendants où des débutants peuvent rencontrer des créateurs chevronnés, et qui produit des films ou organise des festivals. À l'équipe technique des grands studios, où chacun est cantonné dans sa tâche, se substitue un ensemble, un groupe (comme jadis, le Group Theatre ou, plus récemment, le Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina, ou encore l'Open Theatre de Joseph Chaikin) où l'on réfléchit ensemble, où l'on s'attelle, avec un budget souvent modeste, à un projet commun, qui peut être artistique ou même politique ¹¹ — là aussi, c'est le décroissement qui prévaut. Robert Redford est un de ces hommes qui ont commencé par le théâtre avant de faire du cinéma. De Californie, il était venu étudier la décoration à Brooklyn, puis il passa un an à l'American Academy of Dramatic Arts, et débuta à Broadway dans *Tall Story* de Howard Lindsay et Russell Crouse. En 1961, à Broadway toujours, il joue dans *Sunday in the Park* de Norman Krasna, dans une mise en scène de Garson Kanin. Quand un réalisateur de cette formation dirige des acteurs, ceux-ci peuvent être assurés qu'il leur donne la parole, qu'ils ont leur mot à dire sur

¹¹ Robert Redford défend par ailleurs les causes écologique et indienne. Il s'est fait producteur, réalisateur, voire récitant : maître d'œuvre, en tous cas, de films auxquels il croyait. Producteur de *Promised Land (La Terre promise)* de Michael Hoffman, de *The Solar Film (Le Film solaire)* de Saul Bass. Réalisateur de *Ordinary People (Des gens comme les autres)* (1980), *The Milagro Beanfield War (Milagro)* (1987), *A River Runs Through It (Et au milieu coule une rivière)* (1992).

l'interprétation du rôle. La direction d'acteurs ressemble plus à ce qui peut se passer au cours de répétitions de théâtre entre des comédiens et leur metteur en scène.

C'est encore le cas de John Cassavetes, qui comme Brando et Newman, eut une formation théâtrale, fut lui-même acteur de théâtre avant de jouer dans les films des autres puis dans les siens. Il passa derrière les caméras pour *Shadows* après avoir ouvert à New York un *workshop* à des acteurs non professionnels. Metteur en scène de théâtre, Cassavetes écrivait ses propres pièces et ses propres scénarios, il travaillait avec un petit groupe d'amis et de proches. Son film *Love Streams (Torrents d'amour)* (1984) est à l'origine une pièce de Ted Allan qu'il mit en scène en 1981 au Center Theater à Los Angeles, dans une distribution proche de celle du film sinon semblable (Cassavetes joue dans le film, non dans la pièce). Il redonne au cinéma un côté artisanal : pas amateur, non, mais plutôt anti-professionnel, comparable à ce que fut au théâtre dans les années soixante le refus d'un théâtre bien fait, bien éclairé, sans bavures, sans effilochures. C'est la raison pour laquelle John Cassavetes — avec son cinémathéâtre qui brouille les frontières — est l'un des cinéastes préférés des jeunes artistes (disons « artistes » pour ne pas préjuger de leur préférence pour théâtre ou cinéma) qui rêvent de faire un cinéma plus libre, plus axé sur le comédien et sur le texte, plus ouvert à une part d'improvisation.

Avec John Malkovich, Gary Sinise fait partie de cette même génération du « retour du comédien ». Acteur formé par le théâtre amateur, metteur en scène (d'abord de théâtre, puis de cinéma), Sinise a fondé à Chicago, avec un groupe d'amis, la Steppenwolf Theater Company, qu'il dirige depuis 1980, et qui monte principalement des auteurs américains contemporains : Sam Shepard, Israel Horowitz, John Guare, David Rabe (*Streamers* et *Sticks and Bones*). Sinise a joué lui-même dans plusieurs des pièces de jeunesse de Shepard : *Action*, *Curse of the Starving Class*, *Angel City*. Dans *True West (L'Ouest, le vrai)*, il interprétait l'un des frères cependant que John Malkovich jouait l'autre. Pas de hiérarchie entre l'acteur et le metteur en scène, mais une entreprise commune, avec réversibilité des rôles. Comme le dit Sinise dans un entretien avec Michel Ciment : « John et moi avons tellement travaillé ensemble que nous nous connaissons vraiment bien. J'ai mis John en scène, il m'a mis en scène¹². » En 1980, pour la Steppenwolf Theater Company, Terry Kinney avait monté *Des souris et des hommes* où Sinise jouait avec John Malkovich. Lorsqu'en 1992 Sinise décide de tourner une nouvelle version

¹² Cf. M. Ciment, « Un cinéma des émotions », deux entretiens avec Gary Sinise, in *Positif*, n° 380, Paris, octobre 1992, p. 41.

filmique de ce roman de Steinbeck, il confie tout naturellement à John Malkovich l'un des rôles, se réservant l'autre ¹³.

À travers l'expérience artistique de Sinise ou Malkovich, on comprend que ces jeunes gens ont un rapport si instinctif, si premier au cinéma, qu'il devient possible pour eux, et souhaitable, de sortir de la pure fascination de l'image, et de demander au cinéma de devenir plus « physique », de retrouver une intensité de la présence qui est le propre du théâtre. Mais en même temps, quand ils font du théâtre, ils ne sauraient faire abstraction du fait qu'ils sont « nés dans le cinéma », qu'ils ont été nourris, comme tous les petits Américains, de films par milliers, qu'ils ont été élevés dans le culte des gestes de leurs idoles, qu'Hollywood fut pour eux le mythe, le modèle, la grande illusion, l'horizon. « Pour mes camarades comme pour moi, dit Sinise, l'influence venait plus du cinéma que du théâtre. Nous voulions retrouver sur scène le jeu de l'acteur de cinéma ¹⁴ ».

Si le théâtre, ou la vocation théâtrale, s'inspire souvent chez les enfants des jeux de rôles — affirmation de soi comme autre, mais affirmation, projection de soi —, chez un jeune Américain, ce qui est premier, c'est l'expérience de spectateur, l'identification à un héros connu comme en rêve, sur l'écran, dictant une façon plus onirique de s'inspirer du modèle. Être là en somnambule, laisser l'autre vous habiter. D'où ce jeu comme éclairé de l'intérieur d'un Malkovich, qui a l'air de chercher dans sa mémoire ses gestes ou le son de sa voix ¹⁵.

Il faudrait réfléchir sur la façon dont cette nouvelle génération se démarque de ses aînés de l'Actors Studio ¹⁶, On pourrait avancer une hypothèse. C'est que l'Actors Studio, plutôt qu'une technique visant à donner une théâtralité supplémentaire au jeu de l'acteur, a été une

¹³ Précisons aussi que, pour la Steppenwolf Theater Company, Sinise avait demandé à Frank Galassi une adaptation théâtrale des *Raisins de la colère*, qu'il avait obtenu des héritiers de Steinbeck les droits de représentation, et que la pièce fut créée à Chicago, mise en scène par Galassi, avec Sinise dans le rôle de Tom Joad — ce rôle que Henry Fonda a rendu célèbre dans le film de John Ford en 1940. Lorsque le spectacle vint à Broadway en 1990 (après un passage au National Theatre de Londres), il reçut un Tony Award.

¹⁴ Cf. M. Ciment, « Un cinéma des émotions », *loc. cit.*, p. 38.

¹⁵ Agnès Peck parle, à propos de Malkovich, d'une sensibilité « presque météorologique », et sait voir que ses compositions unissent harmonieusement « "l'épaisseur" théâtrale et la subtilité de la "présence" cinématographique ». In « John Malkovich ou la séduction du saltimbanque », in *Positif*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶ L'Actors Studio, on le sait, fondé aux Etats-Unis en 1947 par Cheryl Crawford et Elia Kazan, du Group Theatre, puis dirigé par Lee Strasberg (qui mourut en 1982), fut fortement marqué, dès ses origines, par l'enseignement de Stanislavski qui était venu en tournée aux Etats-Unis dès 1923. La « Méthode » de l'Actors Studio s'inspire librement du « Système » de Stanislavski. James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Paul Newman, sont passés par l'Actors Studio. Citons Kazan parlant de Stanislavski : « ...réalisme de surface avec des émotions violentes à l'œuvre au-dessous », in M. Ciment, *Kazan par Kazan*, *op. cit.* p. 59.

façon, datée historiquement, d'adapter le jeu du comédien de théâtre au cinéma : ralentissement du jeu pour que la caméra ait le temps de tourner autour du visage de l'acteur, de capter ombres et lumières ; plasticité, intériorisation des gestes afin d'éviter une convention théâtrale qui n'était plus adaptée. Le « naturel » ? Certes non, mais plutôt une nouvelle manière, voire un maniérisme, un nouveau classicisme : dire moins, montrer moins, pour dire plus et montrer plus. Or chaque époque doit réinventer son rapport à la convention et au naturel. John Malkovich, né en 1953, et qui a passé six ans au Steppenwolf, comme acteur mais également comme costumier, décorateur et metteur en scène, est souvent comparé à Marlon Brando, ce qu'il réfute. Les exercices de concentration et de mémoire affective, bases du « Système » puis de la « Méthode », lui paraissent artificiels, voire paralysants pour un comédien : « Plus je pense à ce que je fais, plus ça complique les choses, et plus ça me paralyse ». Commentant par exemple, à propos du film de Volker Schlöndorff tiré de la pièce d'Arthur Miller *Mort d'un commis voyageur (Death of a Salesman)*, son rôle de fils de Willie Loman (joué par Dustin Hoffman qui, né en 1937, est passé par l'Actors Studio et les cours de Strasberg), il dit : « Pour la dernière scène, si vous vous préparez sur un plan affectif, c'est que vous n'êtes pas un bon acteur. Qu'y a-t-il à préparer ? C'est une scène primaire : le père, la mère, le frère. Il faut simplement discipliner ses sentiments, relever la tête, et se laisser aller¹⁷. » Et pourtant : relever la tête et se laisser aller sont deux attitudes en principe antagonistes, ce qui rejoint, d'une certaine façon, l'exploration des ambivalences et des strates d'émotion recommandée par Stanislavski.

Le jeu de Malkovich est tout d'alternance : intériorité, extériorité, surface, profondeur, émotion, retenue, intensité, nonchalance¹⁸. La volonté de « discipliner ses sentiments » n'éclaire pas la part de mystère qui demeure dans le jeu de l'acteur. John Malkovich revendique d'ailleurs une part secrète : « Je crois qu'il faut toujours garder en soi une part à laquelle le public n'a pas accès, une latence, peut-être une fragilité, une violence qui peut éclater d'un moment à l'autre¹⁹. » Fragilité, violence : à nouveau l'oxymore, la coïncidence des

¹⁷ Cf. Isabelle Ruchti, « Une grande méfiance », entretien réalisé avec John Malkovich à Londres le 13 juin 1992, in *Positif*, op. cit., p. 51.

¹⁸ Cf. Agnès Peck, « John Malkovich ou la séduction du saltimbanque », loc. cit., p. 45. « Le jeu de Malkovich, très contrasté, repose sur cette oscillation caractéristique entre la force et la faiblesse, l'accentuation de la présence physique et le retrait, la distance mélancolique ».

¹⁹ In I. Ruchti, « Une grande méfiance », loc. cit., p. 51.

contraires, la générosité de l'avare sur quoi se fonde le jeu stanislavskien, et qu'a exploré, à sa façon, l'Actors Studio. Malkovich est peut-être moins loin de Brando qu'il ne le croit.

Le cinéma au service du répertoire. Un exemple récent : *La Ménagerie de verre*

Plus que tout autre, sans doute, la dramaturgie de Tennessee Williams, lyrique, forte en images, se prête au traitement cinématographique. Elia Kazan qui avait monté au théâtre en 1947 *Un tramway nommé Désir* le porta à l'écran en 1951, ainsi que *Baby Doll* (1956) d'après deux pièces en un acte, *27 Wagons Full of Cotton* et *The Unsatisfactory Supper*. Joseph Mankiewicz, Sidney Lumet, Richard Brooks, John Huston, Sidney Pollack, Joseph Losey, ont tous signé des films adaptés de Tennessee Williams. Souvent l'auteur traite la scène sous une forme onirique proche du cinéma : décors plus poétiques que réalistes (emploi de transparents), utilisation de la musique comme création d'une atmosphère ou accentuation de la tension dramatique. Les progrès techniques, en particulier dans l'éclairage et l'enregistrement du son, permettent un théâtre plus fluide, plus immatériel, et des hommes comme Kazan, par un constant va-et-vient, assurent la contamination d'une forme artistique par l'autre. Curieusement, dans les années soixante, quand le théâtre d'avant-garde rompait insolemment avec le répertoire, y compris et surtout les trois grands classiques américains, O'Neill, Williams et Arthur Miller, c'est par le cinéma que ceux-ci conservaient un contact avec le public, y compris hors des Etats-Unis.

La Ménagerie de verre (qui sera, un an avant *Un tramway nommé Désir*, la première pièce de Tennessee Williams à être portée à l'écran, en 1950) est tout entière vue à travers la mémoire du « narrateur », Tom, qui annonce d'entrée de jeu que la pièce est un souvenir. Certes on a dans Shakespeare des prologues et des épilogues où un personnage s'adresse directement au public — comme le faisait le chœur dans le théâtre grec. Mais c'est surtout la voix off au cinéma qui permet, comme en surimpression, de combiner narration et représentation, récit et discours. En ce sens, Tom est au théâtre un personnage qui appartient de droit au monde du cinéma. La fortune de *La Ménagerie de verre* est intéressante à plus d'un titre. C'est la pièce dont le succès, à Broadway en 1945, avec Laurette Taylor dans le rôle d'Amanda, assura à Tennessee Williams la célébrité du jour au lendemain²⁰. Jusque-là, après un fiasco — *Battle of Angels* (*La Bataille des anges*), à Boston —, Tennessee Williams était parti

²⁰ La pièce fut montée à Chicago, puis vint à Broadway en mars 1945, Elle connut 561 représentations.

pour Hollywood avec un contrat de scénariste à la MGM que lui avait décroché son agent. Tous les scénarios qu'il proposa furent refusés, y compris *The Gentleman Caller* (*Le Soupissant*) qui, inspiré d'une nouvelle, « Portrait of a Girl in Glass », deviendra *La Ménagerie de verre*. La pièce est donc, dès son origine, marquée par le cinéma. Le jeune auteur la conçoit en termes de découpage. Plutôt que construite en scènes, elle est divisée en épisodes : structure plus fluide, moins charpentée, qui se prête bien à la souplesse de mouvement de la caméra, par opposition à la rigidité de la scène frontale. Williams se voulait alors l'émule d'Erwin Piscator dont il avait été l'élève et souhaitait inventer un « théâtre plastique » comparable au « théâtre total » de Piscator ou au « théâtre épique » de Brecht. Il prévoyait d'utiliser un écran sur lequel auraient été projetées des diapositives montrant des images ou des légendes. Mais loin de le concevoir comme un procédé de distanciation, il affirmait que ces légendes, ces images, augmenteraient le pouvoir d'émotion des scènes ²¹. Le metteur en scène, Eddie Dowling, considéra que les légendes, en particulier, auraient un effet de parodie involontaire. Par exemple, on aurait lu « le ciel s'effondre » lorsque Jim apprend à Laura qu'il est fiancé. Williams y renonça pour la version de Broadway.

On ne s'étonnera pas que Paul Newman ait choisi cette pièce de Williams pour en faire un film. Avant de devenir réalisateur, Newman a été acteur, et d'abord, dès l'enfance, acteur de théâtre — avec les Cleveland Players, puis avec des troupes itinérantes, et il est passé par l'Actors Studio. Il a lui-même interprété au cinéma le répertoire de Williams : dans le film *Cat on a Hot Tin Roof* (*La Chatte sur un toit brûlant*) de Richard Brooks, en 1958, il tenait le rôle de Brick (avec Elizabeth Taylor comme partenaire). En 1962, dans *Sweet Bird of Youth* (*Doux oiseau de jeunesse*) du même Richard Brooks, il jouait Chance, un gigolo (avec Geraldine Page comme partenaire) : un peu moins de trente ans, d'une beauté exceptionnelle, mais subissant déjà l'injure des ans.

Dans la mesure où le seul film existant, celui d'Irving Rapper, était déjà ancien (1950) et, de l'avis général, passablement démodé, Paul Newman pouvait avoir l'ambition de faire avec cette pièce l'équivalent de ce que Kazan avait réussi avec *Un tramway nommé Désir*. La

²¹ L'autre fonction de l'écran tel qu'il le concevait était « structurelle » : renforcer l'effet de ce qui n'est qu'illusion dans l'écriture et permettre à l'argument d'être perçu plus clairement. Williams ne voyait pas que la vertu d'explication nuirait tout au contraire à la subtilité des effets dramatiques. Cf. *Sweet Bird of Youth. A Streetcar Named Desire. The Glass Menagerie*, ed. Martin Browne, Penguin Books, 1973, p. 230.

cause occasionnelle, ou le déclencheur, fut le fait que Joanne Woodward ²², femme de Newman, venait de jouer la pièce, dans une mise en scène de Nikos Psacharopoulos, à Williamstown, Massachusetts, en 1985, puis au Long Wharf Theater, à New Haven, Connecticut, au printemps et pendant l'été 1986. « Nous trouvions que c'était malheureux que ça ne laisse pas de traces » se souvient Newman ²³. Mais il ne s'agissait nullement d'un enregistrement de la mise en scène. Le film est une recreation ²⁴. Il fut tourné en studio en octobre 1986, avec quelques séquences en extérieur à East Harlem pour le prologue et l'épilogue. Pour la distribution Paul Newman reprit Joanne Woodward (la mère) et Karen Allen (Laura), ainsi que Jim Naughton (Jim). Mais Treat Williams (Tom), n'étant pas libre, Newman demanda à John Malkovich, familier de l'univers de Tennessee Williams, de le remplacer.

Son choix était — et c'est celui qui prévalut — de rester totalement fidèle au texte et aux intentions de l'auteur : « Je tiens énormément à ne rien violer de la pièce, il s'agit de donner une représentation à l'aide de la caméra ²⁵ ». Mais cela voulait dire imposer ce choix au chef-opérateur Michael Ballhaus, qui aurait parfois été tenté de disposer d'une plus grande liberté dans les mouvements de caméra, et aurait souhaité que les comédiens, eux aussi, soient moins statiques.

Newman ne partait pas d'un scénario, mais de la simple version scénique publiée par le Dramatists Play Service ²⁶, avec ses propres notes en marge. En un sens, la tâche lui était facilitée par le fait que trois des comédiens possédaient encore le texte par cœur, et que le quatrième (John Malkovich) le connaissait fort bien lui aussi. Mais cette facilité n'était qu'apparente : les comédiens comprenaient qu'il leur fallait reprendre en quelque sorte le travail à zéro, pour un tournage — et non plus pour un spectacle — qui allait de surcroît se

²² Joanne Woodward, elle-même formée par le théâtre, a joué en particulier dans le film *The Fugitive Kind* (*L'Homme à la peau de serpent*) de Sidney Lumet (1960), tourné à partir de la pièce de Williams *Orpheus Descending* (*La Descente d'Orphée*), aux côtés de Marlon Brando et d'Anna Magnani.

²³ Cité par Stewart Stern, in *No Tricks in My Pocket: Paul Newman Directs*, New York, Grove Press, 1989. Ami de longue date de Newman, Stern a tenu le livre de bord des deux semaines de répétitions qui ont précédé le tournage proprement dit. Les citations de Newman sont extraites de son livre.

²⁴ *The Glass Menagerie*, couleur, 2 h 14 mn, 1987, réalisateur Paul Newman, directeur de la photographie Michael Ballhaus, décors et costumes Tony Walton, montage David Ray, musique Henry Mancini, interprètes J. Woodward, J. Malkovich, Karen Allen, Jim Naughton, producteur Burt Harris.

²⁵ In *No Tricks in My Pocket...*, *op. cit.*, p. 22. P. Newman avait déjà été dirigé par Kazan dans *Doux oiseau de Jeunesse*, que Brooks porta à l'écran en 1961. Il en retient certaines techniques de jeu, par exemple lorsqu'il indique à ses comédiens : « Là, fais-moi une transition à la Kazan », voulant dire par là qu'on doit préparer l'émotion d'une séquence dès la fin de la précédente pour éviter une rupture trop abrupte.

²⁶ Quelques variantes (mineures) existent entre ce texte et la version révisée par Tennessee Williams lui-même après les premières représentations de sa pièce, texte publié par New Directions New Classic. Les choix furent faits pour le film au coup par coup, à la suite de discussions entre P. Newman et J. Malkovich.

baser sur la conception que Paul Newman avait de la pièce, et non sur celle d'un autre metteur en scène. De plus John Malkovich se sentait, au début, un peu en porte-à faux par rapport à une « famille » qui s'était constituée en dehors de lui au cours d'une expérience à laquelle il n'avait pas participé. Et sa formation de metteur en scène pouvait l'exposer à ne pas accepter comme allant de soi les choix d'un autre en ce qui concernait l'interprétation de son propre rôle. L'observateur attentif qu'était Stewart Stern remarqua une certaine réticence de Malkovich, une certaine façon de garder son quant-à-soi. Contrairement aux répétitions sur scène, où, même si le décor n'est pas en place, l'espace est grosso modo celui où se déplaceront les comédiens pour les représentations, les répétitions précédant le tournage se passaient dans un lieu *virtuel* qui n'avait rien à voir avec le lieu *réel* du plateau. C'est pourquoi, tandis que les décorateurs s'activaient pour donner à l'appartement la patine du vieux, Newman emmena plus d'une fois ses comédiens se familiariser avec le décor, divisé en plusieurs pièces, séparées par de vrais murs, avec un vrai escalier, et un vrai-faux balcon représentant l'ouverture sur le monde extérieur.

À lire le journal de bord des répétitions, on perçoit que la concentration du metteur en scène, pendant les onze jours des répétitions, était divisée entre l'attention immédiate aux problèmes d'interprétation de chacune des scènes ou séquences, comme un metteur en scène de théâtre, et ses soucis de réalisateur déjà sollicité par les problèmes techniques (d'éclairage, de mouvements de caméra, de prise de son), soucis qu'il ne pouvait faire partager aux comédiens. Ceux-ci, en particulier Jim Naughton, plus rodé à la scène qu'au monde du cinéma, ressentaient cette tension sous forme d'insécurité : allaient-ils trouver au moment du tournage ce que leur révélait leur exploration patiente de leur rôle ? Malkovich, en professionnel avisé, se réservait, se ménageait, et ne se donna à fond que devant les caméras ²⁷. Joanne Woodward, en professionnelle elle aussi, et bénéficiant de l'assurance que lui donnaient sa proximité et sa complicité avec Paul Newman, se donnait au contraire chaque fois grâce à une capacité très grande d'entrer dans le rôle d'Amanda (ce qui impliquait de prendre l'accent du Sud) et d'en ressortir à volonté. Jim Naughton, ignorant l'admiration de Paul Newman pour son jeu, était en proie au doute, d'autant plus que Jim, le personnage le plus « réaliste » de la pièce — d'après Tom lui-même, donc d'après Williams — n'a pratiquement qu'une scène pour

²⁷ S. Stern décrit de façon amusante et juste la diction de J. Malkovich — assez proche de l'Actors Studio, finalement : une façon de détacher l'article défini ou indéfini, en début de phrase, et de considérer le mot suivant comme s'il en était séparé par un ravin qu'il va lui falloir franchir d'un bond.

se faire connaître, pour exister. John Malkovich était inquiet à l'idée que Paul Newman allait peut-être supprimer ses deux monologues du début de la scène 5 (où il décrit le Paradise Dance Hall) et au début de la scène 6 (où il présente Jim) ²⁸.

C'est en cours de tournage que Paul Newman demanda à Henry Mancini une musique originale, tout en reconnaissant la valeur de celle que Paul Bowles écrivit pour la première mise en scène d'Eddie Dowling en 1944 à Chicago, puis à Broadway. Et c'est justement grâce à la musique — dont on sait l'importance pour Williams — qu'il dit avoir pu conserver les monologues : elle permettait une transition sans violence entre le présent de Tom et son passé. Dans le film comme dans la pièce, la musique est tantôt intradiégétique (c'est Laura qui met un disque sur l'électrophone, ou bien l'on entend les échos de la fête au dehors), tantôt extradiégétique (les changements de scène sont accompagnés de musique) ²⁹. Les éclairages déréalisent l'espace scénique. Newman a respecté l'éclairage non réaliste, en le traitant de manière picturale — une couleur rouille « de sang séché », comme dit Stewart Stern, domine dans la photographie, des bleus ou des jaunes ambrés à la Vermeer baignent le petit appartement. Ainsi Newman respecte la didascalie selon laquelle des colonnes de lumière ³⁰ doivent venir sur tel ou tel endroit du décor, ou sur tel personnage, même lorsque ce n'est pas, apparemment, le centre de l'action. Par exemple, au moment de la dispute entre Tom et Amanda, c'est sur Laura que se concentre l'éclairage. Williams voulait évoquer la lumière symbolique de certains tableaux religieux tels que ceux du Greco (on pensera aussi à des *Annonciations* italiennes), où les personnages rayonnent sur un fond d'une relative pénombre ³¹. Le travail du chef-opérateur, Michael Ballhaus, permet de recréer le sens de la mémoire par une sorte d'aura, de douceur, de pouvoir de suggestion ³². La « subjectivité » des scènes est assurée par les plans rapprochés qui, d'une part, rendent plus étouffant le huis clos et, d'autre part, noient les contours trop réalistes, ou trop fabriqués du décor. Chaque personnage est isolé des autres, enfermé dans ses propres obsessions, écrasé par les plafonds bas. À l'inverse, les perspectives à la Vermeer, les silhouettes éloignées, ou fugitives, font ressentir

²⁸ P. Newman renonça finalement à cette idée parce que son chef-opérateur lui avait fait remarquer qu'une fois qu'on était entré dans le monde de la mémoire et du passé, il était difficile de revenir au présent.

²⁹ Autre procédé utilisé dans le film pour glisser une scène du présent de Tom au passé, le fondu au noir : faire passer devant la caméra un objet qui noircit l'écran.

³⁰ P. Newman explique que pour lui, lorsqu'on pénètre, « à travers les murs », dans l'appartement, « les colonnes de lumière réfléchie deviennent la ménagerie de verre », in *op. cit.*, p. 15.

³¹ « Le crépuscule me paraît être la couleur du souvenir », dit P. Newman, *ibidem*, p. 14.

³² Alain Philippon parle de photographie « à la limite de la moisissure », in *Cahiers du cinéma*, n° 398, Paris, 1987, p. 47.

physiquement les aspirations à la fuite, ou la peur de l'abandon. La logique du film demeure une logique théâtrale, qui respecte ses conventions non réalistes. Ainsi, pendant la scène « romantique » entre Jim l'invité et Laura, après le dîner alors que, pour les laisser seuls, Amanda se fait aider pour la vaisselle par son fils, aucun bruit de cuisine ne vient troubler l'isolement du couple, dans l'appartement pourtant exigü. En revanche, les voix ne sont pas traitées « façon théâtre », mais avec la proximité, l'intimité plus grande que permet l'enregistrement. Alain Philippon parle d'une « esthétique du chuchotement », d'une « miniaturisation, minoration de l'expressivité », d'un « art de la litote »³³.

La caméra de Newman se caractérise par une mobilité de mouvement à l'intérieur d'un huis clos, ce qui correspond à l'effet recherché par Williams. Une caméra discrète et sensible, avec des changements d'axe fréquents mais sans extravagance, sans quête de l'effet pour l'effet³⁴, obtient cette qualité de mobilité qui doit être en somme une mobilité des émotions. Il s'agit d'un cinéma qui utilise des moyens proches de ceux du théâtre, mais avec un surcroît de souplesse. Comme Kazan, Newman renonce à « ouvrir » le film sur l'extérieur. « Ne pas suivre Tom lorsqu'il va au cinéma, ou Laura lorsqu'elle va à son école de dactylographie, mais rester tout simplement à l'intérieur des limites fixées par Tennessee Williams, et faire de la claustrophobie une vertu cinématographique³⁵. » Pas non plus d'illustration redondante. Tout comme Kazan avait renoncé à montrer le tramway, faisant confiance au pouvoir de suggestion des mots, Newman se garde bien de montrer la lune lorsque Tom (qui est sorti fumer) et Amanda se retrouvent sur une structure métallique — le palier de l'escalier de secours — qui donne sur la nuit bleue, électrique, de la ville, et que tous deux regardent la lune et en parlent. L'extérieur est suggéré par la bande-son, à aucun moment on ne verra de personnages autres que les quatre de la distribution.

La toute première scène, où Tom apparaît en narrateur au « présent », est tournée en extérieur, devant un vieil immeuble délabré de East Harlem. Il parle à la caméra qui, en position de spectateur, « le suit comme un chien », dit Newman (à la différence d'un public de théâtre, qui ne peut que suivre des yeux). Lorsqu'il s'éloigne, cherchant à pénétrer à l'intérieur de l'immeuble dont l'entrée est condamnée, Tom se retourne, attendant que la caméra le rejoigne avant de reprendre sa marche. Effet de distanciation qui tient au fait que le personnage-

³³ In *Cahiers du cinéma*, n° 398, *op. cit.*, p. 45.

³⁴ Il ne fallait pas faire « artsy », dit P. Newman, *ibid.*

³⁵ In *No Tricks in My Pocket*, *op. cit.*, p. 14.

narrateur se sait filmé, et montre qu'il le sait. Il conduit en quelque sorte le spectateur dans son propre passé, en visite guidée. En revanche, à la dernière scène, ce n'est pas du public qu'il prend congé avec les derniers mots de la pièce, mais, selon Newman, « de sa mémoire, de la culpabilité qui le hante, des remords qu'il a d'avoir abandonné sa sœur, remords que le chagrin n'a pas entièrement soulagés ³⁶ ».

Théâtre et cinéma à la rencontre l'un de l'autre

La démarche de Paul Newman illustre un retour du cinéma au répertoire classique, grâce à la liberté de manœuvre que permet le cinéma, et dans le plus grand respect du travail du comédien qu'il s'agit de mettre en valeur sans le trahir. Le cinéma de ces dernières années, aux États-Unis, est parfois allé plus loin encore dans son entreprise pour se mettre au service du théâtre, en se portant au-devant du théâtre d'improvisation, de monologue, d'exercice de comédien. Cinéma minimaliste, pourrait-on dire. Un bon exemple récent serait *Swimming to Cambodia* (*Atteindre le Cambodge à la nage*), réalisé en 1987 par Jonathan Demme à partir d'une performance de Spalding Gray. Celui-ci s'est fait connaître, avec le Performance Group de Richard Schechner, par des « monologues épiques » plus ou moins autobiographiques. En 1984, il se voit confier un petit rôle dans *The Killing Fields* (*La Déchirure*) de Roland Joffé, expérience dont il tirera le monologue en deux parties ³⁷ *Swimming to Cambodia*. À part quelques ponctuations musicales, une bande-son qui inclut le bruit d'hélice d'un hélicoptère, et quelques effets d'éclairage, le film de Jonathan Demme se concentre sobrement sur le visage de Spalding Gray et sur sa voix. On voit également la table sur laquelle sont posés un verre d'eau et le micro ³⁸.

Dans *My Dinner with André*, de Louis Malle (1981), le phénomène était comparable et nouveau à l'écran. C'était, là aussi, un film où les « acteurs » ³⁹ — André Gregory et Wallace Shawn — jouaient leur propre rôle. Ils étaient, au départ, les auteurs du « scénario » et du

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Les deux parties étaient jouées en deux soirées consécutives.

³⁸ Se demandant pourquoi, malgré un parti pris aussi risqué, le film était réussi, le critique Roger Ebert faisait la remarque suivante : « C'est un raconteur qui vous tient sous le charme, et tandis qu'il parle, il se passe quelque chose qu'on pourrait appeler " l'effet-radio ". Gray n'a pas peur des effets dramatiques, sa voix parcourt à grande vitesse toute une litanie d'images, il fait des gestes avec ses bras, ses yeux lancent des éclairs. Puis, parfois, il est calme, contemplatif. Comme un bon prédicateur, une partie de son pouvoir vient de la pure virtuosité de sa parole », in R. Ebert, *Movie Home Companion*, Kansas City, Andrews & McMeel Edition, 1990, p. 732.

³⁹ Le terme américain *performers* serait plus exact.

dialogue qu'ils avaient conçus, non en vue d'une représentation scénique, mais précisément pour ce film ⁴⁰.

Dans *Vanya on 42 Street (Vanya 42e rue)* ⁴¹ tourné en 1994, Louis Malle sert encore le théâtre, et très ouvertement, mais d'une manière bien différente, même si l'on peut percevoir une certaine continuité de sa démarche. Il filme un filage d'*Oncle Vania* de Tchekhov dans une adaptation en anglais de David Mamet. Continuité, car c'est le même André Gregory qui met en scène la pièce, et le même Wallace Shawn qui joue le personnage de l'oncle Vania. Entre répétition (sans spectateurs) et produit fini (devant une salle), ce à quoi nous assistons est à nouveau une *performance* — un travail donné comme encore inachevé, où nous voyons, avant d'entrer dans l'univers de Tchekhov, les acteurs arriver de la rue, s'installer devant leur tasse de café, échanger des bribes de conversation. C'est insensiblement que la fatigue réelle d'un début de journée va se transformer en fatigue existentielle des héros de Tchekhov, et que le dialogue des acteurs va devenir celui de la pièce. L'identification de l'acteur au personnage est, de ce fait, subtile et complexe, c'est un mélange instable qui peut basculer d'un côté ou de l'autre.

Le spectacle d'André Gregory et de la troupe qu'il a rassemblée autour du projet d'*Oncle Vania* en 1989 est d'un type particulier. Élève de Lee Strasberg puis de Grotowski, Gregory a fait travailler ses acteurs sur le modèle de la communauté rassemblée dans la pièce de Tchekhov. Ils se sont retrouvés pendant plusieurs années pour répéter, de façon discontinue, chaque fois que leurs contrats respectifs le leur permettaient. En 1991 ont lieu les premières représentations en public de ce spectacle-répétition qui a mûri en même temps que les acteurs, s'est nourri de leur propre vie. La salle est alors celle du Victory Theatre, un ancien cinéma délabré, seule une trentaine de personnes assistent chaque fois au spectacle. Pas d'autre dispositif que quelques tables mises en place par le décorateur Eugene Lee, pas d'autre costume que les vêtements de ville des acteurs. Lorsque les comédiens changent de table, les spectateurs transportent leur chaise pour se déplacer. Au deuxième acte, il y a même de la

⁴⁰ R. Ebert fait, à propos de ce film, des remarques très proches de celles qu'il faisait pour *Swimming to Cambodia*. « Plus Gregory parle, plus le style visuel de Malle, dans sa simplicité, devient invisible. Ce que nous voyons, en imagination, c'est ce que Gregory décrit », in *op. cit.* p. 508.

⁴¹ *Vanya on 427d Street*, 35 mm, couleur Dolby, 1 h 59 mn, 1994. Film de Louis Malle, d'après la mise en scène d'André Gregory, adaptation d'*Oncle Vania* par David Mamet, directeur de la photographie Declan Quinn, montage Nancy Baker, musique J. Redman, décors E. Lee, producteur Fred Berner. Interprètes Phoebe Brand, Lynn Cohen, George Gaynes, Jerry Mayer, Julianne Moore, Larry Pine, Brooke Smith, Wallace Shawn, André Gregory, Madhur Jaffrey. Distribution Pyramide.

place pour eux au bout d'une longue table. Dans une telle proximité, est rendue impossible toute projection du texte, et le point de vue des spectateurs est variable. Comment ne pas être tenté d'utiliser la mobilité de la caméra ? C'est finalement Louis Malle qui mène à bien ce projet, auquel Robert Altman et Mike Nichols s'étaient également intéressés. Arrivant en fin de parcours, il ne veut pas s'immiscer dans un travail accompli par d'autres : « Il s'agissait de s'intégrer dans le déroulement de quelque chose sur quoi on travaillait depuis plusieurs années⁴². » Lorsque le projet se précise en 1993, le Victory Theatre n'est plus libre, le tournage aura lieu au New Amsterdam qui, également situé dans la 42e rue, avait abrité autrefois les *Ziegfeld Follies* : escalier de marbre, sculptures d'Art nouveau, manteau d'Arlequin incrusté d'une série de paons dorés, mais grands filets pour retenir le plâtre qui tombe du plafond haut de vingt mètres, poussière et toiles d'araignée, résultat de décennies d'abandon... La scène étant branlante et peu sûre, l'espace de jeu sera limité à une plate-forme construite dans la salle libérée d'une partie de ses fauteuils. Petit budget, deux semaines de tournage. Une collaboration étroite s'instaure entre les deux partenaires. Gregory étudie et discute les plans sur écran vidéo, le jeu des comédiens évolue en fonction des rushes qu'ils voient. Ils s'investissent dans cette expérience totalement nouvelle pour eux.

Le dispositif cinématographique adopté par Louis Malle se borne à accentuer les partis pris de Gregory. Il garde dans le film la présence de quelques spectateurs qui sont venus assister au filage. Leur présence et leur regard établissent au début la distance théâtrale qui s'abolit lorsque la caméra filme en gros plans, nous transportant alors dans la fiction créée par Tchekhov. Nous oscillons entre le proche et le lointain, et la splendeur délabrée du lieu est à la fois réelle et métaphorique. De même qu'il passe du monde contemporain et de la foule de la 42^e rue aux profondeurs d'un théâtre abandonné, le film passe insensiblement du documentaire au théâtral, captant le jeu des acteurs rivés à leurs tables comme les personnages de Tchekhov à leur datcha. À la fois cernés par la caméra et indépendants d'elle, ils sont aidés par la familiarité, l'intimité qu'ils ont acquises avec la pièce et les personnages et que seul leur a permis d'atteindre un long travail fervent et communautaire.

Des morceaux de jazz du Joshua Redman Quartet (un saxo, un piano, une basse, une batterie) accompagnent les séquences d'introduction, de transition, la fin du film. À cet élément contemporain qui apporte un effet décalé s'ajoutent — rappelant le travail théâtral

⁴² In dossier de presse du film.

et le monde d'aujourd'hui — quelques accessoires disposés sur les tables de répétition. Par rapport au spectacle, le film est plus court. Louis Malle s'en explique : « Au moment des répétitions, la pièce durait deux heures vingt. Le film fait une heure cinquante-neuf. Je n'ai rien coupé. Mais il y a eu, au moment des prises, chez les acteurs, une tension qui concentrait l'émotion, si j'ose dire. J'ai donc essayé de leur rendre justice. En filmant simplement leurs visages. De toute façon, il n'y a rien de plus intéressant que le visage humain ⁴³. »

Il semblerait, pour conclure, que les rapports entre théâtre et cinéma se jouent aujourd'hui, de façon privilégiée, hors du système commercial de Hollywood, dans des circuits professionnels, certes, mais à plus petit budget, et hors de l'emprise des studios. Les gens de théâtre, ou les acteurs formés par le théâtre et venus à la réalisation, y ont leur part d'initiative. Avec la multiplication des effets spéciaux et le retour du cinéma à grand spectacle qui plonge le public dans un univers virtuel proche de la science-fiction, se fait sentir, de façon marginale, certes, mais insistante, le besoin d'un retour à un cinéma presque artisanal qui fait la part belle au texte (qu'il soit dramatique ou littéraire), au travail du comédien, à l'improvisation, à la spontanéité — ou du moins à sa recherche. Si l'expression « cinéma d'art et d'essai » n'était pas liée à un autre contexte, on serait tenté de l'utiliser pour désigner cette nouvelle tendance qu'on ne saurait tout à fait appeler un mouvement sans voir si elle se confirmera ou non dans les années à venir.

⁴³ Propos recueillis par Pierre Murat, in *Télérama*, n° 2349, Paris, 18 janvier 1995, p. 27.