

Théâtre et cinéma : les lieux du temps

Stéphane Lépine

Number 78, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27180ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lépine, S. (1996). Théâtre et cinéma : les lieux du temps. *Jeu*, (78), 174–180.

Théâtre et cinéma : les lieux du temps

Janvier 1985, un article de Michel Chion paru dans *les Cahiers du cinéma* attire mon attention sur le critique et essayiste Youssef Ishaghpour. Vient alors de paraître *Visconti. Le Sens et l'Image* aux Éditions La Différence. « Le « et », dans le titre, note alors Michel Chion, est à entendre comme signe d'une opposition : l'auteur de ce livre aime à penser par couples de notions qu'il oppose « dialectiquement », le sens et l'image, l'ancien et le nouveau, l'anthropomorphisme et l'historicité, etc. » Commentaire contestable me semble-t-il alors, et que la lecture *D'une image à l'autre. La Représentation dans le cinéma d'aujourd'hui* (Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1982), de *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir* (La Différence, coll. « Essais », 1986) et du plus récent *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui* permet de juger totalement injuste. Car c'est précisément l'impureté et l'interpénétration des genres – l'un des fondements de l'art au XX^e siècle –, l'analyse de la circulation d'un moyen de re/production à l'autre, la recherche sur le problème de la représentation tant à l'opéra, au théâtre qu'au cinéma qui intéressent Youssef Ishaghpour, un essayiste qui fonde sa pensée, comme l'a déjà écrit le critique Thierry Cazals, sur « un rejet de tout système réductionniste et globalisant, qui donn[e] à ses livres leur] forme fragmentaire et voilée ». Ainsi se pose-t-il en ennemi de toute pensée dialectique primaire et de tout système binaire. Comme c'est le cas encore dans *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*¹, un bref essai qui « situe l'histoire du cinéma entre deux pôles : l'opéra que le cinéma a remplacé et la télévision qui menace son existence aujourd'hui. [Ishaghpour] envisage l'opéra, la télévision et le cinéma en eux-mêmes et dans les rapports qui les lient. » Pour entrer plus avant dans ces relations, l'auteur s'interroge sur ce que sont théâtre, opéra et cinéma, sur les termes dominants et déterminants dans chacun des arts, c'est-à-dire la parole au théâtre, l'affect à l'opéra, l'image au cinéma. Mais plutôt que de commenter ou, pis encore, de critiquer cet essai, je préfère livrer ici quelques réflexions provoquées, permises, rendues possibles grâce à la lecture de l'ouvrage de Youssef Ishaghpour.

1. Essai de Youssef Ishaghpour, Paris, Éditions La Différence, coll. « Mobile matière », 1995, 99 p.



Le Temps et la Chambre,
mis en scène par Serge
Denoncourt au TNM
en 1995.

Sacha Guitry disait quelque chose comme : « La scène que vous voyez sur l'écran a été chaude pendant trois minutes, il y a de cela trois mois – le jour où elle a été tournée – mais aujourd'hui elle s'est refroidie. C'est de la conserve. » Et Louis Jouvet d'ajouter : « Au théâtre on joue, au cinéma on a joué. » C'est lui aussi, paraît-il, qui disait : « Au cinéma, la chose la plus importante pour un acteur, c'est de se trouver un siège. » Il sous-entendait par là que sur un plateau de cinéma, contrairement au théâtre, l'acteur passe la majeure partie de son temps à attendre que la « technique » soit prête !

Les trois formules, pour ironiques qu'elles soient à l'égard du cinéma, ont le mérite à mon sens d'indiquer – outre, cela va de soi, la différence « matérielle » – la principale différence, pour un acteur du moins, entre théâtre et cinéma : le temps.

On pourrait croire, confortés par l'opinion courante, qu'entre théâtre et cinéma, toutes les différences viennent du fait que l'un est un art du direct, quand l'autre est un art différé, que le théâtre est un art « vivant » qui comporte une part de risques, celui de se tromper, entre autres, de bafouiller, que ne connaît pas l'acteur de cinéma, qui peut reprendre une scène à volonté. Ce n'est pas, je crois, aussi simple que ça. L'opéra, par exem-

ple, est lui aussi un art vivant : les chanteurs et les musiciens sont là, devant les spectateurs, en chair et en os. Comme au théâtre. L'opéra ne serait alors qu'un théâtre plus complet, puisqu'on lui aurait adjoint la musique et le chant (un théâtre total, disent certains), et la seule différence entre l'opéra et le théâtre serait que sur la scène de l'un on chante, et pas sur la scène de l'autre. Ce n'est pourtant pas, là encore, aussi simple que cela. Car là encore, la différence essentielle, me semble-t-il, est le temps. Ou, pour être plus précis : le lieu du temps.

On pourrait imaginer un spectacle, certes très éloigné du guêpier du naturalisme, où les acteurs chanteraient : s'il n'y avait pas de battue de chef d'orchestre, si ces acteurs restaient maîtres de commencer chaque phrase quand ils le désirent (quand le jeu, la scène le demandent), de faire durer chaque syllabe ou chaque action tant qu'ils le veulent (tant que le jeu, la scène le veulent), nous serions encore au théâtre.

Aussi bien, on pourrait imaginer un autre spectacle, sans musiciens ni chanteurs, où les acteurs parleraient simplement, mais selon un rythme extérieur à la scène, selon des *tempi* qui ne seraient pas produits par l'action, où chaque syllabe serait placée, le temps de chaque action compté, et nous serions alors à l'opéra.



Un célèbre gros plan au théâtre : Pierrette Guérin (Luce Guilbault), pointée du doigt par *les Belles-Sœurs*. Théâtre du Rideau Vert, 1969 (reprise). Photo : Guy Dubois.

Au théâtre, le temps est produit et mis en jeu par la scène, régi par les acteurs (voire par les « personnages »), vertigineusement mêlé au jeu de la fiction proposée et modifiable selon l'action. À l'opéra, le temps est extérieur à la scène, il est régi par un maître d'œuvre étranger à la fiction et aux personnages, et ne se laissera jamais modifier par l'action de la scène ; à l'opéra, le temps ne « joue » pas.

En un mot, le temps est immanent au théâtre alors qu'à l'opéra il est transcendant. Au cinéma aussi.

Le rythme d'un film (et, par les mouvements de caméra, même celui d'un seul plan) ne dépend pas du jeu de l'acteur, mais du montage. Le rythme et l'image cinématographiques supposent un travail constant, toujours perceptible – ou si l'on veut réajustable –, de sélection et de construction. Abstraire, expérimenter, monter, ces trois types d'opérations revendiquées par Bertolt Brecht, sans lesquelles le théâtre épique selon lui n'existerait pas, conditionnent à plus forte raison la réalité cinématographique : cette réalité, donc, déjoue l'idée d'une représentation illusionniste.

De ce point de vue, l'opéra est plus proche du cinéma que du théâtre. Ou plutôt, c'est le théâtre qui est un peu plus loin de tous les autres arts, un peu « différent » parmi tous les spectacles, à cause de cette insolence essentielle qu'il porte, d'être une lecture qui met en jeu l'écriture qu'elle devient en même temps qu'elle se donne à lire. Au théâtre, le temps est créé au présent de la représentation par les acteurs et les spectateurs ; au cinéma comme à l'opéra, il est écrit.

À la différence du cinéma, au théâtre, c'est l'acteur qui fait le montage. Le cadrage aussi. Certes, contrairement au cadre fait par la caméra, le cadre de scène, lui, ne



Fabrication d'un gros plan au cinéma : François Truffaut et Isabelle Adjani pendant le tournage de *l'Histoire d'Adèle H.* (1975).

par l'extérieur, par le cadreur, par le diaphragme de l'appareil.

Le metteur en scène Roger Planchon, au Théâtre de Villeurbanne, s'était aperçu que lorsqu'il dirigeait les acteurs depuis le centre de la salle, il s'asseyait, mais que lorsqu'il les dirigeait depuis un côté des gradins, il éprouvait le besoin d'être debout ; comme s'il voyait moins bien. Pourtant, la distance était la même : c'était donc « psychologique ». Je crois en fait qu'au théâtre le spectateur ne regarde pas seul le spectacle, il le regarde aussi à travers les autres. De la même manière, lorsque Planchon assistait à une représentation et qu'il était assis d'un côté de la salle, il voyait peut-être le spectacle, mais il ne voyait pas les autres spectateurs le voir et, par conséquent, il le voyait moins bien. Au théâtre, un spectacle, tout au moins dans les salles à vision frontale, se joue en général pour l'axe central afin de se jouer pour tous. Il suffit de déplacer l'axe central à jardin pour que tout se déplace. Là encore, depuis la scène, par l'action, non par un travelling ou un mouvement panoramique extérieur.

Un autre paradoxe plane sur les différences entre le théâtre et le cinéma : celui de la crédibilité. Comme le cinéma n'est fait que de deux dimensions, on semble y éprouver le besoin de multiplier les *effets de réalité* : scènes de violence, paysages de mer ou de neige, dynamitage de la vie habituelle, de la vie en surface, par des ralentis et des accélérés, par des déplacements de la caméra multipliant les angles de vue ou les gros plans, etc. Résultat : au cinéma, on y croit ; au théâtre, non. Mais le cinéma ne peut procéder qu'exceptionnellement à des *effets de réel* qui sont peut-être ce qui sous-tend tout théâtre : un trou de mémoire chez un acteur et le vertige qui peut en résulter dans tout le théâtre, le cinéma ne peut y atteindre. Même si le réalisateur a décidé de « monter » un plan où l'acteur, lors du tournage, a eu un trou de mémoire, ce trou se donnera à lire, lors de la projection, comme chose voulue, gardée, concertée, pleine,

change pas. Pourtant, on peut, au théâtre, faire par exemple des gros plans. Un gros plan au théâtre, ce n'est pas simplement un point d'insistance, une rupture surprenante qui attire l'attention ou une avancée vers le public ; c'est avant tout un regard et une écoute : si cinq acteurs sur la scène se mettent à en regarder un sixième, alors, même si cet acteur est dans un coin peu éclairé, toute la salle se mettra à observer son visage. Là encore, le « rapprochement » aura été fait par le plateau, par la mise en scène et par les personnages, non par la « technique ». Il aura été inclus dans la fiction et produit par elle-même ; non

c'est-à-dire comme une écriture, et non comme quelque chose qui la déborderait, qui se jouerait des écritures.

C'est que l'écran lance au spectateur des images, qu'il les décode ou non, qu'il les comprenne ou non, cependant que les spectateurs de théâtre doivent composer, constituer les images, à partir du regard qu'ils lancent ; ils doivent soutenir la scène de leur regard pour qu'elle joue. Le cinéma est possible sans spectateurs, pas le théâtre : l'existence et la parole des acteurs ne sont possibles que dans la rencontre avec un spectateur vivant. Le théâtre ne naît et ne parle, peut-être, que de cette rencontre. On pourrait même se demander si la voix de l'acteur n'est pas que le bruit de l'écoute qu'on en a... Mais c'est une autre question.

Le film est imperturbable, et même si sa vision peut en être altérée par une salle bruyante (de même que peut l'être la lecture d'un livre), le film pré-existait et existera encore après la projection. Il existait par ailleurs dans d'autres lieux. La manifestation théâtrale, elle, qui n'existe que de son écoute, est altérée dans sa chair, matériellement, par la salle. C'est le même Jovet qui disait parfois : « Ce soir, la salle a du talent. » Chahuter dans une salle de théâtre de façon à interrompre la représentation équivaldrait, lorsqu'on n'aime pas un film ou un livre, à en détruire certaines copies sinon toutes.

Côté acteur, même contradiction de mouvement : au théâtre, c'est en principe l'acteur qui lance ses sentiments, ses larmes, etc., alors qu'au cinéma, c'est la caméra qui vient chercher les sentiments, le regard, les larmes, le sourire d'un acteur. En principe encore, le cinéma dépouille le comédien de cette aura naturelle qu'il a au théâtre, liée à l'ici et maintenant, à sa présence de corps et d'esprit sur scène, chaque soir, dans la peau du personnage auquel il colle. La caméra non seulement vole l'image de l'acteur, mais encore la met à l'épreuve du découpage et du montage. L'acteur de cinéma est donc en exil, tant de la scène que de lui-même, se contentant de jouer devant la petite machine qui jouera ensuite devant le public avec son ombre.

Dans l'échange qu'il a avec Bertolt Brecht en 1931, Walter Benjamin ajoute à ce constat déjà fait entre autres par Pirandello, que l'appareil cinématographique et ses opérateurs testent l'acteur au même titre que peut être testé un sportif ou un ouvrier à la chaîne. Cela dit, au cinéma, l'acteur est le plus



Daumier, « Il était votre amant, Madame ! », 1864. Lithographie tirée de Daumier, par Claude Roy, Genève, Skira, 1991, p. 74.

« [...] au cinéma, c'est la caméra qui vient chercher les sentiments, le regard, les larmes, le sourire d'un acteur. » *L'Odeur de la papaye verte* de Tran Anh Hung, 1993.



souvent mis en demeure de vivre et d'agir totalement de sa propre personne tout en renonçant à cette aura liée à la présence réelle. L'acteur apparaît là en situation déterminante, sommé de contre-équilibrer par une activité sans magie l'agression de la technique, dont au demeurant il accepte l'intervention. Tout se passe comme si son jeu exhibé, mis à nu, devait redoubler pour compenser la perte d'une aura intérieure, un tel redoublement prenant source dans le fait que l'acteur est alors conduit, au plus haut de sa performance, à se jouer lui-même, comme le font tant de stars hollywoodiennes. Doit-on croire que l'acteur de cinéma est toujours absent, puisqu'il a cédé son image aux appareils techniques sans droit de retour ? Faudrait-il en conclure que le cinéma est plus barbare que le théâtre, qu'au cinéma on arrache les larmes à l'acteur alors qu'au théâtre, c'est lui qui les donne ? Non.

En fait, la différence est plus folle. À certains égards, l'acteur de cinéma est toujours l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il, et le comédien de théâtre l'apparition d'un proche, aussi lointain soit-il. Le film dit : ce que vous voyez a eu lieu. Le théâtre dit : ce que vous voyez n'a pas lieu. ◆



« Le théâtre dit : ce que vous voyez n'a pas lieu. » *La Classe morte* de Tadeusz Kantor, Théâtre Cricot 2, 1975. Photo : Enguerand.

