

Oeillades entre deux arts

Patricia Belzil

Number 104 (3), 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26420ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Belzil, P. (2002). Review of [Oeillades entre deux arts]. *Jeu*, (104), 176–181.



PATRICIA BELZIL

Œillades entre deux arts

Éloge du gros plan

Devant *Une journée particulière*, donnée à la Compagnie Jean-Duceppe la saison dernière, j'ai vu se confirmer l'une de mes convictions à propos des adaptations : avant tout, celles-ci doivent répondre à une nécessité, et nous en convaincre. L'adaptation théâtrale du film de Ettore Scola suscitait une curiosité légitime : d'abord, le passage de l'écran à la scène est une rareté, l'inverse étant monnaie courante ; ensuite, le talentueux duo d'acteurs choisi par Serge Denoncourt, Yves Jacques et Élise Guilbault, pouvait prétendre réinterpréter vraiment les rôles créés au cinéma par les monstres sacrés que sont Marcello Mastroianni et Sophia Loren... Or la comparaison, un peu inévitable, me fut impossible : installée dans la rangée M (comme Myope), j'ai entendu les voix, reconnu les silhouettes, mais Yves Jacques et Élise Guilbault, qui ont sans doute bien joué, étaient si lointains... ! De ma place, on ne distinguait pas leurs visages, l'expression de la curiosité, de la douleur ou de la peur... Il fallait présenter cette pièce en « scène intime », et dès lors sacrifier beaucoup de billets, ou ne pas la monter

du tout. L'affection inattendue, désespérée, entre une ménagère et un animateur de radio homosexuel, devenu indésirable dans l'Italie fasciste, ne m'a fait ni chaud ni froid ; la simple et touchante rencontre de ces deux êtres qui n'auront pas honte de se montrer l'un à l'autre avec leur faiblesse, leurs échecs, leur différence, cette rencontre n'avait pas vraiment lieu sur la scène du Théâtre Jean-Duceppe, car l'intimité n'y était pas tangible. Pourtant, n'est-ce pas cette intimité que le théâtre peut offrir de mieux que le cinéma, du moment que le public est en présence d'êtres en chair et en os ?

La mise en scène, qui n'est pas en cause, ne manquait certes pas de dynamisme. Et j'ai même plutôt apprécié les clins d'œil au cinéma qu'elle recelait. S'inspirant des antécédents cinématographiques de l'œuvre au lieu d'essayer de les faire oublier, Denoncourt a eu l'idée de créer des effets évoquant le septième art. Ainsi, pour passer allègrement d'un lieu à l'autre (les appartements voisins d'Antonietta et de Gabriele), il utilisait un plateau pivotant. Montrant d'un côté le logement que la

jeune femme habite avec sa famille nombreuse, de l'autre celui où Gabriele vit seul, avec ses livres et sa musique – deux espaces privés, séparés par un corridor, dans lequel ne circule que l'indiscreète concierge, cherchant à s'immiscer dans l'intimité suspecte qui s'installe entre l'homme et la femme... la sphère du privé



Une journée particulière d'Ettore Scola,

mise en scène par Serge Denoncourt à la Compagnie Jean-Duceppe en 2001.

Sur la photo : Yves Jacques et Élise Guilbault.

Photo : Pierre Desjardins.

étant de moins en moins protégée sous le régime de Mussolini –, ce dispositif a donné lieu à quelques belles images, notamment celle de la fin où Gabriele est emmené en exil, escorté par deux hommes, et où on le voit marcher dans le corridor, à contre-jour. Cependant, il était surutilisé, et son mouvement, hélas ! plus étourdissant que pertinent. C'est que, au lieu de s'en tenir au demi-tour pour nous permettre d'accéder à l'autre appartement, on lui faisait effectuer des quarts de tour, pour modifier le point de vue, créer des

perspectives différentes, un découpage en plans, comme au cinéma. Intéressante, la trouvaille atteignait toutefois assez vite ses limites, car la machine était trop lourde pour valser de la sorte sans distraire l'attention du public.

Un autre clin d'œil au cinéma a consisté à présenter en ouverture, sur un immense écran-rideau couvrant tout le cadre de scène, le document d'archives sur lequel s'ouvre aussi le film de Scola et qui montre la visite de Hitler à Rome le 3 mai 1938, cette fameuse « journée particulière ». À la fin de la projection, un intéressant effet de fondu enchaîné était créé par la superposition de l'image filmée sur l'image théâtrale, la scène s'étant éclairée peu à peu derrière l'écran devenu transparent. Comme chez Ettore Scola, la mise en contexte était efficace, quoiqu'un peu longue. Du reste, cette précaution n'a pas empêché mon voisin de siège de souffler ensuite à son copain, au moment où Antonietta montre à son nouvel ami, avec une dévotion naïve, son *scrap book* de Mussolini intitulé « Mon Duce » : « Duce, c'est-tu Dieu ? » Heureusement, le copain a réservé pour l'entracte ses érudites explications.

Au sortir du Théâtre Jean-Duceppe – de la frustrante ex-salle Maisonneuve –, on se demande bêtement : cette production était-elle nécessaire quand existe le film ? La question est obtuse, j'en suis bien consciente : elle laisse entendre que toute relecture, adaptation ou mise en scène même est vaine, puisqu'il existe un original ! Ce n'est évidemment pas mon opinion. Mais lorsque, en passant d'un art à un autre, comme ici du cinéma au théâtre, l'œuvre perd sans gagner quoi que ce soit au change, et qu'on se dit qu'on a vu là une pâle chose, un ersatz, que le théâtre semble le parent pauvre du grand écran... Sans l'accès aux émotions subtiles que traduit le gros plan (pensons au clignement de la

paupière inférieure d'Isabelle Huppert dans *la Cérémonie* de Claude Chabrol, ou plus récemment dans *la Pianiste* de Michael Haneke, infime trahison d'une névrose bien cachée), sans le rythme imposé par le montage – qui nous oblige à contempler longuement un personnage, à voir passer sur son visage ce qu'il tait –, le théâtre psychologique doit miser sur la seule chose qu'il peut offrir de plus que le cinéma : le vivant. Car, et cela est aussi vrai du théâtre d'images ou des formes plus hybrides mêlant danse, musique, projections, qu'est-ce que le théâtre offre de mieux, ou de différent, que le cinéma ? C'est dans le rapport intime, privilégié avec le public que réside le seul intérêt de cet art millénaire et la seule raison de sa pérennité. Autrement, il ne mérite que notre condescendance : limité dans ses moyens de donner à voir et à ressentir, incapable de mettre en valeur une interprétation, exacerbant lamentablement, en somme, le côté rudimentaire de ses moyens techniques, alors même que c'est cette pauvreté qui est, devrait être sa principale force. Pensons à Claude Duneton et à sa soirée de diapos, avec un chaudron de vin chaud, des nappes à carreaux et des paniers de noix à croquer en écoutant une histoire sans rebondissement. Parmi nos plus précieux souvenirs des dernières années figurent aussi les spectacles si cathartiques d'Yves Hunstad (*la Tragédie comique*) et de Daniele Finzi Pasca (*Icaro*). N'est-ce pas avant tout la chaleur, l'authenticité de leur présence qui nous a tant émus, réconciliés du même coup avec la vie et avec l'art théâtral ?

L'équivalent du gros plan, au théâtre, c'est donc réussir à tendre un fil entre l'acteur et le spectateur. Les très grandes salles peuvent difficilement y prétendre ; les productions aux scénos *high-tech*, qui dominent l'acteur, non plus. Depuis une vingtaine d'années, les artistes ont recherché l'hybri-

dation des genres, et voulu postmoderniser le théâtre avec les technologies du son et de l'image. L'apport sémantique du multimédia est parfois véritable... Robert Lepage sait intégrer, souvent avec souplesse, avec une certaine grâce, l'image filmique à ses spectacles ; mais on a aussi souvent déploré chez lui l'accumulation d'images vides. Dans *l'Odyssee*, Dominic Champagne a réussi, à mes yeux, un beau travail d'intégration avec ses projections sur écran géant : les gros plans et les ralentis expressifs, immenses, apportaient un puissant lyrisme à sa mise en scène et renforçaient la charge émotive de certaines scènes. Mais le mélange des médiums, c'est souvent Babylone. Je garde à cet égard un fâcheux souvenir de l'adaptation télévisuelle de *l'Hôtel des Horizons* (présentée à Télé-Québec la saison dernière). Avec son montage saccadé comme un vidéoclip, ses arrêts sur image, ses zooms nauséeux, cette adaptation-là n'a pas rendu service à la pièce de Reynald Robinson, et a trahi la mise en scène de Claude Poissant dont elle s'inspirait (la distribution était la même que la récente production du Théâtre des Gens d'En Bas).

Quand le septième art cause théâtre

Devant ces maladroitesses tentatives de superposer un langage cinématographique à une œuvre théâtrale qui s'en passerait bien, j'applaudis toujours aux hommages magnifiques que le septième art rend au théâtre. Si l'on considère, en effet, que théâtre et cinéma se font des clin d'œil, les ceillades du cinéma sont souvent, selon moi, plus séduisantes. Et je ne parle même pas ici des adaptations, des Shakespeare



Being John Malkovich, film de Spike Jonze (États-Unis, 1999). Sur la photo : Catherine Keener et John Malkovich.



Va savoir, film de Jacques Rivette (France, 2001). Sur la photo : Sergio Castellito et Jeanne Balibar.



d'Orson Welles, des tragédies grecques de Pasolini, je n'évoque même pas les biographies, pourtant somptueuses – les *Molière*, *Baumarchais* et autres *Enfants du siècle* (Musset, dans sa relation passionnée avec Sand). Non, je pense plutôt à des hommages beaucoup plus simples, voire discrets. Ils sont nombreux. C'est que, bien sûr, gens de cinéma et gens de théâtre sont parfois les mêmes personnes, mais aussi que l'univers théâtral offre l'occasion aux réalisateurs de filer de belles métaphores. À cet égard, il faut voir l'excellent *Being John Malkovich* de Spike Jonze (États-Unis, 1999), une science-fiction hallucinante où il est possible, en se glissant dans un tunnel dérobé dans un bureau (à l'étage 6 1/2, l'ascenseur se bloque entre deux étages, et il faut se pencher pour sortir...), de devenir l'acteur John Malkovich (qui interprète son propre personnage), c'est-à-dire d'entrer dans sa tête et de le manipuler à sa guise. Divertissement pervers, qui amusera fort le montreur de marionnettes qui l'a découvert et a décidé, contre toute éthique, de le commercialiser. L'une des scènes mémorables du film est celle où l'acteur Malkovich, dirigé par l'intrus qui l'habite, exécute une sorte de ballet avec virevoltes et pirouettes athlétiques, repro-

duisant geste pour geste la chorégraphie d'une marionnette à fils dans un castelet. Ayant résolu de ne pas quitter le corps hôte de Malkovich, le montreur obscur se sert de la notoriété de son nouveau corps pour rendre son art célèbre... À la surprise générale du milieu cinématographique, Malkovich, désormais marionnette, entreprend une nouvelle carrière de marionnettiste, ses fans ignorant qu'il *n'est pas lui*. Réflexion sur l'existence de l'âme, sur la conscience, les apparences, le jeu et le masque, sur le corps et l'esprit.

Ces questions autour de l'*anima* du personnage, de la vérité et du mensonge théâtraux, ont inspiré aussi le cinéaste Jacques Rivette, qui a trouvé chez Pirandello les thèmes clés de son beau *Va savoir* (France, 2001), dans lequel une troupe italienne vient présenter à Paris *Come tu me vuoi* (*Comme tu me veux*). La comédienne principale, celle qui joue l'Inconnue (Jeanne Balibar), est l'épouse du directeur et metteur en scène (Sergio Castellito). Seule Française de la troupe, elle retrouve à Paris le souvenir encore douloureux d'une grande passion, dont on ne sait jamais au juste si elle veut ranimer la flamme ou au contraire l'enterrer pour de bon. Comme chez Pirandello, il y a dédoublement entre le personnage et l'actrice, et l'Inconnue dans la pièce évolue en parallèle avec Camille dans le film. En effet, dans *Come tu me vuoi*, il est question d'une amnésique, ou qui fait semblant de l'être, à qui les autres personnages prêtent l'identité d'une épouse et d'une mère dont elle ne se souvient pas (ou ne veut pas se souvenir ?). Elle s'efforce de s'identifier au passé d'une autre... Qu'il s'agisse de son propre passé ou de celui d'une femme qu'elle voudrait usurper, cela ne change rien au drame, puisque l'Inconnue tente de devenir une autre. Or, la réflexion pirandellienne sur la mémoire et l'identité vient aussi troubler l'existence de la comédienne, car elle

retrouve en quelque sorte à Paris, ville de son passé, une autre elle-même – celle qui, naguère, aimait cet homme-là.

Bien conscient du danger que court leur mariage, le directeur de la troupe semble prendre son mal en patience... Entre les représentations, il passe le plus clair de son temps à rechercher le manuscrit d'une pièce inédite de Goldoni, qui daterait de son exil parisien et qu'il aurait offerte à un ami français. Fouillant fébrilement dans la bibliothèque des descendants de cet ami de Goldoni, l'homme de théâtre semble, métaphoriquement, en quête d'une issue comique, d'un *happy ending* goldonien, au drame qui est en train de se nouer dans sa propre vie. De fait, il en viendra à provoquer en duel l'ex de sa femme. Comme au XVIII^e siècle, l'offensé aura le choix des armes; le « duel » se déroulera donc sur une poutre, dans les cintres du théâtre où la troupe joue le Pirandello. En vidant chacun une bouteille de vodka, le premier à tomber aura perdu... et devra renoncer à la belle. « C'est un duel de clown », s'étonne le sommé, et en effet : de plus en plus souls, ils se bidonneront bientôt comme deux vieux potes en maintenant un équilibre approximatif; la fin du duel marquera aussi la fin d'une rivalité, et l'ancien amoureux tombera... dans le filet de sécurité (qu'on ne nous avait pas montré)! Coup de théâtre : c'est sur la scène que tous les conflits se régleront ensuite un après l'autre, que l'harmonie se rétablira, que les masques tomberont en même temps que tombera, comme un rideau, le générique. Le manuscrit de Goldoni ayant été retrouvé, n'était-il pas naturel que survenue ce dénouement heureux ?

Il y a en revanche des « hommages » qui ne sont pas si tendres. Pensons au portrait sans complaisance qu'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, gens de théâtre avant de faire du cinéma, font du « beau milieu » dans *le*

Goût des autres (France, 2000), qu'ils ont écrit en tandem et que la première a réalisé. Un riche industriel (Bacri) s'ennuie souverainement auprès d'une épouse superficielle et dans une entreprise prospère devenue trop grosse pour lui, le forçant à prendre d'encombrants gardes du corps et à suivre des cours d'anglais. Un soir que sa femme l'a entraîné au théâtre où il s'apprête, comme d'habitude, à s'ennuyer ferme, il tombe sous le charme de la comédienne qui joue Bérénice (Anne Alvaro) et qui est nulle autre que sa prof d'anglais ! Or, au moins autant que la comédienne, c'est le théâtre qui l'a conquis. Pour la première fois de sa vie, devine-t-on, il a été ému par l'art. Il retournera chaque soir voir la pièce, sous le regard amusé de la troupe, et celui, exaspéré, de la comédienne dont il devient de plus en plus amoureux. S'immisçant dans le cercle fermé que forment ces gens et leurs amis artistes, il découvre un milieu où il est un étranger un peu importun, que l'on regarde de haut, le laissant régler les additions avec mesquinerie, le méprisant copieusement parce qu'il ne partage pas leurs références esthétiques et littéraires (lorsqu'il leur demande pourquoi ils ne jouent pas quelque chose de léger, une comédie, ils lui promettent non sans méchanceté que leur prochaine pièce, de Strindberg, sera très drôle...); tandis que lui fait un effort véritable pour comprendre leurs valeurs, se mettre sur leur longueur d'ondes. L'ironie du scénario de Jaoui et Bacri tient dans ce paradoxe qu'il dénonce : ce sont les intellos, soi-disant sans préjugés, ouverts, avant-gardistes, qui manifestent le plus de fermeture et d'ignorance, ce sont ces artistes désargentés qui font preuve de

Le Goût des autres d'Agnès Jaoui (France, 2000).
Sur la photo : Anne Alvaro, Wladimir Yordanoff et Jean-Pierre Bacri.



Moulin Rouge, film de Baz Luhrmann (États-Unis/Australie, 2001). Sur la photo : Nicole Kidman.



snobisme, en refusant d'établir un dialogue avec un riche, simplement parce qu'il appartient à cette classe-là.

Le théâtre, vrai ou faux ?

Le septième art s'inspire parfois plus résolument du théâtre, qui n'apparaît plus comme thème, mais comme facture, choix esthétique. Car si le théâtre se laisse volontiers contaminer par l'image cinématographique, soit en l'amenant sur scène, soit en recréant ses effets de montage ou de cadrage (Denoncourt, nous l'avons vu, faisait l'un et l'autre dans *Une journée particulière*), et qu'il tend de plus en plus vers l'hybridité théâtre-musique-danse, la tentation du spectacle total touche aussi le grand écran. En témoignent les récents *Dancer in the Dark* du Danois Lars Von Trier et *Moulin Rouge* de l'Australien Baz Luhrmann, où le cinéma renoue avec ses origines théâtrales. Soutenus par une bande sonore exceptionnelle¹, ces mélodrames surannés, tout à la fois flamboyants et larmoyants, qui éveillent en nous de lointains souvenirs de comédies musicales et de contes, s'adressent à l'enfant que l'on fut. On résistera ou non à se laisser submerger par le flot d'émotions brutes ainsi sollicitées. En ce qui me con-

cerne, si l'indécente entreprise de manipulation mise en œuvre par Lars Von Trier dans sa seconde version du martyr féminin (après *Breaking the Waves*, franchement plus inspiré et, surtout, structuré de façon à maintenir une distanciation) m'a paru risible en tous points, jusqu'à l'exaspération (tandis que derrière moi, on sanglotait !), j'ai été transportée dans le Paris de bande dessinée imaginé par Luhrmann : j'ai cru aux scènes d'amour les plus mièvres, souhaité la mort du méchant et pleuré la fin tragique de l'héroïne.

Dans ces deux exemples, le théâtral est exacerbé, avec un kitsch assumé : le plateau devient scène, les décors ne cachent pas qu'ils en sont, les protagonistes se mettent à chanter et à danser pour mieux exprimer ce qu'ils ressentent. Troublant recours au théâtral dans ces univers si ostensiblement factices... Le théâtre y est donné comme métaphore du faux : au pire, de la poudre aux yeux ; au mieux, le lieu de l'illusion et du rêve. Mais peu importe... Pourvu qu'il fasse écho à notre humaine vérité, le théâtre réussira toujours à nous toucher, avec une histoire et des personnages que nous savons pertinemment ne pas être réels dans « la vraie vie » (n'y a-t-il pas réussi avec l'industriel blasé du *Goût des autres* ?). Car, comme l'affirme le héros marionnettiste de *Being John Malkovich*, « l'art dit toujours la vérité, même quand il ment ». ■

1. La musique du premier est de Björk, qui y tient le rôle principal ; le second réunit de nouvelles versions de chansons populaires, dont une puissante *Roxanne* en tango.