

Le théâtre filmé

Number 17, June 1959

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52178ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1959). Le théâtre filmé. *Séquences*, (17), 12–15.



Théâtre Filmé

dupras

Le théâtre filmé

Voilà donc un art, le théâtre, qu'on avait cru jusqu'ici susceptible de satisfaire la totalité des aspirations artistiques de l'homme, l'art le plus synthétique de tous les arts, celui qui rassemble les sortilèges de la voix, du geste, de la couleur, du mouvement, de la musique, de la sculpture, de la peinture, de la danse, voilà donc cet art qui se révèle aujourd'hui incomplet. Quelle leçon pour l'art nouveau, et d'autant plus que le cinéma utilise en apparence les mêmes éléments, les mêmes moyens, les mêmes techniques.

Le cinéma remplacera-t-il le théâtre, comme pourrait donner à le conclure cette déclaration de Pierre-Aimé Touchard dans son célèbre Dionysos. Apologie pour le théâtre ? Peut-il le remplacer ? La parenté psychologique, établie dans une livraison précédente, (Séquences, 15, 1958 : pp. 5-7, 14-15), entre cinéma et roman, n'impose-t-elle pas une différence de nature entre théâtre et cinéma ? Autrement dit, le théâtre filmé est-il possible ? Peut-il en vérité être autre chose qu'un produit hybride, empruntant des éléments au cinéma et au théâtre, mais à jamais incapable d'offrir au spectateur un plaisir authentique, dramatique ou cinématographique ?

La question n'est pas facile à démêler. . .

* * *

1. Théâtre et cinéma

Qui l'a expérimenté peut le dire : le plaisir dramatique est unique. Et sans doute, nul mieux que Touchard a su décrire cet état "où le spectateur se sent lié au destin des personnages, soit par identification, soit par volonté de rupture, à tel point qu'il perd conscience que ce destin n'est pas le sien", état qu'il nomme la *tension dionysiaque*.

Il se crée, en effet, chez le spectateur d'une pièce de théâtre, une manière d'ivresse qui l'engage pour ou contre le destin de l'acteur : l'homme, sans perdre pour autant la maîtrise de soi, constate au contraire une étonnante hypertrophie de sa puissance et perd conscience des obstacles matériels ou moraux qui s'opposent à sa passion ou à ses rêves. Ses actes lui apparaissent aisés, spontanés, libres.

C'est précisément ce sentiment de l'ivresse, vu par le sujet lui-même, et non du dehors, que doit recréer le théâtre; qu'il s'agisse de tragédie ou de

comédie, c'est à sa seule présence que se reconnaissent les véritables chefs-d'oeuvre. L'effet propre de cette identification — Aristote le soulignait déjà dans sa *Poétique*, après l'avoir expérimenté dans les tragédies d'Eschyle et de Sophocle, — c'est la libération du spectateur, la "purgation propre à de pareilles émotions", la *catharsis*. Au spectateur, en effet, est rendue sensible la limite de sa passion, il est amené à prendre conscience de ses virtualités dans un monde sans entraves, sans censures et sans tabous, et la représentation de l'acte rêvé lui apporte la nécessaire compensation, la "purgation" totale et vivifiante, authentiquement morale parce que saine, obtenue par le spectacle vécu d'une action accomplie devant lui par des hommes vivants, en chair et en os.

Voilà qui définit la condition essentielle pour que soit atteinte en plénitude la tension dionysiaque : la présence physique de l'acteur. Le premier article de cette étude sur le théâtre et le cinéma, "Deux Arts de la présence", analyse cette condition avec trop de pénétration pour qu'il soit séant d'y revenir. Il importe tout de même d'en retenir la conclusion pour saisir l'importance de la distinction suggérée par Touchard :

Je serais heureux de savoir si, croyant avec (Henri Gouhier) que l'élément essentiel du théâtre c'est la présence physique de l'acteur, vous vous accorderez avec moi pour constater que la disparition de l'acteur vivant entraîne pour les esthéticiens du film la prise de conscience d'un élément différent, essentiel au cinéma, qui est la nature dans toute sa complexité et sa poésie.

La nature dans sa complexité et sa poésie, les êtres dans leur épaisseur native et tout prégnants

d'immanence, le visage de l'homme démasqué par la caméra et livré sans détours avec ses motivations les plus secrètes conscientes et inconscientes, non plus l'acteur "qualifié" qui joue, mais l'homme "vrai" qui vit, la réalité "incarnée" en ses multiples dimensions; voilà sans doute, hérités du théâtre et du roman, les éléments caractéristiques du cinéma. Peut-être même est-il permis de dire que cette intégration du spectateur au monde qui l'entoure, cette participation mystérieuse à la "grande respiration cosmique" des choses et des êtres qui pèsent sur lui de tout le poids de leur immanence non libérée, constitue l'essentiel du plaisir cinématographique ?

Si ces considérations ont quelque valeur, elles amènent à conclure que le plaisir dramatique et le plaisir cinématographique sont de nature nettement différente. Dès lors, le théâtre filmé demeure-t-il possible ?

2. Théâtre filmé

Barthélemy Amengual le prétend.

Dans une conférence prononcée à Alger le 1er août 1953, il explique que le théâtre filmé n'existe — et il soutient qu'il existe — que lorsqu'est restitué sur l'écran l'essentiel de la représentation théâtrale, c'est-à-dire non seulement le drame, mais tout ce qui en constitue la "théâtralité". Il lui paraît nécessaire de "retrouver un substitut de la scène" (n'est-ce pas reprendre l'expérience de Georges Méliès, abandonnée après les essais de 1902 ?), de "recréer les planches", le parallélépipède de la scène". C'est déjà poser quelques conditions concrètes.

La première a trait à l'acteur. Etant donné qu'il est "automatiquement irréaliste par la caméra", — "Tant pis pour la chère 'présence' de l'acteur", porte en note le texte de la conférence, — l'acteur réclame en revanche un minimum de vraisemblance dans le costume, le grimage, le jeu, le débit. Autrement, le film court le risque d'être un document sur la représentation de la pièce, et non la pièce elle-même.

La seconde condition concerne le temps. Mué à la scène en durée imaginaire, sous l'action conjugée du verbe et du jeu, le temps concret du théâtre doit être strictement respecté. Que le film s'applique à mettre en scène le texte dramatique, qu'il serve le texte, en se gardant bien de brouiller par ses propres rythmes ceux de l'oeuvre dramatique en acte.

La troisième condition, relative à l'espace, pose d'abord un principe : "la réalité de la scène accuse surtout la présence de l'illusion, tandis que

l'irréalité de l'écran impose l'illusion de la présence. L'important est que le cinéma, déjà naturellement réaliste, accroisse à l'extrême notre illusion de réalité spatiale, et de la même spatialité que la scène." Ce principe, logiquement, a des répercussions sur le choix des décors et la technique du découpage. Les décors doivent donc être "en dur", toujours visibles, aussi peu nombreux qu'au théâtre, pauvres et dépouillés, strictement clos sur la scène et "aveugles au monde". La technique du découpage est elle aussi modifiée : il faut des plans longs en durée, profonds en dimension, qui ne séparent pas le protagoniste du décor devant lequel il joue, qui sauvegardent la "continuité et la contiguïté spatio-temporelle de l'action" grâce à la mobilité de la caméra et à l'utilisation de la profondeur de champ, et qui joignent à la présence du décor entier dans le plan fixe l'analyse et les descriptions du découpage classique. Comment faire se toucher les extrêmes ? demande Amengual. "En occupant tout l'espace qui, puisqu'il les sépare, doit également les unir".

3. Vérification

Cette théorie, à qui il n'y a vraiment rien à reprocher sinon de n'être qu'une théorie, Amengual s'efforce ensuite de la vérifier par des exemples de pièces de théâtre "traduites" en cinéma.

"Des thèses que nous venons d'exposer", dit-il, "les *Parents terribles* s'offrent comme l'illustration la plus convaincante". Respect des dialogues, respect des structures théâtrales, aucune image pour meubler les entr'actes, aucune échappée sur le monde réel, des personnages entiers dans des chambres entières, et, comme il dit, "le verbe qui peut exhiler sa magie"...

De l'extraordinaire *Hamlet* de Laurence Olivier, Amengual décrète qu'il "faiblit, dans son orgueilleux dessein". L'auteur du film est fidèle au style de représentation plus qu'à l'esprit de l'oeuvre, et le découpage de sa photographie est d'une "timidité évidente".

Macbeth, d'Orson Welles : témoignage décisif et exemplaire, preuve la plus hautement significative et la plus concluante. Pièce aussi miraculeusement aboutie que *Parents terribles* et sans aucune des hésitations de *Hamlet*. Avec, en plus, le caractère "étrangement onirique" de son début et de sa fin, et ces extraordinaires décors de papier-goudron, de carton-pâte huileux et suintant, en accord "avec l'âme profonde de la tragédie et son ténébreux chaos moral".

Henry V est une preuve lui aussi, "tant il est vrai qu'on est loin d'avoir mesuré toute la nou-

veauté géniale du film d'Olivier". Avec *Othello*, acclamé dès 1951 par la critique internationale, Welles revient en arrière "aux conceptions plus ou moins bâtarde qui avaient précédé la sienne". . .

Au bilan du théâtre filmé donc : *Parents terribles*, *Macbeth*, *Henry V*.

* * *

Faut-il conclure, en définitive, à la possibilité du théâtre filmé ? Monsieur Amengual n'en doute pas :

* * *

ETUDE

1. Qu'est-ce qui fait une pièce de théâtre, demande Amengual, dans sa conférence ? Il répond : "essentiellement un *texte* (c'est lui qui souligne), et une structure bien déterminée qui, ordonnant dans l'espace comme dans le temps, les répliques, les scènes et les actes, permet à ce texte de fonctionner dans les conditions définies par la représentation". Cette insistance sur l'importance du texte, n'est-elle pas excessive et ne risque-t-elle pas de donner une fausse conception du théâtre, surtout si l'on se fie aux historiens de l'art dramatique dont la grande majorité reconnaît les périodes de succès théâtral au juste équilibre entre le *texte* et le *jeu* ?
2. "Le réalisme du cinéma dissout la personne privée de l'acteur pour ne laisser subsister que le personnage. Tant pis pour la chère 'présence' de l'acteur." Peut-on vraiment dire "tant pis" à ce que la majorité des esthéticiens du théâtre considèrent comme un élément essentiel de l'art dramatique ?

La possibilité d'abord, la validité ensuite, d'un théâtre traduit en cinéma (d'un sur-théâtre comme disent certains), subsistent donc inentamées. C'est assez d'*Henry V*, des *Parents terribles* et de *Macbeth* pour l'établir.

Monsieur Amengual a certainement droit à son opinion. Libre à lui de l'exposer, de la soutenir et de la vérifier.

Pareillement, libre au lecteur de se former sa propre opinion.

* * *

RECHERCHES

1. Avez-vous l'impression, comme le prétend Amengual, que le film *Hamlet* est peu fidèle à l'esprit de l'oeuvre de Shakespeare ?
2. "Shakespeare, inexorablement, est une architecture théâtrale". Si l'on admet cette affirmation d'Amengual, comment expliquer que tellement de metteurs en scène doivent multiplier les scènes "devant le rideau rouge", puis "devant le rideau bleu" (dans *Othello*, par exemple), pour maintenir l'impression de simultanéité ? Que penser de l'opinion de certains connaisseurs actuels qui prétendent que s'il avait vécu au XXe siècle, Shakespeare se serait exprimé avant tout par le cinéma et que cette tendance est manifeste dans chacune de ces pièces ?
3. La *catharsis* est un phénomène que le cinéma ignore, réservé au seul théâtre. Quelle est votre opinion sur ce sujet ?

A nos abonnés

Le présent numéro termine la quatrième année de SEQUENCES et l'abonnement pour 1958 - 59. Nous espérons retrouver nos lecteurs à l'automne prochain alors que nous traiterons du *réalisme au cinéma*.

N. D. L. R.