



## Actes des congrès de la Société française Shakespeare

16 | 1998  
Shakespeare et le cinéma

---

### Table-ronde du 7 février 1998 sur « Shakespeare et le Cinéma »

Isabelle Schwartz-Gastine

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1009>  
DOI : 10.4000/shakespeare.1009  
ISSN : 2271-6424

#### Éditeur

Société Française Shakespeare

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998  
Pagination : 195-204  
ISBN : 2-84269-230-6

#### Référence électronique

Isabelle Schwartz-Gastine, « Table-ronde du 7 février 1998 sur « Shakespeare et le Cinéma » », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 16 | 1998, mis en ligne le 01 novembre 1999, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1009> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1009

---

S H A K E S P E A R E  
& L E C I N É M A

*Société Française Shakespeare*

Actes du Congrès de 1998

\* \* \*

Textes réunis et présentés par  
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de  
Jean-Marie MAGUIN

Site web : <<http://alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/>>  
Liste de diffusion : <[sfs-1@smr1.univ-montp3.fr](mailto:sfs-1@smr1.univ-montp3.fr)>

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays.*

© 1998. Société Française Shakespeare,  
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-230-6

**TABLE RONDE DU 07 FÉVRIER 1998  
SUR « SHAKESPEARE ET LE CINÉMA »**

**Table ronde organisée par Raphaëlle Costa de Beauregard. Avec la participation de Francis Bordat (Paris X), Michel Ciment (Paris VII), Elsa Nagel (critique de cinéma) et Philippe Pilard (réalisateur et auteur).**

**Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD.** Permettez-moi d'abord de vous présenter mes invités : Elsa Nagel est l'auteur d'un ouvrage sur Orson Welles intitulé *L'art du mensonge et de la vérité* publié aux éditions L'Harmattan ; Philippe Pilar a écrit de nombreux ouvrages sur le cinéma britannique et en particulier sur Ken Loach, il est aussi réalisateur de documentaires : il avait montré un de ses documentaires sur Peter Greenaway au Colloque de la Sercia à Toulouse il y a trois ans ; Michel Ciment, auteur d'un grand nombre d'articles sur le cinéma anglais et américain, en particulier Milos Forman et d'un livre sur Kubrick qui a fait date dans l'histoire du cinéma, Francis Bordat, enfin, directeur d'un groupe de recherches sur le cinéma classique hollywoodien à l'université de Nanterre. Francis Bordat, pourriez-vous nous dire en quoi, selon vous, Shakespeare est essentiel au cinéma et inversement ?

**Francis BORDAT.** Je me permettrai de faire un petit bilan puisque cette table ronde est la conclusion de ce colloque. Les intervenants ont à mon sens plus ou moins explicitement cherché à répondre à la question suivante : qu'est-ce que le cinéma peut ajouter au bonheur que le théâtre de Shakespeare nous donne ? Il ne faut pas attendre du cinéma une fidélité à la lettre de l'œuvre, c'est en effet le plus bricoleur, le moins respectueux des arts. Il

aggrave toutes les manipulations dont la scène théâtrale est déjà coutumière. Prenons le *Jules César* de Joseph Mankiewicz. Je ne l'aime pas beaucoup car je lui trouve un côté empesé qui tient au respect inhibant de l'américain devant le génie shakespearien, respect dont Pacino persiste bravement à vouloir s'émanciper. Cependant, dans certains moments de ce film, le cinéma reprend l'initiative pour des effets qu'on ne pourrait guère obtenir au théâtre. C'est le mot «concentration» qui me vient à l'esprit pour désigner cette façon qu'a le réalisateur de conserver une intensité particulière à l'interprétation de ses comédiens par les moyens du cinéma : la mort de César et la façon dont sont agencés les quatre ou cinq champs-contrechamps qui rapprochent lentement César de Brutus avec d'insensibles travellings avant sur l'assassin qui recule tandis que la victime avance, l'admirable gros plan final sur le regard de Louis Calerne qui capte exactement le mélange de douleur, d'amour et d'incrédulité du mourant. Cela peut paraître simple, mais c'est très difficile. Plus admirable encore, dans la dernière partie de ce film, la scène de la querelle entre Cassius et Brutus, Mason et Gielgud sont superbes. Mais le seraient-ils sans l'essentielle contribution de la prise de vue, qui, dans deux ou trois séquences, réussit cette prouesse de conserver les acteurs dans le même plan américain serré sans jamais relâcher l'attention de leur confrontation alors même que l'un et l'autre ne cessent de circuler nerveusement à travers le décor ? La scène aurait-elle cette force aussi sans ce découpage-montage très subtil qu'accompagnent ensuite les dernières phases de l'échange, mais sans les souligner, simplement en modifiant légèrement les cadrages d'une réplique à l'autre ? Si talentueux soient les acteurs, la violence pathétique de cette dispute, le réconfort désespéré de cette réconciliation, sont indissociables de l'art proprement cinématographique qui les rend manifeste. Richard Marienstras parlait de cette «technique de la présence» qui résume le génie de Welles et qui tient selon lui à la façon dont l'interprétation et la mise en scène au sens le plus large fonctionnent en un seul bloc.

On peut ensuite aborder la question de la mobilité, qui n'est pas seulement la mobilité de la caméra, que beaucoup considèrent comme la valeur ajoutée par excellence du cinéma au théâtre. Au cinéma, la mobilité est celle de l'action dans un espace-temps élargi par le film, et ce sont tous les moyens du cinéma qui la servent. Dans le *Hamlet* de Laurence Olivier, on se souvient de cette scène où la caméra s'élève en plongée au-dessus d'Ophélie qui s'est effondrée en larmes au pied du grand escalier de pierres, elle gravit ensuite cet escalier à vive allure en travelling tournoyant jusqu'en haut des tours où elle s'envole dans les nuages avant de redescendre doucement sur le crâne d'Olivier et littéralement pénétrer son cerveau. Je n'aime pas beaucoup cet effet, mais ce qui suit est mieux : c'est une ubiquité, au sens le plus riche et non moins propre au cinématographe, qui permet au monologue qui suit cette envolée, d'être d'abord entendu hors champ sur un fondu enchaîné de

circonvolutions cérébrales, effectivement prononcé par Olivier en direct, puis dit par sa voix off sans qu'on le voie parler à l'image. Ces infinies variations dans l'articulation des images entre elles et dans l'articulation des images et des sons, voilà la grande liberté du cinéma dont Shakespeare peut profiter. Je suis d'accord avec Henri Suhamy pour trouver l'écriture cinématographique d'Olivier un peu naïve et redondante même s'il y a une spontanéité et une générosité en elle qui lui fait beaucoup pardonner. Par exemple, j'aime la façon dont l'ombre de la tête de Hamlet vient superposer exactement le crâne de Yorick. En revanche, des jeux de travelling, notamment vers la fin du film, sont répétitifs et artificiels et composent une rhétorique appuyée qui me semble peut-être trahir, chez Olivier, un complexe inverse de celui de Mankiewicz : Olivier a l'air de craindre qu'il n'y ait pas assez de cinéma dans son théâtre, alors que Mankiewicz a peur qu'il n'y ait pas assez de théâtre dans son cinéma.

**Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD.** Lorsqu'elle étudie *Le procès*, Elsa Nagel montre que pour faire un film à partir d'un roman, Welles a en fait théâtralisé le roman. Pourquoi donc cette théâtralisation du roman a-t-elle servi de relais à une représentation cinématographique ?

**Elsa NAGEL.** Le roman lui-même est très théâtral, comme l'a remarqué Bernard Lortéau-Lary. Welles a appliqué ce qu'il fait toujours, c'est-à-dire de travailler son style au service de l'histoire et en l'occurrence en induisant une dimension théâtrale dans son film. Il jouait sur un effet de réel et paradoxalement, tout ce qui relevait du cinéma induisait une dimension d'étrangeté. Ce qui m'avait intéressée dans *Le procès*, c'était ce jeu avec le spectateur. En fait le spectateur est constamment confronté à deux points de vue : il ne sait pas vraiment s'il est dans l'espace mental de Joseph K, ou si quelqu'un d'autre, de l'extérieur, lui montre les événements qui se déroulent dans une histoire immortelle qui met en place toute une stratégie de l'énonciation.

Pour en revenir à l'interview que Welles a accordée à Richard Marienstras, je ne suis pas sûre que Welles soit tout à fait sincère lorsqu'il affirme qu'il fait abstraction du spectateur lorsqu'il construit ses films. Lui-même l'explique, la plupart de ses prologues sont faits pour avertir le spectateur d'un déroulement à venir. J'ai été étonnée de constater, dans les différents extraits que nous a montrés Lois Potter sur la fin d'*Othello*, que la scène entre Iago, Emilia et Othello se passe uniquement entre ces trois personnes. Dans le film de Welles, les témoins de Venise, pris en gros plans, font le relais entre nous-mêmes, spectateurs, et ce qui se passe à l'écran. Dans la salle de cinéma, le spectateur se sent alors ramené à sa propre position.

**Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD.** Dans son *Macbeth*, la dramaturgie a consisté à représenter la découverte du crime par un ensemble de personnes qui courent dans tous les sens et qui occupent l'espace par des

angles en forte plongée. On voit passer la foule de l'angle du sommet du cadre jusqu'à l'angle inférieur en une poursuite effrénée, multi-directionnelle qui correspond à une théâtralisation de la réception du spectateur. La remarque d'Elsa Nagel qui est une spécialiste du cinéma de Welles est particulièrement intéressante puisque Richard Marienstras nous avait dit qu'en fait Orson Welles avait appris par cœur les questions qu'il souhaitait lui soumettre dont il lui avait envoyé le texte à l'avance, et ainsi, l'enregistrement qui représente une improvisation est en réalité une improvisation jouée qui produit un effet de théâtralité remarquable. Philippe Pilard, lui, pense que c'est la première fois qu'on voit Orson Welles dans son état le plus naturel.

**Philippe PILARD.** J'ai beaucoup de mal à croire Richard Marienstras ! Je crois qu'Orson Welles avait regardé avec intérêt un questionnaire intelligent proposé par quelqu'un qui connaissait son sujet, ce qui ne devait pas lui arriver tous les jours. Faisant moi-même des films pour la télévision, terme qui ne veut plus dire grand chose actuellement, plus exactement pour Arte, il m'arrive de faire des entretiens avec des cinéastes dont j'ai vu tous les films en ayant sérieusement travaillé la question, je sais très bien que ce n'est pas le cas pour un certain nombre de gens qui se piquent de parler de cinéma dans les médias. Welles a dû penser : voilà enfin quelqu'un qui peut parler avec moi. J'ai la conviction que dans quelques passages, Welles ne fait pas son numéro habituel et parle vraiment et sincèrement. Qu'il y ait une théâtralité, sûrement, tous ceux d'entre nous qui avons vu Welles à la ville comme à la scène, savons qu'il transformait l'espace où il arrivait en scène de théâtre : les escaliers de Cannes, la cinémathèque française. C'était le théâtre en marche.

**Michel CIMENT.** Welles aimait aussi se faire applaudir quand il faisait une conférence de presse. Il restait un acteur en permanence, quitte à dire des contre-vérités absolues, disant aux jeunes, à la cinémathèque, de ne regarder aucun film, de prendre une caméra et de descendre dans la rue. Alors qu'on sait que pour *Citizen Kane*, il avait vu énormément de films pendant neuf mois, dont *La chevauchée fantastique*, et qu'il s'était entouré de Greg Toland, le plus grand chef opérateur de l'époque, de Herman Mankiewicz, l'un des grands scénaristes. Autrement dit, il faisait exactement le contraire de ce qu'il conseillait à tous ces jeunes en leur faisant croire qu'on pouvait faire du cinéma en improvisant. Il faut prendre ce que dit Welles avec beaucoup de précautions. Le discours de certains cinéastes est conforme avec ce qu'ils pensent, ce n'est pas son cas.

**Philippe PILARD.** C'est typiquement l'ambiguïté de Welles telle qu'elle est décrite dans le film de Richard Marienstras, la contradiction est la vie. Dans un moment de grande honnêteté devant la caméra, il a dit, en parlant de Falstaff, qu'il y avait de très bons escrocs, en disant ces paroles, il parle un peu de lui-même.

**Francis BORDAT.** Pour en rester à ce très beau film, que penser de cette hiérarchie de la création selon Welles qui affirme que le lecteur vient le premier, puis le texte, et enfin le réalisateur ? Quiconque connaît son *Othello* voit que l'acteur, s'il vient quelque part, vient bien après les autres. Peut-être les acteurs ne sont-ils pas si bons dans ce film ?

**Philippe PILARD.** On a le moyen de juger la diction, par exemple, qui est extraordinairement travaillée. De même le jeu des acteurs, les trois quarts du temps, ils nous tournent le dos. Cela tient, bien sûr, aux aléas d'un tournage extrêmement difficile, mais il est évident que tout contribue à la signification de ce film.

**Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD.** On pourrait recentrer sur une question qui a été abordée plusieurs fois pendant le colloque, à savoir le souci de Richard Marienstras qui parlait de la présence des acteurs à l'écran. De nombreuses interventions ont tourné autour de cette ambivalence de la mise en scène à l'écran d'un texte de Shakespeare. Certaines interventions soulignaient qu'au théâtre, le langage du corps occupait la place prépondérante. Dans cette perspective, la grande différence entre le théâtre et le cinéma est le corps de l'acteur qui véhicule tout un ensemble de réactions créant un échange avec les spectateurs et qui donne le sentiment du présent.

**Philippe PILARD.** Il s'agit là d'une problématique qui n'est pas spécifique au sujet qui nous rassemble aujourd'hui, la présence de l'acteur à l'écran et au théâtre se pose pour tous les films et toutes les pièces de théâtre. Cette question peut prendre effectivement un point d'application particulier dans le cas de Shakespeare, ce dont je ne suis pas vraiment sûr. À l'évidence, les références cinématographiques qui ont été citées n'étaient probablement pas perçues de la même façon par tout le monde dans la salle parce que des gens comme moi se revendiquaient du «cinéma» et d'autres se revendiquaient de «Shakespeare». Cette opposition est une contradiction regrettable des semi-béotiens que nous sommes, alors qu'une ouverture permettrait de débrider quelques unes de ces questions-là.

**Francis BORDAT.** Qu'est-ce que le cinéma peut apporter de plaisir supplémentaire dans le cas de Shakespeare ? Sur la question du réalisme, on comprend que le cinéma peut apporter quelque chose au texte shakespearien. C'est sans aucun sentiment de trahison que je vois les adaptations filmées parfois de façon très différente jouer cette carte. Prenons deux extrêmes, à savoir le *Roméo et Juliette* de Zeffirelli et le *Lear* de Peter Brook. On ne pourrait pas, au théâtre, jouer la vitalité, le lyrisme, la sensualité de l'interprétation photographique. Inversement, le théâtre est impuissant à convoquer le réel. Le cinéma, lui, a toutes les facilités pour rappeler le théâtre en son sein, quitte même à remettre en question ce que Russell Jackson appelait les «dominant cinematic idioms». Dans le *Henry V* d'Olivier, je trouve qu'il y a un chassé-croisé passionnant parce que, d'un côté le décor du



théâtre du Globe est parfaitement réaliste, et d'autre part, les décors réels des paysages de France, eux, sont résolument théâtraux. Seul le cinéma peut véritablement tirer parti de ce double jeu, seul le cinéma peut dire que le monde est une scène. Serge Chauvin a donné un exemple étonnant de ce phénomène avec le film de Kurosawa qui réintroduit l'espace et les règles du théâtre dans les images de ce qu'Eric Romer appellerait «la grande nature». Le cinéma apporte le réalisme ontologique qui peut renvoyer au théâtre.

**Michel CIMENT.** Shakespeare se prête au cinéma par le lieu non localisé de son théâtre. Le cinéma permet une grande liberté, puisqu'il saute d'un temps à un autre, d'un lieu à un autre, ce que n'offre pas la tragédie classique française. Il y a eu huit cents films tirés de Shakespeare, et peut-être quatre de Racine ou de Corneille. Il est incontestable que Shakespeare proposait des histoires d'amour, des bouffonneries, du crime, de la luxure, des luttes de pouvoir, de l'onirisme, autant de choses que le cinéma est capable de montrer et qui a permis au cinéma muet de trouver une sorte de noblesse. Au début, le cinéma n'a pas traité Shakespeare de façon très différente du théâtre, dans la mesure où dans le premier film parlant d'après Shakespeare, *La mégère apprivoisée*, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks, le générique indiquait «*The Taming of the Shrew written by Shakespeare with additional dialogue by Sam Taylor*». Les gens cultivés ont crié au scandale, mais pendant longtemps, on a joué Shakespeare au théâtre de la même façon. À la fin du XVIIIe siècle, Davenant a réécrit des passages entiers de *Macbeth*, en 1681, Nahum Tate a donné une fin heureuse au *Roi Lear* en mariant Cordelia et Edgar, cette version s'est jouée jusqu'au XIXe siècle, donc, l'adaptation n'est pas du tout propre au cinéma, la vulgarité hollywoodienne est dans la tradition du théâtre shakespearien en Europe.

Le cinéma est beaucoup plus shakespearien quand il n'adapte pas Shakespeare que quand il l'adapte, comme par exemple dans les films de Raoul Walsh qui convoque la tempête, les montagnes, la nature. Ses films sont en harmonie avec les drames des personnages sans que ce soit dit dans les dialogues. Souvent les adaptations de Shakespeare au cinéma souffrent d'une certaine servilité par rapport au texte : la grande confrontation qui s'impose est celle entre Laurence Olivier et Orson Welles, elle a d'ailleurs été physiquement réalisée en 1948 au Festival de Venise où ont été montrés en même temps *Macbeth* et *Hamlet*. Le film d'Olivier était considéré comme un chef d'œuvre absolu, il a reçu le lion d'or du festival, le film de Welles a été immédiatement jeté aux oubliettes comme un échec, l'un ayant fidèlement servi le texte, l'autre l'ayant soi-disant travesti. On peut douter qu'Olivier ait fidèlement servi Shakespeare, puisque dans le prologue, il dit que c'est la tragédie d'un homme «*who could not make up his mind*». C'est une grossière simplification de dire que *Hamlet* se réduit à un héros qui ne savait pas se décider. Le grand avantage de la version intégrale de Branagh est de montrer un

homme qui est aussi actif et qui joue un rôle politique. On voit l'arrière-plan avec Fortinbras qu'on connaît très peu. Dans la version d'Olivier on peut s'interroger pourquoi Ophélie a été traitée avec une telle brutalité, on aurait peut-être pu laisser suggérer qu'ils s'aimaient sincèrement, par exemple, et puis Olivier est bien trop âgé pour le rôle. Cette supposée fidélité d'Olivier envers Shakespeare a déjà été battue en brèche. Orson Welles ne traite pas non plus la pièce dans toute sa complexité parce qu'il ne montre pas que Macbeth est aussi une sorte d'ange déchu qui avait une certaine intégrité, pour son entourage, c'est un homme à la fois dégoûté et attiré par le sang, donc un personnage extrêmement complexe. Welles le simplifie pour le rendre wellesien, il conjugue ambition dévorante et courage brutal, autrement dit, c'est Citizen Kane et Queenland dans *La soif du mal*. Ce qui est intéressant dans l'adaptation n'est pas la pseudo-fidélité qui, de toutes façons n'est pas une vraie fidélité, mais c'est le fait de s'approprier Shakespeare, de le violer et d'en faire autre chose. Comme disait Alexandre Dumas, on peut violer l'histoire à condition de lui faire un enfant. Welles a finalement fait de Shakespeare un univers wellesien, quitte à trahir Shakespeare. La remarque sur *Othello* concernant les acteurs pourrait aussi s'appliquer à *Macbeth* : en dehors de Welles, les comédiens sont vraiment de seconde zone, et cela n'a pas d'importance, le film est tout de même extraordinaire. A la limite, le texte ne joue pas le rôle principal. Welles a compris que l'image poétique est l'image visuelle, ce n'est pas de répéter les mots de Shakespeare qui compte. Sans vouloir faire abstraction de Shakespeare, je dirai que le plus beau film shakespearien est *Le château de l'araignée* de Kurosawa, même s'il n'y a plus rien du texte, comme Walsh est plus shakespearien que Mankiewicz, que Branagh et que beaucoup d'autres. Welles sacrifie la poésie verbale aux exigences du cinéma mais il retrouve la poésie en faisant, par exemple, que le jeu du texte sur la lumière et l'ombre soit restitué par la lumière et l'ombre de la mise en scène et de la dramaturgie. Dans un article de la *Tulane Drama Review*, Peter Brook disait que, finalement, Shakespeare n'avait pas vraiment été traduit au cinéma parce que le théâtre élisabéthain avait une technique très compliquée et en même temps merveilleusement libre, une utilisation des mots très sophistiquée où le vers blanc se mêle à la prose, produisant des textes qui changent constamment de régime. Si l'on pouvait définir l'impression mentale que crée la stratégie shakespearienne des images, on devrait parler de «collage pop» : comme un mot dont les lettres seraient écrites sur trois images superposées dans notre cerveau ; l'acteur est perçu comme un homme debout au loin, mais on voit aussi son visage très proche, peut-être le profil et la nuque, et en même temps on voit encore l'arrière-plan. Peter Brook dit qu'en filmant Shakespeare, il faut trouver une manière de changer de vitesse, de style, de conventions, avec toute la subtilité et la légèreté que l'écran peut permettre et qui reflète le processus mental que le

vers blanc élisabéthain produisait dans la tête du spectateur à l'époque. Il citait Godard qui, dans ses premiers films, comme *Vivre sa vie*, avait une liberté narrative extraordinaire qui était peut-être l'équivalent de la liberté narrative shakespearienne. En regardant les films de Greenaway, plutôt *The Pillow Book* que *Prospero's Books*, on voit effectivement une écriture poétique avec superposition de plans qui s'apparente peut-être curieusement à l'impression que pouvait ressentir un spectateur élisabéthain. La plupart du temps, quand on voit du Shakespeare au cinéma, je ne pense pas que l'on retrouve ce qui pouvait être l'expérience du public d'il y a cinq cents ans.

**Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD.** Michel Ciment a montré qu'il y a un rapport extrêmement vif entre la création filmique et la compréhension de la création dans Shakespeare, dans son exposé, «Shakespeare, the illusionist», Neil Forsyth a montré le rapport entre les origines du théâtre shakespearien et les origines du cinéma. Je voulais demander à Philippe Pilard, lui qui est réalisateur, si même dans le cadre des films documentaires qu'il a réalisés, il a eu l'occasion d'utiliser le savoir qu'il avait de l'art de Shakespeare dans la création de ses films ?

**Philippe PILARD.** Avant de répondre à cette question, j'aimerais apporter un autre exemple que j'irai chercher à l'autre bout de l'Europe : j'ai toujours eu l'impression de voir Shakespeare quand je regardais *Ivan le terrible*. On voit malheureusement peu les films de Kozintsev, il a été à peine cité dans nos débats. Cependant, la tradition shakespearienne est extrêmement puissante en Russie, c'est pourquoi, ce dramaturge ne pouvait pas laisser indifférents des gens comme Kozintsev ou comme Eisenstein. A travers la poésie de Pouchkine, on a parfois l'impression qu'un grand Shakespeare se réincarne de ce côté-là.

En terme de fabrication de films, les moyens techniques sont à peu près les mêmes pour tous les réalisateurs suivant le budget de chacun : ils utilisent les mêmes caméras, les mêmes magnétophones, les mêmes objectifs et souvent aussi, les mêmes techniciens. Ensuite, il faut souligner que les réalisateurs se donnent beaucoup de mal, dans l'ensemble, on ne s'embarque pas dans une aventure shakespearienne ou para-shakespearienne comme on le ferait pour un polar quelconque ou pour un film de commande. Les personnes qui se retrouvent sur ce terrain-là ont des motivations qui peuvent être différentes quand il s'agit non plus des réalisateurs mais de la production. Ce domaine n'a été cité qu'indirectement, mais les films ne poussent pas tous seuls, il y a une «superstructure», comme on disait jadis, financière, technique, qui permet aux films d'exister et qui va avoir une influence, directe ou indirecte, sur les films. Je ne suis pas sûr que les cinéastes aient toujours conscience de cette attente d'une certaine idée d'un public. On a pu dire sans exagérer de cette récente floraison de films shakespeariens qu'ils sont des «American College films», c'est-à-dire des films qui sont faits pour s'adresser

à un public culturel moyen comme les universités en fabriquent de plus en plus. Je veux bien que l'on dise qu'il faut simplifier Shakespeare, le rendre accessible à un certain public, mais on s'aperçoit qu'à force de descendre la barre on finit par ne plus rien dire du tout, on finit par être dans l'insignifiant. C'est une question qui me tient à cœur y compris par rapport à mon travail et à la place d'Arte dans la télévision. Je crois que cela appartient à ce phénomène, que je trouve pour ma part effrayant, qui s'appelle la mondialisation, où l'on veut raboter les têtes d'un bout de la planète à l'autre, on rabote aussi les têtes de Shakespeare.

**Gisèle VENET.** Je voudrais insister sur les parallèles qui sont toujours faits entre le cinéma et le théâtre, selon lequel, le théâtre serait plus réaliste parce qu'on voit les corps des acteurs, et que l'on évolue dans un format constant, à l'échelle humaine. Le cinéma, en revanche, joue de toutes les échelles, de toutes les proximités, de tous les éclairages, ce qui est impossible au théâtre. Je crois que c'est un faux problème que de ramener le débat exclusivement à cette comparaison en disant que le théâtre serait plus réaliste parce qu'on peut toucher le corps des acteurs, mais en fait on ne le touche jamais.

**Francis BORDAT.** Le réalisme n'existe pas plus au théâtre qu'au cinéma. Le dialogue cinéma-théâtre est dans les films eux-mêmes.

**Dominique GOY-BLANQUET.** N'y a-t-il pas, parfois, une certaine difficulté à l'intérieur des films de vouloir susciter la réaction des spectateurs à la fois selon les codes du théâtre et à la fois en faisant référence au code du cinéma ? L'attente d'un spectateur de théâtre et les conventions qu'il est prêt à accepter ne sont pas les mêmes que ceux du spectateur de film. Souvent, à l'intérieur du film qui filme une pièce ou qui utilise des morceaux d'une pièce, on nous tiraille entre ces deux approches, ces deux sensibilités.

**Francis BORDAT.** Il y a peut-être un grand parti à en tirer, Serge Chauvin a précisément expliqué ce phénomène dans l'admirable film de Kurosawa, c'était une révélation.

**François LAROQUE.** Pourquoi y a-t-il si peu de cinéastes français qui s'intéressent à Shakespeare ?

**Michel CIMENT.** La plupart des cinéastes français sont leurs propres auteurs. Depuis trente ans, la plupart des cinéastes français sont écrivains, Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Sautet, Tavernier... Shakespeare ne les intéresse pas, et ce n'est pas très grave : je préfère qu'on s'inspire de Shakespeare de façon plus profonde.

**François LAROQUE.** Comment interprétez-vous ce phénomène d'intérêt soudain d'Hollywood à Shakespeare-scénariste ?

**Michel CIMENT.** Shakespeare correspond à un marché. Kenneth Branagh, lui, venant d'une tradition théâtrale, étant britannique, ayant joué *Henry V* très naturellement et avec grande conviction, a voulu porter *Henry V* au

cinéma. Comme le film a été un merveilleux succès, les producteurs n'ayant aucune imagination se sont intéressés à Shakespeare. Et depuis, les films shakespeariens se sont succédés, avec plus ou moins de réussite, la mode a été lancée, mais sans nécessité profonde. Quand Rohmer fait un film, il a une nécessité profonde. La plupart des grands cinéastes français ne sont pas inclus dans un système de marché, ce n'est pas qu'ils ne pensent pas en termes commerciaux, mais la logique qui prédomine est celle de la création. En revanche, dans un système anglo-saxon (et cela a produit d'ailleurs de très beaux résultats qu'il ne faut pas minimiser), les producteurs, qui sont les meneurs de jeu, ont comme point de départ la volonté de puiser dans un filon lucratif.

**Francis BORDAT.** Quoiqu'on pense de Branagh, de sa pédagogie ou de son commercialisme, de sa musique aussi dont on a beaucoup parlé, il faut saluer ce culot extraordinaire qu'est son pari d'exhaustivité qu'il a fait avec *Hamlet*. Il a défié tous les standards hollywoodiens en un film magnifique qui nous fait très bien comprendre le texte de Shakespeare. C'est une pédagogie que je trouve très réussie.

**Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD.** Francis Bordat a sans doute eu le mot de la fin.

**Jean-Marie MAGUIN.** Je remercie les participants de cette table ronde et Raphaëlle Costa de Beauregard qui l'a organisée.

Table ronde retranscrite et remaniée  
par Isabelle SCHWARTZ-GASTINE