

Article

« Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique »

Michèle Garneau

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 30, 2001, p. 24-40.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041469ar>

DOI: 10.7202/041469ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Michèle Garneau
Université de Montréal

Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique

La théâtralité à laquelle je m'intéresserai ici ne s'appuie pas sur un texte de théâtre, mais est produite par le cinéma. C'est une théâtralité proprement cinématographique. Il ne s'agira donc pas de m'insérer dans la problématique de l'adaptation¹, mais de prendre une attitude épistémologique un peu différente en tentant d'avancer un certain nombre d'hypothèses sur les raisons qui ont poussé le cinéma, à un certain moment de son histoire, à émettre des signes de théâtralité².

1. Outre le fait que les études de cas soient très nombreuses, un récent ouvrage d'André Helbo, *L'adaptation : du théâtre au cinéma* (1997) approche le phénomène dans sa généralité en proposant un concept générique d'adaptation susceptible de permettre un va-et-vient entre théâtre et cinéma. D'inspiration sémiologique, l'ouvrage nous invite à un tour d'horizon des formes de relations possibles – pratiques et théoriques – entre théâtre et cinéma, serties chaque fois de concepts descriptifs et analytiques appropriés (captation, notation, transposition, transfert, métamorphose). Inutile donc, de repasser sur ce qui a déjà été – et fort minutieusement ici – défriché.

2. Si l'hypothèse d'un afflux de théâtralité dans le cinéma moderne et contemporain a déjà été maintes fois émise par des théoriciens et critiques de cinéma, un seul ouvrage s'y consacre de façon un peu systématique. Il s'agit de l'approche esthétique et politique de Youssef Ishagpour dans *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui* (1995). Il n'existe pas, à ma connaissance, d'ouvrages consacrés à la question de la théâtralité cinématographique. Je mêlerai donc mes propres hypothèses à celles glanées ici et là dans des ouvrages où la question est abordée, soit à partir de l'œuvre d'un cinéaste, soit à partir d'un cadre théorique qui n'est pas forcément celui de la théâtralité cinématographique.

Il me faut d'entrée de jeu revenir sur une distinction soulevée il y a déjà longtemps par André Bazin dans un article fondateur sur l'adaptation³ entre le « fait théâtral » et le « fait dramatique ». Si Bazin s'intéresse à cette question en 1951, c'est qu'enfin des cinéastes – dont Laurence Olivier avec *Henri V*, Jean Cocteau avec *Les parents terribles*, Orson Welles avec *Macbeth*, Marcel Cravenne avec *La danse de mort* – s'attaquent à la « théâtralité du drame », et non plus seulement à l'« élément dramatique », aisément exportable⁴. En effet, si le théâtre est l'art spécifique du drame, nous dit Bazin – et je le paraphrase –, il lui arrive d'habiter d'autres formes, telles la forme romanesque ou cinématographique. C'est donc dire que, de la même façon qu'il peut aller se loger autre part, le drame peut être délogé, ce que démontre, non pas seulement la modernité théâtrale, mais aussi la modernité cinématographique. Les pièces de théâtre qui sont généralement choisies pour être adaptées à l'écran le sont pour leur teneur en dramaturgie, et non pour leur teneur en théâtralité. Voilà pourquoi l'adaptation d'une pièce de théâtre à l'écran – si l'on n'en retient que l'élément dramatique, et non la théâtralité du drame – peut ne produire aucun effet de théâtralité.

Les théâtrologues le savent bien : la théâtralité, même au théâtre, ne va pas de soi. Elle peut, comme au cinéma, faire défaut. Mais qu'est-ce donc que la théâtralité ? Roland Barthes, qui la définit par ce qu'elle n'est pas – « c'est le théâtre moins le texte » écrit-il (1964 : 41) –, me semble rejoindre ce qu'un grand nombre de théâtrologues contemporains entendent par « texte spectaculaire⁵ », et qu'ils opposent au texte dramatique. « C'est le théâtre moins le texte, écrit Barthes, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit. » Si la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte (ou sans l'élément dramatique), c'est donc dire qu'elle est évolutive, qu'elle s'inscrit dans une histoire, qui est celle de la scénographie. Comme l'écrit Marcel Freydefont, le théâtre « naît au moins à trois reprises : quand advient le texte, le lieu et le jeu. [...] Triple décision poétique

3. L'article, publié en 1951, s'intitule : « Théâtre et cinéma ». André Bazin s'est porté à la défense de l'adaptation – et pas seulement théâtrale – en justifiant l'idée d'une « impureté » constitutive du cinéma. Il est un des premiers grands théoriciens du cinéma, et dont les textes sont encore abondamment lus et commentés.

4. Voici la citation : « La vraie solution, enfin entrevue, consistait à comprendre qu'il ne s'agissait pas de faire passer à l'écran l'élément dramatique – interchangeable d'un art à l'autre – d'une œuvre théâtrale, mais inversement, la théâtralité du drame. Le sujet de l'adaptation n'est pas celui de la pièce, c'est la pièce elle-même dans sa spécificité scénique » (Bazin, 1981 : 169).

5. Je pense à André Helbo, Anne Ubersfeld, Marco De Marinis.

qui se noue autour d'un texte (dramaturgie), d'un lieu (scénographie), et d'un jeu (régie) » (1996 : 246-247).

Prenons garde, dès lors, aux affirmations – touchant la théâtralité comme la filmité – par trop liées aux contingences de l'époque, je veux dire à l'état du théâtre ou du cinéma à une certaine époque, et que contredira l'évolution actuelle. La théâtralité est évolutive, inscrite dans une histoire. Et j'ajouterai : dans une histoire qui n'est pas seulement celle du théâtre. Il y a une théâtralité cinématographique comme il y a une théâtralité picturale, par exemple. Que la théâtralité puisse se tapir là où on l'attend le moins, c'est là la thèse de Barthes dans « Le théâtre de Baudelaire » (1964). Dans cet article, l'auteur s'attache à définir la théâtralité à partir de l'œuvre de Baudelaire en soulevant un demi paradoxe. La théâtralité de Baudelaire n'est pas à chercher dans ses tentatives dramaturgiques – ratées selon Barthes – mais dans *Les paradis artificiels*, dans sa poésie ainsi que dans ses descriptions de tableaux. Et c'est ici que je cueillerai ma définition – minimale il est vrai, mais opératoire pour la suite de mon argumentation – de la théâtralité.

Si *Les paradis artificiels* de Baudelaire est une œuvre qui porte en elle des virtualités théâtrales, c'est parce que son auteur y « décrit une transmutation sensorielle qui est de même nature que la perception théâtrale, puisque dans l'un et l'autre cas la réalité est affectée d'une emphase aiguë et légère, qui est celle-là même d'une idéalité des choses » (1964 : 44). Le théâtre, selon Barthes, réalise l'illusion de l'opium, telle que décrite par Baudelaire dans *Les paradis artificiels*. Dans « L'échec de Baudelaire », Maurice Blanchot revient sur la question et cite Baudelaire citant lui-même son maître, Edgar Poe : « Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de *revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel* qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique » (1949 : 139). Intérêt « surnaturel » et non pas réalité surnaturelle : « c'est la nature entière qui est transformée, commente Blanchot, [...] et, à cause de cela, elle nous intéresse, elle nous importe comme n'étant plus la nature, mais la nature dépassée, réalisée dans son dépassement, la surnature » (p. 139).

André Bazin va dans le même sens en écrivant que le théâtre définit un espace distinct de la nature. « La scène et le décor où l'action se déroule sont un microcosme esthétique inséré de force dans l'univers mais essentiellement hétérogène à la Nature qui les entoure (1981 : 160). Le théâtre ne peut « par essence », spécifie Bazin, se confondre avec la nature; il la re-crée toujours nécessairement. Or si j'insiste sur cette question, c'est parce que le cinéma, lui, le peut. Si le cinéma peut « par essence » se confondre avec la nature – par exemple avec les paysages qu'il représente –, c'est parce qu'il procède de l'avènement de la photographie qui est

celui de la reproduction mécanique⁶. C'est pourquoi Bazin peut écrire – je le paraphrase – que l'image cinématographique s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu, comme au théâtre, de lui en substituer une autre. « Pour un temps, le film est l'Univers, le Monde, ou si l'on veut, la Nature » (1981 : 163). Ce sont ces effets de naturalité – ou de réalité – qui le distinguent fondamentalement du théâtre et de ses effets de surnaturalité. On verra dans ce qui suit pourquoi il m'a fallu faire cette précision.

Voici donc quelques hypothèses sur une théâtralité proprement cinématographique, mais surtout, sur les modalités de son surgissement dans la modernité.

*

La modernité cinématographique, comme toutes les modernités artistiques, est un phénomène complexe. Qu'il nous suffise de garder à l'esprit que la mise en crise de la représentation à laquelle elle a donné lieu – crise des valeurs du classicisme et de son principe de clôture – n'a pas produit que des effets de théâtralité, mais aussi de picturalité et de discursivité. Mentionnons aussi au passage que cette modernité a plusieurs visages, et surtout plusieurs vitesses. Si tout le monde s'entend pour la faire commencer après la guerre – *grosso modo* avec Orson Welles aux États-Unis, Jean Renoir en France et Roberto Rossellini en Italie –, elle advint plus tard à l'intérieur de cultures cinématographiques mineures, comme au Québec, au Brésil, en Hongrie, etc.

J'ai retenu trois phénomènes qui, dans la modernité cinématographique, m'apparaissent avoir fortement contribué à produire des effets de théâtralité au cinéma :

- 1) L'émergence d'une nouvelle pratique du cinéma à la fin des années 1950 – le cinéma-direct – et dont une des principales caractéristiques aura été de faire entrer la réalité dans la fiction. On verra comment la rencontre de ces deux dimensions – fictionnelle et documentaire –, désormais côte à côte au sein de la représentation cinématographique, crée des effets de théâtralité.

6. Pour la première fois, écrit Bazin, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme (1981 : 13).

2) La remise en question des mécanismes identificatoires mis au point par l'institution cinématographique a donné lieu à un changement de statut du regard, à une attention esthétique différente qui rapproche le spectateur du film de celui de la représentation théâtrale.

3) Une crise de l'action et l'invention d'un cinéma des corps produit des effets de théâtralité dans la mesure où, n'étant plus engagés dans une action mais dans un *gestus*, les corps se théâtralisent.

L'irruption de la réalité dans la fiction

Il nous faut partir, pour comprendre ce qui précipite le cinéma dans la modernité, d'un événement proprement cinématographique, dont la portée esthétique est aussi importante que le passage du muet au parlant⁷. Cet événement, c'est ce qu'on a appelé le « cinéma-direct », une nouvelle pratique rendue possible par toute une série d'innovations techniques entourant la caméra et qui feront de cette dernière un outil beaucoup plus mobile (bien qu'encore très lourde, on peut désormais la porter sur soi) et autonome (on peut enfin enregistrer le son en même temps que l'image). La conséquence pratique de cet allègement et de ce perfectionnement du matériel d'enregistrement est considérable : on peut sortir des studios, où l'on recrée le monde, et aller le filmer « directement ». Youssef Ishagpour caractérise l'esthétique des studios par « l'identité du monde et de la fiction » (1995; 1996) : la fiction est un monde en soi – c'est le monde de la fiction –, elle est un univers parfaitement étanche au monde extérieur de la réalité. Qu'elle se réfère à des mondes possibles dans la réalité (à l'intérieur d'un genre comme le drame historique par exemple) ou impossibles dans la réalité (à l'intérieur d'un genre comme la science-fiction), ce sur quoi la fiction se règle pour établir sa crédibilité, ou encore sa vraisemblance, ce n'est pas la réalité – trop informe, trop inconsistante, insuffisamment réelle (au sens dramatique du terme) – mais la convention.

Avec le cinéma-direct, le monde de la réalité va s'immiscer peu à peu dans l'« univers de la fiction », venant ainsi saper son étanchéité⁸. Ishagpour résume par une belle formule cette révolution esthétique du cinéma-direct en parlant d'« ouverture au monde contre les conventions du drame et du cadre » (1996 : 72).

7. Thèse défendue par le théoricien et cinéaste Jean-Louis Comolli, un des premiers à avoir théorisé le cinéma-direct dans deux articles parus dans *Les Cahiers du cinéma* en 1969.

8. *Univers de la fiction* est le titre d'un ouvrage de Thomas Pavel (1986) dans lequel l'auteur examine ce qu'il appelle le « principe d'imperméabilité référentielle » de la fiction. Il existe, bien sûr, des fictions dites perméables qui vont à l'encontre de ce principe.

En d'autres termes, la caméra n'est plus seulement au service du drame, c'est-à-dire de la fiction, elle n'est plus seulement psychologisante, mais documentarisante, c'est-à-dire historique, topographique, ethnologique, sociologique. Le contexte historico-social, qui jusque-là ne constituait que l'arrière-fond du drame (celui du héros et de son action), passe au premier plan. Et il ne s'agit pas seulement d'un changement de focalisation dans la mesure où ce contexte, ce sera une image d'« actualité », conformément au principe énoncé ci-dessus de la reproduction technique du cinéma. À côté de l'histoire qu'on nous raconte (le semblant de la fiction), se raconte aussi l'Histoire (le document et son effet de réalité). La révélation n'est donc plus strictement fictionnelle (mimétique et vraisemblable), elle nous renvoie à notre monde actuel, elle produit de l'historicité.

On pourrait donner comme exemples de cette nouvelle esthétique un grand nombre de films québécois des années 1960. Dans *Le chat dans le sac* (1964), le cinéaste Gilles Groulx imagine une histoire fictive (la fin d'un amour entre un Canadien français et une Juive anglophone) dans un contexte – le Québec d'alors – fortement documentarisé. « Ce film représente le témoignage d'un cinéaste sur l'inquiétude de certains milieux de jeunes au Canada français », peut-on lire en exergue du film. Ce qui prime donc, c'est un contexte réel, presque documentaire, dans lequel on va lâcher des acteurs (qui improvisent) et une fiction (minimale). La présence du document, la rencontre avec des actualités sont au centre de l'esthétique du film. Il ne s'agit pas d'éliminer la fiction – il n'y aurait plus que des documentaires cinématographiques – mais de la marginaliser.

Une nouvelle esthétique se met en place qui ne se fonde plus sur une « identité du monde et de la fiction », mais fait se rencontrer (se confronter/s'affronter) deux dimensions : fictionnelle et documentaire. « À partir du moment, écrit Ishagpour, où tout ce qui entre dans le film n'est plus surdéterminé par la fiction, mais où la fiction est un élément dans le monde, des brèches s'ouvrent de plus en plus dans la clôture » (1995 : 73). Il y a désormais un monde de la réalité hétérogène, ou encore, extérieur au monde de la fiction. C'est par là que l'esthétique des studios, fondée sur l'homogénéité fictionnelle, se défait. C'est la quête d'une réalité de l'image, et l'invention d'un nouveau réalisme. Un nouveau réalisme qui s'oppose à l'ancien, puisqu'il entend désormais ne plus éviter la question de la réalité impliquée dans celle de l'art⁹. Pour qu'il y ait effet de réalité au cinéma, il faut que quelque chose soit donné dans sa différence et son extériorité par rapport à la fiction.

9. « Le réalisme, écrit Jean-François Lyotard, dont la seule définition est qu'il entend éviter la question de la réalité impliquée dans celle de l'art » (1986 : 21).

Or, c'est la rencontre de ces deux dimensions posées côte à côte qui produira des effets de théâtralité. Quand la fiction ne forme plus un monde étanche, mais qu'elle se laisse contaminer par de la réalité documentaire, elle s'artificialise. Au contact de la réalité, ou du document, ce que la fiction perd en *vrai(semblable)*, elle le gagne en *faux-semblant*. La fiction, s'exposant comme quelque chose d'extérieur à la réalité, se fait *théâtre de la fiction*, se théâtralise. S'observe ici non pas un refus du réalisme mais une dénonciation du faux réalisme cinématographique – ce qu'on appelle vraisemblable –, par un redoublement du simulacre, du faux-semblant.

On voit que par rapport au monde de la fiction, propre à l'esthétique des studios, on gagne une dimension supplémentaire. S'il n'y a pas d'effet de théâtralité dans le classicisme, c'est bien parce que son univers fictionnel est clos, continu et homogène, fermé sur lui-même. Il y aura théâtralisation dans le cinéma contemporain, effets de théâtralité, chaque fois que ces deux dimensions entreront en dialectique.

Or les effets d'artificialité, comme les effets de réalité, peuvent être suscités de multiples façons. On peut naturaliser ou artificialiser n'importe quelle composante : celle du jeu, celle du dialogue, celle du décor. Éric Rohmer aime à artificialiser le dialogue (à l'affecter d'une emphase aiguë et légère, dirait Barthes), dans des décors naturels. On peut, à l'inverse, opérer une déformation picturale du décor, proprement théâtrale, comme chez Glauber Rocha, pour ensuite faire entrer le spectateur dans la réalité documentaire. « Mon film est du théâtre, insiste Rocha, parlant d'*Antonio Das Mortes* (1969), il se rattache à quatre siècles de représentation ». Tout est théâtre ici, théâtralisé : le drame, le jeu, la caméra, les costumes, les accessoires. Dès l'avant-générique, une frontalité du cadrage, un jeu latéral des acteurs, un aplatissement du décor par les longues focales et qui instituent comme des coulisses virtuelles de part et d'autre de l'action filmée. La place du village, la maison d'Horacio avec son perron, le café, le porche de l'église, l'amphithéâtre où seront exterminés « *beatos* » et « *cangaceiros* » sont des lieux scéniques, littéralement. Mais on sait que le cinéma n'a pas de coulisses, dont la fonction au théâtre est de séparer et de cerner un monde fictif distinct du monde réel. Théâtre sans scène et où les acteurs de la représentation en sont les seuls spectateurs. Tout est théâtre dis-je, jusqu'au moment où les héros-acteurs quittent leur représentation pour entrer dans la réalité quotidienne – la route, le Brésil contemporain, le domaine du nouveau dragon Shell en rouge et or. Où étions-nous ? Dans le nord du Brésil, la campagne infinie du Sertão, filmée tel un théâtre de la mémoire des mythes. Où sommes-nous maintenant ? Dans une réalité tout aussi cauchemardesque, la réalité de la ville non reconstituée.

Toute une esthétique de la théâtralité s'observe chez l'Italien Pier Paolo Pasolini, le Portugais Manuel de Oliveira, le Grec Théo Angelopoulos, le Brésilien Glauber Rocha, cinéastes fondateurs de modernité dans leur pays d'origine. Pasolini voyait dans le flottement entre images symboliques et réalités brutes le fondement autant de la spécificité esthétique du cinéma que de sa singulière magie poétique. Cette marge d'arbitraire entre ces deux instances serait le plus grand atout du cinéma en tant que moyen d'expression. Or, c'est dans ce flottement, c'est dans cette marge d'arbitraire que surgit une théâtralité proprement cinématographique.

L'irruption du regard dans la représentation

Mais ce n'est pas seulement l'irruption de la réalité dans la fiction qui, dans le cinéma moderne, produira des effets de théâtralité. Plus fondamentalement peut-être, dans la mesure où le phénomène affectera aussi le théâtre et le roman, une grande crise de l'action caractérise la modernité cinématographique¹⁰. On en diagnostique les premiers symptômes dans le néo-réalisme italien, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le mouvement se poursuit dans la nouvelle vague française, dans les cinémas d'Europe de l'Est, dans celui des minorités (au Québec, en Amérique latine). Partout on enregistre ce que Gilles Deleuze appelle une « faillite des schèmes sensori-moteurs » (1983; 1985), comme si une panne générale avait envahi l'image. Faire avancer l'histoire ne va plus de soi. Comme si les désastres de la « vraie » – la révélation des camps et des corps suppliciés aura été cinématographique¹¹ – avait porté un coup fatal à la narrativité. Disons plutôt, en empruntant la formulation à Paul Ricœur (1984), que l'« identité narrative », c'est-à-dire la capacité de l'histoire à se laisser raconter selon les conventions aristotéliennes, sera fortement mise en péril.

Il y a avait eu jusqu'alors, pourrait-on dire, deux manières de faire avancer l'histoire au cinéma : une manière dramatique, c'est-à-dire par l'action du personnage (il faut qu'il passe à l'action), et une manière plus proprement cinématographique,

10. Phénomène toutefois plus malaisé à circonscrire puisqu'il ressortit à plusieurs causes. Sur la crise qui a secoué l'image-action, Gilles Deleuze écrit : « elle a dépendu de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement qu'après la guerre, et dont certaines étaient sociales, économiques, politiques, morales, et d'autres intérieures à l'art, à la littérature et au cinéma en particulier. On pourrait citer pêle-mêle : la guerre et ses suites, le vacillement du "rêve américain", sous tous ses aspects, la nouvelle conscience des minorités, la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et des anciens genres » (1983 : 278).

11. Je songe ici au film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955).

c'est-à-dire par l'action de l'image elle-même, de son déroulement (il faut qu'elle passe à une autre image). Or quand le personnage agit, son corps ne fait pas problème à l'écran, de même que lorsque l'œil du spectateur est activé par le déroulement de l'image, son regard ne fait pas problème (il faudrait plutôt écrire, n'est pas problématisé).

Deux nouvelles problématiques vont donc surgir de cette « rupture du schème sensori-moteur », et Gilles Deleuze montre bien comment les deux problèmes se touchent lorsqu'il écrit que dans la modernité cinématographique, « le personnage a gagné en voyance ce qu'il a perdu en action ou en réaction : il VOIT, si bien que le problème du spectateur devient "Qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image" (et non plus "Qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image suivante") » (1983 : 356). Une nouvelle race de personnages va surgir, affectés d'« impuissance motrice », mais que compense, si l'on peut dire, une puissance de vision, « car le personnage n'agit plus, ne réagit plus aux situations. Il est devenu une "sorte de spectateur" » (1985 : 9). L'espace-temps du film est désormais investi par un regard davantage que par une action. Et pour rester dans le vocabulaire deleuzien : une situation optique a remplacé l'action motrice. Youssef Ishagpour va dans le même sens que Deleuze en soulignant que s'« il n'y a plus suspens (la matrice de celui-ci, c'est la poursuite), mais suspension... c'est la contemplation et le temps qui deviennent l'objet du film » (1995 : 74). L'image cinématographique a changé de régime. Elle n'est plus une organisation du temps en forme d'action (une image-mouvement), mais la temporalité d'un regard devenu vision (une image-temps).

J'examinerai donc comment cette narrativité épuisée, à la fois du côté de l'action du regard, comme de celui de l'action du personnage, va provoquer des effets de théâtralité.

À quoi tient le suspens du regard au cinéma ? Ou encore : comment stimule-t-on la pulsion scopique, élément d'identification spécifiquement cinématographique et qui touche au désir de voir du spectateur ? En jouant l'objet entre deux pôles, vertigineusement : actif/passif, poursuivant/poursuivi, bourreau/victime, etc. Le cinéma populaire est par excellence le cinéma du double point de vue. Il campe l'objet du regard entre le plan et le *reaction shot*, l'installant dans un rapport de force. Paul Warren s'est penché sur le fonctionnement de ce dispositif et le caractérise par un « déroulement inexorable et organico-actif vers un dénouement » (1989 : 9). Le dispositif hollywoodien mettrait tout en œuvre, toujours selon Warren, pour que l'attention du spectateur soit incapable de se concentrer sur le contenu du plan. « Le spectateur ne voit pas et n'entend pas ce qui est projeté sur l'écran, pour

la simple raison qu'il se projette sur ce qui n'est pas encore là, mais qui va venir, qui va surgir obligatoirement du hors-champ » (p. 9).

C'est au fonctionnement de ce dispositif que va s'attaquer la modernité cinématographique. Au lieu que le spectateur soit projeté au centre du film, l'œuvre est exposée devant son regard. Or, pour que l'identification fonctionne au cinéma, il importe d'intégrer le spectateur, voire de le projeter, au centre de l'action du film. Mais ce positionnement imaginaire du spectateur, de son regard, implique dans le même temps sa négation. Le paradoxe veut en effet que l'attention du spectateur ne soit captée, totalement absorbée que si la fiction de sa propre absence est réalisée dans le film. Tout est mis en œuvre pour fermer la représentation à la présence du spectateur. Ce qu'il s'agit de préserver, en définitive, à l'intérieur de ce dispositif institutionnel, c'est la clôture fictionnelle.

On pourrait rapprocher ces procédures de ce que Michael Fried, dans son ouvrage intitulé *Absorption and Theatricality* (1980)¹², repère dans la peinture du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, à savoir un courant anti-théâtral, puis une crise de ce courant dans la modernité picturale. Son propos concerne le mien de très près, puisque ce que l'auteur nomme la question de la théâtralité en peinture est celle de la problématique de la place qui doit être faite au spectateur.

Ce qu'il fallait combattre, nous dit Fried, c'est la fausseté de la représentation et la théâtralité de la figuration, et ce, par une conception *dramatique* de la peinture, conception qui recourait à tous les procédés possibles pour fermer le tableau à la présence du spectateur. Et l'auteur de citer Diderot, grand défenseur de cette conception anti-théâtrale : « la toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà », sinon le peintre ferait une œuvre « d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre » (1990 : Avant-propos, p. II). Le succès de cette nouvelle conception dramaturgique de la peinture dépendait donc de l'établissement de la fiction de l'inexistence du spectateur. Or le problème est similaire au cinéma. En se libérant du modèle dramaturgique, le cinéma de la modernité ouvre l'espace de représentation au regard du spectateur.

La thèse de Fried est donc celle-ci : la clôture de la représentation suppose une anti-théâtralisation et surtout la négation du spectateur. Élaborer un rapport anti-théâtral en peinture, c'est traiter le spectateur comme s'il était absent; à l'inverse, élaborer un rapport théâtral, c'est le prendre en compte (1990 : 15-16).

12. Je donnerai la référence à partir de la traduction française : *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, 1990.

« Comment interpréter, écrit Fried, le regard frontal du principal personnage féminin du *Déjeuner sur l'herbe* et d'*Olympia*, regard qui aliène et met comme à distance ? » (p. 14). La réponse est : comme un regard théâtral. Fried établit son indice de théâtralité picturale sur trois critères : sur celui d'un échange des regards, sur celui de la frontalité (et non plus l'obliquité d'une action dramatique dans laquelle les personnages sont absorbés dans une action), enfin sur celui de la distanciation.

Le cinéma moderne se théâtralise de la même façon dans la mesure où il a largement désigné la rampe et joué avec elle : c'est le regard à la caméra. Quoi de plus théâtral qu'un acteur interpellant directement le spectateur ? « Un des effets du regard à la caméra, écrit Marc Vernet, c'est de dénoncer le voyeurisme du spectateur, en mettant brièvement en communication l'espace du film et l'espace de la salle de projection » (1983 : 32). La question de la coprésence, du dialogisme scène-salle, plus encore que la présence de l'acteur, ne constitue-t-elle pas une caractéristique essentielle du théâtre ? Cinéma « anti-théâtral », le cinéma classique, en effet, interdisait que l'on regarde l'objectif, pour sauvegarder la fermeture du film sur lui-même. « On y voit généralement la forme discursive de "je-tu", qui accentue la relation entre deux interlocuteurs, écrit encore Marc Vernet, alors que la conception dramatique et narrative semble avoir opté pour la forme "il" qui, selon Benveniste, définit l'histoire racontée » (1983 : 32).

Qu'est-ce qui définit le regard théâtral ? J'abonderai ici dans le sens de Fried en disant que c'est l'échange, une relative frontalité, la distanciation et l'extériorité, mais surtout, la possibilité de choisir son point de vue, quelque chose de l'ordre d'une *distraction* possible face à ce qui est représenté. En effet, l'œil du spectateur de théâtre peut à tout moment s'affranchir des suggestions de la mise en scène, déchiffrer l'espace à son gré, choisir une focalisation et poursuivre la lecture du spectacle à partir de ce point de vue. Au théâtre l'attention de chacun change constamment d'objet. Elle focalise parfois sur l'action principale, parfois sur un acteur à l'arrière-plan; à d'autres moments cette attention se porte sur les détails de la scène, ou encore le spectateur prend conscience de la présence du public. Cette émancipation est plus difficile, voire parfois impossible au cinéma, où les contraintes du montage ne permettent pas de poursuivre une lecture indépendante. Ce que recherchent un grand nombre de cinéastes de la modernité, c'est de donner au spectateur la possibilité de lire l'image autrement, de choisir un point de vue ou un autre, de pouvoir demeurer un peu distant, un peu extérieur à ce qui est montré, en bref, d'affranchir son regard du « déroulement organico-actif inexorable vers un dénouement » (Warren, 1989 : 9). En arrêtant le mouvement, en inventant des cadrages obsédants, en redécouvrant la puissance du plan fixe, en temporalisant

l'image par l'usage du plan-séquence, on va passer d'une dramaturgie de l'action à une dramaturgie du regard. Le montage change de sens. Il sert moins à *monter* des images les unes sur les autres, qu'à *montrer* l'image, il devient « montrage », vecteur de deixis davantage que de narrativité. Comme l'écrit Ishagpour : « Le spectateur, qui n'est plus intégré au centre de l'action, se retrouve en position contemplative » (1995 : 74). Voir ce qu'il y a à voir dans l'image, comme l'écrit Deleuze, et ne plus attendre de voir ce qu'il y a à voir sur l'autre image, sortir du suspens du regard, comme l'écrit Ishagpour, pour aller vers sa suspension.

Le problème est inverse au théâtre : comment captiver le regard, comment le rendre captif ? Dans les propos qui suivent, un metteur en scène de théâtre a cherché un regard cinématographique, quelque chose de très proche de la dimension haptique de la prise de vue cinématographique :

Pour mon travail sur Lucrèce, *De la nature des choses*, avec Titina Maselli, nous avons renversé le rapport scène-salle en installant le plateau dans les gradins de Bobigny, qui montent en courbe ou selon une parabole où le regard du spectateur se trouve aspiré. C'était très différent d'une perspective à l'italienne, le point de fuite s'échappait vers le haut en une sorte de mouvement immobile; [...] J'aime bien que la scène soit plus large ou profonde que la salle, et donne ainsi le sentiment d'aspirer le spectateur. Il faut troubler son écoute ou son regard, l'empêcher de trop instrumentaliser ou dominer le spectacle¹³.

L'irruption du corps dans la représentation

« Le théâtre, écrit Roland Barthes, comme le lieu d'une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d'une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel » (1964 : 43). Or c'est selon ces deux voies contraires, celle des pouvoirs théâtraux du faux (de son caractère artificiel) et celle des pouvoirs théâtraux du vrai (de son pesant de réalité) que le cinéma théâtralise ses corps. D'un côté l'artifice, c'est-à-dire – et pour citer Barthes encore – « le fard, l'emprunt des gestes ou des intonations », et de l'autre, l'épreuve de chair et de nerfs. Mais dans les deux cas, « la disponibilité d'un corps exposé ». Concentrons-nous sur l'artifice du corps, sur l'emprunt des gestes et des intonations, en invoquant le *gestus*, qui est aussi bien gestuel que vocal. C'est Bertolt Brecht qui a créé la notion de *gestus*, en en faisant l'essence du théâtre, distincte de l'intrigue. Cette notion brechtienne, que Roland Barthes considère comme « l'une

13. Entretien avec Jean Jourdeuil, dans « Pour un théâtre ouvert sur les médias », *Cahiers de médiologie*, 1996, n° 1, p. 245.

des plus intelligentes et des plus claires que la réflexion dramaturgique ait jamais produite » (1982 : 89), Gilles Deleuze la reprend pour caractériser un « cinéma des corps », qui serait propre à la modernité. Voyons-en son recyclage cinématographique qui, comme on le verra, le dote de dimensions nouvelles, proprement cinématographiques.

« Le gestus, écrit Deleuze, est le développement des attitudes elles-mêmes, et, à ce titre, opère une théâtralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle » (1985 : 250). Il faut opposer les postures du corps, c'est-à-dire le gestus, aux « rôles », au sens sémiotique du terme. En règle générale, c'est la place (le rôle) qui précède le corps, qui vient l'occuper. Un rôle, peut-on lire dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, c'est « l'attribution à un sujet-personne d'un prédicat-processus éventuel, en acte ou achevé » (Ducrot/Todorov, 1972 : 290). Cette définition, précise-t-on, « situe d'emblée le personnage dans une dynamique d'action ». Filmer les postures du corps, chez John Cassavetes par exemple, ce sera donner la préséance à un gestus plutôt qu'à un rôle. « Le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, écrit encore Deleuze, et ce qui doit en sortir, c'est le gestus, c'est-à-dire un "spectacle", une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute intrigue » (1985 : 250). Si donc le rôle est constitutivement lié à la catégorie de l'action, le gestus s'en libère.

En migrant du théâtre au cinéma, de Brecht à Deleuze, et sous la pression de nombreux exemples cinématographiques – les Italiens Antonioni et Carmelo Bene, la nouvelle vague française, le cinéma expérimental américain d'Andy Warhol et de Paul Morissey, l'après nouvelle vague française (chez Jacques Doillon, par exemple) –, le potentiel opératoire de la notion s'élargit. Le gestus proprement cinématographique qui se dégage des analyses de Deleuze excède son sens originel de *gestus social*. Le sens originaire de gestus en tant que « geste ou un ensemble de gestes renvoyant à, ou plutôt, révélant toute une situation sociale » (Barthes, 1982 : 89-90) est ici dépassé. Et il ne s'agit pas seulement, chez Deleuze, de faire intervenir un gestus individuel, ou encore féminin (le gestus cinématographique proprement féminin d'Agnes Varda ou de Chantal Akerman), mais de poursuivre la réflexion amorcée par Brecht autour d'un gestus musical. Pour Deleuze, le titre même du texte de Brecht, « Musique et gestus », indique suffisamment que le gestus ne doit pas seulement être social : étant l'élément principal de la théâtralisation, il implique toutes les composantes esthétiques, notamment musicales. Le cinéma de Jean-Luc Godard, avec *Prénom Carmen* (1983) ou *Je vous salue Marie* (1985) entre autres, pourrait permettre une exploitation inédite du concept. « Le cinéma de Godard va des attitudes du corps, visuelles et sonores, au gestus pluridimensionnel,

pictural, musical, qui en constitue la cérémonie, la liturgie, l'ordonnance esthétique » (Deleuze, 1985 : 254). C'est qu'en effet les postures du corps ne sont pas seulement visuelles, mais sonores. Toute l'œuvre de Pierre Perrault met en scène des gestus sociaux de/dans la langue elle-même. « Jusqu'où peut-on trouver des gestus sociaux ? écrit Barthes. Très loin : dans la langue elle-même » (1982 : 90).

Un cas de figure fréquent dans la nouvelle vague française : celui de personnes se mettant à jouer, à danser, à mimer pour eux-mêmes. On en trouve un exemple récent dans le film de Lars Von Trier, *Dancer in the Dark* (1999). Le quotidien misérable d'une jeune femme, récemment émigrée, au seuil de la cécité, ne cesse de passer du côté de ce monde meilleur qu'est la comédie musicale. Ardente adepte du genre, le personnage se fait à lui-même un théâtre pour survivre. Car l'on peut prendre toutes sortes de postures et de poses (effets d'artifice), qui prolongent directement les attitudes quotidiennes de la vie (effets de réalité). L'idée que la vie ne devient significative que sur les tréteaux nous vient du théâtre. Prenons *Hamlet* : pour éveiller le roi à la conscience de son crime, le personnage introduit une pièce dans la pièce. Il y a chez Jean Renoir – et chez bien d'autres cinéastes comme Max Ophuls, Federico Fellini, Luchino Visconti – une même méditation sur les rapports de la vie et du théâtre. Car le cinéma, par ses effets de naturalité – contrairement à « l'impossible réalisme du théâtre » (Bazin, 1981 : 142-143) –, peut représenter la vie, et ainsi, accentuer la dialectique vie-spectacle.

Ou encore : comme nous ne sommes plus au théâtre, mais au cinéma, on peut se rapprocher des corps jusqu'au gros plan, par exemple sur un visage, si bien que le gestus peut aussi se rapporter aux expressions de visage. Je songe ici à Ingmar Bergman, ou à John Cassavetes. Grâce à la proximité artificielle que permet le grossissement de la caméra, un gestus infinitésimal devient possible.

Symétriquement : c'est-à-dire qu'à côté de cette théâtralisation des corps dans le cinéma moderne, il y aurait quelque chose comme une cinématisation des corps dans le théâtre contemporain. Ce que le théâtre emprunte ici au cinéma, c'est une modalité de présence (des corps) proprement cinématographique. Patrice Chéreau, disciple de Strehler, assume une conception de la lumière qui le rapproche d'une vision filmique. Dans la mesure où l'un des vecteurs principaux de progression narrative est incarné par la lumière, Chéreau exploite la scène à la manière du cadre écranique. En effet, par tout un jeu de sur-exposé, de sous-exposé, de blanc et de noir, on imite la capacité du cinéma d'affecter le visible d'un trouble, comme si l'on tentait d'affaiblir la présence réelle des corps, de la dénaturer par tout un jeu de faisceaux lumineux. On pourrait donc avancer que du côté du cinéma comme du côté du théâtre, on alterne entre un hiératisme proprement théâtral des

personnages (gestus) et une physique/chimie des corps, proprement cinématique. Deux modalités de présence qui rivalisent et échangent leur puissance respective.

.

Les éléments que j'ai fait ressortir relèvent-ils d'une théâtralité théâtrale trop générale, trop classique, ou encore « clichée » ? Ce sera aux théâtrologues d'en juger. Je conclurai sur un point, et qui concerne les deux pratiques. Ne pourrait-on pas faire valoir que lorsqu'un de ces arts emprunte à l'autre ce qui lui est plus ou moins spécifique – lorsque le cinéma *se théâtralise*, ou que le théâtre *se cinématise* –, c'est pour casser la routine de son mode propre de représentation ? Du côté du cinéma, où la tendance du regard est au glissement et à la captivité, la *théâtralisation* de ce regard consistera à l'affranchir d'un dispositif trop contraignant. Du côté du théâtre, où la tendance est à la distraction et à la défocalisation, la *cinématisation* du regard consistera à vouloir le contrôler davantage, à le captiver/capter à l'intérieur d'un point de vue singulier. Dans les deux cas, ne s'agit-il pas d'inquiéter le regard et, comme l'ont bien montré les formalistes russes, de « dé-automatiser » la perception ?

Il faudrait montrer comment – et surtout pourquoi – la théâtralité fuse encore au cinéma : par exemple, dans le cinéma dit « de la postmodernité », ou encore, et plus localement, dans le cinéma iranien contemporain, véritable révélation cinématographique de la fin du premier siècle du cinéma. Mais cela déborde du cadre de cette étude.

Comment le cinéma produit-t-il de la théâtralité, ou plutôt des *effets de théâtralité*, telle est la question générale de cet article. Sa question plus spécifique est dans l'examen d'une hypothèse, à savoir celle d'un afflux de théâtralité dans la modernité cinématographique.

The purpose of this article is to analyze how the cinema produces theatricality, or rather, *effects of theatricality*, and to evaluate the hypothesis that these effects have proliferated in cinematic modernity.

Michèle Garneau est professeure en études cinématographiques au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Ses recherches portent principalement sur l'histoire et l'esthétique du film. Elle a publié de nombreux articles sur le cinéma québécois et termine actuellement un ouvrage sur cette cinématographie.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1964), « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 41-47. (Coll. « Tel Quel ».)
- BARTHES, Roland (1982), « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, p. 86-93. (Coll. « Tel Quel ».)
- BAZIN, André (1981), « Théâtre et cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Édition du Cerf, p. 129-178. (Coll. « 7^e art ».)
- BLANCHOT, Maurice (1949), « L'échec de Baudelaire », dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, p. 81-94.
- COMOLLI, Jean-Louis (1969), « Le détour par le direct », *Cahiers du cinéma*, n° 209 (février), p. 28-32; n° 212 (avril), p. 40-45.
- DEBRAY, Régis (1996), « Pour un théâtre ouvert sur les médias », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, « La querelle du spectacle », Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma*, t. I : *L'image-mouvement*, Paris, Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma*, t. II : *L'image-temps*, Paris, Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- FRIED, Michael (1990), *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard. [*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, California, University of California Press, 1980.]
- FREYDEFONT, Marcel (1996), « Pour un théâtre de l'échange », court encadré qui figure dans un entretien avec Jean Jourdeuil intitulé « Pour un théâtre ouvert sur les médias », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, p. 246-247.
- HELBO, André (1997), *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- ISHAGPOUR, Youssef (1995), *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, La Différence.
- ISHAGPOUR, Youssef (1996), *Le cinéma*, Paris, Flammarion. (Coll. « Dominos ».)
- LYOTARD, Jean-François (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée. (Coll. « Débats ».)
- PASOLINI, Pier Paolo (1976), *L'expérience hérétique*, Paris, Payot. (Coll. « Ramsay Poche Cinéma ».)
- PAVEL, Thomas (1986), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit*, t. II : *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil. (Coll. « L'Ordre philosophique ».)

VERNET, Marc (1983), « Le regard à la caméra : figures de l'absence », *Iris*, « État de la théorie II, Nouvelles méthodes/Nouveaux objets », vol. 1, n° 2, p. 31-45.

WARREN, Paul (1989), « Le trait d'union et la barre », *Revue belge du cinéma*, « Imaginaires du cinéma québécois », n° 27 (automne), p. 11-15.