

L'art de filmer le théâtre

Edwige Perrot

Number 123 (2), 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24249ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Perrot, E. (2007). L'art de filmer le théâtre. *Jeu*, (123), 179–184.

L'art de filmer le théâtre

Mémoire filmée du théâtre, ou cinéma du théâtre, ou archive, ou traduction, les définitions ne manquent pas pour qualifier cette opération qui consiste à capter l'espace à volonté du théâtre afin de le faire entrer dans l'espace choisi du cinéma. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : d'espace¹.

En quête d'un horizon le plus large possible

Le film de théâtre est un sujet actuel² dont les diverses problématiques recouvrent à la fois des enjeux sociohistoriques résidant tant dans la transmission d'un patrimoine que dans la constitution d'une mémoire filmée, des enjeux artistiques mêlant les esthétiques singulières du cinéma et du théâtre, et des enjeux économiques touchant à sa production et à sa diffusion.

Les 24 et 25 novembre derniers se tenaient deux journées d'études consacrées au thème « Filmer le théâtre » à l'Université du Québec à Montréal. Organisées par Josette Féral, professeure et directrice de l'École supérieure de théâtre, et Paul Tana, réalisateur, professeur et responsable du profil cinéma de l'École des médias, ces journées avaient pour objectif d'interroger la complexité des relations entre le théâtre et le cinéma. Il n'était pas tant question d'aborder le sujet sous l'angle du septième art sur les scènes, mais, une fois n'est pas coutume, de réfléchir sur les enjeux, les techniques et les tendances de cette rencontre lorsque le cinéma se fait l'hôte du théâtre. Ce projet est né de la volonté commune aux deux organisateurs de conjuguer leurs savoirs et leurs savoir-faire pour constituer une mémoire filmée du théâtre québécois. En effet, depuis 2003, Josette Féral et Paul Tana dirigent conjointement les productions *Paroles d'artiste* dont le mandat est, d'une part, de donner la parole aux artistes qui font et ont fait le théâtre au Québec et, d'autre part, de provoquer des rencontres tant intergénérationnelles que « transdisciplinaires ».

Lorsqu'on considère l'étroite collaboration nécessaire entre le réalisateur, dit aussi « auteur », et le metteur en scène ou les acteurs sur lesquels il pose l'œil de la caméra,

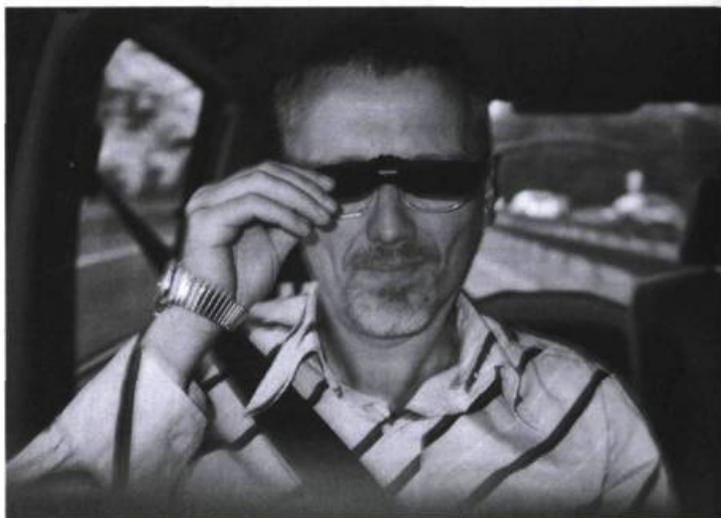
1. Antoine Vitez, en 1986, à l'occasion de la première du « film de théâtre » *Électre*, réalisé par Hugo Santiago.

2. En 2000, l'un des deux thèmes abordés lors des douzièmes États généraux du film documentaire en France était « filmer le théâtre ». En 2005, les Rencontres internationales du documentaire de Montréal proposaient une soirée débat-projection sous le titre « Théâtre et documentaire : dialogue d'auteurs ? ». En 2007, les Rendez-vous du cinéma québécois organisaient un 5 à 7 sous le thème « Quand le théâtre fait son cinéma... », proposant une discussion autour de l'adaptation cinématographique des œuvres théâtrales.

le film consacré au théâtre constitue un genre à part entière. Quels enjeux peuvent bien réunir un art qui « fixe » le mouvement – le cinéma – et un autre qui célèbre l'éphémère – le théâtre ? En ouvrant ces journées d'étude, Paul Tana faisait remarquer que, si l'on peut témoigner cinématographiquement d'un moment théâtral, il est en même temps quasi impossible d'en conserver « la richesse, la profondeur et l'émotion » propre à l'ici et maintenant de la représentation. Alors « comment, par le cinéma, peut-on témoigner de l'expérience théâtrale » ?

D'ici et d'ailleurs

C'est précisément autour de cette question que graviteront les échanges, qu'il s'agisse du documentaire sur des démarches artistiques³, des portraits d'artistes⁴, des captations de spectacles⁵, des adaptations de pièces à l'écran⁶, ou encore des formes plus hybrides tels que les films réalisés à partir de captations⁷. Ces journées d'études se voulaient un lieu de questionnements et de rencontres, non seulement des arts, mais aussi des genres et des générations. C'est pourquoi étaient réunis des professionnels du cinéma dont les parcours artistiques permettent de témoigner de cette rencontre du cinéma et du théâtre puisque tous ont, à un moment de leur carrière, « filmé le théâtre ». Par ordre d'intervention, il y eut tout d'abord Éric Darmon qui, en 1994, rencontre Ariane Mnouchkine et réalise les documentaires *Au Soleil même la nuit* et *la Ville Parjure*, puis qui, par la suite, collabore aux deux films réalisés par Mnouchkine elle-même, *Tambours sur la digue* et *le Dernier Caravansérail*; Micheline Lanctôt, qui a, entre autres, adapté pour la télévision la pièce de Eric Bogosian *Talk Radio* en 1999, celle de Michel Garneau *les Guerriers* en 2005, et qui a intégré une scène de théâtre reprenant *le Conte du genévrier* des frères Grimm dans son avant-dernier film, *le Piège d'Issoudun* en 2003; Stéphane Metge qui, depuis plus d'une dizaine d'années, collabore avec Patrice Chéreau, tant pour la captation de mises en scène (opéra et théâtre) que pour celle de répétitions (on lui doit notamment les documentaires *Dans la solitude des champs de coton* et *Don Giovanni* en 1995, *Patrice Chéreau/Shakespeare* en 1998, et *Phèdre*, tiré du spectacle mis en scène par Chéreau en 2003); Nico Leunen, réalisateur formé au cinéma expérimental à Bruxelles qui, depuis quelques années, collabore avec la Needcompany fondée par



Le metteur en scène belge Jan Lawers a fait l'objet du film de Nico Leunen, *Unauthorized Portrait*. Photo : Nico Leunen.

3. *Au Soleil même la nuit* d'Éric Darmon; *Dans la solitude des champs de coton* de Stéphane Metge; *le Territoire du comédien* de Jean-Claude Coulbois.

4. *Un sur mille* de Jean-Claude Coulbois; *Unauthorized Portrait* de Nico Leunen; les portraits de Jean-Pierre Ronfard, André Brassard et Paul Hébert dans la série *Paroles d'artiste*.

5. L'ensemble des spectacles de Denis Marleau, dont la majeure partie a été filmée par Martin L'Abbé.

6. *Les Guerriers* de Michel Garneau ou encore *Talk Radio* de Eric Bogosian, adaptés par Micheline Lanctôt.

7. *Phèdre*, réalisé par Stéphane Metge et dont la mise en scène est signée Patrice Chéreau.

Jan Lauwers (dont on a pu voir *la Chambre d'Isabella* au FTA en 2005) et signe un « portrait » tout à fait singulier du metteur en scène belge. Martin L'Abbé, professeur à l'École des médias de l'UQAM, qui travaille, depuis une quinzaine d'années maintenant, à la captation des spectacles de la compagnie de création UBU, fondée et dirigée par Denis Marleau ; enfin, Jean-Claude Coulbois, passionné de théâtre qui est l'un des rares cinéastes à contribuer à l'établissement d'une mémoire du théâtre au Québec à travers des réalisations telles qu'*Un miroir sur la scène* (1997), *le Territoire du comédien* (2000), consacré à Jean-Louis Millette ou encore *Un sur mille* (2006), sur René-Daniel Dubois. Pour clore ces rencontres, une table ronde réunissait trois jeunes réalisatrices de la série Paroles d'artiste : Annie Saint-Pierre, auteure de *Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental*, Alexandra Oakley, qui a réalisé avec Patrick Bossé *André Brassard : le diable après les cuisiniers*, et Geneviève Albert qui, à l'époque, terminait son film *Paul Hébert, le rêveur acharné*.

Pointer les horizons d'attente

Les échanges qui ont eu lieu lors de ces deux journées d'études ont permis de montrer les différentes problématiques qui traversent chacune des manières de filmer le théâtre et les contraintes auxquelles ces démarches doivent se soumettre. Ils ont aussi mis en évidence les différences fondamentales dans l'idée que chacun se fait du théâtre et du cinéma, et ainsi d'éclairer les horizons d'attente des uns et des autres. En effet, si pour la plupart des « gens de cinéma » le théâtre est principalement perçu à travers le texte d'un auteur dramatique et le jeu des comédiens⁸, pour les « gens de théâtre », il ne peut s'y réduire. C'est peut-être ce qui explique que, pour ces derniers, l'intérêt du documentaire, par exemple, réside principalement dans sa teneur informative sur la pratique d'un artiste, sur ses choix esthétiques et sa manière de travailler avec les acteurs ainsi que sur sa réflexion sur le théâtre. Dans cette perspective, le documentaire se situe davantage du côté de l'œuvre de mémoire, alors que pour certains cinéastes, il doit tout d'abord obéir (ou désobéir) aux lois du septième art. Pour Nico Leunen, par exemple, la tâche du réalisateur de documentaire est d'intriguer le spectateur, de lui donner un point de vue unique sur un artiste. C'est une démarche qui puise sa source dans la relation singulière qui unit le réalisateur et l'artiste, et qui ne relève ni d'un travail d'archive, du théâtre ni des enjeux de l'information. Le point de vue est radical, volontairement provocateur, montrant que la forme du documentaire a aussi ses enfants terribles.

Filmer d'une tout autre manière

Désobéissant aux lois du genre, ils s'installent aux marges de la représentation et cherchent à témoigner d'une démarche d'artiste, sans rien en montrer. C'est le cas de Nico Leunen dans son documentaire-fiction sur Jan Lauwers. Dans *Unauthorized Portrait*, rien, à première vue, n'informe ou ne témoigne de la démarche artistique, du travail avec les acteurs ou encore des spectacles de Jan Lauwers, puisqu'il s'agit seulement, d'après son auteur, d'une fiction construite à partir d'images cinématographiques puisées dans le quotidien de Lauwers et dans laquelle ce dernier ne fait que

8. Micheline Lanctôt, par exemple, qui a tenu à conserver l'intégralité des *Guerriers* lorsqu'elle en a fait l'adaptation télévisuelle, ou Jean-Claude Coulbois, qui dit que « le théâtre, ce sont les comédiens qui le font ».

jouer son propre rôle... Et pourtant, lorsqu'on s'intéresse quelque peu au parcours de Lauwers et de la Needcompany, on s'aperçoit que le film de Leunen reflète, dans sa forme même, l'un des enjeux principaux des spectacles du metteur en scène, à savoir le rapport à la représentation. Un rapport qui interroge sans cesse les frontières du réel et du fictif, que Leunen parvient à transmettre à travers le médium du cinéma en faisant jouer à Lauwers son propre personnage. Si les partis pris du réalisateur belge peuvent sembler contestables pour qui cherche de l'information, ils permettent néanmoins au spectateur d'interroger ses attentes vis-à-vis du documentaire et, par extension, l'invitent à envisager le genre d'une tout autre manière. Après tout, n'est-ce pas là l'une des fonctions de l'art que de permettre de changer de point de vue... ?

« Montrer ce qu'on ne voit jamais »

D'autres réalisateurs, tels que Jean-Claude Coulbois ou Éric Darmon, s'emploient à « montrer ce qu'on ne voit jamais » du théâtre. Ils s'aventurent alors dans de périlleuses entreprises à caractère anthropologique dont l'enjeu est de « faire des films comme des essais pour rétablir un horizon le plus large possible⁹ », comme Coulbois le précise et s'efforce de le faire dans *Un miroir sur la scène*, lorsqu'il trace le parallèle entre l'évolution de la société québécoise de 1966 à 1994 et son théâtre ; ou encore dans *le Territoire du comédien*, où il cherche à « entrer dans la tête » de Jean-Louis Millette comme on entre « dans un monde où l'imaginaire et le réel sont équivalents et non conflictuels ». C'est aussi la volonté de Darmon, convaincu de l'indispensable nécessité d'une mise en mémoire du théâtre en vue de sa transmission, qui se positionne en ethnologue et désire filmer absolument tout du processus de création chez Mnouchkine. Sa réflexion à propos du tournage du film *Au Soleil même la nuit* en témoigne :

Les premiers jours, je filmais au *feeling*. Mais, très vite, je remarquais que les explications qu'Ariane [Mnouchkine] donnait sur telle ou telle action, sur tel ou tel état, je n'en avais pas forcément les images. Alors que faire ? Devais-je ne venir qu'un ou deux jours par semaine au risque de manquer le moment de grâce où tel ou tel personnage allait naître ? Il fallait que je sois là tous les jours au même rythme qu'Ariane, le premier arrivé et le dernier parti, et tout filmer. Résultat : 590 heures de *rushes*.

De l'espace scénique à l'espace filmique

La captation des spectacles participe aussi de cette inscription mémorielle du théâtre, mais elle montre très vite ses limites. Parce que ce qui s'y joue n'est pas uniquement sur scène, mais dans l'interaction de la scène et de la salle, dans cet espace qui réunit des acteurs et des spectateurs, espace impalpable, imaginaire peut-être, mais qui permet à cette « assemblée » de partager le même « immédiat ». Alors comment capter « l'incaptable » ? Souvent, la qualité des captations fait défaut et ne permet pas de rendre véritablement l'expérience théâtrale vécue par le spectateur, « l'ici et maintenant » de la représentation. En revanche, l'existence même de ce matériel permet de témoigner, un tant soit peu, de l'esthétique d'un spectacle, des partis pris du metteur en scène. Si la captation peut sembler chose facile (on imagine volontiers une caméra posée sur un trépied filmant toute la durée de la représentation en plan large), Martin L'Abbé rappelle que l'exercice n'est pas si simple et dévoile la complexité qui

9. Coulbois emprunte cette phrase à Rossellini.



Jean-Claude Coulbois
et Jean-Louis Millette
en Italie, lors du tour-
nage du *Territoire
du comédien* (2000).
Photo : Jacques Leduc.

sous-tend le passage de l'espace scénique à l'espace filmique. On apprend alors que les principaux défis de la captation sont « l'invisibilité » du réalisateur, sa capacité à être là sans pour autant faire sentir sa présence, l'ajustement permanent de l'image que le manque de luminosité impose, une disposition réfléchie des caméras en vue de rendre une certaine profondeur de la scène et la nécessité d'un matériel de plus en plus performant qui permet la saisie de la représentation lorsque les nouvelles technologies y prennent part. Les difficultés techniques s'accompagnent alors de contraintes économiques puisque les budgets alloués sont rarement suffisants pour répondre à ces exigences.

Faire entrer le théâtre dans le cinéma

Comme nous l'évoquions, les différentes conceptions du théâtre qu'ont les cinéastes influencent certainement leur démarche autant que les raisons qui motivent leur décision de filmer le théâtre¹⁰ et le public auquel le film va s'adresser. Ainsi, pour Micheline Lanctôt, le théâtre réside principalement dans le texte, l'adaptation se situe alors sur le plan textuel, dans la construction narrative du récit, puisqu'il s'agit de faire entrer le texte dramatique dans la forme du scénario, qui a ses propres mécanismes¹¹. C'est pourquoi il est légitime de penser que si l'adaptation d'un texte de théâtre à l'écran implique un « dialogue d'auteur », celui-ci se situe entre un auteur dramatique, ou « dramaturge », et un scénariste ou un réalisateur. Il ne s'agit plus véritablement de mettre le cinéma au service du théâtre, mais plutôt de faire entrer le théâtre dans le cinéma. Pour Lanctôt, qui a choisi de conserver le texte des *Guerriers* lorsqu'elle a transposé la pièce au petit écran, la tâche était d'autant plus difficile que l'un des principaux enjeux était pour elle de « dé-théâtraliser » le théâtre, d'en gommer l'aspect artificiel au profit d'un réalisme susceptible de maintenir à la fois la

10. Certains répondent à des commandes précises, alors que d'autres suivent un désir personnel.

11. Lors de la discussion organisée par les Rendez-vous du cinéma québécois, François Létourneau faisait d'ailleurs remarquer qu'il avait dû « détruire » sa pièce (*Cheech*) pour parvenir à en écrire le scénario.

tension dramatique et l'attention du téléspectateur. Comme elle l'expliquait, le cinéma a façonné le regard du téléspectateur et l'a habitué à voir un certain nombre de plans par seconde. C'est pourquoi il est très difficile de ne lui en proposer plus qu'un, car il s'ennuie très vite. Pour autant, Micheline Lanctôt expliquait comment, dans *le Piège d'Issoudun*, elle était parvenue à « théâtraliser » l'espace du cinéma en restant à l'extérieur du cadre scénique, en décomposant ce dernier pour multiplier les espaces et en évitant la technique cinématographique par excellence : le champ-contrechamp. Cela lui avait permis de recomposer en quelque sorte l'espace du théâtre dans le film.

Mettre le cinéma au service du théâtre

Enfin, pour d'autres réalisateurs, le théâtre qu'ils décident de filmer se situe non plus dans le texte, mais sur la scène. Il n'est plus véritablement question de captation au sens de « saisie » de la représentation, ni vraiment d'adaptation théâtrale, mais plutôt d'une transposition cinématographique du spectacle. Le film de théâtre prend alors la mise en scène comme matière à rendre. Là où leur démarche se distingue de la captation du spectacle et de l'adaptation d'une pièce à l'écran, c'est précisément dans le traitement de cette « matière première », considérée comme encore « brute », qu'est le spectacle et qu'ils vont s'efforcer de « raffiner » pour en faire un film. Film de recomposition, en quelque sorte, où le montage prend véritablement la forme d'un travail d'écriture empruntant, bien sûr, le vocabulaire du cinéma, puisqu'il s'y décide, entre autres, le choix des angles de vue (montrer celui à qui s'adresse une réplique plutôt que celui qui la dit), des transitions (fondu enchaîné ; coupes franches), mais aussi les jeux sur la temporalité et le rythme (allonger les silences par la succession d'images). Stéphane Metge expliquait que, pour *Phèdre*, il ne pouvait pas faire autrement que de poser sur la scène un autre regard que celui des spectateurs, dans la mesure où le temps théâtral est différent de celui du cinéma :

Pour l'arrivée de Thésée, dans *Phèdre*, le temps de la représentation scénique est multiplié par quatre dans le film. L'installation des chaises, qui se faisait simultanément sur scène, est montrée chaise par chaise dans le film. Si on maintenait le temps réel, le spectateur du film resterait frustré. En salle, il y a une progression de la tension qu'il est nécessaire de transposer au cinéma, et les procédés ne sont pas les mêmes.

Metge montre alors que « cette opération qui consiste à capter l'espace à volonté du théâtre pour le faire entrer dans l'espace choisi du cinéma », comme le dit Vitez, ne peut faire l'économie d'un travail sur la temporalité, et rappelle ainsi que l'espace se traduit aussi par du temps.

Ces journées d'études ont permis de distinguer différentes formes de théâtre rendu à l'écran, d'en soulever certains enjeux et certaines problématiques. Mais un volet, parfois effleuré certes, reste en suspens en dépit de l'attention particulière qu'il mériterait. C'est celui de la réception du film de théâtre et des moyens mis en œuvre pour faciliter sa diffusion. En effet, si le documentaire semble avoir la faculté de rendre accessible ce qui, à première vue, peut être réservé à un public de spécialistes et participe ainsi à une sorte de démocratisation du savoir, quels en sont les moyens de diffusion ? Pourquoi ceux-ci sont-ils si rares ? ■