



Dictionnaire des théâtres du monde

Cinéma et théâtre

Le cinéma dès ses débuts s'est inspiré des solutions théâtrales aux questions d'art dramatique ; il a pris au théâtre une partie de son répertoire, et aussi nombre de ses techniciens et de ses acteurs. Mais c'est en profondeur que le théâtre a informé le cinéma, en lui inspirant des manières de représenter l'espace, l'action et la scène qui perdurent par-delà le renouvellement apparent des univers de fiction.

Le cinéma contre (et avec) le théâtre

Né comme une curiosité scientifique, le cinématographe, « invention sans avenir », allait en trouver un rapidement, avec l'adaptation à tout-va du répertoire, littérature et art dramatique confondus. Le cinéma allait devenir, dès les premières années du XX^e siècle, une machine à reproduire les œuvres romanesques et théâtrales. Que cette reproduction ait été d'abord imparfaite, c'est un euphémisme : soit le cinéma copiait trop littéralement le théâtre (en en important les acteurs, en en reprenant les pires traditions scénographiques – médiocres toiles peintes, meubles en toc), soit il trichait par trop. En dépit de quelques réussites exceptionnelles, le théâtre ne réussit guère au cinéma muet, et c'est loin de toute théâtralité – dans les genres privilégiant l'action et le plein air – que celui-ci trouva sa spécificité, et presque sa définition.

Pourtant, c'est peu dire que le modèle de la scène théâtrale resta, durant l'époque muette, et *a fortiori* bien davantage dès l'invention du parlant, un fantasme directeur profond pour la conception même du métier de cinéaste (un métier que l'on appela longtemps, en français, « metteur en scène », comme son homologue théâtral). La première grande solution apportée au problème du film comme montage de plans successifs – rompant l'action en actions élémentaires, et devant cependant apparaître comme une continuité – fut dérivée, par David W. Griffith dans ses courts-métrages de la Biograph (1908-1913), de la structure de la scène à l'italienne, avec ses coulisses, sa latéralisation, la frontalité dans laquelle elle est offerte au regard. Dans le système griffithien, un personnage sort par la droite pour entrer par la gauche au plan suivant, dans un décor que, du coup, l'on doit imaginer comme adjacent au précédent ; avec cette solution simple – et qui fut utilisée à grande échelle dans les commencements de Hollywood –, on est déjà dans le cinéma, dans sa construction d'un monde imaginaire fait de pièces et de morceaux, et encore un peu dans le théâtre, dans sa logique spatiale et dynamique. Rapidement, ce système élémentaire apparut monotone et insuffisant à tout montrer ; la caméra se déplaça, occupa des points de vue plus variés, changea sa distance à l'événement, mais dans les règles de montage en vigueur durant toute l'ère « classique », la prégnance de l'idée de scène ne disparut jamais, et avec elle, une présence sourde « du » théâtre.

Cette présence du théâtre dans le cinéma fut soulignée, et peut-être renforcée, par les innombrables migrations de professionnels de l'art dramatique. Les acteurs, les premiers, furent attirés par ce qui semblait un moyen facile d'embaumer leur art pour l'éternité ; vite désillusionnés sur ce point (la « mise en conserve » des Sarah [Bernhardt](#) et autres, Le Bargy ayant accusé le caractère périssable de leur jeu), ils trouvèrent dans l'industrialisation du cinéma le moyen d'une carrière mieux assurée. Des temps forts marquent cette migration : on pense surtout à l'Allemagne des années 1920, où le tout-théâtre, de Wegener à Jannings, Krauss ou Veidt, se retrouve sur les écrans ; mais elle est de tous les temps et de tous les pays, dans la mouvance hollywoodienne comme au Japon ou en Inde. Le trajet des metteurs en scène est moins uniforme, mais constant. Certains sont restés des cinéastes d'occasion, avec des fortunes inégales : si *L'Hirondelle et la Mésange* (Antoine, 1922) est un film profondément original, si *L'Ile des bienheureux* ([Reinhardt](#), 1913) est une curiosité non dénuée d'attrait, ni *Knock* (Jouvet, 1933) ni même *Molière* ([Mnouchkine](#), 1978) ne convainquent de leur nécessité en tant que films.

Pour la plupart des metteurs en scène de théâtre qui y ont goûté, le cinéma est devenu une seconde pratique, concomitante à l'autre ([Welles](#), [Olivier](#), Zeffirelli), et plus fréquemment encore un substitut définitif : de Capellani à De Mille, de Sirk à Ophuls, de [Kazan](#) à Nicholas Ray et des Allemands (Dieterle, Lupu Pick, Murnau, Leni, Lubitsch) aux Russes ([Eisenstein](#), Ioutkevitch, Kozintzev,

Trauberg) en passant par les Japonais (Kinoshita, Kinugasa), une impressionnante proportion des grands réalisateurs de l'époque classique a fait ses classes au théâtre. Plus rare par la suite, cette migration a suscité des œuvres toujours très personnelles – de [Fassbinder](#) à Chéreau. Le parcours inverse est plus exceptionnel. Quelques cinéastes de premier plan se sont essayés au théâtre (Renoir, Orvet, 1955 ; Rivette, *la Religieuse*, 1964, *Tite et Bérénice*, 1988 ; Rohmer, *Catherine de Heilbronn*, 1979) ; d'autres, tout aussi peu nombreux, y ont fait une seconde carrière ([Visconti](#)) ; [Bergman](#), quant à lui, a mené de front les deux carrières.

Le sens unique est également la règle dans le cas des écrivains, même si tous les cas de figure sont attestés : auteurs dramatiques reconnus s'encanaillant au cinéma (Anouilh « dialoguant » Un caprice de Caroline chérie, 1952), adaptant leurs propres pièces (Anouilh encore, *le Voyageur sans bagage*, 1944, mais aussi bien [Brecht](#) et Puntilla, 1955), venant garantir de leur plume la qualité d'un dialogue ([Giraudoux](#) pour *les Anges du péché*, 1943), ou franchissant le pas de façon radicale et irréversible (Henri Jeanson : plus de cent scénarios). Exceptionnels furent ceux qui menèrent une double vie, adaptant autant qu'ils écrivirent : [Guitry](#), [Pagnol](#), peut-être [Cocteau](#). En terre états-unienne, il en va presque de même, et longtemps, Hollywood attira comme un aimant les meilleurs auteurs de théâtre, auxquels elle offrait de l'argent, en quantité – et qu'elle réduisit parfois à la servitude et à l'infécondité : pour un Ben Hecht, collectionneur d'Oscars, combien de Joseph Mankiewicz ? Il faudrait, pour être complet, dire un mot des décorateurs et scénographes, mais les transferts y sont moins définitifs et moins nombreux ; un [Wakhevitch](#) (plus de cent films, dont *la Marseillaise* ou *le Journal d'une femme de chambre* de Buñuel), non plus qu'un [Bérard](#) (*la Belle et la Bête*, 1946), ne sont représentatifs. En dehors de rares personnalités comme Andréï Andréïev (passant de [Stanislavski](#) et Reinhardt à Pabst et Clouzot), ou [Allio](#) (du décor de théâtre à la réalisation de films), le théâtre a gardé ses scénographes, et le cinéma a fait du décorateur un spécialiste parmi d'autres.

L'adaptation : métamorphose ou trahison ?

L'« adaptation » fut d'abord pour le cinéma une simple technique de rapine, destinée à nourrir la boulimie d'une industrie du récit en quête de scénarios vite prêts ; elle devint, dans le même mouvement, une technique de garantie, un ennoblement à bon marché de ce qu'on n'allait pas tarder à définir comme « septième art ». Le développement du cinéma, sa rapide autonomisation artistique ne changèrent pas, fondamentalement, cette double caractéristique.

Qu'adapte-t-on, du théâtre au cinéma ? Potentiellement, tout : les grands classiques, au premier chef Shakespeare (dont [Olivier](#) ou [Welles](#) se firent une spécialité, mais qui inspira aussi bien Kurosawa ou Ioutkevitch), ou encore le *Faust* de [Goethe](#), incessamment récrit et transposé (Murnau, Clair, Autant-Lara, Dieterle). Plus souvent encore, des pièces à succès : [vaudevilles](#) ou pièces de Boulevard en France (depuis *Jean de la Lune* de Jean Choux, qui en 1931 révéla [Simon](#), jusqu'à *Boeing-Boeing*, adapté en Amérique en 1965 avec Tony Curtis et Jerry Lewis ou au *Dîner de cons* de Francis Veber, 1998), succès de [Broadway](#) aux États-Unis (voir les carrières de Garson Kanin ou de Mike Nichols, et jusqu'à récemment, la reprise de grands spectacles, tel *Chicago*, 2002).

Le vrai problème de l'adaptation est celui même des rapports « au fond » entre cinéma et théâtre. L'œuvre dramatique existe-t-elle dans une incarnation spécifiquement théâtrale, son adaptation pour le cinéma devenant alors au mieux un enregistrement fidèle de la représentation scénique (*le Trio en mi bémol* de Rohmer, filmé par lui-même), au pis une vulgarisation, une « mise en boîte » facile et dégradante ? Ou bien préexiste-t-elle, et survit-elle, à toute incarnation particulière ? Ces deux grandes conceptions ont eu leurs ardents défenseurs : à un Pagnol posant l'art dramatique « pur » comme seul art majeur, dès lors également servi par des arts mineurs comme la littérature, le théâtre ou le cinéma, on opposera sans peine nombre de tenants d'une pureté originelle, soit du théâtre, soit du cinéma, que l'autre ne pourrait dès lors que venir polluer.

Ce fut le nœud de la querelle du « théâtre filmé », au début des années 1930 ; de nombreux critiques (et quelques cinéastes), regrettant l'abandon, à leurs yeux prématuré, des valeurs expressives propres au cinéma muet, en rendirent responsable l'abus des adaptations théâtrales. Cette querelle ne dura guère, le cinéma parlant ayant vite retrouvé sa latitude de mouvement et ses genres de prédilection, et le filmage de pièces de théâtre devint un choix comme un autre. De *The Front Page* (Lewis Milestone, 1931) à *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) et *The Front Page* (Billy Wilder, 1974), ce qui change dans l'adaptation d'un même succès de Broadway (dû à Ben Hecht et Charles McArthur), c'est le jeu des acteurs, le rythme du film, son rapport plus ou moins étroit à l'actualité. Pour le reste, la stratégie est celle, usuelle dans l'industrie du film, du remake : réfection actualisée, ayant pour but de bénéficier d'un succès antérieur. En France, et après les carrières remarquées des grands anciens, on pourrait citer, dans les vingt dernières années, les adaptations théâtrales d'Alain Resnais (*Mélo* [1986], *Smoking/No Smoking* [1997], *Pas sur la bouche* [2003], *Cœurs* [2006]) ou celles de François Ozon (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* [2000], *Huit femmes* [2003]).

Le théâtre dans le cinéma

Les premiers critiques et théoriciens du cinéma, préoccupés d'en définir la spécificité comme art des images, ne pouvaient que honnir toute trace de théâtre dans les films – malgré l'évidence de certaines réussites telles que *l'Éventail de Lady Windermere* d'Ernst Lubitsch. L'arrivée du parlant durcit encore l'opposition ; la venue de réalisateurs qui étaient aussi des auteurs dramatiques fut ressentie comme une provocation, et le « théâtre filmé » devint l'ennemi majeur des puristes (voir les positions révélatrices, autour de 1930, de René Clair, de Chaplin, d'Eisenstein).

Cela était injuste, car c'est bel et bien le théâtre qui apprit aux cinéastes à diriger les acteurs, à construire un décor en trois dimensions, à mettre en scène. Pourtant, il fallut attendre l'après-guerre et, étrangement, un contexte dominé par la vague néoréaliste pour que la critique et la théorie dépassent enfin ce clivage. Le texte clé est celui d'André Bazin, développant l'idée paradoxale que, lorsqu'il s'attaque au théâtre en adaptant un texte, le cinéma est d'autant plus fidèle à sa nature profonde qu'il avoue l'origine théâtrale du texte, et, qu'au contraire, il s'égare en cherchant à la dissimuler. Bazin condamne sans appel la fréquente pratique qui consiste à « aérer » une pièce en transportant certaines scènes en plein air, en insérant des plans non dialogués, bref en faisant tout pour nier la scène théâtrale (voir le *Dom Juan* de [Bluwal](#)). Mais l'« aération » n'est qu'un symptôme, inessentiel, et ce que Bazin, dans son obsessionnel souci du réalisme, défend avant tout, c'est un cinéma qui devienne – en décors naturels ou non, avec une caméra statique ou mobile – un véritable documentaire sur des acteurs disant un texte. Conception qui l'amène à défendre aussi bien Pagnol que Guitry, aussi bien le *Henry V* d'Olivier (qui sent aujourd'hui son carton-pâte) que l'*Othello* de Welles (filmé sur les remparts de Mogador) ou *les Parents terribles* de Cocteau (où le filmage en studio est ostensiblement avoué).

Il reste des opposants irréductibles à toute référence au théâtre dans un film, mais, pour l'essentiel, la thèse bazinienne a été reprise et prolongée par toute une tradition, surtout européenne, du « cinéma d'art », de Bergman déclarant : « Pour moi le cinéma, c'est avant tout du théâtre », à Rivette posant que « tout grand film est un film sur le théâtre ». On décèle aisément, dans le cas du cinéma français, une filiation Guitry, dans le culte de la performance d'acteurs disant un très bon dialogue (comme chez Jean Eustache), et aussi un héritage de Pagnol, à travers le goût pour le langage vivant et un certain naturalisme plus ou moins stylisé (de Maurice Pialat à Arnaud Desplechin).

Depuis les années 1960, le cinéma semble s'être majoritairement écarté de la référence théâtrale, pour se préoccuper davantage d'attirer par des images spectaculaires. Pourtant, le théâtre est longtemps resté, de façon avouée, au principe du cinéma le plus réflexif (voir, dans les années 1970-1980 et totalement dissemblables, les œuvres de [Duras](#), Ruiz ou Straub-Huillet). Il demeure, de façon plus inconsciente, au cœur du cinéma en général (comme, avant lui, de la peinture), du moins tant que celui-ci n'esquive pas la représentation : dans sa rencontre avec le réel, qu'il transforme en récit puis en spectacle, le cinéma en effet ne peut que reproduire le dédoublement de la représentation théâtrale, du textuel au scénique, du scénique au visible.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Qu'est-ce que le cinéma ? , André Bazin, Paris : Éd. du Cerf, 1994
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37496944f>
- Esthétique et psychologie du cinéma... , 2, Les Formes, Jean Mitry, Paris : Éditions universitaires, 1965
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33102106s>
- Cinématurgie de Paris , Marcel Pagnol,..., Paris : Éditions de Fallois, DL 2017
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45345991b>
- Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui ; René Clair, Paris : Gallimard, 1970
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35196398x>
- Clefs pour le cinéma , Paris : Seghers, 1971
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35223079t>
- Action , sur la direction d'acteurs, Nicholas Ray ; un ouvrage composé et introd. par Susan Raytrad. par Sylvia Hill et Charles Tatum, Jr, Crisnée (Belgique) : Ed. Yellow nowParis : Femis, 1992
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37159928k>
- Ecrits , 1917-1934, Lev Kouléchov ; éd. établie par François Albera, Ekaterina Khokhlova et Valérie Posenerintrod. de Fr. Alberatrad. de V. Posener, Lausanne[Paris] : l'Age d'homme, 1994
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb357417290>
- Le film de théâtre , études et témoignages de François Albéra, Odette Aslan, Jacquié Bablet... [et al.], réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin ; avant-propos par Élie Konigson, Paris : CNRS éd., 1997
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb361653479>
- Les écrans sur la scène , tentations et résistances de la scène face aux images, études et témoignages de Marcel.li Antunez, Franck Bauchard, Sylvie Chalaye... [et al.], Lausanne[Paris] : l'Age d'homme, 1998
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb370035264>
- Le préjugé de la rampe , pour un cinéma déchaîné, ouvrage coordonné par Bernard Benoliel ; textes de Bernard Benoliel, Alain Bergala, Nicole Brenez... [et al.], Saint-Sulpice-sur-Loire : ACOR, Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, 2004

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39264572d>

- Le cinéma et la mise en scène , Jacques Aumont, Paris : A. Colin, impr. 2010
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42268158v>

Rédacteur(s)

J. AUMONT

Éditions Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité Institutions et lieux

Période(s) : 20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Griffith (D.W.) Bernhardt (S.) Antoine (A.) Reinhardt (M.) Juvet (L.) Mnouchkine (A.) Le Bargy Hironnelle et la Mésange (l') Knock Molière Welles (O.) Olivier (L.) Kazan (E.) Eisenstein (S.) Fassbinder (R.W.) Chéreau (P.) Visconti (L.) Bergman (I.) Zeffirelli (F.) Renoir (J.) Rivette (J.) Rohmer (E.) Religieuse (la) Tite et Bérénice Catherine de Heilbronn Anouilh (J.) Brecht (B.) Giraudoux (J.) Guitry (S.) Pagnol (M.) Cocteau (J.) Wakhevitch (G.) Bérard (Ch.) Allio (R.) Maître Puntila et son valet Matti Buñuel (L.) Andréiev (A.) Voyageur sans bagage (le) Anges du péché (les) Marseillaise (la) Journal d'une femme de chambre (le) Belle et la Bête (la) Goethe (J.W.) Simon (M.) Faust Jean de la lune Boeing-Boeing Dîner de cons (le) Chicago Trio en mi bémol (le) Resnais (A.) Ozon (F.) Mélo Smoking/No Smoking Pas sur la bouche Cœurs Gouttes d'eau sur pierres brûlantes Huit femmes Lubitsch (E.) Éventail de Lady Windermere (l') Bluwal (M.) Dom Juan [Molière] Henry V Othello Parents terribles (les) Duras (M.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-cinema-et-theatre>