

Le 27 octobre 2016

Le cinéma traverse la scène

Les adaptations au théâtre de scénarios de films se multiplient, mais la méthode diffère selon les metteurs en scène. Tour d'horizon des pièces déjà jouées, en cours ou à venir.

La Règle du jeu, le chef-d'œuvre de Jean Renoir tourné en 1939, vient d'entrer au répertoire de la Comédie-Française. Le film ? Non, le script, coécrit par Renoir et Carl Koch et édité par l'Avant-Scène. [C'est Christiane Jatahy, associée au Théâtre de l'Odéon, qui sera aux manettes salle Richelieu](#), avec les acteurs du Français à partir du 4 février. En janvier, au Théâtre de la Bastille, ce sont *les Nuits de la pleine lune* et *le Rayon vert*, parmi les Rohmer les plus vus et connus, que les spectateurs pourront voir avec des acteurs en chair et en os, dans [un diptyque intitulé *Où les cœurs s'éprennent*](#), et c'est Thomas Quillardet qui opérera la synthèse.

Peu de temps auparavant, le public aura vu à la Maison des arts de Créteil (Val-de-Marne) puis au Théâtre Paris-Villette (XIX^e) [un autre film adulé, *Voyage à Tokyo*, de Ozu](#), adapté pour la scène par Dorian Rossel. L'année dernière au Rond-Point, certains se souviennent, par le même metteur en scène, de *Je me mets au milieu mais laissez-moi dormir*, adaptation de *la Maman et la Putain* en une heure et demie, dialogues et didascalies compris, mais sans silence. Le grand œuvre de Jean Eustache est d'ailleurs le blockbuster de la compagnie du Suisse, STT, puisque le spectacle tourne depuis une dizaine d'années. On pourrait citer Thomas Ostermeier, qui fit escale une poignée de soirs au Théâtre de la Ville, l'année dernière, avec *le Mariage de Maria Braun*, et un *Mépris* oubliable à la Colline. Mais le précurseur en la matière, c'est bien sûr Ivo Van Hove qui, depuis ses débuts aux Pays-Bas, fait des détours par le cinéma, d'*India Song* à *Opening Night*, de *Husbands* à *Rocco et ses frères*, de *Scènes de la vie conjugale* à *Cris et Chuchotements*. Jusqu'aux [*Damnés*, qui a ouvert le Festival d'Avignon cette année](#) dans la cour d'honneur avec les comédiens du Français et qu'on peut voir dans une scénographie réduite jusqu'au 13 janvier, salle Richelieu.

Mémoire imaginaire

Les adaptations de films sur une scène de théâtre ne sont pas une nouveauté. Ce qui frappe en revanche, c'est la banalisation du phénomène. Pourquoi donc tant de scénarios sur un plateau, alors même que les auteurs dramatiques persistent à exister et que nombre de leurs pièces ne sont pas jouées ? Tout se passe comme si le scénario, considéré en France depuis la Nouvelle Vague comme un outil à sacrifier au tournage et à détruire au montage, acquerrait sur le plateau des théâtres une nouvelle dignité, tandis que les scénaristes, du moins en France, s'éprouvent majoritairement, hormis quelques stars du métier, comme la vieille tante indigente du cinéma, dès lors qu'ils ne réalisent pas eux-mêmes.

Les metteurs en scène choisissent cependant rarement de faire découvrir une pépite cinématographique choyée qu'ils seraient les seuls à connaître, ou un scénario inédit, mais misent sur des œuvres du patrimoine. Que le film ait été vu ou non par le public, ils travaillent sur une mémoire imaginaire et parcellaire, constituée autant par la mythologie que suscite le titre que par leur souvenir effectif. Ivo van Hove, par exemple, dit beaucoup qu'il ne revoit jamais le film sur lequel il a jeté son dévolu et qu'il n'invite pas les acteurs à le visionner. Pour autant, le script des *Damnés* est celui du film de Visconti - avec des coupes - et la transposition théâtrale place le texte en première ligne. Les acteurs ont chacun leur tirade. Le problème est moins la trivialité du texte en contraste avec l'immensité des enjeux - rien de moins que la destruction d'une civilisation - que la manière dont son passage à la scène le projette et le met en avant, comme s'il s'agissait de *Macbeth*.

Dans la collection «Mettre en scène» parue chez Actes Sud Papiers, Ivo Van Hove explique sa démarche : «*Le choix d'un scénario vient de ce que je ne trouve pas dans la littérature dramatique l'expression aussi développée d'un thème, d'une situation de rapports ou de sentiments humains que j'ai envie d'explorer au théâtre par les moyens du théâtre. J'ai retenu Cris et Chuchotements de Bergman pour traiter radicalement de la mort, Husbands pour parler de la crise de la quarantaine à un moment où trois hommes confrontés au vide de*

leur existence passent par une remise en cause qui aiguise leur appétit de vivre.» Le plaisir est alors de donner une seconde vie, dans une autre expression, à une œuvre déjà connue. Ivo Van Hove : «*C'est comme si j'étais le premier à affronter, disons, Hamlet.*» Il y a un double avantage d'habitude antagoniste : être face à l'inédit et à l'hyper connu à la fois. Avec un défi suprême, poursuit le metteur en scène : inventer au film un mode d'expression spécifiquement théâtral. Autrement dit : comment faire pour que le bénéfice de la notoriété cinématographique ne tourne pas en pari perdu d'avance ?

Fenêtres coulissantes

En optant pour une mise sur le plateau de *la Maman et la Putain*, Dorian Rossel chassait tout risque de répliques quelconques, tant les dialogues d'Eustache rivalisent avec un texte grand siècle. Le cinéaste exigeait du reste que ses dialogues soient respectés à la virgule près et avait le sentiment, en tournant, d'être face à une scène théâtrale. Ce qui intéresse Dorian Rossel avec ce film par ailleurs quasi invisible, est que le flot de paroles (3 h 50) qui nous plonge dans le noyau de la vie des trois protagonistes puisse devenir, par la magie de la représentation, une fulgurance. Deux chaises sur scène : l'objectif n'est pas de restituer le Paris des années 70, mais d'extraire au contraire le texte de son écrin historique. Qu'est-ce qu'on perd, qu'est-ce qu'on gagne ? Le spectateur ne peut s'empêcher de comparer les acteurs avec ceux du film. Et les jeunes comédiens jouent avec des gestuelles, intonations et mimiques de Jean-Pierre Léaud, Bernadette Lafont ou Françoise Lebrun. Ils deviennent à leur insu des rôles à interpréter, qui se superposent à leur personnage. *Voyage à Tokyo* sur scène ne nous transporte pas plus dans un Japon des années 50, de toute manière inaccessible, que *Je me mets au milieu...* nous baladait sur le boulevard Saint-Michel du café Mahieu. Mais Dorian Rossel, par un jeu de fenêtres coulissantes, joue avec les cadrages du film d'Ozu : «*Au théâtre, c'est le déplacement de l'acteur qui tient lieu de travelling.*» Le regard du spectateur opère - à l'occasion et sans obligation aucune - un gros plan, ici sur les expressions de l'acteur fétiche de Brooks, Yoshi Oida. A l'inverse d'Ivo Van Hove, Dorian Rossel a vu et revu le film d'Ozu sans craindre d'être inhibé par l'œuvre et a continué à y faire appel dès qu'il butait sur un caillou : «*On revoyait précisément une scène afin de comprendre comment Ozu avait résolu tel problème.*» L'apport du plateau ? «*La métaphysique. Au cinéma, on est toujours ramené à la question du réalisme. Au théâtre, on peut faire jouer une vieille dame par une jeune fille, le temps s'épaissit d'une autre manière. Les spectateurs savent bien que ce qu'ils voient n'a pas l'ambition de se présenter comme réel.*»

Image manquante

Revenons à la Comédie-Française, où l'administrateur vient d'inaugurer non pas le cinéma sur le plateau mais la représentation théâtrale en direct de la salle Richelieu retransmise dans des salles Pathé. Ainsi pourra-t-on voir *Roméo et Juliette*, *le Misanthrope* et *Cyrano de Bergerac* en même temps que les spectateurs dans la salle. Le contrat est l'absence de différé. Mais comment filmer une pièce ? Eric Ruf a-t-il donné des consignes ? L'administrateur botte en touche. «*Le cinéma et le théâtre sont deux lignes parallèles qui se poursuivent tout en ne se rejoignant jamais. Je suis d'autant plus tranquille que je sais que filmer le théâtre est une gageure impossible.*» Le passage par l'écran l'oblige cependant à inventer une autre entrée en scène pour *Roméo et Juliette*, modifier légèrement certains passages : «*Ce que je constate, c'est que par ailleurs, le cinéma s'invite sur le plateau de plus en plus souvent. Peut-être parce que les scripts sont un matériau plus meuble qu'un texte du répertoire.*» Pour Eric Ruf, la référence au cinéma n'est pas une nouveauté. Quand ce dernier jouait Hippolyte, Patrice Chéreau demandait aux comédiens de superposer ou «*tuiler*» leur réplique, une habitude de diction induite par le cinéma, alors rare quand il s'agit d'un texte sacralisé comme celui de Racine.

Pour Christiane Jatahy, l'invention du cinéma a changé le regard du spectateur et il est impossible aujourd'hui d'en faire abstraction. Tout son travail porte donc sur l'interstice entre scène et cinéma, transformer cet espace en lieu conflictuel et fécond, sur ce qu'on voit ou croit voir, et comment le spectateur participe au spectacle. Elle sait déjà qu'elle travaillera avec les dialogues de Jean Renoir sans montrer aucune image du film, qui sera donc, comme dans toutes les adaptations de scénarios au théâtre, l'image manquante. «*Ce que les spectateurs connaissent de la Règle du jeu construira le spectacle.*» A eux de s'en souvenir plutôt comme une libre adaptation des *Caprices de Marianne* - une inspiration que revendiquait Jean Renoir - ou d'y voir une représentation d'une lutte des classes qui n'a rien perdu de sa ferveur. Des images filmiques sur scène, il y en aura, dans un ton qui rappellera le noir et blanc de *la Règle du jeu*. N'y a-t-il pas un risque que le regard du spectateur oublie l'incarnation pour se centrer sur les écrans ? Pour la metteuse en scène brésilienne, «*rien ne se substitue jamais à l'instant présent au théâtre.*»

Anne Diatkine