

THÉÂTRE ET CINÉMA <sup>1</sup>

## I

S'il est devenu relativement commun dans la critique de souligner les affinités entre le cinéma et le roman, le « théâtre filmé » passe souvent encore pour une hérésie. Tant qu'il avait pour avocat et pour exemple principalement les déclarations et l'œuvre de Marcel Pagnol, on pouvait tenir ses quelques réussites pour des malentendus issus de conjonctures exceptionnelles. Le théâtre filmé restait lié au souvenir rétrospectivement burlesque du « film d'art » ou aux exploitations dériroires des succès de boulevard dans le « style » Berthomieu <sup>2</sup>. Pendant la guerre encore l'échec de l'adaptation pour l'écran d'une pièce excellente comme *Le Voyageur sans bagages*, dont le sujet aurait pu passer pour cinématographique, donnait des arguments apparemment décisifs à la critique du « théâtre filmé ». Il a fallu la série de réussites récentes qui vont de *Little Foxes* à *Macbeth* en passant par *Henry V*, *Hamlet* et *Les Parents terribles* pour démontrer que le cinéma était en mesure d'adapter valablement les œuvres dramatiques les plus diverses.

A la vérité pourtant, le préjugé contre le « théâtre filmé » n'aurait peut-être pas à invoquer autant d'arguments historiques qu'on le croit lorsqu'on se fonde sur les seules adaptations avouées d'œuvres théâtrales. Il y aurait lieu, en particulier, de reconsidérer l'histoire du cinéma, non

---

1. *Esprit*, juin et juillet-août 1951.

2. Seul, comme une exception incompréhensible, au seuil du cinéma parlant, l'inoubliable *Jean de la lune*.



Laurence Olivier dans *Henry V*, film de Laurence Olivier :  
Shakespeare prisonnier et le théâtre aussi, cernés de tous côtés  
par le cinéma. [Photo Gaumont Eagle Lion.]

plus en fonction des titres mais des structures dramatiques du scénario et de la mise en scène.

*Un peu d'histoire.*

Cependant qu'elle condamnait sans appel le « théâtre filmé », la critique prodiguait en effet ses éloges à des formes cinématographiques dans lesquelles une analyse plus attentive aurait pourtant dû révéler des avatars de l'art dramatique. Obnubilée par l'hérésie du « film d'art » et de ses séquelles, la douane laissait passer sous l'estampille « cinéma pur » les véritables aspects du théâtre cinématographique, à commencer par la comédie américaine. A y regarder de près, celle-ci n'est pas moins « théâtrale » que l'adaptation de n'importe quelle pièce de boulevard ou de Broadway. Bâtie sur le comique de mot et de situation, elle n'a souvent recours à aucun artifice proprement cinématographique ; la majorité des scènes sont en intérieur et le découpage use presque uniquement du champ et du contrechamp pour mettre en valeur le dialogue. Il faudrait ici s'étendre sur les arrière-plans sociologiques qui ont permis le brillant développement de la comédie américaine pendant une dizaine d'années. Je crois qu'ils n'infirmement nullement un rapport virtuel entre théâtre et cinéma. Le cinéma a en quelque sorte dispensé le théâtre d'une existence réelle préalable. Il n'en était pas besoin, puisque les écrivains en mesure d'écrire ces pièces pouvaient directement les vendre pour l'écran. Mais c'est là un phénomène tout accidentel, historiquement en rapport avec une conjoncture économique et sociologique précise et, semble-t-il, en voie de disparition. Depuis quinze ans nous voyons, parallèlement au déclin d'un certain type de comédie américaine, se multiplier les adaptations de pièces comiques ayant remporté un succès à Broadway. Dans le domaine du drame psychologique et de mœurs un Wyler n'hésita pas à reprendre purement et simplement la pièce de Lilian Hellman, *Little Foxes*, et à la porter « au cinéma » dans un décor presque théâtral. En fait, le préjugé contre le théâtre filmé n'a jamais existé en Amérique. Mais les conditions de la production hollywoodienne ne se sont pas présentées, du moins jusqu'en 1940, de la même façon qu'en Europe. Il s'y est agi bien plutôt d'un théâtre « cinématographique » limité à des genres précis et n'ayant, du moins pendant

la première décade du parlant, que peu d'emprunts à faire à la scène. La crise de sujets dont souffre aujourd'hui Hollywood l'a déjà poussé à recourir plus souvent au théâtre écrit. Mais, dans la comédie américaine, le théâtre, invisible, était virtuellement présent <sup>1</sup>.

En Europe et spécialement en France, il est vrai que nous ne pourrions pas invoquer de réussite comparable à la comédie américaine. Réserve faite pour le cas très particulier et qui mériterait une étude spéciale, de Marcel Pagnol <sup>2</sup>, l'apport de la scène de boulevard à l'écran a été désastreux. Mais le théâtre filmé ne commence pas avec le cinéma parlant : remontons un peu plus haut et précisément à l'époque où le « film d'art » détourne déjà l'attention sur son échec. Alors triomphait Méliès qui n'a vu au fond dans le cinéma qu'un perfectionnement du merveilleux théâtral ; le trucage n'est pour lui que le prolongement de la prestidigitation. La plupart des grands comiques français et américains viennent du music-hall ou du boulevard. Il suffit de regarder Max Linder pour comprendre tout ce qu'il doit à son expérience théâtrale. Comme la plupart des comiques de cette époque, il joue délibérément « au public », cligne de l'œil à la salle, la prend à témoin de ses embarras, n'hésite pas devant l'aparté. Quant à Charlot, indépendamment même de sa dette envers le mime anglais, il est évident que son art consiste à mettre au point, grâce au cinéma, la technique du comique du music-hall. Ici, le cinéma dépasse le théâtre, mais c'est en le continuant et comme en le débarrassant de ses imperfections. L'éco-

---

1. Dans son livre de souvenirs sur ses cinquante ans de cinéma *Le Public n'a jamais tort* (Éditions Corrèa), Adolphe Zukor, créateur du star-system, montre également comment en Amérique plus encore qu'en France peut-être, le cinéma débutant employa sa conscience naissante à tâcher de piller le théâtre. C'est qu'alors la célébrité et la gloire en matière de spectacle étaient sur la scène. Zukor, comprenant que l'avenir commercial du cinéma dépendait de la qualité des sujets et du prestige des interprètes, acheta tout ce qu'il put de droits d'adaptation dramatiques et débaucha les notoriétés du théâtre d'alors. Ses tarifs relativement élevés pour l'époque n'avaient d'ailleurs pas toujours raison de leurs réticences à se compromettre dans cette industrie foraine et méprisée. Mais très vite, à partir de ces origines théâtrales, se dégagait le phénomène si particulier de la « star », le public fit son tri dans les célébrités du théâtre et ses élus acquirent rapidement une gloire sans commune mesure avec celle de la scène. Parallèlement, les scénarios théâtraux du début étaient abandonnés pour céder la place à des histoires adaptées à la mythologie qui se constituait. Mais l'imitation du théâtre avait servi de tremplin.

2. Voir au chapitre suivant : *Le Cas Pagnol*, page 119.

nomie du gag théâtral est subordonnée à la distance de la scène à la salle, et surtout à la durée des rires qui poussent l'acteur à prolonger son effet jusqu'à leur extinction. La scène l'incite donc, le contraint même à l'hyperbole. Seul l'écran pouvait permettre à Charlot d'atteindre à cette mathématique parfaite de la situation et du geste, où le maximum de clarté s'exprime dans le minimum de temps.

Quand on revoit des burlesques très anciens, comme la série des *Boireau* ou des *Onésime* par exemple, ce n'est plus seulement le jeu de l'acteur qui s'apparente au théâtre primitif mais la structure même de l'histoire. Le cinéma permet de pousser à ses ultimes conséquences une situation élémentaire à laquelle la scène imposait des restrictions de temps et d'espace qui la maintenaient à un stade d'évolution en quelque sorte larvaire. Ce qui peut faire croire que le cinéma est venu inventer ou créer de toutes pièces des faits dramatiques nouveaux, c'est qu'il a permis la métamorphose de situations théâtrales qui ne seraient jamais arrivées sans lui au stade adulte. Il existe au Mexique une espèce de salamandre capable de se reproduire à l'état de larve et qui en demeure là. En lui injectant l'hormone appropriée on a pu lui faire atteindre la forme adulte. De même on sait que la continuité de l'évolution animale présentait d'incompréhensibles lacunes jusqu'à ce que les biologistes découvrirent les lois de la pedomorphose qui leur ont appris, non seulement à intégrer les formes embryonnaires de l'individu à l'évolution des espèces, mais encore à considérer certains individus, apparemment adultes, comme des êtres bloqués dans leur évolution<sup>1</sup>. En ce sens certains genres de théâtre sont fondés sur des situations dramatiques congénitalement atrophiées avant l'apparition du cinéma. Si le théâtre est bien, comme le prétend Jean Hytier<sup>2</sup>, une métaphysique de la volonté, que penser d'un burlesque comme *Onésime et le beau voyage* où l'entêtement à poursuivre, au milieu des plus absurdes difficultés, on ne sait trop quel voyage de noces dont le but même disparaît après les premières catastrophes, confine à une espèce de folie métaphysique, à un délire de la volonté, à une cancérisation du « faire » qui s'engendre lui-même contre toute

1. Cf. *Jouvence* d'Aldous HUXLEY : l'homme n'est qu'un singe né avant terme.

2. *Les arts de littérature*.

raison. Peut-on même employer ici la terminologie psychologique et parler de volonté ? La plupart de ces burlesques sont bien plutôt l'expression linéaire et continue d'un projet fondamental du personnage. Ils relèvent d'une phénoménologie de l'entêtement. Boireau domestique fera le ménage jusqu'à ce que la maison tombe en ruines. Onésime, marié migrateur, poursuivra son voyage de noces jusqu'à s'embarquer pour l'horizon dans son inséparable malle d'osier. L'action n'a plus besoin ici d'intrigue, d'incidences, de rebondissements, de quiproquos et de coups de théâtre ; elle se déroule implacablement jusqu'à se détruire elle-même. Elle va inéluctablement vers une sorte de catharsis élémentaire de la catastrophe, comme le ballon de baudruche que gonfle imprudemment l'enfant et qui finit par lui éclater au visage, pour notre soulagement et peut-être le sien.

Du reste quand on se réfère à l'histoire des personnages, des situations et des procédés de la farce classique, il est impossible de ne pas voir que le cinéma burlesque en a été la soudaine et éblouissante résurgence. Genre en voie d'extinction depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, la farce « en chair et en os » ne se survit plus guère, fortement spécialisée et transformée, qu'au cirque et dans certaines formes de music-hall. C'est-à-dire précisément là où les producteurs de films burlesques, surtout à Hollywood, sont allés recruter leurs acteurs. Mais la logique du genre et des moyens cinématographiques a immédiatement étendu le répertoire de leur technique : elle a permis les Max Linder, les Buster Keaton, les Laurel et Hardy, les Chaplin ; entre 1905 et 1920 la farce a connu un éclat unique dans son histoire. Je dis bien la farce telle que la tradition s'en est perpétuée depuis Plaute et Térence et même la Commedia dell'arte avec ses thèmes et ses techniques. Je ne prendrai qu'un exemple : le thème classique du cuvier se retrouve spontanément dans un vieux Max Linder (1912 ou 13) où l'on peut voir le sémillant don Juan séducteur d'une teinturière, obligé de se plonger dans une cuve pleine de couleur pour échapper à la vindicte du mari cocu. Il est bien certain qu'il ne s'agit en pareil cas ni d'influence ni de réminiscences, mais du renouement spontané d'un genre avec sa tradition.

*Le texte, le texte !*

On voit par ces brèves évocations que les rapports du théâtre et du cinéma sont plus anciens et plus intimes qu'on ne le pense généralement, et surtout qu'ils ne se limitent pas à ce qu'on désigne d'ordinaire et péjorativement sous le nom de « théâtre filmé ». On voit encore que l'influence aussi inconsciente qu'inavouée du répertoire et des traditions théâtrales a été décisive sur des genres cinématographiques tenus pour exemplaires dans l'ordre de la pureté et de la « spécificité ».

Mais le problème n'est pas exactement le même que celui de l'adaptation d'une pièce tel qu'on l'entend d'ordinaire. Il convient, avant d'aller plus loin, de distinguer du fait théâtral ce qu'on pourrait appeler le fait « dramatique ».

Le drame est l'âme du théâtre. Mais il lui arrive d'habiter une autre forme. Un sonnet, une fable de La Fontaine, un roman..., un film peuvent devoir leur efficacité à ce qu'Henri Gouhier appelle les « catégories dramatiques ». Sous cet angle de vue, il est assez vain de revendiquer l'autonomie du théâtre, ou alors il faut la présenter comme négative ; en ce sens qu'une pièce ne saurait se passer d'être « dramatique », mais qu'il est loisible à un roman de l'être ou non. *Des souris et des hommes* est à la fois une nouvelle et un pur modèle de tragédie. En revanche, on aurait du mal à adapter *Du côté de chez Swann* à la scène. On ne saurait louer une pièce d'être romanesque tandis qu'on peut fort bien féliciter le romancier de savoir construire une action.

Si l'on tient tout de même le théâtre pour l'art spécifique du drame, il faut reconnaître que son influence est immense et que le cinéma est le dernier des arts qui puisse y échapper. Mais à ce compte la moitié de la littérature et les trois quarts des films seraient des succursales du théâtre. Aussi bien n'est-ce pas ainsi que se pose le problème : il ne commence réellement d'exister qu'en fonction de l'œuvre théâtrale incarnée, non pas même dans l'acteur mais dans le texte.

*Phèdre* a été écrite pour être jouée, mais elle existe déjà comme œuvre et comme tragédie pour le bachelier qui ânonne ses classiques. Le « Théâtre dans un fauteuil » avec le seul secours de l'imagination est un théâtre incomplet, mais il est déjà du théâtre. Au contraire, *Cyrano de Bergerac*

ou *Le Voyageur sans bagages*, tels qu'ils ont été filmés, n'en sont plus, bien que le texte y soit — et le spectacle par-dessus le marché !

S'il nous était loisible de ne retenir de *Phèdre* qu'une action et de la récrire en fonction des « exigences romanesques » ou du dialogue de cinéma, nous nous retrouverions dans l'hypothèse précédente du théâtral réduit au dramatique. Mais s'il n'y a aucun empêchement métaphysique à cette opération, on voit bien qu'il en existe plusieurs d'ordre pratique contingent et historique. Le plus simple étant la peur salutaire du ridicule, et le plus impérieux, la conception moderne de l'œuvre d'art qui impose le respect du texte et la propriété artistique, même morale et posthume. En d'autres termes, Racine seul aurait le droit de récrire une adaptation de *Phèdre*, mais outre qu'il n'est pas prouvé qu'à ce prix même elle serait bonne (c'est bien Jean Anouilh lui-même qui a mis en film *Le Voyageur sans bagages*), il se trouve que Racine est mort.

On dira peut-être qu'il n'en est point de même du vivant de l'auteur, puisque celui-ci peut personnellement repenser son œuvre, remodeler sa matière — ce que fit récemment André Gide, quoique en sens contraire, du roman à la scène, avec *Les Caves du Vatican* —, à tout le moins contrôler et avaliser le travail d'un adaptateur. Mais à y regarder de près, c'est là une satisfaction plus juridique qu'esthétique : d'abord parce que le talent, et a fortiori le génie, ne sont pas toujours universels, et que rien ne garantit l'équivalence de l'original et de l'adaptation, même signée par l'auteur. Ensuite parce que la raison la plus commune de porter à l'écran une œuvre dramatique contemporaine, c'est le succès qu'elle a remporté à la scène. Ce succès la cristallise dans l'essentiel d'un texte éprouvé sur le spectateur et que, d'ailleurs, le public du film entend bien retrouver ; nous voici donc ramenés par un détour plus ou moins honorable au respect de la chose écrite.

Enfin et surtout parce que plus grande est la qualité d'une œuvre dramatique, plus difficile est la dissociation du dramatique et du théâtral dont le texte réalise la synthèse. Il est significatif que l'on assiste à des tentatives d'adaptation de romans à la scène mais pratiquement jamais à l'opération inverse. Comme si le théâtre se situait au terme d'un processus irréversible de purification esthétique. On peut à la rigueur tirer une pièce des *Karamazov* ou de

*Madame Bovary*, mais en admettant que ces pièces aient existé d'abord il eût été impossible d'en faire les romans que nous connaissons. C'est que, si le romanesque inclut le dramatique en sorte que celui-ci ne peut être déduit, la réciproque suppose une induction, c'est-à-dire, en art, une création pure et simple. Par rapport à la pièce le roman n'est qu'une des multiples synthèses possibles à partir de l'élément dramatique simple.

Ainsi donc, si la notion de fidélité n'est pas absurde dans le sens roman théâtre, où l'on peut discerner une filiation nécessaire, on ne voit pas très bien ce qu'elle pourrait signifier en sens inverse, a fortiori la notion d'équivalence ; tout au plus pourrait-on parler d' « inspiration » à partir des situations et des personnages.

Je compare pour l'instant roman et théâtre, mais tout porte à penser que le raisonnement vaut plus encore pour le cinéma ; car, de deux choses l'une : ou bien le film est la photographie pure et simple de la pièce (donc avec son texte), et c'est précisément le fameux « théâtre filmé », ou bien la pièce est adaptée aux « exigences de l'art cinématographique », mais alors nous retombons dans l'induction dont nous parlions plus haut et il s'agit en fait d'une autre œuvre. Jean Renoir s'est inspiré de la pièce de René F'auchois dans *Boudu sauvé des eaux* mais il en a fait une œuvre probablement supérieure à l'original et qui l'éclipse<sup>1</sup>. C'est du reste une exception qui confirme pleinement la règle.

De quelque biais qu'on l'aborde, la pièce de théâtre, classique ou contemporaine, est irrévocablement défendue par son texte. On ne saurait « adapter » celui-ci qu'en renonçant à l'œuvre originale pour lui en substituer une autre, peut-être supérieure mais qui n'est plus la pièce. Opération fatalement limitée du reste aux auteurs mineurs ou vivants, les chefs-d'œuvre consacrés par le temps nous imposant le respect du texte comme un postulat.

C'est bien ce que confirme l'expérience des dix dernières années. Si le problème du théâtre filmé retrouve une singulière actualité esthétique, il le doit à des œuvres comme *Hamlet*, *Henri V*, *Macbeth* pour ce qui est du répertoire classique et, pour les contemporains, à des films comme

1. Il n'en a pas usé avec moins de liberté à l'égard du *Carrosse du Saint Sacrement* de Mérimée.

*La Vipère*, de Lilian Hellman et Wyler, *Les Parents terribles*, *Occupe-toi d'Amélie*, *La Corde...* Jean Cocteau avait préparé avant guerre une « adaptation » des *Parents terribles*. En reprenant son projet en 1946, il y a renoncé et s'est décidé à conserver intégralement son texte. Nous verrons plus loin qu'il a même pratiquement conservé le décor scénique. Américaine, anglaise ou française, portant sur des œuvres classiques ou modernes, l'évolution du théâtre filmé est la même : une fidélité de plus en plus impérieuse à la chose écrite la caractérise, comme si les expériences diverses du cinéma parlant se rejoignaient sur ce point. Naguère, la préoccupation première du cinéaste semblait être de camoufler l'origine théâtrale du modèle, de l'adapter, de le dissoudre dans le cinéma. Non seulement il paraît maintenant y renoncer, mais il lui arrive d'en souligner systématiquement le caractère théâtral. Il n'en peut guère être autrement dès l'instant que l'essentiel du texte est respecté. Conçu en fonction des virtualités théâtrales, le texte les porte déjà toutes en lui. Il détermine des modes et un style de représentation, il est déjà, en puissance, le théâtre. On ne peut à la fois décider de lui être fidèle et le détourner de l'expression vers laquelle il tend.

*Cachez ce théâtre que je ne saurais voir !*

Nous en trouverons la confirmation dans un exemple emprunté au répertoire classique : c'est une bande qui sévit peut-être encore dans les écoles et lycées français et qui prétend être une tentative d'enseignement de la littérature par le cinéma. Il s'agit du *Médecin malgré lui*, porté à l'écran avec l'aide d'un professeur de bonne volonté, par un metteur en scène dont nous tairons le nom. Ce film possède un énorme dossier, aussi élogieux qu'attristant, de lettres de professeurs et de proviseurs de lycées réjouis par son excellence. Or il s'agit en réalité d'une invraisemblable synthèse de toutes les erreurs susceptibles de dénaturer autant le cinéma que le théâtre, et Molière par-dessus le marché. La première scène, celle des fagots, située dans une vraie forêt, débute par un interminable travelling en sous-bois destiné visiblement à faire apprécier les effets de soleil sous les branches, avant de découvrir deux personnages clownesques occupés sans doute à cueillir des champignons : le malheureux Sganarelle et sa femme, dont les costumes de

théâtre ont ici l'air de déguisements grotesques. Le décor réel est déployé tout au long du film, autant qu'on le peut : l'arrivée de Sganarelle en consultation est l'occasion de montrer un petit manoir campagnard du xvii<sup>e</sup>. Que dire du découpage : celui de la première scène progresse du « demi-ensemble » au « gros plan » en changeant naturellement de numéro à chaque réplique. On sent que si le texte ne lui avait pas, contre son gré, mesuré la pellicule, le metteur en scène eut rendu « la progression du dialogue » par un montage accéléré à la manière d'Abel Gance. Tel quel, ce découpage permet aux élèves de ne rien perdre, par les « champs » et « contrechamps » en gros plan de la mimique des acteurs de la Comédie-Française, laquelle, on s'en doute, nous ramène au beau temps du film d'art.

Si, par cinéma, on entend la liberté de l'action par rapport à l'espace, et la liberté du point de vue par rapport à l'action, mettre au cinéma une pièce de théâtre, ce sera donner à son décor l'ampleur et la réalité que la scène ne pouvait matériellement lui offrir. Ce sera aussi libérer le spectateur de son fauteuil et mettre en valeur, par le changement de plan, le jeu de l'acteur. Devant de telles « mises en scène » il faut convenir que toutes les accusations contre le théâtre filmé sont valables. Mais c'est qu'il ne s'agit précisément pas de mise en scène. L'opération a seulement consisté à injecter de force du « cinéma » dans le théâtre. Le drame original, et à plus forte raison le texte, s'y trouvent fatalement dépaysés. Le temps de l'action théâtrale n'est évidemment pas le même que celui de l'écran, et la primauté dramatique du verbe est décalée par rapport au supplément de dramatisation prêté au décor par la caméra. Enfin et surtout, une certaine artificialité, une transposition poussée du décor théâtral est rigoureusement incompatible avec le réalisme congénital au cinéma. Le texte de Molière ne prend son sens que dans une forêt de toile peinte, et de même le jeu des acteurs. Les feux de la rampe ne sont pas ceux d'un soleil d'automne. A la limite, la scène des fagots peut se jouer devant un rideau, elle n'existe plus au pied d'un arbre.

Cet échec illustre assez bien ce qu'on peut considérer comme l'hérésie majeure du théâtre filmé : le souci de « faire cinéma ». De près ou de loin, c'est bien à cela que reviennent les mises en film habituelles des pièces à succès. Si l'action est censée se passer sur la Côte d'Azur, les amants

au lieu de bavarder sous les tonnelles d'un bar s'embrasseront au volant d'une voiture américaine sur la route de la Corniche, avec, en « transparence » au fond, les rochers du Cap d'Antibes. Quant au découpage, dans *Les Gueux au Paradis* par exemple, l'égalité des contrats de Raimu et de Fernandel nous valait un nombre sensiblement égal de gros plans au bénéfice de l'un et de l'autre.

Les préjugés du public confirment du reste ceux des cinéastes. Le public ne pense pas grand-chose sur le cinéma, mais il l'identifie à l'ampleur du décor, à la possibilité de montrer du décor naturel et de faire bouger l'action. Si l'on n'ajoutait pas à la pièce un minimum de cinéma, il se jugerait volé. Le cinéma doit nécessairement « faire plus riche » que le théâtre. Les acteurs n'y peuvent être que célèbres, et tout ce qui ressemble à de la pauvreté ou de l'avarice dans les moyens matériels est, écrit-on, facteur d'échec. Il faudrait un certain courage au metteur en scène et au producteur qui accepteraient d'affronter sur ces points les préjugés du public. Surtout si eux-mêmes n'ont pas foi dans leur entreprise. Au principe de l'hérésie du théâtre filmé réside un complexe ambivalent du cinéma devant le théâtre : complexe d'infériorité à l'égard d'un art plus ancien et plus littéraire, que le cinéma surcompense par la « supériorité » technique de ses moyens, confondue avec une supériorité esthétique.

### *Théâtre en conserve ou sur-théâtre ?*

Veut-on la contre-épreuve de ces erreurs ? Deux réussites comme *Henry V* et *Les Parents terribles* nous la fournissent sans ambiguïté.

Quand le metteur en scène du *Médecin malgré lui* commençait son travail par un travelling dans la forêt, c'était avec le naïf et peut-être inconscient espoir de nous faire avaler ensuite la malheureuse scène des fagots, comme un médicament enrobé dans du sucre. Il essayait de mettre un peu de réalité alentour, il tentait de nous ménager un escalier pour nous faire monter sur la scène. Ses ruses maladroites avaient malheureusement l'effet contraire : accuser définitivement l'irréalité des personnages et du texte.

Voyons maintenant comment Laurence Olivier a su résoudre dans *Henry V* la dialectique du réalisme cinématographique et de la convention théâtrale. Le film commence



*Henry V*. Une fois levée l'hypothèque du réalisme qui s'opposait à l'illusion théâtrale, Laurence Olivier peut se permettre aussi bien la déformation picturale du décor que le réalisme des batailles. [Photo Gaumont Eagle Lion.]

aussi par un travelling, mais c'est pour nous plonger dans le théâtre : la cour de l'auberge élisabéthaine. Il ne prétend pas nous faire oublier la convention théâtrale, bien au contraire, il l'accuse. Ce n'est pas *Henry V* qui est immédiatement et directement le film, c'est la *représentation* d'*Henry V*. Ceci est évident, puisque cette représentation n'est pas censée être actuelle, comme au théâtre, mais se dérouler du temps même de Shakespeare, et que l'on nous montre les spectateurs et les coulisses. Il n'y a donc pas d'erreur possible, l'acte de foi du spectateur devant le rideau qui se lève n'est pas requis pour jouir du spectacle. Nous ne sommes pas vraiment dans la pièce, mais dans un film historique sur le théâtre élisabéthain, c'est-à-dire dans

un genre cinématographique parfaitement fondé et auquel nous sommes habitués. Pourtant nous jouissons de la pièce, notre plaisir n'a rien de commun avec celui que nous procurerait un documentaire historique, il est bien le plaisir même d'une représentation de Shakespeare. C'est que la stratégie esthétique de Laurence Olivier n'était qu'une ruse pour éluder le miracle du rideau. En faisant le cinéma du théâtre, en dénonçant préalablement par le cinéma le jeu et les conventions théâtrales au lieu d'essayer de les camoufler, il a levé l'hypothèque du réalisme qui s'opposait à l'illusion théâtrale. Une fois assurées ces assises psychologiques dans la complicité du spectateur, Laurence Olivier pouvait se permettre aussi bien la déformation picturale du décor que le réalisme de la bataille d'Azincourt ; Shakespeare l'y invitait par son appel explicite à l'imagination de l'auditoire : là encore le prétexte était parfait. Ce déploiement cinématographique, difficile à faire admettre si le film n'eût été que la représentation d'*Henry V*, trouvait son alibi dans la pièce elle-même. Restait naturellement à tenir la gageure. On sait qu'elle l'a été. Disons seulement que la couleur, dont on finira peut-être par découvrir qu'elle est essentiellement un élément non réaliste, contribue à rendre acceptable le passage à l'imaginaire et, dans l'imaginaire même, à permettre la continuité des miniatures à la reconstitution « réaliste » d'Azincourt. A aucun moment *Henry V* n'est vraiment du « théâtre filmé » ; le film se situe en quelque sorte de part et d'autre de la représentation théâtrale, en deçà et au-delà de la scène. Shakespeare pourtant s'y trouve bien prisonnier et le théâtre aussi, cernés de tous côtés par le cinéma.

Le théâtre moderne du boulevard ne semble pas recourir avec autant d'évidence aux conventions scéniques. Le « Théâtre Libre » et les théories d'Antoine ont même pu faire croire un temps à l'existence d'un théâtre « réaliste », à une sorte de pré-cinéma<sup>1</sup>. C'était là une illusion dont

---

1. Un commentaire n'est peut-être pas superflu. Reconnaissons d'abord qu'au sein du théâtre, le mélodrame et le drame s'efforcèrent en effet d'introduire une révolution réaliste : l'idéal stendhalien du spectateur pris au jeu qui tire un coup de revolver sur le traître (Orson Welles à Broadway fera au contraire mitrailler les fauteuils d'orchestre). Un siècle plus tard, Antoine tirera les conséquences du réalisme du texte dans le réalisme de la mise en scène. Ce n'est pas un hasard si Antoine a fait plus tard du cinéma. En sorte que si l'on prend un peu de hauteur sur l'histoire, il faut convenir qu'une vaste tentative de « théâtre-cinéma » a précédé celle du « cinéma-théâtre ».

personne n'est plus dupe aujourd'hui. S'il existe un réalisme théâtral, il n'est encore que relatif à un système de conventions plus secrètes, moins explicites mais tout aussi rigoureuses. La « tranche de vie » n'existe pas au théâtre. Ou, du moins, le seul fait de l'exposer sur une scène la retranche justement de la vie pour en faire un phénomène *in vitro*, participant encore partiellement de la nature, mais déjà profondément modifié par les conditions de l'observation. Antoine peut bien mettre de véritables quartiers de viande sur la scène, il ne peut comme le cinéma y faire défiler tout le troupeau. Pour y planter un arbre, il lui faut couper les racines et en tout cas renoncer à montrer réellement la forêt. En sorte que son arbre procède encore de la pancarte élisabéthaine, qu'il n'est en fin de compte qu'un poteau indicateur. Rappelées ces vérités peu contestables, on admettra que la mise en film d'un « mélodrame » comme *Les Parents terribles* ne pose pas de problèmes tellement différents de celui d'une pièce classique. Ce qu'on appelle ici réalisme ne place pas du tout la pièce de plain-pied avec le cinéma, n'abolit pas la rampe. Simplement, le système de conventions auquel obéit la mise en scène, et donc le texte, est en quelque sorte du premier degré. Les conventions tragiques, avec leur cortège d'invéraisemblances matérielles et d'alexandrins, ne sont que masques et cothurnes accusant et soulignant la convention fondamentale du fait théâtral.

C'est ce qu'a bien vu Jean Cocteau en portant à l'écran *Les Parents terribles*. Encore que sa pièce fut apparemment des plus « réaliste », Cocteau cinéaste a compris qu'il ne fallait rien ajouter à son décor, que le cinéma n'était pas là pour le multiplier mais pour l'intensifier. Si la chambre devient un appartement, celui-ci sera senti, grâce à l'écran et à la technique de la caméra, comme plus exigü encore que la chambre à la scène. L'essentiel étant ici le fait drama-

---

Dumas fils et Antoine, avant Marcel Pagnol. Il se pourrait d'ailleurs que la renaissance théâtrale découlant d'Antoine ait été grandement facilitée par l'existence du cinéma, celui-ci ayant détourné sur lui l'hérésie du réalisme et limité les théories d'Antoine à la saine efficacité d'une réaction contre le symbolisme. Le tri que le Vieux Colombier a opéré dans la révolution du Théâtre Libre (laissant le réalisme au grand Guignol) au point de réaffirmer la valeur des conventions scéniques, n'aurait peut-être pas été possible sans la concurrence du cinéma. Concurrence exemplaire qui rendait en tout cas le réalisme dramatique irrémédiablement dérisoire. Nul ne peut plus aujourd'hui soutenir que le plus bourgeois des drames du boulevard ne participe pas de toutes les conventions théâtrales.

tique de la claustration et de la cohabitation, le moindre rayon de soleil, une autre lumière qu'électrique eussent détruit cette fragile et fatale symbiose. Aussi l'équipe de la « roulotte » au complet peut-elle se rendre à l'autre bout de Paris, chez Madeleine ; nous la quittons à la porte d'un appartement pour la retrouver au seuil de l'autre. Ce n'est plus ici l'ellipse de montage désormais classique, c'est un fait positif de mise en scène, auquel le cinéma n'obligeait nullement Cocteau et qui dépasse par là même les possibilités d'expression du théâtre ; celui-ci s'y trouvant contraint ne peut donc en tirer le même effet. Cent exemples confirmeraient que la caméra respecte la nature du décor théâtral et s'efforce seulement d'en accroître l'efficacité, se gardant toujours de modifier son rapport au personnage. Toutes les gênes ne sont pas bien placées ; l'obligation de montrer à la scène chacune des pièces successivement et de baisser entre temps le rideau est incontestablement une servitude inutile. La véritable unité de temps et de lieu, c'est la caméra qui l'introduit grâce à sa mobilité. Il fallait le cinéma pour que le projet théâtral s'exprime enfin librement et que *Les Parents terribles* deviennent évidemment une tragédie de l'appartement où l'entrebâillement d'une porte peut prendre plus de sens qu'un monologue sur un lit. Cocteau ne trahit pas son œuvre, il reste fidèle à l'esprit de la pièce, respectant d'autant mieux les servitudes essentielles qu'il sait les discerner des contingences accidentelles. Le cinéma agit seulement comme un révélateur qui achève de faire apparaître certains détails que la scène laissait en blanc.

Résolu le problème du décor, restait le plus difficile : celui du découpage. C'est là que Cocteau a fait preuve de l'imagination la plus ingénieuse. La notion de « plan » achève enfin de se dissoudre. Seul subsiste le « cadrage », cristallisation passagère d'une réalité dont on ne cesse de sentir la présence environnante. Cocteau aime à répéter qu'il a pensé son film en « 16 mm. ». « Pensé » seulement, car il eût été bien en peine de le réaliser ainsi en format réduit. Ce qui compte c'est que le spectateur éprouve le sentiment d'une présence totale à l'événement, non plus comme chez Welles (ou chez Renoir) par la profondeur de champ, mais par la vertu d'une rapidité diabolique du regard qui nous paraît épouser pour la première fois le rythme pur de l'attention.



*Les Parents terribles* (Marcel André et Gabrielle Dorziat). Si la chambre devient un appartement, celui-ci sera senti, grâce à l'écran et à la technique de la caméra, comme plus exigü encore que la chambre à la scène.

[Photo Films Ariane.]

Sans doute tout bon découpage en tient compte. Le traditionnel « champ - contrechamp » partage le dialogue selon une syntaxe élémentaire de l'intérêt. Un gros plan d'appareil téléphonique qui sonne au moment pathétique équivaut à une concentration de l'attention. Mais il nous semble que le découpage ordinaire est un compromis entre trois systèmes d'analyse possible de la réalité : 1° une analyse purement logique et descriptive (l'arme du crime près du cadavre) ; 2° une analyse psychologique intérieure au film, c'est-à-dire conforme au point de vue de l'un des protagonistes dans la situation donnée (le verre de lait — peut-être empoisonné — que doit boire Ingrid Bergman dans *Notorious* ou la bague au doigt de Thérésa Wright dans *L'Ombre*

*d'un doute*) ; 3<sup>o</sup> enfin, une analyse psychologique en fonction de l'intérêt du spectateur ; intérêt spontané ou provoqué par le metteur en scène précisément grâce à cette analyse : c'est le bouton de porte tournant à l'insu du criminel qui se croit seul (« attention ! » crieraient les enfants à Guignol que le gendarme va surprendre).

Ces trois points de vue, dont la combinaison constitue la synthèse de l'événement cinématographique dans la plupart des films, sont ressentis comme uniques. En réalité, ils impliquent une hétérogénéité psychologique et une discontinuité matérielle. Les mêmes au fond que s'octroie le romancier traditionnel et qui valurent à François Mauriac les foudres que l'on sait de Jean-Paul Sartre. L'importance de la profondeur de champ et du plan fixe chez Orson Welles ou William Wyler procède précisément de ce refus du morcellement arbitraire auquel ils substituent une image uniformément lisible qui contraint le spectateur à faire de lui-même un choix.

Bien qu'en restant techniquement fidèle au découpage classique (son film comporte même un nombre de plans plus élevé que la moyenne), Cocteau lui confère une signification originale en n'utilisant pratiquement que des plans de la troisième catégorie ; c'est-à-dire le point de vue du spectateur et lui seul ; d'un spectateur extraordinairement perspicace et mis en puissance de tout voir. L'analyse logique et descriptive, de même que le point de vue du personnage, sont pratiquement éliminés ; reste celui du témoin. La « caméra subjective » est enfin réalisée, mais à l'envers, non pas comme dans *La Dame du lac* grâce à une puérile identification du spectateur au personnage par le truchement de la caméra, mais au contraire par l'impitoyable extériorité du témoin. La caméra est enfin le spectateur et rien que le spectateur. Le drame redevient pleinement un spectacle. C'est aussi Cocteau qui a dit que le cinéma était un événement vu par un trou de serrure. De la serrure il reste ici l'impression de violation de domicile, la quasi-obscénité du « voir ».

Prenons un exemple très significatif de ce parti pris d'extériorité : l'une des dernières images du film, quand Yvonne de Bray empoisonnée s'éloigne à reculons dans sa chambre, regardant le groupe affairé autour de Madeleine heureuse. Un travelling arrière permet à la caméra de l'accompagner. Mais ce mouvement d'appareil ne se confond



*Les Parents terribles* (Yvonne de Bray). Le cinéma selon Cocteau : un événement par le trou de la serrure.

[Photo Films Ariane.]

jamais, comme la tentation en était grande, avec le point de vue subjectif de « Sophie ». L'effet de choc du travelling serait certainement plus violent si nous étions à la place de l'actrice et voyions avec ses yeux. Mais Cocteau s'est bien gardé de ce contresens, il conserve Yvonne de Bray « en amorce » et recule, un peu en retrait, derrière elle. L'objet du plan n'est pas ce qu'elle regarde, pas même son regard ; il est : de la regarder regarder. Par-dessus son épaule sans doute, et c'est là le privilège cinématographique, mais que Cocteau s'empresse de restituer au théâtre.

Cocteau se replaçait ainsi au principe même des rapports du spectateur et de la scène. Alors que le cinéma lui permettait d'appréhender le drame d'après de multiples points



*Le deuil sied à Electre*, de Dudley Nichols d'après Eugène O'Neill : l'apport spécifique du cinéma se définit par un surcroît de théâtralité.

de vue, il choisissait délibérément de ne se servir que de celui du spectateur, seul dénominateur commun à la scène et à l'écran.

Ainsi Cocteau conserve à sa pièce l'essentiel de son caractère théâtral. Au lieu de tenter, après tant d'autres, de la dissoudre dans le cinéma, il utilise au contraire les ressources de la caméra pour accuser, souligner, confirmer les structures scéniques et leurs corollaires psychologiques. L'apport spécifique du cinéma ne se pourrait définir ici que par un surcroît de théâtralité.

Par là, il se rencontre avec Laurence Olivier, Orson

Welles, Wyler et Dudley Nichols, ainsi que le confirmerait l'analyse de *Macbeth*, de *Hamlet*, de *La Vipère* et de *Le deuil sied à Electre*, pour ne pas parler d'un film comme *Occupe-toi d'Amélie* où Claude Autant-Lara procède sur le vaudeville à une opération comparable à celle de Laurence Olivier sur *Henry V*. Toutes les réussites si caractéristiques de ces quinze dernières années sont l'illustration d'un paradoxe : le respect du texte et des structures théâtrales. Ce n'est plus un sujet qu'on « adapte ». C'est une pièce qu'on met en scène par le moyen du cinéma. Du « théâtre en conserve », naïf ou impudent, à ces récents succès, le problème du théâtre filmé a été radicalement renouvelé. Nous avons essayé de discerner comment. Plus ambitieux, arriverons-nous à dire pourquoi ?

Le leitmotiv des contempteurs du théâtre filmé, leur argument ultime et apparemment inexpugnable reste le plaisir irremplaçable qui s'attache à la présence physique de l'acteur. « Ce qu'il y a de spécifiquement théâtral, écrit Henri Gouhier, dans *l'Essence du Théâtre*, c'est l'impossibilité de détacher l'action de l'acteur. » Et encore : « La scène accueille toutes les illusions sauf celle de la présence, le comédien y apparaît sous son déguisement, avec une autre âme et une autre voix mais il est là et, du même coup, l'espace retrouve son exigence et la durée de son épaisseur. » En d'autres termes et inversement : le cinéma peut accueillir toutes les réalités hors celle de la présence physique de l'acteur. S'il est vrai qu'ici réside l'essence du phénomène théâtral, le cinéma ne saurait donc en aucune mesure y prétendre. Si l'écriture, le style, la construction dramatique sont, comme ils doivent l'être, rigoureusement conçus pour recevoir âme et existence de l'acteur en chair et en os, l'entreprise est radicalement vaine, qui substitue à l'homme son reflet ou son ombre. L'argument est irréfutable. Les réussites de Laurence Olivier, de Welles ou de Cocteau ne peuvent être alors que contestées (mais il y faut de la mauvaise foi) ou inexplicables : un défi à l'esthétique et au philosophe. Aussi bien ne peut-on les élucider qu'en remettant en question ce lieu commun de la critique théâtrale : « l'irremplaçable présence de l'acteur ».

### *La notion de présence.*

Une première série de remarques s'imposeraient d'abord quant au contenu du concept de « présence », car il semble que ce soit cette notion, telle qu'elle pouvait être entendue avant l'apparition de la photographie, que le cinéma vient précisément mettre en cause.

L'image photographique — et singulièrement cinématographique — peut-elle être assimilée aux autres images et, comme elles, distinguée de l'existence de l'objet ? La présence se définit naturellement par rapport au temps et à l'espace. « Être en présence » de quelqu'un, c'est reconnaître qu'il est notre contemporain et constater qu'il se tient dans la zone d'accès naturelle de nos sens (soit, ici, de la vue et, à la radio, de l'ouïe). Jusqu'à l'apparition de la photographie puis du cinéma, les arts plastiques, surtout dans le portrait, étaient les seuls intermédiaires possibles entre la présence concrète et l'absence. La justification en était la ressemblance, qui excite l'imagination et aide la mémoire. Mais la photographie est tout autre chose. Non point l'image d'un objet ou d'un être, mais bien plus exactement sa trace. Sa genèse automatique la distingue radicalement des autres techniques de reproduction. Le photographe procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse : à un moulage. Comme tel, il emporte avec lui plus que la ressemblance, une sorte d'identité (la carte du même nom n'est concevable que dans l'ère de la photographie). Mais la photographie est une technique infirme dans la mesure où son instantanéité l'oblige à ne saisir le temps qu'en coupe. Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée.

Le XIX<sup>e</sup> siècle, avec ses techniques objectives de reproductions visuelles et sonores, a fait apparaître une nouvelle catégorie d'images ; leurs rapports avec la réalité dont elles procèdent demanderaient à être rigoureusement définis. Sans compter que les problèmes esthétiques qui en dérivent directement ne sauraient être convenablement posés sans cette opération philosophique préalable, il y a quelque imprudence à traiter d'anciens faits esthétiques comme si les catégories qu'ils intéressent n'étaient en rien modifiées par l'apparition de phénomènes absolument neufs. Le sens commun — peut-être meilleur philosophe en ces matières — l'a bien compris, qui a créé une expression pour signifier la présence d'un acteur en ajoutant à l'affiche « en chair et en os ». C'est que pour lui le mot « présence » prête aujourd'hui à équivoque et qu'un pléonasme n'est pas de trop au temps du cinématographe. Ainsi n'est-il pas désormais si sûr qu'il n'y ait nul intermédiaire concevable entre la présence et l'absence. C'est également au niveau de l'ontologie

que l'efficacité du cinéma prend sa source. Il est faux de dire que l'écran soit absolument impuissant à nous mettre « en présence » de l'acteur. Il le fait à la manière d'un miroir (dont on accordera qu'il relaie la présence de ce qui s'y reflète) mais d'un miroir au reflet différé, dont le tain retiendrait l'image<sup>1</sup>. Il est vrai qu'au théâtre Molière peut agoniser sur la scène et que nous avons le privilège de vivre dans le temps biographique de l'acteur ; mais nous assistons bien dans le film *Manolete* à la mort authentique du célèbre torero, et si notre émotion n'est pas tout à fait aussi forte que si nous avions été dans l'arène en cet instant historique, elle est pourtant de même nature. Ce que nous perdons du témoignage direct, ne le regagnons-nous pas grâce à la proximité artificielle que permet le grossissement de la caméra ? Tout se passe comme si dans le paramètre Temps-Espace qui définit la présence, le cinéma ne nous restituait effectivement qu'une durée affaiblie, diminuée mais non réduite à zéro, cependant que la multiplication du facteur spatial rétablirait l'équilibre de l'équation psychologique.

A tout le moins ne saurait-on opposer cinéma et théâtre sur cette seule notion de présence, sans rendre compte au préalable de ce qu'il en subsiste à l'écran et que philosophes et esthéticiens n'ont encore guère éclairci. Nous ne l'entreprendrons pas ici, car même dans la compréhension classique que lui prête, avec d'autres, Henri Gouhier, la « présence » ne nous paraît pas recéler en dernière analyse l'essence ultime du théâtre.

---

1. La Télévision vient naturellement ajouter une variété nouvelle aux « pseudo-présences » issues des techniques scientifiques de reproduction inaugurées par la photographie. Sur le petit écran, dans les émissions « en direct », l'acteur est cette fois même temporellement et spatialement présent. Mais la relation de réciprocité acteur-spectateur est coupée dans un sens. Le spectateur voit sans être vu : il n'y a pas de retour. Le théâtre télévisé semblerait donc participer à la fois du théâtre et du cinéma. Du théâtre par la présence de l'acteur au spectateur, mais du cinéma par la non-présence du second au premier. Néanmoins cette non-présence n'est pas véritable absence, car l'acteur de télévision a conscience des millions d'yeux et d'oreilles virtuellement représentés par la caméra électronique. Cette présence abstraite se révèle particulièrement quand l'acteur trébuche sur son texte. Pénible au théâtre, cet incident est intolérable à la T. V., car le spectateur qui ne peut rien pour lui prend conscience de la solitude contre nature de l'acteur. A la scène, dans les mêmes circonstances, une manière de complicité se crée avec la salle qui vient au secours de l'acteur en difficulté. Cette relation en retour est impossible à la T. V.

*Opposition et identification.*

Une introspection sincère des plaisirs théâtral et cinématographique, dans ce qu'ils ont de moins intellectuel, de plus direct, nous contraint à reconnaître dans la joie que nous laisse la scène, le rideau tombé, je ne sais quoi de plus tonique et, avouons-le, de plus noble — ou peut-être faudrait-il dire de plus moral — que la satisfaction qui suit un bon film. Il semblerait que nous en tirions une meilleure conscience. En un certain sens, pour le spectateur, c'est comme si tout théâtre était cornélien. De ce point de vue, on pourrait dire qu'aux meilleurs films « il manque quelque chose ». C'est comme si un dévoltage inévitable, quelque mystérieux court-circuit esthétique nous privait au cinéma d'une certaine tension décidément propre à la scène. Si mince que soit cette différence, elle existe, fut-ce entre une mauvaise interprétation de patronage et la plus brillante interprétation cinématographique de Laurence Olivier. Cette constatation n'a rien que de banal et la survivance du théâtre à cinquante ans de cinéma et aux prophéties de Marcel Pagnol en fournit déjà une preuve expérimentale suffisante.

Au principe du désenchantement qui suit le film on pourrait sans doute déceler un processus de dépersonnalisation du spectateur. Ainsi que l'écrivait Rosenkrantz en 1937<sup>1</sup>, dans un article, pour son époque, profondément original, « les personnages de l'écran sont tout naturellement des objets d'identification, alors que ceux de la scène sont bien plutôt des objets d'opposition mentale, parce que leur présence effective leur donne une réalité objective et que pour les transposer en objets d'un monde imaginaire la volonté active du spectateur doit intervenir, la volonté de faire abstraction de leur réalité physique. Cette abstraction est le fruit d'un processus de l'intelligence qu'on ne peut demander qu'à des individus pleinement conscients ». Le spectateur de cinéma tend à s'identifier au héros par un processus psychologique qui a pour conséquence de constituer la salle en « foule » et d'uniformiser les émotions : « De même qu'en algèbre, si deux grandeurs sont respectivement égales à une troisième, elles sont égales entre elles,

---

1. In *Esprit*.

on pourrait dire : si deux individus s'identifient à un troisième, ils s'identifient l'un à l'autre. » Prenons l'exemple significatif de girls à la scène et à l'écran. A l'écran, leur apparition satisfait des aspirations sexuelles inconscientes ; et quand le héros vient en contact avec elles il satisfait au désir du spectateur dans la mesure où celui-ci s'est identifié au héros. A la scène, les girls éveillent les sens du spectateur tout comme la réalité le ferait. De sorte que l'identification avec le héros ne se produit pas. Celui-ci devient un objet de jalousie et d'envie. En somme Tarzan n'est concevable qu'au cinéma. Le cinéma apaise le spectateur, le théâtre l'excite. Le théâtre, même lorsqu'il fait appel aux instincts les plus bas, empêche jusqu'à un certain point la formation d'une mentalité de foule<sup>1</sup>, il entrave la représentation collective au sens psychologique, car il exige une conscience individuelle active, alors que le film ne demande qu'une adhésion passive.

Ces vues éclairent d'un jour nouveau le problème de l'acteur. Elles le font descendre de l'ontologie à la psychologie. C'est dans la mesure où le cinéma favorise le processus d'identification au héros qu'il s'oppose au théâtre. Ainsi posé, le problème ne serait plus radicalement insoluble, car il est constant que le cinéma dispose de procédés de mise en scène qui favorisent la passivité ou au contraire excitent plus ou moins la conscience. Inversement, le théâtre peut chercher à atténuer l'opposition psychologique entre le spectateur et le héros. Théâtre et cinéma ne seraient donc plus séparés par un fossé esthétique infranchissable, ils tendraient seulement à susciter deux attitudes mentales sur lesquelles les metteurs en scène gardent un large contrôle.

A l'analyser de près, le plaisir théâtral ne s'opposerait pas seulement à celui du cinéma, mais tout aussi bien à celui du roman. Le lecteur de roman physiquement solitaire comme l'est, psychologiquement, le spectateur des salles obscures, s'identifie aux personnages<sup>2</sup> et c'est pourquoi il éprouve, lui aussi, après une longue lecture, la même ivresse d'une intimité douteuse avec les héros. Il y a incontestablement dans le plaisir du roman, autant qu'au cinéma,

1. Foule et solitude ne sont pas antinomiques : la salle de cinéma constitue une foule d'individus solitaires. Foule doit être entendue ici comme le contraire d'une communauté organique, volontairement choisie.

2. Cf. Cl. F. MAGNY, *L'âge du roman américain* (Éd. du Seuil).

une complaisance à soi-même, une concession à la solitude, une sorte de trahison de l'action par le refus d'une responsabilité sociale.

L'analyse du phénomène peut d'ailleurs être aisément reprise d'un point de vue psychanalytique. N'est-il pas significatif que le psychiatre ait repris ici le terme de *catharsis* à Aristote ? Les recherches pédagogiques modernes relatives au « psycho-drame » semblent bien ouvrir les aperçus féconds sur les processus cathartiques du théâtre. Elles utilisent en effet l'ambiguïté existant encore chez l'enfant entre les notions de jeu et de réalité, pour amener le sujet à se libérer, dans l'improvisation théâtrale, des refoulements dont il souffre. Cette technique revient à créer une sorte de théâtre incertain où le jeu est sérieux et l'acteur son propre spectateur. L'action qui s'y développe n'est pas encore scindée par la rampe, laquelle est de toute évidence la symbolique architecturale de la censure qui nous sépare de la scène. Nous déléguons Œdipe pour agir en nos lieux et place de l'autre côté de ce mur de feu, cette brûlante frontière du réel et de l'imaginaire qui autorise les monstres dionysiaques et nous protège contre eux <sup>1</sup>. Les fauves sacrés ne franchiront pas cette page de lumière, hors de laquelle ils sont à nos yeux incongrus et sacrilèges (l'espèce de respect inquiétant qui auréole encore l'acteur maquillé quand nous l'allons voir dans sa loge, comme une phosphorescence). Qu'on n'objecte pas que le théâtre n'eut pas toujours de rampe. Celle-ci n'est qu'un symbole, avant elle il y en eut d'autres, depuis le cothurne et le masque. Au xvii<sup>e</sup> siècle, l'accession des petits marquis au plateau ne niait pas la rampe, elle la confirmait bien plutôt par une sorte de violation privilégiée, de même qu'aujourd'hui à Broadway quand Orson Welles disperse dans la salle des acteurs pour tirer des coups de revolver sur le public, il n'anéantit pas la rampe, il passe de l'autre côté. Les règles du jeu sont aussi faites pour être violées, on attend de certains joueurs qu'ils trichent <sup>2</sup>.

1. Cf. P. A. TOUCHARD, *Dionysos* (Éd. du Seuil).

2. Un dernier exemple prouvant que la présence ne constitue le théâtre qu'autant qu'il s'agit de jeu. Chacun a expérimenté à ses dépens ou à ceux des autres la situation pénible qui consiste à être observé à son insu ou simplement malgré soi. Les amoureux qui s'embrassent sur les bancs publics sont un spectacle pour les passants mais ils n'en ont cure. Ma concierge, qui a le sens du mot juste, dit en les regardant qu'« on est au cinéma ».

Par rapport à l'objection de la présence, et à elle seule, le théâtre et le cinéma ne seraient donc pas en opposition essentielle. Ce qui est en cause, ce sont bien plutôt deux modalités psychologiques du spectacle. Le théâtre se construit bien sur la conscience réciproque de la présence du spectateur et de l'acteur, mais aux fins du jeu. Il agit en nous par participation ludique à une action, à travers la rampe et comme sous la protection de sa censure. Au cinéma au contraire, nous contemplons solitaires, cachés dans une chambre noire, à travers des persiennes entrouvertes, un spectacle qui nous ignore et qui participe de l'univers. Rien ne vient s'opposer à notre identification imaginaire au monde qui s'agite devant nous, qui devient *le Monde*. Ce n'est plus sur le phénomène de l'acteur en tant que personne physiquement présente qu'il y a intérêt à concentrer l'analyse, mais sur l'ensemble des conditions du « jeu théâtral » qui arrache au spectateur sa participation active. Nous allons voir qu'il s'agit alors bien moins de l'acteur et de sa « présence » que de l'homme et du décor.

### *L'envers du décor.*

Il n'est de théâtre que de l'homme, mais le drame cinématographique peut se passer d'acteurs. Une porte qui bat, une feuille dans le vent, les vagues qui lèchent une plage peuvent accéder à la puissance dramatique. Quelques-uns des chefs-d'œuvre du cinéma n'utilisent l'homme qu'accessoirement : comme un comparse, ou en contrepoint de la nature qui constitue le véritable personnage central. Même si dans *Nanouk* ou *Man of Aran* la lutte de l'homme et de la nature est le sujet du film, elle ne saurait être comparée à une action théâtrale, le point d'appui du levier dramatique n'est pas dans l'homme mais dans les choses. Comme l'a dit, je crois, Jean-Paul Sartre, au théâtre le drame part de

---

Chacun s'est parfois trouvé dans l'obligation vexante de procéder devant témoin à une action ridicule. Une honte rageuse nous envahit alors, qui est tout le contraire de l'exhibitionnisme théâtral. Celui qui regarde par le trou de la serrure n'est pas au théâtre ; Cocteau a justement démontré dans *Le Sang d'un poète* qu'il était déjà au cinéma. Et pourtant il s'agit bien de spectacles, les protagonistes sont devant nous en chair et en os, mais l'une des deux parties n'en sait rien ou le subit contre son gré : « Ce n'est pas de jeu ».

l'acteur, au cinéma, il va du décor à l'homme. Cette inversion des courants dramatiques est d'une importance décisive, elle intéresse l'essence même de la mise en scène.

Il y faut voir l'une des conséquences du réalisme photographique. Certes, si le cinéma utilise la nature, c'est qu'il le peut : la caméra offre au metteur en scène toutes les ressources du microscope et du télescope. Les dernières fibres d'une corde qui vont céder, aussi bien qu'une armée tout entière à l'assaut d'une colline, sont des événements désormais à notre portée. Les causes et les effets dramatiques n'ont plus, pour l'œil de la caméra, de limites matérielles. Le drame est, par elle, affranchi de toute contingence de temps et d'espace. Mais cette libération des pouvoirs dramatiques tangibles n'est encore qu'une cause esthétique seconde qui n'expliquerait pas radicalement le renversement des valeurs entre l'homme et le décor. Car il arrive enfin que le cinéma se prive volontairement des recours possibles au décor et à la nature — nous en avons vu précisément l'exemple dans *Les Parents terribles* — quand le théâtre, au contraire, utilise une machinerie complexe pour donner au spectateur l'illusion de l'ubiquité. *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, tout entière en gros plan, dans le décor presque invisible (et d'ailleurs théâtral) de Jean Hugo, est-elle moins cinématographique que *La Chevauchée fantastique* ? Il apparaît donc que la quantité ne fait rien à l'affaire, non plus que la similitude avec certains décors de théâtre. Le décorateur ne concevra pas de façon sensiblement différente la chambre de *La Dame aux camélias* pour la scène et pour l'écran. Il est vrai qu'au cinéma nous aurons peut-être des gros plans du mouchoir taché de sang. Mais une mise en scène théâtrale habile saura bien, elle aussi, jouer de la toux et du mouchoir. Tous les gros plans des *Parents terribles* sont, en fait, repris du théâtre où notre attention les isolait spontanément. Si la mise en scène cinématographique ne se distinguait de l'autre que parce qu'elle autorise une plus grande proximité du décor et son utilisation plus rationnelle, il n'y aurait plus en vérité de raisons de continuer à faire du théâtre et Pagnol serait un prophète ; car nous voyons bien que les quelques mètres carrés du décor de Vilar pour *La Danse de mort* apportaient autant au drame que l'île où fut tourné le film, d'ailleurs excellent, de Marcel Cravenne.

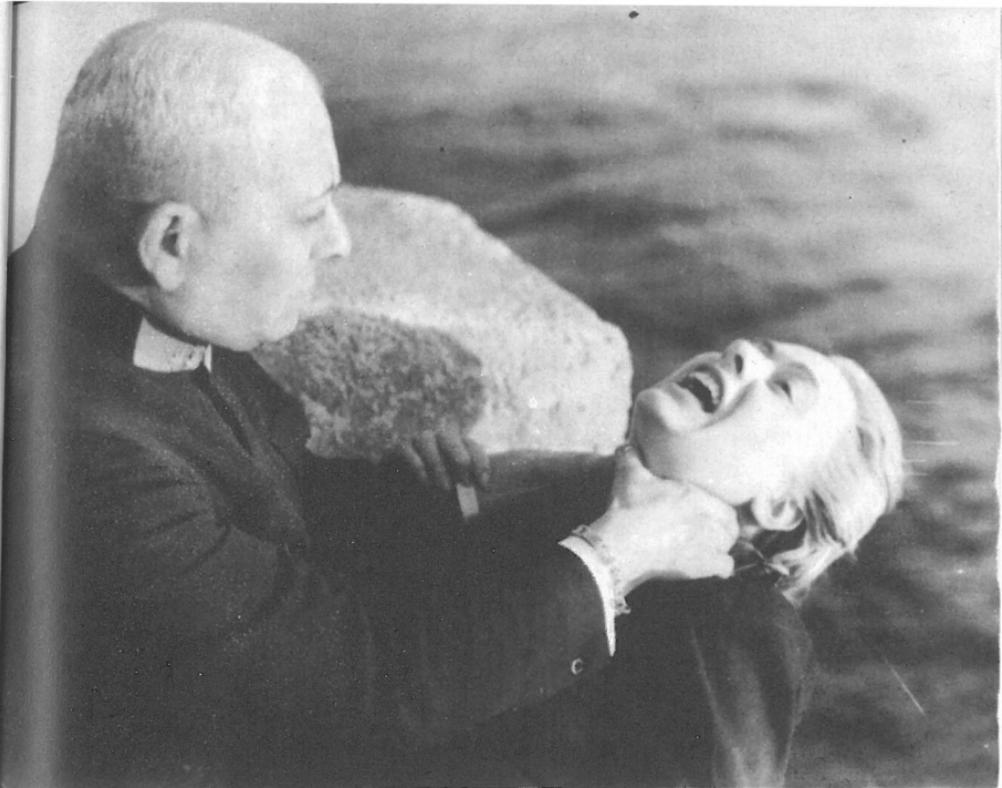
C'est que le problème ne réside pas dans le décor en lui-

même, mais dans sa nature et dans sa fonction. Il nous faut élucider maintenant une notion spécifiquement théâtrale : celle de lieu dramatique.

Il ne saurait exister de théâtre sans architecture, qu'elle soit le parvis de la cathédrale, les arènes de Nîmes, le palais des Papes, le tréteau forain, l'hémicycle, comme décoré par un Bérard en délire, du théâtre de Vicence, ou l'amphithéâtre rococo d'une salle des Boulevards. Jeu ou célébration, le théâtre ne peut par essence se confondre avec la nature, sous peine de s'y dissoudre et de cesser d'être. Fondé sur la conscience réciproque des participants en présence, il a besoin de s'opposer au reste du monde comme le jeu à la réalité, la complicité à l'indifférence, la liturgie à la vulgarité de l'utile. Le costume, le masque ou le fard, le style du langage, la rampe concourent plus ou moins à cette distinction, mais le signe le plus évident en est la scène, dont l'architecture a varié sans cesser pourtant de définir un espace privilégié, réellement ou virtuellement distinct de la nature. C'est par rapport à ce lieu dramatique localisé que le désor existe ; il contribue simplement, et plus ou moins, à le distinguer, à le spécifier. Mais quel qu'il soit, le décor constitue les parois de cette boîte à trois pans, ouverte sur la salle, qu'est la scène. Ces fausses perspectives, ces façades, ces bosquets ont un envers de toile, de clous et de bois. Nul n'ignore que l'acteur qui se « retire dans ses appartements » — côté cour ou côté jardin — va en réalité se démaquiller dans sa loge ; ces quelques mètres carrés de lumière et d'illusion sont entourés de machinerie et de coulisses dont les labyrinthes cachés, mais connus, ne gênent nullement le plaisir du spectateur qui joue le jeu.

Parce qu'il n'est qu'un élément de l'architecture scénique le décor de théâtre est donc un lieu matériellement clos, limité, circonscrit, dont les seules « découvertes » sont celles de notre imagination consentante. Ses apparences sont tournées vers l'intérieur, face au public et à la rampe ; il existe par son envers et son absence d'au-delà, comme la peinture par son cadre<sup>1</sup>. De même que le tableau ne se

1. L'illustration historique idéale de cette théorie de l'architecture théâtrale dans ses rapports avec la scène et le décor nous a été fournie par le Palladio avec l'extraordinaire théâtre olympique de Vicence ramenant l'ancien amphithéâtre antique, encore ouvert sur le ciel, à un pur trompe-l'œil architectural. Il n'est pas jusqu'à l'abord même de la salle qui ne cons-



Eric von Stroheim dans *La Danse de mort*, de Marcel Cravenne : le problème ne réside pas dans le décor en lui-même (ici une fle), mais dans sa nature et sa fonction.

[Photo Corona.]

---

titue déjà une affirmation de son essence architecturale. Construit en 1590, à l'intérieur d'une ancienne caserne offerte par la ville, le théâtre olympique n'offre à l'espace extérieur que de grands murs nus de brique rouge, c'est-à-dire une architecture purement utilitaire et qu'on peut dire « amorphe » au sens où les chimistes distinguent l'état amorphe de l'état cristallisé d'un même corps. Le visiteur qui entre comme par un trou dans la falaise n'en croit pas ses yeux quand il tombe tout à coup dans l'extraordinaire grotte sculptée qui constitue l'hémicycle théâtral. Comme ces géodes de quartz ou d'améthyste qui ressemblent de l'extérieur à de vulgaires galets mais dont l'espace du dedans est fait d'un enchevêtrement de purs cristaux secrètement orientés vers l'intérieur, le théâtre de Vicence est conçu selon les lois d'un espace esthétique et artificiel exclusivement polarisé vers le centre.

confond point avec le paysage qu'il représente, qu'il n'est pas non plus une fenêtre dans un mur, 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.

Il en va autrement au cinéma dont le principe est de nier toute frontière à l'action. Le concept de lieu dramatique n'est pas seulement étranger, mais essentiellement contradictoire à la notion d'écran. L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un *cache* qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché. L'écran n'a pas de coulisses, il ne saurait en avoir sans détruire son illusion spécifique, qui est de faire d'un revolver ou d'un visage le centre même de l'univers. A l'opposé de celui de la scène, l'espace de l'écran est centrifuge.

C'est parce que l'infini dont le théâtre a besoin ne saurait être spatial qu'il ne peut qu'être celui de l'âme humaine. Cerné par cet espace clos, l'acteur est au foyer d'un double miroir concave. De la salle et du décor convergent sur lui les feux obscurs des consciences et les lumières de la rampe. Mais ce feu dont il brûle est aussi celui de sa propre passion et de son point focal ; il allume en chaque spectateur une flamme complice. Comme l'océan dans le coquillage, l'infini dramatique du cœur humain gronde et se répercute entre les parois de la sphère théâtrale. C'est pourquoi cette dramaturgie est d'essence humaine, l'homme en est la cause et le sujet.

A l'écran l'homme cesse d'être le foyer du drame pour devenir (éventuellement) le centre d'un univers. Le choc de son action peut y développer ses ondes à l'infini ; le décor qui l'entoure participe de l'épaisseur du monde. Aussi bien, comme tel, l'acteur peut en être absent, car l'homme n'y jouit à priori d'aucun privilège sur la bête ou la forêt. Cependant rien n'exclut qu'il soit le principal et l'unique ressort du drame (comme dans la *Jeanne d'Arc* de Dreyer) et en cela le cinéma peut fort bien se superposer au théâtre. En tant qu'action, celle de *Phèdre* ou du *Roi Lear* n'est pas moins cinématographique que théâtrale et la mort visible d'un lapin dans *La Règle du jeu* nous atteint tout autant que celle, racontée, du petit chat d'Agnès.

Mais si Racine, Shakespeare ou Molière ne supportent pas d'être portés au cinéma par un simple enregistrement plastique et sonore, c'est que le traitement de l'action et le style du dialogue ont été conçus en fonction de leur écho sur l'architecture de la salle. Ce que ces tragédies ont de spécifiquement théâtral, ce n'est pas tant leur action que la priorité humaine, donc verbale, donnée à l'énergie dramatique.

Le problème du théâtre filmé, du moins pour les œuvres classiques, ne consiste pas tant à transposer une « action » de la scène à l'écran, qu'à transporter un texte d'un système dramaturgique dans un autre, en lui conservant pourtant son efficacité. Ce n'est donc pas essentiellement l'action de l'œuvre théâtrale qui résiste au cinéma, mais, par-delà les modalités de l'intrigue, qu'il serait peut-être aisé d'adapter à la vraisemblance de l'écran, la forme verbale que les contingences esthétiques ou les préjugés culturels nous obligent de respecter. C'est elle qui se refuse à se laisser prendre dans la fenêtre de l'écran. « Le théâtre, écrit Baudelaire, c'est le lustre. » S'il fallait opposer un autre symbole à l'objet artificiel cristallin, brillant, multiple et circulaire, qui réfracte les lumières autour de son centre et nous retient captifs dans son auréole, nous dirions que le cinéma c'est la petite lampe de l'ouvreuse qui traverse comme une comète incertaine la nuit de notre rêve éveillé : l'espace diffus, sans géométrie et sans frontières, qui cerne l'écran.

L'histoire des échecs et des récentes réussites du théâtre filmé sera donc celle de l'habileté des metteurs en scène quant aux moyens de retenir l'énergie dramatique dans un milieu qui la réfléchisse ou, du moins, lui donne assez de résonance pour qu'elle soit encore perçue par le spectateur de cinéma. C'est-à-dire d'une esthétique, non point tant de l'acteur, que du décor et du découpage.

On comprend dès lors que le théâtre filmé soit radicalement voué à l'échec quand il se ramène, de près ou de loin, à une photographie de la représentation scénique, même et surtout quand la caméra cherche à nous faire oublier la rampe et les coulisses. L'énergie dramatique du texte, au lieu de revenir à l'acteur, va se perdre sans écho dans l'éther cinématographique. Ainsi s'explique qu'une pièce filmée puisse respecter un texte, être bien jouée dans des décors vraisemblables et nous paraître totalement anéantie. C'est le cas, pour reprendre cet exemple commode,

du *Voyageur sans bagages*. La pièce gît devant nous, apparemment identique à elle-même, mais vidée de toute énergie, comme un accumulateur déchargé par une invisible prise de terre.

Mais par delà l'esthétique du décor, à la scène et à l'écran, nous voyons bien qu'en dernière analyse le problème posé est celui du réalisme. Aussi bien s'y trouve-t-on toujours ramené quand on parle de cinéma.

### *L'écran et le réalisme de l'espace.*

De la nature photographique du cinéma il est en effet aisé de conclure à son réalisme. Loin que l'existence d'un merveilleux ou d'un fantastique de cinéma vienne infirmer le réalisme de l'image, elle en est la plus probante des contre-épreuves. L'illusion n'est point fondée au cinéma, comme au théâtre, sur des conventions tacitement admises par le public, mais au contraire sur le réalisme imprescriptible de ce qui lui est montré. Le trucage y doit être matériellement parfait : l'« homme invisible » porter des pyjamas et fumer la cigarette.

En faut-il conclure que le cinéma est voué à la seule représentation, sinon de la réalité naturelle, du moins d'une réalité vraisemblable dont le spectateur admette l'identité avec la nature, telle qu'il la connaît ? Le relatif échec esthétique de l'expressionnisme allemand confirmerait cette hypothèse, car l'on voit bien justement que *Caligari* a voulu se soustraire au réalisme du décor sous l'influence du théâtre et de la peinture. Mais ce serait apporter une solution simpliste à un problème qui admet des réponses plus subtiles. Nous sommes prêts à admettre que l'écran s'ouvre sur un univers artificiel, pourvu qu'il existe un commun dénominateur entre l'image cinématographique et le monde où nous vivons. Notre expérience de l'espace constitue l'infrastructure de notre conception de l'univers. Transformant la formule d'Henri Gouhier : « La scène accueille toutes les illusions, sauf celle de la présence », on pourrait dire : « On peut vider l'image cinématographique de toute réalité, sauf d'une : celle de l'espace. »

Toute, c'est peut-être trop dire, car on ne saurait sans doute concevoir une reconstruction de l'espace, pure de toute référence à la nature. L'univers de l'écran ne peut se juxtaposer

au nôtre, il s'y substitue nécessairement puisque le concept même d'univers est spatialement exclusif. Pour un temps, le film est l'Univers, le Monde, ou si l'on veut, la Nature. On reconnaîtra que tous les films ayant essayé de substituer une nature fabriquée et un univers artificiel au monde de notre expérience n'y ont pas également réussi. Admis les échecs de *Caligari* et des *Niebelungen*, on se demande d'où vient l'incontestable succès de *Nosfératu* et de *La Passion de Jeanne d'Arc* (le critère du succès étant que ces derniers films n'ont pas vieilli). Il semble pourtant, de prime abord, que les procédés de mise en scène appartiennent à la même famille esthétique, et que, sous les variétés de tempérament ou d'époque, on puisse classer ces quatre films, à l'opposé du « réalisme », dans un certain « expressionnisme ». Mais si l'on veut bien y regarder de plus près, on s'apercevra qu'il existe entre eux des différences essentielles. Elles sont évidentes en ce qui concerne R. Wiene et Murnau. *Nosfératu* se déroule le plus souvent en décor naturel, tandis que le fantastique de *Caligari* s'efforce de naître des déformations de la lumière et du décor. Le cas de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer est plus subtil, car la part de la nature y peut d'abord sembler inexistante. Pour être plus discret, le décor de Jean Hugo n'est guère moins artificiel et théâtral que celui qui est utilisé dans *Caligari* ; l'emploi systématique du gros plan et des angles rares est bien fait pour achever de détruire l'espace. Les familiers des ciné-clubs savent qu'on ne manque jamais de raconter, avant la projection du film de Dreyer, la fameuse histoire des cheveux de Falconetti réellement coupés pour les besoins de la cause, et qu'on mentionne aussi l'absence de maquillage des acteurs. Mais ces rappels historiques ne dépassent pas d'ordinaire l'intérêt de l'anecdote. Or, ils me semblent recéler le secret esthétique du film ; celui-là même qui lui vaut sa pérennité. C'est par eux que l'œuvre de Dreyer cesse de rien avoir de commun avec le théâtre, et même pourrait-on dire, avec l'homme. Plus il recourait exclusivement à l'expression humaine, plus Dreyer devait la reconvertir en nature. Qu'on ne s'y trompe pas, cette prodigieuse fresque de têtes est le contraire même du film d'acteurs : c'est un documentaire de visages. Il n'est pas important que les interprètes « jouent » bien, en revanche la verrue de l'évêque Cauchon ou les taches de rousseur de Jean d'Yd sont partie intégrante de l'action. Dans ce drame vu au microscope la nature tout entière

palpite sous chaque pore de la peau. Le déplacement d'une ride, le pincement d'une lèvre sont les secousses sismiques et les marées, le flux et le reflux de cette écorce humaine. Mais la suprême intelligence cinématographique de Dreyer, je la verrais volontiers dans la scène d'extérieur que tout autre n'aurait pas manqué de tourner en studio. Le décor construit évoque assurément un moyen âge de théâtre et de miniatures. En un sens, rien de moins réaliste que ce tribunal au cimetière ou cette porte à pont-levis, mais tout est éclairé par la lumière du soleil et le fossoyeur jette par-dessus son trou une pelletée de vraie terre<sup>1</sup>. Ce sont ces détails « secondaires » et apparemment contraires à l'esthétique générale de l'œuvre qui lui confèrent pourtant sa nature cinématographique.

Si le paradoxe esthétique du cinéma réside dans une dialectique du concret et de l'abstrait, l'obligation pour l'écran de signifier par le seul intermédiaire du réel, il est d'autant plus important de discerner les éléments de la mise en scène qui confirment la notion de réalité naturelle et ceux qui la détruisent. Or c'est assurément une vue grossière que de subordonner le sentiment de réalité à l'accumulation des faits réels. On peut tenir *Les Dames du Bois de Boulogne* pour un film éminemment réaliste bien que tout ou presque tout y soit stylisé. Tout : sauf le bruit insignifiant d'un essuie-glace, le murmure d'une cascade ou le chuintement de la terre qui s'échappe d'une potiche brisée. Ce sont ces bruits, d'ailleurs soigneusement choisis pour leur indifférence à l'action, qui en garantissent la vérité.

Le cinéma étant par essence une dramaturgie de la nature, il ne peut y avoir cinéma sans construction d'un espace ouvert, se substituant à l'univers au lieu de s'y inclure. Ce sentiment d'espace, l'écran ne saurait nous en donner l'illusion sans recourir à certaines garanties naturelles. Mais c'est moins une question de construction de décor, d'architecture ou d'immensité, que d'isolement du catalyseur esthétique qu'il pourra suffire d'introduire à dose

---

1. C'est pourquoi je tiens pour fautes graves de Laurence Olivier dans *Hamlet* les scènes du cimetière et de la mort d'Ophélie. Il avait là l'occasion d'introduire le soleil et la terre en contrepoint du décor d'Elseneur. En avait-il entrevu la nécessité avec l'image véritable de la mer pendant le monologue d'Hamlet ? L'idée, excellente en elle-même, n'est pas, techniquement, parfaitement exploitée.



*Macbeth*. Avec ses rochers de carton-pâte, Orson Welles est parvenu à rendre au décor une opacité dramatique tout en respectant son réalisme naturel.

[Photo Republic Pictures.]

infinimentale dans la mise en scène, pour qu'elle précipite totalement en « nature ». La forêt de béton des *Niebelungen* a beau paraître infinie, nous ne croyons pas à son espace quand le frémissement d'une simple branche de bouleau dans le vent, sous le soleil, pourrait suffire à évoquer toutes les forêts du monde.

Si cette analyse est fondée, on voit que le problème esthétique primordial, dans la question du théâtre filmé,

est bien celui du décor. La gageure que doit tenir le metteur en scène est celle de la reconversion d'un espace orienté vers la seule dimension intérieure, du lieu clos et conventionnel du jeu théâtral en une fenêtre sur le monde.

Ce n'est pas dans le *Hamlet* de Laurence Olivier que le texte paraît superflu ou affaibli par les paraphrases de la mise en scène, moins encore dans le *Macbeth* de Welles, mais paradoxalement dans les mises en scène de Gaston Baty, précisément dans la mesure où celles-ci s'ingénient à créer sur scène un espace cinématographique, à nier l'envers du décor, réduisant ainsi la sonorité du texte aux seules vibrations de la voix de l'acteur, privée de sa caisse de résonance comme un violon réduit à ses cordes. On ne saurait nier que l'essentiel au théâtre ne soit le texte. Celui-ci conçu pour l'expression anthropocentrique de la scène et chargé de suppléer à lui seul la nature, ne peut, sans perdre sa raison d'être, se déployer dans un espace transparent comme le verre. Le problème qui se pose au cinéaste est donc de rendre à son décor une opacité dramatique, tout en respectant son réalisme naturel. Résolu ce paradoxe de l'espace, le metteur en scène, loin de craindre de transporter à l'écran les conventions théâtrales et les servitudes du texte, retrouve au contraire toute liberté de s'appuyer sur elles. A partir de là, il n'est plus question de fuir ce qui « fait théâtre », mais éventuellement même de l'accuser par le refus des facilités cinématographiques comme Cocteau dans *Les Parents terribles* et Welles dans *Macbeth*, ou encore par une mise en italique de la partie théâtrale, comme Laurence Olivier dans *Henry V*. L'évident retour au théâtre filmé auquel nous assistons depuis dix ans s'inscrit essentiellement dans l'histoire du décor et du découpage ; elle est une conquête du réalisme ; non pas, bien sûr, du réalisme du sujet ou de l'expression, mais de ce réalisme de l'espace sans quoi la photographie animée ne fait pas le cinéma.

### *Une analogie du jeu.*

Ce progrès n'a été possible qu'autant que l'opposition théâtre-cinéma ne reposait pas sur la catégorie ontologique de la présence, mais sur une psychologie du jeu. De l'une à l'autre, on passe de l'absolu au relatif, de l'antinomie

à la simple contradiction. Si le cinéma ne peut restituer au spectateur la conscience communautaire du théâtre, une certaine science de la mise en scène lui permet enfin — et c'est un facteur décisif — de conserver au texte sens et efficacité. La greffe du texte théâtral sur le décor cinématographique est aujourd'hui une opération qu'on sait réussir. Reste cette conscience de l'opposition active entre le spectateur et l'acteur qui constitue le jeu théâtral et que symbolise l'architecture scénique. Mais elle-même n'est pas tout à fait irréductible à la psychologie cinématographique.

L'argumentation de Rosenkrantz sur l'opposition et l'identification appellerait en effet une correction importante. Elle comporte encore une part d'équivoque, entretenue par l'état du cinéma à son époque, mais de plus en plus dénoncée par l'évolution actuelle. Rosenkrantz semble faire de l'identification le synonyme nécessaire de passivité et d'évasion. En réalité, le cinéma mythique et onirique n'est plus qu'une variété de production de moins en moins majoritaire. Il ne faut point confondre une sociologie accidentelle et historique avec une psychologie inéluctable ; deux mouvements de la conscience du spectateur, convergents mais non point solidaires. Je ne m'identifie pas de la même façon à Tarzan et au curé de campagne. Le seul dénominateur commun à mon attitude devant ces héros, c'est que je crois à leur existence réellement, que je ne puis refuser, faute de participer au film, d'être inclus dans leur aventure, de la vivre avec eux de l'intérieur même de leur univers, « univers » non pas métaphorique et figuré mais spatialement réel. Cette intériorité n'exclut pas, dans le second exemple, une conscience de moi-même distincte du personnage que j'accepte d'aliéner dans le premier. Ces facteurs d'origine affective ne sont pas les seuls à pouvoir contrarier l'identification passive ; des films comme *Espoir* ou *Citizen Kane* exigent du spectateur une vigilance intellectuelle toute contraire à la passivité. Ce qu'on peut tout au plus avancer, c'est que la psychologie de l'image cinématographique offre une pente naturelle à une sociologie du héros caractérisée par une identification passive ; mais, en art comme en morale, les pentes sont aussi faites pour être remontées. Cependant que l'homme de théâtre moderne cherche souvent à atténuer la conscience du jeu par une sorte de réalisme relatif de la mise en scène (ainsi l'amateur

du Grand Guignol joue à avoir peur, mais il conserve au plus fort de l'horrible la conscience délicieuse d'être trompé), le réalisateur de film découvre réciproquement les moyens d'exciter la conscience du spectateur et de provoquer sa réflexion : quelque chose qui serait une opposition au sein d'une identification. Cette zone de conscience privée, ce quant à soi au fort de l'illusion, constituent une sorte de rampe individuelle. Dans le théâtre filmé ce n'est plus le microcosme scénique qui s'oppose à la nature, mais le spectateur qui se fait conscience. Au cinéma, *Hamlet* et *Les Parents terribles* ne peuvent et ne doivent pas échapper aux lois de la perception cinématographique : Elsenour, la Roulotte existent réellement, mais je m'y promène invisible, jouissant de cette liberté équivoque que laissent certains rêves. Je « marche », mais avec du recul,

Certes, cette possibilité de conscience intellectuelle au sein d'une identification psychologique ne saurait être confondue avec l'acte de volonté constitutif du théâtre, et c'est pourquoi il est vain de vouloir identifier, comme le fait Pagnol, la scène et l'écran. Si conscient et intelligent que sache me rendre un film ce n'est pourtant pas à ma volonté qu'il fait appel : tout au plus à ma bonne volonté. Il a besoin de mes efforts pour être compris et goûté, mais non pas pour exister. Pourtant il semble bien, à l'expérience, que cette marge de conscience permise par le cinéma suffise à fonder une équivalence acceptable du plaisir purement théâtral, qu'elle permette en tout cas de conserver l'essentiel des valeurs artistiques de la pièce. Le film, s'il ne peut prétendre à se substituer intégralement à la représentation scénique, est du moins en mesure d'assurer au théâtre une existence artistique valable, de nous offrir un plaisir analogique. Il ne peut, en effet, s'agir que d'une mécanique esthétique complexe, où l'efficacité théâtrale originale n'est presque jamais directe, mais conservée, reconstituée et transmise grâce à un système de relais (par exemple *Henry V*), d'amplification (par exemple *Macbeth*), d'induction ou d'interférence. Le vrai théâtre filmé n'est pas le phonographe, il en est l'onde Martenot.

### *Moralité.*

Ainsi la pratique (certaine) comme la théorie (possible) d'un théâtre filmé réussi, mettent en évidence les raisons



*Espoir*, de Malraux. Au théâtre le drame part de l'acteur ;  
au cinéma il va du décor à l'homme. [Photo Filmsonor.]

des anciens échecs. La pure et simple photographie animée du théâtre est une erreur puérile, reconnue depuis trente ans, sur laquelle il ne vaut pas la peine d'insister. L'« adaptation » cinématographique a mis plus longtemps à révéler son hérésie, elle continuera encore à faire des dupes, mais nous savons désormais où elle mène : à des limbes esthétiques qui n'appartiennent ni au théâtre, ni au film, à ce « théâtre filmé » justement dénoncé comme le péché contre l'esprit du cinéma. 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. Cette vérité enfin délivrée va nous permettre de conclure sur trois propositions dont l'abord paradoxal se fait à la réflexion évidence.

### 1° *Le théâtre à l'aide du cinéma.*

La première, c'est que loin de pervertir le cinéma, le théâtre filmé, justement conçu, ne peut que l'enrichir et l'élever. Quant au fond d'abord. Il n'est hélas que trop certain que la moyenne de la production cinématographique est tout de même intellectuellement très inférieure, sinon à la production dramatique actuelle (car à y inclure Jean de Létra et Henry Bernstein...), du moins au patrimoine théâtral toujours vivant. Ne serait-ce qu'en raison de l'ancienneté de celui-ci. Notre siècle n'est pas moins celui de Charlot que le xvii<sup>e</sup> celui de Racine et de Molière, mais enfin le cinéma n'a qu'un demi-siècle si la littérature théâtrale en a vingt-cinq. Que serait aujourd'hui la scène française, si comme l'écran, elle ne donnait pratiquement asile qu'à la production des dix dernières années? Puisqu'on peut difficilement contester que le cinéma ne traverse une crise de sujets, il ne risque pas grand chose à embaucher des scénaristes comme Shakespeare ou même Feydeau. N'insistons pas, la cause est trop claire.

Elle peut le paraître beaucoup moins quant à la forme. Si le cinéma est un art majeur, qui possède lui aussi ses lois et son langage, que peut-il gagner à se soumettre à ceux d'un art différent? Beaucoup! Et justement, dans la mesure où, rompant avec de vaines et puérides tricheries, il se propose vraiment de se soumettre et de servir. Il faudrait, pour l'en justifier pleinement, situer son cas dans une histoire esthétique de l'influence en art. Elle mettrait, pensons-nous, en évidence un commerce décisif entre les techniques artistiques, du moins à un certain stade de leur évolution. Notre préjugé de l'« art pur » est une notion critique relativement moderne. Mais l'autorité même de ces précédents n'est pas indispensable. L'art de la mise en scène, dont nous avons essayé plus haut de révéler le mécanisme dans quelques grands films, plus encore que nos hypothèses théoriques, suppose, de la part du réalisateur, une intelligence du langage cinématographique qui n'a d'égale que celle du fait théâtral. Si le « film d'art » a échoué

là où Laurence Olivier et Cocteau ont réussi, c'est d'abord que ceux-ci avaient à leur disposition un moyen d'expression beaucoup plus évolué, mais aussi qu'ils ont su s'en servir encore mieux que leurs contemporains. Dire des *Parents terribles* que c'est peut-être un excellent film mais que « ce n'est pas du cinéma » sous prétexte qu'il suit pas à pas la mise en scène théâtrale, est une critique insensée. Car c'est précisément dans cette mesure qu'il est du cinéma. C'est le *Topaze* (dernière manière) de Marcel Pagnol qui n'est pas du cinéma justement parce qu'il n'est plus du théâtre. Il y a plus de cinéma, et du grand, dans le seul *Henry V* que dans 90 % des films tirés de scénarios originaux. La poésie pure n'est nullement celle qui ne veut rien dire, comme l'a si bien souligné Cocteau ; tous les exemples de l'abbé Bremond sont une illustration du contraire : « la fille de Minos et de Pasiphaé » est une fiche d'état civil. Il y a également une façon, malheureusement encore virtuelle, de dire ce vers à l'écran qui serait du cinéma pur parce qu'elle en respecterait le plus intelligemment possible la portée théâtrale. Plus le cinéma se proposera d'être fidèle au texte, et à ses exigences théâtrales, plus nécessairement il devra approfondir son propre langage. La meilleure traduction est celle qui témoigne de la plus profonde intimité avec le génie des deux langues et de leur plus grande maîtrise.

## 2° *Le cinéma sauvera le théâtre.*

C'est pourquoi le cinéma rendra sans avarice au théâtre ce qu'il lui aura pris. Si ce n'est déjà fait.

Car si la réussite du théâtre filmé suppose un progrès dialectique de la forme cinématographique, elle implique réciproquement et à fortiori une revalorisation du fait théâtral. L'idée exploitée par Marcel Pagnol selon laquelle le cinéma viendrait remplacer le théâtre en le mettant en conserve, est complètement fautive. L'écran ne peut supplanter la scène comme le piano a éliminé le clavecin.

Et d'abord « remplacer le théâtre » pour qui ? Pas pour le public du cinéma qui l'a depuis longtemps déserté. Le divorce entre le peuple et le théâtre ne date pas, que je sache, de la soirée du Grand Café en 1895. S'agit-il de la minorité de privilégiés de la culture et de l'argent qui constitue l'actuelle clientèle des salles dramatiques ? Mais l'on voit bien que Jean de Létras n'est pas en faillite et que le



Orson Welles dans son *Macbeth*. L'efficacité théâtrale originale n'est presque jamais directe ; elle est transmise ici grâce à une mécanique esthétique complexe fondée sur l'amplification.

[Photo Republic Pictures.]

provincial qui monte à Paris ne confond pas les seins de Françoise Arnoul qu'il a vus sur l'écran et ceux de Nathalie Nattier au Palais-Royal, encore que ces derniers soient voilés d'un soutien-gorge ; mais ils sont, si j'ose dire, « en chair et en os ». Ah ! l'irremplaçable présence de l'acteur ! Quant aux salles « sérieuses », mettons le Marigny ou le Français, il est évident qu'il s'agit en grande partie d'une clientèle qui ne va pas au cinéma et, pour le reste, de spectateurs capables de fréquenter l'un et l'autre sans confondre ses plaisirs. En vérité, s'il y a occupation de terrain, ce n'est point de celui du spectacle théâtral, tel qu'il existe, bien plutôt de la place abandonnée depuis longtemps par les

formes défuntes du théâtre populaire. Non seulement le cinéma n'entre pas sérieusement en concurrence avec la scène, mais encore il est en passe de rendre, à un public perdu pour elle, le goût et le sens du théâtre<sup>1</sup>.

Il se peut que le « théâtre en conserve » ait contribué un temps à la disparition des tournées de province. Quand Marcel Pagnol tourne *Topaze*, il ne cache pas ses intentions ; fournir sa pièce à la province, pour le prix d'un fauteuil de cinéma, dans une distribution de « classe parisienne ». Il en est souvent ainsi des affiches du boulevard ; leur succès épuisé, le film est distribué à ceux qui n'ont pu voir la pièce. Là où les tournées Baret passaient jadis avec une distribution sans grand éclat, le film offre à meilleur marché les acteurs de la création et des décors plus somptueux encore. Mais l'illusion n'a été pleinement efficace que quelques années et nous voyons renaître aujourd'hui les tournées de province, améliorées par l'expérience. Le public qu'elles retrouvent, blasé par le cinéma sur le luxe de la distribution et de la mise en scène en est, comme on dit, revenu, il attend plus et moins du théâtre. De leur côté les organisateurs des tournées ne peuvent plus se permettre cette décentralisation au rabais à laquelle l'absence de concurrence les inclinait jadis.

Mais la vulgarisation des succès parisiens n'est tout de même pas encore le fin du fin de la renaissance théâtrale, et ce n'est pas le principal mérite de la « concurrence » entre l'écran et la scène. On peut même dire que cette amélioration des tournées provinciales est due au mauvais théâtre filmé. Ce sont ses défauts qui, en écœurant à la longue une partie du public, l'ont rendu au théâtre.

Il en a été de même entre la photographie et la peinture. Celle-ci a dispensé celle-là de ce qui lui était esthétiquement

---

1. Le cas du T. N. P. nous offre un autre exemple imprévu et paradoxal de soutien du théâtre par le cinéma. Jean Vilar lui-même ne contesterait pas, je suppose, l'aide décisive que constitua pour le succès de l'entreprise la célébrité cinématographique de Gérard Philipe. Ce faisant, du reste, le cinéma se borne à rendre au théâtre une partie du capital emprunté quelque quarante ans plus tôt, à l'époque héroïque où l'industrie du film dans l'enfance et généralement méprisée, trouva dans les célébrités de la scène la caution artistique et le prestige dont il avait besoin pour être pris au sérieux. Les temps, il est vrai, ont vite changé. La Sarah Bernhardt de l'entre-deux-guerres s'appelle Greta Garbo et c'est maintenant le théâtre qui est tout heureux et tout aise de mettre à l'affiche le nom d'une vedette de cinéma.

le moins essentiel : la ressemblance et l'anecdote. La perfection, l'économie et la facilité de la photographie ont finalement contribué à valoriser la peinture, à la confirmer dans son irremplaçable spécificité.

Mais là ne s'est point borné le bénéfice de leur coexistence. Les photographes n'ont pas seulement été les ilotes des peintres. En même temps qu'elle prenait mieux conscience d'elle-même la peinture intégrait la photographie. C'est Degas et Toulouse-Lautrec, c'est Renoir et Manet qui ont compris de l'intérieur, dans son essence, le phénomène photographique (et même prophétiquement : cinématographique). Face à la photographie, ils s'y sont opposés de la seule manière valable, par un enrichissement dialectique de la technique picturale. Ils ont compris, mieux que les photographes et bien avant les cinéastes, les lois de la nouvelle image, et c'est eux d'abord qui les ont appliquées.

Pourtant ce n'est pas tout, et la photographie est en train de rendre aux arts plastiques des services plus décisifs encore. Leur domaine désormais parfaitement connu et délimité, l'image automatique multiplie et rénove notre connaissance de l'image picturale. Malraux a dit là-dessus ce qu'il fallait. Si la peinture a pu devenir l'art le plus individuel, le plus onéreux, le plus indépendant de tout compromis, et en même temps le plus accessible, c'est à la photographie en couleur qu'elle le doit.

Le même processus est applicable au théâtre : le mauvais « théâtre en conserve » a aidé le vrai théâtre à prendre conscience de ses lois. Le cinéma a également contribué à renouveler la conception de la mise en scène théâtrale. Ce sont là résultats désormais bien acquis. Mais il en est un troisième que le bon théâtre filmé permet d'entrevoir : un progrès formidable, aussi bien en extension qu'en compréhension, de la culture théâtrale du grand public. Qu'est-ce donc qu'un film comme *Henri V* ? D'abord Shakespeare pour tous. Mais encore et surtout une lumière éclatante, projetée sur la poésie dramatique de Shakespeare. La plus efficace, la plus éblouissante des pédagogies théâtrales. Shakespeare sort de l'aventure doublement shakespearien. Non seulement l'adaptation de l'œuvre dramatique multiplie son public virtuel, comme les adaptations de romans font la fortune des éditeurs, mais le public est beaucoup mieux préparé qu'avant à la jouissance théâtrale. Le *Hamlet* de Laurence Olivier ne peut évidemment qu'élargir le public du *Hamlet* de Jean-

Louis Barrault et développer son sens critique. De même qu'entre la meilleure des reproductions modernes de tableaux et le plaisir de posséder l'original subsiste une différence irréductible, la vision d'*Hamlet* à l'écran ne peut remplacer l'interprétation de Shakespeare mettons par une troupe d'étudiants anglais. Mais il faut une authentique culture théâtrale pour apprécier la supériorité de la représentation *réelle* par des amateurs, c'est-à-dire pour participer à son jeu.

Or plus le théâtre filmé est réussi, plus il approfondit le fait théâtral pour le mieux servir, plus aussi se révèle l'irréductible différence entre l'écran et la scène. C'est au contraire le « théâtre en conserve » d'un côté et le médiocre théâtre de boulevard de l'autre qui entretiennent la confusion. *Les Parents terribles* ne trompent pas leur monde. Il n'est pas un plan qui ne soit plus efficace que son équivalent scénique, pas un non plus qui ne fasse implicitement allusion à l'indéfinissable supplément de plaisir que m'aurait dispensé la représentation réelle. Il ne saurait y avoir de meilleure propagande pour le vrai théâtre que le bon théâtre filmé. Toutes ces vérités sont désormais indiscutables et il serait ridicule de m'y être autant attardé si le mythe du « théâtre filmé » ne subsistait encore trop souvent sous forme de préjugés, de malentendus et de conclusions toutes faites.

### 3° *Du théâtre filmé au théâtre cinématographique.*

Ma dernière proposition sera, je le reconnais, plus hasardeuse. Nous avons jusqu'ici considéré le théâtre comme un absolu esthétique dont le cinéma approcherait de manière satisfaisante, mais dont il serait en tout état de cause et dans le meilleur des cas l'humble serviteur. Pourtant la première partie de cette étude nous a déjà permis de déceler dans le burlesque la renaissance de genres dramatiques pratiquement disparus, comme la farce et la Commedia dell'arte. Certaines situations dramatiques, certaines techniques historiquement dégénérées ont retrouvé dans le cinéma, d'abord l'engrais sociologique dont elles ont besoin pour exister et mieux encore les conditions d'un déploiement intégral de leur esthétique que la scène maintenait congénitalement atrophiée. En attribuant à l'espace la fonction de protagoniste, l'écran ne trahit pas l'esprit de la farce, il donne seulement au sens métaphysique du bâton de Scapin

ses dimensions réelles : celles de l'Univers. Le Burlesque est d'abord, ou aussi, l'expression dramatique d'un terrorisme des choses, dont Keaton plus encore que Chaplin a su faire une tragédie de l'Objet. Mais il est vrai que les formes comiques constituent dans l'histoire du théâtre filmé un problème à part, probablement parce que le rire permet à la salle de cinéma de se constituer en conscience d'elle-même et d'y prendre appui pour retrouver quelque chose de l'opposition théâtrale. En tout cas, et c'est pourquoi nous n'en avons pas poussé l'étude plus loin, la greffe entre le cinéma et le théâtre comique s'est opérée spontanément, et elle a été si parfaite que ses fruits ont toujours été tenus pour le produit du pur cinéma.

Maintenant que l'écran sait accueillir, sans les trahir, d'autres théâtres que comiques, rien n'interdit de penser qu'il puisse également les renouveler en déployant certaines de leurs virtualités scéniques. Le film ne peut, ne doit être, nous l'avons vu, qu'une modalité paradoxale de la mise en scène théâtrale, mais les structures scéniques ont leur importance, et il n'est pas indifférent de jouer *Jules César* dans les Arènes de Nîmes ou à l'Atelier ; or certaines œuvres dramatiques et non des moindres, souffrent pratiquement depuis trente ou cinquante ans d'un désaccord entre le style de mise en scène qu'elles requièrent et le goût contemporain. Je pense en particulier au répertoire tragique. Là, le handicap est dû surtout à l'extinction de la race du tragédien traditionnel : les Mounet-Sully et les Sarah Bernhardt, disparus au début du siècle comme les grands reptiles à la fin du secondaire. Par une ironie du sort, c'est le cinéma qui a conservé leurs restes fossilisés dans le « film d'art ». C'est devenu un lieu commun que d'attribuer cette disparition à l'écran pour deux raisons convergentes : l'une esthétique, l'autre sociologique. L'écran a en effet modifié notre sens de la vraisemblance dans l'interprétation. Il suffit de voir précisément l'un des petits films joués par Sarah Bernhardt ou *Le Bargy* pour comprendre que ce type d'acteur était encore affublé virtuellement des cothurnes et du masque. Mais le masque est dérisoire, quand le gros plan peut nous noyer dans une larme, et le porte-voix ridicule quand le micro fait gronder à volonté l'organe le plus défaillant. Ainsi nous sommes-nous habitués à l'intériorité dans la nature qui ne laisse à l'acteur de théâtre qu'une marge de stylisation restreinte en deçà de l'invraisemblance. Le facteur sociologique est

peut-être plus décisif encore : le succès et l'efficacité d'un Mounet-Sully étaient sans doute dus à son talent, mais porté par l'assentiment complice du public. C'était le phénomène du « monstre sacré » aujourd'hui à peu près totalement dérivé sur le cinéma. Dire que les concours du Conservatoire ne produisent plus de tragédiens ne signifie nullement qu'il ne naît plus de Sarah Bernhardt, mais que l'accord entre l'époque et leurs dons n'existe plus. Ainsi Voltaire s'époumonait-il à plagier la tragédie du xvii<sup>e</sup> siècle parce qu'il croyait que Racine seulement était mort, quand c'était la tragédie. De nos jours nous ne verrions guère de différences entre Mounet-Sully et un mauvais cabotin de province, parce que nous serions incapables de les reconnaître. Dans le film d'art, revu par un jeune homme d'aujourd'hui, le monstre demeure, le sacré n'y est plus.

Dans ces conditions, il ne faut pas s'étonner que la tragédie de Racine, en particulier, subisse une éclipse. Grâce à son sens conservateur, la Comédie-Française est heureusement en mesure de lui assurer un mode de vie acceptable, mais non plus triomphal<sup>1</sup>. Encore n'est-ce que par un intéressant filtrage des valeurs traditionnelles, leur délicate adaptation au goût moderne, et non par un renouvellement radical à partir de l'époque. Quant à la tragédie antique, c'est paradoxalement à la Sorbonne et à la ferveur archéologique d'étudiants qu'elle doit de nous toucher à nouveau. Mais il faut précisément voir dans ces expériences d'amateurs la plus radicale réaction contre le théâtre d'acteurs.

Or, n'est-il pas naturel de penser que si le cinéma a totalement détourné à son profit l'esthétique et la sociologie du monstre sacré dont vivait la tragédie à la scène, il peut les lui rendre si le théâtre vient les y chercher. Il est permis de rêver à ce qu'aurait été *Athalie* avec Yvonne de Bray, mis en film par Jean Cocteau.

Mais ce n'est sans doute pas seulement le style de l'interprétation tragique qui retrouverait ses raisons d'être à l'écran. On peut concevoir une révolution correspondante de la mise en scène qui, sans cesser d'être fidèle à l'esprit théâtral, lui offrirait des structures nouvelles en accord avec

1. Ce qu'est justement *Henry V*, grâce au cinéma en couleur. Veut-on dans *Phèdre* un exemple de virtualité cinématographique : le récit de *Thérémène*, réminiscence verbale de la tragi-comédie à machines, considéré comme un morceau littéraire dramatiquement déplacé, retrouverait, réalisé visuellement au cinéma, une nouvelle raison d'être.

le goût moderne, et surtout à l'échelle d'un formidable public de masses. Le théâtre filmé attend le Jacques Copeau qui en fera un théâtre cinématographique.

Ainsi, non seulement le théâtre filmé est désormais esthétiquement fondé en droit et en fait, non seulement nous savons d'ores et déjà qu'il n'est pas de pièces qui ne puissent être portées à l'écran, quel qu'en soit le style, pourvu qu'on sache imaginer la reconversion de l'espace scénique dans les données de la mise en scène cinématographique, — mais encore il se peut que la seule mise en scène théâtrale et moderne de certaines œuvres classiques ne soit plus désormais possible qu'au cinéma. Ce n'est pas un hasard si quelques-uns des plus grands cinéastes de ce temps sont aussi de grands hommes de théâtre. Welles ou Laurence Olivier ne sont pas venus au cinéma par cynisme, snobisme ou ambition, non pas même comme Pagnol pour vulgariser leur effort théâtral. Le cinéma n'est pour eux qu'une forme théâtrale complémentaire : la possibilité de réaliser la mise en scène contemporaine, telle qu'ils la sentent et la veulent.