Double jeu
Théâtre / Cinéma

11 | 2014

Cinéma et théâtre américains : influences, relations, transferts

Avant-propos

Pascal Couté et Baptiste Villenave

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/348>

DOI : 10.4000/doublejeu.348

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 7-9

ISBN : 978-2-84133-511-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Pascal Couté et Baptiste Villenave, « Avant-propos », *Double jeu* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2018, consulté le 25 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/348> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.348>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

AVANT-PROPOS

Le cinéma américain puise souvent une matière première dans le théâtre, sous la forme, par exemple, de pièces adaptées ou encore de spectacles musicaux de Broadway. Se joue ici, nous semble-t-il, un véritable jeu d'influences, fait de contaminations thématiques et esthétiques, de transferts dramaturgiques, d'interactions dans la mise en scène comme dans le jeu de certains acteurs. Cela n'exclut nullement une réflexion sur l'hétérogénéité, l'écart plus ou moins radical entre ces deux arts. Aussi ce numéro de *Double Jeu* s'attache-t-il à explorer une certaine forme de modernité américaine, dans le cadre historique assez large, quoique déterminé, qui s'ouvre après la Seconde Guerre mondiale et se poursuit aujourd'hui encore.

L'adaptation d'œuvres théâtrales est peut-être ce qui vient le plus spontanément à l'esprit. L'œuvre de Tennessee Williams en constitue un des exemples les plus frappants, si bien qu'on peut se demander dans quelle mesure il pense déjà, dès le stade de l'écriture, aux films qui pourraient naître de ses pièces, et aux acteurs de cinéma qui pourraient incarner ses personnages. Si la névrose habite l'œuvre de Tennessee Williams, c'est la psychose qui domine chez Tracy Letts. Elia Kazan, adaptant *Un tramway nommé Désir*, trouve une mise en scène et une direction d'acteurs adéquates au propos du dramaturge ; de la même manière, William Friedkin, dans *Bug*, restitue la logique paranoïaque de la pièce de Tracy Letts tout en mettant à profit des moyens purement cinématographiques en vue de représenter le délire psychotique. Traitant de pathologies différentes, les deux réalisateurs restent fidèles à leurs sources tout en sachant s'en écarter. Le lien entre l'œuvre théâtrale et cinématographique serait comme l'« anneau brisé de leur jonction »¹, selon la formule de Gilles Deleuze.

Comment filmer une pièce de théâtre ? Dans *Opening Night*, Cassavetes répond en proposant un dispositif hybride, mêlant une caméra au cœur de la salle et des plans qui ne peuvent exister qu'au cinéma (échelle des plans,

1. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 364.

montage). Au théâtre, la distinction scène / salle s'opère traditionnellement par le biais de la rampe, que le cinéma franchit parfois allègrement pour mieux la reconduire, à l'image du travail de Bob Fosse, chorégraphe de pièces musicales passé derrière la caméra. Césure entre le public et les comédiens, la rampe n'a cependant pas la même étanchéité que l'écran de cinéma, séparation radicale car infranchissable. Après tout, au théâtre, un spectateur peut monter sur la scène ou, à l'inverse, un comédien descendre dans la salle – ce qui est monnaie courante dans les mises en scène contemporaines. Le théâtre met en jeu des objets, des décors et surtout le corps et la voix des comédiens. Même à distance, ils sont là, dans leur présence charnelle. En revanche, au cinéma, les acteurs sont définitivement figés dans leur être, quoi qu'il se passe dans le public : présents sur l'écran certes, mais absents pour toujours de l'espace de la salle. C'est cette présence / absence propre au septième art que travaille Brian De Palma dans *Dionysus in '69*, captation d'une performance qui mêle les corps des acteurs à ceux des spectateurs.

Enfin, on ne saurait oublier les liens profonds qui unissent Broadway et Hollywood. Les nombreuses adaptations hollywoodiennes de spectacles musicaux sont l'occasion de transferts multiples. Ainsi, certains numéros spectaculaires brisant l'unité des comédies musicales new-yorkaises (les célèbres « *showstoppers* ») contredisent l'homogénéité recherchée par les films musicaux intégrés, c'est-à-dire dont l'ensemble des éléments – diégèse, dialogues, chansons, chorégraphies – forme une totalité organique (pensons par exemple aux œuvres de Stanley Donen). Contrairement à une idée reçue, le passage de Broadway à Hollywood n'a rien de naturel. Plus qu'une transposition fluide de la scène à l'écran, c'est l'écart qui fut souvent la règle. Cela est particulièrement visible lorsque des sujets politiques sont abordés. Soumis au Code de production, le cinéma n'a pas la même liberté que les pièces musicales, quoique ces dernières aient progressivement amené les films à oser aller plus loin dans la critique des institutions et des pratiques de la vie politique américaine.

Dans ce numéro, la diversité des objets et des approches – historique, esthétique, socioculturelle, psychologique – permet d'entrelacer les dimensions théâtrales et cinématographiques pour donner chair à la modernité américaine précédemment mentionnée. Loin d'être univoque, le rapport entre cinéma et théâtre américains est marqué, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, par une hétérogénéité des œuvres et des pratiques, bien loin de l'image lisse et sans accroc qu'on lui accole trop souvent. Peut-être n'a-t-il pas fallu attendre *Bonnie et Clyde* (1967) et *La horde sauvage*

(1969) pour que le cinéma américain, au moins en partie sous l'influence du théâtre, s'élance vers la modernité?

PASCAL COUTÉ ET BAPTISTE VILLENAVE
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE