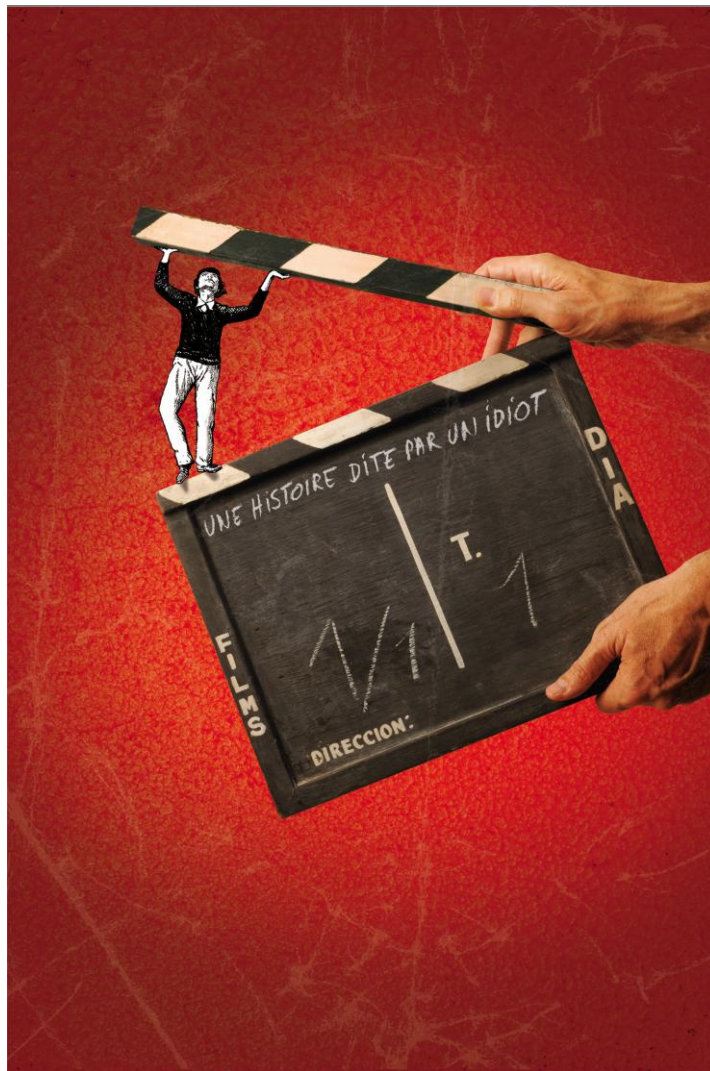


Le 07 décembre 2011

Fiche préparatoire

1



UNE HISTOIRE DITE PAR UN IDIOT

La Comédie de Béthune
Centre Dramatique National Nord – Pas-de-Calais

138 rue du 11 novembre
BP 631 – 62 412 Béthune cedex
www.comediedebethune.org

quelques jalons pour le spectacle...

La note d'intention de Christophe Piret

Je suis attaché depuis plusieurs années à décliner certains de mes spectacles avec un même principe de base et quelques questions récurrentes, c'est ce que j'ai fait avec « *Dans ma maison* » par exemple. Cinq épisodes existent à ce jour.

J'ai besoin de changer de point de vue, d'axe géographique, de revenir sur les questions, d'entendre d'autres voix.

Prolonger un chemin en inventant d'autres routes donne une perspective différente à l'ensemble. On peut aussi choisir sa porte d'entrée, mais la compréhension, même relative, ne peut se faire que par un déplacement, une vision circulaire des propositions.

Le spectacle révèle vraiment un coin de son essence lorsque les différentes étapes sont réalisées.

Comme une vie faite de tous ces bouts auxquels on essaie de donner de la cohérence mais dont le lien véritable n'appartient qu'à quelque chose d'informulable, un espace secret où les logiques sont d'une autre planète avec d'autres lumières.

L'intime, le rien des jours, le pas grand chose des vies, emmenés sur d'autres lignes et véhiculés par une poésie libre, sont encore les points de départ de l'écriture théâtrale proposée.

Je voudrais cette aventure aussi ouverte que la précédente, avec tous ces passages de frontières, ces déplacements d'endroits de travail et de ressentis.

De la même manière que « *Moscou translation* » s'est construite en Russie et en Allemagne avant de se finaliser au Channel, scène nationale de Calais, j'aimerais que la nouvelle proposition trouve ses premiers fragments hors de nos frontières, que ses suites s'inventent en voyage et alimentent ensuite le flux sur les rails imaginaires du 232 U, notre nouveau lieu de créations artistiques installé dans des anciens hangars de réparation de locomotives à Aulnoye-Aymeries.

Nous prendrons le temps d'inventer ces temps.

Il est plus simple de rester sur les routes connues, l'itinéraire n'est pas à faire, les étapes sont tranquilles et identifiées, mais, à l'image de ces rails disparus du 232 U où nous sommes installés, ce qui oblige à imaginer les directions, je préfère inventer les destinations et être surpris par les arrêts en gares surtout quand il n'y a pas de gare.

Christophe Piret

La scénographie de ce spectacle

La base scénographique sera un plateau de cinéma,

Ou plutôt l'interprétation libre de ce qu'est un plateau de cinéma,

Avec toutes les dérives poétiques possibles, une déclinaison originale des rails de travelling, du combo. Ses décors tronqués. Ses illusions. Ses points de vue qui s'inversent. Les champs et contre-champs des scènes. Ce qui se revit, se rejoue en direct.

Une moitié de 2CV sera le véhicule de ce road-movie déjanté.

Mais la caméra sera invisible.

Nous sommes dans la métaphore. Et le « cadrage » reste libre.

Deux « espaces » de jeu :

- Celui du cinéma et de son tournage, de ses actions et des changements d'axes,
- Et celui des arrêts où d'autres choses se racontent, où l'adresse au public sera directe pour des confidences, des états d'âme, des anecdotes, des petites phrases politiques, un article de journal lu en venant par les transports en commun...

Certaines écritures du scénario seront directement issues des expériences et ressentis propres des acteurs, mais aussi de certaines « revisites » de scènes du répertoire.

(Les sorcières de Macbeth, par exemple, ont-elles quelque chose à voir avec le destin de celui-ci ? ...)

Le travail de plateau proposé par Christophe Piret :

« Dans la direction d'acteur, je cherche à m'approcher au plus de l'être, de ce qui fait sa singularité, son unicité, pour tendre à rendre irremplaçable sa présence sur scène ou à l'écran.

J'essaye de passer par l'intérieur pour trouver les signes extérieurs du jeu. Si nécessaire.

De la même manière, je cherche l'intime, le détail révélateur. Je propose, en quelque sorte, un gros plan permanent sur l'individu, son regard, ses gestes...

Depuis quelques temps nous travaillons de manière très large sur le cinéma au théâtre.

Sur ce que permet le "jeu cinéma" (nous entendons pas là beaucoup de naturel, de vérité et aussi la voix non portée, les corps dans une autre énergie, etc.). Ainsi nous utilisons des micros et des moyens techniques propres au cinéma. (caméras, perches, décors spécifiques...)

Nous écrivons les séquences à partir des propositions des acteurs. Des films qui ont traversé fortement voire bouleversé nos vies par exemple. Mais aussi sur nos propres scénarios; parfois on dit par exemple ; "Je me suis fait un film", "Quel cinéma il me fait celui-là!"

Y-a-t-il des scènes que nous rejouons dans nos vies ? Se souvient-t-on des contrechamps ratés ? Sommes-nous celui ou celle qui écrit le scénario de nos vies ?

Des questions qui peuvent alimenter nos recherches sur le plateau.

Ainsi je propose que les choses se passent et s'inventent en direct.

Les participants peuvent revoir leurs films cultes par exemple, réfléchir aux moments de leur vie qui pourrait leur apparaître comme du cinéma (attention à la connotation péjorative qu'a souvent cette expression et qui pourrait donc en restreindre le sens.)

Ces matières vont nous servir de base de travail.

Le montage en direct de ces moments fera "notre film". »

→ Proposer une réflexion aux élèves comparant le travail théâtral traditionnel et cette technique singulière.

→ Faire l'expérience en proposant un texte court à 3 groupes différents : un groupe prépare une présentation traditionnelle, un second en utilisant simplement le micro et la voix amplifiée, un troisième en étant filmé (utilisation du micro et présence de l'image sur le plateau avec un cadrage serré recherchant l'intimité).

Théâtre et cinéma, quelques réflexions succinctes :

Ouvrage de Charles Tesson :



<http://www.cahiersducinema.com/Theatre-et-cinema.html>

4

« Cet ouvrage s'attache non seulement aux adaptations des pièces de théâtre à l'écran, mais surtout à toutes les formes qu'a pu prendre cette relation.

Dès que le cinéma a entrevu la possibilité de raconter des histoires de les mettre en scène, il s'est tourné vers le modèle du théâtre et vers le tournage en studio qui lui restituait les conditions matérielles. Le cinéma a beaucoup pris au théâtre, à son contact, en s'appropriant diverses composantes comme le jeu des acteurs, le décor, la scénographie, le dialogue, la dramaturgie, et en les adaptant à ses propres moyens d'expression. La construction des premières salles de cinéma prolonge l'architecture du théâtre...

Alors que le qualificatif de « théâtral » a souvent une connotation négative pour désigner le style d'un film, c'est justement dans ses rapports avec le théâtre que le cinéma a pris conscience de sa nature singulière en tant qu'art et de ses propres enjeux esthétiques, entre l'attrait pour la réalité et le piège de ses faux semblants.

Cet ouvrage s'attache non seulement aux adaptations des pièces de théâtre à l'écran, mais surtout à toutes les formes qu'a pu prendre cette relation, avec comme fil rouge les moments où le cinéma a eu le plus besoin du théâtre pour définir sa « petite différence », comme le passage au parlant, la toute puissance de la télévision ou encore l'arrivée en force des nouvelles technologies. Nombreux sont les cinéastes qui ressentent la nécessité du théâtre pour définir les possibilités de leur geste d'artiste : Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Jean Renoir, Charlie Chaplin, Carl Th. Dreyer, Manoel de Oliveira, Jacques Rivette...

Charles Tesson est critique et enseignant à l'université de Paris III, Sorbonne Nouvelle. Il est l'auteur d'ouvrages sur Satyajit Ray, Luis Bunuel, et La Série B.

Article du dictionnaire de Michel Corvin

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

Le cinéma contre (et avec) le théâtre

Né comme une curiosité scientifique, le cinématographe, « invention sans avenir », allait en trouver un rapidement, avec l'adaptation à tout-va du répertoire, littérature et art dramatique confondus. Le cinéma allait devenir, dès les premières années du XX^e siècle, une machine à reproduire les œuvres romanesques et théâtrales. Que cette reproduction ait été d'abord imparfaite, c'est un euphémisme : soit le cinéma copiait trop littéralement le théâtre (en en important les acteurs, en en reprenant les pires traditions scénographiques - médiocres toiles peintes, meubles en toc), soit il trichait par trop. En

dépit de quelques réussites exceptionnelles, le théâtre ne réussit guère au cinéma muet, et c'est loin de toute théâtralité - dans les genres privilégiant l'action et le plein air - que celui-ci trouva sa spécificité, et presque sa définition.

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

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

Pour la plupart des metteurs en scène de théâtre qui y ont goûté, le cinéma est devenu une seconde pratique, concomitante à l'autre (Welles*, Olivier*, Zeffirelli), et plus fréquemment encore un substitut définitif : de Capellani à De Mille, de Sirk à Ophuls, de Kazan* à Nicholas Ray et des Allemands (Dieterle, Lupu Pick, Murnau, Leni, Lubitsch) aux Russes (Eisenstein*, Loutkevitch, Kozintzev, Trauberg) en passant par les Japonais (Kinoshita, Kinugasa), une impressionnante proportion des grands réalisateurs de l'époque classique a fait ses classes au théâtre. Plus rare par la suite, cette migration a suscité des œuvres toujours très personnelles - de Fassbinder* à Chéreau*. Le parcours inverse est plus exceptionnel. Quelques cinéastes de premier plan se sont essayés au théâtre (Renoir, *Orvet*, 1955 ; Rivette, *la Religieuse*, 1964, *Tite et Bérénice*, 1988 ; Rohmer, *Catherine de Heilbronn*, 1979) ; d'autres, tout aussi peu nombreux, y ont fait une seconde carrière (Visconti*) ; Bergman*, quant à lui, a mené de front les deux carrières.

Le sens unique est également la règle dans le cas des écrivains, même si tous les cas de figure sont attestés : auteurs dramatiques reconnus s'encanaillant au cinéma (Anouilh* « dialoguant » *Un caprice de Caroline chérie*, 1952), adaptant leurs propres pièces (Anouilh encore, *le Voyageur sans bagage*, 1944, mais aussi bien Brecht* et *Puntilla*, 1955), venant garantir de leur plume la qualité d'un dialogue (Giraudoux* pour *les Anges du péché*, 1943), ou franchissant le pas de façon radicale et irréversible (Henri Jeanson : plus de cent scénarios). Exceptionnels furent ceux qui menèrent une double vie, adaptant autant qu'ils écrivirent : Guitry*, Pagnol*, peut-être Cocteau*. En terre états-unienne, il en va presque de même, et longtemps, Hollywood attira comme un aimant les meilleurs

auteurs de théâtre, auxquels elle offrait de l'argent, en quantité - et qu'elle réduisit parfois à la servitude et à l'infécondité : pour un Ben Hecht, collectionneur d'Oscars, combien de Joseph Mankiewicz ? Il faudrait, pour être complet, dire un mot des décorateurs et scénographes, mais les transferts y sont moins définitifs et moins nombreux ; un Wakhevitch* (plus de cent films, dont *la Marseillaise* ou *le Journal d'une femme de chambre* de Buñuel), non plus qu'un Bérard* (*la Belle et la Bête*, 1946), ne sont représentatifs. En dehors de rares personnalités comme Andréï Andriev (passant de Stanislavski* et Reinhardt* à Pabst et Clouzot), ou Allio* (du décor de théâtre à la réalisation de films), le théâtre a gardé ses scénographes, et le cinéma a fait du décorateur un spécialiste parmi d'autres.

L'adaptation : métamorphose ou trahison ?

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

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

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

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

Le théâtre dans le cinéma

Les premiers critiques et théoriciens du cinéma, préoccupés d'en définir la spécificité comme art des images, ne pouvaient que honnir toute trace de théâtre dans les films - malgré l'évidence de certaines réussites telles que *l'Éventail de Lady Windermere* d'Ernst Lubitsch. L'arrivée du parlant durcit encore l'opposition ; la venue de réalisateurs qui étaient aussi des auteurs dramatiques fut ressentie comme une provocation, et le

« théâtre filmé » devint l'ennemi majeur des puristes (voir les positions révélatrices, autour de 1930. de René Clair, de Chaplin, d'Eisenstein).

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

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

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

**article « cinéma et théâtre » de J Aumont
dans Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde,
ouvrage sous la direction de Michel Corvin, Bordas, 2008**

Exemple de *Kristin* de Katie Mitchell et Léo Warner

<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Artist/2011/99>

extrait vidéo : <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Artist/2011/99>



Ce spectacle utilise comme matériau la pièce de Strindberg, *Mademoiselle Julie* et propose un travail très intéressant de contrepoint avec une sorte de tournage de film en direct, film reflétant, illustrant, mettant en scène les « blancs » du texte.

➔ **Réflexion à mener : Est-ce du théâtre ou du cinéma ?**

Un film prototype : La nuit américaine de François Truffaut

Le cinéma qui se montre :

La Nuit américaine, François Truffaut, 1973 : dans ce film, Truffaut imagine le tournage d'un film et toutes les difficultés afférentes au tournage. On assiste à la création d'un film un peu sans intérêt car ce qui nous est montré, c'est le processus de création.

D'un chat à l'autre (De La peau douce à La nuit américaine)
Pour voir le décalage entre un film et son tournage, on peut comparer la scène avec le petit chat venant finir le lait sur le plateau dans un film et dans l'autre.

