



HAL
open science

Vanya on 42nd Street, un film entre théâtre et cinéma : il n'est frontière qu'on n'outrepasse

Noémie Germain

► **To cite this version:**

Noémie Germain. Vanya on 42nd Street, un film entre théâtre et cinéma : il n'est frontière qu'on n'outrepasse. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01738192

HAL Id: dumas-01738192

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01738192>

Submitted on 20 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire de recherche
Dirigé par M. Frédéric Sojcher

Vanya on 42nd Street, un film entre théâtre et cinéma

Il n'est frontière qu'on n'outrepasse

Mlle Noémie Germain

Master 2 Cinéma – Esthétique, Analyse et Création

UFR 04 – Arts Plastiques

Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Année universitaire 2016 – 2017

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	p.5
I. L'objet initial : <i>Oncle Vanya</i>, par André Gregory.....	p.14
A. André Gregory et le théâtre.....	p.16
▪ La formation d'André Gregory.....	p.16
▪ Le contrat tacite du théâtre.....	p.19
▪ Le parcours d'André Gregory.....	p.20
B. La pièce <i>Oncle Vanya</i>	p.22
▪ <i>Oncle Vanya</i> : intrigue et portée.....	p.25
▪ <i>Oncle Vanya</i> : casting et conditions de jeu.....	p.25
▪ La volonté de documenter le travail singulier.....	p.28
II. Les modalités d'hybridation.....	p.33
A. Petite note sur le théâtre filmé	p.35
▪ Gros plan sur la captation documentaire.....	p.35
▪ La part cinématographique d' <i>Oncle Vanya</i>	p.39
B. Le respect des choix de Gregory : une théâtralité conservée...p.43	
▪ Une théâtralité conservée.....	p.43

▪	Le rejet de l'utilisation de costumes et de décors.....	p.46
▪	Conserver le lieu et la mise en scène dans l'espace....	p.48
C.	L'omniprésence du cinéma : les procédés de Louis Malle.....	p.51
▪	L'invention de la BungeeCam.....	p.51
▪	Les gros plans de Louis Malle.....	p.52
▪	Le pouvoir du cinéma : rendre audible l'inaudible..	p.54
▪	La technique des « cheated eyelines ».....	p.54
▪	L'utilisation de voix off.....	p.55
▪	L'intérêt de faire usage du faux direct.....	p.56
▪	Faire appel au cinéma pour renforcer la théâtralité : l'utilisation de la musique.....	p.58
III.	L'intérêt de ce métissage.....	p.61
D.	Documenter le théâtre.....	p.62
▪	Le spectacle vivant à l'écran.....	p.62
▪	La parcelle d'éternité, le devoir de mémoire.....	p.65
▪	L'accessibilité.....	p.66
▪	Un genre mineur qui prend de l'importance.....	p.67
E.	Un apport artistique.....	p.69
▪	L'intériorité du réalisateur visible à l'écran.....	p.69

▪ Un point de vue supplémentaire.....	p.71
▪ Une réflexion sur la relation acteur personnage.....	p.74
▪ Une certaine intemporalité.....	p.79
<i>Conclusion</i>	p.81
<i>Il n'est frontière qu'on n'outrepasse</i> , Edouard Glissant.....	p.86
 Annexes.....	p.87
✓ Annexe 1 – Photos d' <i>Alice in Wonderland</i> par Richard Avedon.....	p.88
✓ Annexe 2 – La première représentation d' <i>Oncle Vanya</i>	p.91
✓ Annexe 3 – Louis Malle, filmographie.....	p.92
✓ Annexe 4 – Les costumes des personnages.....	p.96
✓ Annexe 5 – Le placement des musiciens au théâtre.....	p.104
✓ Annexe 6 – Le jeu de contraste spatial.....	p.108
✓ Annexe 7 – Le regard de Justine Malle sur <i>Vanya on 42nd Street</i>	p.110
✓ Annexe 8 – Les personnages d' <i>Oncle Vanya</i>	p.114
 Bibliographie.....	p.119
Remerciements.....	p.129

INTRODUCTION

Lorsque l'on prend en compte la genèse commune du théâtre et du cinéma, couramment surnommés quatrième et septième arts¹, on se rend compte que ces derniers partagent de nombreux points communs. Le mot « théâtre » trouve son origine dans le mot grec theatrón, qui veut dire « lieu où l'on regarde ». Le théâtre est une branche de l'art scénique, un spectacle par lequel sont exécutés des représentations dramatiques² en la présence d'un public. Cet art regroupe le discours, les gestes, les sons, la scénographie et aussi la musique. Le terme « cinéma » est l'apocope de « cinématographe » (du grec kînēma, « mouvement » et gráphein, « écrire »), nom donné par Léon Bouly en 1892 à l'appareil de projection dont il déposa le brevet. Ce mot polysémique peut désigner l'art industriel qu'est le cinéma, ses techniques ou encore, par métonymie, la salle dans laquelle il est projeté. Si nous nous appuyons sur une définition simpliste, le cinéma est un art qui expose au public un film, à savoir une œuvre composée d'images en mouvement accompagnées d'une bande sonore. C'est la succession rapide de ces images qui, par illusion, fournit une image animée au spectateur.

Le cinéma et le théâtre sont des arts de la monstration. La pièce de théâtre et le film sont, au même titre que le roman – sur lequel nous ne nous attarderons pas –, envisagés comme des types de récits à part entière, possédant des caractéristiques communes, et présentant chacun des particularités notoires. Le cinéma est historiquement apparu après le théâtre³, et il partage des bases fondamentales avec cet art ancien. Nous pourrions par exemple noter dans un premier temps que théâtre et cinéma empruntent tous deux à une

¹ Les Grecs de l'Antiquité n'avaient ni le concept ni le mot correspondant à « art ». Ceux-ci distinguaient certaines activités, appelées « τέχνη ». Ces dernières étaient parrainées par des Muses, dont le nombre total finit par se stabiliser à neuf. La liste a évolué au cours des siècles jusqu'à se trouver bien établie à la fin du XX^e siècle. Elle fut une fois encore stabilisée à neuf, à l'image du nombre des Muses antiques :

- 1er art : l'architecture
- 2e art : la sculpture
- 3e art : les « arts visuels », qui regroupent la peinture et le dessin
- 4e art : les « arts de la scène », qui regroupent le théâtre, le mime et le cirque
- 5e art : la danse
- 6e art : la musique
- 7e art : le cinéma (dans lequel on inclut de manière générale le long métrage, le moyen métrage et le court métrage mais aussi d'autres œuvres audiovisuelles comme les séries télévisées et téléfilms dont les exigences dans la mise en scène et le scénario se rapprochent de celles du cinéma au sens strict)
- 8e art : les « arts médiatiques », qui regroupent la radio, la télévision et la photographie
- 9e art : la bande dessinée

² Qui se rattache au théâtre. exemple : art dramatique.

³ Selon la *Poétique* d'Aristote, le théâtre occidental aurait débuté avec les cérémonies religieuses de la Grèce Antique et proviendrait du dythirambe, hymne religieux en l'honneur de Dionysos. Le cinéma, en revanche, est officiellement né en 1895, après de nombreuses années de recherches et d'essais en la matière.

même source : la littérature⁴. En effet, le cinéma comme le théâtre se construisent sur beaucoup d'éléments narratifs essentiels de la littérature, comme par exemple l'intrigue, le personnage, le temps, ou encore l'espace. Mais si les deux arts s'appuient tous deux sur une même base, on note également des influences très fortes de l'un sur l'autre. Ainsi, le cinéma s'appropriera directement le principe de représentation qui fait du théâtre ce qu'il est, consistant à montrer les choses plutôt qu'à les raconter. Le cinéma emprunterait donc au roman, au même titre que le théâtre, son principe de « *diegesis*⁵ » qui consiste à raconter les événements. Il tirerait par contre du théâtre même celui de « *mimesis*⁶ » qui définit la représentation des événements par les acteurs devant un public.⁷ Le principe de représentation⁸ (en l'occurrence des actions et des contextes décrits par le scénario), est donc partagé par le théâtre et le cinéma. Il implique pour l'un comme pour l'autre la présence d'un spectateur. D'ailleurs, le fait que ces représentations soient invariablement faites pour (et dans le cadre du théâtre face à) un public, représente un point commun non négligeable entre ces deux médias, auxquels l'absence de témoins spectateurs ôte toute utilité et que le manque de visibilité dépouille de leur but : faire passer des sentiments, des messages⁹, où les deux.

⁴ Nous parlons ici du théâtre tel que nous le connaissons, sous sa forme occidentale impliquant une intrigue portée par des personnages dans un espace donné etc, et non du théâtre des origines. En effet, le théâtre n'a pu être influencé par la littérature qui a contribué à modifier ses formes, qu'après le XII^{ème} siècle, cette dernière n'ayant pas vu le jour avant.

⁵ Le terme « *diegesis* », ou « *diégèse* », du grec ancien « *διήγησις* », définit l'univers spatio-temporel du récit, selon Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III*. Dans les mécanismes de narration, la diégèse correspond au fait de raconter les choses, et s'oppose au principe de *mimesis* qui consiste à les montrer. Le terme francisé « *diégèse* » est apparu pour la première fois en 1951 dans l'article d'Étienne Souriau (*Souriau E., 1951 : 240*).

⁶ Le terme « *mimesis* » est une transcription du mot tiré du grec ancien « *μίμησις* » signifiant imitation. Dès le début de sa *Poétique*, Aristote affirme que tout art est imitation. La formule la plus générale se trouve dans sa *Physique* : « l'art imite la nature ». (Wilde dira l'inverse), Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Michel Corvin

⁷ Dans « *La République* » de Platon « *mimesis* » désigne les arts d'imitation où le poète donne l'illusion que ce sont ses personnages qui parlent et non lui-même. « *Diegesis* » désigne un récit dans lequel le poète parle en son nom, ne cherche pas à faire croire que l'auteur de ces paroles est un autre que lui-même (Platon. *Œuvres complètes. La République*. Traduction nouvelle avec introduction et notes par Robert Baccou, 1950 : 88).

⁸ La notion de représentation, prise littéralement, implique à la fois l'idée de donner présence par délégation à une entité préexistante et la possibilité de reproduire cette incarnation un nombre indéterminé de fois, à l'identique ou par un nouveau transfert d'images, devant une personne ou un public qui le reçoit. Le langage courant a identifié représentation et action de jouer une œuvre scénique devant des spectateurs [...], *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, R. Abirached

⁹ Le cinéma a notamment beaucoup été vecteur de prises de parti politiques. On pensera bien sûr aux films de propagande de l'URSS ou de l'Allemagne nazie, à l'illustre exemple du *Dictateur*, de Charlie Chaplin (1945) qui tourne justement en dérision le régime nazi ; aux films du mouvement néo-réaliste italien de la Seconde Guerre Mondiale qu'André Bazin a défini comme étant « l'école de la libération italienne » et qui critiquaient ouvertement la cruauté et l'indifférence de l'autorité en place (comme l'ont d'ailleurs fait plus récemment d'autres réalisateurs italiens comme par exemple Nanni Moretti avec son film *Le Caiman* sorti en 2006), à *Section Spéciale* de Costa-Gavras, qui, au-delà d'effectuer un devoir de mémoire, développe une étude remarquable des mécanismes du pouvoir pour dénoncer la corruptibilité qui leur est inhérente ; à *Persépolis*, film d'animation de Marjane Satrapi

Mais la présence d'un public n'est pas l'unique notion qu'implique ce principe de représentation dans le cadre du théâtre ou du cinéma. Il demande également que soient employées des techniques complémentaires au texte, pour pouvoir, à proprement parler, représenter les choses – et ce, que cette représentation soit réaliste ou symbolique. Parmi ces techniques, au cinéma comme au théâtre, on retrouve le jeu d'acteur, le travail des costumes, du maquillage et des décors, le traitement du son et de l'éclairage, la présence de l'image pour le cinéma (et parfois aussi pour le théâtre) qui permet de se passer des commentaires du narrateur ou de les compléter par des effets visuels.

Les œuvres de théâtre et de cinéma présentent de nombreux points de convergence. Elles appartiennent par exemple toutes deux au registre des œuvres audiovisuelles. En effet, il est possible de parler de loisirs audiovisuels pour définir ces deux arts car aussi bien l'un, que l'autre, se basent sur l'alliance de l'image et du son. Bien sûr, de grandes différences sont à noter, comme le fait que les images et les sons soient généralement réels et directs au théâtre¹⁰ car ils sont produits par les acteurs. Quand il s'agit de cinéma en revanche, son comme image sont systématiquement enregistrés puis travaillés dans le but d'être rediffusés vers la salle. Malgré ces divergences, cinéma et théâtre sont facilement classables dans cette famille des arts de l'audiovisuel. D'ailleurs, même le cinéma des premiers temps, qui, rappelons-le, ne comportait pas de paroles et ne présentait pas d'enregistrements sonores additionnels, doit être considéré comme un loisir audiovisuel, dans la mesure où il était toujours présenté au public accompagné de musique – qui était à l'époque jouée en direct par des musiciens de salles. On note aussi parmi les ressemblances entre théâtre et cinéma, le fait que les œuvres issues du quatrième art comme celles issues du septième ont souvent, voire toujours pour base un scénario. Il existe bien entendu des performances improvisées pour l'un comme pour l'autre genre, mais la majeure partie des œuvres théâtrales et cinématographiques repose sur le document de travail écrit qu'est le scénario, dont la forme présente de nombreuses

et Vincent Paronnaud (2007) qui tire le sombre portrait de la société iranienne à l'heure de la chute du régime du Chah et de l'instauration de la République islamique, ou encore au film de Herbert J. Biberman sorti en 1953, *Le sel de la terre*, qui réunit sur son plateau plusieurs victimes du Macchartisme. Il existe bien entendu des milliers d'autres exemples.

¹⁰ Bien que musique et enregistrements sonores ou vidéos soient maintenant monnaie courante sur les scènes de théâtre

similitudes, qu'elle s'applique au théâtre ou au cinéma. Les deux arts que sont le théâtre et le cinéma peuvent être des supports aux messages émotifs, politiques ou révolutionnaires comme de simples supports de divertissement innocent. Les deux relèvent de l'art et font ainsi appel aux émotions, à l'identification et à la subjectivité. Enfin, les deux partagent un certain nombre de corps de métiers, similaires bien qu'adaptés aux besoins spécifiques du théâtre ou du cinéma, prouvant ainsi leur familiarité et les relations effectives qu'ils entretiennent, malgré le fait que celles-ci aient souvent été décriées.

Cinéma et théâtre s'inspirent donc mutuellement et partagent tous deux une indéniable appétence pour les influences venues de tous les autres types d'arts existants¹¹. Les points communs liant ces deux modes d'expression l'un à l'autre sont si nombreux qu'ils mériteraient qu'y soit dédié un mémoire entier.

Malgré ces desseins communs et ces modalités de représentation partagées, théâtre et cinéma ont souvent, au cours de leur histoire, été mis en opposition. Pourtant issus de la même grande famille des arts de la représentation, incluant entre autres la peinture la photographie, ces frères ennemis se sont vu interdire jalousement par leurs représentants de s'influencer officiellement l'un l'autre. Voyant pourtant pour le cinéma des influences positives à chercher dans la peinture et la photographie, les théoriciens et les puristes du septième art ont bien souvent, nous le verrons plus tard, rejeté en bloc le théâtre, par peur d'entacher le cinéma de l'immuabilité, de l'immobilité et de l'artificialité qui pour eux définissaient cet art considéré tantôt comme sacré, tantôt comme figé et poussiéreux, par opposition à la fraîcheur et à la nouveauté qu'ils percevaient dans le cinéma. A l'inverse, les gens de théâtre considéraient le cinéma comme étant d'une certaine manière infirme en ceci qu'il serait incapable d'accueillir l'irremplaçable présence de l'acteur, et de retranscrire l'immédiateté de sa performance vivante. Bazin rappelait pourtant que l'écran pouvait « *restituer la présence à la manière d'un miroir au reflet différé dont le tain retiendrait l'image*¹² ». Il induisait que ce que le

¹¹ Le théâtre et le cinéma n'empruntent pas seulement à la littérature, mais aussi aux arts de l'espace comme l'architecture, la sculpture et la peinture par exemple.

¹² BAZIN André, *Théâtre et cinéma*, in revue Esprit, 1951

spectateur perdait du témoignage direct serait compensé par la proximité artificielle que permettait le grossissement rendu possible par la caméra.

Etonnamment et en dépit de tous les freins qui ont été mis aux dialogues entre théâtre et cinéma, nous sommes tout de même forcés de remarquer qu'une partie non négligeable de la scène théâtrale européenne est très marquée par la culture cinématographique, et que le cinéma, quant à lui, demeure de par sa nature même lié au théâtre. D'ailleurs, au XXème siècle, les cinéastes ont énormément puisé dans le réservoir débordant qu'était celui du théâtre européen, pour réutiliser dans leurs œuvres des formes, des mythes ou des situations inspirées d'œuvres théâtrales. Les échanges mutuels entre les deux arts sont anciens, riches et permanents, mais bien qu'ils soient de plus en plus fréquents et parfois bien visibles, ils demeurent tout de même souvent souterrains. Pourtant, les deux arts ont évolué parallèlement, au point de souvent se définir par rapport ou par opposition l'un à l'autre. Les changements ayant pris place au sein du monde du cinéma ont donc souvent eu une influence sur celui du théâtre, et inversement, ne serait-ce que par désir de l'une des disciplines de se démarquer de l'autre. Les frictions provoquées par le principe d'intermédialité¹³ ont eu des conséquences sur les deux arts, montrant de fait que, agissant en accord ou en opposition l'un par rapport à l'autre, théâtre et cinéma sont décidément intrinsèquement liés, et ce, depuis longtemps. En effet, le passage à l'écran du spectacle de théâtre a toujours existé, et ses méthodes et ses modalités n'ont cessé d'évoluer en se nourrissant du développement des techniques cinématographiques, de l'évolution des formes théâtrales, des rapports qui liaient les deux arts et d'autres éléments extérieurs comme par exemple l'arrivée de la télévision.

¹³ L'intermédialité est un champ de recherche apparu à la fin des années 80. Le professeur Muller est le premier à avoir introduit ce concept. Il s'agit d'envisager une histoire des arts et des médias s'intéressant aux relations et aux interactions entre différents médias pour prouver leur interdiscursivité.

« *L'évolution de l'industrie et de l'art du cinéma est conditionnée par les transformations des techniques de fabrication et de diffusion de ses propres images, mais dépend aussi de l'évolution générale de la sphère des médias imagés* » Jean-Jacques Wunenberg, « *Le cinéma face aux Nouveaux médias* » in *Cinéma et audiovisuel / Nouvelles images, approches nouvelles*, O. Bächler, C. Murcia, F. Vanoye (ss la dir.), L'Harmattan, Collection Champs Visuels, 2000. La concurrence entre le cinéma et les autres médias est un facteur important de transformation du cinéma, y compris dans ses codes esthétiques. Les auteurs peuvent chercher à se démarquer des autres médias et à renforcer la spécificité de leur code cinématographique par rapport aux autres. Ainsi, bien que ces transformations soient dues à l'évolution d'autres médias, elles contribuent à renforcer le code cinématographique lui-même. Cela a souvent été le cas entre théâtre et cinéma.

Nous voyons donc que les échanges effectifs qui existent entre théâtre et cinéma ont souvent été niés, et contraints d'exister dans un environnement hostile et dépréciatif, créant ainsi des conditions peu favorables à la création. Certains se positionnaient radicalement contre ces emprunts mutuels, tandis que d'autres, comme par exemple Eric Rohmer pensaient que le cinéma avait plus à craindre de ses propres poncifs que d'une influence extérieure comme celle du théâtre¹⁴. Les échanges liant théâtre et cinéma continuèrent donc d'exister malgré le regard condescendant que portaient sur eux un certain nombre de théoriciens. Malgré ce que s'est efforcé de démontrer André Bazin, que la finesse et la générosité intellectuelle conduisaient à plaider en faveur du théâtre filmé¹⁵, cette notion est longtemps restée dépréciative et avait pour dessein de définir et de discréditer un cinéma jugé abâtardi, dès lors que celui-ci portait son attention sur le théâtre.

L'illustre réalisateur Louis Malle fit pourtant le choix, comme d'autres l'avaient fait avant lui, de se lancer en 1994 dans l'aventure du filmage de théâtre. A la demande de son ami de longue date, le metteur en scène américain André Gregory, Louis Malle entreprit de filmer le projet théâtral qu'il portait depuis alors plusieurs années. Il s'attela donc au tournage du film qui s'appellerait plus tard *Vanya on 42nd Street*, en hommage au titre de la pièce initiale, *Oncle Vanya*¹⁶ de Tchekhov, et aux lieux dans lesquels la troupe avait procédé aux répétitions¹⁷ de cette dernière dans des conditions bien particulières, dont nous ne manquerons d'ailleurs pas de parler au cours de ce mémoire. Ne visant ni la simple captation, ni l'aliénante recreation, Louis Malle mit un point d'honneur à utiliser comme base de travail pour la réalisation de ce film inclassifiable, celui qui avait déjà été effectué par le minutieux Gregory et la troupe d'*Oncle Vanya*. Malgré cette contrainte importante, qu'il respecta d'ailleurs avec brio, il ne manqua pas

¹⁴ Ouvrage Collectif, *Théâtre d'aujourd'hui n°11: De la scène à l'écran*, Cndp, 2007, page 16 (Béatrice Picon-Vallin)

¹⁵ André Bazin défend le théâtre filmé dans son texte *Théâtre et cinéma* publié en 1951 dans la revue *Esprit* et repris plus tard dans son livre *Qu'est-ce que le cinéma*, paru en 1976.

¹⁶ Dans les traductions françaises de la pièce de Tchekhov, le nom du personnage éponyme s'orthographie Vania. En anglais, et dans le titre de notre objet d'étude, il s'écrit Vanya. Dans un souci de forme globale, de fluidité de lecture et de compréhension, le choix a été fait d'orthographier Vanya à la manière anglophone à chacune de ses mentions.

¹⁷ Le Victory Theater de la 42^{ème} rue, puis le New Amsterdam Theater de la 42^{ème} rue de New York également.

de trouver le moyen d'offrir une place véritable à son art et à sa sensibilité au sein de ce film, le rendant de fait fidèle au modèle qu'il se voulait de documenter, et novateur en matière de regard porté sur ce dernier.

Confronté à une multitude de possibilités techniques pour cette réalisation peu banale, le réalisateur dut procéder à des choix cinématographiques bien précis afin de saisir tous les aspects constitutifs du spectacle sans pourtant modifier ce dernier de manière majeure. Il pensa donc un dispositif spécialement à cet effet et adapté aux besoins du spectacle, prouvant ainsi que filmer le théâtre n'était pas un art bâtard ou figé, et qu'il n'existait aucun dispositif standard pour le faire, chaque pièce, chaque mise en scène et chaque salle exigeant une conception propre. Louis Malle a marché vers la nouveauté tout en restant au plus proche d'une base déjà construite et pourtant bien solide, faisant de ce film « *le fruit d'un croisement d'intentions, le résultat d'un dialogue entre l'approche du réalisateur et le travail du metteur en scène*¹⁸¹⁹ ». Il aboutit ainsi à la création d'un objet nouveau et hybride, un film de théâtre, participant sincèrement, et authentiquement des deux disciplines que sont théâtre et cinéma.

Loin de penser que le théâtre puisse de quelque manière que ce soit pervertir le cinéma, Louis Malle alla dans le sens de Bazin qui tendait plutôt à penser que ce dernier ne pouvait que l'enrichir. Pour André Bazin, théâtre et cinéma n'étaient pas séparés par un fossé esthétique infranchissable mais suscitaient simplement deux attitudes mentales différentes sur lesquelles il s'agissait de travailler pour les faire entrer en convergence. C'est précisément ce que démontrèrent Louis Malle et André Gregory à travers ce projet singulier qui, comme l'entendait Bazin, constitua la preuve en image que l'enrichissement d'un art par un autre était possible, et bénéfique. Dans *Vanya on 42nd Street*, le théâtre est à l'honneur, et le podium qui le met le mieux en valeur est le cinéma. Dans *Vanya on 42nd Street*, le cinéma prend toute la lumière, et son unique matière à exister, celle qui lui permet tout, est le théâtre.

¹⁸Site de la COPAT, onglet « Filmer le théâtre », Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche - DGESCO - IGEN Enseigner le théâtre au lycée et en cours de français – Piste n°4 – Le théâtre filmé : du bon usage des captations Décembre 2014

¹⁹ Créée en 1996, la « Coopérative de Production Audiovisuelle Théâtrale » (COPAT) regroupe une cinquantaine de membres associés (théâtres, compagnies, tourneurs...) dans l'espace de la francophonie. La collection vidéo COPAT, « *Le meilleur du théâtre chez vous* » s'accroît d'environ un à deux DVD par mois.

Nous chercherons à expliquer, à travers ce travail de recherche, comment les créateurs ont su accorder leurs savoirs et marcher main dans la main pour réussir à produire ensemble une œuvre qui rende magnifiquement hommage à leurs domaines artistiques de prédilection, et prouve que l'appauvrissement de l'un par l'autre n'était pas une vérité indiscutable mais un simple point de vue. Il s'agira de comprendre dans quelle mesure ces derniers ont pu permettre à leurs disciplines de s'entrecroiser sans cesse sans ne s'annihiler jamais, mais au contraire se faire briller mutuellement.

Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps la matière première du film, à savoir la pièce *Oncle Vanya*. De ses origines à sa portée, en passant par sa mise en scène, ses conditions de représentation et bien sûr son côté humain, nous tenterons d'exposer autant d'informations que possible à son sujet afin de connaître davantage le terrain d'échange qu'elle représente et donc de pouvoir comprendre comment ces échanges ont pu se faire sur cette base. Nous poursuivrons ensuite notre réflexion en expliquant comment Louis Malle a pu effectuer un travail purement cinématographique à partir de celui purement théâtral qui avait déjà été fait par Gregory et sa troupe. Nous tenterons de comprendre dans quelle mesure il fut possible pour Louis Malle de faire de *Vanya on 42nd Street* un film relevant entièrement du cinéma sans pour autant avoir à enlever quoi que ce soit à sa théâtralité initiale. Enfin, nous chercherons à démontrer l'intérêt d'un métissage tel que celui dont il est question dans ce film, en mettant notamment en avant l'apport du cinéma au théâtre et l'effectivité de l'émulation d'un art par l'autre dont nous sommes rendus témoins au visionnage de *Vanya on 42nd Street*.

PREMIERE PARTIE

La pièce *Oncle Vanya* d'Anton Tchekhov,
mise en scène par André Gregory

Comme nous l'avons exposé dans l'introduction, ce travail de recherche portera sur l'étude du film de Louis Malle *Vanya on 42nd Street*, et sur le terrain d'échange entre théâtre et cinéma que cet objet filmique hybride représente. Afin de pouvoir l'analyser en profondeur et de la manière la plus perspicace qu'il soit, il nous sera utile de dédier un premier temps à la recherche d'informations au sujet de l'œuvre d'origine qui a permis la création de ce film. Nous nous interrogerons donc sur l'identité d'André Gregory et son parcours, ainsi que sur la provenance de la pièce *Oncle Vanya*. Nous chercherons à savoir pourquoi il a décidé d'en mettre en scène cette version, et ce qui explique son retour sur les planches avec ce projet après une si longue absence du monde du théâtre. Nous expliquerons comment le casting a été choisi, ainsi que les conditions dans lesquelles la pièce fut montée puis exhibée. Nous porterons enfin notre attention sur la manière dont naquit l'idée de filmer le travail des comédiens et les raisons qui ont motivé cette dernière, en présentant bien sûr Louis Malle.

Nous tenterons à travers cette première partie, de répondre à ces différents questionnements. Les réponses que nous y apporterons nous permettront d'élaborer une sorte de fiche de lecture, de document d'identité de la pièce. En connaissant mieux le terreau créatif d'origine, nous pourrons étudier plus aisément la manière dont Louis Malle a su faire une place à son art au sein de ce projet, sans annihiler pour autant les manifestations de celui exercé par Gregory et les comédiens. Les modalités de dialogue entre théâtre et cinéma qui apparaissent dans *Vanya on 42nd street* tiendront également une place primordiale dans notre étude.

André Gregory et le théâtre

La formation d'André Gregory

L'immersion d'André Gregory dans le monde du théâtre commença en 1958, dès la fin des études d'actorat qu'il avait suivies à Harvard. Un emploi qu'il avait décroché au Brussel World's Fair cette année-là, enclencha sa carrière qui se déroula ensuite à toute vitesse.

André Gregory travailla tout d'abord avec le Neighborhood Playhouse, conservatoire de théâtre New Yorkais dont Sanford Meisner²⁰ avait la direction depuis 1935. Ce dernier avait développé au fil des ans une technique maintenant connue sous son propre nom. Cette méthode unique, appelée « technique Meisner », consiste en la favorisation de l'instinct et de la spontanéité par rapport aux problématiques de création consciente. Il s'agissait en fait de se débarrasser de toute intellectualité pour que l'acteur puisse « vivre vraiment l'instant », selon des circonstances données imaginaires.

Cette méthode, bien que différente de celle enseignée dans l'école qu'André Gregory fréquenta plus tard, vise cependant le même principe de crédibilité de l'acteur. L'Actors Studio est une école fondée sur des méthodes inspirées des techniques de l'acteur et metteur en scène russe Constantin Stanislavski, qui avaient été découvertes par les américains lors de la tournée aux USA du Moscou Art Theater dont il faisait partie, en 1923. Après la tournée en question, de nombreux acteurs du Moscou Art Theater étaient restés sur place, pour notamment enseigner leur savoir issu d'une autre école aux acteurs américains en devenir. Israel Strasberg, plus connu sous le nom de Lee Strasberg, Harold Clurman ou encore Stella Adler qui en faisaient partie, rejoignirent Elia Kazan et Robert Lewis et Cheryl Crawford, et, ensemble, ils formèrent le Group Theater. Ce groupe avait pour but d'étudier, d'explorer et de développer les méthodes des maîtres russes, qui

²⁰ Sanford Meisner est aussi connu sous le nom de Sandy Meisner. Il a été l'un des professeurs de techniques théâtrales les plus importants du XXème siècle, avec Constantin Stanislavski. Il a travaillé à des méthodes visant à accroître la crédibilité de l'acteur. Il fut l'un des membres fondateurs du Group Theatre avec notamment Stella Adler, Bobby Lewis, Harold Clurman, et Lee Strasberg.

apparurent comme un nouveau mode de jeu aux Etats-Unis. La technique dispensée à l'Actors Studio plaçait comme première responsabilité de l'acteur le fait d'être cru plutôt que celui d'être reconnu ou compris. Selon Stanislavski, pour être crédible et naturel, l'acteur devait devenir lui-même le personnage, il devait le vivre et utiliser sa propre mémoire émotionnelle pour que sa créativité prenne sa source en lui-même. Le questionnement qu'il mettait au cœur de sa réflexion était de chercher à comprendre comment réagirait l'acteur si ce qui arrive au personnage lui arrivait à lui. Cette méthode donna un nouveau souffle à la formation des comédiens du monde entier, et influença beaucoup la scène moderne et le cinéma.

Après avoir fréquenté le Studio, Gregory travailla avec le Berliner Ensemble, compagnie de théâtre est-allemande dirigée par Hélène Wiegel, compagne et associée du fameux auteur de théâtre Bertolt Brecht. Le Berliner, qui a fait connaître l'écriture scénique de l'œuvre de Brecht avec densité et intelligence, était désireux de montrer un autre théâtre, où une certaine stylisation rompait l'illusion théâtrale, bien que le cadre de l'action relève du spectacle. Le travail théâtral réalisé par le Berliner a été mondialement reconnu. Dans son travail de représentation de la vie quotidienne, l'acteur devait montrer la vérité de son personnage par rapport à un milieu concret.

André Gregory fréquenta ces écoles d'actorat révolutionnaires et très réputées encore aujourd'hui. Si les méthodes qui y étaient enseignées étaient toujours différentes, elles lui donnèrent toutes une approche d'un certain mode de jeu au plus proche du réel, que l'on retrouvera dans *Vanya on 42nd Street*.

C'est en travaillant avec le Berliner Ensemble qu'André Gregory fit la connaissance de Jerzy Grotowski, homme de théâtre polonais qui fut l'un des grands réformateurs de ses codes et l'un des plus grands théoriciens du XXème siècle. Il partagerait avec lui un certain nombre d'idées théâtrales²¹, notamment son concept de « théâtre pauvre » qui tendait à valoriser la présence des acteurs et à délaisser éclairages, décors et costumes

²¹ Grotowski avait pour objectif de (re)trouver l'essence même du théâtre, et pour lui, elle se trouvait dans l'acteur en lui-même.

superflus qui, selon lui, nuiraient au travail de l'acteur et à la qualité de sa relation avec le spectateur. Nous parlerons de ce choix fait par Gregory pour sa pièce *Oncle Vanya* dans la sous-partie dédiée à cet effet. Gregory a également été influencé par la notion de travail étendu dans le temps qui était très chère à Grotowski, dont les acteurs répétaient pendant des années. L'automne suivant leur rencontre, il forma le Manhattan Project, compagnie théâtrale composée d'étudiants New Yorkais²². Le travail qu'il accomplit avec cette compagnie fit l'effet d'une véritable révélation dans le monde du théâtre américain. Durant quatre années, le Manhattan Project travailla avec les techniques d'entraînement physique du Laboratory Theatre dont Grotowski était à l'origine.

Le groupe expérimental monta différents projets d'envergure, tels que *La Mouette*, d'Anton Tchekhov, *Fin de Partie*, de Samuel Beckett, *Our Late Night* de Wallace Shawn ou encore un très décalé *Alice au Pays des Merveilles*. Cet *Alice In Wonderland*, pièce basée sur le roman fantastique de Lewis Carroll²³, fut probablement la contribution la plus influente d'André Gregory au répertoire théâtral américain. Résultat de longues périodes de travail d'improvisation et de techniques gestuelles apprises auprès du Polish Laboratory Theatre de Grotowski ; la pièce fut adouée par le public, qui alla jusqu'à la qualifier de merveille théâtrale. Chaque soir pendant près d'un an, les acteurs du Manhattan Project recréèrent sur les planches de New York le mirifique et rocambolesque Pays des Merveilles qu'avait imaginé Carroll. Formant chenilles et champignons à partir de leurs propres corps²⁴, et transformant des empilements de chaises en tours vertigineuses, ces derniers se produisirent avec retentissement devant un public toujours plus convaincu par la performance.

²² La compagnie *The Manhattan Project*, sous la direction d'André Gregory, était originellement composée de Gerry Bamman, Tom Costello, Andre Gregory, Saskia Noordhoek Hegt, Jerry Mayer, Angela Pietropinto et Larry Pine

²³ Le titre original du livre est *Alice's Adventures in Wonderland*, soit *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Il est fréquemment abrégé en *Alice in Wonderland*, ou en français en *Alice au pays des merveilles*. C'est un roman culte écrit en 1865 par l'écrivain anglais Lewis Carroll, sous le nom de Charles Lutwidge Dodgson. Le livre a été traduit en français pour la première fois en 1869 par la maison d'édition d'origine, Macmillan and Co.

²⁴ Voir photos en annexe 1 – Photos d'*Alice in Wonderland* par Richard Avedon

Le contrat tacite du théâtre

Nous profiterons de cette ouverture pour noter que le théâtre demande à son public une implication personnelle particulière, que le cinéma lui impose rarement. Alors que l'image cinématographique apparaît souvent comme une illusion de la réalité et qu'elle permet au spectateur de se laisser porter par elle, le spectacle théâtral, lui, implique la mise en place d'un contrat tacite avec son public. En effet, au théâtre, le spectateur se doit d'accepter d'envisager les choses dans leur dimension symbolique plutôt que dans leur dimension réaliste. Ainsi, les champignons du Pays des Merveilles pourront être reconstitués par les corps des acteurs tout comme Juliette se faisant courtiser par Roméo depuis son balcon dans l'éternelle tragédie Shakespearienne²⁵ pourra tout simplement être perchée sur des caisses en bois ; ce n'est pas pour autant le public n'y verra pas un champignon ou un balcon. L'imaginaire du spectateur est en fait sollicité différemment face à l'art des planches, l'idée de symbolique étant inhérente à l'essence même du théâtre. Ainsi, un personnage mimera de se laver sans évidemment prendre une douche sur le plateau ; au même titre qu'il n'ouvrira pas de vraies portes au moment d'entrer dans une pièce si le décor ne le permet pas.

Cette sollicitation de l'imagination du public correspond quelque part à un travail commun entre la salle et la scène : s'il revient aux acteurs de poser le cadre imaginaire de l'intrigue et de la rendre vivante, c'est au spectateur qu'est laissée la responsabilité d'y croire ou non. On se rend particulièrement compte de la différence de rapport au signifiant et au signifié, de la différence de codes entre cinéma et théâtre en matière de représentation, en nous confrontant à des films mélangeant ces derniers. On pensera bien sûr immédiatement à *Dogville*, ce film de Lars Von Trier sorti en 2003 et inspiré selon lui de *Pirate Jenny*, la chanson de *L'opéra de Quat'sous*²⁶, de Bertolt Brecht. Ce film tient le pari osé d'avoir replacé toute l'intrigue dans un studio de tournage et de ne pas

²⁵ *Roméo et Juliette (Romeo and Juliet)* est une tragédie de William Robert Shakespeare parue en 1597. Elle raconte l'histoire de deux jeunes amants dont la mort réconcilie leurs familles ennemies, les Montaigu et les Capulet.

²⁶ L'ouvrage a été créé par Bertolt Brecht en été de l'année 1928 à Berlin. Forts de son succès sur scène, la pièce est portée à l'écran par le cinéaste allemand Pabst trois ans plus tard. Depuis, la popularité de *L'Opéra de Quat'sous* ne s'est jamais démentie, et la partition de Kurt Weill n'a cessé d'inspirer les plus grands noms du théâtre européen.

utiliser de décors réels. Ainsi, les personnages se retrouvent à mimer l'ouverture des portes fictives de leurs demeures toutes aussi fictives – dont les murs sont d'ailleurs simplement représentés par des traits au sol, comme c'eût été le cas au théâtre.

Cette configuration, qui paraît très surprenante au cinéma, aurait été parfaitement attendue au théâtre. Elle met en lumière ces divergences de codes de représentation entre les deux arts. Plus surprenant encore que ce choix de réalisation, la crédibilité du film : on croit à *Dogville*, autant qu'on aurait cru à n'importe quel autre film suivant les codes de représentation directe du cinéma traditionnel ; car on accepte de faire pour cette fois au cinéma, l'effort que l'on fait à chaque fois au théâtre. Nous retiendrons ici la notion de contrat tacite explicitée plus haut, et nous y reviendrons en seconde partie.

Le parcours d'André Gregory

Revenons donc au spectacle à succès *Alice In Wonderland*. Parmi les plus fidèles spectateurs de la pièce fantastique, on comptait l'acteur et auteur Wallace Shawn, que Gregory rencontra à ce moment-là. Shawn, en admiration totale devant la mise en scène et le prodigieux et convaincant travail des acteurs, ne manqua pas une seule représentation scénique du *Alice In Wonderland* de Gregory à New York. La pièce fut un véritable triomphe, qui amena le Manhattan Project en tournée mondiale, et qui valut à Gregory un Obie Award²⁷ et un Drama Desk Award²⁸ pour sa direction d'acteur.

Outre le succès de ses pièces, la célébrité de Gregory reposait aussi beaucoup sur ses méthodes de travail inhabituelles, qu'il avait notamment utilisées pour ce fameux *Alice In Wonderland*. Nous mentionnions plus haut l'importance accordée par ce dernier au travail de gestuelle, à la crédibilité de l'acteur dont le jeu était voulu au plus proche de la réalité, et au temps accordé aux répétitions. Même dans son rapport avec les acteurs,

²⁷ Récompenses de théâtre décernées par l'hebdomadaire *The Village Voice* aux comédiens et professionnels du théâtre à New York. On les appelle également les « Off-Broadway Theater Awards ».

²⁸ Distinction théâtrale américaine récompensant chaque année les spectacles produits à New York.

Les Drama Desk Awards sont décernés par un collège de plus de 140 critiques de théâtre, journalistes et éditeurs. Ils sont considérés comme l'une des récompenses majeures du monde du théâtre

André Gregory présentait des particularités qui lui étaient propres. Il arrivait par exemple souvent qu'il s'asseye sans piper mot face aux acteurs pendant des heures lors des répétitions. Il leur offrait ainsi la possibilité de jouer de manière ininterrompue, personnelle et intuitive. Aux questions qui lui furent posées à ce sujet, Gregory répondit : *« J'aime penser que j'agis de manière démocrate en laissant l'acteur faire ce qu'il veut, en suggérant seulement très délicatement et poliment que ceci pourrait être mieux que cela. Mais c'est probablement la manière la plus égoïste d'être metteur en scène. Je veux dire, tout le monde sait que les metteurs en scène aiment jouer à Dieu. Eh bien, il y a de petits dieux, et de grands dieux. Les petits dieux doivent montrer leur pouvoir donc ils gesticulent autour des gens et imposent des règles. Mais qu'est ce qui pourrait être plus égoïste et plus proche de l'image de Dieu que d'être complètement absent ? Pour moi, c'est le plus cruel et le plus intéressant de tous les dieux. »*²⁹. Son travail ultérieur sera également pétri de ce mode de direction d'acteur si singulier, qui apporte nécessairement une spontanéité au jeu, dans la mesure où ce dernier se retrouve guidé exclusivement par le ressenti de son interprète.

Malgré le triomphe rencontré et la curiosité qu'il suscite, Gregory disparaîtra des plateaux pendant près de 15 ans. En remise en question existentielle, ce dernier *« sentait que le théâtre et la culture tels qu'[il] les avait connus étaient probablement finis. Il y avait de puissantes forces globales qui ne conduisaient plus à une culture active, et à des œuvres d'art qui avaient de la profondeur, de la complexité et de l'ambiguïté. Donc, d'une certaine manière, [il a] senti qu'il n'y avait pas de place pour [lui]. »*³⁰

²⁹ "I like to think I'm being so democratic in allowing the actor to do whatever he wants, only very delicately and politely suggesting that this might be better than that. [...] But it may be the most egotistical way to be a director. I mean, everyone knows that directors like to play god. Well, there are small gods and big gods. The small gods have to show their power so they move people around a lot and lay down the rules. But what could be more egotistical and closer to the image of god than to be completely absent ? That to me is the cruelest and most interesting god of all." Propos rapportés d'André Gregory, traduits par Noémie Germain, blog ALICE IN WONDERLAND, AT HWS

³⁰ « Around 1977, I felt that theater and culture as we had known it might be ended. There were strong global forces that simply were not conducive any more to an active culture, and to works of art that had depth, complexity and ambiguity. So on a certain level, I felt there was no place for me... » propos d'André Gregory, rapportés dans une interview téléphonique par Nathan C. Southern, 11 novembre 2004, traduits par Noémie Germain.

Cet exil théâtral lui permit, selon lui, de se ressourcer et de faire preuve de recul sur son œuvre en prenant de la distance par rapport à elle, afin d'éviter que celle-ci ne se répète. Sa retraite prit fin en 1989, à un tournant très douloureux de la vie de Gregory dont la femme était gravement malade. Ayant repris en tant qu'acteur au sein de la *Shakespeare Company*, il jouait alors dans leur version de *La Tempête*³¹. C'est alors que sa fille vint le solliciter et lui demanda de l'aide pour la faire répéter des scènes d'une pièce d'Anton Tchekhov intitulée *Oncle Vanya*³².

La pièce *Oncle Vanya*, de Tchekhov

Oncle Vanya : intrigue et portée

L'intrigue d'*Oncle Vanya* est assez simple. La pièce est en fait une succession de fragments de vie qui viennent ponctuer les jours et les soirées sans fin qui s'écoulent dans le domaine de campagne dans lequel se déroule l'action.

Dans cette famille issue de la petite bourgeoisie russe de la fin du XIXème siècle, tous les membres sans exceptions mènent une existence éteinte et sans remous. Tous s'usent à petit feu dans l'éternel recommencement des gestes quotidiens, tous tentent de tromper l'oisiveté et l'ennui de la vie de campagne dans des activités absurdes, dans la vodka ou dans l'amour. Mais, comme dans *La Mouette*, les amours des personnages sont compliquées, contrariées. Vanya soupire pour Yelena à qui il évoque du dégoût, tandis que Sonia brûle depuis six ans pour le Docteur Astrov qui ne la voit même pas tant tous ses regards sont portés sur la femme qu'aime Vanya.

Chacun essayant individuellement de se convaincre qu'il est encore à la recherche d'un bonheur que tous savent déjà perdu, les personnages se voient en toutes circonstances confrontés à des échecs les menant à choisir la résignation et à éprouver des regrets.

³¹ *La Tempête* (*The Tempest*) est l'une des dernières pièces de théâtre de William Shakespeare. Elle a été écrite vers 1610-1611.

³² *Oncle Vanya* (*Дядя Ваня*) est une pièce de théâtre du dramaturge russe Anton Tchekhov. Elle est parue en 1897 et mélange le drame et le comique.

Pour ces raisons que tous partagent, ils ont du mal à se supporter, et la tension dramatique inamicale et glacée provient du simple fait de leur vie en commun. Le domaine, qui semble avoir avalé ses habitants et les avoir projetés dans une sorte de « non-monde³³ » hors du temps, transpire la frustration et l'hostilité. Yelena, étrangère à ce « non-monde » est d'ailleurs la seule qui soit capable d'en définir l'atmosphère. « *Ce n'est pas une maison heureuse.* » dit-elle à Vanya. « *Votre mère déteste tout ce qui n'est pas ses brochures et le professeur... Le professeur n'a pas confiance en moi. Il a peur de vous. Sonia en veut à son père et ne me parle plus depuis deux semaines. Pas un mot. Et vous haïssez mon mari, et méprisez ouvertement votre mère et ne faites aucun effort pour le cacher. Je pars faire un tour vingt fois par jour, je suis au bord des larmes. Personne ne pourrait dire que c'est un foyer heureux* »³⁴. Elle qualifiera d'ailleurs le domaine « d'enfer » au cours du troisième acte lorsque, en larmes, elle déclarera « *ne plus pouvoir supporter cet enfer* »³⁵.

La pièce fut définie par l'auteur comme une comédie en quatre actes. La notion de comédie réside pour la pièce *Oncle Vanya* dans l'ironie dont doit faire preuve le spectateur devant le drame de la vie d'une autre personne. En effet, ce dernier est tristement tenté de sourire lorsqu'il entend Vanya se lamenter, car un regard comique est porté sur des choses sourdement tragiques. « *J'ai tout gâché. J'avais du talent, du talent et de l'audace... J'aurais pu être un Schopenhauer, j'aurais pu être le nouveau Dostoïevski* »³⁶, explose-t-il, par-dessus les petits cris de douleur émis par sa mère, après que le Professeur lui ait froidement lancé au visage qu'il n'était rien³⁷.

³³ Expression tirée du texte *La barque ouverte*, in *Poétique de la relation*, d'Edouard Glissant, Gallimard (24 octobre 1990). Dominique Chancé l'a défini à la page 214 de son essai sur l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant, *Edouard Glissant, traité du déparler* : « *Le non-monde est initialement ce qui advient dans l'expérience du « gouffre », épreuve originelle des « ténèbres » dans la traversée qui emporte les « Africains » vers « l'inconnu » dans « d'incroyables géhennes ».* Ici, l'expression n'a bien sûr rien à voir avec la traite négrière, elle vise seulement à rappeler cette notion de gouffre et de ténèbres dans lesquels semblent plongés les habitants du domaine.

³⁴ A 34mn52s « *This is not a happy home... Your mother loaths everything in the world except her pamphlets and the professor... The professor mistrusts me. He fears you. Sonia is angry with her father and hasn't spoken to me in the last two weeks. Not one word. And you hate my husband. You despise your mother and make no effort to conceal it. I go around twenty times a day, I'm on the edge of tears. One would not say this is a happy home.* » traduction par Noémie Germain

³⁵ 1h26mn03 « *I can't bare this hell anymore, do you hear me ? I can't bare it any longer, I'm leaving !* » traduction par Noémie Germain

³⁶ 1h26mn07s « *I've ruined it all. I had talent, talent and courage ! I could have been a Schopenhauer, I could have been the new Dostoïevski !* » traduction par Noémie Germain

³⁷ 1h21mn47s « *You are nothing* »

L'acte I propose une présentation des personnages, des groupes qu'ils constituent et du clivage qui existe entre leurs différentes perceptions de la vie. Tristement comique, la présentation de ces derniers regorge d'une ironie au goût amer. L'acte II donne à voir ces mêmes personnages profitant de la nuit pour faire tomber le masque complexe des convenances qu'ils s'efforcent de porter de jour. Ils se livrent alors plus sincèrement et la tension monte dans le domaine. À l'acte III, cette tension atteint son paroxysme lors de l'éclatement du conflit entre l'acariâtre professeur et le désabusé Vanya. Les coups de pistolet tirés par Vanya semblent représenter l'atteinte de ce sommet tragique, mais le fait que l'assassinat échoue tourne le tout au ridicule le plus total. C'est en cette ironie absurde et dérisoire que réside le principe de comédie dont parle Tchekhov. Le quatrième et dernier acte est une sorte de retour au point de départ, au status quo ante³⁸. C'est de cette résignation qui fait que, par définition, tout continuera exactement comme c'était le cas avant, que découle le vrai tragique de la pièce. À la fin, la routine, ce baume tchékhovien par excellence vient vite recouvrir les plaies.

Dans *Oncle Vanya*, comédie tragique de la solitude et de la stérilité, le drame est en réalité quasiment immobile, ce qui permet au principe esthétique favori de Tchekhov d'exister. En effet, l'auteur aime donner à voir les choses cachées du quotidien, de l'ordinaire, de ce qui ne se remarque pas. Cette esthétique du détail, du petit rien, est présentée avec succès dans cette pièce, dont la grandeur réside davantage dans l'ambiance génialement crispée et affligeante dans laquelle elle baigne, que dans les événements en eux-mêmes.

Lorsque l'on fait le lien entre l'esthétique Tchekhovienne qui prime dans cette pièce (celle de la monstration de la réalité du quotidien), et la formation d'acteur de Gregory, on comprend en quoi le nouvel aperçu qu'il eut de la pièce à travers ces répétitions lui donna envie de relire l'adaptation moderne qu'en avait fait le dramaturge et cinéaste David Mamet à partir de la traduction littérale de Vlada Chernomordik. En effet, tout de l'essence même de la pièce *Oncle Vanya* hurlait sa nécessité d'être jouée au plus proche

³⁸ Locution francisée qui vient de la locution latine « in statu quo ante » signifiant littéralement : « en l'état où (cela était) auparavant ».

du réel, comme les écoles fréquentées par Gregory le lui avaient appris. Le mode de jeu qu'il préconisait depuis la fin de ses études d'actorat correspondait parfaitement à la demande dramatique de la pièce. D'ailleurs, ce n'est probablement pas un hasard si la première personne à avoir joué le rôle du Docteur Astrov en 1899 n'était autre que Constantin Stanislavski³⁹, illustre membre du Moscou Art Theater et fondateur de l'Actors Studio qu'avait fréquenté Gregory⁴⁰.

Tous ces éléments mis bout à bout provoquèrent un déclic chez Gregory. « *Merveilleusement généreuse d'un mélange de slavismes et d'expressions familières à la page* » selon le *New York Times*⁴¹, « *vraie et fidèle au maître Russe, aussi bien dans le ton que dans le contenu* » selon le *Cape Cod Times*⁴², la lecture de la pièce et la compréhension de son essence convainquirent Gregory de faire de sa mise en scène son nouveau projet.

Oncle Vanya : casting et conditions de jeu

Il s'attela donc à la tâche, espérant, pour cette production, pouvoir compter parmi les acteurs ses amis et associés de maintenant longue date Wallace Shawn et George Gaynes, pour jouer respectivement Ivan Petrovitch « Vanya » Voynitzky et le Professeur Akexandr Vladimirovitch Serebryakov. Les deux acolytes répondirent à la demande de Gregory positivement. Le metteur en scène contacta également Larry Pine et Jerry Mayer, des membres de son ancienne compagnie le *Manhattan Project*, afin de leur proposer les rôles du Dr Mikhail Astrov et d'Ilya Ilyich Telegin, qu'ils acceptèrent.

Gaynes donna volontiers son accord à son ami, mais, traumatisé par le récent décès de son fils, il refusa de performer en direct devant une audience. Il proposa donc à Gregory

³⁹ Voir annexe 2 – La première représentation d'Oncle Vanya au Théâtre d'Art de Moscou en 1899

⁴⁰ La pièce a été mise en scène pour la première fois le 26 octobre 1899 par le Moscou Art Theater. Les techniques enseignées à l'Actors Studios proviennent de cette compagnie.

⁴¹ « *Blessedly free both of Slavisms and of up-to-date colloquialisms.* » - The New York Times, *TV Weekend*; *Chekhov's 'Uncle Vanya' as Adapted by Mamet*, Walter Goodman, 22 février 1991, traduction par Noémie Germain

⁴² « *Mamet's adaptation is true and faithful to the Russian master in both tone and content.* » - *Cape Cod Times*, traduction par Noémie Germain

de faire un compromis : il jouerait la pièce, mais uniquement de manière privée, c'est-à-dire à condition de ne pas devoir offrir les représentations à un public. Shawn le suivit dans cette idée, et Julianne Moore, rebutée par les derniers rôles qui lui avaient été proposés et par les rencontres désastreuses qu'elle avait fait avec des metteurs en scène, en fit d'autant. D'autres acteurs comme Brooke Smith par exemple, entrèrent en contact avec Gregory par l'intermédiaire de leur agent commun, Jeff Hunter, et acceptèrent les clauses définies par le reste de l'équipe.

Dans ces conditions singulières, établies d'un commun accord entre le metteur en scène et les comédiens, la troupe se réunissait quand les disponibilités des uns et des autres le permettaient. Le projet n'étant pas à but lucratif, chacun se devait de continuer simultanément ses activités personnelles, ce qui compliquait inévitablement l'organisation. Les répétitions étaient basées sur un seul principe : celui de travailler sur la pièce parce que tous sans exceptions en avaient envie.

Brooke Smith, dans une interview, définit d'ailleurs ce projet comme « *logistiquement bizarre, et difficile à comprendre même maintenant*⁴³ ». Elle compare aussi les comédiens à des musiciens qui se réuniraient pour bœuffer⁴⁴ et exercer ensemble leur art, simplement par désir de le faire et par amour de celui-ci.

A la naissance du projet, les répétitions avaient lieu dans l'appartement d'André qui, parfois, en louait d'autres. Au bout de quatre ans de rendez-vous irréguliers, l'équipe quitta les lieux au profit du Victory Theater de la 42^e rue. Ils commencèrent à accepter de se produire devant de petits groupes de spectateurs, composés uniquement de célèbres amis ou associés. Le public était invité à s'asseoir sur scène avec les acteurs, à prendre place dans l'espace où se déroulait l'action.

⁴³ « *It was bizarre logistically and hard to understand even now* » interview de Brooke Smith, propos traduits par Noémie Germain depuis *The films of Louis Malle : a critical analysis*, Nathan C. SOUTHERN, Jacques WEISSGERBER, McFarland & Company Inc., 2006

⁴⁴ Séance musicale improvisée à laquelle peuvent se joindre différents musiciens. Cette expression est issue des pratiques qui avaient cours au « *Bœuf sur le toit* », cabaret de Paris dans les années 1920, où les musiciens se réunissaient à la bonne franquette pour improviser ensemble.

La décrépitude avancée de ce théâtre tombant en ruines n'empêcha pas Richard Avedon⁴⁵, Robert Altman, Mikhail Baryshnikov, Susan Sontag, Mike Nichols, John Guare et bien d'autres de s'y aventurer, ni même d'y revenir une seconde ou encore une troisième fois. La reprise de Gregory qui n'avait rien produit depuis quinze ans ainsi que le casting prometteur, attisaient curiosité et envie. L'idée que le travail soit en évolution permanente invitait les rares spectateurs à vouloir témoigner de son avancée en assistant à nouveau à une représentation ultérieure. Enfin, le fait qu'aucun ticket ne soit vendu, qu'aucune publicité ne soit faite et que l'audience ne dépasse jamais le nombre de 25 personnes, instaurait autour du projet un climat intimiste, excitant et élitiste, rappelant quelque part les modes de représentation du théâtre jacobéen⁴⁶ du 17^{ème} siècle dans des cercles extrêmement privés. En effet, l'entreprise de Gregory rétablissait d'une certaine manière les modalités de représentations du théâtre anglais de l'époque du roi Jacques Ier, et les déplaçait dans son Manhattan de la fin du 20^{ème} siècle. Le metteur en scène recréa vraiment les conditions clandestines dans lesquelles les pièces privées typiques du théâtre jacobéen étaient présentées. Ces dernières, prenant place dans un cercle théâtral très restreint et créé pour ceux qui avaient la possibilité et l'envie de payer davantage, attiraient un public commercialement viable, ainsi que beaucoup de jeunes et ambitieux dramaturges du début du siècle, comme Jonson, Beaumont, Marston, Middleton ou encore Chapman, dont nous pourrions remplacer les noms par ceux de leurs successeurs cités plus haut dans le cadre d'*Oncle Vanya*. A travers ce choix de mise en scène, Gregory permet aux essences de la pièce de Tchekhov d'en être exhumées, et suit l'idée qu'avait émise son ami Grotowski lorsqu'il affirmait « *Il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au théâtre : c'est la proximité de l'organisme vivant. [...] Il est donc nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. Que les scènes les plus drastiques se produisent face à face avec le spectateur afin qu'il soit*

⁴⁵ Quelques clichés pris par le photographe Richard Avedon lors d'une représentation de la pièce *Alice In Wonderland* d'André Gregory, figurent en annexe 1. Certains proviennent de la Richard Avedon foundation, d'autres du livre de Richard Avedon, *Alice In Wonderland: The Forming of a Company and the Making of a Play* (1973)

⁴⁶ Le théâtre jacobéen désigne les pièces de théâtre écrites et interprétées en Angleterre, principalement à Londres, de 1603 à 1625, sous le règne de Jacques Ier.

à la portée de la main de l'acteur, qu'il sente sa respiration et sa sueur. Cela implique la nécessité d'un théâtre de chambre.⁴⁷ »⁴⁸

A travers l'abandon complet de toute utilisation de costumes spécifiques, décors, actions de second plan et autres ornements théâtraux, André Gregory perpétue l'héritage de son cher ami Jerzy Grotowski et continue par le biais de sa mise en scène le travail de dépouillement qu'avait effectué Mamet dans son adaptation modernisée de 1988 d'*Oncle Vanya*. Robert Brustein, critique de théâtre et dramaturge, décrit cette adaptation comme étant « *un acte de déconstruction, fait pour exhumer les énergies vivantes de l'écriture de Tchekhov de sous le lourd poids de la couche extérieure du chef d'œuvre.* »⁴⁹. Dénuée de tous « artifices » – si nous pouvons ainsi les nommer, le dispositif théâtral étant, en lui-même, un artifice – la mise en scène de Gregory allait, elle aussi, dans ce sens. En excluant tout élément extérieur relevant de la scénographie ou des costumes qui n'y trouverait pas sa place, elle permettait de se concentrer entièrement sur la performance des acteurs, le développement des personnages, leurs motivations, leur tempérament et le conflit dramatique, mais également sur l'esthétique Tchekhovienne restituée à travers le jeu de ces derniers. Le théâtre de Gregory dans sa version d'*Oncle Vanya* est, à l'image du théâtre jacobéen, un théâtre de l'acteur et de la dramaturgie, plus qu'un théâtre de depiction de scènes.

La volonté de documenter le travail singulier

Singulier, le travail effectué par Gregory et la troupe de son *Oncle Vanya* était difficilement catégorisable. Il ne ressemblait à aucun autre, autant sur le plan de la mise en scène que sur celui des conditions et des méthodes de travail en elles-mêmes. Bien que l'inachèvement et la perfectibilité soient des concepts inhérents à la nature de la

⁴⁷ *Vers un théâtre pauvre*, Jerzy Grotowski, traduction de Claude B. Levenson, L'Age d'Homme (1 janvier 2010)

⁴⁸ Nous verrons cependant que par l'intermédiaire de ses gros plans et plans serrés, Louis Malle parvient à recréer une indéniable proximité entre les acteurs et les spectateurs

⁴⁹ « *An act of deconstruction designed to exhume the living energies of Chekhov's writing from under the heavy weight of 'masterpiece topsoil'* » Robert Brustein – *Uncle Vanya* adaptation from Anton Tchekhov by David Mamet, Grove, (1988), quatrième de couverture.

représentation théâtrale, le projet d'*Oncle Vanya* était particulièrement constamment en évolution. Conscient de ces spécificités, André Gregory émit le désir de conserver une trace du spectacle, afin que le projet ne tombe pas dans l'oubli et qu'il lui soit possible, ainsi qu'à l'équipe, d'en constater l'évolution et l'effet au travers d'un document audiovisuel.

Jean Douchet avait filmé *La serva amorosa* de Goldoni et Lassalle⁵⁰ en se référant aux théories de la Nouvelle Vague. Il se concentrait uniquement sur la mise en scène, et cherchait plus que tout à respecter la nature de l'objet d'origine : le théâtre. Refusant de chercher dans le filmage de la pièce autre chose que du théâtre, opposé donc au principe de réécriture de l'œuvre dans son propre langage, il prit le parti de s'effacer devant la performance des acteurs. Sa ligne de conduite visait la reconstitution aussi fidèle que possible de la pièce, favorisant un filmage rigoureux et humble qui ne prenait pas trop de place. A cet égard, il considéra d'abord comme mouvement de caméra idéal le travelling latéral, positionné parallèlement au proscénium. Il revit ensuite ce choix au cours du tournage, finissant même par casser le quatrième mur et par permettre à la caméra de pénétrer le monde des acteurs. De nature documentaire, le film porte des traces visuelles de l'effacement volontaire du réalisateur face au travail de l'équipe théâtrale : le recul est privilégié à l'avancée, la fiction est souvent replacée dans son cadre théâtral par des plans d'ensemble assez larges et le plan séquence est préféré aux coupures instiguées par le montage. Au vu du film réalisé par Douchet, il apparaît comme justifié de dire que son cinéma regarde le théâtre juste comme il se montre.

C'est, au moins sur le principe, ce qu'attendait Gregory lorsqu'il contacta Louis Malle en 1993 avec en tête l'idée de créer un film documentaire au sujet de sa production en cours. Le réalisateur français qui connaissait bien Gregory, avait été enchanté par la représentation d'*Oncle Vanya* à laquelle il avait assisté peu de temps avant que la troupe ne quitte le Victory Theater pour le pareillement décrépi New Amsterdam Theater de la même rue. Au fait de cet intérêt de Malle pour *Oncle Vanya*, et au vu de la relation que les deux hommes entretenaient, Gregory l'aborda alors que lui et sa troupe procédaient encore à des représentations face à de petits groupes de personnes. Bien sûr, Gregory

⁵⁰ *La serva amorosa*, Jean Douchet, 1994

connaissait suffisamment Malle et son travail pour savoir que la documentation de la pièce ne serait pas menée d'une manière aussi effacée que celle avec laquelle Douchet avec documenté *La Serva Amatora*.

Initié au cinéma dès l'âge de 14 ans, c'est de manière autodidacte que Louis Malle avait fait ses premiers pas dans le monde du cinéma dont il connaîtrait plus tard tous les travers. De la découverte de la caméra 8mm de son père aux succès des concours de l'IDHEC⁵¹, la passion de Malle pour la vidéo l'emmena sur un autre chemin que celui des études de sciences politiques qu'il pensait initialement emprunter.

Il alterna au cours de sa carrière entre les Etats Unis et la France, fictions pures et documentaires⁵². Le premier long-métrage auquel il participa, *Le Monde du Silence*⁵³ appartenait d'ailleurs à la seconde catégorie, et fut le premier documentaire à être récompensé de la Palme d'Or à Cannes. A travers le grand nombre de films créés par Malle, on retrouve onze documentaires, au moins trois films qui abordent les thèmes du théâtre ou de la célébrité⁵⁴ et, parmi ces trois films, une collaboration avec ses chers amis André Gregory et Wallace Shawn⁵⁵ datant de 1981. Lorsqu'il fut sollicité par Gregory, Louis Malle apparaissait en effet comme le binôme idéal pour le metteur en scène, dans la mesure où il était plus qu'aguerrri en matière de fiction comme de documentaire, et où il n'en était pas à sa première expérience de travail avec Gregory. Leur entente était réelle, une confiance et un respect mutuel existait entre eux et leurs sensibilités respectives étaient proches ; les conditions étaient donc idéales pour une collaboration de ce type. De plus, le projet avait quelque chose de profondément lié à la

⁵¹ L'Institut des hautes études cinématographiques (généralement désigné par l'acronyme IDHEC) était une école française de cinéma, basée à Paris. Elle est devenue La Fémis (Fondation européenne des métiers de l'image et du son) en 1988.

⁵² Voir annexe 3 – Louis Malle, Filmographie

⁵³ *Le Monde du Silence* est un film réalisé par Jean-Yves Cousteau et Louis Malle en 1955. Cousteau avait été frappé par la sensibilité de Malle et l'avait choisi parmi un certain nombre d'étudiants de l'IDHEC pour faire ce documentaire sur les fonds marins avec lui.

⁵⁴ *Vie privée* (1962) ; *Histoires Extraordinaires*, 3^e sketch : *Toby Dammit ou Il ne faut jamais parler sa tête avec le diable*, co-réalisé par Federico Fellini (1968), *My Dinner with André* (1981)

⁵⁵ *My Dinner with André* (1981) est un film réalisé par Louis Malle dont le scénario a été écrit par André Gregory et Wallace Shawn. Il relate l'histoire de deux dramaturges (Shawn et Gregory) qui se retrouvent pour partager un dîner au cours duquel ils échangeront expériences mystiques, points de vue sur la mort, l'amour, le théâtre et le sens de la vie.

personnalité de Malle. Selon sa fille Justine Malle, et comme on peut le constater en connaissant un peu l'œuvre de son père, ce projet serait une sorte de prolongement de tous les thèmes qui étaient chers au réalisateur. « *La beauté insaisissable des femmes, la peur de la mort, la révolte, l'humour, le fait de se sentir en marge, la colère, l'écologie*⁵⁶ » sont autant de sujets qui ont habité Louis Malle et marqué son œuvre cinématographique. Gregory voyait donc juste et en profondeur, en sollicitant cet homme-ci plutôt qu'un autre.

A ce moment débordé de projets, Malle se vit contraint de laisser la raison dominer ses envies, et refusa de se lancer dans l'aventure faute de disponibilité. Quelques années plus tard, il subit une opération chirurgicale à cœur ouvert qui l'obligea à prendre beaucoup de repos. Nécessairement impliqué dans peu de projets après son rétablissement, il se laissa tenter par le format léger proposé par Gregory auparavant, et fit preuve d'un si grand enthousiasme à l'idée de pouvoir enfin réaliser ce film, qu'ils tournèrent cinq ou six mois après la réitération de proposition du metteur en scène⁵⁷.

Fred Berner⁵⁸ se souvient, dans l'interview qu'il accorde à Nathan C. Southern⁵⁹, de l'enthousiasme débordant du réalisateur qui disait avoir quelque chose à lui montrer. Tel un enfant, selon les termes employés par le producteur, c'est un Louis Malle surexcité qui l'emmena dans le taudis qu'était alors le New Amsterdam Theater, pour lui demander ce qu'il en pensait. Perplexe, Berner le questionna sur la nature de son projet et découvrit au cours des explications de Malle que ce dernier avait déjà complètement visualisé mentalement comment serait le film. Il se l'était déjà approprié et éprouvait le désir honnête de mettre en valeur le travail de ses amis et de leur équipe.

⁵⁶ Interview de Justine Malle par Noémie Germain le lundi 8 mai 2017– Annexe 7

⁵⁷ Propos d'André Gregory recueillis par Vanessa Friedman, in « *A Hard Act to Swallow : André Gregory and Louis Malle chew the fat about their new collaboration, Vanya on 42nd Street* », Vogue 184 (novembre 1994) : 182

⁵⁸ Fred Berner est le producteur de *Vanya on 42nd Street*. Il avait déjà produit *Miss Firecracker* (Thomas Schlamme, 1989) et *The ballad of Little Jo* (Maggie Greenwald, 1993) avec Sony Pictures Classics, et avait travaillé avec Malle en tant qu'assistant de production sur son film *Alamo Bay* (1985).

⁵⁹ Interview de Fred Berner par Nathan C. Southern, New York City, 7 mars 2003.

Le projet était lancé. Louis Malle collaborerait avec Gregory pour le dernier projet cinématographique de sa vie, et se dédierait à offrir un podium ainsi qu'un regard neuf et juste à la création que le metteur en scène portait depuis alors plusieurs années.

SECONDE PARTIE

Du théâtre au cinéma,
les modalités d'hybridation

Nous nous sommes, dans un premier temps, intéressés de près à la pièce de théâtre *Oncle Vanya* en elle-même. Pour comprendre au mieux ses enjeux, nous avons pris en compte ses origines, le casting qui lui a permis d'être incarnée, l'expérience préalable de ceux qui en ont porté le projet ainsi que les particularités des conditions de jeu et de mise en scène inhérentes à ce spectacle.

La seconde partie de notre étude se focalisera maintenant sur le processus d'hybridation de cette œuvre théâtrale en un objet filmique se situant quelque part en théâtre et cinéma. Il s'agira, dans cette partie du développement, de comprendre et de mettre en lumière les méthodes employées par le binôme créateur pour conserver la nature de la pièce, tout en lui imposant un nouveau support, et donc un nouveau genre. Nous parlons ici de respect de la nature du spectacle originel, car, si projet était de filmer ce dernier, il était question d'y procéder tout en conservant soigneusement les codes théâtraux dans lesquels il s'exprimait initialement.

Pour naviguer dans cette partie de notre raisonnement, nous procéderons par étapes. Nous nous intéresserons d'abord au concept de captation, et plus précisément à celui de captation documentaire qui fut préconisé par Louis Malle pour le film *Vanya on 42nd street*. Nous parlerons ensuite de la conservation du travail de Gregory dans le film à travers les éléments que sont le jeu des comédiens, la protection d'éléments purement théâtraux, les choix en matière de costumes et de décors ou encore ceux concernant le lieu et la mise en scène dans l'espace. Nous nous intéresserons enfin à la cinématographie apportée par Louis Malle, en décrivant ses choix en matière de filmage, ses manières de procéder à un certain accroissement de l'intensité dramatique et les procédés lui permettant la monstration du détail que n'offre habituellement pas à voir une mise en scène théâtrale.

Petite note sur le théâtre filmé

Gros plan sur la captation documentaire

A partir des années 1970, le mot « captation » est introduit en France. Rimant pour les téléastes avec « punition »⁶⁰, il pourra plutôt être associé par les gens de théâtre aux concepts peu flatteurs de trahison, de déperdition, de dégradation, voire même de mise à mort du spectacle vivant. « *Il n'y a rien à attendre d'un cinéma ancré dans le théâtre. Rien de plus inélégant et de plus inefficace qu'un art conçu dans la forme d'un autre.*⁶¹ », affirmait clairement Robert Bresson. Il ajoutait à cela que « *Pas d'épousailles du théâtre et du cinématographe [n'étaient possibles] sans extermination des deux*⁶² ». Ces propos témoignent bien du fait que les interactions effectives entre les deux arts de la représentation que sont les planches et la toile, n'ont, pendant longtemps, eu d'autre choix que de coexister avec des discours méfiants ou méprisants. Malgré ce terreau peu propice à l'expansion du théâtre filmé, l'année 1985 a vu naître en France une politique de développement d'un catalogue de films de théâtre. Cette dernière visait à améliorer la captation telle qu'elle avait été jusqu'alors abordée, en procédant à des propositions de reformulations originales de textes ou de spectacles, à travers l'écriture télévisuelle et cinématographique. Cette nouvelle manière de faire, trouvant en grande partie ses sources dans un désir de cinéma émanant de nombreux metteurs en scène de théâtre, s'est progressivement développée pour peu à peu se démocratiser. Le succès et la réussite du film *1789*⁶³ d'Ariane Mnouchkine, ou encore le beau résultat de *l'Orlando Furioso*⁶⁴ de Luca Ronconi ont, par exemple, très clairement donné à cette initiative de solides arguments pour continuer à être suivie.

⁶⁰ Mot employé pour définir le concept de captation lors du colloque « Théâtre et audiovisuel » organisé à Hyères par Michel Guy, secrétaire d'Etat à la culture

⁶¹ *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson, collection Folio, éditions Gallimard (12 avril 1995), p. 66

⁶² *Ibid.* p. 21

⁶³ *1789* est un film français réalisé par Ariane Mnouchkine en 1974. Ariane Mnouchkine est metteur en scène de théâtre et animatrice de la troupe du Théâtre du Soleil qu'elle a fondée en 1964. Le film est en fait la captation du spectacle *1789*, création collective du Théâtre du Soleil qu'elle a mis en scène et représenté en 1970.

⁶⁴ En 1970, les Italiens du Théâtre Libre de Rome ouvrent la saison du Théâtre des Nations avec *l'Orlando Furioso* orchestré par Luca Ronconi. C'est une adaptation du *Roland furieux* de l'Arioste. Poème épique du XV^e siècle, *l'Orlando Furioso* est une gigantesque fresque de plus de quarante mille vers qui chante le monde disparu de la chevalerie. Le spectacle était éclaté en plusieurs aires de jeu simultanées, à la manière des spectacles de foire

Si les captations visant la recreation ont été particulièrement encouragées par cette politique, il est important de distinguer de celles-ci une autre approche du filmage de spectacles⁶⁵. L'approche du film de théâtre dont nous allons maintenant parler, correspond davantage à celle de Louis Malle et d'André Gregory – nous l'appellerons « captation documentaire ». Le mot documentaire peut prendre différents sens et mériterait facilement qu'on accorde une ou plusieurs thèses à sa simple définition. Notre réflexion se portera cependant uniquement sur deux utilisations de ce mot, que nous tenterons ici de définir brièvement.

Au sens littéral du terme, un objet documentaire est un objet qui a le caractère, l'intérêt d'un document, d'une preuve. Au sens audiovisuel du terme, le mot documentaire désigne un genre cinématographique à part entière, opposé au cinéma de fiction. Selon le Robert, un documentaire est film didactique montrant des faits réels et non imaginaires. Le nom même du genre documentaire, implique en fait sa fonction didactique : il est étymologiquement dérivé du latin *docere*, qui signifie *enseigner, instruire, montrer, faire voir*. Un documentum est un *exemple, un modèle, une leçon, un enseignement, une démonstration*. Un film issu du genre documentaire a le caractère d'un document, et s'appuie souvent sur des documents déjà existants pour présenter une réalité telle quelle, ou modelée selon sa convenance. Le documentaire est un genre qui propose de se référer au réel en le restituant à l'écran et, par définition, en l'interprétant. En effet, à l'inverse du reportage qui consiste à recueillir à leur source des informations d'actualité ou d'intérêt documentaire et de les relater directement et aussi objectivement que possible, pour le compte de la presse, de la radio ou de la télévision, le documentaire accorde une place importante au point de vue de son créateur. Par essence, d'abord, le fait de filmer une réalité quelle qu'elle soit, implique forcément un point de vue en ceci qu'il est impossible de la filmer toute entière : il faut choisir ce que l'on montre ou non, mettre dans une certaine perspective une certaine réalité. Aussi, un documentaire sera très probablement structuré sur un schéma de développement précis, tout comme il sera

d'antan. La version filmée dilate et recompose les espaces où le spectateur se déplaçait, de façon à les mettre en relief grâce aux mouvements de caméra... Ronconi tentait de perdre son spectateur dans la représentation, de la même manière que le lecteur avait pu se perdre dans cette œuvre immense et foisonnante.

⁶⁵ Il en existe d'autres mais nous ne parlerons ici que de ces deux formes.

souvent écrit avant d'être tourné, afin d'avoir au préalable déterminé un angle d'attaque – et donc un point de vue – dont il n'est pas question dans le reportage. On se rend en effet tout à fait compte au visionnage des documentaires d'Agnès Varda, de Michael Moore, de Raymond Depardon ou encore de Max Ophüls que la position de l'auteur est toujours bien présente et palpable, que celle-ci se fasse sentir au niveau de la réflexion portée sur les images par les voix off qui peuvent les accompagner, ou au niveau des choix de filmage et de montage. On remarque d'ailleurs que l'appellation « documentaire de création » est de plus en plus utilisée pour véhiculer davantage cette notion de marque de l'auteur au sein du film. Actuellement, on en vient d'ailleurs à considérer que la transmission des connaissances dans un documentaire, peut-être secondaire et pas forcément indispensable, l'essentiel étant alors la donation d'un point de vue à propos d'une réalité⁶⁶.

Au vu des explications précédemment données, il sera donc compréhensible de dire que la captation documentaire dont il est ici question et pour laquelle ont opté Malle et Gregory se positionne quelque part entre les deux définitions précédemment données du mot documentaire. En effet, la captation documentaire, par définition, se veut d'abord objective, en ceci qu'elle fait office de document ayant pour rôle de documenter, donc de montrer, de donner à voir le spectacle. Elle se doit alors de coller à la réalité pour avoir cette valeur de preuve qui est inhérente au concept de document. Dans le même temps, la captation documentaire est sujette à une sur-mise en scène, effectuée à travers choix cinématographiques en matière de filmage, de son, et de montage, pour permettre à l'auteur d'exprimer avec ses outils le point de vue qui lui est propre sur la réalité qu'il filme, comme le lui permet le genre audiovisuel qu'est celui du documentaire.

Selon les propos de Jacques Petat, cette approche « *permettrait au cinéma de dire le théâtre et au théâtre de se dire à travers lui*⁶⁷ ». En effet, à la différence du type de captation que nous abordions précédemment, celle-ci ne cherche pas systématiquement

⁶⁶ Pierre Baudry, *Quelques notions de base pour réfléchir sur le documentaire*, in La mise en scène documentaire, textes réunis par Gilles Delavaud, TOTEM Productions, 1994

⁶⁷ Jacques Petat, *Donner à voir le théâtre*, in Dossier préparatoire au tournage de *La serva amorosa*, Paris, Films de l'Estran, 1993, p.18

à trouver des équivalences cinématographiques aux procédés scéniques mis en place. Elle aborde la scène comme telle, se positionnant comme un documentaire, c'est à dire face une réalité pré-existante, à un système de représentation. En ceci, cette manière d'envisager le filmage du théâtre renvoie le cinéma à l'une de ses fonctions premières : filmer une réalité, un système de représentation déjà constitué.

Benoît Jacquot⁶⁸, s'étant également positionné en documentariste dans l'aventure du filmage de théâtre dans les années quatre-vingt⁶⁹, a tenu le propos suivant au sujet de la captation documentaire : « *A un bout de la chaîne, il y a le documentaire, à l'autre, le théâtre. Le cinéma a à parcourir cela* ».

Dans le travail de ce dernier, il apparaît que le concept de théâtre soit pris « *de front* ⁷⁰ ». En d'autres termes, Jacquot envisage l'art des planches tel qu'il est réellement : sur scène, et en train de se faire au moment où on le regarde. On peut en dire autant de Louis Malle, qui, comme Jacquot, l'aborde de cette façon. Mais si ceci est vrai pour l'un comme pour l'autre, il est important de noter que bien qu'ils prennent tous deux le théâtre « de front », aucun d'eux ne le traite « de face ». En effet, dans le cas de *La Place Royale*⁷¹ comme dans celui de *Vanya on 42nd Street*, le filmage n'est pas frontal et le champ n'est pas limité à la scène : il est élargi à l'extérieur, aux coulisses, au public. On pourra placer le choix de Louis Malle d'avoir filmé les acteurs arrivant au théâtre dans la veine du principe documentaire. En agissant ainsi, Louis Malle, en plus de filmer la réalité du spectacle déjà existante, filme la réalité dans laquelle s'inscrit cette autre réalité scénique, documentant ainsi à proprement parler le projet mené par Gregory : se retrouver pour travailler ensemble.

⁶⁸ Benoît Jacquot est un réalisateur et scénariste français ayant fait ses premiers pas dans le monde de l'audiovisuel en réalisant des documentaires (pour l'INA notamment)

⁶⁹ Il a par exemple filmé le spectacle *Phèdre*, mis en scène par Jean Marie Villégier, avec les Films de l'Estran en 1991.

⁷⁰ « *Une position de documentariste* », propos de Benoît Jacquot recueillis par Joëlle Olivier et Nicole Courat in « Théâtre et télévision », *Les dossiers de l'audiovisuel*, n°49, rassemblés par Joëlle Olivier, Paris, INA/La documentation française, mai-juin 1993, p.41

⁷¹ Benoît Jacquot a tourné en 1995 "*La Place Royale*", de Corneille, mise en scène par Brigitte Jaques. "*Il ne s'agit surtout pas d'une "captation", précise Benoît Jacquot. J'emploierai plutôt le mot de "documentaire", mon regard se portant sur cet objet étranger et fascinant qui existe déjà.*" Refusant la reconstitution en studio, le réalisateur engage les techniciens, caméra à l'épaule, à filmer ces magnifiques séquences sur "ce qui se joue sur scène mais aussi en coulisse", suivant au plus près les acteurs qui bondissent sur scène ou s'en échappent.

Dans la captation documentaire, le théâtre est envisagé tel qu'il est par essence ; et les réalisateurs de captations documentaires ne cherchent pas nécessairement, à traduire les concepts véhiculés par le théâtre dans leur langage cinématographique. Ceci ne veut évidemment pas dire que le théâtre sera restitué tel quel à cent pour cent après changement de support. En effet, le cinéma offre un lot de techniques additionnelles qui ouvrent d'autres possibilités et engendrent donc des modifications – sans lesquelles le projet perdrait d'ailleurs tout intérêt.

Le genre de captation préconisé par Louis Malle pour filmer l'*Oncle Vanya* de Gregory, se présente donc comme une formule recherchant davantage la restitution de l'essence du spectacle à travers le changement de support, que la traduction du texte théâtral dans les codes du langage cinématographique, le tout étant conçu sans pour autant viser la copie conforme de l'œuvre de base mais bien la création d'une nouvelle approche de cette même œuvre sans la modifier elle-même.

La part cinématographique d'*Oncle Vanya*

A ce titre, nous pouvons affirmer que le travail entrepris par le réalisateur était de nature documentaire : il s'agissait pour lui de restituer au plus vrai le spectacle tel qu'il était, en y ajoutant son point de vue. Pour ce faire, il entreprit par exemple de se rendre quotidiennement au New Amsterdam Theater où la troupe organisait ses répétitions. Muni de sa caméra et de sa patience, il se positionna chaque jour dans un angle nouveau, afin de déterminer lesquels étaient plus à même de permettre une bonne documentation visuelle de la pièce.

Outre l'importance du choix des angles de prise de vue pour restituer le spectacle d'une manière qui soit la plus proche possible de sa réalité, Louis Malle a également mis un point d'honneur à prendre comme base inébranlable pour son travail celui déjà effectué par Gregory, à l'égard duquel il fait d'ailleurs preuve d'un grand respect. Ses choix en matière de direction d'acteur, de mise en scène, de dénuement d'ornements type

costumes et décors sont non seulement pris en compte et acceptés par Louis Malle, mais mis en valeur par sa caméra. Si un critique de cinéma prit un jour la liberté de qualifier *Vanya on 42nd Street* de « faux film théâtral », et de reprocher à Malle d'avoir supprimé de son identité toute marque du théâtre, c'est que ce dernier n'avait pas compris que cette démarche était incluse dans le travail théâtral effectué par Gregory lui-même, auquel Malle s'est justement efforcé de ne pas toucher.

En effet, nous expliquions dans la première partie comment André Gregory et ses acteurs, en décidant de n'autoriser que de petites audiences à assister à leurs représentations, avaient su réduire la distance physique séparant habituellement les comédiens du public comme le conseillait Jerzy Grotowski dans ses théories du théâtre pauvre. Le caractère inutilisable de la scène du New Amsterdam Theater, « mangée par les rats ⁷² » a enjoint la troupe à investir d'autres espaces du théâtre pour donner leurs représentations. Les gradins se trouvant généralement face à la scène, il découle de ce déplacement une conséquence logique : le public ne pouvait plus assister au spectacle depuis l'endroit lui étant traditionnellement réservé. Ainsi, à partir de cette contrainte de taille, la troupe inventa une nouvelle formule, invitant les spectateurs à pénétrer l'espace dramatique et à assister au déroulement de la pièce en prenant place au sein même de ce dernier.

« *Nous invitons un maximum de trente personnes qui étaient au courant, et ils s'asseyaient littéralement avec nous sur la « scène » ... sur des chaises autour de la partie centrale de la « scène » ou l'action prenait place. Et en fait, j'étais à côté de quelqu'un qui faisait partie du public la plupart du temps.*⁷³ » témoigne d'ailleurs George Gaynes au sujet de cette inhabituelle mise en place.

Cette situation impliquait non seulement un accroissement de l'intimité dramatique très théâtralement porteur pour le spectacle, mais aussi – et c'est ce qui nous intéressera

⁷² « *And we can't use the stage, the ropes obviously have been eaten by rats* » Wally à Mrs Chao et Flip Innunu dans *Vanya on 42nd Street*, de Louis Malle, 03mn39s, traduction par Noémie Germain.

⁷³ « *We invited a maximum of thirty people who knew about it, and they would sit actually on the stage with us... in chairs around the central part of the stage where the action took place. And in fact, I was next to somebody who was in the audience, most of the time !* » Gaynes, interview par Nathan C. Southern, traduction par Noémie Germain.

surtout – un changement de technique de jeu par rapport aux conditions traditionnelles de représentation scénique.

La distance étant réduite entre comédiens et spectateurs, le jeu d'acteur pouvait se permettre d'être moins histrionique et démonstratif, au profit d'un jeu plus nuancé et naturel que ceux habituellement rencontrés sur scène.

« *En d'autres termes, il n'y avait pas de ce qu'on pourrait appeler « projection » [du jeu][...]. Pas d'intention de propulser l'action à plus de quelques pieds de nous. En d'autres termes, de la même manière que l'on pourrait le faire dans un salon, ou dans un film*⁷⁴ » Et ceci, selon Gaynes toujours, avait « *l'effet sur le jeu de le rendre cinématographique d'emblée.*⁷⁵ »

Gregory, dans une interview donnée en 2012 dans sa demeure de Manhattan, a d'ailleurs affirmé que ce système particulier de jeu, s'il avait été initialement instigué par les conditions de répétitions et de représentation, était tout à fait justifié et nécessaire à la pièce *Oncle Vanya*. En effet, selon lui, « *l'un des éléments révolutionnaires du fait de filmer la pièce, était de montrer que Tchekhov ne pouvait pas être joué pour un public nombreux, car du coup, il aurait fallu le jouer. Le vrai drame dans Tchekhov, vient du fait de voir « ce que ça fait de vivre une vie »*⁷⁶.

L'acteur de théâtre se doit usuellement de parler haut et de soigner sa diction, sa distance avec le public l'obligeant à cela. Le jeu doit être amplifié, la réalité « exagérée ». Emmanuelle Devos l'explique d'ailleurs en disant que : "*La différence essentielle [entre le jeu de théâtre et le jeu de cinéma] est de porter la voix. Les émotions qui peuvent être captées au plus près de votre visage au cinéma par une caméra, il faut les multiplier*

⁷⁴ « *In other words, there was no what you might call projection [...]. But no intention to have the action reach beyond the few feet around us ! In other words, in the same way one might do it in a living room, or in a film* » Gaynes, interview par Nathan C. Southern, traduction par Noémie Germain.

⁷⁵ « *It had the effect on the acting to make it cinematic from the start* » Gaynes, interview par Nathan C. Southern, traduction par Noémie Germain.

⁷⁶ « *A groundbreaking element of it being filmed was to show that Chekhov cannot be performed for a large audience because then it's being performed. The real drama in Chekhov, comes from seeing « what it feels like to live a life. »* » Propos d'André Gregory reportés par Charles Taylor pour le New York Times le 24 février 2012, traduits par Noémie Germain

*par dix ou vingt pour qu'elles soient accessibles à toute une salle*⁷⁷. En effet, il est important de « signaler la différence de ressources dont disposent le comédien de théâtre (qui doit simultanément émouvoir le spectateur de la dixième rangée de l'orchestre et celui du dernier rang du balcon) et l'acteur de cinéma (pour qui la caméra multiplie infiniment le moindre plissement de lèvres)⁷⁸ ».

Malgré leur formation théâtrale, les acteurs de la pièce ont naturellement adapté leur jeu aux conditions techniques des représentations d'*Oncle Vanya*, qui impliquaient une proximité avec le public. Ainsi, le gouffre existant entre théâtre et cinéma que Malle souhaitait combler avec le filmage n'était initialement pas si profond qu'il l'aurait supposément été avec une pièce dont la mise en place aurait été plus habituelle. Selon Gregory, il n'y avait d'ailleurs presque pas d'écart entre la subtilité de la performance cinématographique traditionnelle et la subtilité de la performance à l'enseigne unique du travail scénique que les acteurs effectuaient dans le cadre d'*Oncle Vanya*. Gaynes témoigne d'ailleurs de la séparation des pouvoirs entre les deux créateurs à ce niveau-là. Il affirme que Malle et Gregory s'étaient entendus de sorte à ce que la direction d'acteur toute entière revenait, comme cela avait toujours été le cas, à André Gregory, et que Louis Malle lui-même n'ait à superviser que les questions techniques. « *Il ne réalisait pas « per se » [en soi]. Il mettait en place ses plans en fonction des directives données [aux acteurs] par André.*⁷⁹ »

Malle cependant, s'exprime différemment à ce sujet, expliquant dans une interview accordée à Oren Moverman qu'il avait tout de même été nécessaire pour lui de faire de légers ajustements en matière de direction d'acteur avec quelques-uns des interprètes⁸⁰. Ce fut notamment le cas avec Brooke Smith, qui se souvient elle-même de l'intervention de Malle qui lui avait tranquillement demandé de ne pas verser de larmes au cours de son monologue final afin d'en conserver la subtilité. La différence de perception de la

⁷⁷ Marion Boudier avec les étudiants en Arts de la scène de l'Université Charles de Gaulle, *Entretien avec Emmanuelle Devos* - Lille 3, le 14 janvier 2010

⁷⁸ « *Des pièces de théâtre au cinéma* » [s.a.] Séquences : la revue de cinéma, n° 17, 1959, p. 16-19

⁷⁹ « *He didn't direct per se. He set up his shots according to André's directions* » interview téléphonique de George Gaynes par Nathan C. Southern, 15 février 2003, traduction par Noémie Germain.

⁸⁰ Louis Malle, *Malle on Malle*, p. 208

direction d'acteur de Malle entre Smith et Gaynes peut s'expliquer par le fait que le rôle du Professeur Serebryakov, interprété par Gaynes, avait une nature plus théâtrale que celui de Smith. En effet, le professeur apparaît comme une personnalité publique en permanente représentation, à l'inverse de sa fille, effacée et discrète.

Le respect des choix de Gregory

Une théâtralité toujours très présente

Malgré ces petites accommodations permettant de rendre le jeu de certains acteurs plus cinématique, on peut constater que la théâtralité de l'œuvre de départ n'est pour autant pas laissée pour compte. En effet, Nourrice, à 19mn22s cherche la poule mouchetée et ses poussins afin que ces derniers ne soient pas dévorés par les corbeaux. Cette action relève entièrement du mime, une forme de théâtre basée uniquement sur le geste. Il n'y a pas de poule sur scène, et André Gregory en tant que metteur en scène de théâtre, comptait sur le contrat tacite théâtral dont nous parlions en première partie⁸¹, pour rendre crédible cette action aux yeux des spectateurs. Malgré la transposition de l'œuvre à l'écran, Louis Malle, qui aurait pu choisir de rendre la scène plus réaliste en y faisant courir une vraie poule ou encore de tout simplement la supprimer, fait preuve d'une acceptation des codes et des modes de faire du théâtre, en les adoptant tels quels et en les retranscrivant ainsi à l'écran, en comptant sur le fait que le contrat tacite théâtral s'applique cette fois-ci entre les spectateurs et le film.

De la même manière, à l'arrivée de Sonia à 42mn55s pendant le second acte, le Docteur Astrov qui est totalement vêtu, mentionne à Vanya et à Waffles qu'il doit aller s'habiller. Ce dernier n'est pourtant à ce moment-là ni dénudé, ni en tenue de nuit. Il est vêtu comme dans les scènes précédentes, sa veste en moins. Le docteur est donc parfaitement visible par une jeune femme et n'arbore pas de tenue indécente. Malle et Gregory comptent ici sur les spectateurs pour comprendre que, la scène ayant lieu de nuit, le Docteur était supposément en pyjama lorsque Sonia est apparue. Ce dernier passera

⁸¹ Voir page 19

d'ailleurs une bonne partie de la nuit à boire de la vodka en grande quantités. Il est aisé de penser qu'au cinéma, la bouteille dudit alcool aurait porté quelque part, les signes d'un produit acheté dans le commerce, tels qu'une étiquette ou encore un bouchon, qui auraient contribué à la rendre plus convaincante. Il n'en est rien ici, la bouteille de verre ne porte pas particulièrement les caractéristiques d'une bouteille d'alcool ; elle est dénuée de toute inscription, collage ou gravure, et contient simplement un liquide incolore qui, s'il est perçu comme de la vodka, est en fait très probablement juste de l'eau. Les codes du théâtre impliquent que notre attention ne se porte pas sur des détails de ce type, mais plutôt sur le contexte ou sur l'état d'ébriété visible du Docteur, pour rendre crédibles ces idées.

Dans le même ordre d'idée, nous pouvons remarquer que lors de la réunion des protagonistes, pendant le troisième acte, Vanya, hors de lui, s'abreuve dans un récipient pour le moins inattendu. Le gobelet en carton qu'il saisit sur la table après avoir exprimé le besoin de boire est typique de ceux donnés dans les bars à l'achat d'un café à emporter et porte l'inscription NYC. Cet élément apparaît comme relativement improbable et anachronique par rapport au contexte initial de l'histoire, ou même par rapport à l'atmosphère intemporelle du film qui, s'il n'avait pas été ancré dans une époque ancienne jusqu'ici, ne portait pas non plus de traces si probantes de contemporanéité. Vanya, venant de vivre un véritable affront, saisit avec énervement le gobelet qui se trouve devant lui. Il jette sur la table la rose qui se tenait dans la carafe d'eau posée à côté du gobelet, et se sert directement depuis le récipient sans prendre le temps d'en changer l'eau.

A la vue de cette action inattendue, nous pouvons nous imaginer que ce choix de mise en scène a été fait pour ramener le spectateur aux conditions initiales du spectacle. En effet, il ressort de ceci un sentiment de spontanéité, comme si nous avions suivi les acteurs à la table à manger avant que ces derniers n'aient le temps de l'installer convenablement, ou comme si Wallace Shawn avait improvisé devant nos yeux pour pallier ce détail oublié lors de la mise en place. A travers ce choix de direction d'acteur, qui aurait aussi bien pu ne pas être planifié, le public est en quelque sorte renvoyé à la notion de répétition, de spectacle non officiel qui allait de pair avec la pièce.

De manière analogue à ces éléments relevant particulièrement de l'imaginaire théâtral, on remarquera les monologues présents dans le film qui, eux aussi, sont caractéristiques de l'art des planches. Ainsi, Vanya à 38mn37s exprime seul et face caméra son désespoir pendant une cinquantaine de secondes, comme le fera Sonia de trois quarts quatorze minutes plus tard⁸², au sujet de son amour pour le docteur Astrov. Si de tels monologues ou apartés sont coutume au théâtre, ils apparaissent comme étant relativement rares au cinéma, dans la mesure où ils impliquent une cassure du quatrième mur qui relève d'un choix de réalisation très particulier. Ainsi, on en trouvera de manière récurrente dans les films de Bertrand Blier (on pensera notamment à la séquence d'ouverture de son film *Beau-Père*⁸³), ou dans ceux de Wes Anderson, alors qu'ils seront très rares, voir introuvables, dans les films de Haneke par exemple. Ici, la théâtralité de ces monologues est entièrement assumée, et elle est utilisée pour apporter au film une certaine tension dramatique. Malle ne cherche pas à les cinématographiser comme c'est le cas pour celui de Yelena dont nous parlerons dans la sous partie dédiée aux procédés cinématographiques utilisés par le réalisateur.

Enfin, un élément symboliquement très théâtral est à mentionner. A 5mn22s, une assistante déballe des accessoires pour supposément préparer le plateau. Parmi les objets, se trouve une sorte de bâton à grelots qui, agité par l'assistante, produit un bruit qui rappelle les sonneries d'annonce de début de pièces à l'opéra ou pour les comédies musicales. Nous pouvons donc estimer que ce geste symbolise le début de la pièce, et qu'à la manière d'un brigadier, l'assistante annonce à travers ce son l'entrée dans l'univers théâtral d'*Oncle Vanya*.

Au fil de notre étude, ressort le fait que Malle s'est appuyé en quasi-totalité sur le travail de Gregory tel qu'il était, en tentant de le modifier le moins possible. Devant la réussite d'une telle transposition comprenant si peu de modifications, et ayant pourtant une telle personnalité, nous sommes poussés à rejoindre l'idée émise par les universitaires à l'origine du livre *Théâtre/Cinéma : Les inséparables* lorsqu'ils avancent qu' « *il y a sans*

⁸² à 52mn40s

⁸³ *Beau-Père* est un film de Bertrand Blier et Alain Sarde sorti en 1981.

doute une part de cinéma dans le théâtre qui implique ce type de filmage et qui le facilite⁸⁴ ». C'est particulièrement le cas dans la pièce *Vanya on 42nd street*.

Le rejet de l'utilisation de costumes et de décors

La volonté de Gregory de ne pas costumer initialement les acteurs à la manière de la petite bourgeoisie russe de l'époque tchekhovienne participe également de cette « cinématographie originelle » inhérente au spectacle. C'est précisément cette « *part de cinéma* » pour reprendre les propos cités plus haut, qui permet une si naturelle transcription écranique, sans nécessité de faire des modifications majeures au niveau de l'objet théâtral.

On remarque en étudiant le film *Vanya on 42nd street*, que les acteurs arborent lors de la représentation les mêmes vêtements que ceux qu'ils portaient à la ville⁸⁵. Aucun, à l'exception de Brooke Smith, qui a délaissé son jean au profit d'une robe, ne porte de costume. On peut penser que cette absence de costumes renvoie quelque part à la « spontanéité naturelle » que le théâtre envie depuis toujours au cinéma.

En effet, l'art industriel qu'est celui de la toile a toujours eu la capacité de raconter des histoires anciennes, contemporaines, ou futures, naturellement rendues crédibles par l'idée de véracité qu'induit l'image cinématographique. Perçue inconsciemment comme la capture d'un moment réel, cette image cinématographique se présente, au même titre que la photographie, comme une sorte de témoin de la vérité, comme l'émettait Bazin dès 1950. Malgré le fait que très tôt, le rapport de l'image à la vérité ait été mis en crise profonde car nous savons pertinemment que les photos peuvent être mises en scène, modifiées et retouchées, au même titre que nous savons le cinéma construit de toute pièce, coupé, et monté, l'image numérique garde une valeur documentaire indéniable, et semble être quelque part acceptée comme le prélèvement d'une empreinte du réel.

⁸⁴ *Théâtre/Cinéma : Les inséparables?*, PICON-VALLIN Béatrice, LALLIAS Jean-Claude, ROBERT Yve, BRASSEL Domenica, Carnets du Pôle, Collection *Agir*, CRDP des Pays de la Loire, 2009, p. 16

⁸⁵ Voir annexe 4 - Les costumes des personnages

Angel Quintana parle de ce concept dans un de ses ouvrages, dans lequel il évoque un certain « *réalisme de la représentation* ⁸⁶ ». Par exemple, dans *Stromboli, terra di Dio* ⁸⁷, l'histoire est fictionnelle, mais le cadre naturel que permet le cinéma apporte une dimension réaliste au film, qui fait quelque part fait « *exploser le réel à l'intérieur même de la fiction* ⁸⁸ »

Nous avons expliqué à plusieurs reprises qu'au théâtre, les codes sont basés sur un contrat tacite entre spectateur et comédien qui accorde une place majeure à l'imagination. De ce contrat découle le fait que la représentation directe et le costume réaliste ne soient pas requis sur scène comme c'est le cas au cinéma. Ils peuvent exister comme être ignorés, et cela n'a pas nécessairement d'impact sur la perception de la pièce par le spectateur. Néanmoins, le costume détient souvent une place fondamentale dans la mise en scène, jusqu'à parfois tenir davantage du premier rôle que de l'accessoire. ⁸⁹ Il est souvent perçu comme l'identité d'un personnage, l'expression de l'indicible intériorité de celui-ci.

Au cinéma, les films d'époque ou à thème regorgent sans exception de costumes très réalistement conçus. Cependant, beaucoup de films ne rentrant pas dans ces catégories ne présentent pas ce type de costumes lourds. Cela ne signifie pas que les apparences des personnages ne soient pas travaillées au cinéma, bien au contraire. Il est ici juste question de dire qu'elles ne le sont pas de la même manière. En effet, le costume du cinéma cherche à rendre un effet des plus réalistes, il sera donc travaillé de manière à correspondre au maximum à l'univers véhiculé par le film. Il accordera souvent une plus grande communicabilité à des éléments tels que le maquillage ou la coiffure, rendus bien plus pertinents au cinéma qu'au théâtre – bien qu'ils y soient aussi utilisés – par le travail de réduction de distance entre acteur et spectateur effectué par la caméra.

⁸⁶ À Angel Quintana, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. Cahiers du cinéma, coll. 21e siècle, Paris, 2008, traduit par Esther Fouchard, 127 pages.

⁸⁷ *Stromboli, terra di Dio* est un film de Roberto Rossellini de 1948.

⁸⁸ À Angel Quintana, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. Cahiers du cinéma, coll. 21e siècle, Paris, 2008, traduit par Esther Fouchard, 127 pages.

⁸⁹ D'après le titre de la conférence tenue à ce sujet au Grand Palais, *Le costume : de l'accessoire au premier rôle?*, Cycles Couture, 15 juin 2015

Le cinéma comme le théâtre, peuvent, sans y être obligés, faire appel à un travail de costumes poussé. Ainsi, si l'histoire de cinéma requiert la recreation d'un monde ancien dans lequel on souhaite immerger le spectateur, costumes et décors seront pour sûr au rendez-vous. Si en revanche, l'histoire, bien que d'un autre temps, pourrait de par son intemporalité être pertinente à toute époque, comme c'est le cas pour celle de l'*Oncle Vanya*, le choix peut être fait de ne pas chercher la restitution d'un autre monde par les costumes ou les décors, mais de la replacer dans un cadre plus contemporain.

Le *Vanya* de Gregory, dénué de costumes particuliers, présente une simplicité et un réalisme qui nous plongent dans un quotidien, au niveau duquel la notion d'époque est bien moins importante que celle de routine. Nul besoin donc, de créer un monde ancien, un monde nouveau ou un monde futur. Les acteurs viennent comme ils sont car ce qu'André Gregory cherche à faire ressortir est leur intériorité et leurs rapports les uns aux autres, ainsi que l'intemporalité de ces derniers, plutôt que de chercher à les ancrer dans une époque. A ce titre, vêtus de manière moderne et non costumés comme les règles primaires du théâtre l'auraient voulu, les acteurs véhiculent quelque chose d'aussi bien théâtralement contemporain que cinématographique d'emblée.

Il faut noter qu'au cinéma, si les costumes sont d'époque, il est très probable que l'univers qui leur corresponde ait été recréé lui aussi. En revanche au théâtre, il est très fréquent de voir des comédiens lourdement costumés sans que le décor ne recrée en rien l'univers dans lequel ils sont supposés évoluer. Ce contraste, permis par le contrat tacite dont nous parlions précédemment, explique en partie pourquoi il aurait été extrêmement théâtral de costumer les acteurs à la mode russe du 19^{ème} siècle sans créer le décor adéquat.

Conserver le lieu et la mise en scène dans l'espace

Au même titre que les directives d'actorat données par Gregory, les choix de mise en scène de ce dernier sont acceptés, respectés, et intégrés par Malle dans son film. Il apparaît d'ailleurs comme tout à fait justifié de considérer qu'ils en sont la base.

Ainsi, le lieu même dans lequel se déroulaient les représentations a été préservé, sans qu'il ne soit jamais question d'en changer pour le tournage du film, où d'y recréer des décors plus réalistes. Il fut accepté tel quel, sans recourir à aucune modification. Il est important de savoir que le New Amsterdam Theater de la 42^{ème} rue représente quelque part le point de départ du projet. En effet, si, sans l'initiative de Gregory de contacter Malle, le film n'aurait pu exister, c'est en grande partie le lieu qui a tant retenu l'attention de Malle et suscité son excitation et sa curiosité. « *Je dois te montrer cet endroit génial*⁹⁰ » avait-il dit à Berner au téléphone. Gorgé d'une allégresse enfantine, il l'y avait ensuite emmené pour le lui faire découvrir avant même de lui avoir exposé son idée. Le producteur, initialement sceptique – malgré la confiance à toute épreuve qu'il avait en Louis Malle, s'est exprimé à différentes reprises sur l'enthousiasme débordant de l'artiste au sujet de ce lieu. Le réalisateur voyait en cet endroit délabré un environnement thématiquement idéal à l'incarnation du texte et de l'ambiance véhiculée par lui. Il évoquait tout de la tristesse, de l'abandon et de la poussière incrustés profondément dans les vies des protagonistes, dont les fondements mêmes avaient, au même titre que la scène, été dévorés par des rats. Hors de question donc, d'en changer ; le lieu et le huis-clos qu'il impose seraient acceptés tels quels, rappelant directement au spectateur les conditions de visionnage d'un spectacle de théâtre dans une salle prévue à cet effet.

La caméra de Malle a défini son travail par rapport au lieu, au jeu, et aux choix de mise en scène de Gregory, qu'elle a abordés comme un tout. Le théâtre se déroulant habituellement en huis-clos, il n'y est pas possible de voir les personnages évoluer en dehors de la zone de jeu qui fait face au public. A l'inverse, le cinéma ne rencontre pas les mêmes contraintes spatiales et ne présente donc généralement pas d'aire de jeu délimitée⁹¹, ce qui lui permet d'amener le spectateur dans les déplacements des

⁹⁰ « *I have to show you this great place* » propos de Louis Malle reportés par Fred Berner, dans son interview accordée à Nathan C. Southern, New York City, 7 mars 2003, traduction par Noémie Germain.

⁹¹ A part dans les films tournés intégralement en huis clos, comme par exemple *La vénus à la fourrure* de Roman Polanski, *Les huit salopards* de Quentin Tarantino, *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1954), *Cris et chuchotements* de Ingmar Bergman (1972), *La grande bouffe* de Marco Ferreri (1973), *Dogville* de Lars Von Trier (2003), *La Corde* d'Alfred Hitchcock (1948), *Douze Hommes en colère* de Sidney Lumet (1957), *La vie des autres* de Florian Henckel von Donnersmarck (2006), *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino (1992), *Amour*

protagonistes. Dans *Vanya on 42nd Street*, initialement pièce de théâtre, le jeu est naturellement centralisé dans un espace prévu à cet effet. Face au proscénium, le public de la pièce de théâtre n'a pas d'autre choix que de voir les entrées et sorties des personnages de la zone en question. Louis Malle aurait pu choisir, grâce au panel de procédés que permettent les techniques cinématographiques, de ne pas laisser ces déplacements à vue dans le film. Dans un souci de conservation du travail de nature théâtrale de Gregory, il a cependant fait le choix de préserver ce principe, en laissant voir au spectateur les acteurs sortir des espaces faisant office de coulisses pour rejoindre les autres dans celui faisant office de scène⁹². Ce choix témoigne de la détermination de Louis Malle à ne pas convertir les éléments caractéristiques du théâtre, tels que ces entrées et sorties visibles, dans le langage cinématographique qui est le sien. On notera d'ailleurs que cette volonté se trouve soulignée par la bande sonore, qui met en avant plutôt que de les effacer, les bruits de craquements des planches sous les pas des acteurs. Il est également important de remarquer que Louis Malle a tenu à laisser observable la mise en place de Yelena à la table du second acte avant que ce dernier ne commence, ainsi que celle du troisième acte, effectuée par Larry Pine et deux personnes que l'on supposera être des assistants. Ce choix, tout comme celui de donner à voir les entrées et sorties de scène, témoigne de la fidélité de Malle par rapport au travail de Gregory, et de son envie de restituer aux spectateurs le film d'une manière plus ou moins similaire à celle dont la pièce était perçue par les audiences ayant la chance d'y assister.

de Michael Haneke (2012), *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais (2011) etc... On notera que parmi les films cités, au moins trois traitent, directement ou non, de théâtre.

⁹² C'est notamment le cas pour la première entrée du Professeur Aleksandr Serebryakov accompagné de Sonia et d'Ilia Ilitch surnommé Waffles à 9'01'', de Yelena à 9'28'', de celle de Sonia à 14'37'', celle de Vanya à 32'44'', celle de Waffles et du Docteur Mikhail Astrov à 40'31'' ainsi qu'à de très nombreuses autres reprises au cours de la pièce.

L'omniprésence du cinéma : les procédés de Louis Malle

L'invention de la BungeeCam

Au fil de notre étude, nous réalisons à quel point les choix créatifs d'André Gregory ont été protégés par Louis Malle au cours de l'hybridation du spectacle *Oncle Vanya* en objet cinématographique. S'il est indéniable que la mise en scène originelle soit la base de tout le travail du réalisateur, il apparaît tout de même comme évident que des procédés relevant entièrement du langage cinématographique aient été utilisés.

Nous pouvons par exemple nous questionner sur la manière de filmer préconisée par Louis Malle. Le projet présentant une telle particularité, il était apparu comme évident à Malle et Berner qu'il fallait définir un mode de filmage qui lui soit propre. Les procédés déjà bien connus tels que les travellings latéraux, d'ailleurs souvent préconisés pour les captations, semblaient parfaitement inappropriés au créateur dans le cadre de ce film. Face à l'impossibilité de trouver un moyen approprié parmi les procédés déjà existants, il décida d'inventer un mécanisme que lui et son équipe surnommèrent très vite « BungeeCam » mot composé de l'association des mots anglais « bungee » signifiant « élastique » et « cam » pour « camera ».

Le système « BungeeCam » était composé d'une caméra 16mm attachée au bout d'une corde élastique, elle-même suspendue à une grue. L'intérêt de ce mécanisme résidait dans la possibilité de mobilité illimitée et sans précédent qu'il accordait à la caméra. Sa capacité à briser le quatrième mur et à pénétrer le proscénium permettaient de le filmer et de filmer les actions qui s'y déroulaient depuis l'intérieur même du noyau dramatique. Cette technique, qui permettait d'être au centre de tout sans pour autant interrompre ou gêner les acteurs, présentait un côté novateur et assez miraculeux. En effet, elle permettait selon Berner de rendre visuellement un « fishbowl effect », soit un « effet aquarium » ou encore « bocal à poissons », ayant la faculté de plonger le spectateur au centre de l'action et de l'organiser autour de lui comme s'il était lui aussi prisonnier de la routine et de la déprime du domaine.

En analysant la manière de filmer choisie par Malle, on remarque la présence de légères secousses à l'image. Le système de filmage « BungeeCam » ne permettait évidemment

pas de stabilisation de la caméra, et l'effet légèrement tremblotant apparaissant au rendu était d'ailleurs délibérément recherché. Il permettait à Malle de maintenir à l'écran la même illusion que celle avec laquelle il jouait dans *My dinner with André*. Ce jeu de caméra s'apparente en fait à un jeu de points de vue : le fait que les plans ne soient pas fixes insufflé une certaine vie à l'objectif, qui rend alors l'impression d'incarner un personnage à part entière, celui du spectateur. Ce procédé permet une identification du spectateur à la caméra, induisant donc que ce dernier se sente comme pris au piège au milieu de ces interactions désespérées. Le système BungeeCam apparaît donc comme particulièrement adapté au filmage de *Vanya on 42nd Street*, dans la mesure où il permet à la fois la cassure du 4^{ème} mur et la documentation de l'action depuis son centre dramatique, mais aussi l'identification du spectateur à la caméra et donc la transmission directe du sentiment anxiogène d'enfermement qui est à l'origine de l'alanguissement commun des personnages qui en font l'un des forts points de tension de la pièce.

Bien entendu, le BungeeCam n'est pas le seul mode de filmage préconisé par Louis Malle, et il est parfois abandonné quelque temps pour laisser place à des plans fixes.

On retrouve dans le film de Louis Malle un principe qu'exposait Jacquot, qui tendait à dire que dès lors que le cinéma regarde, il doit, en utilisant l'art de la distance, montrer davantage. Il entend par là le fait de rendre audible les souffles des acteurs⁹³, de saisir les regards qui peuvent ne pas être captés par le spectateur dans la salle, de suivre l'acteur hors scène et par là, de pénétrer l'énigme que constitue tout spectacle. Nous allons maintenant voir quels types de procédés ont été mis en place par Louis Malle pour permettre cette monstration du détail dans *Vanya on 42nd Street*.

Les gros plans de Louis Malle

Oncle Vanya est une pièce très psychologique, de par son sujet même. Portée sur la question de l'accomplissement d'un individu au cours de sa vie, elle met en tension

⁹³ C'est une préférence de Jacquot qu'applique également Louis Malle, mais ce n'est pas toujours le cas. En effet, Ettore Scola a davantage eu tendance à éteindre ces souffles lors du mixage de son film *Le bal* (1983), par exemple.

l'idée que les personnages puissent avoir gâché la leur, accordant donc une grande importance à leur intériorité. Afin de donner à voir les sentiments de ces derniers, Louis Malle fait par exemple usage de nombreux gros plans sur les visages des acteurs. Analogiquement à ce qu'il l'avait fait dans *My Dinner with André*, le réalisateur utilise les gros plans qu'il apprécie tant dans le même but que lors de sa première collaboration avec Gregory. Leur présence sert à mettre en avant les moments forts d'intimité ou d'émotion, en donnant à observer la partie la plus expressive du corps des comédiens. Ainsi, Vanya, lors de son monologue⁹⁴ dont il était sujet précédemment, verra la caméra s'approcher progressivement de son visage jusqu'à ne cadrer plus que ce dernier, laissant au spectateur le loisir de se laisser transporter à travers son désarroi, par la communicativité de son regard et de ses expressions faciales. Sonia, dans son monologue de la 52^{ème} minute, reçoit le même traitement, ainsi que c'est le cas pour sa belle-mère qui, lorsque commence le deuxième acte et que Sonia et Vanya la confrontent à sa paresse contagieuse, est la seule à être filmée en gros plan – ce qui permet au spectateur de contempler ses pensées et sa vexation à travers sa physionomie. La lecture de son visage se poursuit d'ailleurs quelques minutes plus tard, alors que le spectateur se trouve témoin de sa réflexion intérieure⁹⁵ au sujet de l'amour de Sonia pour l'homme qui ne l'aimera jamais, et de l'amour que ce dernier lui porte à elle. Les exemples cités ici⁹⁶ donnent à voir des gros plans d'une durée notable, qui visent à rendre visible les méditations profondes des personnages. Mais il faut savoir que ces derniers ne sont pas les seuls. En effet, Louis Malle utilise aussi des gros plans pour ponctuer d'émotions les échanges entre les personnages, ou pour amplifier leur ton, comme nous le verrons par exemple lors de la scène prenant place autour de la grande table dans le troisième acte. Dans cette scène, le réalisateur fait défiler sa caméra sur l'assemblée en gros plan, en prenant le soin de l'arrêter souvent sur les expressions de visage des protagonistes, exprimant successivement gêne, anxiété, colère, tristesse et perplexité.

⁹⁴ Le monologue de Vanya commence à 38mn37s

⁹⁵ à 1h07mn35 s. La scène était initialement un monologue, qui a été remplacé par une voix off.

⁹⁶ Il en existe de nombreux autres, comme le monologue avant gardiste et écologiste du Dr Astrov à 22mn02s, celui du Pr Serebryakov à 29mn00s interrompu de quelques interventions de Yelena ou encore le monologue final de Sonia.

Le pouvoir du cinéma : rendre audible l'inaudible

Les plans rapprochés sont également beaucoup utilisés, permettant une encore plus grande proximité avec les acteurs que celle permise par la mise en place du spectacle. Si Louis Malle nous donne à observer de près les interprètes, il nous permet également de bien les entendre. Ainsi, lors de la triste et affectueuse étreinte qui unit Vanya et Sonia au sein du même plan à 44mn37s, un baiser que donne l'oncle à sa nièce est rendu audible par l'accentuation volontaire de ce dernier au mixage. Le fait de permettre au spectateur d'entendre ce baiser, lui donne en quelque sorte une valeur plus concrète que s'il avait été simplement mimé – du point de vue du spectateur ne pouvant pas l'entendre du moins. En une micro-seconde, et sans forcément que le spectateur ne s'en rende compte, Louis Malle le précipite dans l'intimité profonde des personnages qu'il filme, comme il s'amusait d'ailleurs déjà à le faire en scannant leurs visages avec sa caméra à laquelle rien n'échappe.

La technique des « cheated eyelines »

Un autre procédé, quasiment invisible à l'écran, a d'ailleurs été utilisé par Louis Malle pour impliquer encore davantage le spectateur dans la dramaturgie. Il utilisa ce qu'il appelait les « cheated eyelines », ou en français les « ligne de regard trichées, ou truquées », pour dé-théâtraliser un peu le contenu filmé et pour mieux transmettre à l'écran les émotions véhiculées par les dialogues. Il demandait en fait aux acteurs de faire « tricher » la direction de leur regard, et de la modifier légèrement en l'orientant davantage vers sa caméra lors de gros plans complémentaires opposants deux personnages l'un à l'autre. Cette technique lui permettait de créer au montage une plus grande intimité dans l'interaction entre les deux personnages, en donnant l'impression que ces derniers se regardaient par l'intermédiaire de l'objectif.

En fait, au lieu de jouer pour le public comme c'était le cas lors du spectacle – malgré la mise en place particulière de l'audience par rapport aux acteurs, Malle demandait simplement aux interprètes de jouer davantage pour la caméra. Ainsi, si deux acteurs

étaient montrés assis côte à côte lors d'une scène, il leur demandait de s'adresser l'un à l'autre d'une manière un peu moins naturelle qu'ils ne l'auraient habituellement fait. Il était par exemple question pour eux d'orienter leur visage vers leur interlocuteur, tout en portant plutôt leur regard dans la direction de l'objectif. Cette légère modification en matière de direction d'acteur, permettait au réalisateur de pouvoir maintenir au montage l'intimité de la scène, grâce aux lignes de regard qu'il réussissait à connecter l'une à l'autre au moment de la post production. Ainsi, il parvenait encore une fois à renforcer cette impression qu'il donne au spectateur d'être toujours au cœur de la tension et de l'intimité des personnages.

L'utilisation de voix off

En matière d'intimité, on notera d'ailleurs que Malle est allé jusqu'à imposer au spectateur une position habituellement plutôt cinématographique ou romanesque que théâtrale, d'observateur omniscient. En effet, alors que nous parlions précédemment des monologues théâtraux que le réalisateur avait choisi de préserver tels quels pour le film, nous avons mentionné en note de bas de page une exception notable à ce principe.

Lorsque Yelena s'abandonne à ses pensées au sujet de Sonia, d'Astrov et de ses propres limites à la 7^{ème} minute de la première heure du film, la configuration initiale pensée par Gregory aurait voulu qu'elle le fasse à haute voix. Mais l'idée de Malle fut ici de transformer cette tirade en monologue interne, donnant ainsi à la scène une identité plus cinématographique, et faisant au spectateur une place au plus profond de l'esprit du personnage. Berner a raconté qu'à l'observation du spectacle, Malle avait comme ressenti que l'immobile visage d'albâtre de Julianne Moore pourrait, à ce moment précis, dire une plus belle histoire que les mots écrits ne le permettaient. Ce choix de lui demander de ne pas parler pour plutôt apposer sur son visage son monologue en voix off au moment de la post-production, s'inscrit dans la continuité de son rôle « d'harmoniseur ». Louis Malle avait en réalité pour rôle d'ajuster les vérités des sentiments exprimés par les acteurs, afin que ces derniers soient manifestés de sorte à ce qu'il puisse les capturer pour l'écran dans leur expression la plus communicative. La

subtilité de ces techniques cinématographiques employées par Malle ont élevé Vanya à un niveau réellement cinématographique, tout en ne manquant jamais de montrer un respect total aussi bien envers les comédiens qu'envers le texte écrit.

A travers cette configuration de monologue déclamé en voix off, le réalisateur donne l'impression au spectateur que c'est lui qui lit sur les traits animés de Moore ce que sa voix raconte, et non que ce sont ses mots qui lui font comprendre ses expressions faciales. Malle donne ainsi au spectateur la possibilité d'apprendre à décrypter un visage silencieux d'acteur, compétence que ce dernier sollicitera encore à de nombreuses reprises dans le film, afin de comprendre par exemple, les messages émotifs transmis par les gros plans dont nous parlions précédemment. En cherchant à apporter cette cinématographie supplémentaire au film, Malle met en valeur la performance théâtrale en elle-même et propulse, une fois encore, le spectateur au cœur de l'intériorité des personnages.

L'intérêt de faire usage du faux direct

Au visionnage de *Vanya on 42nd Street*, on note que le film est organisé de façon à restituer une impression de tournage en direct. En effet, bien que très monté, le film suit une chronologie linéaire, et donne l'impression de laisser apparaître les actions en temps réel. On peut donc suivre l'arrivée des acteurs, leur entrée au théâtre, leur mise en place et l'évolution de leur personnage jusqu'à la fin de la pièce, sans sauts dans le temps et sans ellipses, nous donnant l'impression d'être avec eux. L'effet de direct rendu par le film est bien entendu une impression, car bien qu'ayant été tourné dans l'ordre chronologique de la pièce, le tournage s'est déroulé dans les conditions d'un tournage traditionnel.

Outre le projet de restituer au plus proche du réel le contenu de la pièce de théâtre, nous pouvons nous demander ce qu'apporte ce procédé de faux direct en plus dans le film.

Le remplacement des conditions du théâtre privé du 17^{ème} siècle dans un cadre contemporain, a en partie aidé à définir naturellement le rôle de Malle. Le projet de base et ses conditions de représentation appelaient Malle à utiliser sa caméra pour outrepasser

son statut de documentariste et permettre aux deux philosophies constituant la base du projet de Gregory de faire surface.

Il s'agit d'une part, d'une philosophie maniériste du 17^{ème} siècle, visant à mettre stylistiquement l'accent sur la perception personnelle et souvent angoissée de la réalité par l'auteur, ici Tchekhov. D'autre part, il est question de modernisme, philosophie née au 20^{ème} siècle, visant à suggérer une réalité fracturée en autant de perspectives qu'il y a de protagonistes, par le biais d'une multiplication de ces derniers. En effet, selon l'érudit Ronald Hingley⁹⁷, Tchekhov écrivit *Onle Vanya* juste avant *La Mouette*, à un moment de sa vie où il envisageait de quitter le drame conventionnel pour un format multipliant davantage les personnages et donc les regards portés sur la réalité ; ce qui place *Vanya* en pièce quintessentielle du théâtre moderniste des débuts.

Ces deux philosophies, émanant de la pièce en elle-même et de sa mise en scène, accordent une grande importance à la cassure d'une réalité objective unique, à la distorsion de la réalité à travers différentes subjectivités. La caméra de Malle, aussi juste qu'elle l'était dans *God's Country*⁹⁸, filme tous les personnages au même niveau⁹⁹, sans en privilégier ou en « starifier » réellement un. Tous sont mis sur le même plan, tous ont le droit au même traitement cinématographique et aux gros plans invitant à lire leurs émotions. Cette manière égalitaire et faussement directe de filmer permet de restituer l'impression de connaître ces personnages, de les suivre dans leur évolution, de comprendre leur point de vue et donc de mieux ressentir cette fragmentation de la réalité. Ces techniques permettent d'exhumer les deux philosophies sous-jacentes à cette pièce, afin de faire en sorte que, comme l'envisage le modernisme, ce soit la somme de tous les personnages qui en viennent à former le portrait d'une réalité qui se conjugue à toutes les personnes.

Outre la mise en avant de ces deux philosophies historiques, le faux direct permet à Malle de créer pour le spectateur l'illusion qu'il assiste seul au déploiement de ces

⁹⁷ Dans l'introduction qu'il a écrite pour le recueil qu'il a traduit, *Five Plays : Ivanov, The Seagull, Uncle Vanya, Three Sisters, and The Cherry Orchard*, Anton Tchekhov traduit par Ronald Hingley, collection Oxford World's Classics, Oxford University Press; 1ère édition (1^{er} septembre 2008)

⁹⁸ *God's Country* est un documentaire américain réalisé par Louis Malle en 1986, qui dresse le portrait de la petite ville blanche, croyante et conservatrice qu'est celle de Glencoe dans le Minnesota, à travers les propos de ses habitants.

⁹⁹ En fonction de leurs apparitions bien sûr

différents fragments de vie, au fur et à mesure que ceux-ci se déroulent, comme s'il vivait une expérience personnelle avec les comédiens et que la caméra n'était pas décisionnaire de ce qu'il voit ou non. Cet effet apporté par le direct rejoint celui du cassage du quatrième mur permis par le procédé de BungeeCam dont nous parlions précédemment, permettant une plus grande implication du spectateur au sein du corps dramatique.

Faire appel au cinéma pour renforcer la théâtralité : l'utilisation de la musique

On remarque également un paradoxe intéressant. Louis Malle semble avoir utilisé un procédé cinématographique pour renforcer la théâtralité des scènes jouées, ou du moins pour marquer la césure entre les passages théâtraux joués, et les passages cinématographiques de transition. En effet, l'appréhension de la notion de musique dans le film a de quoi mettre la puce à l'oreille du spectateur pour l'aider à comprendre que Louis Malle joue de cette dualité entre théâtre et cinéma. Il est à la fois surprenant et tout à fait logique de remarquer qu'aux scènes jouées, est associée une musique diégétique, tandis que sur les scènes non jouées est placée une bande son non diégétique. La mise en scène de Gregory, mettait en place des séquences musicales toujours diégétiques, interprétées par Waffles. S'accordant entièrement aux codes du théâtre de l'époque, Gregory ne faisait usage que de musique diégétique et donc directe, et n'avait pas de problème à faire jouer Télégaine à la guitare dans un coin visible de l'espace scénique, sans pour autant que celui-ci ne fasse partie de la scène en tant que personnage¹⁰⁰. Cette mise en place, que l'on retrouve souvent au théâtre¹⁰¹, est très surprenante au cinéma où il est bien rare de voir un personnage qui ne fait pas partie de la scène, l'accompagner musicalement dans un coin de l'écran. La raison de cette différence est principalement technique : il fut pendant longtemps impossible de diffuser voix off et bandes sonores lors de représentations théâtrales, alors que le cinéma le permettait. Les arts de l'écran ont ainsi pris l'habitude de faire usage de musiques pas

¹⁰⁰ On pensera par exemple à la 43^{ème} seconde de la 24^{ème} minute, où l'on voit Waffles jouer de la guitare en arrière-plan alors que Vanya et Yelena dialoguent.

¹⁰¹ Voir annexe 5 – Le placement des musiciens au théâtre

nécessairement diégétiques alors que le théâtre, qui peut maintenant en faire de même, a conservé l'héritage passé de musique directe.

Ainsi Gregory a accordé une place théâtrale à la musique dans son œuvre, que Louis Malle a acceptée et restituée au même titre que tous les éléments du travail d'origine du metteur en scène. Dans le cadre de la démarche de Malle, respectueuse du travail de Gregory, il apparaît comme logique qu'il inscrive Télégaine dans le plan, bien qu'il ne fasse rien d'autre que d'y jouer de la guitare, afin de permettre au spectateur de voir la source de la musique comme c'était le cas dans le travail théâtral de Gregory.

On remarque cependant un élément additionnel surprenant concernant la musique. Le souci de visibilité de la source musicale dont il est question ici ne se retrouve pas hors des scènes de théâtre pur. Ainsi, au début du film qui se passe dans la rue, comme à chaque fois que le jeu cesse pour les raisons d'une pause ou d'une transition, une musique extra-diégétique et donc purement cinématographique vient chatouiller les oreilles du spectateur. Le contraste se fait par exemple particulièrement frappant lors de la transition entre le premier et le second acte, lorsque la musique extra-diégétique cesse de se faire entendre au moment même où Yelena ouvre la bouche pour s'adresser à son acariâtre mari, marquant alors un retour au théâtre instantané.

Avec ce jeu de sources musicales, Louis Malle rappelle au spectateur que le film de théâtre qu'il est en train de voir est dans le même temps un film de théâtre et un film de cinéma. Entre les périodes de jeu et de coupures, on navigue avec lui d'un genre à l'autre, guidés par la nature de la musique.

Cette seconde partie de notre travail de recherche nous a permis d'étudier les conditions dans lesquelles s'est effectuée l'hybridation de la pièce de théâtre d'origine *Uncle Vanya* en un véritable objet cinématographique pourtant inclassifiable portant le titre de *Vanya on 42nd Street*. Le type de documentation audiovisuelle du spectacle préconisé par les deux créateurs visant une restitution au plus proche du réel, les choix qu'André Gregory avait faits en matière de mise en scène et de direction d'acteur ont été conservés par Louis Malle, restitués dans le film, et même sublimés par ses techniques comme nous venons de le voir. Il s'est agi à travers ce projet, d'entremêler deux modes d'expression

dont les langages sont voisins et les syntaxes étrangères tout en relevant admirablement le défi de n'amoindrir ni l'un ni l'autre. Au contraire, les deux disciplines présentes dans le film apparaissent parfois comme se mettant mutuellement en valeur. Nous tenterons dans la troisième partie de ce mémoire, de définir les différents points d'intérêt d'un tel métissage.

TROISIEME PARTIE

L'intérêt d'un tel métissage

Nous avons jusqu'à présent mené notre travail de recherche sur les modalités d'échange entre théâtre et cinéma au sein du film *Vanya on 42nd Street*. Nous avons tout d'abord cherché à rassembler un maximum d'informations au sujet de la pièce d'André Gregory qui est à l'origine du film, afin de pouvoir en comprendre l'essence et les choix de mise en scène ayant été faits pour l'en exhumer. Nous avons ensuite travaillé sur la relation qu'entretenaient au sein du film les deux arts de la représentation que sont le cinéma et le théâtre, dans l'élan d'émulation mutuelle qui caractérise le projet. Il nous reviendra maintenant, dans cette troisième et dernière partie, de chercher à comprendre les raisons d'un tel croisement des genres, en mettant d'abord en avant ses intérêts documentaire, artistique et expérimental. Nous chercherons également à mettre en valeur ce qu'apportent les techniques du cinéma à la pièce d'origine, que ce soit au niveau de l'intrigue, de l'esthétique ou bien à celui de la dramaturgie.

Documenter le théâtre

Le spectacle vivant à l'écran

Comme nous le disions dans l'introduction, le mot « théâtre » trouve son origine dans le mot grec theatrón, qui veut dire « lieu où l'on regarde ». Le théâtre est une branche de l'art scénique, un spectacle par lequel sont exécutés des représentations dramatiques en la présence d'un public. Cet art regroupe le discours, les gestes, les sons, la scénographie et aussi la musique. « *Le théâtre est d'abord un spectacle et un genre oral, une performance éphémère, la prestation d'un comédien devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. Il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit ni publié.* ¹⁰² »

¹⁰² BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Collection Folio essais, Gallimard, 2006

Les manifestations de cet art sont considérées comme étant des spectacles¹⁰³. Le terme recouvre cependant plusieurs notions, en raison d'un usage peu rigoureux de cette appellation. De fait, les représentations de films de cinéma devant un public se rangent également sous ce terme, qui s'est en fait imposé à la suite de discussions entre les professionnels et le Ministère de la Culture français sur les métiers du spectacle. Si théâtre et cinéma peuvent donc être regroupés sous cette même appellation large de « spectacle », ils demeurent tout de même très différents l'un de l'autre. Le Ministère de la Culture l'a d'ailleurs marqué en 1993, en créant d'une part une commission pour « le spectacle enregistré », englobant notamment la radio, le cinéma et les métiers de l'audiovisuel, et, d'autre part, une commission équivalente pour le « spectacle vivant »¹⁰⁴.

La notion de spectacle vivant à laquelle se rapporte le genre théâtral, implique qu'il soit joué par des humains et qu'il se pratique en direct et devant un public. Ces caractéristiques définissent une première dimension qui l'oppose au cinéma. En effet, la pratique du genre théâtral en direct implique qu'avec l'idée de théâtre vienne celle de représentation unique. Les acteurs réécrivent l'histoire pour le public à chacune de leurs entrées en scène, et en tant qu'humains et non que robots, leurs corps peuvent la raconter différemment à chaque fois. De plus, outre la prise d'assurance possible des comédiens entre la première représentation d'une saison et sa quinzième, une pièce n'est pas figée et peut donc être constamment sujette à des évolutions ou à des modifications. Mais quelles que soient les améliorations apportées à la pièce, les acteurs devront la jouer à nouveau chaque fois que le public s'installe dans la salle, à la différence des acteurs de cinéma dont l'enregistrement de la performance invalide la nécessité de répétition de cette dernière. Apparaît alors, dans l'essence même de ces deux types de spectacles, une

¹⁰³ Terme apparu en français au XIII^e siècle, dérivé du latin. Il trouve ses racines dans le verbe spectare (regarder avec attention, inspecter, prospecter) et le nom commun spectaculum (« tout ce qui attire le regard »). A partir du XVI^e siècle, le mot commence à désigner la pratique du théâtre. On regroupe désormais sous le terme général « d'arts du spectacle » des pratiques aussi diverses que le cinéma, le théâtre, l'opéra, le cirque, le feu d'artifice, le concert classique, le concert de rock. C'est sous cette appellation en tout cas qu'ils apparaissent dans la législation française concernant aussi bien les autorisations, les taxes ou les droits d'auteur. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel CORVIN

¹⁰⁴ L'appellation « spectacle vivant » désigne un spectacle qui se déroule en direct devant un public, par opposition aux créations artistiques de l'audiovisuel issues notamment du cinéma, de la télévision ou d'Internet. Elle s'applique majoritairement au théâtre (en salle ou dans l'espace urbain), à l'opéra, à la danse, au cirque et au cabaret. *Encyclopédie Larousse*

opposition entre la performance directe et vivante et l'enregistrement, entre l'unique donc, et le duplicable.

Peter Brook avait envisagé le filmage de son spectacle *Marat-Sade*¹⁰⁵, comme une étape radicale, une sorte de fin, impliquant la destruction de tous les décors du spectacle une fois le tournage terminé. En réalité, le filmage devrait plutôt être considéré comme « *une étape dans l'ensemble des modes d'existence possibles d'un spectacle*¹⁰⁶ », dans la mesure où l'expérience du tournage pourrait éventuellement servir à l'approfondissement du spectacle si ce dernier était un jour repris sur les planches, par exemple. En effet, le film de théâtre n'est pas qu'une transportation du spectacle dans le « *no-man's land anonyme du studio*¹⁰⁷ » duquel aucun retour n'est possible, loin de là.

Par exemple, le passage à l'audiovisuel d'une pièce de théâtre permet de pallier le caractère éphémère qu'implique sa nature première. Godard s'interrogeait d'ailleurs sur la question dès 1966 en se demandant « *pourquoi les gens de théâtre n'[avaient] jamais envie de filmer leurs spectacles pour les garder comme archives*¹⁰⁸ ? ». Il regrettait que ce désir n'ait jamais habité les metteurs en scène car, si cela avait été le cas, « *aujourd'hui, on aurait des pièces filmées de Pitoeff*¹⁰⁹ ». La question de donner cette dimension concrète à la mémoire d'un spectacle par nature non duplicable, fait diverger les réactions. Les frères Lumière comme Georges Méliès n'y voyaient pourtant pas d'inconvénients, et ils avaient ainsi filmé et documenté des pièces, leur travail nous permettant aujourd'hui de savoir comment jouaient Sarah Bernhardt ou encore Mounet-Sully. Malgré cela, l'inscription de la représentation théâtrale dans l'éternel a beaucoup inquiété et est d'ailleurs toujours questionnée. Jean Cocteau craignait par exemple le « *mécanisme résurrectionnel* » du cinéma. En effet, au théâtre, de nombreux mythes

¹⁰⁵ Pièce de théâtre allemande de Peter Weiss, montée par Peter Brook avec la Royal Shakespeare Company sous le nom de *La persécution et l'assassinat de Jean Paul Marat, représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* et cinématographiquement adapté par Peter Brook lui-même sous le nom de *La persécution et l'assassinat de Jean Paul Marat tel que monté par les patients de l'asile de Charenton sous la direction du Marquis de Sade*

¹⁰⁶ *Théâtre d'aujourd'hui n°11* : De la scène à l'écran, Ouvrage Collectif, CNDP, 2007

¹⁰⁷ Ibid. p 21

¹⁰⁸ Godard, Jean-Luc. *Conversation avec R. Allio et A. Bourseiller*. Cahiers du cinéma n° 177. Avril 1966.

¹⁰⁹ Ibid.

anciens subsistent, sont encore joués actuellement et rencontrent toujours de grands succès. Cette crainte de mécanisme résurrectionnel va, selon lui, dans le sens que, si ces mythes avaient été portés par des figures cinématographiques, devenues un jour fantômes, ils n'existeraient plus qu'à travers ceux-ci et ne seraient peut-être plus joués aujourd'hui, leur passage au cinéma étant donc responsable de la fin de leur pérennité. Une des caractéristiques de la captation théâtrale qui contribua également à ce que cette dernière soit redoutée est que, quoi qu'il arrive, la captation montre toujours l'action au passé tandis que le théâtre un art du présent et de la relation à l'autre. En effet, face à l'incapacité du cinéma à retranscrire le direct et le vivant, s'applique bien la célèbre phrase de Louis Jouvet « *au théâtre on joue, au cinéma on a joué* ».

La parcelle d'éternité, le devoir de mémoire

Malgré ces appréhensions, certains voient positivement l'idée que le spectacle vivant puisse laisser une trace visible et durable. En effet, qu'elles aient pour rôle la promotion, la documentation, l'archivage ou encore le contrôle du processus créatif permettant une prise de recul, les images audiovisuelles de spectacles peuvent servir de support commercial comme de support de travail, et sont aujourd'hui souvent utilisées à ces fins-ci. On pensera notamment à Daniel Mesguich qui, avec l'équipe du Théâtre de la Métaphore de Lille¹¹⁰ qui était composée notamment de techniciens audiovisuels, enregistrait tout de ses répétitions, spectacles et entretiens, en vue de pouvoir approfondir son travail, en garder des traces, et même diffuser ces contenus.

Ainsi, si le principe même de filmer le théâtre a souvent été décrié, pour des raisons – que nous avons déjà vues – de dénaturation, d'aliénation, d'inutilité ou encore d'incompatibilité blasphématoire selon ses détracteurs, il apparaît tout de même que cette idée présente de nombreux points positifs. Giorgio Strehler¹¹¹ s'exprimait d'ailleurs, lors d'un colloque sur ce sujet, sur la nécessité et l'urgence de filmer des

¹¹⁰ Aujourd'hui rebaptisé Théâtre du Nord

¹¹¹ Giorgio Strehler (1921-1997) est un metteur en scène italien parmi les plus célèbres d'Europe. Il a produit de nombreuses mises en scène de Bertolt Brecht, William Shakespeare et surtout de Carlo Goldoni dans son Piccolo Teatro de Milan, entrant ainsi avec Peter Brook et Peter Stein dans l'histoire du théâtre européen.

spectacles pour pouvoir diffuser le patrimoine théâtral à l'échelle européenne¹¹². En effet, le filmage de spectacles, au-delà de permettre d'en garder une trace, et donc par exemple de nous permettre de travailler aujourd'hui sur *Vanya on 42nd Street*, comprend de nombreux points positifs, à commencer par la démocratisation de ce dernier auprès de tous par le biais de sa diffusion sur des supports utilisés par le grand public. Le théâtre étant aujourd'hui regrettablement considéré comme un art élitiste, du fait des prix qui y sont pratiqués et de la concentration de lieux dédiés à cet art dans les grandes villes¹¹³, reste difficilement accessible à certains et l'on peut considérer qu'il est du devoir des gens de culture que de permettre un accès à cette dernière au plus grand nombre. S'il est vrai que le public se montre de moins en moins consommateur de DVD, il lui reste cependant possible de consommer du théâtre en médiathèques, par le biais d'achats sur internet ou même à la télévision. Bien que ces modes de consommation permettent d'accéder au théâtre sans en fréquenter les salles, ce que beaucoup ont vu comme une promesse de mort pour le théâtre, on peut considérer qu'au contraire, ils permettent au grand public de s'y familiariser et donc de participer au dynamisme du secteur et à sa pérennité.

L'accessibilité

Ces supports de théâtre filmé permettent de toucher un plus grand nombre de personnes, de renouveler les publics, de multiplier les formes d'existence du genre théâtral et de faire une place à ce genre dans l'esprit des élèves dès le plus jeune âge. En effet, nombre de ces films font partie des outils pédagogiques mis à la disposition des professeurs pour l'enseignement et l'éducation culturelle des élèves qui représentent le futur de la culture. Ainsi, les gens de ma génération auront très probablement étudié au lycée depuis leur siège de classe l'opéra *Don Giovanni* ou la pièce *Dom Juan* grâce à ces supports. D'ailleurs, un autre élément très positif que nous pouvons voir au théâtre

¹¹² Colloque « *Théâtre et audiovisuel* », Théâtre de l'Odéon, 1991. Giorgio Strehler, lorsqu'il mentionne cette urgence, fait référence au petit écran et envisage une diffusion télévisuelle dudit patrimoine.

¹¹³ L'accès au théâtre reste difficile pour un bon nombre de personnes malgré le fait que la France ait mis en place une politique de décentralisation qui fait que le territoire français est assez bien irrigué en terme de structures théâtrales.

filmé est que, lorsque celui-ci est délivré sur des supports tels que les DVD, il s'accompagne souvent d'éléments supplémentaires catégorisés comme bonus. Ces derniers, apportant des informations sur les coulisses, les origines de la pièce, son esprit et ses intentions, ou encore sa mise en œuvre, sont souvent très riches d'informations et utiles à une appréhension plus profonde du spectacle, qu'ils soient vus par l'élève, l'enseignant ou le particulier. Ils confèrent au théâtre cette notion de vie et de travail d'équipe, le présentent comme un travail réalisé étapes par étapes et le rendent ainsi réalisable, plus compréhensible et plus accessible dans l'esprit du spectateur. On pensera encore à Daniel Mesguich, qui offre aux spectateurs dans les bonus de son *Dom Juan*, un dialogue qu'on a tout intérêt à regarder dans lequel il répond aux élèves qui ont pris sa place. « *Certes, jamais la fréquentation personnelle, physique, d'une salle de spectacle ne saurait être remplacée par un écran. Mais il serait regrettable, aujourd'hui, de se camper sur des positions d'arrière-garde pour rejeter en bloc des instruments qui non seulement peuvent être d'un immense bénéfice pédagogique, mais se révèlent en outre artistiquement très maîtrisés.*¹¹⁴ ». Cette phrase apparaît comme tout à fait juste, bien que dans le cas de *Vanya on 42nd Street*, il ne soit pas question de chercher à remplacer par un écran quoi que ce soit, mais bien de créer une nouvelle forme de vie de ce spectacle, pour le magnifier et lui conférer une portée nouvelle.

Un genre mineur qui prend de l'importance

Pour ces différentes raisons, ainsi que pour l'exercice créatif que représente ce travail de filmage de théâtre, de très grands réalisateurs se sont essayés à l'exercice, donnant à ce genre initialement considéré comme mineur, un poids à prendre en considération. Les exemples de fameux metteurs en scène travaillant en binôme avec «leur» réalisateur sont d'ailleurs multiples. On peut par exemple facilement s'imaginer à quel point, pour Patrice Chéreau, lui-même réalisateur, la qualité des captations de ses spectacles était primordiale. De tels résultats impliquaient d'ailleurs qu'il entretienne

¹¹⁴ éduSCOL, Enseigner le théâtre au lycée et en cours de français, Piste n° 4 - Le théâtre filmé : du bon usage des captations, Des films de théâtre

une solide relation de dialogue et de confiance avec celui qui, après avoir été son assistant, tourna un reportage sur les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*¹¹⁵ puis devint le réalisateur de toutes les captations des spectacles de Chéreau, jusqu'au dernier¹¹⁶ (dont le montage commença le jour de la mort du metteur en scène). On pourrait aussi penser à l'exigence des films d'Ariane Mnouchkine pour les spectacles du Théâtre du Soleil, dont nous avons déjà parlé. De *1789 aux Naufragés du Fol Espoir* (2013), en passant par *Tambours sur la digue* (2002) et *Le dernier Caravansérail (Odyssées)* (2006), la minutie se fait sentir et certains spectacles semblent porter en eux quelques traits d'une certaine identité filmique, comme si leur future captation ou récréation était déjà pensée dès leur écriture.

Il arrive cependant que les versions de pièces de théâtre filmées sous forme de récréations ne parviennent pas à restituer certaines atmosphères si uniques qui sont propres aux salles de théâtre. En effet, comme l'écrit la COPAT, « *la récréation complète d'une pièce, filmée sans public dans un studio ou au théâtre [...] a l'inconvénient de néglige[r] une dimension essentielle : filmer des acteurs qui ne jouent plus pour un public mais pour une caméra relève fondamentalement d'une démarche cinématographique, incapable de recréer l'émotion propre au spectacle vivant et cette relation entre le spectateur et l'acteur, unique au théâtre*¹¹⁷ ». Les spectacles filmés à la manière de captations, eux, voient leur vivant saisi au moment même de sa représentation. Cette prise sur le vif leur permet d'en capter les moindres détails, jusqu'à l'intense fragilité qui se ressent souvent au théâtre et qui lui confère son si charmant goût d'instabilité. Dans *Vanya on 42nd Street*, il est question d'un parfait mélange entre ces deux modalités de filmage du théâtre, permettant de retranscrire vérité et sensibilité, en y ajoutant quelque chose de très sincère.

¹¹⁵ Stéphane Metge, *Une autre solitude*, Documentaire Théâtre, 1995.

¹¹⁶ *Elektra* de Richard Strauss présentée au Festival d'Aix-en-Provence. Le film reçut les honneurs, du Théâtre de la Ville à l'occasion de l'hommage rendu en janvier 2014 au metteur en scène. Stéphane Metge également réalisé d'autres documentaires sur Chéreau : *Cinq leçons de théâtre de Patrice Chéreau*, 1999), *Patrice Chéreau, Le Corps au travail*, 2008-2009).

¹¹⁷ Site de la COPAT, onglet « Filmer le théâtre », déjà cité. Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche - DGESCO - IGEN

Un apport artistique

L'intériorité du réalisateur visible à l'écran

En effet, l'intérêt du film *Vanya on 42nd Street* ne réside bien sûr pas simplement en ce que représente le théâtre filmé de manière générale. Il est question dans cette œuvre d'un véritable travail collaboratif de création sur la création, de mise en dialogue de deux langages bien différents au sein d'une même matrice. Le mélange entre théâtre et cinéma, entre le travail de Malle et celui de Gregory, est dans ce film d'une fluidité si frappante qu'il en devient presque invisible. On croirait, en analysant *Vanya*, que la mise en place de cette entente entre les deux arts de la représentation s'est faite avec une grande facilité. Il est vrai que la relation qu'entretenaient Gregory et Malle était très chaleureuse, que le trio que tous deux formaient avec Shawn partageait la même sensibilité et le même humour, et que Malle était quelqu'un de « *très à l'aise avec la collaboration*¹¹⁸ », selon sa fille Justine. Il était dans sa nature d'être curieux de ce qui ne lui ressemblait pas, de s'intéresser aux univers qui étaient différents du sien. Ses documentaires, visant à plonger directement dans le quotidien de personnes dont l'existence était bien éloignée de la sienne, en témoignent d'ailleurs ; on pensera notamment à *God's Country*, ou encore à *L'Inde Fantôme* dont l'une des questions motrices était par exemple « *Comment peut-on être indien?*¹¹⁹ ». La fascination de Louis Malle pour « l'autre » et son monde était grande, et il admirait ce qui avait été accompli par ses amis avant qu'il ne rejoigne le projet. « *Je crois que dans ce film, ce qui l'intéressait était de mettre en valeur ce travail magnifique de Gregory et de cette compagnie d'acteurs.*¹²⁰ », dit encore sa fille Justine, ayant très bien saisi la motivation de son père à faire ce film. Cette volonté de mettre la lumière sur les artistes et la mise en scène de Gregory a en effet visiblement prédominé le projet, sans pour autant empêcher Malle de le rendre entièrement sien. En effet, comme l'a dit Dominique Thiel

¹¹⁸ Interview de Justine Malle par Noémie Germain le lundi 8 mai 2017 – Annexe 7

¹¹⁹ Note écrite dans le journal de bord rédigé en parallèle du carnet technique du tournage pour le film *L'Inde Fantôme*, en 1968. Le questionnement était en deux parties : « *Comment peut-on être indien ? Comment peut-on être cinéaste ?* »

¹²⁰ Interview de Justine Malle par Noémie Germain le lundi 8 mai 2017 – Annexe 7

« si la captation est d'abord au service de la pièce, de son déroulement et de son sens, elle ne se résume pas pour autant à une simple restitution¹²¹ ». C'est d'ailleurs précisément ce qui fait la justesse de ce film. « C'est un exercice d'admiration et en même temps, à cause de sa proximité avec eux¹²² et aussi avec Tchekhov, il se l'est entièrement approprié.¹²³ ».

Malle ayant fait de ce projet quelque chose de personnel, ce dernier porte, au-delà de celles de son art, des traces visibles de son intériorité. Selon les dires de sa fille, cette période de la vie de Louis Malle n'était pas heureuse. Il était très déprimé, et l'obsession inquiète qu'il nourrissait pour la mort l'habitait. C'est probablement, en plus du poids dramatique de la pièce de base, ce qui « donne au film sa tonalité crépusculaire¹²⁴ ». Le film bénéficie en effet « du regard d'un homme ([s]on père) qui s'identifie complètement à toute la palette d'émotions du personnage de Vanya et qui se lance dans cette « captation » comme sur une bouée de sauvetage pour exprimer tout ce qu'il ressent à ce moment précis de sa vie¹²⁵ » entre la vieillesse qui se fait sentir, la maladie qui commence à le toucher, la fatigue et la lassitude. *Vanya on 42nd Street* est donc un film extrêmement personnel, pour Gregory d'abord, au parcours et à la sensibilité duquel la pièce en elle-même correspondait parfaitement, mais aussi pour Louis Malle, proche des thèmes abordés et portant en lui l'atmosphère même de cette œuvre. Cette relation des créateurs à l'œuvre se ressent vraiment, et elle apporte profondeur et dimension au film. Cet objet hybride fluide et unique se présente alors réellement comme la fusion des deux artistes et de leurs deux arts, en ceci que, si le film repose entièrement sur les comédiens et sur le dispositif scénique, sa puissance et son relief proviennent des éléments cinématographiques mis à leur service.

¹²¹ Propos recueillis par Jeanne Ferney pour La Croix, le 10/07/2011 à 14h56

¹²² « Eux » fait référence à Gregory et Shawn

¹²³ Interview de Justine Malle par Noémie Germain le lundi 8 mai 2017– Annexe 7

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

Un point de vue supplémentaire

On se rend compte du degré d'implication personnelle de Louis Malle dans le film à travers notamment son découpage et ses choix de filmage. Retrouvant son style de prédilection favorisant les gros plans émotifs, Louis Malle se sert de la notion de captation documentaire que nous définissions au début de notre seconde partie pour insérer dans le filmage du spectacle son propre point de vue, que tout documentaire requiert.

Lorsque nous assistons à une pièce de théâtre en tant que spectateur, la disposition traditionnelle veut que nous siégions face à l'avant-scène. Les acteurs rentrent et sortent de la zone de jeu, y créent ensemble une bulle fictive à laquelle nous n'appartenons pas, mais qui nous permet de voir tout ce qu'il s'y passe. La vision du spectateur de théâtre est panoramique. Ce dernier est immobile et le seul mouvement de regard qu'il puisse faire consiste en un balayage de la scène de cour à jardin ou inversement. Le zoom et l'avancée ne lui sont pas permis par sa position statique, et c'est à lui de choisir sur quels éléments de la scène il souhaite focaliser son regard. Ce choix est naturellement fait par chacun, et il est important de savoir qu'il diffère en fonction des personnes, de leurs sensibilités respectives et de leur position dans la salle. Ainsi, si nous assistons ensemble à une représentation, nous aurons vu le même spectacle. En revanche, les détails que nous aurons perçus et ceux auxquels nous n'aurons pas accordé d'importance, différeront probablement de vous à moi, car nous sommes des personnes différentes, que notre attention n'est jamais continue, que notre vision est spontanée, et que certaines choses vous intéressent davantage qu'elles ne m'intéressent moi. Dans le cas de figure de *Vanya on 42nd Street*, les choix habituellement inconscients que nous demande d'effectuer le théâtre, ont déjà été faits pour nous. Ce sont ceux de Louis Malle, réfléchis pour leur part, qui nous seront imposés sans pour autant que l'on s'y sente contraints ou enfermés. Ces choix dépassent ceux que nous pouvons possiblement faire au théâtre, dans la mesure où le réalisateur peut casser le quatrième mur et faire prendre place à sa caméra au cœur du dispositif scénique, ce qui est pour nous impensable en tant que spectateurs. Le professionnalisme et la sensibilité du réalisateur permettent de donner au spectateur l'illusion qu'il vit de manière très privée et très subjective les actions qui

se déroulent. Et le beau de l'illusion en question est que le spectateur finit par croire que cette subjectivité est la sienne. En effet, le filmage de Malle est très sensible et se plie aux aléas dramatiques de la pièce et des personnages eux-mêmes. Ses gros plans émotifs vont à l'encontre des possibilités de vision du spectateur au théâtre, et il semble pourtant lorsque ce dernier regarde le film, que ce soit lui qui ait choisi de voir tel ou tel personnage de si près. Cette impression est rendue par le fait que le filmage de Malle soit si à l'écoute de la pièce et des expressions de l'intériorité de ses personnages que, bien que très marqué et pas particulièrement discret, il se plie à leurs exigences et leur rend service d'une manière telle qu'on en oublie sa présence. Au visionnage du film, tous les choix cinématographiques de Malle apparaissent comme logiques et naturels tant ce dernier avait artistiquement saisi la portée et la sensibilité de la pièce. Le spectateur en vient ainsi inconsciemment à penser que le point de vue qui lui est imposé par le réalisateur est en fait le sien, tant ce dernier semble juste. Le spectateur en oublie alors qu'il aurait pu à un moment donné porter son regard sur un autre personnage que celui que Malle a choisi de lui montrer, acceptant son point de vue comme une évidence.

Si le point de vue dont il est question ici apparaît comme assez juste, en ceci qu'il sert fidèlement la dramaturgie, on se rend compte en regardant le film que, comme tout point de vue, il n'est pas neutre. En effet, celui-ci vient parfois renforcer les émotions véhiculées par les comédiens ou par le texte, afin de rendre ces dernières plus intenses ou communicatives. Ainsi, grâce aux choix de filmage de Louis Malle, Vanya, personnage accablé par le poids de la vie, sera souvent représenté dans une légère plongée symbolisant un écrasement du personnage, un fardeau surplombant ce dernier ou encore sa frappante insignifiance aux yeux du monde. Nanifié, amoindri, il apparaît comme un petit homme que jamais, ni la vie ni les circonstances, ne rendront plus prestigieux.

De la même manière, Malle utilise sa caméra pour aider le spectateur à définir les relations qu'entretiennent les différents personnages entre eux. Nous parlions précédemment des « lignes de regard trichées » permettant de restituer lors du montage du film la proximité et la connexion existant entre les personnages en dialogue. Dans le même ordre d'idée, le réalisateur cherche à manipuler psychologiquement le spectateur

avec des techniques permettant de ressentir inconsciemment les enjeux des rapports entre les personnages. Ainsi, en pré arrangeant subtilement son jeu de caméra, Louis Malle nous démontre très directement l'inaccessibilité de Yelena pour l'Oncle Vanya. En effet, lors de leur dialogue du second acte, le contraste spatial est utilisé par le réalisateur pour montrer l'inégalité de perception qu'ont les personnages l'un de l'autre. Du point de vue de Vanya, Yelena semble placée à quelques dizaines de centimètres de ce dernier. Elle paraît inaccessible bien que proche. Depuis la position de Yelena en revanche, Vanya apparaît comme positionné à une distance bien trop réduite de son interlocutrice¹²⁶. Sa présence est rendue oppressante et intrusive par cette technique cinématographique. Ainsi, l'inaccessibilité de l'une et la présence suffocante de l'autre sont mis en relief par les choix de Malle et le travail de filmage et de montage, faisant de cette scène un commentaire allégorique sur l'irréciprocité de la relation qu'entretiennent les protagonistes.

Nous verrons également le point de vue de Louis Malle être utilisé pour mettre en lumière les tensions dramatiques de la pièce. Au début du second acte, Yelena étreint son époux, l'acariâtre Serebryakov. Ce dernier pose la tête sur son ventre à la manière d'un enfant, et elle lui demande en soupirant « *Que veux-tu de moi?* ¹²⁷ ». Alors que la réponse qu'apporte le Professeur¹²⁸ aurait pu être perçue comme anodine si posée dans un plan large, Malle fait le choix de faire peser une certaine alarme sur cette dernière. En effet, il utilise un travelling vertical pour remonter du visage accablé de Serebryakov à celui de Yelena, que l'on découvre alors coupable et mal à l'aise. La mise en exergue des questions que soulève la réponse de Serebryakov dans l'esprit de Yelena, permet notamment au spectateur de se rappeler que Vanya, à la même question, avait donné la même réponse quelques minutes auparavant. Nous comprenons alors que quelque chose de peu sain se trame, et que Yelena commence à se sentir acculée de toutes parts par ces hommes qui l'aiment plus qu'elle ne saurait s'aimer elle-même.

Au vu de cette analyse, nous pouvons admettre que le cinéma permet, additionné au théâtre, une focalisation et une avancée impossibles dans le contexte habituel de ce

¹²⁶ Voir annexe 6 - Le jeu de contraste spatial : exemple

¹²⁷ 30mn37s : « *What do you want from me ?* »

¹²⁸ 30mn39s : « *Nothing.* »

dernier. Les moyens qu'il nous offre donnent donc la possibilité de voir les personnages et leurs actions sous des angles différents de ceux, frontaux, qui nous sont habituellement permis. Nous pouvons donc appréhender la scène différemment, et ressentir les émotions qui viennent avec cette impression d'appartenance au cadre scénique dont nous parlions en seconde partie¹²⁹, alors qu'au théâtre, quoi qu'il arrive, nous sommes toujours exclus de la zone où existe l'action dramatique.

Outre cet apport de possibilités de points de vue et de positionnement du spectateur, le cinéma et ses techniques permettent ici de renforcer le travail effectué par le texte, les acteurs et le metteur en scène. Induisant des notions, métaphorisant des idées, il donne une portée visuelle à certains sentiments portés à la lumière par les comédiens, ou à certaines tensions véhiculées par le texte. Il permet donc au spectateur de voir plus, de voir différemment, et à la pièce elle-même de dire davantage, ou de s'octroyer d'autres manières de renforcer son propos, que celles rendues possibles par le dispositif scénique.

Une réflexion sur la relation acteur personnage

Ces différents apports du cinéma au théâtre sont majeurs et apportent de réelles possibilités supplémentaires à l'expression théâtrale. Mais au-delà d'aider à servir ce mode d'expression de manière différente et nouvelle, au-delà de proposer un autre regard sur la dramaturgie, le cinéma permet aussi autre chose. En effet, en cherchant à voir un peu plus loin que le service de l'intrigue elle-même, on peut se rendre compte que la cinématographie apportée à la pièce permet également de proposer au spectateur une réflexion philosophique sur le comédien hors de la scène. La question du lien qui existerait entre la personne de l'acteur et son rôle est ici posée par la séquence d'ouverture du film, purement cinématographique pour sa part.

New York. La 42^{ème} rue. Vivante, bouillonnante, elle couvre de son bruit une multitude de passants occupés à leurs affaires. Les plans montrant les habitants de New York se pressant dans cette rue, défilent. Parmi eux, le casting d'*Oncle Vanya* presque au complet. Les comédiens arrivent chacun de leur côté, tous se dirigeant vers un même

¹²⁹ Dans la sous partie dédiée à l'usage de la technique BungeeCam

point de rendez-vous, celui qui abrite depuis maintenant plusieurs mois leurs discrètes représentations. Les acteurs arborent leur tenue de ville, qui, comme nous l'avons vu en seconde partie et en annexe¹³⁰, fera aussi office de tenue de scène. Une première réflexion se trouve ainsi amenée à la lumière : le comédien a-t-il nécessairement besoin de s'accessoiriser à la manière d'un personnage pour pouvoir être habité par celui-ci ? Retrouvant la notion de théâtre pauvre de son ami Grotowski, et surtout les techniques préconisées par l'Actors Studio qu'il avait fréquenté, Gregory se mit d'accord avec Malle pour utiliser l'absence de costumes pour porter sur l'acteur une réflexion allant dans le sens de celle de Stanislavski, selon laquelle pour être crédible et naturel, l'acteur devait devenir lui-même le personnage, il devait le vivre et utiliser sa propre mémoire émotionnelle pour que sa créativité prenne sa source en lui-même, et non chercher pour ce faire des appuis extérieurs. Ce choix de montrer les acteurs avant la pièce, et donc de permettre au spectateur de connaître leurs tenues de villes, est rendu possible par la cinématographie, puisque les créateurs ont fait le choix d'utiliser le cinéma pour montrer « l'avant » de la pièce, que l'on n'aurait jamais pu voir au théâtre. Cette volonté n'est pas anodine, en ceci qu'elle met indirectement en valeur l'héritage théâtral de Gregory ainsi que les méthodes d'actorat dans lesquelles il a confiance depuis ses études.

En revenant sur l'idée préconisée par Gregory selon laquelle l'acteur doit « utiliser sa propre mémoire émotionnelle pour que sa créativité prenne sa source en lui-même », on peut voir dans la séquence d'ouverture un autre jeu de réflexion établi par les créateurs sur ce sujet. En effet, les comédiens sont tous présentés individuellement, dans des postures, des tenues ou des situations rappelant fortement leurs personnages respectifs. Cherchant probablement à mettre en valeur le fait que le relief de chaque personnage sommeille directement en son interprète, Gregory et Malle démontrent ainsi que le casting n'a pas été fait au hasard, et portent surtout une réflexion sur les liens qui existent entre les comédiens et les personnages qu'ils interprètent. Ainsi, Wallace Shawn, le talentueux interprète du personnage de Vanya, est présenté pour la première fois à 00mn58s, seul, les sourcils froncés. Il est appuyé contre un mur ou une sorte de bar, et mâche nerveusement ce que l'on apprendra plus tard être un knish. Plusieurs choses sont

¹³⁰ Voir annexe 4 – Les costumes des comédiens

à retenir ici. On notera d'abord l'attitude physique de Shawn, renfrognée, laissant transparaître un certain agacement. Ce trait de caractère sera à proprement parler le trait dominant de la personnalité de Vanya tout au long de la pièce. Constamment blasé, frustré, déçu, blessé, fâché, il arborera souvent un visage fermé et peu avenant (lorsque celui-ci ne sera pas ironiquement souriant), qui ne sera pas sans rappeler l'expression de Shawn dans cette séquence introductive. Le personnage de Vanya apparaîtra également dans la pièce comme étant en perpétuelle recherche de redressement de sa vie, et de soutien pour y parvenir. Nous pouvons donc nous permettre de percevoir la surface à laquelle il est adossé comme un symbole à double lecture. Selon la perception que l'on en a, il peut représenter le permanent besoin d'appuis et de soutien qui habite Vanya, ou bien le fait que ce dernier ait fait reposer sa vie entière sur quelque chose de superficiel, comme il s'en plaindra d'ailleurs à de nombreuses reprises au cours de la pièce. Enfin, lorsque la caméra revient sur Shawn en compagnie de Gregory, l'acteur explique au metteur en scène ce qu'il est en train de manger. Est-ce un hasard si le met en question trouve ses racines directement en Russie ? En effet, knish (קניש) est un mot yiddish dérivé du russe ou de l'ukrainien knysh (Книш) qui signifie « gâteau » ou « boulette », et les knishs sont la version du monde juif des pirojkis russes, petits chaussons à base de pâte de briochée, farcis à la viande ou avec des légumes. De la même manière, une fois dans le théâtre, il en offre une petite visite guidée à Mrs Chao et son ami. On découvre alors que Shawn connaît bien l'histoire du lieu, comme s'il en était propriétaire, comme c'est le cas de Vanya dans la pièce. Pendant cette visite, ce dernier dit être éreinté de n'avoir pas fermé l'œil de la nuit, manque de sommeil dont le personnage qu'il deviendra bientôt souffrira lui aussi.

La théorie de la proposition de réflexion sur le comédien qu'offrent Gregory et Malle au spectateur se trouve justifiée par la présentation des autres comédiens, construite sur la même structure visant à mettre en avant les points qu'ils ont en commun avec leurs personnages.

Ainsi, Julianne Moore (Yelena) et Brooke Smith (Sonia) seront présentées comme étant complices, comme elles le deviendront à partir du second acte. Elles arriveront ensemble, souriantes et en pleine conversation, mais Julianne Moore ne manquera pas

de lâcher le bras de sa fictive belle-fille pour saisir celui de Larry Pine (Dr Mikhail Astrov) dès que l'occasion se présentera, laissant alors derrière elle une Brooke Smith seule, sans sembler éprouver aucun regret. Nous pouvons également noter que Louis Malle a pris le soin de montrer, dès la présentation de Brooke Smith, les insécurités auxquelles cette dernière est sujette, en nous rendant témoins d'un dialogue avec Gregory au cours duquel elle cherche à être rassurée. Ce dialogue en dit beaucoup sur la confiance que Brooke Smith porte en elle-même, trait de caractère que nous retrouverons fortement dans la personnalité de Sonia.

Le docteur, quant à lui, sera d'ailleurs d'emblée présenté comme un « charmeur » peu conséquent. A des kilomètres de paraître romantique, il semble pourtant bien intéressé par les femmes, comme le démontre la charmante rotation qu'il effectue sur lui-même afin de pouvoir contempler ce que le short étonnement court d'une jeune passante laisse apparaître. Son personnage reprendra plus ou moins cette attitude de Don Juan égoïste et désinvolte, en ceci que, sans pourtant jamais éprouver d'amour pour elle, c'est son attirance pure et simple pour Yelena qui le fera se séparer de son seul ami Vanya, qui, lui, l'aime du fond de son cœur. On notera aussi, dans la continuité de ce plan mettant en avant une certaine vision de la femme chez le docteur, sa manière un peu rustre d'approcher physiquement Yelena lorsqu'il exprime son souhait de devenir plus intime avec elle.

George Gaynes (Le Professeur Serebryakov) fait son entrée dans le film d'une manière aussi stoïque et solitaire que celle dont se comportera son personnage à chacune de ses entrées en scène. Seul, vêtu d'un long manteau noir et d'un chapeau à larges bords, les mains fourrées dans ses poches, il dégage une fermeté et une froideur notoires qui seront encore renforcées par l'ajout d'une cravate noire à sa tenue lors de son entrée en scène. La présentation de Gaynes évoque la rigidité du personnage du professeur et son léger mépris des autres, à qui il ne daigne pas adresser un mot ou un sourire.

Enfin, du premier plan qu'accorde Louis Malle à Lynn Cohen (Maria) n'émanent pas de sentiments particuliers, ce qui va tout à fait dans le sens de son personnage. En effet, Maria est une femme sans trop de relief, qui ne fait pas de vagues. Elle a dédié son existence entière aux travaux de recherche du professeur par pure admiration et n'a pas eu la même prise de conscience que Vanya par rapport à l'absurdité de sa vie. Elle ne

comprend donc pas le désarroi des autres habitants de la maison, notamment celui de son fils, et s'en trouve de fait isolée. Alors que tous s'activent à faire semblant de chercher un bonheur qui n'existera jamais, elle s'obstine dans ses activités inutiles et ne prend pas part à la crise existentielle qui frappe ses colocataires, ce qui en fait un personnage de second plan.

Nous ne rencontrerons Phoebe Brand (Nanny) et Jerry Mayer (Téléguine) qu'une fois entrés dans le théâtre, où ils semblent se trouver depuis déjà longtemps. Leur localisation spatiale lors de leur première apparition, directement au sein du lieu où se déroule la pièce, a son importance. En effet, si tous les personnages semblent être prisonniers du domaine, Nanny, Téléguine et Maria sont les seuls à qui la situation semble convenir tout à fait. Maria s'en est probablement satisfaite par dépit plus qu'autre chose, et Nanny semble tout bonnement habituée depuis toujours à cet environnement. Tenant en horreur les changements, elle représente d'une certaine manière "la vieille âme russe" féminine par excellence, dont la sagesse et le bien-être tiennent dans l'acceptation fataliste et résignée, de ce qui est. Ni heureuse, ni malheureuse, Nanny ne se pose pas de questions et traverse calmement cette longue suite de jours et de soirées sans fin¹³¹ comme le dit Sonia dans son monologue final, ayant depuis longtemps compris que tout ce qu'elle pouvait faire était de vivre. Son ancrage dans le théâtre où se joue la pièce depuis plus longtemps encore que les autres comédiens semble donc en dire long sur la philosophie de son personnage, comme c'est le cas pour celui de Téléguine. Parasite inoffensif du domaine, vivant au crochet de ses propriétaires, il semble avoir été toujours là et donne l'impression d'être décidé à ne plus partir. Sans jamais être d'aucune utilité, il est présent en toutes circonstances comme nous le montre la capture d'écran mise en annexe¹³² dans lequel il joue de la musique en arrière-plan. Téléguine fait complètement partie du décor, d'ailleurs, lorsqu'arrive le reste de la troupe, il est déjà installé au théâtre comme chez lui, tenant en mains sa guitare et en bouche une cigarette, ce qui est représentatif de son rapport au lieu et à ses habitants.¹³³

¹³¹ A 1h49mn12s, Sonia dit « *We'll live through the long row of days, and through the endless evenings* » traduction dans le texte par Noémie Germain

¹³² Voir annexe 5 – Le placement des musiciens au théâtre

¹³³ Lorsque Nanny et Astrov prennent place pour discuter à 4mn37s, on peut apercevoir Téléguine fumant derrière eux. Cette image met en avant son omniprésence, toujours en arrière-plan cependant.

La mise en scène de cette séquence d'introduction a été très travaillée, dans le but de volontairement suggérer, selon les philosophies auxquelles adhère Gregory, que les personnages sont des prolongements de leurs interprètes et que les acteurs sont des prolongements de leur rôle. Ce regard sur le sujet donnant à réfléchir est permis par l'utilisation du médium cinéma, et nous pouvons le placer comme l'un des apports fondamentaux qu'offre la cinématographie à la pièce dans ce contexte-ci. De même, cette séquence purement cinématographique permet de montrer les relations qu'entretiennent les acteurs entre eux ainsi qu'avec le metteur en scène. La démonstration d'une certaine proximité entre les membres de la troupe, comme nous le montre par exemple le plan dans lequel Larry Pine et Lynn Cohen rejoignent tous les deux André Gregory pour l'embrasser et plaisanter avec lui, fait prendre à la pièce tout son sens humain et permet de ne pas en restituer dans le film que le résultat scénique, mais également le goût de l'aventure dont elle est le fruit et les liens humains qui l'ont permise.

Une certaine intemporalité

Il est d'ailleurs symboliquement fort de pouvoir, aujourd'hui, témoigner du travail qui a été construit au cours de cette aventure par cette équipe soudée. C'est en travaillant sur de tels projet que nous pouvons nous rendre compte de l'importance de les avoir documentés, condition sans laquelle peu de personnes se souviendraient aujourd'hui de cette pièce, et quasiment aucune documentation n'existerait à ce sujet. Le filmage d'*Oncle Vanya* a donc permis de lui accorder la parcelle d'éternité qu'offre le cinéma au théâtre, comme nous l'expliquions dans la première articulation de cette dernière partie de notre recherche. Au-delà de ce devoir de mémoire que permet d'effectuer l'enregistrement de la pièce, il apparaît que les techniques cinématographiques de Malle, couplées avec les choix de mise en scène de Grégory de ne pas charger la scénographie ou de ne pas utiliser de costumes ou de décors temporellement marqués, confèrent au film et à la pièce une certaine intemporalité. Cette intemporalité est un réel plus pour la pièce, en ceci qu'elle permet aux problèmes posés

par le texte de s'adapter à toutes les époques et donc de toucher à différents niveaux tous les publics possibles. Ajoutée au fait que le texte était déjà très avant-gardiste – il est important de noter que, parler d'écologie ou de vie de jeune femme gâchée par un mariage à l'époque ne devait pas être habituel – ce non-ancrage dans une période précise donne à la pièce un caractère contemporain, qui permet au public aussi bien d'être profondément sensible aux problématiques qu'elle pose que de s'identifier à ses protagonistes. La possibilité d'identification du spectateur au personnage assure une vie pérenne à la pièce, en ceci qu'elle lui permet de créer et d'entretenir des relations mentales d'accord, de désaccord, de soutien ou de compréhension avec les protagonistes, les rendant ainsi vivants et porteurs de sens à ses yeux. Ceci lui promet une existence durable, et c'est précisément en ceci que *Vanya on 42nd Street* est un coup de génie. D'une formidable version d'*Oncle Vanya* confidentielle, très probablement destinée à tomber dans l'oubli, le binôme créateur a réussi à faire un film qui se conjugue à tous les temps et qui donne à ses spectateurs la possibilité de s'identifier à ses personnages et aux problèmes auxquels ceux-ci font face pour un long moment encore. Il perpétue ainsi le texte de Tchekhov, la mise en scène de Gregory, le jeu des acteurs, les liens de l'équipe, le travail de Louis Malle, et permet au plus grand nombre d'avoir accès à ce chef d'œuvre théâtral par le biais d'un chef d'œuvre cinématographique.

CONCLUSION

Notre travail de recherche touche maintenant à sa fin. A travers les pages que nous avons parcourues ensemble, nous avons effectué un voyage dans l'univers singulier du film *Vanya on 42nd Street*. Ce cheminement à travers le temps et l'histoire commença en l'année 1897, en Russie, lors de l'écriture de la pièce *Oncle Vanya* par l'illustre dramaturge Anton Tchekhov. Cette pièce, bien qu'avant-gardiste, trouvait déjà nombre de ses influences dans des œuvres et des philosophies qui l'avaient précédée. Notre parcours nous amena ensuite jusque dans les années 90 du siècle suivant, lorsque le metteur en scène américain André Gregory entreprit de monter cette œuvre qui correspondait en tous points à l'héritage théâtral – partiellement russe – qui lui avait été légué. Nous poursuivîmes notre itinéraire historique avec la réalisation en 1995 de *Vanya on 42nd Street*, film du réalisateur français Louis Malle issu de la pièce en question.

A travers ces différentes étapes de notre voyage, nous avons découvert et étudié les origines de la pièce de théâtre culte qu'est l'*Oncle Vanya* de Tchekhov. Nous avons parlé des formes que lui a fait prendre André Gregory avec sa compagnie, ainsi que du binôme créateur qu'il a constitué avec Louis Malle et qui a guidé le projet de film de *Vanya on 42nd Street*, trouvant ses racines dans la pièce. Nous nous sommes ensuite intéressés à la compréhension des méthodes de travail qu'ils avaient mises en place pour en arriver au résultat dont nous témoignons aujourd'hui, et étudié les différents points d'intérêt que présentaient les efforts qu'ils avaient fournis.

Au fil de notre étude, *Vanya on 42nd Street* nous est apparu comme étant un film très particulier. L'essence même de son projet d'abord, est peu commune. Son dessein initialement documentaire a vu son chemin se croiser avec l'œil d'un artiste, faisant alors du film une représentation juste et sincère de la pièce d'origine, empreinte d'un nouveau regard et d'un apport artistique indéniable. Nous avons réalisé en dernière partie de notre recherche que, si le projet trouvait ses sources dans les siècles passés, son aura n'avait aujourd'hui pas encore fini de rayonner, et qu'elle n'était pas non plus programmée pour le faire. L'existence dans le temps de cette petite part de patrimoine a été permise par Louis Malle, qui s'est attelé à cinématographier la mise en scène de la

pièce d'origine. Sans enregistrement, celle-ci aurait probablement été oubliée et n'aurait jamais été un support d'étude pour nous aujourd'hui.

Comme nous l'avons expliqué au cours de ce mémoire, la théâtralité est particulièrement assumée dans *Vanya on 42nd Street*. L'action n'a pas à proprement parler été transformée pour l'écran, mais son texte et sa mise en scène ont délicatement été déplacés d'un système dramaturgique à un autre. Loin d'être une simple photographie du dispositif scénique, le film ne cherche cependant jamais à nous faire oublier la scène, ou les coulisses. Au théâtre, la salle, la scène et le décor servent de caisse de résonance au drame porté par la parole de l'acteur. C'est le verbe et celui qui le projette qui captent l'attention du spectateur. Au cinéma, c'est l'espace qui prédomine.

Au lieu de transposer les acteurs et leur texte tels quels dans des décors naturels, purement cinématographiques, Louis Malle a décidé de protéger les éléments de mise en scène fixant un cadre visiblement théâtral, afin de conserver cette caisse de résonance et de n'amoinrir en rien la force de la performance des acteurs qui aurait pu risquer de perdre de sa puissance dans l'infini spatial du cinéma. La parole est donc forte dans *Vanya on 42nd Street*. Elle est aussi forte que le texte, qui est fidèlement servi par l'image. La puissance conservée du jeu d'acteur fait de lui, dans le cadre d'un film de cinéma, le personnage principal qu'il aurait nécessairement été au théâtre. S'ouvre ainsi à nous une réflexion.

Les personnages de la scène, sont, au théâtre, effectivement présents devant les spectateurs. Leur existence physique leur confère une réalité objective. Pour le spectateur, ils sont donc plus difficiles à identifier comme des objets issus d'un monde imaginaire, que des personnages de cinéma, matériellement absents. Pour les percevoir comme tels, et réussir à s'identifier à eux, le spectateur doit fournir un effort psychologique lui permettant d'aller au-delà de leur réalité physique. Il peut ainsi projeter sur eux son expérience personnelle. En effet, il est bien plus difficile de projeter sa sensibilité sur un individu dont la réalité physique exprime qu'il a déjà une expérience propre, que sur un personnage fictif apparaissant aux yeux du spectateur comme une

page vierge.

Les personnages de théâtre seraient donc, selon André Bazin, des objets d'opposition mentale pour le spectateur, en ceci qu'ils sont d'autres êtres à part entière. On notera qu'il n'est pas ici question d'opposition au sens de désaccord, mais simplement d'opposition au sens d'altérité, d'opposition d'une entité vivante par rapport à une autre. Les personnages de l'écran, quant à eux, sont matériellement inexistantes, ce qui fait tout naturellement d'eux de potentiels objets d'identification. Le spectateur de cinéma aura des facilités à s'identifier au héros à travers ce même processus de projection, rendu cette fois-ci aisé par la non présence directe des acteurs. Selon Bazin, le cinéma aurait donc davantage tendance à favoriser l'identification du spectateur à son héros, que le théâtre ; et l'identification, nous le savons, permet au spectateur de créer un lien mental avec le personnage.

Nous l'avons vu dans ce mémoire, l'enregistrement d'un spectacle vivant ou d'une performance sur support audiovisuel lui offre une possibilité de pallier son éphémérité, de laisser une trace physique de sa représentation et de continuer à exister dans le temps. Il peut ainsi devenir un support d'études, de divertissement, de travail, ou simplement rejoindre d'autres œuvres de la même famille pour agrandir le patrimoine culturel duquel il relève.

Le choix fait par Gregory de ne pas ancrer historiquement sa mise en scène d'*Oncle Vanya* à travers les costumes et les accessoires de ses acteurs, lui confère une intemporalité certaine qui lui permet de pouvoir tisser des liens avec des publics de toutes époques et générations confondues.

Enfin, la facilitation de l'identification aux personnages, induite elle aussi par le passage à l'audiovisuel, permet au public, comme nous le disions précédemment, de ressentir une certaine proximité avec les protagonistes. Cette proximité due au processus de projection de la sensibilité du spectateur sur le personnage, rend l'expérience de visionnage plus intense pour le spectateur qui ne peut alors s'empêcher de s'identifier à la personne qu'il voit à l'écran, et de vivre les épreuves qu'elle affronte comme si c'était à lui de le faire.

Ces possibilités apportées par le filmage sont autant d'éléments qui nous assurent que, s'il nous a été possible de dater le début du voyage d'*Oncle Vanya*, il ne sera pas envisageable de donner une date de fin à celui de sa prolongation, *Vanya on 42nd Street*. Le cinéma a gravé dans l'éternel cette œuvre hybride, et a permis de montrer que d'une rivalité présumée pouvait éclore une émulation fructueuse. Le film *Vanya on 42nd Street* est la création d'une création, sa mise en valeur par un regard neuf, admiratif et distancié, son affirmation dans un langage voisin dont la syntaxe est pourtant bien différente, et qui, malgré les éléments qu'il enlève nécessairement au théâtre, permet un enrichissement de son expression. Il est à la fois l'addition de deux arts et la multiplication de l'un par l'autre, car, n'en déplaise à ceux qui souhaiteraient cloisonner des mondes entre lesquels pourtant tout circule, « *il n'est frontière qu'on outre passe*¹³⁴ ». *Vanya on 42nd Street* est la preuve imagée qu'apprendre de la différence est bien souvent bénéfique, et que, comme le répétait souvent Edouard Glissant, « *je peux changer en échangeant avec l'autre sans me perdre pourtant, ni me dénaturer*¹³⁵ ».

Cette philosophie définit la personne que je suis, c'est pourquoi elle me tient à cœur. Jeune femme métisse, dont le cœur est partagé entre théâtre et cinéma, je soutiens l'idée que l'échange et le mélange permettent la naissance de nouveaux regards créatifs et d'œuvres porteuses de ces métissages. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi *Vanya on 42nd Street* comme objet d'études pour ce mémoire de recherche.

¹³⁴ GLISSANT Edouard, *Il n'est frontière qu'on n'outrepasse*, Le Monde Diplomatique, octobre 2006

¹³⁵ GLISSANT Edouard, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990, repris in *Il n'est frontière qu'on n'outrepasse*, Le Monde Diplomatique, octobre 2006

*Il n'est frontière qu'on n'outrepasse*¹³⁶

A défaut de montagnes ou de mers, l'homme a inventé toutes sortes de frontières pour se protéger de l'Autre : grillages, barbelés, murs, barrières électrifiées, etc. Aucune, pourtant, n'a résisté à l'irrépressible volonté – ou nécessité – de passer outre.

*Franchir la frontière est un privilège dont nul ne devrait être privé,
sous quelque raison que ce soit.*

*Il n'y a de frontière que pour cette plénitude enfin de l'outrepasser,
et à travers elle de partager à plein souffle les différences...*

*Nous fréquentons les frontières, non pas comme signes et facteurs de l'impossible,
mais comme lieux du passage et de la transformation.*

*Dans la Relation, l'influence mutuelle des identités, individuelles et collectives,
requiert une autonomie réelle de chacune de ces identités.*

La Relation n'est pas confusion ou dilution.

Je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer.

*C'est pourquoi nous avons besoin des frontières, non plus pour nous arrêter, mais pour
exercer ce libre passage du même à l'autre, pour souligner la merveille de l'ici-là.*

Edouard Glissant

¹³⁶ Edouard Glissant, *Il n'est frontière qu'on n'outrepasse*, Le Monde Diplomatique octobre 2006

ANNEXES

- ✓ Photos d'*Alice in Wonderland* par Richard Avedon

- ✓ La première représentation d'*Oncle Vanya*
 - ✓ Louis Malle, Filmographie

 - ✓ Les costumes des personnages

 - ✓ Le placement des musiciens au théâtre
 - ✓ Le jeu de contraste spatial

- ✓ Le regard de Justine Malle sur *Vanya on 42nd Street*
 - ✓ Les personnages d'*Oncle Vanya*

ANNEXE 1

Photos d'*Alice in Wonderland* par Richard Avedon
du livre de Richard Avedon, *Alice In Wonderland: The Forming of a
Company and the Making of a Play* (1973)



Larry Pine dans le rôle du Chapelier Fou



André Gregory, Saskia Noordhoek Hegt et Gerry Bamman

ANNEXE 1

Photos d'*Alice in Wonderland* par Richard Avedon du livre de Richard Avedon, *Alice In Wonderland: The Forming of a Company and the Making of a Play* (1973)

Exemples de scénographies corporelles



Saskia: Like everybody else, I thought of leaving. But I have this Coleridge attitude: I have to finish what I start.

Lary: It's hard to make Andre mad, but when it happens it's very unpleasant. He doesn't yell. He's very quiet. But he can give a kind of dead stare. He looks things like that. You have to see him mad. It's very unsettling. Very unsettling.

Garry: One day he came in and blew his cool. Really harassed us. It was like he'd been storing it up for months and it had all become exaggerated and he just let it all out.

Saskia: When Andre does get mad he's a real tongue-lasher. He doesn't cry or yell or those things. He just sits there and gives that dead stare with words. He did that at one time. He was irrational. He said I was lazy. Carolee me paraded. An ugly female. Tempting thing.

Garry: He said Saskia was just being original for the sake of being original. That Jerry Meyer was responsible to work with. That none of us cared about the theater because we never read anything. Never want to see anything.

Saskia: I felt so embarrassed. I didn't know how to answer him. All I said was, "I don't think you should talk like that to me, because you make it immediately into a director-actor relationship. You're setting up an inferiority and superiority thing with me." And Garry Berman told him he was talking bullshit.

Garry: We answered back. I was so pissed off at his saying none of us went to the theater that I could hardly see straight. At the time we were averaging maybe five dollars a week, and I was driving a car four nights a week just to live. So I had hardly any time, let alone the money, to go to the theater. The point was, you answered back. You didn't give in.

Lary: The fights you usually have in the theater last a split second. You scream and yell at each other, get off and out a while, come back, and it's, "Oh darling, it's all better. I'm sorry." But inside you're still pissed off. There's that's not allowed to ferment. The work forces it to come out, and when it does, something gets done to stay those hang-ups so we can get on with the work. Because that was almost everyone's main concern. The work itself.

Garry: That was the only time in the entire two years that Andre drew up like that. And when it was over, it was really over. I consider that a pretty good track record. What was on everybody's mind was that if it was going to work none of us could be the one to give in. I think the only way any of the six screaming right into a small arena.

Lary: Andre had promised us that we would put the show on in March, and we all felt we had to stick it out till then. As it happened, we didn't open in March, but by that time we had figured out some other reason to stay together.

ANNEXE 1

Photos d'*Alice in Wonderland* par Richard Avedon
du livre de Richard Avedon, *Alice In Wonderland: The Forming of a
Company and the Making of a Play* (1973)



Ces différentes photos montrent bien l'importance du travail corporel dans les mises en scène de Gregory.

ANNEXE 2
La première représentation d'*Oncle Vanya*
Théâtre d'Art de Moscou, 1899



Constantin Stanislavski dans le rôle du Docteur Mikhaïl Astrov



Scénographie de la première mise en scène d'*Oncle Vanya*. On y retrouve la table ronde de l'Acte II de *Vanya on 42nd Street*.

ANNEXE 3

Louis Malle, Filmographie

Louis Malle réalisa à l'âge de 25 ans son premier long-métrage. C'est donc en 1957 qu'*Ascenseur pour l'échafaud* vit le jour, en marge de la Nouvelle Vague. Ce premier film, dont la bande-originale était de Miles Davis, fut très remarqué, et obtint le prix Louis Delluc en 1957. Pour son second film, *Les Amants* (1958), Malle fit à nouveau appel à Jeanne Moreau, qu'il avait déjà sollicitée pour *Ascenseur pour l'Échafaud*. Le film fit scandale à cause du thème de l'adultère qu'il abordait, et surtout à cause de son contenu explicite. Lors de sa sortie aux Etats-Unis, il fut d'ailleurs sujet à plusieurs procès visant à dénoncer son obscénité.

Deux ans plus tard, Malle changea de registre avec *Zazie dans le métro* (1960), son troisième long métrage. Il mit en scène Catherine Demongeot avec Philippe Noiret dans les rues de Paris pour cette adaptation burlesque du roman de Raymond Queneau.

Louis Malle fit ensuite tourner l'une des actrices les plus populaires de l'époque, Brigitte Bardot, dans *Vie privée* (1962), un essai sur le mythe de la star, et *Viva Maria !* (1965), une comédie d'aventure dans le milieu du music-hall.

De film en film, Malle explora genres et registres. Il se lança dans *Le Feu follet* (1963), l'histoire d'un homme alcoolique, dépressif et suicidaire, et obtint avec ce film le prix spécial du jury à la Mostra de Venise. Dans une réflexion plus intime, il réalisa *Le Souffle au Cœur* (1971), un film faisant écho à des thèmes personnels et tirés de son histoire familiale. Il aborda à travers cette comédie dramatique qui fit l'objet d'une grande polémique, le tragique tabou de l'inceste sans porter dessus aucun jugement. La polémique se fit plus vive encore pour *Lacombe Lucien* (1974), un film sur l'opposition qui fit accuser le cinéaste de « légitimer un collabo » et donc par ce biais, de salir la Résistance.

La polémique fut si ardente que Louis Malle décida de s'en aller de l'autre côté de l'Atlantique, aux Etats Unis. Là-bas, il réalisa différents films en anglais, dont par exemple *La Petite* (1978), dans lequel Brooke Shields que nous retrouverons dans *Vanya on 42nd Street* dans le rôle de Yelena, fit ses premiers pas. *Atlantic City* (1980),

ANNEXE 3

Louis Malle, Filmographie

avec Burt Lancaster, Susan Sarandon et Michel Piccoli fit également partie de cette série de films en anglais et obtint le Lion d'or à Venise en 1980. Au cours de cette période américaine, il réalisa cinq fictions et deux documentaires.

Expatrié depuis assez longtemps, il revint en France et tourna le film qui deviendrait son plus grand succès public et critique : *Au revoir les enfants* (1987), faisant à nouveau de l'occupation le thème central du film. Le regard porté sur la situation était cependant très différent de celui en vigueur dans le film *Lacombe Lucien* qui lui avait valu tant d'ennuis. En effet, *Au revoir les enfants* racontait cette période sombre de l'histoire, du point de vue de deux jeunes garçons liés d'amitié. L'histoire était encore une fois partiellement autobiographique. *Au revoir les enfants* décrocha 7 César et le Lion d'or au Festival de Venise.

Louis Malle décida de dépeindre à nouveau un milieu bourgeois dans *Milou en mai* (1990), un film qui raconte une dispute familiale au sujet d'un héritage sur fond de révoltes de Mai 68. Le film décrocha 4 nominations aux César. Puis, il réunit Juliette Binoche et Jeremy Irons pour l'histoire d'amour passionnelle, *Fatale*. Son dernier long métrage est *Vanya, 42e rue*, le projet dont il est question dans ce mémoire et qui fut diffusé pour la première fois peu de temps avant son décès.

ANNEXE 3

Louis Malle, Filmographie

« Première période française »

- 1953 : *Crazeologie* (court métrage)
- 1955 : *La Fontaine de Vaucluse* (court métrage)
- 1955 : *Station 307* (court métrage)
- 1955 : *Le Monde du silence* (documentaire) coréalisé avec Jacques-Yves Cousteau,
Palme d'or au festival de Cannes
- 1957 : *Ascenseur pour l'échafaud*
- 1958 : *Les Amants*
- 1960 : *Zazie dans le métro*
- 1962 : *Vie privée*
- 1962 : *Vive le Tour !* (court métrage documentaire) coréalisé avec Jacques Ertaud
- 1963 : *Le Feu follet*
- 1964 : *Bons baisers de Bangkok* (court métrage documentaire)
- 1965 : *Viva Maria !*
- 1967 : *Le Voleur*
- 1968 : *Histoires extraordinaires* - segment William Wilson (moyen métrage)
- 1969 : *Calcutta* (documentaire)
- 1969 : *L'Inde fantôme* (série télé documentaire)
- 1971 : *Le Souffle au cœur*
- 1973 : *Humain, trop humain* (documentaire)
- 1974 : *Place de la République* (documentaire)
- 1974 : *Lacombe Lucien*
- 1975 : *Black Moon*
- 1976 : *Close Up* (court métrage documentaire)
- 1977 : *Dominique Sanda ou Le rêve éveillé* (court métrage documentaire)

ANNEXE 3
Louis Malle, Filmographie

« Période américaine »

1978 : *La Petite*

1980 : *Atlantic City*

1981 : *My Dinner with Andre*

1983 : *Crackers*

1985 : *Alamo Bay*

1985 : *God's Country* (documentaire)

1986 : *À la Poursuite du Bonheur* (documentaire)

« Deuxième période française »

1987 : *Au revoir les enfants*

1990 : *Milou en mai*

1992 : *Fatale*

1994 : *Vanya, 42e rue*

ANNEXE 4
Les costumes des personnages



Wallace Shawn (Vanya) dans la rue

ANNEXE 4
Les costumes des personnages



Vanya pendant la pièce

On constate que le personnage de Vanya est vêtu exactement de la même manière que Shawn l'était dans la rue. Il a, bien sûr, ôté sa veste.

ANNEXE 4
Les costumes des personnages



Larry Pine (Astrov) dans la rue



Astrov pendant la pièce

ANNEXE 4
Les costumes des personnages



George Gaynes (Pr. Serebryakov) dans la rue

ANNEXE 4
Les costumes des personnages



Pr. Serebryakov pendant la pièce

On peut voir que le seul changement de costume du Professeur est l'ajout d'une cravate à sa tenue de ville.

ANNEXE 4
Les costumes des personnages



à droite, Julianne Moore (Yelena) dans la rue



à gauche, Julianne Moore, arrivée dans le théâtre, ôte son manteau et devient Yelena.

ANNEXE 4
Les costumes des personnages



Lynn Cohen (Maria) dans la rue



Maria pendant la pièce

Lynn Cohen enlève juste son manteau pour devenir Maria. Elle porte également un veston qu'elle portait peut-être déjà sous son manteau.

ANNEXE 4
Les costumes des personnages



Brooke Smith (Sonia) dans la rue



pendant la pièce, Sonia (à gauche). Elle est la seule de tout le casting à porter un costume différent de ses habits de ville.

Nanny et Télégaine sont déjà dans le théâtre à l'arrivée des autres comédiens, et sont déjà vêtus de la manière dont ils le seront pendant la pièce.

ANNEXE 5

Le placement des musiciens au théâtre

S'accordant entièrement aux codes du théâtre de l'époque, Gregory ne faisait usage que de musique diégétique et donc directe, et n'avait pas de problème à faire jouer Télégaine à la guitare dans un coin visible de l'espace scénique, sans pour autant que celui-ci ne fasse partie de la scène en tant que personnage.

Cette mise en place, que l'on retrouve souvent au théâtre, est très surprenante au cinéma où il est bien rare de voir un personnage qui ne fait pas partie de la scène, l'accompagner musicalement dans un coin de l'écran.

Gregory a accordé une place théâtrale à la musique dans son œuvre, que Louis Malle a acceptée et restituée au même titre que tous les éléments du travail d'origine du metteur en scène. Dans le cadre de la démarche de Malle, respectueuse du travail de Gregory, il apparaît comme logique qu'il inscrive Télégaine dans le plan, bien qu'il ne fasse rien d'autre que d'y jouer de la guitare, afin de permettre au spectateur de voir la source de la musique comme c'était le cas dans le travail théâtral de Gregory.

Voici des captures d'écran permettant d'imager cette restitution de musique diégétique produite par un comédien ne faisant pas partie de la scène jouée, au sein du film *Vanya on 42nd Street*.

ANNEXE 5
Le placement des musiciens au théâtre



à 25mn05s



à 25mn07

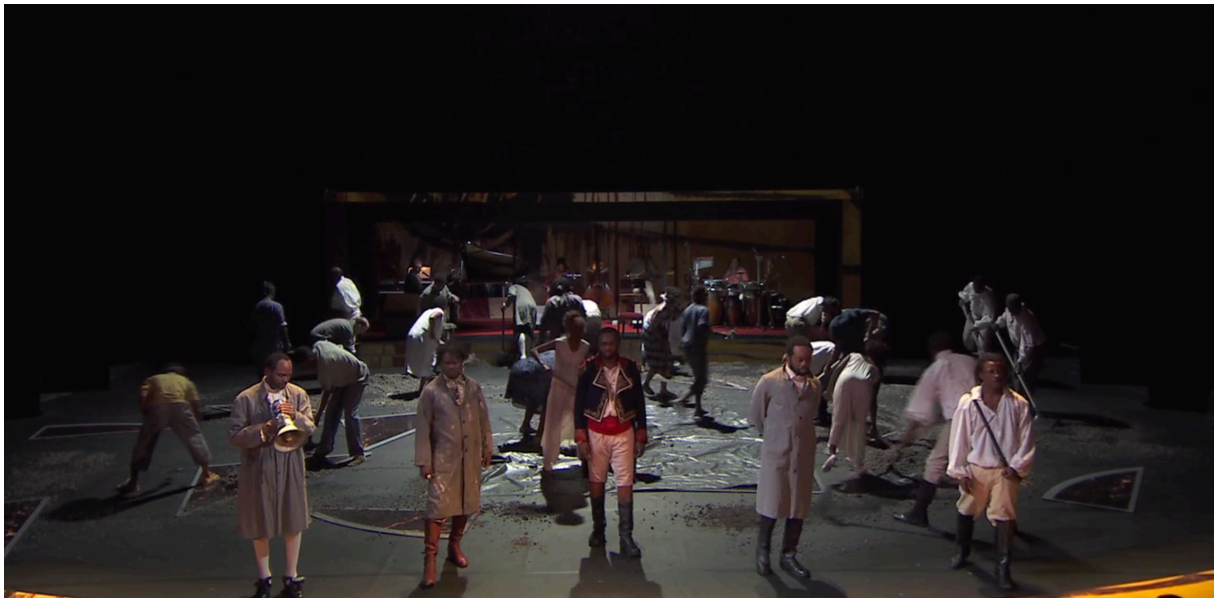
ANNEXE 5

Le placement des musiciens au théâtre

Cette disposition est fréquente au théâtre. En voici quelques exemples :



Les dits du bout de l'île, Nassuf Djailani



La tragédie du Roi Christophe, d'Aimé Césaire, mise en scène Christian SCHIARETTI

ANNEXE 5
Le placement des musiciens au théâtre



Lucrece Borgia, de Victor Hugo, mise en scène David Bobée

ANNEXE 6

Le jeu de contraste spatial : exemple

Comme nous l'avons vu dans la troisième et dernière partie, Louis Malle utilise son point de vue (défini par ses choix de filmage) pour faire passer des messages et des sensations aux spectateurs.

Ainsi, il utilise par exemple une technique de contraste spatial, pour montrer l'inégalité de perception qu'ont les personnages l'un de l'autre.

Du point de vue de Vanya, Yelena semble placée à quelques dizaines de centimètres de ce dernier. Elle paraît inaccessible bien que proche. Depuis la position de Yelena en revanche, Vanya apparaît comme positionné à une distance bien trop réduite de son interlocutrice



Ce plan intervient à 37mn27. Le visage de Yelena semble, du point de vue de Vanya, être à une bonne vingtaine de centimètres de celui de son interlocuteur.

ANNEXE 6

Le jeu de contraste spatial : exemple



Ce plan, contrechamps du premier, intervient à 37mn50. La caméra est maintenant représentative du point de vue de Yelena, que l'on constate bien différent de celui de Vanya. Le visage de l'homme semble extrêmement près du sien, ce qui le rend invasif et gênant.

Le réalisateur cherche à manipuler psychologiquement le spectateur avec des techniques permettant de ressentir inconsciemment les enjeux des rapports entre les personnages. L'inaccessibilité de l'une et la présence suffocante de l'autre sont mis en relief par les choix de Malle et le travail de filmage et de montage, faisant de cette scène un commentaire allégorique sur l'irréciprocité de la relation qu'entretiennent les protagonistes.

ANNEXE 7

Le regard de Justine Malle sur *Vanya on 42nd Street*

Justine Malle est la fille de Louis Malle. Elle aussi réalisatrice, elle considère *Vanya on 42nd Street* comme de ses films préférés parmi tous ceux que propose le répertoire de son père. Elle a accepté de répondre avec sincérité à quelques-unes de mes questions, dans une interview dont se dégage une certaine émotion.

- *Comment définiriez-vous dans vos propres termes, le film hybride qu'est Vanya on 42nd Street ? Est-ce pour vous une captation, un film de théâtre, un film 100% cinématographique, autre chose ?*

C'est très certainement un film, ni juste une pièce, ni juste une captation. Ce qui me touche c'est qu'il ait mis toute son expérience du cinéma au service de cette pièce. Evidemment tout repose beaucoup sur cette troupe et sur le dispositif, mais à mon avis la puissance du film vient beaucoup d'effets proprement cinématographiques. En ce sens, oui, c'est un objet hybride, mais d'une grande unité, d'une grande fluidité.

- *Avez-vous déjà entendu votre père parler de ce film ? Si oui, savez-vous ce qui l'a motivé à le faire ?*

Non, j'étais en France, il l'a tourné à New York, je n'ai eu que très peu d'échos. Lors de la première du film à Paris, il était déjà malade mais personne ne le savait. Il s'était comporté de façon très colérique et bizarre ce soir-là. C'est surtout de ça que je me souviens. Je pense que c'était un projet entre deux « gros » films. Je sais que quelques années plus tôt on lui avait proposé une captation (ou un truc comme ça) de *La Cerisaie* mise en scène par Brooke (à vérifier quand même). Ça l'avait tenté et je me demande si ça ne lui avait pas donné l'idée de *Milou en mai*, une sorte de variation sur *La Cerisaie*. Toute sa vie, il a aimé Tchekhov, mais surtout à la fin je pense, à partir des années 80. Du point de vue de son rapport au théâtre, ou à la scène, il était assez ambivalent. Je ne suis pas sûr qu'il adorait ça (il s'endormait vite au théâtre – au cinéma aussi !), mais il

ANNEXE 7

Le regard de Justine Malle sur *Vanya on 42nd Street*

avait quand même mis en scène un opéra (de Richard Strauss, *le Rosenkavalier*) dans les années 60 et on lui avait proposé un *Tristan et Iseult* à Bayreuth quelques années avant sa mort qu'il avait plus ou moins accepté (je crois). Donc ce n'était pas un univers étranger à lui, même si par rapport à un cinéaste comme Resnais, il est plutôt « cinéma ».

- *Par rapport au parcours de votre père, Vanya on 42nd Street vous semble-t-il être un film surprenant, ou s'inscrit-il plutôt dans la continuité de son œuvre ?*

Ce que j'aime dans ce film c'est précisément qu'il me semble couronner son œuvre, en prolonger magnifiquement tous les thèmes : la beauté insaisissable des femmes, la peur de la mort, la révolte, l'humour, le fait de se sentir en marge, la colère, l'écologie... je peux continuer longtemps ! C'est le film qui rassemble tous les autres, sur un mode supposé mineur mais en fait absolument magistral. C'est complètement et à 300% un film de lui. Je suis heureuse qu'il ait pu, avant de mourir, faire un film qui lui ressemble à ce point.

- *Pensez-vous que, pour un réalisateur comme Louis Malle, il ait pu relever du challenge que d'utiliser pour support à sa réalisation un travail déjà effectué par un autre ? (mise en scène, direction d'acteur, lieu, absence de décors, et tous les autres choix faits en amont par Gregory)*

Bien au contraire ! C'est quelqu'un qui était très à l'aise avec la collaboration, le travail d'équipe. Je crois que dans ce film ce qui l'intéressait était de mettre en valeur ce travail magnifique de Gregory et de cette compagnie d'acteurs. Et pourtant le résultat est incroyablement personnel. Evidemment les deux grandes figures de cette mise en scène, Gregor et Shawn, étaient très proches de sa sensibilité, de son humour. C'est quelqu'un qui comme vous le savez sûrement, avait une curiosité immense pour des univers

ANNEXE 7

Le regard de Justine Malle sur *Vanya on 42nd Street*

différents du sien et celui de ces deux personnes (surtout Shawn je pense, qui a écrit des pièces d'une violence et d'une bizarrerie incroyables) l'attirait. C'est donc d'une certaine façon un exercice d'admiration et en même temps, à cause de sa proximité avec eux et aussi avec Tchekhov, il se l'est entièrement approprié.

- *Savez-vous s'il a été difficile pour votre père et Gregory de réussir à mélanger théâtre et cinéma au sein d'un même film sans pour autant dénaturer ni l'un, ni l'autre ?*

Je ne sais pas du tout. Ça ne semble pas avoir été difficile, comme ça. Il faut peut-être regarder les interviews de mon père à propos de *Mon dîner avec André*, qui devait poser le même genre de difficulté (c'était une pièce au départ). Je pense qu'à partir du moment où ils ont décidé de montrer le hors-pièce (l'arrivée, l'entracte, les félicitations de Gregory à la fin etc), on n'était plus vraiment dans une pièce filmée, mais dans un document (documentaire ne me semble pas juste), un film sur une expérience théâtrale. J'ai l'impression que cela a été assez facile...

- *Savez-vous comment s'est passée cette collaboration, notamment sur le plan humain ?*

Comme ça, sans avoir été là et sans que mon père ni quelqu'un d'autre m'en ait parlé, je pense que cela a été une collaboration très chaleureuse, surtout à la lumière du film dont mon père sortait, *Fatale*, qui avait été un désastre sur ce plan là (avec l'équipe anglaise aussi bien qu'avec les acteurs). Souvent entre deux gros films, mon père faisait quelque chose de léger qui lui redonnait le goût du cinéma. Comme je vous le disais, Gregory et Shawn, étaient vraiment ses copains, avec une vraie admiration mutuelle, donc je pense que ça s'est très bien passé. Et puis je trouve que ça se sent dans le film,

ANNEXE 7

Le regard de Justine Malle sur *Vanya on 42nd Street*

ça fait partie de son charme, cette espèce de camaraderie. Après il y a peut-être eu des tensions parce que c'est allé vite, mais je ne suis pas au courant.

Du point de vue de mon père lui-même en revanche, je ne sais pas si c'était une période très heureuse. Il était assez déprimé à ce moment là. Il pensait beaucoup à la mort... Je pense que c'est ça aussi qui donne au film sa tonalité crépusculaire.

- Quel est, selon vous, l'intérêt d'avoir fait de la pièce *Oncle Vanya* le film *Vanya on 42nd Street* ?

Pour moi, comme pour beaucoup de gens de théâtre que je connais, c'est l'une des plus belles mises en scène de *Vanya* qui existe. La pièce y acquiert une intemporalité que je n'y ai jamais vue dans d'autres mises en scène (costumes fin de siècle etc) tout en paraissant quand même très ancrée dans son contexte national, social etc. Il y a une tendresse, un humour et en même temps une rage qui sont dans la pièce mais qui se détachent bien ici. Le texte s'enrichit du rapport des comédiens entre eux, avec le metteur en scène, avec la ville, avec l'époque. Et bénéficie aussi du regard d'un homme (mon père) qui s'identifie complètement à toute la palette d'émotions du personnage de *Vanya* et qui se lance dans cette « captation » comme sur une bouée de sauvetage pour exprimer tout ce qu'il ressent à ce moment précis de sa vie (grande fatigue post-fatale, triple pontage, impression d'être vieux, maladie qui commence sourdement en lui).

- Pourquoi aimez-vous ce film ?

Pour toutes les raisons ci-dessus :)

Parce que c'est un film incroyablement personnel et ultra maîtrisé. Pour moi c'est un film de maître, terme qu'il aurait sans doute détesté.

- Votre père en était-il satisfait ?

Je ne sais pas du tout malheureusement. Ce n'était pas trop dans sa nature !

ANNEXE 8

Les personnages de la pièce *Oncle Vanya*

Alexandre Vladimirovitch Sérébryakov

Le professeur Sérébryakov est marié à la jeune Yelena. Il est le père de Sonia, née d'un premier mariage avec la sœur de Vanya. Retraité, vieux et malade, le professeur a toute sa vie recherché l'accomplissement de soi dans le travail et la notoriété universitaire. Ce dessein ne peut avoir été accompli sans une soumission non négligeable au pouvoir de l'époque, si l'on tient compte de la situation des universités Russes dans les années dont il est question. Vanya en dresse d'ailleurs un portrait violemment satirique lorsqu'il exprime au début du film la jalousie qu'il éprouve à son égard¹³⁷. Le professeur est un vieil enfant capricieux, qui a sans cesse besoin qu'on le plaigne, comme l'exprime d'ailleurs Nanny à la 34^{ème} minute¹³⁸. Pleurnichard et colérique, il exige que le monde tourne autour de sa personne et infecte tout ce et tous ceux qui l'entourent par son mal être. Il ne supporte pas de se voir vieillir et vit de manière décalée : il écrit la nuit, dort le jour, et a sans cesse besoin que l'on s'occupe de lui, ce qui pousse les autres habitants du domaine à l'épuisement. Inapte à l'amour, il est parfaitement centré sur lui-même. Il assujettit son entourage et traite son épouse comme une aide-soignante.

Yelena Andréevna Sérébryakov

Yelena est la seconde femme du professeur Sérébryakov. Son jeune âge (elle n'a que 27 ans) et sa beauté, rendent triste et dérisoire sa relation avec le professeur. Elle affirme l'avoir épousé par amour, et admet dans le même temps avoir confondu amour et admiration.

Elle se plaint sans arrêt de s'ennuyer, mais décline toutes les propositions que lui fait Sonia pour s'occuper du domaine. Elle n'aime personne, bien qu'elle sache pertinemment que Vania et Astrov sont fous d'elle. Elle est soumise aux convenances

¹³⁷ A 10'57''

¹³⁸ A 34'09'' exactement. Nanny s'adresse au professeur en le cajolant et lui dit « *The old are like the young. They want someone to pity them. But no one ever feels sorry for the old.* ». En français, « *Les vieux sont comme les petits, ils veulent être consolés. Mais personne n'a jamais pitié des vieux.* »

ANNEXE 8

Les personnages de la pièce *Oncle Vanya*

qui la cantonnent à sa piètre situation, et contamine les autres habitants du domaine de par son oisiveté.

Sofia Alexandrovna dite Sonia

Sonia gère avec son oncle Vanya le domaine de son père, le professeur Sérébryakov. Privée de relations, d'amour, et de bonheur, son existence toute entière est dédiée à son absurde labeur. A l'inverse de sa belle-mère, Sonia n'est pas d'une grande beauté. Elle possède cependant de nombreuses qualités que cette dernière n'a pas. Sensible et sincère, Sonia est l'une des seules à se préoccuper des autres personnages. Elle aime en secret le docteur Astrov, qui semble ne pas la voir. Bien qu'étant la plus jeune du domaine, elle se positionne comme seule résistante à la langueur qu'ont importée avec eux le professeur et sa femme.

Elle se convainc elle-même de ne pas perdre espoir dans son tristement positif monologue final¹³⁹, sans que l'on puisse jamais vraiment savoir si elle croit à ses paroles ou si elle tente simplement de consoler son oncle et sa propre solitude. Elle affirme qu'il n'y aura de "repos" et de bonheur que dans l'au-delà. Le fait que Tchekhov ne croie pas en cet au-delà donne un sens particulièrement navrant et ironique à cette tirade finale. Cette dernière réplique a d'ailleurs inspiré Sergei Rachmaninov pour écrire son Op. 26 n° 3 intitulée *Nous nous reposerons* (« Мы отдохнём! » en russe, « *We shall rest* » en anglais, comme le dit Sonia)

Ivan Pétrovitch Voïnitski dit Vanya

Vanya gère avec sa nièce Sonia le domaine de son ex-beau-frère, l'acariâtre Sérébryakov. Comme tous les autres personnages de la pièce, Vanya est rongé par les regrets d'avoir gâché sa vie. Environ un an avant le début de la pièce, il perd toutes ses illusions sur les qualités humaines et intellectuelles de son beau-frère, ce qui fait naître

¹³⁹ De 1h49mn03s à 1h51mn40s

ANNEXE 8

Les personnages de la pièce *Oncle Vanya*

en lui une amertume qui ne le quittera plus. En effet, par pure admiration, il a abandonné son existence à la gestion du domaine et à l'œuvre de son beau-frère qui ne lui a jamais offert comme reconnaissance plus qu'un misérable salaire. Bien que cultivé – on le voit citer du latin, évoquer Dostoïevski et Schopenhauer – Vanya n'a jamais réussi à accomplir quoi que ce soit de personnel. Cet aspect de lui-même, celui d'une personne sans cesse confrontée à l'échec, est démontré dans son incapacité flagrante à séduire Yelena, dans le manquement de sa tentative d'homicide à l'égard de Sérébryakov, ou encore dans l'insuccès de son envie de suicide qui finit par être tournée en caprice puéril. Il noie son ennui dans l'alcool, dans la haine et la jalousie du vaniteux professeur, dans le dédain de sa mère incapable de voir qu'elle aussi a gâché sa vie, et dans son amour aveugle et vain pour Yelena.

Mikhaïl Lvovitch Astrov

Le docteur Astrov est un médecin de campagne blasé et alcoolique qui n'a jamais éprouvé de sentiments amoureux. Il a une quarantaine d'année et dit travailler pour l'humanité future. En effet, il se dévoue sans trop y croire pour ses malades mais est tout à fait passionné par la forêt. Il aborde notamment des thèmes écologiques très avant-gardistes et précurseurs pour l'époque. On le voit par exemple défendre ses idées à la vingt-deuxième minute¹⁴⁰, face à des interlocuteurs insensibles qui considèrent ses envolées écologistes comme une lubie d'original. Il exprime son inquiétude du non-respect de la nature, apparaissant alors comme une sorte de porte-parole de Tchekhov lui-même, qui avait les mêmes préoccupations du temps de sa période philosophique tolstoïenne¹⁴¹.

En ceci, le Dr. Astrov apparaît avec Sonia comme étant l'un des seuls personnages qui ne soit pas entièrement auto-centré. En revanche, bien qu'apparemment moins égoïste

¹⁴⁰ A 21mn57s

¹⁴¹ Mais en 1894, il avait écrit à son ami Souvorine : « *Quant à la philosophie tolstoïenne, elle m'a touché profondément, j'ai été subjugué par elle pendant dix-sept ans environ... Mais maintenant, quelque chose en moi proteste ; le raisonnement et le sens de la justice me disent que dans l'électricité et dans la vapeur il y a plus d'amour du prochain que dans la chasteté et le refus de manger de la viande.* » Astrov représente donc quelque part une philosophie idéaliste et passéiste, que Tchekhov récuse au moment de l'écriture de la pièce.

ANNEXE 8

Les personnages de la pièce *Oncle Vanya*

que les autres, il se séparera de Vanya dont il était le seul ami à cause de son désir purement physique pour Yelena, qu'il quittera pourtant sans regret apparent.

Ilia Ilitch Téléguine, dit « La Gaufre » (Waffles)

Ilia Ilitch est le parrain de Sonia. Ancien propriétaire ruiné, il vit au crochet de Vanya et Sonia dans le domaine avec les autres personnages. Waffles est la parfaite caricature de l'imbécile heureux, toujours positif mais jamais en phase avec la réalité. Son existence pénible et solitaire semble l'avoir rendu inapte à faire autre chose que boire, manger, jouer de la guitare et chanter. Il est l'incarnation d'une vie tout à fait creuse et inutile. D'une certaine manière, il semble parasiter le domaine, sans méchanceté aucune cependant. Il est tout le temps dans les parages, sans jamais effectuer aucune action qui serve à quelque chose.

Marina, la nourrice, dite « Nanny »

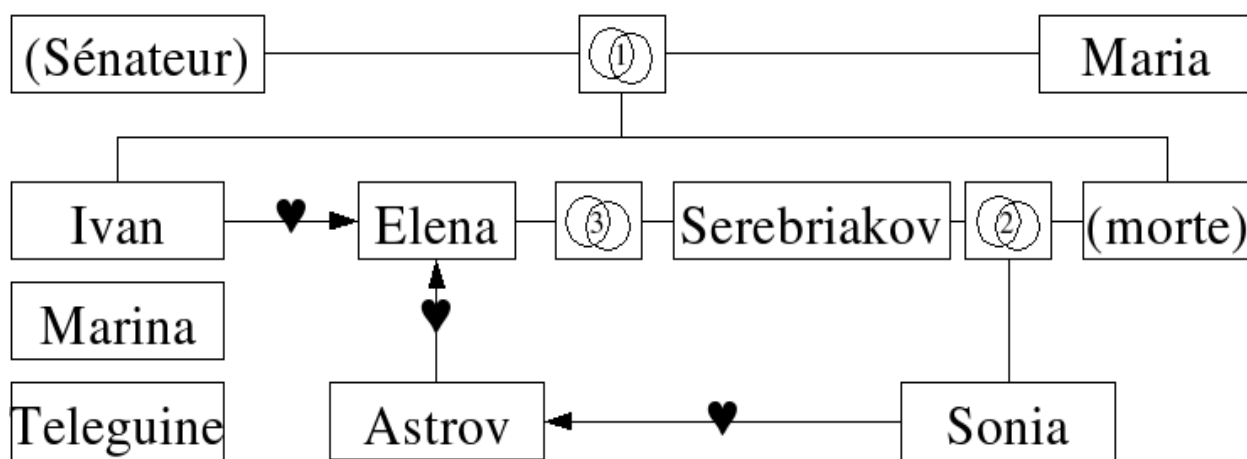
Nanny est la vieille nourrice de Sonia. Habitée depuis toujours à un certain mode de faire, les changements qu'ont apportés les citadins avec eux l'ont agacée et déboussolée. Elle rejette automatiquement toute nouveauté et tourne tout à la dérision. Nanny représente dans la pièce *Oncle Vanya* "la vieille âme russe" par excellence, en ceci que sa sagesse et son bien-être tiennent dans l'acceptation fataliste, résignée, de ce qui est.

Maria Vassilievna Voïnitzika

Maria est veuve. Elle est la mère de Vanya et de sa sœur décédée, elle-même mère de Sonia et première femme du Professeur. Comme Vanya, elle a dédié son existence entière aux travaux de recherche du professeur par pure admiration. Cette dernière n'a pas eu la même prise de conscience que Vanya par rapport à l'absurdité de sa vie, et elle ne comprend donc pas le désarroi de son fils que le dévouement de sa mère pour le Professeur fait sortir de ses gonds.

ANNEXE 8
Les personnages de la pièce *Oncle Vanya*

Proposition de schéma pour comprendre les liens qui unissent les personnages¹⁴²:



¹⁴² Source : Wikipédia

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ALLOULA Abdelkader, KATEB Yacine, *Théâtres au cinéma, hors-série, du théâtre au cinéma*, dirigé par Dominique Box, Magic Cinéma
- ARISTOTE, *Poétique*, -335 avant JC, Collection Classiques, Editions Le livre de poche (1990)
- ARISTOTE, *Physique*, Bibliothèque des textes philosophiques, Poche, Vrin, 1999
- AUMONT Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, A. COLIN, 2006.
- AVEDON Richard, *Alice In Wonderland: The Forming of a Company and the Making of a Play*, Editions E P Dutton, 1973
- BAUDRY Pierre, *Quelques notions de base pour réfléchir sur le documentaire*, in *La mise en scène documentaire*, textes réunis par Gilles Delavaud, TOTEM Productions, 1994
- BAZIN André, *Théâtre et cinéma*, in revue Esprit, 1951
- BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma*, Collection 7è art, Editions Cerf, 1976
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Collection Folio Essais, Gallimard, 2006
- BINH Nguyen Tran, *La direction d'acteur au cinéma*, Louvain-la-Neuve: Centre d'études théâtrales, 2006

BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHEZ Pascal, *Filmer l'éphémère*, Septentrion presse universitaire, Lille 3, 2007.
- BOUCHEZ Pascal, rapport de soutenance de thèse de *Filmer le théâtre : problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant*, dirigé par Leleu-Merviel S., Université de Valenciennes, 2004
- BRECHT Bertolt, *L'opéra de Quat'sous*, Collection Scène ouverte, L'Arche éditeur, 1997
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Collection Folio, Editions Gallimard, 1995
- CAROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Dover Thrift Editions, Dover Publications, Reprint edition, 1993
- CELSO MARTINEZ CORREA José, *Théâtres au cinéma, hors-série*, dirigé par Dominique Box, Magic Cinéma, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, Québec/Paris, 2005
- CHANCÉ Dominique, *Edouard Glissant, "un traité du déparler"*, Collection Lettres du Sud, Editions Karthala, 2003
- DERIU Fabrizio, *Lo schermo e la scena*, collection Cinema Saggi Marsilio, Venezia : Marsilio, cop, 1999
- DIDEROT Denis, *Le paradoxe sur le comédien*, Collection : Garnier Flammarion / Théâtre français, Editions Flammarion, 1993
- DION Patrick, *De la scène à l'écran*, collection Théâtre aujourd'hui, Paris : CNDP, cop. 2007
- FERREIRA DE OLIVEIRA Renaud, *L'adaptation littéraire au cinéma : une vie des œuvres*. Conférence du 21 septembre 2013 – CIEP

BIBLIOGRAPHIE

- GLISSANT Edouard, *La barque ouverte* in *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990
- GODARD, Jean-Luc, *Conversation avec R. Allio et A. Bourseiller*, Cahiers du cinéma n° 177, avril 1966
- GORDON CRAIG Edward, *De l'art du théâtre (The Art of Theatre)*, 1905, Collection : Penser le théâtre, Editions CIRCE (28 septembre 1998)
- GROTOWSKI Jerzy *Vers un théâtre pauvre*, traduction de Claude B. Levenson, Editions L'Age d'Homme, 2010
- HELBO André, *L'adaptation: du théâtre au cinéma*, A. Colin, 1997
- HINGLEY Ronald, *Introduction of Five Plays : Ivanov, The Seagull, Uncle Vanya, Three Sisters, and The Cherry Orchard*, Anton Tchekhov traduit par Ronald Hingley, collection Oxford World's Classics, Oxford University Press; 1ère édition, 2008
- JOUVET Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, cours au conservatoire, Editions Gallimard, Paris 1968
- JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 1952
- KIEHL Jean, *Les ennemis du théâtre: essai sur les rapports du théâtre avec le cinéma et la littérature*, Neuchatel; Paris: La Baconnière, 1951
- LANIER Douglas, *Shakespeare and modern popular culture*, collection Oxford Shakespeare topics, Oxford (GB); New York: Oxford university press, 2002
- MALLE Louis, *Malle on Malle*, Faber & Faber, 1996
- MAMET David, *Uncle Vanya by Anton Tchekhov adapted by David Mamet from a translation by Vlada Chernomordik*, Samuel French, 1988

BIBLIOGRAPHIE

- OLIVIER Joëlle, COURAT Nicole, *Théâtre et télévision*, in *Les dossiers de l'audiovisuel*, n°49, Paris, INA/La documentation française, 1993
- Ouvrage Collectif, *Théâtre d'aujourd'hui n°11 : De la scène à l'écran*, Cndp, 2007
- PETAT Jacques, *Donner à voir le théâtre*, in *Dossier préparatoire au tournage de La serva amorosa*, Paris, Films de l'Estran, 1993
- PICON-VALLIN Béatrice, LALLIAS Jean-Claude, ROBERT Yve, BRASSEL Domenica, *Théâtre/Cinéma: Les inséparables?*, Carnets du Pôle, Collection Agir, CRDP des Pays de la Loire, 2009
- PICON-VALLIN Béatrice, *Le film de théâtre*, Collection Arts du Spectacle, CNRS Editions, Paris, 1997
- PIETRINI Sandra, *Il mondo del teatro nel cinema*, collection Biblioteca teatrale, Roma: Bulzoni, cop. 2007
- QUINTANA Àngel, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Collection 21e siècle, Cahiers du cinéma, Paris, 2008
- RAMIREZ Francis Ramirez, ROLOT Christian, in "*Le larcin magique*", Cinémathèque n°11, printemps 1997
- SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraire s: théories et lectures*, Editions du CEFAL, 1999
- SHAKESPEARE William, *Romeo and Juliet*, Oxford School Shakespeare, OUP Oxford, 2008
- SHAKESPEARE William, *The tempest*, Collection World Classics, OUP Oxford, 2008

BIBLIOGRAPHIE

- SOJCHER Frédéric, DELVAUX André, *Le cinéma ou l'art des rencontres*, Paris, Éditions Seuil/Archimbaud, 2005
- SOJCHER Frédéric, *Manifeste du cinéaste*, Klincksieck, Poche, 3e édition, 2011
- SOUTHERN C. Nathan, WEISSGERBER Jacques, *The films of Louis Malle : a critical analysis*, McFarland & Company Inc., 2006
- TCHEKHOV Anton, *Oncle Vania ; Les Trois Sœurs*, Collection GF, Editions Flammarion, 2005
- TESSON Charles, *Théâtre et cinéma*, Les cahiers du cinéma, 2007
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1972
- CORVIN Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Bordas, 208
- PLATON, *La république*, Collection Folio Essais (n°228), Gallimard, 1993

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES

- SOURIAU Etienne (*Souriau E., 1951 : 240*)
- GLISSANT Edouard, *Il n'est frontière qu'on n'outrepasse*, Le Monde Diplomatique octobre 2006
- GOODMAN Walter, *TV Weekend; Chekhov's 'Uncle Vanya' as Adapted by Mamet*, The New York Times, 22 février 1991
- FRIEDMAN Vanessa, in « *A Hard Act to Swallow : André Gregory and Louis Malle chew the fat about their new collaboration, Vanya on 42nd Street* », Vogue 184 (novembre 1994) : 182
- TAYLOR Charles, *Vanya, Theater and Art of Being*, New York Times, 24 février 2012
- BOUDIER Manon, avec les étudiants en Arts de la scène de l'Université Charles de Gaulle, *Entretien avec Emmanuelle Devos - Lille 3*, le 14 janvier 2010
- « *Des pièces de théâtre au cinéma* » [s.a.] Séquences : la revue de cinéma, n° 17, 1959, p. 16-19
- FERNEY Jeanne, *La pièce devient alors un événement*, propos recueillis de Dominique Thiel par Jeanne Ferney, La Croix, le 10/07/2011
- FOURES Pauline, LEYDET-GUIBARD Margot, MASUREL Rachel, MOREAU Gala, RAIBAUD Ivana, TEILLIER Cyril, *Capter les spectacles de théâtre – avec Dominique Thiel – Le travail du vidéaste : entre production de traces comme témoignage et création d'un nouvel objet spectaculaire*, Krinomen Blog, 13 octobre 2015

BIBLIOGRAPHIE

SITES WEB

- Site de la COPAT, onglet « Filmer le théâtre »
<http://www.copat.fr/enseignement/filmer-le-theatre>
- Blog ALICE IN WONDERLAND, AT HWS
<https://wonderlanders2015.wordpress.com/2015/02/04/andre-gregory-and-the-manhattan-project/>
<https://wonderlanders2015.wordpress.com/2015/02/04/andre-gregory-and-the-manhattan-project/>
- UniversCiné Vod
<https://www.universcine.com>
- Encyclopédie Larousse en ligne
<http://www.larousse.fr/encyclopedie>
- Site du Cinéclub de Caen
<https://www.cineclubdecaen.com>

FILMS CITÉS

- *1789*, d'Ariane Mnouchkine, 1974
- *Amour*, de Michael Haneke, 2012
- *Beau-Père*, de Bertrand Blier et Alain Sarde, 1981
- *Cinq leçons de théâtre de Patrice Chéreau*, de Stéphane Metge, 1999
- *Cris et chuchotements*, de Ingmar Bergman, 1972
- *Dogville*, de Lars Von Trier, 2003
- *Douze Hommes en colère*, de Sidney Lumet, 1957
- *Elektra*, de Patrice Chéreau, 1981
- *Fenêtre sur cour*, d'Alfred Hitchcock, 1954

BIBLIOGRAPHIE

- *God's Country*, de Louis Malle, 1986
- *Histoires Extraordinaires*, de Roger Vadim, Louis Malle et Federico Fellini, 1968
- *L'Orlando Furioso*, de Luca Ronconi, 1976
- *L'Inde Fantôme*, de Louis Malle, 1969
- *La Corde*, d'Alfred Hitchcock, 1948
- *La grande bouffe*, de Marco Ferreri, 1973
- *La serva amorosa*, Jean Douchet, 1994
- *La vénus à la fourrure*, de Roman Polanski, 2013
- *La vie des autres*, de Florian Henckel von Donnersmarck, 2006
- *Le bal*, d'Ettore Scola, 1983
- *Le Caiman*, de Nanni Moretti, 2006
- *Le Dictateur*, de Charlie Chaplin, 1945
- *Le Monde du Silence*, de Jean-Yves Cousteau et Louis Malle, 1955
- *Le sel de la terre*, de Herbert J. Biberman, 1953
- *Les huit salopards*, de Quentin Tarantino, 2015
- *My Dinner with André*, de Louis Malle, 1981
- *Patrice Chéreau, le Corps au travail*, de Stéphane Metge, 2008-2009
- *Persépolis*, de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, 2007
- *Reservoir Dogs*, de Quentin Tarantino, 1992
- *Section Spéciale*, de Costa-Gavras, 1974
- *Stromboli, terra di Dio*, de Roberto Rossellini, 1948
- *Une autre solitude*, de Stéphane Metge, 1995

BIBLIOGRAPHIE

- *Vanya on 42nd Street*, de Louis Malle, 1995
- *Vie privée*, de Louis Malle, 1962
- *Vous n'avez encore rien vu*, d'Alain Resnais, 2011

AUTRES

- Colloque « *Théâtre et audiovisuel* » organisé à Hyères par Michel Guy, secrétaire d'Etat à la culture
- Conférence, *Le costume : de l'accessoire au premier rôle*, organisé au Grand Palais lors des Cycles Couture, 15 juin 2015
- Colloque « *Théâtre et audiovisuel* », organise au Théâtre de l'Odéon, 1991
- Journal de bord de Louis Malle, rédigé en parallèle du carnet technique du tournage pour le film *L'Inde Fantôme*, en 1968. Le questionnement était en deux parties : « *Comment peut-on être indien ? Comment peut-on être cinéaste ?* »
- Interview de Justine Malle par Noémie Germain le lundi 8 mai 2017

Mes sincères remerciements

À M. Frédéric Sojcher

À Mme Marie Pierre Bousquet

À M. Greg Germain

À Mme Séverine Nativel

À Mme Justine Malle

À Mme Annouchka de Andrade

À M. Joachim Larbaoui

À M. Gérard Badou

À Mme Françoise Badou

À l'Université Paris I – Panthéon Sorbonne

*Dont le soutien, la patience et les conseils ont joué un rôle fondamental dans
l'accomplissement de ce projet de mémoire de recherche.*