



Festen - Cyril Teste / Collectif MxM

# Théâtre et cinéma pairs et impurs

texte **Mélanie Jouen**

Nous célébrons à Angers, véritable terre de cinéma et de théâtre, la dialectique féconde entre ces deux arts frères avec notamment deux événements majeurs accueillis au Quai en 2019. C'est en effet dans nos murs que se déroulent exceptionnellement la 3<sup>e</sup> édition du Festival Premiers Plans mais aussi la première française d'*Opening Night* d'après le scénario de John Cassavetes, mis en scène par Cyril Teste et son collectif MxM, créateurs d'un langage scénique via la performance filmique. L'occasion de converser avec Cyril Teste et Claude-Éric Poiroux, fondateur de Premiers Plans, pour interroger confluences, hybridations et expérimentations entre théâtre et cinéma. Quelles parités, quels territoires conquis ou à conquérir pour nos deux « pairs impurs » ?

Arts spectaculaires et spéculaires, théâtre et cinéma montrent le monde et racontent des histoires. Si le cinéma s'est construit avec et contre le théâtre, c'est aujourd'hui pour le reconnaître comme pair : aussi « impur » que lui-même, pour reprendre le terme employé par le critique André Bazin au tournant des années 1960<sup>1</sup>. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'invention du cinématographe, le flux naturel des imaginaires, qui se manifeste par propagation esthétique et technique, circule entre ces arts frères. Qu'ils le citent ou non, si tous deux puisent aux sources de la littérature, de la peinture, de l'architecture et de la musique, le cinéma n'a cessé d'emprunter au théâtre ses textes, ses personnages, sa dramaturgie retraduite dans son écriture du mouvement et sa temporalité tandis que le théâtre a peu à peu glané au cinéma son esthétique, son art du montage et son rapport au réel. Une dialectique infinie et féconde relie, d'une part, les deux territoires d'expérimentations – au naturel recomposé ou saisi du cinéma et à sa diffusion différée répondent la convention illusoire du théâtre et l'immédiateté réelle de la représentation et, d'autre part, les vecteurs du récit que sont l'acteur et le spectateur – à la fixation de la chair et à la distance que crée la projection cinématographique répondent la présence des corps et l'empathie kinesthésique de l'instantané théâtral. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'industrialisation des systèmes de production et de distribution cinématographiques a contribué à hiérarchiser les arts du spectacle, leurs disciplines et leurs usages. Aujourd'hui, le développement de l'ergonomie numérique, dont l'accessibilité économique et technique favorise son appropriation par les artistes de la scène, le partage des systèmes référentiels et l'interrogation de l'image médiatique participent à une tension du cinéma vers le vivant. Le XXI<sup>e</sup> siècle saurait-il reconnaître une parité et l'évidence d'une « intermédialité » ? Si ce néologisme permet de ne plus observer isolément les médias mais de mettre en avant leur co-construction permanente, leurs agencements et interactions dans la production de sens, au sein d'une société mouvante. Autour d'*Opening Night*, film de John Cassavetes sorti en 1978, adapté de la pièce *The Second Woman* de John Cromwell publiée en 1963 ; en conversation avec Cyril Teste (co-fondateur du Collectif MxM, metteur en scène de la libre adaptation théâtrale du film avec Isabelle Adjani, Frédéric Pierrot et Morgan Lloyd Sicard) et Claude-Éric Poiroux (fondateur et directeur du Festival Premiers Plans et des Ateliers d'Angers, d'Europa Cinemas et du cinéma Les 400 Coups à Angers), allons voir ce qui, aujourd'hui, se manifeste dans le travail des metteurs en scène qui intègrent les techniques filmiques à la narration théâtrale ou investissent le champ de la réalisation cinématographique.

Pour observer aujourd'hui, faisons un détour par hier, lorsqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, face aux arts du théâtre et du cirque, émerge la modernité cinématographique. Ses premiers opérateurs issus du music-hall (Georges Méliès, Charlie Chaplin, Tod Browning) reproduisent le décor scénique et ses trucages, maintiennent le regard tourné vers le spectateur. Ses premiers objets, diffusés dans des foires et cabarets, attirent les spectateurs de théâtre. Dès les années 1920 en Russie, Vsevolod Meyerhold installe les premiers écrans au-dessus de la scène. Lorsque le cinéma acquiert la parole, l'auteur-metteur en scène Antonin Artaud proclame en 1933 « la vieillesse précoce du cinéma » : succombant au langage usé, celui-ci sera vain, dit-il sans voir les images que son théâtre de la cruauté engendre. À l'intérieur du studio – qui n'est autre que le cube scénique reconstitué – le cinéma adopte les principes archaïques d'unités de temps, de lieu, d'action qu'il déploie à travers la caméra fixe, le plan-séquence et la profondeur de champ. Dans cette industrie naissante, un nouveau langage balbutie, que Jean Cocteau aborde en poète explorant les particularités de chaque médium, Erwin Piscator et Bertolt Brecht en précurseurs du théâtre politique approuvant ses potentialités scéniques, Samuel Beckett et Harold Pinter en chantres de l'absurde tentant de montrer l'invisible. Plus tard, les avant-gardistes Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder ou Carmelo Bene écrivent et mettent en scène indifféremment pour le théâtre et pour le cinéma – Claude-Éric Poiroux se souvient d'ailleurs du choc que fut la projection de *Un Amleto di meno* de Carmelo Bene en sélection officielle du Festival de Cannes en 1973. Avec eux, d'autres dramaturges, metteurs en scène de théâtre ou réalisateurs, adapteront au cinéma la littérature dramatique, représenteront le monde du théâtre ou des moments théâtraux, transposeront sur scène des scénarios ou s'inspireront de films. Loin d'être un effet de mode, la circulation des artistes, des matériaux textuels, des esthétiques et des techniques est bien un *modus operandi* organique. Les figures tutélaires que citent Cyril Teste et le Collectif MxM sont des réformateurs : Ingmar Bergman, homme de cinéma mais homme de théâtre avant tout, qui a su comme nul autre peindre l'intime et l'intériorité ; la Nouvelle Vague française qui, à la fin des années 1950, place la caméra devenue mobile en décors naturels, réforme la grammaire du septième art et la représentation du réel, interpelle encore, autrement, le spectateur ; Thomas Vinterberg et la nouvelle vague danoise dont le *Dogme95* inspire l'élaboration d'une charte énonçant les principes de la performance filmique ; et John Cassavetes qui, « passant invariablement du cinéma au théâtre, réforme la production cinématographique » selon Cyril Teste. L'acteur, réalisateur et scénariste américain, venu de la scène et dont les dernières œuvres seront théâtrales, se situe à la marge d'Hollywood, revendique son indépendance et signe un cinéma narratif fondé en partie sur une écriture que l'on qualifierait aujourd'hui de plateau, basée sur des improvisations, une spontanéité de jeu, une dramaturgie au diapason du vécu des interprètes et de leurs personnages, qui finissent par se confondre. Il écrit pour sa troupe et met en œuvre la théâtralité dans la fabrication et le sujet même d'*Opening Night*. « Lors du tournage, il passe une petite annonce pour convier quelques figurants comme spectateurs de la pièce. Dans ce théâtre, les caméras suivent le hors-champ, vont en coulisses... En ce sens il y a une vraie filiation » dit Cyril Teste.