



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.

Car le hors-champ est cette « interzone » que l’auteur-metteur en scène et directeur artistique du Collectif MxM explore, en conviant le cinéma sur le plateau de théâtre, en faisant du cube scénique simultanément un studio de tournage et une salle de projection. Depuis 2000, avec son collectif de créateurs – lumière, vidéo, son – ils exploitent le potentiel des nouvelles technologies comme outils narratifs, depuis la robotique et la diffusion olfactive jusqu’à la réalité virtuelle, sujet actuel de leurs laboratoires de recherches. Depuis 2011, ils œuvrent à la conception de ce qu’ils baptisent en 2015 la performance filmique, une écriture théâtrale qui s’appuie sur un dispositif cinématographique en temps réel et à vue. « Dans le temps de la représentation, la fiction est interprétée, captée, manipulée et projetée. Texte, vidéo, musique, numérique, chaque langue ‘incomplète’ isolément prend sens dans une grammaire commune et synchrone. Ni illusion ni illustration l’image est mise en perspective de l’action : un espace-temps fictif en réaction avec le réalisme du plateau. » Les temporalités s’entrelacent dans la réalisation d’un film éphémère, le théâtre remettant « au participe présent » les images infinitives du cinéma. L’écriture s’inscrit dans cet interstice, tendu entre ce qui se joue et ce qui est filmé. À la suite de *Nobody* en 2015, première performance filmique d’après les textes dramatiques de Falk Richter, Cyril Teste crée en 2018 *Festen* pièce adaptée du film par Thomas Vinterberg et en 2019 *Opening Night*, écriture collective adaptée du scénario original – avant montage – du film de Cassavetes, délivré par Al Ruban, directeur de la photographie, monteur et ayant droit du film. Deux pièces palimpsestes qui portent en elles les sédiments d’œuvres majeures (*Hamlet* de William Shakespeare pour la première, *La Mouette* d’Anton Tchekhov pour la seconde). En s’émancipant d’ores et déjà des principes de la performance filmique, Cyril Teste pose ici clairement les enjeux d’un processus auto-réflexif : « Quels outils doit-on fabriquer pour que la vérité du théâtre soit entendue aujourd’hui ? Tout comme Hamlet je crois au théâtre comme piège de la conscience du roi, c’est-à-dire comme un espace qui peut réinvestir le champ de la vérité. Le théâtre est ce lieu unique où artistes et publics fabriquent ensemble l’œuvre au présent de la représentation, dans une réciprocité possible des regards. » Le hors-champ est selon lui, politique en soi : « si l’on veut construire une image, il faut avant toute chose construire autour ce qui ne se voit pas, ce qui est bien plus grand que l’image-même. Le hors-champ constitue le cadre et en est la marge : il m’intéresse de voir comment le spectateur prend conscience que le récit, en dehors du cadre posé, prend sens autrement. » *Opening Night* met en jeu la fabrication même du hors-champ d’un plan cinématographique : « Ce sont trois artistes au travail d’une scène, intimement liée à eux : l’intime est-il fiction ? Quelle part d’intimité peut-on garder dans la fiction ? C’est la question du méta-théâtre qui m’intéresse ici. » Cyril Teste sonde également « le moment où la ligne claire est franchie et que l’on ne dissocie plus l’instant fictif du réel. » Avec ou sans projection d’images, il s’agit de déceler les nouvelles fictions à l’œuvre, aujourd’hui « où tout est fiction ». À la suite de The Wooster Group, précurseurs du théâtre multimédia dans les années 1970, Krzystof Warlikowski, Frank Castorf, Romeo Castellucci, Guy Cassiers, Thomas Ostermeier ou Ivo van Hove intègrent au récit l’image filmée, pré-enregistrée ou en temps réel. À la fascination pour l’image et à l’aura du texte qui animaient les

générations précédentes, celle née dans les années 1970-1980, dé-sidérée, amplifie l’interférence vers ce que l’on pourrait nommer une « cinématographicité » théâtrale qui conçoit chaque élément narratif de manière égalitaire, n’interroge déjà plus la fabrique médiatique mais bien la duplicité de l’image entre réel et fiction, vérité et mensonge, le discernement et l’esprit critique. La familiarité avec le cinéma, la télévision, l’animation et Internet convoquent des imaginaires partagés et le développement numérique permettent désormais aux metteurs en scène de manier la caméra « comme le peintre manie le pinceau » dit Cyril Teste, formé aux arts visuels et inspiré par Bruce Nauman et Bill Viola. Les responsabilités sont bouleversées, le regard du spectateur, libre et actif, circule du plateau à l’écran, de la danse des corps dans l’espace au détail d’un grain de peau, construit sa subjectivité tandis que les caméramen deviennent protagonistes de la fiction et les acteurs, opérateurs. Un tel travail repose sur l’établissement préalable d’un storyboard, précise les plans de coupe et écrit tout déplacement, laissant peu de place à l’improvisation : une exigence qui permet d’accueillir l’imprévu que réserve le vivant. L’usage de l’image relève aussi pour certains d’un art du pauvre, « la vidéo peut remplacer le décor et les lumières. On peut mettre en scène ailleurs que dans un théâtre. Pour les jeunes de vingt ans qui arrivent, c’est important. » dit Julien Gosselin<sup>2</sup>. À peine trentenaire, celui-ci fait également de la scène un plateau de tournage allant même, dans sa récente adaptation des romans *Joueurs*, *Mao II* et *Les Noms* de Don DeLillo jusqu’à masquer les acteurs à la vue du public, ne projetant que le film réalisé en direct sur la scène occultée. La Britannique Katie Mitchell élabore un théâtre-live-cinéma : prenant le texte pour point de départ – récemment *Schatten (Eurydike sagt)* d’Elfriede Jelinek et *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras (qui, d’ailleurs, écrivait pour le théâtre et le cinéma) – elle crée un dispositif massif de tournage, au service de l’image projetée en direct sur un écran surplombant la scène. Dans *Reprise / Histoire(s) du théâtre* – clin d’œil au titre de l’essai de Jean-Luc Godard *Histoire(s) du cinéma* – le metteur en scène, réalisateur et producteur de cinéma Milo Rau, également essayiste et critique de télévision, intègre la captation et la projection d’images en direct travaillant la question de la reconstitution et de la reprise, afin d’approcher le pourquoi des choses, non plus le comment. Au cœur de cette nouvelle vague internationale, la Brésilienne Christiane Jatahy renouvelle à chaque création son processus, pour créer ce qu’elle nomme un troisième territoire, « un espace du commun » qu’elle destine au public. Elle fait du spectateur l’acteur et le co-créateur d’une fiction tournée à son insu dans une installation performative (*A Floresta que anda*), montre la réversibilité de l’image en frontal (*What if they went to Moscow ?*) en conviant le spectateur à un double processus : la représentation et sa répétition, l’une théâtrale, l’autre cinématographique – les images filmées sur scène étant projetées en direct sur un écran dans une autre salle. De son côté, Marc Lainé cherche du côté de la culture populaire et du cinéma de genre, le road-movie (*Vanishing Point*) ou le film d’horreur (*Hunter*), d’autres défis scéniques qui intègrent l’interprétation des bandes originales musicales en direct. Ces recherches scéniques interrogent la production cinématographique, son langage comme son économie. Quelle théâtralité les artistes de la scène injectent aujourd’hui au septième art ?



La théâtralité d’une œuvre cinématographique ne relève pas de l’effet théâtral – adjectif apposé à ce qui serait jugé anti-naturel, emphatique, frontal ou déclamatoire – mais d’un principe actif. Elle s’incarne déjà dans l’esprit de troupe, propre au théâtre puisqu’au cinéma, les équipes de tournage souvent se défont après une production. Pour Cyril Teste, le théâtre est un art qui rassemble, dans l’élaboration comme dans la réception « Partager avec une troupe le temps de la création est essentiel : c’est à partir de ça que l’on peut produire des œuvres qui ont plus d’imagination que soi. Cassavetes était exactement à cet endroit et si un jour je fais du cinéma, je ferai du cinéma de troupe, pas autrement. » Selon Claude-Éric Poiroux, citant Jeanne Moreau qu’il a bien connue, Isabelle Adjani à l’affiche d’*Opening Night* ou Laetitia Dosch dont le spectacle *HATE* est programmé cette saison au Quai : ce qui ferait théâtralité, c’est l’acteur : « Aujourd’hui il y a moins de clivage entre jeu théâtral et jeu cinématographique. À la suite de Patrice Chéreau, les réalisateurs tels Arnaud Desplechin ou Olivier Assayas, mettent à profit la richesse d’interprétation d’un acteur formé au théâtre, son incarnation, son endurance, son intensité. » Chez les jeunes réalisateurs, le directeur de Premiers Plans constate un motif commun : parler d’eux, dans le monde tel qu’il est. « Comme ce sont des gens qui ont peu de moyens pour produire leur art, il y a une dimension rudimentaire » et une inventivité propres à l’économie du théâtre. Loin de l’abondance iconographique, l’ascèse de la représentation théâtrale appliquée au cinéma réactive la puissance d’imagination des spectateurs et réinvestit la conscience du verbe. Figure d’une transdisciplinarité assumée, l’auteur, metteur en scène et réalisateur Christophe Honoré évolue indifféremment à travers la littérature, le cinéma et le théâtre. En 2017 et 2018, il interroge l’homosexualité au sein de la société française à travers trois médias : le roman (*Ton Père*), le cinéma (*Plaire, aimer et courir vite*) et le théâtre (*Les Idoles*). Lui aussi a sa bande, comme le metteur en scène Vincent Macaigne, acteur d’un jeune cinéma indépendant français, qui réalise en 2017 son premier long métrage, *Pour le réconfort* d’après *La Cerisaie* d’Anton Tchekhov. La colère envers ce qu’ont laissé ses aînés et le désarroi d’une génération perdue « dans un monde d’avant-guerre », répandue à grand fracas sur scène, s’exprime ici avec une plus douce fougue. Réalisé en quelques jours sans financement, sans scénario et prenant pour prétexte des répétitions, le film est imprégné d’une théâtralité qui, par-delà même sa dramaturgie, se manifeste dans de longs monologues face caméra et des scènes de groupe improvisées. Toujours en bande, Jean-Christophe Meurisse et le trio phare des Chiens de Navarre, réalisent en 2016 une extension moins performative de leur humour potache, dans un film, *Apnée*, construit comme une succession de tableaux reprenant là un principe dramaturgique

familier. Ce panorama succinct, décentré de la question de l’adaptation, témoigne de ce qui ferait particulièrement théâtralité dans le cinéma actuel : un esprit de troupe, une écriture de plateau transposée au processus cinématographique et la conscience d’un « hors-scène » qui serait, au-delà du système vu/non vu, un ailleurs narratif. En ce XXI<sup>e</sup> siècle débutant, transdisciplinaire manifestement, des artistes comme Cyril Teste tendent vers l’hybridation totale, évidemment évolutive et collective. Où se situerait la réforme à l’œuvre aujourd’hui ? Dans l’affirmation d’une parité et d’une impureté, nécessaires à une pensée complexe, ouverte ? Dans le renouvellement du collectif qu’apporterait le rituel théâtral à la projection cinématographique ? Dans la relation entre l’image et le vivant, dans le saisissement de ce qui est, entre réel et fiction ? Dans les notions de hors-champ, de hors-scène ? « Godard disait ‘Le cinéma, c’est la vérité 24 fois par seconde.’ On lui rétorquait que le cinéma pouvait aussi être le mensonge 24 fois par seconde. » raconte Claude-Éric Poiroux. Est-ce dans la dialectique de la vérité et du mensonge que se situerait la réforme, prise comme responsabilité artistique et sociale ? Christiane Jatahy dans *L’Espace du commun* l’exprime ainsi : « de la même manière que je me demande constamment ce que je peux changer dans mon travail [...] afin de trouver de nouvelles possibilités scéniques et de relations avec le public, je me pose aussi des questions sur ce monde [...] qui appelle de façon insistante aux changements dans les domaines personnel, politique et social. Et, selon mon opinion, nous ne pouvons pas nous exempter de parler de ça, que ce soit au théâtre, au cinéma, ou dans la jonction des deux. » Pour Cyril Teste : « Réformer n’est pas innover, c’est trouver des structures qui permettent que l’art soit entendu à l’instant où tu le livres. Par peur de la vacuité, on use de l’image d’une manière assez totalitaire aujourd’hui. Dire la vérité n’est pas le plus difficile, le plus difficile est de la faire entendre. Comment aujourd’hui faire entendre une vérité ? Puisque manifester ne suffit plus, il faut d’autres moyens. L’art est là pour critiquer et pour, je le souhaite, apporter une lecture visionnaire du monde. Car tout est déjà là et il appartient à l’artiste de l’éclairer ».

<sup>1</sup> André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, 1958-62

<sup>2</sup> José Da Costa et Christiane Jatahy, *L’Espace du commun*, 2016, éditions publie.net