



Cinéma!

Un spectacle de **Beppe Navello**



Cinéma !

Histoire du projet

Ce spectacle est le fruit d'un amour incomparable pour le cinéma. Le projet de ce spectacle a connu une longue gestation. Il remonte à la fin des années Quatre-vingt-dix, et est issu de ma propre tentation cinématographique, et de mon envie de faire du cinéma au théâtre.

J'ai toujours été très intéressé par l'étude de ce moment heureux où, après un millénaire de patrimoine culturel scénique, un nouvel univers expressif prit vie, devenant très vite adulte et mature, affirmant sa propre autonomie, mais restant clairement redevable de toute la sagesse artisanale que le métier d'acteur avait accumulé. Les grands interprètes du cinéma muet, de Chaplin à Keaton, de Isa Miranda à Catherine Hessling, n'ont pas fait autre chose que d'adapter aux nouvelles exigences de la caméra les acquis expressifs et techniques conquis au théâtre. Les scénographies, les costumes étaient ceux des spectacles du XIX^{ème} siècle, mais illuminés d'un regard nouveau qui laissait présager un temps nouveau, riche de multiples possibilités.

Ainsi, durant plusieurs années, à côté du plaisir d'écrire pour le cinéma, j'ai cultivé l'idée d'un spectacle théâtral sur le cinéma, ou plutôt sur le cinéma muet...ou plutôt l'idée d'un film muet au théâtre.

L'idée s'est transformée en un projet concret il y a quelques années. Cette volonté et cette réflexion m'ont amené à proposer pour la deuxième édition du festival **Teatro Europeo** (que j'ai créé et que je dirige à Turin depuis 2001), un stage d'improvisation sur la diction cinématographique. Pour ce stage, que j'ai dirigé avec Jean-Claude Penchenat, nous avons travaillé, en compagnie d'une vingtaine d'actrices et acteurs italien(ne)s et français(es), à des exercices d'improvisations inspirés des oeuvres de Renoir, de Fellini, de Visconti, et de Clair.

Le 31 mai 2002, durant le festival, nous avons présenté une restitution du stage sous une forme spectaculaire, intitulée *Le théâtre interroge cinéma* : neuf petits courts-métrages, en hommage à Eduardo De Filippo, et inspirés des scènes issues de la comédie de rue à l'italienne, et de quelques séquences de poursuites de Jean Renoir.

Pour arriver à un véritable spectacle, issu de cette expérience de laboratoire, le chemin était encore long : cela signifiait poursuivre la recherche, et faire de la recherche cela signifie parfois ne pas savoir quel en sera le résultat (si résultat il y a).

Ainsi, durant les années suivantes, j'ai continué à nourrir l'idée d'un spectacle sur le cinéma. Et très vite c'est imposé la nécessité que pour inventer quelque chose au théâtre sur le cinéma, il fallait retourner aux origines : le cinéma muet des années dix et des années vingt du siècle précédent était une extraordinaire mine d'inventions expressives : il pouvait constituer le tissu d'un spectacle différent, en donnant cette possibilité de renverser le traditionnel point de vue théâtral.

L'idée originelle a grandi peu à peu. Il y a deux ans la décision a été prise de créer *Cinema!* et de le présenter dans le cadre du festival Teatro Europeo.

Sur les vingt comédiennes et comédiens professionnels ayant travaillé durant le stage de 2002, cinq participeraient à la création de *Cinema!* (2 comédiennes françaises et 3 comédiennes italiennes). La difficulté des acteurs à pouvoir communiquer verbalement entre eux (au début chacun ne savait s'exprimer que dans sa langue maternelle) participait au travail que nous souhaitons développer : travailler sur le geste, sur l'expression faciale et corporelle.

Et très vite, les acteurs ont su très bien communiquer par le biais d'autres modes de communication. Et les suggestions issues du cinéma muet furent un enrichissement continu.

En 2006, deux stages d'improvisation ont été organisés, l'un au printemps et l'autre en décembre. Le premier, après avoir étudié de nombreux films classiques de l'époque du muet (Chaplin, Griffith, Keaton, Pastrone, etc), a permis d'explorer les possibilités de reproduire les cadrages, premiers plans, les champs et contre-champs. Le second a cherché à construire des séquences de narration autour des personnages. Les cinq acteur(ice)s se sont lentement, et à travers la technique d'improvisation, appropriés leurs personnages, caractères typiques du cinéma des débuts.

Et a été construit le fil rouge d'une frêle histoire autour d'un anneau passant de main en main, et portant d'aventures en désaventures l'amour, la passion, la rencontre et l'abandon. Tout cela raconté sur un mode cinématographique, avec des premiers plans et des plans américain, champs et contrechamps, fondus et montages rapides de séquences très brèves.

Cinéma !

Mais tout cela joué avec les moyens du théâtre, sans projection, sans image reproduites : figure du vivant en mouvement, comme cela se disait au temps du muet.

Un exercice de recherche comme celui-ci a été facilité à Turin par la présence d'une institution comme le Musée du Cinéma et sa bibliothèque. Un constant rapport de consultation a été instauré avec les spécialistes qui travaillent dans ce lieu, en particulier avec Silvio Allovio qui nous a suivi avec intelligence et passion.

Cinema! a été présenté le vendredi 1er juin 2007 au Teatro Gobetti (Turin), dans le cadre du Festival Teatro Europeo 07.

Beppe Navello



Cinéma !

Cinq personnages en quête d'auteur

Envie confuse de créer un film muet au théâtre, utilisant seulement les moyens du théâtre, parce qu'à l'intérieur de leur différence apparaissait une profonde analogie entre les deux arts.

S'inspirant de vieilles pellicules, et de manuels de diction cinématographique des années vingt, le travail devait s'organiser autour d'une structure narrative très simple qui laissait une liberté absolue au jeu des acteurs. Un de ces manuels (1), suggérait aux aspirants-acteurs de travailler des sujets devant un miroir, de manière à exercer au mieux leurs propres qualités expressives.

Des histoires variées et disparates ont été proposées aux acteurs, et l'accent a été mis sur la valorisation du caractère de chaque personnage, et le mélange de l'ensemble de ces caractères. De sorte que leur rencontre et leur confrontation pouvaient provoquer de fertiles développements dramaturgiques.

Très vite, quelque chose du souvenir du cinéma des débuts s'installa autour des acteurs. Puis vint quelque chose de plus. Nous comprenions jour après jour que s'affirmait notre goût pour un récit évoquant l'atmosphère, les contours et les couleurs du cinéma muet.

Mais il a été particulièrement intéressant de découvrir que se sont les acteurs qui ont conquis les personnages, puis les personnages qui ont conquis l'histoire, pour l'amener vers un final empreint de cette identification collective au saveurs pirandelliennes.

Dans le pays de Pirandello, au moment où le cinéma et le théâtre se rendaient réciproquement hommage, c'était comme si le théâtre prenait tout à coup l'initiative de nous dévoiler, à travers ces mécanismes narratifs, comment, un siècle auparavant, un nouvel art avait pris vie à travers lui, en devenant bien vite adulte et en affirmant son autonomie.

La forme du film

L'autre direction de recherche a été celle de la forme : quel langage fallait-il choisir ? La réponse la plus évidente a été : celui du cinéma. Mais cela signifiait des champs et des contrechamps, premiers plans et plans américains, travelling et fondus. Pourquoi ne pas tenter de jouer avec toutes ces possibilités ?

La première préoccupation a été celle de construire un mécanisme scénique qui puisse reproduire la façon de raconter de la caméra. Une boîte noire avec une sorte d'objectif capable d'isoler des détails très petits (un doigt, des yeux, un objet), ou de s'ouvrir grand champ sur des scènes d'ensemble. Peu de profondeur, mais la possibilité de déterminer plusieurs plans suggérant l'idée de profondeur. Peu d'éléments de décor pour permettre des très rapides changements de scène pouvant reproduire la vitesse du montage cinématographique.

Le jeu pour les acteurs a été très divertissant et innovateur. D'abord parce qu'il les a déplacé dans un rythme beaucoup plus rapide que celui traditionnellement théâtral, et donc à une synthèse extrême des gestes, des expressions visuelles et des mouvements. Ensuite parce que l'acteur a dû dialoguer continuellement avec la scène, devant la considérer quasiment comme un interlocuteur, la coprotagoniste indispensable de chaque séquence.

“On peut dire que < l'Objectif > est à la fois le < Meilleur Ami > et le < Pire Ennemi > de l'Artiste Cinématographique ”, disait un autre de ces manuels évoqués plus haut (2).

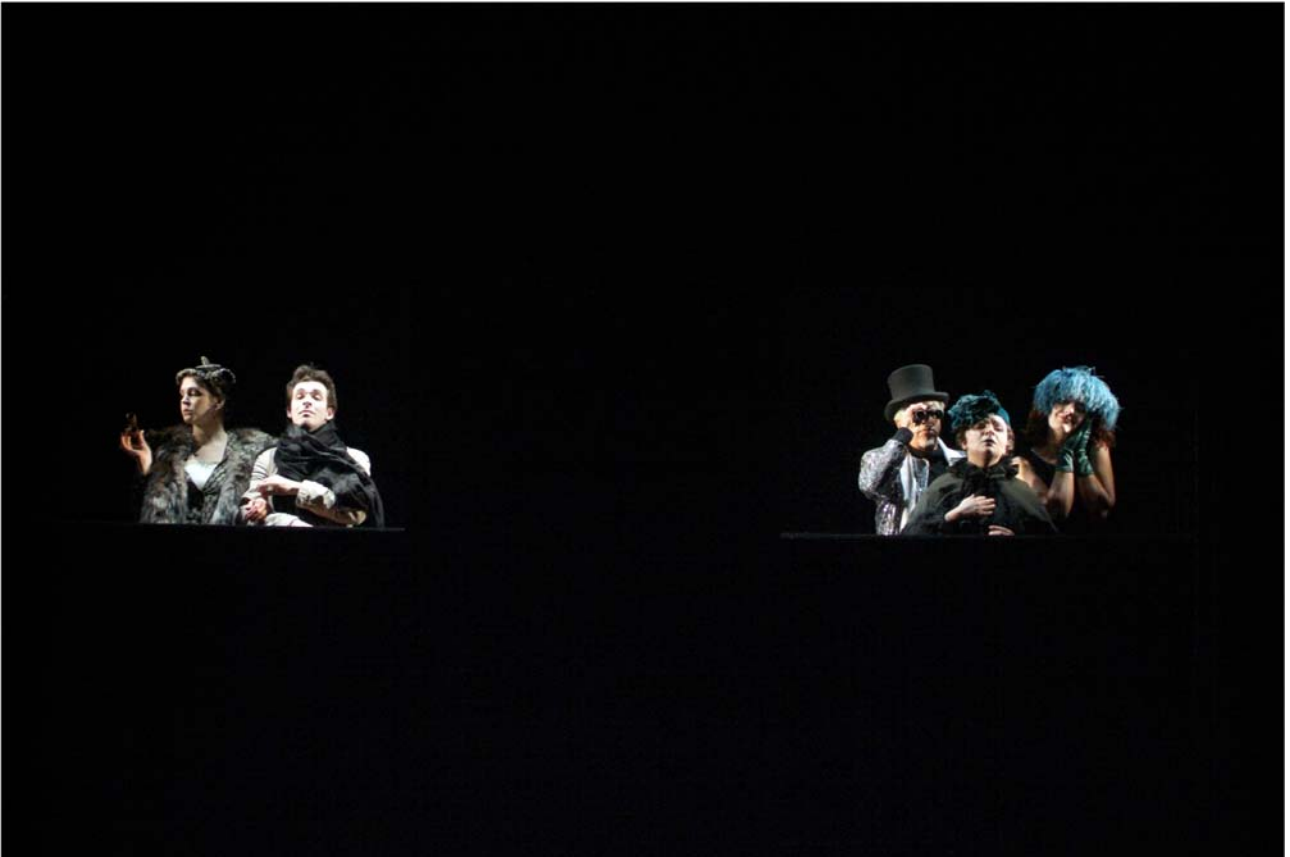
“Il retient et enregistre chaque mouvement, fait ressortir, on peut le dire, chaque vibration de ses passions et de ses sentiments ; chaque négligence ; chaque vulgarité ; chaque erreur ou manquement. Les déroulements d'actions exagérés sont dénudés, remarqués par cet formidable et impartial accusateur.” (3)

(1) Paolo Azzurri, *Come si possa diventare artisti cinematografici- Manuale teorico/pratico*, Firenze, 1925

(2) Olindo Simonetti Rino Galasso, *Per diventare Attori Cinematografici. Manuale Teorico Pratico per gli Aspiranti all'Arte Muta*, Trieste, 1923, pag. 102.

(3) Ibidem

Bien sûr nous sommes toujours restés conscients qu'il s'agissait de faire du théâtre, en jouant au cinéma. Et donc nous avons toujours fait le choix plus efficacement expressif, sans nous laisser excessivement conditionner de prémisses idéologiques. Et si il est vrai qu'au cinéma on ne regarde jamais l'objectif, il est possible dans un spectacle comme le nôtre de regarder parfois le public : peut-être pour imprimer au premier plan cette force expressive que les acteurs réussissent à rejoindre sans rajouts excessifs.



Les costumes, le maquillage, la lumière

Les costumes, le maquillage et la lumière ont été réalisés ensemble, durant les exercices scéniques quotidiens : dans le travail commun du metteur en scène, des acteurs, de la costumière, des scénographes, maquilleur, et créateur lumières. Et il n'est pas vrai que l'apport de tant de collaborateurs artistiques soit moins important dans un travail d'improvisation : parce que celui-ci chemine ensuite à l'intérieur des lignes d'un dessin cohérent. Ce même dessin qui a son tour force l'improvisation à se modifier, à s'enrichir, à acquérir un sens et une épaisseur nouvelle.

L'espace scénique a été créé jour après jour, selon les exigences de la séquence narrative déterminée durant le second stage de 2006 ; et il a été construit dans les mois suivants pour être prêt et pour pouvoir fonctionner dès le premier jour des répétitions.

Les mouvements de scène ont ainsi accompagné très vite chaque exigence interprétative, en devenant (comme évoqué précédemment) les interlocuteurs indispensables des acteurs, leurs partenaires mécaniques.

Les costumes ont été assemblés, élément après élément, et ont pris corps progressivement avec les personnages, jusqu'à composer les contours de ce monde figuratif des années Vingt que le cinéma muet nous a transmis avec les intermittentes images de sa contemporanéité.

Nous avons tenté de reproduire le noir et blanc de tant de figures en mouvement, et cette suggestion magnétique présente dans les noirs et les bleutés du maquillage mélodramatique.

Avec la lumière, nous avons tenté de donner la profondeur et la dimension que l'usage fréquent des premiers plans et des actions en avant-scène risquait de soustraire aux images.

Cette attention et ce scrupuleux travail devrait toujours exister dans la création théâtrale. Mais les impératifs de production, depuis quelques années, (essoufflement des coûts de production, obligation de démarrer vite pour ne pas perdre subventions et espaces de programmation) comprime les temps de travail de création.

Dans le cas présent, le miracle a été possible avec une petite structure comme Teatro Europeo transformé récemment en FTPE qui a reporté durant plusieurs années le démarrage de ce projet pour obtenir le résultat le meilleur possible. Et ce n'est que dans le cadre de la septième édition de son festival, que le spectacle a pu être présenté.

La musique

Pour la musique le choix a été difficile. Tous savent que le cinéma muet était vraiment muet : le commentaire musical était confié dans les salles cinématographiques à l'inspiration de pianistes entraînés à l'improvisation.

La première tentative a été de suivre cette voie, qui, cependant, risquait de ne pas donner au travail des acteurs une précision de métronome que pouvait permettre en revanche l'enregistrement musical. Durant les répétitions, la base sur laquelle les acteurs ont inventé a vraiment été la musique. Répétant et affinant de nombreuses fois la scène construite, il a été important que les temps, rythmés par des notes, soient toujours les mêmes.

Ainsi le choix du répertoire a été presque évident. Nous avons décidé de recourir aux musiques que les auteurs du muet avaient choisi pour le remake de leurs films dans les décennies qui suivirent l'invention du sonore, dans les années Trente et Quarante. Mais aussi de chercher dans des enregistrements de compositions musicales commandées à de célèbres compositeurs pour accompagner les premiers chefs-d'oeuvres filmés (c'est le cas d'Ildebrando Pizzetti avec *Cabiria* de Pastrone-D'Annunzio).

Depuis longtemps maintenant la mémoire historique des spectateurs de ces oeuvres, est toujours associée aux mêmes morceaux musicaux.

Un tapis musical en continu accompagne ainsi tout le spectacle, en fournissant aux acteurs un support mathématique pour leurs actions. Il est la voix dépourvue de mot du cinéma muet qui dialogue avec le spectateur. Peut-être la volonté d'être compris malgré le temps parcouru et les mutations technologiques de notre époque? Peut-être une invocation à avoir de l'indulgence ? pour une opération qui, comme le dit le poète italien, "si ça ne vous a pas déplu, vous pouvez vouloir du bien à celui qui l'a écrit (et même un peu à celui qui l'a raccommoqué). Mais si nous avons réussi à vous ennuyer, croyez bien que cela n'a pas été fait exprès."

Beppe Navello

Après des études littéraires en Italie et en France, Beppe Navello s'est formé au théâtre au Teatro Stabile de Turin comme metteur en scène assistant de Mario Missiroli, de 1977 à 1981. Auparavant, il avait déjà à son actif quelques spectacles créés au théâtre universitaire de recherche, et des articles de critique littéraire parus dans une revue spécialisée de littérature française.

Ses premières mises en scène sont sur des textes contemporains : en 1983, au Teatro Stabile de l'Aquila, il dirige *Questa sera da Tosti* de Alberto Gozzi. La même année au Teatro Stabile de Turin, il dirige *La casa dell'ingegnere* de Siro Ferrone, d'après *Cognizione del dolore* de C.E. Gadda, avec laquelle Beppe Navello inaugure une collaboration sur scène avec Paolo Bonacelli, acteur qui jouera très souvent dans ses spectacles.

Durant ces années, il travaille aussi à la RAI, et particulièrement sur les programmes culturels de Radiotre, qui le verront réaliser, en plus de dix, des mises en scène de théâtre en prose, textes et adaptations radiophoniques, des programmes de divertissements culturels de milliers d'heures de transmissions. Certaines de ces réalisations ont été finalistes au «Premio Italia», d'autres présentées dans d'importantes manifestations internationales de productions radiophoniques et télévisuelles.

De plus, il développe une collaboration avec l'Université de Turin, en particulier avec la chaire d'Histoire du Théâtre de la Faculté des sciences de l'éducation. Une association particulièrement importante avec le critique et traducteur Roberto Alonge va se développer durant plusieurs années de séminaires et de laboratoires d'approfondissement sur le théâtre bourgeois (celui notamment de Pirandello et d'Ibsen).

En 1985, Beppe Navello mettra en scène pour le Teatro Stabile de l'Aquila *Gli Spettri* d'Ibsen, avec Carmen Scarpitta et Luciano Virgilio. Cette même année il est appelé à enseigner à l'école du Piccolo Teatro de Milan où il mettra en scène *Risveglio di primavera* de F. Wedekind, comme épreuve finale pour les élèves de troisième année.

C'est en 1986 qu'il est nommé pour la première fois directeur du Teatro Stabile de l'Aquila. Durant ces deux années de direction, ses mises en scène les plus importantes sont *Sogno di Oblomov* de Siro Ferrone d'après le roman de Gonçarov, avec Paolo Bonacelli et Domiziana Giordano, et une expérience de « théâtre-feuilleton » qui a vu, durant toute la saison 86/87, s'alterner des dramaturges comme Aldo Trionfo, Aldo Nicolai, Ghigo De Chiara, Renato Nicolini, et des metteurs en scène comme Gigi Proietti, Ugo Gregoretti, Maurizio Scaparro, Mario Missiroli et lui-même. Dans le même temps, se consolide chez Beppe Navello un intérêt pour deux champs parallèles de recherche en mise en scène : celui pour les grands thèmes du théâtre bourgeois, et celui pour le théâtre de narration populaire, le « teatraccio » que l'on trouve chez des Dumas, Brofferio et Zola.

En 1988/89, après la parenthèse de l'Aquila, il met en scène une période pour le théâtre privé : une pièce en deux actes de Svevo avec la compagnie Pagliai Gassman, *Vaudeville*, spectacle écrit et dirigé par Leo Gullotta, au Teatro Parioli de Rome, et un autre texte contemporain *Sotto lo stesso tetto*, de Ludmila Razumovskaja, pour le Spazio Uno à Rome avec l'inoubliable interprète Pina Cei, peut-être sa dernière interprétation. A l'été 1989, il a dirigé un spectacle écrit par Renato Nicolini et inspiré de la trilogie politique de Vittorio Alfieri, *Tre veleni rimesta, avrai l'Antidoto*. Présenté dans les jardins de la Villa Médicis à Rome pour la célébration des 200 ans de la Révolution Française, ce spectacle a impliqué près de soixante acteurs, chanteurs et musiciens sur une scénographie de Luigi Perego. Se sont des années très fécondes, qui, outre la collaboration avec le scénographe Perego, celle avec le traducteur Alonge, et celle avec le dramaturge Ferrone, voient se développer aussi un rapport très fécond avec le compositeur Germano Mazzocchetti.

Entre 1990 et 1993, Beppe Navello est nommé directeur du Théâtre de Sardègne, à Cagliari, où il a été en charge de la conception de la programmation théâtrale des principales villes de l'île. Il a signé la mise en scène de *Il giuoco delle parti* de Luigi Pirandello, avec Paolo Bonacelli, Carmen Scarpitta et Gianni Garko; de *Il vampiro* d'Angelo Brofferio, avec Giustino Durano; et de *Una casa di bambola* d'Henrik Ibsen avec Maddalena Crippa et Roberto Alpi.

De 1994 à 1997, Beppe Navello retourne à la direction du Teatro Stabile de l'Aquila. Les spectacles qu'il met en scène durant cette période sont : *La donna del mare* de H. Ibsen, avec Lina Sastri; *Il Misanthropo* de Molière avec Roberto Alpi et Laura Saraceni; *Il caso Papaleo* de Ennio Flaiano avec Antonino Juorio (spectacle réalisé avec une autre pièce en un acte de Flaiano, dirigé par Egisto Marcucci). De plus, en 1997 en France, Beppe Navello a mis en scène, en collaboration avec Nadine Varoutsikos, *Le cercle de craie caucasien* de Bertold Brecht. Créé au festival d'Aix-en-Othe, et puis présenté au Parc de la Villette à Paris, ce spectacle réunissait près de soixante acteurs français et italiens.

Par la suite, Beppe Navello a fondé avec la productrice Maura Catalan une compagnie « de tournée » qui a trouvé sa stabilité auprès du Teatro Comunale d'Alessandrie dans une résidence soutenue par le Ministère de la Culture. Les spectacles les plus importants de cette période ont été *Alfieri! Alfieri!* avec Giorgio Albertazzi, qui a inauguré les célébrations du bicentenaire alfierien à Asti; *Il costruttore Solness* d'Ibsen, avec Giuseppe et Micol Pambieri; *La signorina Julie* de Strindberg, avec Micol Pambieri; et *Il Catalogo* de Jean Claude Carrière, avec Lino Capolicchio et Romina Mondello.

Depuis 2001, Beppe Navello dirige le festival international Teatro Europeo qu'il a fondé cette même année. Ce festival promeut la rencontre entre des centres de théâtre de divers pays européens, présente des spectacles innovants et provocateurs, encourageant la recherche et les stages entre artistes qui parlent des langues différentes : durant la première semaine de juin, à Turin, se déroule maintenant depuis plusieurs années cette confrontation qui a progressivement conquis un public nombreux et curieux. En 2002, Beppe Navello a dirigé et présenté durant le festival, en collaboration avec le metteur en scène français Jean-Claude Penchenat, le stage *Le théâtre interroge le cinéma*, avec huit acteurs français et huit acteurs italiens. Une performance sur la diction cinématographique inspirée de René Clair, Fellini et Eduardo De Filippo. En 2003, l'association IL TEATRO EUROPEO a produit, à Paris pour la manifestation *Les Italiens* dirigée par Maurizio Scaparro, le spectacle *Sibilla d'amore* d'Oswaldo Guerrieri, avec Anna Galiena et mis en scène par Beppe Navello. Le spectacle a été repris en tournée en Italie. Dans les mêmes années, Beppe Navello a écrit et dirigé pour le Teatro Filodrammatici de Milano, le spectacle *Spoon River*, d'après l'anthologie du même nom d'Edgar Lee Masters.