

FESTEN

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 286 - Octobre 2018

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »



MM
COLLECTIF

CANOPÉ
ÉDITIONS
AGIR

Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial de Canopé

Île-de-France

Bruno Dairou, directeur territorial de Canopé

Hauts-de-France

Ludovic Fort, IA-IPR lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller

théâtre, délégation aux Arts et à la Culture

de Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN lettres-théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR lettres-théâtre

honnoraire et des représentants des directions

territoriales de Réseau Canopé

Auteur de ce dossier

Laurent Russo, professeur agrégé de lettres

modernes en charge d'un enseignement théâtre

Directeur de « Pièce [dé]montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé

Coordination éditoriale

Céline Fresquet

Secrétariat d'édition

Aurélien Brault

Mise en pages

Aurélie Jaumouillé

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographie de couverture

Photographie du spectacle *Festen*.

© Simon Gosselin

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04901-8

© Réseau Canopé, 2018

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

L'auteur remercie chaleureusement tout le Collectif MxM et en particulier Anaïs Cartier et Florence Bourgeon pour leur disponibilité et leur réactivité sans lesquelles ce dossier n'aurait pu voir le jour.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

FESTEN

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 286 - Octobre 2018

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

De Thomas Vinterberg et Mogens Rukov

Adaptation théâtrale : Bo Hr. Hansen

Adaptation française : Daniel Benoin

Mise en scène : Cyril Teste

Avec Estelle André, Vincent Berger, Hervé Blanc, Sandy Boizard ou Marion Pellissier ou Katia Ferreira, Sophie Cattani, ou Sandy Boizard, Bénédicte Guilbert, Mathias Labelle, Danièle Léon, Xavier Maly ou Éric Forterre, Lou Martin-Fernet, Ludovic Molière, Catherine Morlot, Anthony Paliotti ou Théo Costa-Marini, Pierre Timaitre, Gérald Weingand et la participation de Laureline Le Bris-Cep

Collaboratrices artistiques : Sandy Boizard, Marion Pellissier

Scénographie : Valérie Grall

Illustration olfactive : Francis Kurkdjian

Création culinaire : Olivier Théron

Création florale : Fabien Joly

Lumière : Julien Boizard

Chef opérateur : Nicolas Doremus

Montage en direct : Mehdi Toutain-Lopez

Musique originale : Nihil Bordures

Chef opérateur son : Thibault Lamy

Costumes : Katia Ferreira

Production : Collectif MxM

Production déléguée : Bonlieu scène nationale Annecy

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction MC2 : Grenoble, Théâtre du Nord – CDN de Lille Tourcoing Hauts-de-France, La Comédie de Reims – CDN, Le Printemps des Comédiens, TAP – Scène nationale de Poitiers, Espace des Arts – Scène nationale Châlon-sur-Saône, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – Scène nationale, Lux – Scène nationale de Valence, Célestins – Théâtre de Lyon, Le Liberté – Scène nationale de Toulon, Le Parvis – Scène nationale Tarbes-Pyrénées, Théâtre de Cornouaille – Scène nationale de Quimper

Résidence : Ferme du Buisson/Scène nationale de Marne-la-Vallée

Avec le soutien et l'accompagnement du Club Création de Bonlieu Scène nationale

Avec le soutien de l'Odéon – Théâtre de l'Europe

Avec la participation du DICRÉAM, de Olivier Théron - Traiteur & Evènements,

d'agnès b, de Make up Forever et de la Maison Jacques Copeau

Les auteurs sont représentés dans les pays francophones européens par Renauld & Richardson, Paris (info@paris-mcr.com) en accord avec l'Agence Nordiska ApS, Copenhague, Danemark

Retrouvez sur reseau-canope.fr/pièce-demontee/

l'ensemble des dossiers « Pièce [dé]montée »

Sommaire

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

6 Un repas de famille qui dégénère

9 L'univers de Cyril Teste

11 Un film à la scène [comment transposer un film au théâtre]

13 **APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL**

13 Un spectacle immersif, total, où tous les sens et les arts sont mobilisés

15 Un plateau de théâtre comme un studio de cinéma

17 La mise en scène d'une crise familiale

19 Pour aller plus loin

20 **ANNEXES**

20 Annexe 1. Extraits de la pièce

23 Annexe 2. Scénographie pour *Festen*

24 Annexe 3. Modèles de Cyril Teste et du Collectif MxM

25 Annexe 4. Note d'intention de Daniel Benoin

26 Annexe 5. Extraits d'*Hamlet* de William Shakespeare

28 Annexe 6. *Festen*, l'histoire d'une régie olfactive

Édito

Depuis une décennie, au moins, la scène théâtrale a été envahie par les écrans. L'interdisciplinarité artistique s'est enrichie des techniques de la vidéo, notamment lorsqu'elle est tournée et réalisée en direct. La scène théâtrale se fait alors laboratoire et de nombreux metteurs en scène ont cherché à renouveler les pratiques scéniques.

Parmi eux, Cyril Teste a inventé avec son Collectif un concept qu'il nomme « performance filmique ». Tentant de définir une véritable grammaire de l'image, il adopte la même démarche que Thomas Vinterberg quand il crée le Dogme95. De spectacle en spectacle, il a alors développé une véritable esthétique alliant cinéma et théâtre, démultipliant les points de vue et les interprétations sensibles. Avec *Festen*, le Collectif adapte à la scène le film-manifeste du Dogme. La vidéo en direct se fait alors témoin de ce qui ne peut être vu, de ce qui ne doit être vu.

Amenant les élèves à s'imprégner d'une esthétique singulière, ce dossier tend à leur faire découvrir l'utilisation des nouvelles technologies sur la scène théâtrale, en même temps qu'elle leur permet d'entrer dans la complexité et la dureté d'une œuvre riche et prolifique.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

UN REPAS DE FAMILLE QUI DÉGÈNÈRE

LA SITUATION DRAMATIQUE : UN REPAS DE FAMILLE

« De l'autre côté, la représentation se prépare, la table est mise, les invités arrivent. [...] Et si chaque membre de la famille doit lire un texte à toute l'assemblée pour honorer l'anniversaire de Helge (le père), c'est par le récit en public que Christian se réapproprie la vérité et interrompt la représentation – ou plus exactement la commence. »

Cyril Teste, note d'intention de *Festen*.

Faire émettre aux élèves des hypothèses à partir du titre de la pièce/faire émerger les différents sens du mot « fête ».

Festen est le titre original du film danois de Thomas Vinterberg. L'adaptation théâtrale de Bo Hr. Hansen et la traduction française de Daniel Benoin maintiennent ce titre. Certains pays ont toutefois fait le choix d'une traduction: on trouve ainsi *The Celebration* en Angleterre ou *Fête de Famille* au Québec. Ces titres traduisent certains des enjeux du texte: la fête, bien évidemment, mais aussi l'idée d'une réunion de famille, ou encore celle d'une cérémonie qui honore le père (en même temps qu'elle le démasquera). L'horizon d'attente de cette fête annoncée peut ainsi souligner le spectacle, le théâtre d'une réunion familiale, mais aussi la démesure possible d'un tel événement festif.

Distribuer aux élèves l'extrait 1 de l'annexe 1.

Par groupe de 3 ou 4, leur demander de proposer trois mises en voix différentes de l'extrait, en s'appuyant sur une ou plusieurs contraintes proposées:

- **version 1: en chuchotant/avec surprise/en lisant les didascalies;**
- **version 2: en criant/avec colère/sans lire les didascalies;**
- **version 3: proposer une lecture libre qui contienne des interprétations des intentions dramatiques de l'extrait.**

La découverte de cette scène permet de mettre en relief la situation dramatique: les retrouvailles d'une famille, pour l'anniversaire du père. La lecture doit également mettre en évidence les sentiments forts et la pluralité d'interprétation de ces personnages.

Puis distribuer l'extrait 2: le lire collectivement et discuter des enjeux du passage.

Installer les élèves en cercle et proposer plusieurs lectures chorales du discours de Christian, de la façon la plus neutre possible:

- **un tour où chaque élève lit une phrase;**
- **un tour où les élèves disent par groupe de deux, en même temps, une phrase;**
- **un tour où un élève commence à lire, et où un autre lui « vole » la parole, au moment où il le juge opportun (pour travailler l'écoute).**

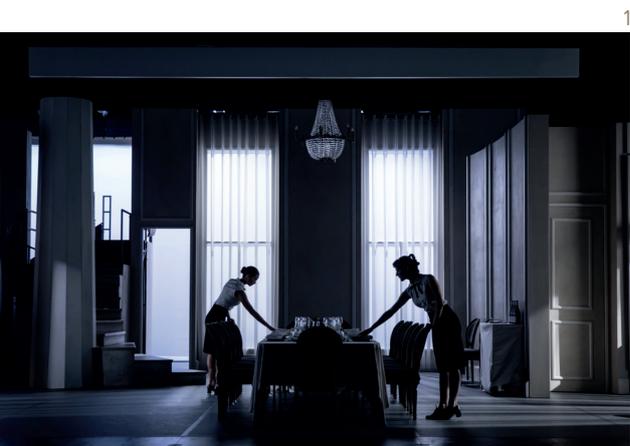
Faire commenter aux élèves chacune des versions lues: lesquelles permettent de souligner l'horreur de cette scène?

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

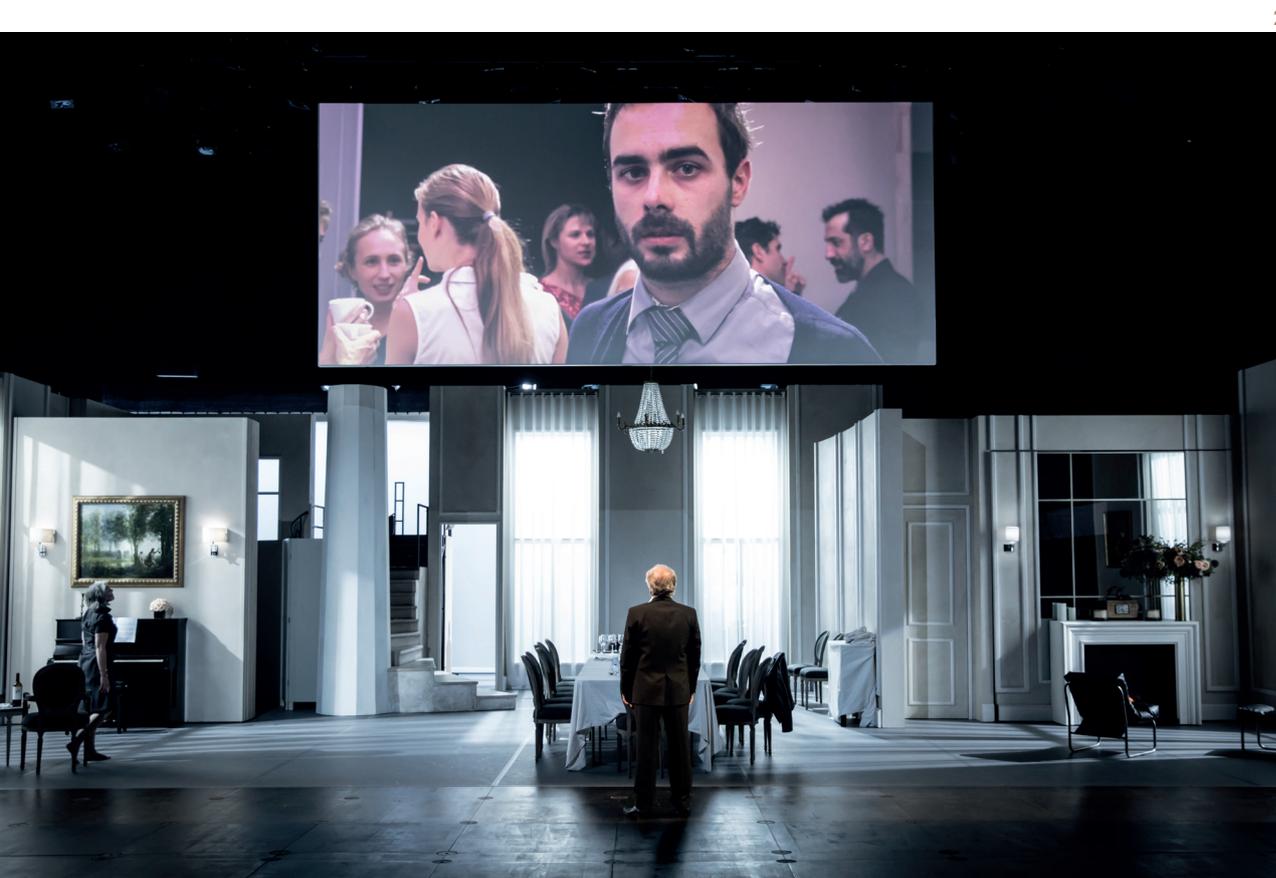
Le discours de Christian est à l'origine de l'intrigue: il est le récit fondateur et déclencheur du spectacle. Sa violence réside dans son absence de détour: la force des mots est cruelle, ils sont mis en spectacle sans ambages et sans concession. Le poids de l'inceste se dit dans cette libération, dans le deuil de la sœur qui y est associé. L'absence de *pathos* et le décalage entre l'horreur du récit et la situation scénique renforcent le poids de cette révélation.

**Projeter à la classe le teaser du spectacle: <http://www.collectifmxm.com/performances-filmiques/festen/>
Quelles hypothèses sur la pièce et sur le spectacle pouvons-nous faire?**

Cet aperçu du spectacle met l'accent sur le protagoniste, Christian, qui cherche sa sœur, seul dans l'intérieur du séjour familial. L'absence et le manque sont au cœur de cet aperçu: l'aspect festif de la cérémonie n'est pas ce qui retient ici l'attention.



1-2: Photographies du spectacle.
© Simon Gosselin



LE CADRE SCÉNIQUE : UNE SCÈNE DE REPAS

Lire la didascalie initiale du texte (annexe 2) et demander aux élèves de caractériser les éléments indispensables à la future mise en scène. Quelles contraintes semblent posées par cet espace ? Cet espace apparaît-il comme suggestif ou réaliste ?

La didascalie initiale, qui constitue la première scène de *Festen*, fait apparaître un espace à la fois réaliste et suggestif. Si le lieu représenté doit être le séjour, avec sa table autour de laquelle tout se déroule, aucun autre espace n'est clairement délimité dans le texte. C'est par la suggestion de la mise en scène (« les comédiens créent tous les autres espaces ») que le pouvoir imaginaire du spectateur va s'activer pour créer les autres lieux (« ainsi va naître le manoir sous nos yeux »). Le texte semble jouer d'une forme de réalisme dans l'espace, puisqu'il installe une situation repérable et identifiable, celle d'un repas, avant de jouer de l'artifice et de la théâtralité, par la disparition du lustre.

Demander aux élèves, d'après cette didascalie, d'imaginer une scénographie en réalisant un croquis.

Les différentes propositions pourront être exposées et justifiées à l'oral par les élèves.

Comparer les propositions des élèves avec la scénographie de Valérie Grall : visionner l'interview de Mathias Labelle, comédien qui interprète Christian : <https://www.youtube.com/watch?v=0KUvfJC20Vg> (uniquement jusqu'à 1 min 28 s).

La scénographie n'est ici en rien suggestive car elle repose sur une forme de réalisme. Le décor – puisqu'ici Cyril Teste en réalise un véritable – représente un manoir familial où tout est propre, lisse et ordonné. Tous les lieux existent : la salle de bain, la chambre, la cuisine, la cave à vin, les couloirs ; ils coexistent dans un décor type des studios de cinéma¹.

¹ Voir sur ce point l'analyse qui en est faite dans la seconde partie du dossier.

1-2 : Photographies du spectacle.

© Simon Gosselin



L'UNIVERS DE CYRIL TESTE

CYRIL TESTE, INVENTEUR D'UN GENRE : LA PERFORMANCE FILMIQUE

La performance filmique est un genre inventé et conceptualisé par le Collectif MxM auquel appartient Cyril Teste. Inventant une « grammaire de l'image », le Collectif bouscule les codes de la représentation théâtrale en faisant coexister théâtre et cinéma, en invitant le cinéma au théâtre.

Demander à un groupe d'élèves de faire un court exposé sur le Dogme95, à l'origine de la recherche esthétique prônée par le Collectif. Ils peuvent notamment s'appuyer sur l'extrait 1 de l'annexe 3.

En mars 1995, Lars Von Trier et Thomas Vinterberg revendiquent une nouvelle forme de cinéma dans un dogme qu'ils nomment « Dogme95 ». Ces réalisateurs danois prônent un art beaucoup plus authentique, qui s'institue contre la dictature du « film d'illusion » de leur époque. Ils forment alors un « vœu de chasteté », à l'origine de l'esthétique de leurs films, dont *Festen* est la première réalisation.

Lire collectivement la Charte de la performance filmique (annexe 3, extrait 2). En quoi cette charte s'inspire-t-elle du Dogme95 ?

La Charte de la performance filmique définie par Cyril Teste s'inscrit dans la droite lignée du Dogme95, tant dans sa forme que dans ses revendications. Cherchant à créer un genre nouveau, à renouveler à l'intérieur même d'un art (ici, le théâtre) une pratique artistique, le Collectif définit alors sa grammaire et son esthétique. Assimilant sa démarche à celle du Dogme, il écrit même : « Tel le Dogme95 qui s'était donné une série de règles pour établir une charte de cinéma, nous écrivons au fil de nos laboratoires une charte de création qui consiste à identifier ce qu'est une performance filmique. »

Projeter aux élèves deux interviews de Cyril Teste : https://youtu.be/_u7tPbwBzA0 et <https://www.youtube.com/watch?v=yu46VrI6lBA> (jusqu'à 2 min 23 s). Leur demander de définir, d'après ces vidéos, l'intérêt de la performance filmique selon le metteur en scène.

La performance filmique repose sur deux principes esthétiques :

- d'une part, une volonté de scruter le hors champ ;
- d'autre part, de développer un théâtre pluridisciplinaire.

Cyril Teste cherche à créer une rencontre entre le cinéma et le théâtre sur une scène, à modifier le vecteur temporel de ces deux arts, et à confronter leur temporalité. Il dit, dès lors, vouloir « conjuguer le cinéma non pas à l'infinitif, mais au participe présent », c'est-à-dire à faire exister le septième art dans le spectacle vivant, à ne pas le figer dans le temps (ce qui est le principe même de l'infinitif). Il précise d'ailleurs que la « performance filmique est d'arriver, par le prisme du théâtre, à inviter le cinéma à écrire avec lui ». Le théâtre qu'il définit n'est ainsi pas le lieu où l'on montre la fabrication d'un film (il ne s'agit pas en cela d'une prouesse technique), il s'agit plutôt de penser un « théâtre (qui) redevienne l'espace du hors champ, le lieu du hors champ, un lieu où l'on prend le temps d'observer le sens ». Véritable station entre deux systèmes de temporalité et deux appréhensions du réel, la performance filmique instaure une théâtralité par un mélange des arts, par une absence de frontières entre les différentes disciplines artistiques, pour faire coexister différentes cultures.

Pour avoir un aperçu des différentes performances filmiques réalisées par le Collectif, on peut consulter son site : <http://www.collectifmxm.com/category/performances-filmiques/>

NOBODY : UN EXEMPLE DE PERFORMANCE FILMIQUE

En 2015, Cyril Teste mettait en scène la première de ses performances filmiques dignes de ce nom : *Nobody*. Il s'était livré auparavant à des expérimentations diverses, dans le cadre notamment de travaux d'écoles.

Projeter à la classe le teaser du spectacle *Nobody* : <https://youtu.be/VY8z1nuTXU8>

Par groupe, demander aux élèves de répondre aux questions suivantes :

- **Observez le dispositif scénographique et décrivez le rapport entre la scène et l'écran.**
- **Que peut-on dire quant à l'utilisation de la vidéo en direct ?**
- **Quelles observations peut-on faire quant à la présence des vidéastes sur le plateau ? Quel est l'effet créé par leur présence ?**
- **Essayez de répondre à la question que pose Cyril Teste comme principe esthétique à son travail : « Comment réaliser un long-métrage réalisé sous les yeux du public ? »**



1-2 : Photographies du spectacle.
© Simon Gosselein



Cet extrait de *Nobody* permet d'appréhender l'utilisation de la vidéo en direct. Un film est tourné et diffusé de façon concomitante sous les yeux des spectateurs. Véritable exercice virtuose, c'est à un double spectacle que l'on assiste, par la diffraction du regard et l'éclatement des points de vue. La pièce est jouée/filmée au niveau de la partie inférieure du cadre scénique tandis que la projection du film réalisé en direct se fait sur la partie supérieure du cadre de scène, où est placé l'écran. Ce film complète et nuance la version jouée : théâtre et cinéma se répondent, dialoguent ensemble dans cette performance filmique. Les deux arts sont ainsi mis au jour : d'une part, par la vue des caméramans en train de filmer dans l'acte théâtral ; d'autre part, par la recomposition du point de vue de la caméra quand on observe la scène se tourner dans l'espace théâtral. De même, les gros plans, les effets ou mouvements de caméra permettent de voir autrement le présent théâtral. Un long-métrage se réalise sous nos yeux sur une scène théâtrale : théâtre et cinéma sont dès lors interrogés par le prisme de la représentation, au cours de cette performance filmique.

UN FILM À LA SCÈNE (COMMENT TRANSPOSER UN FILM AU THÉÂTRE)

FESTEN, DU FILM À LA SCÈNE

Avant d'être une performance filmique, *Festen* est un film, adapté en pièce de théâtre. Afin de comprendre les enjeux de cette adaptation, il peut être intéressant de sensibiliser les élèves à la genèse de cette adaptation.

Après avoir relu le « vœu de chasteté » du Dogme95, projeter à la classe la bande-annonce du film *Festen*, réalisé en 1998 par Thomas Vinterberg : http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19465979&cfilm=18644.html Demander aux élèves de faire les remarques nécessaires sur la façon de filmer, sur la violence des plans.

Festen, réalisé en 1998, a reçu la même année le Prix du jury au Festival de Cannes. Premier film labellisé « Dogme95 », il adopte bon nombre des principes esthétiques du genre. Proposant des images reproduites sans filtre et sans effets, les plans sont vifs, courts, saccadés, filmés par une caméra à l'épaule. La lumière naturelle rend les plans authentiques, connote même une certaine forme de vieillesse dans le plan. Une violence semble palpable dans la réalisation, d'après cette bande-annonce.

Puis, demander aux élèves, sur le site de théâtre contemporain (<https://www.theatre-contemporain.net/textes/Festen/traductions-en-scene/>) et dans l'interview de Daniel Benoin (annexe 4), de trouver les explications de la genèse de cette pièce.

Festen est une pièce de théâtre, dont le texte émane d'une transposition du scénario par Thomas Vinterberg et Bo Hr. Hansen. Daniel Benoin a, pour sa part, traduit et adapté cette pièce en français, en vue de sa mise en scène, en 2003. Jouée de nombreuses fois, cette pièce est donc bien une œuvre à part entière, elle n'est pas que pure redite du film.



Photographie du spectacle.
© Simon Gosselin

UNE ADAPTATION SINGULIÈRE, ÉMINEMMENT THÉÂTRALE

En salle informatique, demander aux élèves de visionner et de lire les trois documents suivants :

- <https://www.youtube.com/watch?v=yu46Vrl6lBA> (à partir de 2 min 24 s);
- <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Festen-21071/videos/> (jusqu'à 3 min et 17 s);
- note d'intention de Cyril Teste : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Festen-21071/ensavoirplus/idcontent/78666>;

Que cherche à raconter scéniquement Cyril Teste, à travers son *Festen* ?

Cyril Teste lit cette pièce à travers le spectre d'une figure éminemment théâtrale, celle d'Hamlet. Dans la pièce de Shakespeare, c'est le théâtre qui se fait le révélateur du meurtre du père du personnage éponyme, par son oncle. Hamlet décide alors d'organiser une représentation théâtrale à l'intérieur de laquelle la vérité se joue publiquement, comme dans le discours de Christian. Le théâtre, dans les deux œuvres, agit comme un révélateur de ce qui ne se voit ni ne se dit pas. En invitant le cinéma au théâtre, en faisant de Christian un nouvel Hamlet, Cyril Teste cherche à démonter les mécanismes de la société, de la famille et de la folie d'un personnage, que tout le monde condamne, parce qu'il est celui qui dit le vrai.

Demander à un groupe d'élèves de faire un rapide exposé sur la pièce de Shakespeare.

Collectivement, lire et mettre en voix des extraits d'*Hamlet* (annexe 5) pour faire comprendre la parenté avec la lecture qu'en fait Cyril Teste dans *Festen*.

La question de la représentation du spectre interroge tous les metteurs en scène qui se confrontent au surnaturel au théâtre. Proposer aux élèves de réfléchir aux différentes pistes offertes par les documents du sujet type 2 du bac théâtre 2014 : <http://eduscol.education.fr/theatre/pratiquer/options-theatre/session-2014/2014-sujetcomplet2>.

Les metteurs en scène rivalisent d'inventivité pour représenter les fantômes au théâtre. Dans le cas d'Hamlet, différentes possibilités de représentation sont proposées ici :

- un spectre humain arrivant des tréfonds de la terre chez John Barton (document 1);
- un spectre humanisé mais monstrueux et cadavérique dans la mise en scène de Michael Boyd (document 2);
- un spectre sous forme de squelette à cheval traversant la Cour d'honneur du Palais des Papes dans la mise en scène de Patrice Chéreau (document 3);
- le recours à la vidéo chez David Bobée (document 4).

On sensibilisera, dès lors, les élèves à la façon dont Cyril Teste pourrait représenter le personnage de Linda dans *Festen*, d'après les différentes possibilités évoquées.



Photographie du spectacle.
© Simon Gosselin

Après la représentation, pistes de travail

UN SPECTACLE IMMERSIF, TOTAL, OÙ TOUS LES SENS ET LES ARTS SONT MOBILISÉS

UNE MISE EN SCÈNE SENSORIELLE

Recenser, sous forme de carte mentale, tous les sens mobilisés pendant la représentation.

Pendant la représentation de *Festen*, (presque) tous les sens sont mobilisés : la vue, bien sûr, à travers un spectacle qui fait de l'image le vecteur de la représentation ; l'ouïe, par la musique très présente dès l'exposition de la pièce ; l'odorat, par les diffusions de parfums et la régie olfactive. S'ajoutent pour certains spectateurs, invités à venir sur scène assister aux 60 ans d'Helge, le goût et le toucher : ils participent au repas, mangent, jouent et font la farandole avec les autres comédiens.

Faire travailler les élèves par groupe sur chacun de ces sens. Pour chacun des sens relevés, leur demander, d'abord, à l'intérieur du groupe, de décrire collectivement ce qu'ils ont vu/entendu/ressenti, puis d'essayer d'interpréter les choix de mise en scène.

Nous recensons ici, sans viser l'exhaustivité, quelques-unes des pistes qui peuvent faire l'objet d'une discussion au sein des groupes et dans la classe.

	DESCRIPTION	PISTES D'INTERPRÉTATION
LA VUE	Les comédiens au plateau. Les comédiens filmés. Les caméramans qui filment en direct. L'espace immense à vue et caché que le spectateur découvre.	Double spectacle : le théâtre invite le cinéma à créer avec lui. Le théâtre est le révélateur du cinéma. Trouble du spectateur qui ne sait plus où regarder. Travail sur le hors champ : la caméra montre ce qu'on ne peut/doit pas voir au théâtre : la théâtralité est ainsi questionnée.
L'OUÏE	Les paroles des comédiens. Forte présence de la musique en fond. La musique est présente avant même le début du spectacle : le son anticipe la vue.	Véritable tableau musical. La présence visuelle du piano tout au long de la pièce (et dès le début) va de paire avec l'idée même d'une musique prédominante. Le lyrisme du spectacle est lié à la musique présente tout au long de celui-ci.
L'ODORAT	Le spectateur sent des odeurs pendant la représentation [odeur de sous-bois au début, odeur de la nourriture au moment du repas, odeur du feu de cheminée, parfum de la défunte].	Volonté de faire vivre tous les sens, même les plus inattendus au théâtre (la régie olfactive n'est pas propre à Cyril Teste, mais est assez rare). L'odorat accentue l'esthétique réaliste de la représentation : il ramène à une réalité sensible pour le spectateur.

LE GOÛT	Certains spectateurs sont conviés sur scène pour partager le repas d'anniversaire. Ils mangent et boivent véritablement sous les yeux du public.	Vraisemblance de la situation poussée à l'extrême. Le public est véritablement invité à cette « fête » particulière.
LE TOUCHER	Sens qui mobilise les spectateurs invités, au plus près de la fête (ils embrassent les invités, font la farandole, etc.).	Véritable fête conviviale qui se joue. La proximité des acteurs, mêlés aux spectateurs invités, rend la révélation encore plus horrible et percutante. Le spectateur en salle se projette aisément dans la position du spectateur en scène, qui subit le poids de l'horreur.

On pourra lire collectivement les propos de Cyril Teste et de Francis Kurkdjian, « nez » à l'origine de la régie olfactive du spectacle (annexe 6) pour compléter les analyses sur l'odorat.

DES SENS MOBILISÉS DANS UNE PERFORMANCE FILMIQUE QUI ABROGE LES CATÉGORIES THÉÂTRALES TRADITIONNELLES

La performance, ou le *performance art*, expression que l'on pourrait traduire en français par « théâtre des arts visuels », est apparue dans les années soixante (il n'est pas facile de la distinguer alors du *happening* et elle est influencée par les œuvres du compositeur John Cage, du chorégraphe Merce Cunningham, du vidéaste Name June Park, du sculpteur Allan Kaprow). Elle n'arrive à maturité que dans les années quatre-vingt.

La performance associe, sans idée préconçue, les arts visuels, le théâtre, la danse, la musique, la vidéo, la poésie et le cinéma. Elle a lieu, non pas dans des théâtres, mais dans des musées ou des galeries d'art. C'est un « discours kaléidoscopique multithématique » (A. Wirth).

L'accent est mis sur l'éphémérité et l'inachèvement de la production plutôt que sur l'œuvre d'art, représentée et achevée. Le *performer* n'a pas à être un acteur jouant un rôle, mais tour à tour un récitant, un peintre, un danseur, et à cause de l'insistance sur sa présence physique, un autobiographe scénique qui possède un rapport direct aux objets et à la situation d'énonciation. « Le *performance art* est perpétuellement restimulé par des artistes qui ont une définition hybride de leur travail, laissant sans honte leurs idées dériver dans le sens du théâtre d'un côté, de la sculpture de l'autre, avec plus d'égard pour la vitalité et l'impact du spectacle que pour la correction de la définition théorique de ce qu'ils sont en train de faire. Le *performance art*, à proprement parler, ne veut rien signifier. » (Jeff Nuital).

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 246.



Photographie du spectacle.
© Simon Gosselin

Lire la définition de la « performance » dans le Dictionnaire du théâtre de Patrice Pavis. En quoi cette définition peut-elle s'appliquer en partie à la représentation de *Festen* ?

Cyril Teste développe un concept pluridisciplinaire dans son théâtre. Sans être *stricto sensu* une performance (l'œuvre n'est en rien éphémère puisqu'elle est un spectacle précis et codifié), *Festen* interroge toutefois le rapport entre les arts, le rapport aux sens, et questionne les spectateurs sur leur rapport habituel à la scène théâtrale. Dans les différentes interviews proposées dans l'analyse « Avant la représentation », le metteur en scène développe l'idée d'un théâtre qui abroge les catégories, les genres. Très influencé par les arts plastiques, sa démarche s'inscrit alors dans celle d'un *performer* singulier qui crée un concept : celui de la performance filmique.

UN PLATEAU DE THÉÂTRE COMME UN STUDIO DE CINÉMA

UN DÉCOR RÉALISTE ENTRE CHAMP ET HORS CHAMP

Demander aux élèves de recenser les différents lieux existants dans la mise en scène.

Parmi ces lieux, déterminer collectivement quels sont les lieux montrés dans le champ et les lieux cachés hors champ.

Collectivement, analyser comment le spectateur passe d'un lieu à un autre.

Quand la pièce commence, le décor représente un hôtel particulier. La majeure partie du plateau est occupée par une salle de réception dont le mobilier est élégant. À jardin, on voit une pièce attenante, dans laquelle apparaît un piano, contre un mur. À gauche de ce mur, deux lieux cachés (hors champ) : une chambre et une salle de bain (qui ne sont pas attenants dans la fiction). De l'autre côté du mur du piano, une sorte de vestibule, hors champ lui aussi, existe à un moment, grâce à la caméra. À cour, on voit un salon privé derrière lequel se cache une cuisine, lieu dramatique au cours du spectacle. Totalement cachée derrière cette cuisine, dans le hors champ, une cave à vin sera la prison de l'un des personnages. Au lointain, on aperçoit un escalier donnant sur des chambres, cachées elles aussi (mais le spectateur n'y aura jamais accès). Derrière la paroi du mur du salon, se cachent une série de couloirs de la maison, tous hors champ, mais rendus présents par le jeu des caméras.



Photographie du spectacle.
© Simon Gosselin

Par ce jeu entre le champ et le hors champ, *Festen* interroge la relation étroite entre le décor de théâtre et le studio de cinéma. Les lieux cachés sont rendus présents par la caméra en mouvement, notamment pendant le plan-séquence initial d'une quarantaine de minutes. Cette idée du plateau comme un studio de tournage est un clin-d'œil au cinéma de la Nouvelle Vague, qui décida en son temps de quitter les studios artificiels et de prôner un cinéma tourné uniquement en décors naturels. Cyril Teste inverse ici le vecteur artistique, en reprenant dans sa charte de la performance filmique les principes du Dogme95. Il questionne dès lors la temporalité des deux arts, sur un plateau de théâtre.

C'est symboliquement le personnage de Christian, le fils abusé, qui est là pour montrer ce qui ne se montre pas dans ce décor lisse et parfait. Tel Hamlet révélant la vérité par le prisme du théâtre, il fait ici éclater la vérité et donne à voir le hors champ d'une famille, c'est-à-dire la machinerie théâtrale se cachant derrière cette beauté apparente. Ce qui ne se montre pas habituellement au théâtre (les coulisses, l'arrière-plan) devient ici espace de jeu : toutes les scènes de violence physique, notamment, s'y passent (le guet-apens, le limogeage dans la forêt, mais aussi le retour à la vie...).

UN RÉALISME CINÉMATO-THÉÂTRAL

De façon collective, demander aux élèves de décrire la présence des caméramans sur la scène. Noter au tableau toutes les interventions des élèves. Demander ensuite aux élèves d'interpréter les choix de mise en scène quant à cette présence scénique.

Deux caméramans sont à vue sur le plateau tout au long du spectacle, parfois en alternance. Portant à la main leur caméra, ils parcourent la scène, suivant les comédiens quand ils quittent le champ, et amenant le spectateur à scruter le hors champ sur l'écran. Véritables acteurs du spectacle, ils sont les témoins muets de cette fête : pendant tout le premier chapitre, ils ne font que filmer, de façon neutre et discrète. Leur présence n'est alors qu'un miroir du cinéma se réalisant en direct. Suivre le caméraman des yeux, c'est ainsi regarder un spectacle à part entière : celui d'une performance. Pourtant, quand la cérémonie commence, l'illusion est réinventée : le même caméraman qui n'était qu'un acteur muet devient soudainement membre de l'assemblée, en interprétant le rôle d'un caméraman employé par Helge pour filmer ses 60 ans. Jouant de l'illusion théâtrale, Cyril Teste s'amuse à mettre en abyme la fiction : il assume l'artifice de la caméra en direct, crée du jeu à partir de lui. D'ailleurs, à la fin de *Festen*, Christian lui-même devient un vidéaste donnant à voir au spectateur le film de sa propre vie : c'est par le signe théâtral, l'artifice de la caméra, dont on joue comme d'un accessoire de théâtre, que la vérité se donne à voir et que l'on tente de démasquer l'apparence des choses.

Compléter la réflexion par le visionnage de cette vidéo sur le rôle des cadreur sur le plateau : <https://www.youtube.com/watch?v=0KUvfJC20Vg> à partir de 1 min 29 s.

1-2 : Photographies du spectacle.
© Simon Gosselin

1



2



LA MISE EN SCÈNE D'UNE CRISE FAMILIALE

DES PERSONNAGES À CRAN ENTRE FOLIE ET DÉNI

Réaliser une carte mentale (sous forme d'arbre généalogique) des différents membres de la famille. Rappeler oralement les liens de parenté entre les différents personnages.

Par groupe, qualifier en quelques mots les caractéristiques des personnages de Michaël, d'Hélène et d'Helge. Caractériser leur type de jeu.

Michaël : C'est un personnage nerveux, vif et très irascible. Il se caractérise pendant la représentation par ses excès de colère, allant jusqu'à la violence verbale, psychologique voire physique. Il vit dans le déni de la mort de sa sœur, et ne supporte pas la vérité proférée par Christian, qu'il n'hésite pas à limoger. Son jeu est engagé, notamment corporellement. Il est sans cesse en mouvement et ne tient pas en place. Une forme de réalisme psychologique se dégage de l'interprétation proposée par Anthony Paliotti ou Théo Costa-Marini.

Hélène : Ce personnage est interprété en alternance par Sophie Cattani ou Sandy Boizard. Celle qui est désormais l'unique fille de la famille apparaît souvent comme un personnage sensible, à fleur de peau : elle semble encore porter le deuil de Linda, quand Michaël est davantage dans le déni de cette mort. Lors de la révélation de Christian, elle semble d'abord, comme tous les membres de la famille, vouloir étouffer l'affaire, alors même qu'elle a la preuve écrite de la vérité (c'est elle qui retrouve la lettre de Linda). Marginale dans la famille, elle se caractérise par un jeu sensible, réaliste, traduisant la fragilité psychologique du personnage.

Helge : Le père de la famille est un personnage central de la pièce. Tout se joue autour de ses actions passées ; pourtant, il agit sous un masque constant. Dans un jeu calme et sans excès, il cherche à étouffer, à la manière d'un Tartuffe, la vérité qu'il ne peut plus maîtriser.

Collectivement, demander aux élèves de qualifier l'esthétique du jeu de la mise en scène.

Le jeu des comédiens s'inscrit dans un réalisme théâtral, en lien avec l'esthétique d'ensemble. Très engagées et psychologiques, les crises qui se jouent sur le plateau se traduisent par la force d'interprétation des comédiens qui subissent en direct, souvent sans distance, ce qui se joue.



Jean-Baptiste Corot,
Orphée ramenant Eurydice des Enfers, 1861.
© The Museum of Fine Arts, Houston, CC

CHRISTIAN, UN PROTAGONISTE ENTRE HAMLET ET ORPHÉE

ACTIVITÉS

Projeter à la classe le tableau de Jean-Baptiste Corot. Quelle est l'importance de cette toile dans le spectacle? Décrire le tableau et, d'après les hypothèses, essayer d'en identifier les personnages représentés.

La première image filmée dans le spectacle est l'huile sur toile accrochée au-dessus du piano. On y aperçoit Eurydice sortant des Enfers, menée par Orphée, dans un cadre forestier. Dans le spectacle, cette image est présente dès l'exposition du spectacle, de manière fixe. Le tableau prend vie une seconde fois lors du dernier gros plan.

Demander aux élèves de faire des recherches sur le mythe d'Orphée et Eurydice. Quels liens avec ce mythe peuvent être opérés dans la mise en scène de Cyril Teste?

Orphée aime Eurydice, sa femme morte, qu'il part revoir aux Enfers. Le tableau de Corot en propose une version originale, Orphée réussissant à faire ressortir sa bien-aimée du royaume des morts. Cette parabole encadrant le spectacle est à mettre en relation avec l'itinéraire de Christian dans son rapport à sa sœur morte. Laisse seul dans le monde des vivants, le frère recherche sa sœur, la venge en révélant la réalité sur sa mort, combat son fantôme qu'il est le seul à voir. L'amour qu'il porte à sa jumelle, dans une famille où l'inceste règne, n'est pas sans interroger la nature des sentiments de Christian à son égard. En assimilant leur relation à celle d'Orphée et Eurydice, Cyril Teste amène le spectateur à lire l'amour de Christian pour sa sœur comme lui aussi incestueux : la dernière entrevue filmée entre les deux personnages confirme d'ailleurs l'ambiguïté de leur relation. La scène de la sortie de la forêt est d'ailleurs traitée théâtralement comme une véritable remontée des Enfers. Les liens entre le tableau et la représentation sont nombreux, et la lecture dramaturgique qui en est faite clairement soulignée.

Dans ses entretiens, Cyril Teste ne cesse de faire allusion à Hamlet¹. D'après la représentation, dans quelle mesure peut-on dire que Christian est un nouvel Hamlet?

Hamlet, dans la pièce du même nom, est le seul personnage à voir le spectre de son père. Fou ou lucide, selon les interprétations qu'on en donne, le jeune homme se sert du théâtre pour révéler à toute la cour la vérité sur la mort de son père. En se mettant en spectacle, en ayant des visions de sa sœur à la face des autres, en tentant de rétablir la vérité dans une famille en déni, Cyril Teste fait de Christian un nouvel Hamlet. L'image du spectre est ici amenée par la vidéo, dans un moment virtuose où un plan pré-enregistré fait apparaître Linda sur l'écran, alors qu'elle est absente du plateau. Présence et absence se mêlent pour créer l'étrangeté de l'irruption de la morte dans la réalité.

De quel art Hamlet et Orphée sont-ils les allégories? Quel type de réflexion esthétique propose Cyril Teste à partir de ces deux personnages?

Orphée est souvent considéré comme le père de la poésie lyrique, Hamlet comme la métaphore du théâtre. En faisant de Christian un personnage à la croisée de ces deux figures emblématiques, Cyril Teste semble souligner à la fois l'esthétique théâtrale et poétique de son spectacle. La musique, omniprésente dans la représentation, se fait porteuse d'un lyrisme que la théâtralité, parfois clairement soulignée, rend puissante.

¹ Voir sur ce point le paragraphe concernant Hamlet dans la partie « Avant la représentation ».

FESTEN : RÊVE OU RÉALITÉ ?

« S’engage alors un véritable duel entre ce qui “est” et “ce qui n’est pas”, un questionnement sur la vraisemblance du récit à travers le prisme du cinéma ou celui du théâtre, à travers le récit du père et/ou celui de son fils... »

Cyril Teste, note d’intention de *Festen*.

À partir des propos du metteur en scène, réfléchir avec les élèves de la dialectique « ce qui est »/« ce qui n’est pas » dans la représentation, en prenant appui sur quelques éléments centraux du spectacle. Par groupe, réaliser un tableau qui recense les éléments de la représentation.

	« CE QUI EST » : LA REPRÉSENTATION DE LA RÉALITÉ	« CE QUI N’EST PAS » : LA REPRÉSENTATION DU RÊVE OU DE L’IMAGINATION
LINDA	Personnage mort, absent de la cérémonie. Présente dans le discours, dans les visions de Christian.	Représentation concrète du spectre : le spectateur voit, par le biais de la caméra, ce que voit Christian (scène finale de la confrontation). Elle est le personnage du souvenir : scène de <i>flash-back</i> (salle de bain).
LE VIOL	Réel pour Christian, dans son discours, il est un poids dont il se délivre. Réel par la lettre laissée par Linda avant sa mort.	Totalement nié par le reste de la famille : réfuté par le père et Michaël, réfuté sous forme de déni par Hélène et la mère. C’est cet élément qui permet de faire passer Christian pour un fou : toute la famille se ligue contre lui.

Quelle esthétique d’ensemble est produite par ce jeu entre rêve et réalité ?

Le spectacle joue d’une dialectique entre réalité et imagination. Toute la pièce s’appuie sur un jeu d’opposition entre la vérité et le mensonge, entre la présence et l’absence. Esthétiquement, ce jeu s’appuie sur la complémentarité entre les outils du théâtre et ceux du cinéma : l’image de la morte est rendue présente grâce à la performance filmique, ce qui crée un trouble dans la réalité du spectateur qui voit l’absence et la présence de façon concomitante. De même, le théâtre rend présent l’extérieur de la maison au moment où Christian est amené dans la forêt, la vidéo quant à elle, dans une esthétique plus futuriste que réaliste, rend présente sa sortie symbolique des Enfers au moment où il réussit à se détacher et à revenir dans la maison. Les effets cinématographiques servent dès lors une théâtralité assumée et présente, malgré l’omniprésence de l’image durant la représentation.

POUR ALLER PLUS LOIN

Sur les rapports théâtre/vidéo, on pourra consulter avec profit le numéro de *Théâtre aujourd’hui* n° 11. *De la scène à l’écran*, Scéren-CNDP, 2007.

Pour de plus amples extraits des performances filmiques ou mises en scène de Cyril Teste, se rendre sur le site du Collectif MxM : <http://www.collectifmxm.com>



Photographie du spectacle.
© Simon Gosselin

Annexes

ANNEXE 1. EXTRAITS DE LA PIÈCE

EXTRAIT 1 : LES RETROUVAILLES FAMILIALES

Christian vient d'arriver dans la maison de Helge, son père. Arrivent son frère et sa belle-sœur, Michaël et Mette. Helge sort d'un côté, Christian entre de l'autre, un sac de voyage à la main et la veste pliée sur le bras. Son portable sonne. Il répond sans bouger.

Christian

C'est Christian... salut... oui, je suis là. Je suis arrivé ce matin... Quoi... Quoi? Je me suis rasé à l'aéroport, si tu veux le savoir... Je me suis rasé à l'aéroport, si tu veux le savoir... Je vais bien. Je suis en retard. Je regarde les champs. Je regarde ma patrie. C'est beau ici. Ça donne envie de rentrer au pays... mais je crois que ce serait problématique...

Oui, mais j'y arriverai... Ça sera probablement... un choc... Quoi? Je ne t'entends plus... OK. Salut.

Michaël, Mette sa femme et leurs deux enfants – un garçon et une fille – arrivent chargés de bagages. Michaël porte une valise lourde.

Michaël (distraitement)

C'est mon frère. (Il continue son chemin puis prend conscience de la situation. À sa femme.) Putain, c'est mon frère! Pourquoi tu ne dis rien? (Il pose sa valise.) Bordel de merde, il faut que je fasse tout ici, c'est pas vrai!

Mette

Oh, tu te calmes, Michaël!

Christian salue toute la famille. Michaël court vers Christian comme un sprinter et l'embrasse.

Michaël

Putain, Christian, mec! Merde alors, mec. (Il se jette sur Christian pour rire.) Je t'encule!

Christian

Dis donc, tu m'as l'air bien joyeux? (Michaël tire Christian jusqu'à Mette et les enfants.) Salut... salut.

Michaël (à son fils)

T'as vu ça? Il a fait tout le chemin à pied depuis Paris! Hein frérot!

Christian

Non, seulement depuis la gare.

Michaël

Ah bon. Alors, on est tombés en panne parce qu'elle a oublié de faire le plein. C'est pas vrai ça, il faut tout faire soi-même.

Christian

Je peux vous aider à porter les bagages.

Michaël

Non, non, il faut qu'on discute un peu tous les deux. (*Michaël laisse sa valise.*) Et vous, prenez les bagages.

Mette

Tu veux que je trimballe tout ça ?

Michaël

Qu'est-ce que t'as ? C'est mon frère nom de Dieu. Tu arrêtes maintenant ! Sinon tu rentres à la maison !

Mette

Ta gueule !

Mette et les enfants restent plantés près des bagages. Michaël donne pieusement une grande tape dans le dos de Christian.

Michaël

C'est pas grave. Elle est un peu hystérique. Allez viens ! On va fêter l'anniversaire ! On est en retard ! Putain, ça fait si longtemps.

Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, *Festen*, adaptation théâtrale de Bo Hr. Hansen, traduction de Daniel Benoin, Paris, L'avant-scène théâtre, acte 1, scène 3, p. 16-18.

© L'avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents | Renauld & Richardson pour le texte français, 2017

EXTRAIT 2 : « MERCI POUR TOUTES CES ANNÉES ET BON ANNIVERSAIRE »

Tous les convives sont à table : Christian décide de faire un discours pour son père...

Christian

Il va bientôt être sept heures. J'aimerais bien porter le premier toast. Après tout, c'est mon devoir de fils aîné, n'est-ce pas, Monsieur le maître de cérémonie ? (*Helmut approuve d'un signe de tête.*) Mais tout d'abord j'aimerais faire un petit discours pour mon père. J'en ai écrit deux. L'un est vert, l'autre est jaune. Tu peux choisir celui que tu veux.

Christian montre les papiers pour que Helge puisse les voir. Rires moqueurs.

Oncle Leif

Prends le jaune !

Helge

Je choisis le vert.

Christian

C'est un choix intéressant, tu verras. C'est une espèce de discours-vérité. Et j'ai choisi de l'intituler « Quand papa prenait son bain ». (*On rit. Else aussi. Seulement Helge paraît un peu soucieux.*) Vous savez, quand nous sommes venus habiter ici, j'étais très jeune et je peux dire que ce fut un changement radical pour nous ; c'était une nouvelle époque qui commençait. Nous avions un immense espace pour nous, et nous pouvions y faire toutes les bêtises possibles et inimaginables. À l'époque, il y avait un restaurant ici, à l'endroit même où nous sommes en train de dîner. Je me rappelle le nombre de fois où, avec ma sœur Linda, qui vient de mourir, nous avons joué ici, et je me rappelle toutes les fois où elle avait mis des choses dans les plats sans que les clients s'en aperçoivent. Et puis nous nous cachions sous la table, et nous attendions leurs réactions, puis Linda commençait à rire, elle avait vraiment le rire le plus contagieux et le plus chaleureux qu'on puisse imaginer. Et en moins de deux secondes on riait tous les deux aux éclats. Naturellement on se faisait prendre. Mais on ne nous disait rien. Non. Ce qui s'avérait beaucoup plus dangereux pour nous, c'était quand papa prenait son bain. Je ne sais pas si vous vous rappelez, mais papa voulait toujours prendre des bains. (Çà et là

des rires. Les invités suivent intensément l'histoire. Hélène renverse un verre.) Chaque fois qu'il allait prendre son bain, il nous emmenait d'abord Linda et moi dans son bureau. Curieusement il avait quelque chose d'urgent à régler qui ne pouvait pas attendre; puis il fermait la porte à clef, fermait les persiennes et allumait une lumière pour faire joli. Et puis il enlevait sa chemise et son pantalon, on devait en faire autant. Puis il nous faisait allonger sur la banquette, qu'on a foutue à la poubelle depuis, et il nous violait. Il abusait de nous. Il avait des rapports sexuels avec ses chers petits. (*Silence autour de la table. Christian continue.*) Il y a quelques mois, à la mort de Linda, je me suis rendu compte que Helge était un homme très propre, vu le nombre de bains qu'il prenait, et j'ai pensé que ce serait bien que j'en fasse part à ma famille. Ça se produisait en été, en hiver, au printemps, à l'automne et le matin et le soir et... j'ai pensé: Il faut qu'ils sachent ça sur mon père... Helge est un homme propre. Et nous sommes réunis ici ce soir pour honorer Helge à l'occasion de son soixantième anniversaire. Il y a des gens qui sont vraiment veinards et qui ont la chance de vivre une aussi longue vie et de voir leurs enfants grandir et même leurs petits-enfants avec Michaël! En n... assez parlé, nous ne sommes pas venus là pour m'écouter parler toute la nuit, nous sommes venus fêter les soixante ans de Helge! Alors fêtons-les tous ensemble. Donc papa, merci pour toutes ces belles années et bon anniversaire!

Christian s'assied. Un des invités se met à applaudir par mégarde mais s'arrête vite quand Michaël le fusille du regard. Pia est pétrifiée. Else ne dit rien. Helge regarde le maître d'hôtel nerveusement.

Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, *Festen*, adaptation théâtrale de Bo Hr. Hansen, traduction de Daniel Benoin, Paris, L'avant-scène théâtre, acte 1, scène 13, p. 43-45.

© L'avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents | Renauld & Richardson pour le texte français, 2017

ANNEXE 2. SCÉNOGRAPHIE POUR *FESTEN*

DIDASCALIE INITIALE DE *FESTEN*

Le décor : une grande table mise. Cette table doit être le lieu de base de *Festen*. La fête se déroule autour de la table. Les comédiens créent tous les autres espaces en utilisant quelques accessoires. Il peut y avoir des portes des deux côtés du plateau. Ainsi va naître le manoir sous nos yeux.

La table n'est pas éclairée. Mais un lustre est suspendu au plafond. Une jeune femme – Linda – arrive une lettre à la main. Elle prend une chaise.

Elle se met sur la chaise. Sur la pointe des pieds. Elle embrasse la lettre. Elle cache la lettre dans le lustre. Elle descend de la chaise et sort.

Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, *Festen*, adaptation théâtrale de Bo Hr. Hansen, traduction de Daniel Benoin, Paris, L'avant-scène théâtre.

© L'avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents | Renauld & Richardson pour le texte français, 2017

ANNEXE 3. MODÈLES DE CYRIL TESTE ET DU COLLECTIF MXM

EXTRAIT 1 : LE DOGME95

Le vœu de chasteté

Je jure de me soumettre à l'ensemble des règles élaborées et entérinées par Dogme95 :

1. Le tournage doit avoir lieu en extérieur. Les accessoires et décors ne peuvent être fournis (si un accessoire particulier est nécessaire à l'histoire, il faut choisir un extérieur où l'accessoire peut être trouvé sur place).
2. Le son ne doit jamais être produit séparément de l'image et vice-versa. (La musique ne doit pas être utilisée à moins qu'elle ne soit produite là où la scène est en train d'être tournée).
3. La caméra doit être tenue à l'épaule. Tout mouvement – ou immobilité – faisable à l'épaule est autorisé. (Le film ne doit pas avoir lieu là où la caméra se trouve ; c'est le tournage qui doit avoir lieu là où se déroule le film).
4. Le film doit être en couleur. Tout éclairage spécial est interdit. (S'il n'y a pas assez de lumière pour filmer une scène, celle-ci doit être coupée ou bien il est possible de monter une seule lampe sur la caméra).
5. Les traitements optiques (trucages) et filtres sont interdits.
6. Le film ne doit contenir aucune action superficielle. Meurtres, armes, etc. sont interdits.
7. Les aliénations temporelles et géographiques sont interdites. C'est-à-dire que l'action du film se déroule ici et maintenant.
8. Les films de genre sont inacceptables.
9. Le film doit être au format 35 mm standard.
10. Le réalisateur ne doit pas être crédité. De plus, en tant que réalisateur, je jure de m'abstenir de tout goût personnel ! Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une œuvre car je considère l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est de forcer la vérité à sortir de mes personnages et du cadre de l'action. Je jure d'y parvenir par tous les moyens au détriment de tout bon goût et de toute considération esthétique. Ainsi je prononce mon VŒU DE CHASTÉTÉ.

Lars von Trier, Thomas Vinterberg, au nom du Dogme95, Copenhague, lundi 13 mars 1995 : <https://journals.openedition.org/1895/341#tocfrom1n1>

EXTRAIT 2 : CHARTE DE LA PERFORMANCE FILMIQUE

Tel le Dogme95 qui s'était donné une série de règles pour établir une charte au cinéma, nous écrivons au fil de nos laboratoires une charte de création qui consiste à identifier ce qu'est une performance filmique.

1. La performance filmique est une forme théâtrale, performative et cinématographique.
2. La performance filmique doit être tournée, montée et réalisée en temps réel sous les yeux du public.
3. La musique et le son doivent être mixés en temps réel.
4. La performance filmique peut se tourner en décors naturels ou sur un plateau de théâtre, de tournage.
5. La performance filmique doit être issue d'un texte théâtral ou d'une adaptation libre d'un texte théâtral.
6. Les images pré-enregistrées ne doivent pas dépasser 5 minutes et sont uniquement utilisées pour des raisons pratiques à la performance filmique.
7. Le temps du film correspond au temps du tournage.

Collectif MxM : <http://www.collectifmxm.com/category/performances-filmiques/>

ANNEXE 4. NOTE D'INTENTION DE DANIEL BENOIN

Comme beaucoup, j'ai découvert *Festen* au Festival de Cannes 1998 où le film a obtenu le prix du jury. C'était nouveau, joyeux, brillant, puissant, gonflé, saisissant, mais aussi violent et dur. Le film a provoqué chez moi l'envie profonde de lui ouvrir le chemin du théâtre. C'était une évidence et une nécessité. J'ai appris un peu plus tard que Vinterberg avait adapté son scénario pour la scène à l'aide de Bo Hr. Hansen. Je ne me suis pas senti pris de court, bien au contraire, et j'étais plutôt rassuré que les auteurs du film aient participé à ce travail. En possession du texte en anglais et en allemand, je l'ai traduit en français, non sans le soutien de mon ami Sejer Andersen qui a vérifié que l'adaptation que j'avais écrite était conforme à l'original danois.

Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, *Festen*, adaptation théâtrale de Bo Hr. Hansen, traduction de Daniel Benoin, Paris, L'avant-scène théâtre.

© L'avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents | Renauld & Richardson pour le texte français, 2017

ANNEXE 5. EXTRAITS D'HAMLET DE WILLIAM SHAKESPEARE

EXTRAIT 1

Une nuit, devant le château du roi, Hamlet, fils de l'ancien roi du Danemark, suit un spectre. Ce dernier s'apprête à lui faire une révélation de la plus haute importance...

Hamlet

Où me conduis-tu ? Parle, je n'irai pas plus loin.

Le spectre

Écoute-moi.

Hamlet

Oui, je veux t'écouter.

Le spectre

L'heure est presque venue où je dois retourner aux flammes sulfureuses torturantes.

Hamlet

Hélas ! Pauvre ombre !

Le spectre

Ne me plains pas, mais attentivement, écoute ce que je vais te révéler.

Hamlet

Parle, je suis prêt à entendre.

Le spectre

Et à venger, quand tu auras entendu ?

Hamlet

À venger ?

Le spectre

Je suis l'esprit de ton père, condamné pour un temps à errer, de nuit, et à jeûner le jour dans la prison des flammes tant que les noirs fautes de ma vie ne seront pas consumées. Si je n'étais astreint à ne pas dévoiler les secrets de ma geôle, je pourrais te faire un récit dont le moindre mot déchirerait ton âme, glacerait ton jeune sang, arracherait tes yeux comme deux étoiles à leur orbite, et déferait tes boucles et tes tresses, dressant séparément chaque cheveu comme un piquant de l'inquiet porc-épic. Mais le savoir de l'éternel est refusé aux oreilles de chair et de sang. Écoute, écoute, écoute ! Si jamais tu aimais ton tendre père...

Hamlet

Ô Dieu !

Le spectre

Venge son meurtre horrible et monstrueux.

Hamlet

Son meurtre !

Le spectre

Un meurtre horrible ainsi qu'est toujours le meurtre, mais celui-ci horrible, étrange et monstrueux.

Hamlet

Vite, instruis-moi. Et d'une aile aussi prompte que l'intuition ou la pensée d'amour je vole te venger.

Le spectre

Je vois que tu es prêt. Et tu serais plus inerte que l'herbe grasse qui pourrit sur les rives molles du Léthé si mon récit ne t'émouvait pas : écoute, Hamlet. On a dit que, dormant dans mon verger, un serpent me piqua. Et tout le Danemark est ainsi abusé, grossièrement, par cette relation, menteuse. Mais, sache-le, toi qui es jeune et qui es noble, sache-le : le serpent dont le dard tua ton père porte aujourd'hui sa couronne.

Hamlet

Ô mon âme prophétique ! Mon oncle ?

William Shakspeare, *Hamlet*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Club Français du Livre, 1948, acte 1, scène 5.

© Club Français du Livre

EXTRAIT 2**Hamlet**

Me voici seul. Oh, quel valet je suis, quel ignoble esclave ! N'est-il pas monstrueux que ce comédien, pour une simple fiction, pour l'ombre d'une douleur, puisse plier si fort son âme à son texte que tout son visage en devienne blanc, et qu'il y ait des larmes dans ses yeux, de la folie dans ses gestes, et que sa voix se brise, et que tout en lui se conforme au vouloir de l'idée ? Et tout cela, pour rien ! Pour Hécube ! Qu'est Hécube pour lui, qu'est-il lui-même pour Hécube, et pourtant, il la pleure... Oh, que ferait-il donc s'il avait le motif impérieux de souffrir que j'ai, moi ? Il noierait la scène de ses larmes, déchirerait les cœurs d'horribles cris, affolerait le coupable, épouvanterait l'innocent, confondrait l'ignorant, ce serait la stupeur de l'œil et de l'oreille. Mais moi, mais moi, inerte, obtus et pleutre, je lanterne comme un Jean-de-la-Lune, insoucieux de ma cause, et ne sais dire rien ! Non, rien ! Quand il s'agit d'un roi dont la précieuse vie et tous les biens furent odieusement détruits. Suis-je donc un lâche ? Qui me traite d'infâme ? Qui vient me casser la figure ? Qui vient m'arracher la barbe et me la jeter aux yeux, et me tirer par le nez, et m'enfoncer dans la gorge mes mensonges, jusqu'aux poumons ? Qui me fera cela ? Car, par Dieu, je le subirai. Oui, c'est à croire que j'ai le foie d'un pigeon, et manque du fiel qui rend amer l'outrage, car sinon j'aurais déjà gavé tous les milans du ciel des tripes de ce chien !... Quel scélérat ! Quel être de sang, de stupre ! Dénaturé, sans remords, et dissolu, et perfide ! Oh, me venger, je déballe mon cœur avec des mots, des mots comme ferait une fille ! Mots orduriers, bons pour une putain ou un bardache. Quelle horreur ! Reprends-toi, mon esprit... Bon, j'ai entendu dire que certains criminels furent, au théâtre, si fortement émus par l'art de la pièce qu'ils ont crié leurs méfaits, sur-le-champ, car le meurtre, bien que sans langue, peut parler à des bouches miraculeuses. Je vais faire jouer à ces acteurs, devant mon oncle, une scène évoquant le meurtre de mon père, et je l'observerai, je le sonderai : s'il tressaille, je sais bien ce que je ferai... Cet esprit que j'ai vu est peut-être le diable, qui a pouvoir de revêtir une forme plaisante ; oui, il se peut qu'étant donnés mon trouble et ma mélancolie et l'empire qu'il a sur ces sortes d'humeurs, il m'abuse, afin de me perdre. Je dois fonder sur plus que je n'ai vu... Le théâtre est le piège où je prendrai la conscience du roi.

Il sort.

William Shakspeare, *Hamlet*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Club Français du Livre, 1948, acte 2, scène 2.

© Club Français du Livre

ANNEXE 6. FESTEN, L'HISTOIRE D'UNE RÉGIE OLFACTIVE

« *Festen* c'est aussi l'histoire de la rencontre avec Francis Kurkdjian et le désir de traverser ensemble des sensations qui passent par un autre sens et d'éclairer la fiction par l'odorat. Dans un projet qui sollicite autant la mémoire, le souvenir enfoui, il nous semble évident de pouvoir inviter les odeurs qui nous rappellent une enfance cachée, un moment inoubliable ou simplement de pouvoir se projeter par l'odorat dans une temporalité organique, pour ne pas dire physique. Convoquer des odeurs, *a priori* bienveillantes et pourtant porteuses d'émotions particulières, nous permet de parler de l'insoutenable à travers des sens peu sollicités au théâtre, comme une expérience pour ne pas perdre la notion humaine de cette histoire.

Dans *Festen*, trois chapitres sont marqués par des odeurs précises : d'une forêt d'automne quand le soleil se couche aux odeurs du feu de cheminée qui nous attire vers la maison, au parfum de la disparue venue hanter les esprits et raviver la douleur. Autant de parfums qui zooment dans notre mémoire et nous rapprochent un peu plus de cette maison où la tragédie a eu lieu. »

Cyril Teste

« Les créations incarnées sont avant tout le fait de belles rencontres. Celle que j'ai faite avec Cyril Teste en mars 2016 marque indéniablement, dans ma carrière de compositeur de parfums, une étape créative importante. Une complicité s'installe dès les premières explications de Cyril suivies des premiers échanges. Entre l'univers du théâtre et celui du parfum qui s'entendent à merveille et parlent le même langage, il y a un point commun qui, pour moi, est une réalité depuis 25 ans : le corps, le mouvement. Il y a nous, notre rencontre, mais il y a aussi *Festen*. Ce drame familial se présente comme une formidable scène de théâtre pour le parfum. Une ambiance, un ressenti, des atmosphères. Quoi de plus exaltant que d'éclairer la fiction par l'odorat et de rendre le parfum acteur. Dans l'esprit de Cyril, trois temps forts de la pièce doivent trouver leur interprétation olfactive. Dès son introduction, avant même que les yeux ne voient la lumière, l'ouïe et l'odorat sont sollicités. Pour m'orienter dans la création de ce premier acte olfactif, Cyril me raconte ses souvenirs de balades en Provence, ravive l'effluve des sous-bois de sa mémoire. Le second acte accompagne le tête à tête entre le père et le fils dans le petit salon et sa cheminée. Pour la troisième et dernière odeur, nous nous accordons avec Cyril à imaginer qu'elle ne peut être autre que celle de l'absente... Notre accord créatif est parfait. Nous relevons ensuite ensemble le challenge d'imaginer, de concevoir et de mettre en place un système technique qui permettra la diffusion de ces ambiances olfactives à chacune des représentations dans toutes les configurations de lieu. »

Francis Kurkdjian