

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec Le Théâtre de Saint-Nazaire. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



Twelfth Night

La Nuit des Rois, ou ce que vous voulez

Texte
de Shakespeare
Traduction
d'André Markowicz
Mise en scène
de Bérangère Jannelle

Au Théâtre de Saint-Nazaire du 11 au 12 octobre 2013

© STÉPHANE PAUVRET

Édito

Dans *Twelfth Night, or what you will* (titre original), Shakespeare va de la farce à la poésie, ce qui en fait un texte inclassable : comédie tragique ou tragédie comique ? Bérangère Jannelle, qui met en scène la pièce en 2013, parle de comédie mélancolique. Shakespeare y joue sur les ambiguïtés de l'amour et les paradoxes du désir. Cette pièce est un défi à la fois pour les comédiens, qui doivent maîtriser une large palette de jeu, et pour le metteur en scène, qui doit se forger une pensée de la pièce. Depuis la mise en scène de Jacques Copeau en 1914, le public français a pu voir des interprétations très différentes de *La Nuit des Rois* (traduction la plus courante du titre). Citons la mise en scène aux accents marivaldiens de Terry Hands à la Comédie française en 1976, ou encore celle, orientalisante, d'Ariane Mnouchkine en 1982.

Comme ce fut le cas pour Ariane Mnouchkine, qui a assumé elle-même la dramaturgie et la traduction du texte, la mise en scène de Bérangère Jannelle prend ses racines dans la retraduction de la pièce par André Markowicz. Bérangère Jannelle a ensuite réalisé avec lui l'adaptation du texte. C'est donc un spectacle original que les élèves vont découvrir, mettant en scène une nouvelle traduction et une interprétation du sens de la pièce de Shakespeare.

Ce dossier présente des informations sur la pièce et le spectacle (voir la fiche artistique, annexe 1). Il propose également des exercices pour préparer des élèves de lycée à en reconnaître la richesse et approfondir cette découverte de la création théâtrale.

La collection Pièce (dé)montée offre une autre lecture de *La Nuit des Rois*, dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit, consultable en ligne, à l'adresse :

<http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=la-nuit-des-rois>

Le texte de la traduction d'André Markowicz est à paraître aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Le titre de la pièce [page 2]

L'intrigue de la pièce [page 3]

Les enjeux de la traduction
du texte [page 5]

Le travail d'adaptation
du texte [page 7]

Les personnages face
à leur désir [page 9]

Le registre comique
dans la pièce [page 11]

Après la représentation :
pistes de travail



© STÉPHANE PAUVRET

Retour sur le spectacle [page 14]

Les costumes [page 15]

La scénographie [page 16]

Mise en espace et interpré-
tation des personnages [page 18]

Pour aller plus loin : Les
liens entre espace scénique
et mise en scène [page 19]

Annexes [pages 21]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

n° 171 | octobre 2013

LE TITRE DE LA PIÈCE

Titre : *Twelfth Night*

Sous-titre : *La Nuit des Rois, ou ce que vous voulez*

Entrer dans un texte théâtral complexe

Le titre est la première entrée dans une pièce. Ici, il semble donner peu d'indications précises au premier abord. Il est possible de le présenter aux élèves comme une énigme à résoudre.

→ Recueillir les interprétations des élèves au sujet de la signification du titre anglais de la pièce *Twelfth Night, or what you will*. Puis interroger et comparer les différents titres pour en tirer une première analyse (annexe 2).

→ Montrer aux élèves des tableaux de Jan Steen (1626-1679, *La Fête des rois*, *Les Rhétoriciens à la fenêtre*) sur le thème de la fête des rois : quels éléments de la fête trouve-t-on dans ces tableaux ? Quels liens peut-on faire avec le titre de la pièce ? À partir de là, faire des hypothèses quant au sens probable du titre dans le contexte du XVII^e siècle. On pourra plus tard, rappeler ces éléments, pour comprendre le caractère burlesque des personnages Sir Toby et Sir André Aguecheek (Acte I, scène 3, par exemple).

Bérangère Jannelle a fait le choix de garder le début du titre anglais original (traduction littérale : *La Douzième Nuit, ou ce que vous voulez*), suivi de la reprise en français, dans la traduction la plus courante. Elle veut souligner par-là que le spectacle est une adaptation de la pièce qui se nourrit fortement du texte original anglais. Elle veut également conserver « *Twelfth Night* » pour sa musicalité.

Twelfth Night évoque la douzième nuit qui suit le 25 décembre, ce qui correspond dans notre calendrier au 6 janvier, autrement dit à la fête de l'épiphanie. Épiphanie est un mot d'origine grecque qui veut dire « manifestation » ou « apparition ». En Europe, on fête traditionnellement ce jour-là une double épiphanie : la naissance de Jésus-Christ, révélation du verbe divin incarné, célébrée par les rois mages assemblés autour de son

berceau, d'où « la nuit des rois », et le retour de la lumière puisque c'est le moment où les jours commencent à rallonger de façon sensible. Cette fête a une double origine, religieuse et païenne, ce qui se retrouve dans l'alternance de moments sacrés et profanes. Durant l'Antiquité romaine, on fêtait ce jour-là à la fois les dieux épiphanes et les saturnales. Les saturnales étaient une grande fête populaire débridée, durant laquelle tous les excès et travestissements étaient permis. Durant sept jours, la hiérarchie sociale était bousculée, par exemple les esclaves avaient le droit de faire ce qu'ils désiraient et même de se faire servir par leurs maîtres. À l'aide d'une fève, les soldats tiraient au sort un des leurs qui devenait « roi » pendant les réjouissances et pouvait commander tout ce qu'il voulait. Il était mis à mort à la fin des saturnales. Cette tradition perdue en partie à la fin du Moyen Âge, en Angleterre. Pendant les fêtes de Noël, qui duraient plusieurs semaines, on avait coutume de représenter des spectacles d'hommes masqués invitant les spectatrices à se joindre à la danse finale. Ben Jonson, auteur dramatique contemporain de Shakespeare, s'était fait une spécialité de ces divertissements, en les transformant en représentations somptueuses et uniques données la nuit, à l'intention des aristocrates, par des acteurs masqués chantant et dansant. On appelait ces fêtes des « masques ».

La première représentation de *La Nuit des Rois* eut probablement lieu le 2 février 1602, à la chandeleur, qui était une des principales fêtes de l'hiver. Par son titre, Shakespeare situe donc sa pièce dans le contexte d'une fête finissante, moment durant lequel l'euphorie est mêlée de lassitude et de mélancolie. Au sujet de ce que le titre apporte à la lecture de la pièce, Bérangère Jannelle explique : « La référence au carnaval apportée par le titre est essentielle car elle met la question du travestissement au centre. Le carnaval, parce qu'il permet le travestissement, permet de transformer une situation de deuil en

période de créativité. *Twelfth Night* est avant tout une fête du théâtre, païenne. Il y a dans la pièce de nombreuses transgressions des règles de la religion. Le fou se déguise en Père Topaze, pour se moquer des dévots. Et les deux clowns, Sir Toby et Sir André Aguecheek n'ont cure de l'interdit de boire. Il faut savoir qu'à l'époque de Shakespeare la rivalité entre le théâtre et la religion est très virulente. On le comprend si on réfléchit sur le nom que la compagnie de Shakespeare avait donné à son théâtre, le *Théâtre du Globe*. C'est une façon de dire que le théâtre en tant qu'art et l'acteur en tant qu'artiste ont le pouvoir de recréer le monde et se trouvent en rivalité directe avec Dieu. C'est aussi une façon de montrer que tout naît de quelque chose et rien n'est *Deus ex machina*. » Au sujet du sous-titre « or what you will », Bérangère Jannelle fait l'interprétation sui-

vante : « Shakespeare, en s'adressant ainsi à nous, nous renvoie à nous-même, dans notre posture de spectateur. Il semble vouloir dire que ce qui prime, c'est l'interprétation du lecteur ou du spectateur. Dans ma mise en scène, j'ai voulu conserver cette façon de faire porter la réflexion sur le théâtre. En ne cherchant pas à solutionner l'intrigue de la pièce, j'ai voulu montrer que les grandes pièces de théâtre, comme les rêves, peuvent être lues à plusieurs niveaux. C'est ce qui fait leur richesse. « Or what you will » sonne aussi comme une injonction de transformer sa propre vie adressée au spectateur, comme s'il lui disait "l'important dans ma pièce, c'est ce que vous allez en faire". C'est aussi une façon d'annoncer ce qui va arriver aux personnages, puisque la pièce raconte qu'ils deviennent ce qu'ils veulent. »

L'INTRIGUE DE LA PIÈCE

S'approprier l'intrigue afin d'être en mesure d'apprécier la mise en scène Découvrir le propos de la pièce

Les intrigues développées par Shakespeare sont complexes et denses. Le rythme des pièces est le plus souvent très rapide. Il est donc utile que les élèves en aient une bonne connaissance avant de voir la représentation pour pouvoir reconnaître et apprécier l'apport de la mise en scène.

→ Lire le résumé de la pièce (annexe 3). Demander aux élèves, disposés en petits groupes, de faire un organigramme ou schéma des personnages, selon des critères qu'ils définiront eux-mêmes à partir de la liste.

→ En croisant la lecture du résumé et les informations sur le titre, réfléchir avec les élèves aux raisons possibles du choix de ce titre par Shakespeare.

→ Après plusieurs lectures du résumé, demander à un ou deux élèves de raconter l'intrigue à voix haute en changeant un détail (le nom d'un personnage, un élément de l'intrigue...). La classe doit repérer le détail changé et rétablir l'histoire originale.

→ Ensuite, demander aux élèves, en petits groupes de cinq, de mimer l'intrigue pour se l'approprier, en se concentrant sur la seule intrigue des amoureux.



Les maîtres		
	Les amoureux	Les fêtards
Hommes	Duc Orsino Sébastien	Sir Toby Sir André
Femmes	Comtesse Olivia Viola	
<i>Feste, fou du père d'Olivia (décédé). Il n'appartient plus à aucune maison et circule entre les palais du duc Orsino et de la comtesse Olivia.</i>		
Les serviteurs		
Hommes	Césario (page du duc Orsino) Malvolio (intendant d'Olivia)	
Femme	Maria (servante d'Olivia)	

On trouve entre le titre et l'intrigue des éléments communs, liés au thème de la fête. Il y a tout d'abord la présence de personnages burlesques, Sir Toby Belch et Sir André Aguecheek (aguecheek, littéralement *mal de joue*), dont la seule occupation est de boire et de rire en se moquant. Il y a également la présence du fou, caractéristique des moments festifs à la cour et au théâtre. Il y a l'élément du travestissement, propre au carnaval, qui crée le quiproquo et rend possible le désir au-delà des limites autorisées (le désir d'Olivia pour Viola-Césario et celui d'Orsino pour Césario-Viola, qui ne s'arrête pas à la frontière du genre pour se porter vers tout ce qui est désirable). Il y a enfin le renversement des conventions et des hiérarchies, à travers l'amour de Malvolio, serviteur, pour sa maîtresse Olivia, et son rêve de se faire servir à son tour.

La Nuit des Rois est considérée comme la dernière comédie romanesque écrite par Shakespeare, très peu de temps avant ou après l'écriture de *Hamlet*, qui inaugure la série des « Dark plays » ou pièces sombres (*Hamlet*, *MacBeth*, *Othello*, *Le Roi Lear*). Bérandère Jannelle la qualifie de « comédie mélancolique ». À la farce, Shakespeare ajoute de la tristesse et de l'inquiétude. Olivia et Viola sont en deuil. Sir Toby sent qu'il est un fêtard sur le déclin. Malvolio est cruellement humilié. Et les amoureux font l'expérience de l'ambiguïté, de la versatilité et de la fragilité du désir, dont

il est difficile de jouir. Ainsi, dans la première réplique de la pièce, Orsino déclare-t-il :

« Si l'amour se nourrit de la musique,
Jouez m'en encore, donnez m'en à l'excès ;
Que l'appétit tombe malade et meurt.
Cet air encor ! sa chute fut mourante :
Ce son fut aussi doux à mon oreille
Qu'un souffle sur un lit de violettes
Qui vole et donne son pur parfum. Assez,
Voilà il est moins doux qu'il n'a été.¹»
Acte I, scène 1

1. Sauf mention contraire toutes les citations de la pièce sont issues de la traduction d'André Markowicz (édition Les Solitaires Intempestifs).

Pour aller plus loin

Pour concevoir l'intrigue de ses pièces, Shakespeare s'inspire le plus souvent de récits qu'il tire de sources diverses : légendes populaires, chroniques des historiens, textes dramaturgiques... Pour écrire *La Nuit des Rois*, il semble avoir puisé son inspiration dans une série d'adaptations d'une comédie de 1531, *Gl'Ingannati (Les Mystifiés)*, jouée à Sienne en 1537, plusieurs fois republiée et adaptée dans de nombreuses pièces et dans des récits en prose. Dans la lignée d'un auteur de l'Antiquité romaine, Plaute (*Les Ménechmes, Amphitryon*), les comédies italiennes de la Renaissance traitent, sur un mode farcesque, de thèmes romanesques : naufrages, travestissements, quiproquo et confusions d'identité, amours contrariés, retrouvailles... Shakespeare semble avoir eu accès à une adaptation de l'intrigue de *Gl'Ingannati*, sous le titre « Apolonius and Silla », dans un recueil de huit histoires (*Rich his Farewell to Military Profession*, 1581) écrit par Barnaby Rich. Shakespeare a probablement puisé dans d'autres histoires de ce même recueil certains éléments de sa comédie, notamment le châtement de Malvolio (Acte II, scène 3). En effet, on trouve des points communs (intrigues, vocabulaire...) entre les deux œuvres. Mais Shakespeare ajoute des éléments originaux. À la farce, il superpose une histoire délicate de confusion des sentiments, liée au travestissement. À travers le personnage de Viola, en deuil de son jumeau, il ajoute également le thème de la jumeauté et des enjeux psychologiques qui lui sont spécifiques.

LES ENJEUX DE LA TRADUCTION DU TEXTE

Découvrir le travail de traduction

Comprendre les enjeux d'une traduction

→ Lire silencieusement deux traductions différentes d'une même réplique de Viola (Acte I, scène 2, annexe 4). Demander ensuite à des élèves de faire, pour chaque traduction, une lecture oralisée en essayant d'en restituer le rythme et le sens. Lister les différences constatées entre les deux traductions (forme, musicalité, vocabulaire, sens...). Quelles questions peut-on se poser par rapport à la traduction ?

Une des spécificités de la création de ce spectacle est qu'elle associe très étroitement travail de traduction et travail d'adaptation. La metteuse en scène, Bérange Jannelle a été associée au travail du traducteur André Markowicz, et portera pour la première fois au plateau cette nouvelle traduction, qui paraîtra au moment de la création du spectacle, aux éditions *Les Solitaires Intempestifs*. Le traducteur et la metteuse en scène ont ensuite conçu ensemble l'adaptation du texte.

On s'aperçoit aussitôt d'une différence de forme entre les deux traductions : François-Victor Hugo traduit en prose

cette réplique qui, dans le texte anglais, est en vers. André Markowicz s'est donné pour principe de restituer la forme originale du texte. Ici, la forme versifiée contribue à l'alléger. La traduction de François-Victor Hugo compte 562 caractères, comporte des mots de liaison qui donnent au texte des accents argumentatifs (« et bien que », « car », « seulement »), et sonne plutôt comme un texte fait pour être lu. Alors que celle d'André Markowicz n'en compte que 544, sans mots de liaison, son rythme est plus rapide et s'approche davantage d'un texte fait pour la scène, qui appelle la parole, les regards et les gestes pour achever son



sens (présence d'incises dans le texte, comme souvent dans l'expression orale).

On peut remarquer aussi que Markowicz remplace « eunuque » (François-Victor Hugo) par « castrat ». Il souligne la référence à la musique et donne plus de cohérence à la réplique de Viola : par définition, un castrat sait bien chanter.

On peut conduire les élèves à se poser la question très générale de la traduction, en leur faisant remarquer qu'on ne traduit pas seulement des textes dans une autre langue, mais qu'on traduit aussi ses pensées dans une parole, ou la parole d'un autre pour quelqu'un. Traduire est donc un acte très commun, celui de l'interprétation.

On peut donc se poser les questions suivantes au sujet de la traduction. *Qu'est-ce que traduire ? En quoi consiste cet acte ? Peut-on être fidèle à un texte ? Traduire, est-ce nécessairement déformer ?*

→ Les élèves lisent l'entretien avec André Markowicz et Bérange Jannelle (annexe 5). Ils doivent repérer et lister les réponses apportées par André Markowicz et Bérange Jannelle à ces questions au sujet de la traduction. De façon plus générale, que nous apprend cet entretien sur la création du spectacle ?

On peut également se demander pourquoi on continue toujours à traduire les textes qui ont déjà été traduits. C'est l'occasion d'expliquer aux élèves qu'une retraduction des œuvres classiques est nécessaire pour les raisons suivantes :

- retraduire permet de réactualiser le vocabulaire et les images, afin que l'œuvre continue à s'adresser à nous ;
- la recherche littéraire au sujet du sens, mais aussi de l'origine des textes progresse et fait parfois apparaître des erreurs dans les anciennes traductions ;
- retraduire est une façon de s'appropriier le texte et, pour un traducteur, de construire sa propre œuvre. Une traduction, pas plus qu'une mise en scène ne peut être unique et définitive : dans les deux cas, il s'agit d'une interprétation qui repose sur des choix ou des focus, lesquels ne peuvent épuiser la richesse d'une grande œuvre.

On peut aussi se poser la question plus précise de la traduction de Shakespeare. Quelles difficultés spécifiques la traduction de Shakespeare pose-t-elle à un traducteur ? Ceci conduit à essayer de cerner les caractéristiques

littéraires propres à ses œuvres, mais aussi, de façon plus générale, les spécificités du texte dramaturgique.

Le texte de *La Nuit des Rois* est à la fois très dense, très riche en images et comporte une grande diversité de registres de langue. Certains passages sont poétiques et très lyriques, d'autres sont de l'ordre de la plaisanterie burlesque, d'autres encore sont de l'ordre du jeu de mot énigmatique ou de l'aphorisme philosophique. La traduction doit restituer cette ouverture, ne pas figer le sens du texte tout en étant suffisamment précise. Malgré cette richesse, le texte a une profonde unité : chaque élément ne prend tout son sens que parce qu'il entre en résonance avec tout le reste. Le travail de traduction est donc exigeant et réclame une certaine lenteur et persévérance : il faut à la fois avancer pas à pas, en traduisant passage après passage, mais aussi avoir du recul et revenir constamment sur ce qu'on traduit pour rester fidèle au sens global de la pièce tel qu'il se révèle peu à peu. Traduire, c'est en quelque sorte recréer la pièce pour une autre époque et éventuellement une autre culture, en conservant son originalité. Le travail du traducteur et celui du metteur en scène, tout en étant très différents et en ayant vocation à se distinguer à un moment donné, ne sont pas étrangers l'un à l'autre. Tous les deux, ils consistent à interroger le sens d'une œuvre afin d'entrer dans sa profondeur. Leurs moyens diffèrent : le traducteur travaille avec des éléments verbaux (mots, disposition typographique, ponctuation, blancs...), alors que le metteur en scène travaille avec des éléments non-verbaux (sons, objets, images visuelles, gestes...). La traduction a une existence autonome, puisqu'elle s'adresse aussi à des lecteurs et est susceptible d'être reprise dans d'autres spectacles. Elle n'est pas encore une mise en scène. Néanmoins, le traducteur doit être conscient de la vocation théâtrale de son texte. Traduire des textes dramaturgiques implique de tenir compte que les mots vont être portés au plateau par un corps et une voix. Ils doivent prendre la consistance d'une parole vivante.

La collaboration entre André Markowicz et Bérange Jannelle s'appuie manifestement sur des affinités et une culture classique commune, mais aussi sur une estime réciproque.

LE TRAVAIL D'ADAPTATION DU TEXTE

Découvrir le travail d'adaptation pour ce spectacle Comprendre les enjeux d'une adaptation

| n° 171 | octobre 2013 |



© STÉPHANE PAUVRET

→ Comparer les deux listes de personnages (celle de Shakespeare et celle de l'adaptation de Bérangère Jannelle et André Markowicz, annexe 6). Que constate-t-on ? Formuler des hypothèses pour expliquer les différences.

Entre les deux listes de personnages, on constate immédiatement une différence quant au nombre de comédiens (seulement huit comédiens dans la mise en scène de Bérangère Jannelle pour quinze personnages chez Shakespeare). Cela implique que certains comédiens (cinq) prennent en charge plusieurs personnages (excepté pour les comédiens interprétant les personnages de Maria, Sir Toby et Sir André). Mais, cela est aussi la résultante d'un choix d'interprétation du texte : parmi les personnages voulus par Shakespeare, deux d'entre eux ne font qu'un dans la mise en scène de Bérangère Jannelle (Viola, travestie en César et Sébastien, distincts dans le texte de Shakespeare, sont ici une seule et même personne). On peut donc bien parler d'adaptation du texte.

À l'époque élisabéthaine, les personnages féminins étaient joués par des hommes, le plus souvent de jeunes garçons dont la voix n'avait pas muée et qui faisaient ainsi l'apprentissage de leur métier. Viola était donc jouée par un comédien homme, qui jouait le personnage d'une femme jouant à être un homme... Bérangère Jannelle renforce cette situation en l'inversant puisqu'elle fait jouer par une

femme le personnage triple de Viola-César-Sébastien. Une comédienne femme joue le rôle d'une femme qui joue à être un homme. Mais le fait de faire porter par cette même comédienne (Caroline Breton) les répliques de Sébastien restaure l'ambiguïté de la situation voulue par Shakespeare : loin d'être des identités naturelles fixées, le genre féminin comme le genre masculin ne sont-ils pas des masques dont nous jouons constamment dans notre rapport aux autres et à nous-mêmes ? Concept polysémique et essentiel dans le théâtre, la notion de masque exprime toute l'ambiguïté de notre rapport à notre apparence sociale et à l'altérité². La mise en scène de Bérangère Jannelle retrouve par-là l'interrogation portée par *La Nuit des Rois* : notre identité est-elle autre chose qu'un jeu de reflets (de masques) dans les multiples miroirs que nous tendent les rencontres avec les autres ? Ne sommes-nous pas constamment en train de jouer, nous jouer des autres et de nous-mêmes ? Qu'y a-t-il de consistant au fond de chacun, si ce n'est son désir, immédiat et volatile ? En même temps qu'une réflexion portant sur le caractère problématique de l'existence d'une identité substantielle en chacun, la pièce de Shakespeare interroge la réalité du théâtre et ses effets.

2. Pour approfondir la réflexion sur la notion de masque avec les élèves, on pourra consulter avec profit les articles sur ce concept dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991. On pourra aussi donner un prolongement philosophique à cette réflexion, en faisant découvrir aux élèves les analyses d'Emmanuel Lévinas au sujet de la découverte de la transcendance d'autrui, dans l'expérience du visage (*Totalité et infini*, 3^e partie, « Le visage et l'extériorité », Le livre de poche, 1990).

→ En partant du résumé (annexe 3), comment pourrait-on adapter la pièce au monde contemporain ? Faire émettre des hypothèses aux élèves : quelle serait la situation sociale des personnages ? Comment s'appelleraient-ils ? dans quels lieux situer l'action ? dans quelles fêtes ? avec quels costumes ? Ce premier travail, qui vise à faire réfléchir sur le sens profond de la pièce, peut déboucher sur des travaux d'écriture d'invention (par exemple, imaginer un espace scénographique, en écrivant un court paragraphe de description, commençant par « Ça se passe dans... », etc.).

→ Dans un deuxième temps, confronter l'adaptation proposée par les élèves et celle de Bérangère Jannelle et André Markowicz sur la question des lieux (annexe 7). À partir de là, essayer de retrouver quels ont été les choix de Bérangère Jannelle et André Markowicz pour leur travail d'adaptation. Ce travail peut être effectué sur tout autre aspect de l'adaptation.

→ Dans un troisième temps, lire la réponse aux deux premières questions de l'entretien avec Bérangère Jannelle (annexe 8). Quelles explications donne-t-elle au sujet de l'adaptation ? Qu'est-ce que ce travail nous apprend sur le processus d'adaptation ?

Il faut distinguer l'adaptation de la traduction. La traduction consiste à réécrire un texte dans une autre langue, en restant fidèle à la fois à la lettre et à l'esprit du texte. L'adaptation est un travail plus libre, elle est une des sources de la créativité dramatique. Michel Corvin écrit

« Adapter, c'est écrire une autre pièce, se substituer à l'auteur. Traduire, c'est traduire toute une pièce dans l'ordre, sans ajouts ni omission, sans coupures, développements, interventions de scènes, refonte des personnages, changements de répliques.³» Adapter peut consister en deux opérations différentes :

– la transformation d'un texte non dramatique (récit, lettres, articles de presse, roman...) en texte pour la scène. Le texte produit est alors soit transposé dans une forme dramatique classique (répliques de dialogues, scènes, actes...), soit conservé au moins en partie dans sa forme non-théâtrale d'origine. Ainsi, les auteurs de l'antiquité grecque ont inventé la tragédie en adaptant des mythes écrits au départ sous forme d'épopée. Shakespeare a écrit des tragédies historiques en adaptant des chroniques de l'histoire politique anglaise. *La Nuit des Rois* est l'adaptation à la scène d'un récit qui était lui-même l'adaptation d'une comédie... ;

– la transformation de l'original d'un texte dramatique, soit en le coupant, ou le réécrivant, ou encore en le montant avec d'autres textes (certaines mises en scènes de Daniel Mesguich, par exemple). Ici, Bérangère Jannelle fait l'hypothèse de lecture suivante : Sébastien n'est pas réellement le frère jumeau de Viola, il n'existe pas en dehors d'elle, il est sa part masculine intérieure. Afin de servir cette interprétation, les répliques de Sébastien sont parfois dites par la comédienne qui joue le personnage de Viola (Acte IV, scène 3), parfois coupées (Acte V, scène 1). D'autres répliques des personnages de Maria, Sir Toby et Sir André ont aussi été coupées. Le texte d'origine se trouve ainsi diminué d'environ 10 %.



© STÉPHANE PAUVRET

3. Pour aller plus loin au sujet de la différence entre « adapter » et « traduire », on peut lire les articles « Adaptation » et « Traduction », dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit.

LES PERSONNAGES FACE À LEUR DÉSIR

Entrer dans les thèmes mis en avant par la mise en scène

| n° 171 | octobre 2013 |

→ Sans préparation préalable, demander aux élèves, disposés en binômes, une première lecture à voix haute des extraits de l'acte I, scènes 1 et 2 (annexe 9), sans consigne, afin qu'ils aient un premier contact à la fois avec la musicalité du texte et sa signification.

→ Puis, avec un temps de préparation n'excédant pas dix minutes, leur demander une seconde lecture (un extrait par binôme), en expérimentant pour chaque personnage, une hauteur de voix, un rythme, une intensité... Repérer avec la classe ce qui « sonne juste » ou pas, formuler pourquoi et tenter quelques hypothèses sur le sens du texte.

→ Puis, en groupes de quatre, faire une lecture attentive des mêmes extraits afin de repérer les informations sur l'intrigue données par le texte et faire des hypothèses plus précises au sujet des thèmes de la pièce.



© STÉPHANE PAUVRET



© STÉPHANE PAUVRET

Acte I, scène 1

Informations sur l'intrigue	Analyse des thèmes de la pièce
<ul style="list-style-type: none"> - Le Duc se languit d'amour pour Olivia. - Le frère d'Olivia est mort. - La jeune femme a décidé de porter le deuil de son frère et de vivre recluse pendant sept ans. 	<ul style="list-style-type: none"> - La musique est le langage des émotions. Elle contribue également à les intensifier (« l'amour se nourrit de la musique »). - L'homme est la proie des désirs multiples (« j'eus soudain le cœur changé en cerf »), comparés à des « chiens cruels et féroces ». - Le désir, à la fois obsessionnel et volatile, est « la passion ». Il fait « divaguer » l'esprit, qui y perd ses repères. - L'amour d'une sœur pour son frère est profond et durable.

Acte I, scène 2

| n° 171 | octobre 2013 |

Informations sur l'intrigue	Informations sur les thèmes de la pièce
<ul style="list-style-type: none"> - Viola et Sébastien ont fait naufrage. - Ils ont échoué en Illyrie. - Ils sont frères et sœurs. - Viola ignore si son frère est vivant. - Le duc Orsino gouverne l'Illyrie. - Il est célibataire. - Il est amoureux d'Olivia. - Olivia est vierge. - Son père, comte, est mort un an auparavant, en la laissant sous la protection de son fils, frère d'Olivia. - Ce frère vient de mourir. - Viola forme le projet de se travestir en homme pour entrer au service du duc Orsino. Elle sollicite l'aide du Capitaine en lui demandant de garder le secret. - Viola sait chanter. 	<ul style="list-style-type: none"> - Shakespeare ne donne aucune explication au brusque désir de Viola : le désir ne s'explique pas. Il est immédiat, mystérieux et impérieux. - La mort ne peut pas briser les couples fraternels (Olivia et son frère mort, Viola et son frère jumeau). - Viola et Olivia : ces deux prénoms sont l'anagramme l'un de l'autre, à une lettre près. Shakespeare montre que l'identité de chacun n'est pas close, mais que la relation à l'autre nous fait changer. Être soi, c'est devenir autre. - Le travestissement va révéler un trouble quant à l'identité personnelle et sexuelle de Viola : homme ou femme, ou les deux à la fois ? - Les apparences ne sont pas toujours révélatrices de l'être véritable : Viola fait remarquer au capitaine qu'il a l'air sincère et que c'est une qualité rare. On se joue beaucoup des autres et de soi-même.



© STÉPHANE PAUVRET

En mettant en commun leurs analyses, on rentrera avec eux dans le propos de Shakespeare. Il ne s'agit pas tant de faire une explication du texte que de permettre aux élèves d'entrer dans son sens profond, afin de mieux *l'entendre* le jour de la représentation. Le dénouement heureux de l'intrigue semble bien fragile, ce qui donne à *La Nuit des Rois* sa tonalité mélancolique. De qui ou de quoi Orsino

et Olivia sont-ils réellement amoureux : de la personne de leur amant, de l'idée de l'amour ou de leur image d'eux-mêmes amoureux ? Réussiront-ils à dépasser leur narcissisme premier pour vivre une vraie relation avec leur amante / amant ? L'amour est-il de l'ordre d'un don total de soi, appuyé sur une profonde affinité, comme une autre forme de jumeauté ?

LE REGISTRE COMIQUE DANS LA PIÈCE

Comprendre les formes et l'intérêt du comique dans la pièce Percevoir la portée philosophique du comique dans *La Nuit des rois*

| n° 171 | octobre 2013 |

→ Demander aux élèves une lecture à voix haute des répliques de Sir Toby, Sir André Aguecheek et Feste (annexe 10). Repérer les différences entre ces personnages (niveau de langue, registre psychologique...). Comment pourrait-on les définir, les caractériser ? Quels costumes pourraient-ils porter (faire un croquis) ? À partir de là, émettre des hypothèses quant au jeu des acteurs pour ces personnages.

On trouve dans le texte de la pièce, ainsi que dans d'autres œuvres de Shakespeare, deux types de bouffons, conçus pour des acteurs aux talents différents.



Le personnage du clown (Sir Toby et Sir André)	Le personnage du fou
<ul style="list-style-type: none"> - Amuseur, sa personnalité est l'origine du rire qu'il provoque. On rit de lui. - Il a tendance à rater tout ce qu'il entreprend. - Quand les clowns vont par paire, généralement l'un est plus malin (Sir Toby) et manipule l'autre (Sir André). - Il contribue au sens de la pièce, en offrant un contraste ou un repoussoir avec les autres personnages, par sa personnalité et par ses actes (Sir Toby / Malvolio). - Acteur emblématique du clown à l'époque de Shakespeare : Richard Tarlton (mort en 1588). - À l'époque de Shakespeare, les clowns faisaient des intermèdes dansés et chantés entre les actes et à la fin du spectacle. Ils étaient très attendus par le public. 	<ul style="list-style-type: none"> - Il incarne un comique subtil, fondé sur le paradoxe, des paroles équivoques, des raisonnements visant à embrouiller l'esprit. - On ne rit pas de lui, mais on sourit avec lui. - Vêtu d'un costume bariolé, il portait souvent une marotte à grelots. - Le fou met à distance tout ce qu'il regarde, mais il ne fait pas la morale. Il incarne le détachement à l'égard des événements, et plus largement à l'égard du monde. - Acteur emblématique du fou : Robert Armin (à partir de 1599). Son arrivée dans la troupe de Shakespeare coïncide avec l'évolution du bouffon en personnage du fou. Il avait lui-même écrit une pièce où contrastaient deux types du bouffon, un bouffon stupide et un subtil. - Le personnage du fou déroutait le public de l'époque élisabéthaine, plus habitué au clown.

→ Dans un deuxième temps, leur demander de faire des hypothèses au sujet de ce qu'apporte le regard du fou sur la pièce.

Le personnage du fou est particulièrement révélateur du fait que la pièce est sous-tendue par un regard philosophique que Shakespeare porte sur les choses et sur le théâtre. On sait qu'il s'était imprégné des *Essais* de Montaigne, écrits entre 1580 et 1588, dont il cite presque mot à mot des passages dans *La Tempête*. Bérangère Jannelle formule ainsi la communauté

regard détaché, voire amusé, et s'exprime sous forme d'aphorismes et d'énigmes⁴.

Le contraste de Sir Toby Belch, oncle d'Olivia, avec le puritain Malvolio, est un des éléments du comique de la pièce. Toby est un personnage de clown. Buveur et moqueur, c'est un fêtard sur le retour, un peu mythomane, alliant la verve et la capacité à jouir de toutes les formes de plaisirs. Il se joue sans scrupules de Sir André Aguecheek, dont il use comme d'un compagnon



© STÉPHANE PAUVRET

de pensée entre le philosophe et le dramaturge : « Tous deux défendent une philosophie de la tolérance, contre le dogmatisme et la violence. À l'instar de Montaigne, qui matérialise dans ses *Essais* la durée propre de la constitution de la pensée, Shakespeare insiste sur le temps du devenir, qui n'est en aucun cas le destin. Dans *La Nuit des Rois*, à travers la question du rapport de l'identité au désir, il nous invite à prendre conscience que notre véritable condition est que nous ne sommes pas omnipotents mais toujours soumis aux contingences. » On trouve également chez les deux auteurs la même liberté à l'égard des formes et des vérités classiques : là où Montaigne invente une façon très singulière de faire de la philosophie, Shakespeare construit une œuvre foisonnante, irréductible à aucune autre.

Aucune des comédies de Shakespeare ne ressemblant aux autres, on ne peut pas définir un archétype de la comédie shakespearienne. Néanmoins, on peut repérer les éléments du registre comique. On trouve dans la pièce trois grands types de personnages, reconnaissables à leur registre langagier : les amoureux, les clowns et le fou. Les amoureux s'expriment le plus souvent en vers, les clowns en prose. Faisant le lien entre les deux, le fou promène un

de fête, qu'il retient auprès de lui en lui faisant miroiter un improbable mariage avec Olivia. Contre le puritanisme de Malvolio, Toby rappelle qu'il n'y a pas de vertu véritable sans tolérance. Il faut un temps pour tout dans la vie, y compris pour festoyer. La comédie n'est pas donc seulement une occasion de rire, elle est aussi un moyen de faire sentir quelques vérités.

Du fou anonyme du *Roi Lear* à Feste (*La Nuit des Rois*) et à Falstaff (*Henry IV*, le plus haut en couleurs de tous), c'est dans l'œuvre de Shakespeare qu'on trouve les fous les plus nombreux et les plus diversifiés. Plus lucide que tous les autres, le fou est investi d'une sagesse paradoxale montrant qu'il faudrait vraiment être fou pour croire que le monde est logique et raisonnable. Par son ironie et ses grimaces, il est celui qui pousse les autres personnages à l'aveu (Hamlet jouant le fou) et celui qui montre ce que peut le théâtre avec des mots (Hamlet faisant jouer une comédie pour démasquer son oncle). Le personnage du fou tient à la fois de la satire de Sébastien Brandt (*La Nef des fous*, 1494 ; « La folie monsieur, elle fait le tour du monde comme le soleil, elle brille partout », réplique du fou, Acte III, scène 1) et l'éloge d'Érasme (*L'Éloge de la folie*, 1509 ; dans la mesure où lui seul ne se croit pas sensé, le fou

4. Pour une analyse plus complète des personnages, on peut lire le commentaire de Victor Bourgy, *La Nuit des Rois*, *Œuvres complètes* de William Shakespeare, Comédies II, collections Bouquins, op. cit.

est le seul à dire vrai ; « La folie que montre un fou est sage alors qu'un sage fou n'est qu'un naufrage », réplique de Césario, Acte III, scène 1).

Le personnage de Feste, le fou de *La Nuit des Rois*, est amusé par la folie de tous. Il observe les faits et gestes de son entourage sans illusions mais sans aigreur ni cynisme (figure érasmienne du fol-sage). Il n'est jamais bien loin, sans qu'on sache où le trouver. Il va et vient comme bon lui semble, comme la folie qui, dit-il, « fait le tour du monde » (Acte III, scène 1, 30-31).

Il ne fait que ce qui lui plaît, et rien ne lui plaît tant que déconcerter son interlocuteur. Il est, comme le dit Viola, un « joyeux drôle » qui ne se soucie de rien (Acte III, scène 1, 20). S'il rappelle à Malvolio ses paroles blessantes, c'est moins pour se venger que pour lui montrer quels retours de bâtons la vie réserve aux présomptueux. Il ne commente pas ce qui se passe, mais invite le spectateur à réagir aux personnages et à la situation. Il nous rappelle constamment le décalage entre les apparences trompeuses et l'être véritable⁵.

5. Pour des analyses et des propositions d'activités pédagogiques plus complètes sur le thème de la représentation de la folie chez Shakespeare, on peut consulter le n°15 de la *Nouvelle Revue Pédagogique*, « Shakespeare, c'est fou », mai-juin 2005.

Après la représentation

Pistes de travail

On commencera par un travail de remémoration du spectacle, avant d'aborder plus précisément la création des costumes et la scénographie.

Prendre conscience des moyens et des enjeux du passage du texte à la représentation.

RETOUR SUR LE SPECTACLE

Se remémorer précisément le spectacle avant d'émettre un jugement

Pour éviter les idées reçues ou les formules toutes faites, on commence par un travail de remémoration des images et sensations déposées par le spectacle. À l'aide de consignes très simples, on en construit collectivement une description. À partir de ce matériau, un questionnement surgit inévitablement quant au sens de ce que les élèves ont vu. On peut alors les aider à fonder un jugement personnel et éclairé sur des arguments pertinents, sans les enfermer dans un unique point de vue. On introduit éventuellement des concepts qu'on prend soin de définir (scénographie, salle / scène, cour / jardin...). On leur fait ainsi exprimer comment « lire » une mise en scène.

→ **Demander aux élèves de noter sur une feuille trois souvenirs du spectacle, sous la forme de phrases qui commencent par « Je me souviens... » : un souvenir visuel (geste, déplacement sur le plateau, utilisation d'un accessoire, costume et physionomie d'un**

personnage...), un souvenir sonore (bruit, chanson, musique, tonalité des voix...), un souvenir textuel (un mot, une phrase, une expression...).

Les élèves lisent leurs souvenirs à haute voix et chaque élément nouveau est noté au tableau. On forme peu à peu une sorte de grille descriptive, dont on gardera une trace : éléments convergents permettant de formuler les grandes caractéristiques du spectacle, éléments divergents, paradoxes ou questions qui viennent ouvrir le sens. Demander aux élèves de formuler des hypothèses répondant à ces questions. Amorcer ainsi un temps d'échanges, voire de débat, sur la portée symbolique des images proposées. Il s'agit de cerner ce qu'apporte la mise en scène. À cet égard, on s'attachera particulièrement à décrire les premières minutes du spectacle, avant que les comédiens ne commencent à dire le texte. En quoi le sens de la pièce se trouve-t-il d'emblée déterminé et enrichi (lieu évoqué, atmosphère sonore, actions des personnages, humeurs et émotions jouées...) ? Lire ou relire l'entretien avec Bérange Jannelle (annexe 8). Repérer avec les élèves les éléments complétant l'analyse de la pièce faite collectivement.

→ **Demander aux élèves, sur le mode de l'écriture d'invention, de s'appuyer sur cet entretien et sur tout ce qu'on aura appris du spectacle, pour rédiger une lettre à un ami l'invitant à venir voir la représentation ou un article de blog en faisant la promotion. On peut aussi en faire un exercice oral, sous la forme d'une joute rhétorique : leur donner trois minutes pour donner envie de voir le spectacle.**

La réécriture sous forme argumentative permet de prendre conscience de ce qu'on a compris en le formulant clairement à un autre.



LES COSTUMES

Réfléchir à la fonction des costumes dans la mise en scène Découvrir le processus de création des costumes pour *Twelfth Night*

n° 171 | octobre 2013

→ Demander aux élèves, en petits groupes, de faire un croquis d'un costume et d'accessoires (perruques, lunettes, postiches...) portés par un des principaux personnages (Orsino, Viola, Césario, Olivia, Malvolio, Maria, Sir Toby Belch, le fou – un personnage par groupe). Chaque groupe présente son croquis à la classe, qui propose éventuellement des corrections. Toujours en petits groupes, se remémorer comment l'apparence du personnage a évolué durant la pièce. Ces costumes semblaient-ils conformes au genre du



© STÉPHANE PAUVRET

personnage (masculin, féminin) ? Faire des hypothèses à ce sujet : quels personnages sont travestis ? comment ? pourquoi ? En quoi le jeu des comédiens s'est-il adapté à cette métamorphose de leur personnage (postures corporelles, allure des gestes, façons de parler...) ? Chaque groupe présente ses réflexions à la classe, qui complète ou pose des questions.



© STÉPHANE PAUVRET

→ Regarder les croquis faits par Laurence Chalou (annexe 11), créatrice des costumes (présenter ces croquis comme non définitifs, outils exécutés en cours de création, à titre d'appui pour la réflexion). Que peut-on en déduire quant aux choix faits pour la création des costumes (époque, traits caractéristiques, références) ? Quelle interprétation du sens de la pièce est ainsi mise en avant ?

→ Lire la partie de l'entretien avec Bérangère Jannelle (annexe 8) consacrée aux personnages et à leurs costumes. Demander aux élèves de relever les informations complétant les réponses aux exercices précédents. Bérangère Jannelle a travaillé avec Laurence Chalou qui s'est occupée de la création des costumes, des choix de tissus et d'accessoires, des achats, des essayages et de la réalisation finale.

Ensemble, elles ont fait des recherches iconographiques approfondies (publicités, images de mode, photographies...) et déterminé des lignes pour la création des costumes. Le thème unificateur qu'elles ont retenu est celui du travestissement et de l'androgynie. Pour les personnages principaux, elles ont donc imaginé des costumes ambivalents, connotant aussi bien le masculin que le féminin, tout en conservant la sensualité. Elles ont également recherché des accessoires permettant de métamorphoser les corps. La maquette des personnages a ensuite évolué au cours des répétitions, au fur et à mesure de la mise en place des autres éléments du langage scénique (jeu, création lumière, scénographie, mise en scène...). Pour s'adapter à l'énergie et à la tonalité du spectacle, les références vestimentaires à l'histoire et à l'univers du rock et du punk anglais ont été recherchées et accentuées. Laurence Chalou compare sa méthode de travail à « l'élaboration d'un puzzle » : à force de chercher le ton et les éléments justes, elle finit par produire une image cohérente. Au théâtre, la construction du sens est organique⁶.

La fonction du costume de théâtre est de faire du corps de l'acteur celui d'un personnage. C'est aussi à cela que sert le vêtement que Viola utilise pour se travestir en homme. Il y a donc quelque chose du masque théâtral dans ce choix de Viola. Le théâtre se trouve ainsi mis en abîme dans la pièce, comme c'est le cas dans d'autres pièces de Shakespeare (*Songe d'une nuit d'été*, *Hamlet*...). Les personnages ont été principalement traités de deux façons par Bérangère Jannelle : soit sur le mode d'une métamorphose subtile et progressant vers une épiphanie (Viola, Orsino, Olivia, Malvolio), soit sur celui, plus outré, du déguisement (Sir Toby et Sir André Aguecheek). Ainsi Viola, jeune fille au début, endosse par la suite des vêtements masculins, puis revient progressivement à plus de féminité. Olivia, à l'inverse, se masculinise. L'évolution des costumes des personnages est donc essentielle dans cette mise en scène : elle prend en charge l'interrogation sur la notion de genre. Maquillage, accessoires et coiffure font également l'objet d'une importante réflexion : les acteurs se transforment, renvoyant aussi bien aux masques du carnaval qu'aux métamorphoses de leur propre désir.

6. Pour approfondir cette question, on peut lire et faire lire Peter Brook, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, 4^e partie, Points seuil essais, 1977.

Peter Brook explique comment les divers éléments du langage scénique doivent constamment s'adapter les uns aux autres.

Le vêtement humain remplit plusieurs fonctions. Il protège, embellit, permet de tenir un rang hiérarchique, répond à des codes, permet d'adresser des signes... C'est surtout sa fonction de signe qui est reprise dans le costume. Au théâtre, la signifiante (fonction de signifier) du vêtement est réfléchie, décidée et fait l'objet d'un jeu : le vêtement est l'équivalent d'un masque pour le corps. Il aide l'acteur à entrer dans son personnage et permet au spectateur de le comprendre, sans avoir besoin d'explication. Pour *Twelfth Night* Bérangère Jannelle et Laurence Chalou ont voulu des costumes contemporains, mettant en scène les codes vestimentaires d'aujourd'hui.

Le choix des costumes est partie prenante de la réflexion sur le sens de la pièce. Dans la mise en scène de Bérangère Jannelle pour *Twelfth*

Night, ce choix est d'autant plus important que la pièce pose la question de l'identité. Quel rapport notre apparence a-t-elle avec notre identité, et réciproquement ? Est-elle superficielle et trompeuse ? Ou bien est-elle révélatrice ? Mais révélatrice de quoi ? Y a-t-il, au-delà des apparences, un être profond, substantiel ? Sommes-nous autre chose que ces apparences multiples, fugitives, qui transparaissent de nous ? Le choix des costumes conduit à s'interroger sur les façons dont l'art théâtral produit de la vérité et sur la nature de ces vérités.

→ À partir de tous ces éléments, les élèves préparent en petits groupes une réponse orale argumentée à la question suivante : **quelles fonctions remplit le costume de théâtre dans *Twelfth Night* ?**

LA SCÉNOGRAPHIE⁸

Découvrir les moyens et les enjeux du passage du texte à la représentation

→ Procéder avec les élèves à une **remémoration des éléments caractéristiques des cinq actes (décor, objets, costumes, couleurs...)**. Essayer d'identifier une couleur dominante pour chaque acte. Demander d'associer à chaque couleur un adjectif connotant une sensation ou une émotion.

La question de la couleur a été centrale pour l'équipe de création. Chaque acte possède une identité chromatique. La progression des couleurs dominantes entre les différents tableaux se décline ainsi :

- Acte I : violet et gris funéraires (espace cérémonial).
- Acte II : noir brillant (night-club, espace de fête).
- Acte III : noir intime (espace de la chambre).
- Acte IV : blanc absolu (espace onirique).
- Acte V : blanc transparent (espace de l'ambiguïté).

Les quatre premiers actes ont des couleurs et des tonalités pouvant être aisément retrouvées par les élèves. En revanche, le traitement de l'espace dans le dernier acte est plus abstrait. Il répond, fait écho à la volonté de la mise en scène de ne pas clore le questionnement sur le genre et l'identité.

→ Identifier et lister les éléments qui ont changé de couleur sur le plateau du théâtre. Comment ces changements ont-ils été opérés ?

Sur un plateau de théâtre, la couleur est donnée soit directement par les objets, soit par les lumières, et en règle générale par l'association des deux.

Pour *Twelfth Night*, les objets qui ont changé de couleur sont : les draperies (fond, cour et jardin, violet et gris, puis blanc), le sol (moquette grise puis blanche), les accessoires, les costumes. Les sources lumineuses ont également varié, notamment leur emplacement (éclairage depuis l'extérieur du plateau ou éclairage depuis l'intérieur de la scénographie, intégré dans l'espace de jeu, par exemple rétroéclairage d'un écran d'ordinateur).

En combinant les caractéristiques des accessoires, du décor, des lumières et des couleurs, on crée l'atmosphère de chaque scène : avec une lumière rasante, on fait ressortir les reliefs, avec une lumière de face, on écrase

7. L'enseignant pourra aller plus loin sur la fonction du costume au théâtre en consultant avec profit « Dire et représenter le tragédie Classique » *Théâtre aujourd'hui*, n° 2, SCÉRÉN, 2007 (p. 27 à 54 en particulier).

Enfin le site du Centre national du costume de scène (Moulins) propose de nombreuses ressources : www.cnccs.fr/documentation/dossier-pedagogique

8. Pour une analyse et un historique complet de la notion de scénographie, on peut consulter le n°837 de la revue *TDC*, « Scénographie », CNDP, Chasseneuil du Poitou, 2002.



© STÉPHANE PAUVRET

les détails ainsi que la profondeur du plateau, avec une « douche » (projecteur placé dans le gril, au-dessus des comédiens, avec lequel on dessine un rond de lumière) on isole un petit espace de jeu, avec une lumière colorée, on métamorphose l'aspect et la signification d'un élément du décor... Certains changements de décor ou d'accessoires sont exécutés par les

tacles sont conçus pour être transformables. L'enjeu est de rendre tout l'espace actif, afin d'en faire un élément moteur pour déterminer le sens de la mise en scène.

→ En petits groupes, les élèves réalisent un story-board reprenant sous forme de croquis l'évolution de la scénographie de l'acte I à l'acte V (un acte par groupe).



© STÉPHANE PAUVRET



© STÉPHANE PAUVRET



© STÉPHANE PAUVRET

comédiens eux-mêmes. La metteuse en scène a parfois fait le choix de leur donner une raison dans le jeu, parfois de ne pas les justifier, affichant de façon transparente la convention théâtrale.

Si on parle aujourd'hui de scénographie plutôt que de décor, c'est parce que les possibilités techniques ont évolué et que les lieux de spec-

→ Regarder les photos de la maquette (annexe 12), en resituant ces vues du décor dans le story-board. Puis demander aux élèves d'enrichir leurs croquis.

En s'imaginant dans la position du scénographe voulant transmettre sa scénographie à un assistant qui le remplacerait pour une date de la tournée, les élèves détaillent, pour chaque acte, tous les éléments scénographiques. On aura intérêt à répartir les actes entre plusieurs groupes d'élèves et à les inviter à s'intéresser à tous les postes d'observation (lumières, accessoires, décor, costumes...). Réalisés sur des feuilles à dessin, ces croquis peuvent être colorés à l'aquarelle ou au crayon de couleur et affichés. Ils sont ensuite présentés oralement.

→ Lire l'entretien avec Stéphane Pauvret (annexe 13), et repérer les étapes de la création de la scénographie.

La démarche de création pour la scénographie décrite par Stéphane Pauvret est sensiblement la même que pour les costumes. Ainsi, après plusieurs lectures approfondies du texte, débouchant sur la formulation d'hypothèses, commence une phase de recherche iconographique. Elle sert aussi bien à concrétiser l'inspiration de départ qu'à en vérifier la pertinence et la cohérence. L'hypothèse retenue fait l'objet d'une première visualisation (croquis manuel, image 3 D), puis d'une matérialisation (construction d'une maquette à l'échelle 1/33^e). À chaque étape, des références culturelles viennent nourrir l'inspiration et aident à préciser les images (le décorum d'un salon funéraire, la série *Six feet under*, le tableau d'Arnold Böcking, *L'Île des morts*...). La dernière étape est la construction des éléments de décor, puis la mise en place progressive de la scénographie sur le plateau, lors de la phase de répétition (les cinq à huit semaines précédant la première représentation). La scénographie projetée est alors confrontée au jeu réel des comédiens, qui doivent l'intégrer et s'en servir. Mais elle doit réciproquement entrer au service du jeu et de la mise en scène, c'est pourquoi de nombreux éléments de la scénographie évoluent lors de cette dernière phase.

MISE EN ESPACE ET INTERPRÉTATION DES PERSONNAGES

Comprendre les effets de la mise en espace et en voix sur l'interprétation des personnages. Entrer dans la compréhension des choix de la mise en scène

n° 171 | octobre 2013

→ **Solliciter les souvenirs des élèves : par petits groupes, se remémorer où étaient situés les différents comédiens lors des scènes 1 et 2 de l'acte I (une scène par groupe). Faire le croquis des places et des déplacements des comédiens pendant les deux scènes.**

→ **Puis passer à un temps d'expérimentation. Les élèves sont par deux (la moitié des groupes travaille sur l'extrait de la scène 1, l'autre moitié sur l'extrait de la scène 2 – annexe 9). Donner un temps de préparation court n'excédant pas dix minutes. Délimiter un espace de jeu aussi vaste que possible, avec du scotch de couleur au sol ou des objets. Le public s'installe tout autour.**

Acte I, scène 1

Dire le texte (en main) en suivant la consigne : seul Orsino a le droit de bouger, Curio doit se tenir immobile sur une chaise. Puis, on fera rejouer la scène en inversant la contrainte : Curio mobile, Orsino immobile sur une chaise.

Acte I, scène 2

Dire le texte (en main) en suivant la consigne : Viola a seule le droit d'introduire des silences où elle le veut et aussi longs qu'elle le veut. Le capitaine doit enchaîner les répliques. Puis faire rejouer la scène en inversant la consigne : Viola enchaîne ses répliques, le capitaine introduit des silences.

Si on a le temps, faire jouer deux groupes différents à chaque fois pour chaque consigne.

→ **À la fin des différents jeux pour chaque scène, solliciter les élèves spectateurs : quelles différences constatent-ils ? Quelles sont leurs préférences ? Quelle interprétation du sens du texte provoque chaque consigne ?**

On peut travailler avec d'autres consignes : faire varier les modes de déclamation (proférer ou chuchoter), les positions dans l'espace (éloigné ou rapproché, ou bien face à face ou face public, ou encore à genoux / debout...)⁹. La visée de cet exercice n'est pas de trouver une forme spectaculaire mais, en détectant quelles formes sont les plus justes, de comprendre que les moyens de l'art théâtral (l'engagement corporel) permettent d'accéder à une lecture en profondeur d'un texte.

→ **À partir de là, revenir à la mise en scène de Bérangère Jannelle : quels sont les effets induits par ses choix de placements et de déplacements pour ces deux scènes ? Quelles interprétations peut-on en formuler ? Y a-t-il, à d'autres moments de la mise en scène, des choix scéniques qui sont particulièrement remarquables ?**



© STÉPHANE PAUVRET

9. Pour d'autres idées de « Lectures scéniques », on pourra s'inspirer du dossier dramaturgique écrit par Anne-Françoise Benhamou, dans William Shakespeare, *Othello*, collection Répliques, Actes Sud, 1993.

POUR ALLER PLUS LOIN = LES LIENS ENTRE ESPACE SCÉNIQUE ET MISE EN SCÈNE

Comprendre le lien entre espace scénique et mise en scène

n° 171 | octobre 2013

→ Après avoir présenté aux élèves la disposition architecturée de la scène des théâtres élisabéthains (annexe 14)¹⁰ ainsi que leur utilisation, lire les lieux indiqués par Shakespeare pour *Twelfth Night* (annexe 7). Imaginer à quel endroit du théâtre les acteurs pouvaient jouer les principaux lieux de la pièce.

→ Comparer la configuration de la scène élisabéthaine avec celle de la salle dans laquelle les élèves ont vu le spectacle. Présenter une coupe d'un plateau de théâtre dans une salle contemporaine¹¹. Quelles sont les différences ? Quelles possibilités nouvelles les salles contemporaines offrent-elles pour le metteur en scène¹² ?

→ Comparer les lieux indiqués par Shakespeare avec les indications scéniques données par Bérangère Jannelle, au début de chaque acte (annexe 7). Quelles différences constate-t-on ? En quoi la configuration des plateaux de théâtre dans les salles contemporaines est-elle un élément expliquant ces différences ?

Les théâtres de l'époque élisabéthaine étaient construits en bois. De forme ronde ou ovale, ils permettaient à chaque spectateur, quel que soit son placement, de voir le spectacle. La scène était architecturée : on le sait grâce à un voyageur de passage à Londres, Johann Le Witt, lequel a fait une description du théâtre du Cygne (annexe 14). Nous est parvenu un croquis réalisé par A.-V. Buchel, fait à partir de cette description. Le plateau de jeu était de dimension réduite, prolongé par un proscenium (avancée de la scène vers le public). En fond de scène, deux portes permettaient les entrées et sorties des comédiens et un balcon, placé sous un auvent, les surmontait (d'où la scène du balcon dans *Roméo et Juliette*). Grâce à une trappe située dans le plateau, on pouvait faire apparaître des comédiens ou des éléments de décor. On pouvait également les faire descendre depuis le balcon. Les espaces étaient ainsi définis de façon intangible et les possibilités techniques limitées (pas de cintres permettant de faire descendre des décors, éclairage à la chandelle...). Les lieux évoqués dans les pièces étaient donc définis par convention avec le spectateur. Cela explique pourquoi

on trouve peu de didascalies dans les pièces de Shakespeare, mais en revanche de nombreuses indications dans le texte, permettant au spectateur de comprendre immédiatement dans quel espace-temps on se trouvait (par exemple, la première réplique de Viola dans l'acte I, scène 2 : « Quel est ce pays, mes amis ? », à laquelle le capitaine répond « C'est l'Illyrie, madame »). On utilisait toutefois des effets spéciaux pour rendre le jeu plus réaliste : fumée, sang d'animaux...



Arnoldus Buchelius (Aernout van Buchel) (1565-1641), d'après un dessin de Johannes de Witt (1566-1622). Utrecht, University Library, Ms. 842, fol. 132r.

L'espace scénique élisabéthain était généralement utilisé comme suit :

- le proscenium : scènes de duels et de batailles, monologues et adresses directes au public, scènes champêtres... ;
- la scène et l'arrière-scène (alcôve derrière des rideaux) : les scènes d'intérieur (palais, chambres, salle du trône...);
- le balcon : toutes les scènes en hauteur (le balcon dans *Roméo et Juliette*, les remparts du château d'Elseneur dans *Hamlet*, la falaise de Douvres dans *Le Roi Lear*...).

En règle générale, les plateaux de théâtre contemporains sont dépourvus d'architecture scénique fixe (pas de balcon, pas de portes...). Ils proposent un espace vide mais modulable grâce à un appareillage

10. Pour des illustrations commentées, on peut consulter André Degaine, *Histoire du théâtre illustrée*, A.-G. Nizet, 1992. Les pages 110 à 113 expliquent, avec de nombreuses illustrations, comment la scène élisabéthaine était construite et quels usages scéniques on en faisait. Pour comprendre l'évolution des lieux scéniques à travers l'histoire du théâtre, on consultera avec profit dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., l'article « Lieu scénique », rédigé par M. Freydefont, qui propose des croquis.

11. Pour montrer le rapport entre un plateau de théâtre et la salle, on peut utiliser les photos du tout récent théâtre de Saint-Nazaire, inauguré en 2013 et dans lequel le spectacle de Bérangère Jannelle a été créé : www.letheatre-saintnazaire.fr/le-theatre-presentation
Une visite virtuelle panoramique, permettant de découvrir toute la cage de scène est également disponible sur : www.vjoncheray.fr/panoramique/exemple/sonadev/theatre/2010-06.html

12. On peut consulter et utiliser avec profit une ressource sur l'espace numérique pédagogique Arts plastiques de l'académie de Nantes : www.pedagogie.ac-nantes.fr/1294327662616/0/fiche_ressourcepedagogique/&RH=1161525837687

technique sophistiqué. On peut en réduire la taille grâce à un jeu de draperies (rideau d'avant-scène, pendrillons sur les côtés, frises au-dessus du plateau). On peut en faire varier l'atmosphère grâce à un jeu de projecteurs (faces, contres, latéraux...) et de gélatines colorées à travers lesquelles la lumière prend ses nuances. On peut faire apparaître ou disparaître des éléments du décor grâce au jeu des cintres et des trappes. On peut faire entendre des bruits, sons, musiques enregistrés... Bref, si à l'époque de Shakespeare, on était contraint de compter sur la bonne volonté des spectateurs à imaginer ce qu'on ne pouvait leur montrer, aujourd'hui le théâtre dispose de moyens bien plus importants pour créer l'illusion. Il n'en repose pas moins toujours sur la convention avec le spectateur, et donc sur la convocation d'un imaginaire partagé.

Nos chaleureux remerciements à Bérangère Jannelle et André Markovicz ainsi qu'à toute l'équipe du Théâtre de Saint-Nazaire qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Le CRDP remercie également les éditions Les Solitaires Intempestifs.

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 des auteurs et de l'éditeur.

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts
et Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission Lettres,
CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR honoraire
Lettres-Théâtre

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts
et Culture, CNDP

Auteur de ce dossier

Catherine DROUET, professeure de philosophie

Directeur de la publication

Anne BILAK, directrice du CRDP
de l'académie de Nantes

Responsabilité éditoriale

Cyril ROY

Secrétariat d'édition

Sandrine BERCIER

Maquette et mise en page

Lydia BOILEAU, d'après une création
d'Éric GUERRIER, CRDP de l'académie de Paris
© CRDP académie de Nantes, Octobre 2013

ISSN : 2102-6566

ISBN : 978-2-86628-466-4

Annexes

ANNEXE 1 - FICHE ARTISTIQUE DE *TWELFTH NIGHT*

| n° 171 | octobre 2013 |

La tournée

Le Théâtre, Scène nationale de Saint-Nazaire, 11 et 12 octobre 2013

Équinoxe, Scène nationale de Châteauroux, 15 et 16 octobre 2013

Festival Automne en Normandie, Harfleur, 13 novembre 2013

Théâtre Jean Vilar, Suresnes, 16 novembre 2013

La Comédie, Centre dramatique national de Saint-Etienne, 19 au 21 novembre 2013

L'Espace, Scène nationale de Besançon avec le Centre dramatique national de Saint-Etienne, 25 au 27 novembre 2013

Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de Savoie, 18 et 19 février 2014

Le Parvis, Scène nationale de Tarbes, 21 février 2014

MC2, Maison de la culture de Grenoble, 25 février au 1^{er} mars 2014

La Filature, Scène nationale de Mulhouse, 27 et 28 mars 2014

Le Théâtre de la Ville de Paris - Le Carreau du temple, établissement culturel de la Ville de Paris, 12 au 18 mai 2014

L'équipe de création artistique

Mise en scène : **Bérangère Jannelle**

Assistant à la mise en scène : **Michael Martin Badier**

Traduction : **André Markowicz**

Adaptation : **Bérangère Jannelle** et **André Markowicz**

Scénographie, photographies : **Stéphane Pauvret**

Création lumière : **Sébastien Michaud**

Création costumes : **Laurence Chalou**

Création son : **Jean-Damien Ratel**

Production et Diffusion : **Marc Labourguigne**

Direction technique : **La Magnanerie**

La distribution

David Migeot : Orsino Duc d'Illyrie et le CAPITAINE du vaisseau naufragé amoureux de Sébastien
Caroline Breton : VIOLA, travestie par la suite sous le nom de Césario et SEBASTIEN, son frère jumeau

Emilier Incerti Formentini : OLIVIA, comtesse et CURIO, serviteur du duc en travesti

Cyril Anrep : MALVOLIO, intendant d'Olivia et VALENTIN en travesti

Clémentine Lebocey : MARIA, suivante d'Olivia

Rodolphe Poulain : SIR TOBY BELCH, oncle d'Olivia

Douglas Rand : SIR ANDREW AGUECHEEK, ami de Sir Toby

Thomas Gonzalez : Le FOU et le CAPITAINE NIGHT

La production

Cie *La Ricotta*

| n° 171 | octobre 2013 |

Coproduction

Le Théâtre, scène nationale de Saint-Nazaire
L'Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de Savoie
L'Équinoxe, scène nationale de Châteauroux
La Comédie de Saint-Etienne, Centre Dramatique National
 MC2 : Grenoble
 Théâtre de la Ville - Paris

avec le soutien de :

La Ferme du Buisson, scène nationale de Marne-la-Vallée
Le Parvis, scène nationale de Tarbes
Le DIESE # Rhône-Alpes et la Spédidam

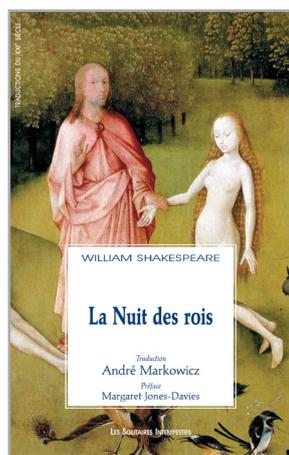
avec le partenariat de : *On Hair International*

Remerciements au Centre Chorégraphique National de Caen-Basse-Normandie

> *La Ricotta* est une compagnie associée au *Théâtre*, scène nationale de Saint-Nazaire et compagnie en résidence à *Équinoxe*, Scène nationale de Châteauroux. La compagnie est conventionnée par le Ministère de la culture et de la communication – DRAC Centre. Elle est accompagnée par La Magnanerie www.magnanerie-spectacle.com.



Le texte



Shakespeare William, *La Nuit des rois*, traduction André Markowicz, [octobre] 2013, Les Solitaires Intempestifs (Traductions du XXI^e siècle). Toutes les citations (sauf mentions contraires) sont extraites de cette édition et faites avec l'aimable autorisation des éditions Les Solitaires Intempestifs.

ANNEXE 2 = LE TITRE DE LA PIÈCE

| n° 171 | octobre 2013 |

Le titre original de la pièce, en anglais	<i>Twelfth Night, or What You Will.</i> (littéralement, <i>La Douzième Nuit, ou ce que vous voulez.</i> Parfois on trouve « <i>ou ce que vous voudrez</i> »).
Le titre du spectacle (traduction André Markowicz, mise en scène Béragère Jannelle)	<i>Twelfth Night</i> <i>La Nuit des Rois ou ce que vous voulez</i>
Autres traductions du titre	<i>Le Soir des Rois ou Ce que vous voudrez</i> (François-Victor Hugo, 1865) <i>La Nuit des Rois</i> (Victor Bourgy, 2000)

ANNEXE 3 = RÉSUMÉ DE LA PIÈCE DE SHAKESPEARE

| n° 171 | octobre 2013 |

La pièce situe l'intrigue en Illyrie¹³, patrie du duc Orsino, qui se languit d'amour pour la comtesse Olivia. Cette dernière est en deuil de son frère et refuse les avances du duc.

Sébastien et Viola, deux jumeaux, sont séparés lors d'une tempête par le naufrage de leur navire venant de Messine. Ils échouent séparément sur une côte, chacun croyant l'autre mort. Viola apprend qu'elle se trouve en Illyrie, patrie du duc Orsino, et que celui-ci aime la comtesse Olivia.

Viola décide de se travestir en homme, de prendre le nom de Césaréo et d'entrer au service du duc Orsino en tant que chanteur et page. Elle tombe aussitôt amoureuse d'Orsino, sans lui déclarer son amour. Celui-ci charge Césaréo de faire pour lui sa cour à Olivia, qui s'éprend immédiatement de ce jeune et beau messenger. Orsino, lui non plus, n'est pas indifférent au charme de son jeune page.

Orsino n'est pas le seul à courtiser la belle Olivia. Sir Toby Belch, oncle d'Olivia, a fait venir auprès de lui Sir André Aguecheek, car il a besoin de lui comme compagnon de fête et de beuverie. Pour le retenir, il lui fait croire qu'il a toutes ses chances auprès d'Olivia. Malvolio est lui aussi amoureux de celle-ci, alors qu'il n'est que son intendant. Maria, une servante, aidée par Sir Toby, monte une supercherie afin de ridiculiser Malvolio en révélant au grand jour son amour. Celui-ci, lorsqu'il comprend qu'il a été dupé, se sent humilié et profère des paroles menaçantes.

Feste, personnage qui joue le rôle du fou, circule du palais d'Olivia à celui d'Orsino et porte sur tous un regard ironique.

L'intrigue amoureuse se dénoue lorsque Sébastien, le frère de Viola, arrive à son tour à la cour d'Orsino : Sébastien épouse Olivia et Viola épouse le duc.

13. « Région historique de l'Europe, à l'est de la Mer Adriatique. Ses limites furent toujours assez variables. Elle correspond en gros à une grande partie de l'ancienne Yougoslavie (Croatie, Monténégro...) et de l'Albanie actuelle. », *Dictionnaire des noms de lieux*, Louis Deroy et Marianne Mulon, 1992, Dictionnaire Le Robert.

ANNEXE 4 = DEUX TRADUCTIONS D'UNE MÊME RÉPLIQUE DE VIOLA (ACTE I, SCÈNE 2)

| n° 171 | octobre 2013 |

Traduction de François-Victor Hugo (fils de Victor Hugo). *Œuvres Complètes* de William Shakespeare, 1865-1872

VIOLA. – Tu as bonne figure, capitaine ; et bien que souvent la nature revête le vice de beaux dehors, je crois que toi, tu as une âme d'accord avec ta bonne physionomie. Je te prie, et je t'en récompenserai généreusement, de cacher qui je suis, et de m'aider à prendre le déguisement qui siéra le mieux à la forme de mon projet. Je veux entrer au service de ce duc ; tu me présenteras à lui en qualité d'eunuque ; et tes démarches seront justifiées ; car je sais chanter, et je pourrai m'adresser à lui sur des airs si variés qu'il me croira tout à fait digne de son service. Pour ce qui doit suivre, je m'en remets au temps ; seulement règle ton silence sur ma prudence.

Traduction d'André Markowicz (*La Nuit des Rois*, avec l'aimable autorisation des éditions Les Solitaires Intempestifs)

VIOLA. – Tu as si belle allure, capitaine,
Et quoique la nature, trop souvent,
Entoure d'un beau mur les immondices,
Je veux croire pour toi que ton esprit
Est en accord avec ton bel aspect.
Écoute (et je paierai très largement),
Cache ce que je suis, et sois mon aide
Pour un déguisement propre à la forme
De mon dessein. Je veux servir ce duc ;
Présente-moi à lui comme un castrat.
Tu pourrais y gagner — je sais chanter
Et parler toutes sortes de musiques
Qui me rendront digne de le servir.
Pour le reste, le temps saura m'aider —
Conforme ton silence à mon idée.

ANNEXE 5 = ENTRETIEN AVEC ANDRÉ MARKOWICZ ET BÉRANGÈRE JANNELLE

n° 171 | octobre 2013

Comment avez-vous travaillé ensemble sur *Twelfth night* ?

Bérangère Jannelle – En 2000, j’ai conçu le projet de mettre en scène *Twelfth Night*. Lorsque j’ai fait la rencontre d’André Markowicz, en 2003, à l’occasion de ma mise en scène d’*Ajax*, je lui ai parlé de ce projet.

André Markowicz – J’ai traduit ce texte par intermittences, puis en 2011, j’ai proposé à Bérangère une première version et nous avons commencé à travailler ensemble. Nous nous sommes tout de suite entendus car nous avons des références communes, une grande connaissance des humanités classiques. Les nombreuses questions qu’elle m’a posées au sujet de la compréhension du texte m’ont permis de donner plus d’unité à ma traduction.

B. J. – Nous avons travaillé par tranches de dix pages et sommes revenus plusieurs fois sur chaque passage, en affinant progressivement notre compréhension du texte. C’est un travail lent et obstiné. On ne résout pas les difficultés en travaillant cinq heures sur quelques lignes, mais plutôt en revenant à cinq reprises dessus. Une fois établie la traduction complète du texte, j’ai proposé à André une adaptation du texte, et, à son tour, il m’a aidé, par ses remarques à l’améliorer. La version adaptée que verra le spectateur est le fruit d’un travail partagé.

Avez-vous rencontré des difficultés spécifiques pour traduire cette pièce ?

A. M. – Traduire clairement, ce n’est jamais simplifier le texte. Plus on est clair, plus c’est complexe. Pour avoir un regard le plus large possible sur cette pièce, j’ai travaillé avec toutes les éditions anglaises du texte que j’ai pu trouver (*l’in-folio*, l’édition Arden, celles de Cambridge et d’Oxford...). Les répliques du fou ont été les plus délicates à traduire, car elles reposent pour l’essentiel sur des jeux de mots. Shakespeare utilise un langage aphoristique et énigmatique dont le sens n’est pas clos.

La mise au plateau va-t-elle vous conduire à modifier votre traduction ?

A. M. – Le texte ne s’adapte pas à la mise en scène. Certains détails de la traduction vont sans doute changer au début des répétitions,

car les acteurs sont parties prenantes de la signification. Mais ils ont besoin de sentir que les principes de base de la traduction sont intangibles.

Quels principes vous êtes-vous donnés pour traduire *Twelfth night* ?

A. M. – La forme est une composante essentielle du sens du texte original. Il faut donc en respecter les différents niveaux et traduire en vers les passages versifiés, en prose les passages non-versifiés. Ainsi, le vers du XVI^e siècle va avec une certaine rhétorique. Et chaque personnage a sa prose, ajustée à son statut social et à sa fonction. Traduire la prose du fou a demandé beaucoup de temps, car il faut parvenir à en restituer à la fois le registre, grivois sans être scabreux, et la signification philosophique. Le fou prononce des paroles très sérieuses au fond et il faut que le spectateur comprenne que l’essentiel lui échappe et qu’il devra revenir voir la pièce. Shakespeare adresse à son public de nombreux messages, sans le flatter mais en cherchant à l’élever. La pièce comprend aussi des moments d’une grande beauté lyrique. Il faut faire en sorte que le public comprenne tous ces niveaux de significations emboîtés et apprécie tous ces registres. Plus il y a de matière signifiante dans le texte, plus l’acte de traduire est complexe. Enfin, le lecteur doit pouvoir faire le chemin qu’a fait le traducteur. Celui-ci doit donc donner une grande cohérence au texte qu’il produit. Traduire, ce n’est pas seulement transposer, c’est être l’auteur de sa traduction.

Vous dites dans une interview qu’« on ne doit pas demander au traducteur une fidélité au texte original, mais une fidélité à sa propre lecture » (extrait de « Un tressage allégorique », Shakespeare, La scène et ses miroirs, collection Théâtre aujourd’hui, CNDP). Quelle lecture faites-vous de *Twelfth night* ?

A. M. – Si j’avais une lecture unique de la pièce, je ne la « sentirai » plus. Mais bien entendu, j’ai repéré un certain nombre de motifs (ou thèmes) montrant qu’il s’agit d’une pièce sur l’identité : le travestissement, la question du jeu, la voix. Shakespeare, à travers son écriture, questionne constamment : avec quelle voix

parle-t-on ? C'est une pièce très cruelle où chacun se joue des autres pour ne pas voir ce qu'il est. « To play », c'est à la fois jouer la comédie, s'amuser, jouer et dévoiler. Le motif du dévoilement est essentiel dans *Twelfth Night*. Mais nulle part on ne trouve de commentaire de Shakespeare sur ses propres pièces, dont le sens n'est ainsi pas fixé. En outre, l'œuvre de Shakespeare comporte de multiples facettes. On devrait dire « selon telle ou telle pièce de Shakespeare » plutôt que « selon Shakespeare ».

B. J. – Nous avons eu beaucoup de jubilation à interroger le sens du texte. Il faut être très rigoureux intellectuellement pour pouvoir ensuite lâcher prise sur le plateau et jouer avec joie et plaisir.

ANNEXE G = LISTES DES PERSONNAGES

| n° 171 | octobre 2013 |

Texte original de Shakespeare (15 personnages avec répliques et des figurants)

ORSINO : duc d'Illyrie.

SÉBASTIEN : jeune gentilhomme, frère de Viola.

ANTONIO : capitaine de vaisseau, ami de Sébastien.

VALENTIN : gentilhomme de la suite du duc.

CURIO : gentilhomme de la suite du duc.

SIR TOBY BELCH : oncle d'Olivia.

UN CAPITAINE DE VAISSEAU : ami de Viola.

SIR ANDRÉ AGUECHEEK : (ague-cheek signifiant mal de joue).

MALVOLIO : intendant d'Olivia.

FABIEN : au service d'Olivia.

PAYSAN BOUFFON : au service d'Olivia.

OLIVIA : riche comtesse.

VIOLA : amoureuse du duc.

MARIE : suivante d'Olivia.

FESTE : le fou.

FIGURANTS : un prêtre, seigneurs, matelots, officiers, musiciens, serviteurs, etc.

Adaptation de Bérangère Jannelle et André Markowicz (*Twelfth Night ou ce que vous voulez*, 8 acteurs)

ORSINO : Duc d'Illyrie et le CAPITAINE du vaisseau naufragé amoureux de Sébastien.

VIOLA : travestie par la suite sous le nom de Césario et SEBASTIEN, son frère jumeau.

OLIVIA : comtesse et CURIO, serviteur du duc en travesti.

MALVOLIO : intendant d'Olivia et VALENTIN en travesti.

MARIA : suivante d'Olivia.

SIR TOBY BELCH : oncle d'Olivia.

SIR ANDREW AGUECHEEK : ami de Sir Toby.

Le FOU et le CAPITAINE NIGHT

ANNEXE 7 = LES LIEUX ET ESPACES DANS *TWELFTH NIGHT*

| n° 171 | octobre 2013 |

Texte original de Shakespeare (15 personnages avec répliques et des figurants)

Acte premier

Scène première. Dans le palais ducal.
Scène II. Au bord de la mer.
Scène III. Chez Olivia.
Scène IV. Dans le palais ducal.
Scène V. Chez Olivia.

Acte II

Scène première. Une habitation au bord de la mer.
Scène II. Une rue.
Scène III. Chez Olivia.
Scène IV. Dans le palais ducal.
Scène V. Une allée dans le parc d'Olivia.

Acte III

Scène première. Le jardin d'Olivia.
Scène II. Chez Olivia.
Scène III. Une rue.
Scène IV. Le jardin d'Olivia.

Acte IV

Scène première. Une place devant la maison d'Olivia.
Scène II. Dans la maison d'Olivia.
Scène III. Le jardin d'Olivia.

Acte V

Scène première. Une place devant la maison d'Olivia.

Didascalies dans l'adaptation de Bérangère Jannelle et André Markowicz

Acte I

Tous sont réunis dans une chambre de pompes funèbres. Murs humides et nuageux, couronnes, plaques de marbre, ruban (*Six feet under*).

Acte II

Des tentures noires ont recouvert les murs des pompes funèbres. Ces catafalques sont peints à la peinture phosphorescente et dessinent une flore sous-marine. La chambre funéraire se transforme cette fois en night-club aux parois flottantes. La plupart des scènes sont éclairées avec des lumières automatiques et mélangées avec des lumières noires qui donnent à l'ensemble un sentiment d'étrangeté. Une brèche est ouverte au lointain qui laisse apercevoir un ailleurs où se produisent les transformations.

Acte III

Le navire night ressemblera désormais à une chambre noire presque abandonnée, celle d'Olivia. Un ordinateur portable est installé au sol ainsi qu'une petite lampe de chevet et l'imprimante. Un réveil radio avec des chiffres lumineux. Au fond deux cyprès comme on en plante dans les cimetières. L'ensemble forme un espace plus intime dans laquelle la pénombre est importante.

Acte IV

La pièce devient une pièce entièrement blanche. On est alors dans l'atmosphère surréelle du blanc absolu. Tout aura dès lors une valeur très picturale.

Acte V

L'espace blanc reste inchangé mais sa transparence va se faire de plus en plus grande, si bien que l'espace sera au final comme irradié.

ANNEXE 8 : ENTRETIEN AVEC BÉRANGÈRE JANNELLE

n° 171 | octobre 2013

Pourquoi avez-vous choisi de mettre en scène *Twelfth Night* ?

Bérangère Jannelle – J’ai choisi cette pièce parce qu’elle m’intrigue et me bouleverse. La première phase de mon travail a consisté à comprendre pourquoi. L’action se passe en Illyrie, après le naufrage de Viola et Sébastien dans un pays à eux inconnu. Tout peut arriver car Viola part de rien, elle peut s’inventer une nouvelle vie. [...] Ainsi, son choix de se travestir semble n’avoir aucune racine dans le passé et ne tenir qu’à ce qui lui plaît immédiatement : est-ce la musique du nom d’Orsino ? Est-ce le fait qu’il soit amoureux d’Olivia ? Qui veut-elle servir, Orsino ou Olivia ? Je fais l’interprétation que son désir est de se mettre à l’intérieur d’un triangle amoureux. La relation à trois crée une ouverture et autorise une grande liberté. On sort de la clôture du couple. Mon interprétation de la pièce est centrée sur le sous-titre « ou ce que vous voulez ». Dans *Twelfth night*, rien d’autre ne guide l’existence que la définition de son désir par rapport à celui de l’autre. Il n’y a pas de pères, pas de gouvernance, pas de normes morales. Face au danger du puritanisme, le théâtre élisabéthain s’est montré très subversif.

Le troisième du trio, c’est aussi le spectateur qui regarde le jeu amoureux. C’est que cette relation à trois a aussi un sens politique. C’est une pièce qui nous dit qu’on ne devient autre qu’en accueillant l’autre en soi. Contrairement aux grandes idéologies politiques qui tuent notre inventivité concrète, l’expérience toujours singulière, parce qu’intime, du rapport à l’autre donne la force de révolutionner nos sociétés pour réussir à vivre ensemble.

Quels principes avez-vous suivis pour concevoir une adaptation du texte ?

B. J. – L’adaptation, c’est ce qui va au plateau. Ici, le travail d’adaptation a été très important : il y aura seulement huit acteurs pour quatorze personnages. Des passages ont été coupés, plusieurs acteurs joueront au moins deux personnages. Ainsi, c’est la même actrice qui jouera Viola et Sébastien car je fais l’hypothèse qu’il n’y a pas de Sébastien, qu’il n’est qu’un masque, un rôle. Les absences et les ellipses choisies seront révélatrices du sens. J’ai fait le choix de ne pas apporter de résolution définitive aux questions ouvertes par

la pièce, pour laisser le sens ouvert, ainsi que Shakespeare le fait lui-même entre ses différentes pièces. Viola est-elle vraiment un homme ? Sébastien est-il mort ? Aurait-on affaire à des couples à trois ? Ce n’est pas la fin qui compte mais ce qui se passe avant.

Vous dites que vous avez voulu faire une « pièce scénarisée en vers », pourriez-vous expliquer ce que vous voulez dire par là ?

B. J. – J’ai projeté pendant un temps de faire un film à partir de la pièce. Alors, j’ai cherché à transposer au plateau certains principes propres au cinéma, en donnant une grande importance au visuel mais aussi en m’accordant la possibilité de faire des gros plans sur des points de détail. J’ai également adopté une liberté au montage, en ne m’embarrassant pas des transitions entre les scènes. Tout le monde sera sur le plateau, dès le début et les diverses actions qui se passent au premier, au second, au troisième plan... entreront dans un rapport de composition. Nous nous appuyerons sur des découpages techniques en lumière. J’ai déjà expérimenté ce dispositif pour ma mise en scène *À mort ou les Cid*, cela ouvre le sens. Enfin, avec Jean-Damien Ratel, nous avons travaillé la bande son un peu à la manière de Jacques Tati, avec des bruitages. Les acteurs seront sonorisés, ce qui permettra de travailler finement le grain de leurs voix, de suggérer l’intime.

Les personnages et leurs costumes

B. J. – Du fait du thème du travestissement qui traverse toute la pièce, les éléments scénographiques joueront un rôle très important. Les changements de costumes permettront de faire comprendre qu’on change de personnage. Contrairement à une certaine tradition, je n’ai pas voulu lire la pièce comme un propos sur l’homosexualité. J’y lis plutôt que ce qu’on appelle « le genre » n’est qu’une affaire d’apparence, et qu’en chacun de nous, il existe une part de masculin et une part de féminin. Chacun choisit la façon dont il incarne chacune. Le personnage de Viola, travestie en César, à l’époque de Shakespeare, était joué par un acteur masculin. Dans ma mise en scène, César et Sébastien seront joués par la même femme, qui sera aussi Viola. Avec Laurence Chalou, nous avons imaginé des costumes qui semblent le trouble et disent finement l’androgyn-

nie sexuée de tous les personnages. Comme au carnaval, on peut voir une fille avec un barbe ou un gars avec une jupe. Nous avons voulu éviter les costumes spectaculaires et grotesques, et avons fait des recherches iconographiques approfondies. Nous nous sommes inspirées de figures très libres de rockeuses, des costumes d'Yves Saint-Laurent, des photos de Helmut Newton ou Cindy Sherman. Le maquillage et les coiffures seront également très travaillés, pour suggérer un jeu sur le genre. Les couleurs des costumes s'harmoniseront avec les changements de décor.

Quelle est pour vous la musique de *Twelfth night* ?

B. J. – *Twelfth night* est écrite presque comme une comédie musicale, où la légèreté naît de ce qu'on a toujours un pas dans la mort. C'est une pièce sur la musique. Ainsi, Viola dit à propos d'Orsino « la musique de son nom me plaît ». Elle, qui porte le nom d'un instrument de musique, dit aussi qu'elle sait « chanter toutes sortes de musiques ». Et Illyrie veut dire au sens propre la lyre. La pièce fonctionne comme une partition. Dès le début, tous les acteurs seront présents sur le plateau, comme un ensemble symphonique, dans lequel chaque personnage joue sa partition par rapport à celle des autres. Les parties chantées dans le texte ont fait l'objet d'une grosse part du travail d'adaptation. Les chansons qui figurent dans le texte original n'ont pas été écrites par Shakespeare lui-même. Il les a reprises du registre populaire. Cherchant un équivalent aujourd'hui, j'ai décidé de travailler sur la chanson populaire sentimentale italienne des années 60, aux refrains entêtants, très fleur bleue. L'Illyrie est censée se trouver en Italie. Les acteurs chanteront en play-back, afin de suggérer le travestissement. C'est la musique qui prendra en charge la rêverie sur la *dolce vita* qui traverse toute la pièce. Parce que le spectacle parle de et à notre époque, les chansons seront diffusées par les acteurs depuis ordinateurs et Ipad.

Parlez-nous du personnage de Malvolio

B. J. – Il s'agit d'un personnage important, mais il n'est pas le pivot de la pièce. C'est le personnage sacrifié de la pièce, celui qui ne se réconcilie pas avec les autres parce qu'il n'entre jamais en relation avec autrui. Il quitte le plateau en proférant des menaces. Il vit dans son fantasme solitaire et se prend pour l'amant d'Olivia. Dans la constellation du spectacle, il y a différents astres, une constellation à trois et un astre solitaire, Malvolio, qui ne dirige rien

dans le déroulement de l'action. Contrairement à Maria et à Sir Toby qui sont des metteurs en scène de la pièce car ils exercent un pouvoir sur les autres, Malvolio subit l'action des autres, jusqu'à toucher à la folie.

Parlez-nous du personnage du fou

B. J. – Le fou est un personnage à part car il est le seul à avoir recours à tous les niveaux de langage : langage corporel, mais aussi tous les types de discours, y compris la chanson. C'est un personnage sensuel et pas seulement spirituel. Son travestissement prendra un sens plus spectaculaire, avec des références dans les costumes à l'univers visuel de Pedro Almodovar dans *Talons aiguilles*. Le fou parle beaucoup, ses humeurs oscillent de la mélancolie à l'euphorie, il chantera des chants de Purcell. J'ai demandé à Thomas Gonzales, qui est à la fois acteur, chanteur et danseur, de jouer toujours en mouvement. Le fou est en relation avec tous les personnages de la pièce, il est le seul à circuler librement d'un lieu à l'autre, et tient avec tous des discussions au fond très sérieuses.

Comment avez-vous conçu votre scénographie ?

B. J. – Avec Stéphane Pauvret, nous avons imaginé une scénographie en quatre temps. L'espace du premier acte est d'abord gris et violet, chargé d'articles funéraires pour figurer un caveau. Puis le noir brillant de la fête, des night-clubs envahit l'espace pour l'acte II. L'acte III voit le plateau se dépouiller de ses paillettes pour devenir l'espace intime de la chambre la nuit. Les deux derniers actes sont blancs et épurés. Les accessoires sont les fils qui nous conduisent d'un acte à un autre, ils se métamorphosent. Ils ne sont pas investis d'une grande portée symbolique, c'est plutôt leur usage qui fait sens. Ce sont de véritables partenaires de scènes, dont la fonction est ludique, parfois burlesque.

ANNEXE 9 = EXTRAITS ACTE I, SCÈNES 1 ET 2

| n° 171 | octobre 2013 |

Acte I, scène 1

ORSINO. – Si l’amour se nourrit de la musique,
Jouez m’en encor, donnez m’en à l’excès ;
Que l’appétit tombe malade et meure.
Cet air encor ! sa chute fut mourante :
Ce son fut aussi doux à mon oreille
Qu’un souffle sur un lit de violettes
Qui vole et donne son pur parfum. Assez,
Voilà il est moins doux qu’il n’a été.
Amour, que ton esprit est volatil,
Car quoique ton volume soit celui
De l’océan, rien n’y entre jamais,
Si valeureux, si élevé soit-il
Qui ne tombe en bassesse et nullité
En un instant ; si pleine de lubies
Est la passion, divagation suprême.

CURIO. – Seigneur, voudriez-vous venir chasser ?

ORSINO. – Chasser, Curio ?

CURIO. – Chasser à cour.

ORSINO. – Je chasse à cœur, le plus noble que j’ai,
Oh, je vis Olivia et je me dis
Qu’elle purifiait l’air de tous ses miasmes
Et j’eus le cœur soudain changé en cerf,
Et mes désirs, chiens cruels et féroces,
Me poursuivent depuis.

Quoi ? que dit-elle ?

CURIO. – Seigneur, on n’aura pas voulu m’admettre,
C’est sa servante qui m’a répondu.
Le ciel lui-même, avant que la chaleur
Ne revienne sept fois le réchauffer
Ne verra son visage découvert :
Elle vivra recluse sous un voile
Et lustrera jour après jour sa chambre
De pleurs blessant les yeux, pour garder jeune
L’amour d’un frère mort qu’elle voudrait
Durable et vif dans sa triste mémoire.

Acte I, scène 2

| n° 171 | octobre 2013 |

VIOLA. – Qui règne ici ?

LE CAPITAINE NIGHT. – Un noble duc, de nature et de nom.

VIOLA. – Quel est son nom ?

LE CAPITAINE NIGHT. – Orsino.

VIOLA. – Orsino

J'ai entendu mon père le nommer ;
Il n'était pas marié en ce temps-là.

LE CAPITAINE NIGHT. – Il ne l'est toujours pas, ou c'est récent ;
Je suis parti depuis un mois, pas plus,
Il courtisait la belle Olivia.

VIOLA. – Qui est-ce ?

LE CAPITAINE NIGHT. – C'est une vierge vertueuse, fille
D'un comte mort il y a douze mois
Qui l'a laissée à la garde d'un fils,
Son frère, qui est mort très vite aussi,
Et, paraît-il, pour l'amour de ce frère,
Elle abjure la compagnie des hommes
Et leur regard.

VIOLA. – Oh, servir cette vierge
Et ne pas être découverte au monde
Avant que j'aie moi-même fait mûrir
L'instant de révéler ce que je suis.

LE CAPITAINE NIGHT. – Vous n'y parviendrez guère, elle s'obstine
À refuser la moindre des requêtes,
Même celles du duc.

VIOLA. – Tu as si belle allure, capitaine,
Et quoique la nature, trop souvent,
Entoure d'un beau mur les immondices,
Je veux croire pour toi que ton esprit
Est en accord avec ton bel aspect.
Écoute (et je paierai très largement),
Cache ce que je suis, et sois mon aide
Pour un déguisement propre à la forme
De mon dessein. Je veux servir ce duc ;
Présente-moi à lui comme un castrat.
Tu pourrais y gagner — je sais chanter
Et parler toutes sortes de musiques
Qui me rendront digne de le servir.
Pour le reste, le temps saura m'aider —
Conforme ton silence à mon idée.

ANNEXE 10 = LES RÉPLIQUES CARACTÉRISTIQUES DE SIR TOBY BELCH, SIR ANDRÉ AGUECHEEK, LE FOU (FESTE)

| n° 171 | octobre 2013 |

Sir Toby Belch

« ...c'est un pleutre et un larbin, celui qui refuse de boire à la santé de ma nièce jusqu'à ce que sa cervelle se retrouve cul par-dessus tête comme une toupie. »

Acte I, scène 3

« Ça ne serait pas fendard de voir ce salopaud chafouin de chasse-foufoune en arriver à une honte notoire ? [...] Oh, chut : la contemplation l'a changé en dindon de race, regardez comme il se pavane sous ses plumes. »

Acte II, scène 4

Sir André Aguecheek

« Ah ! si j'avais octroyé aux langues le temps que j'ai mis dans l'escrime, dans les danses et dans les combats d'ours : oh, si je n'avais pas fui l'école ! »

Acte I, scène 3

« Peste, si j'avais pensé qu'il était aussi vaillant, et aussi habile à l'escrime, je l'aurais vu damné avant de lui avoir lancé ce cartel. Qu'il oublie cette affaire et je lui donne mon cheval gris, Capulet. »

Acte III, scène 3

Le fou

« Il n'y a aucune folie chez Lady Olivia. Elle ne veut pas de fou, monsieur, jusqu'à ce qu'elle soit mariée, et les fous sont aux maris ce que les sardines sont aux harengs, les maris sont plus gros. Je ne suis pas son fou, je suis le corrupteur de ses mots. Maudite époque ! une phrase n'est qu'un gant de cuir pour un bel esprit – on vous la retourne du mauvais côté en un clin d'œil ! »

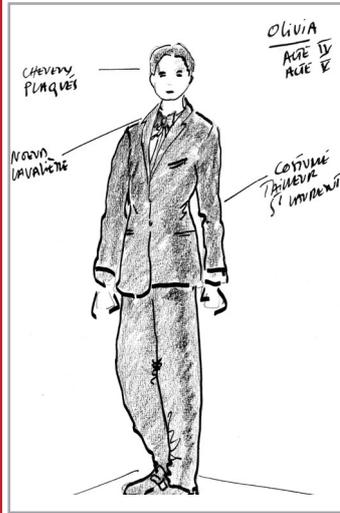
Acte III, scène 1

« Ma foi, Sir, je ne peux pas vous l'expliquer sans les mots, et les mots sont devenus si faux que ça me rend malade de leur trouver une raison avec. [...] La folie, monsieur, elle fait le tour du monde comme le soleil, elle brille partout. »

Acte III, scène 1

ANNEXE II = CROQUIS DE COSTUMES (LAURENCE CHALOU, CRÉATRICE DE COSTUMES)

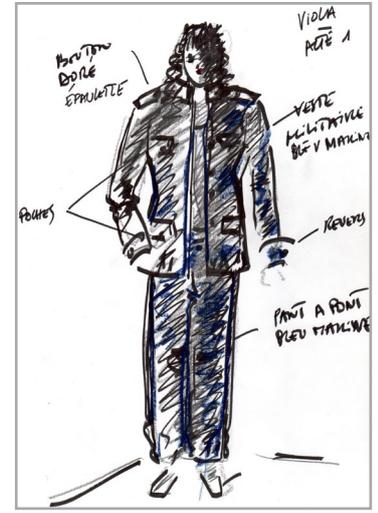
| n° 171 | octobre 2013 |



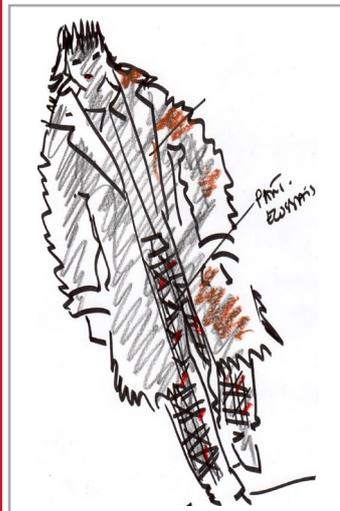
Olivia, actes 2 et 5



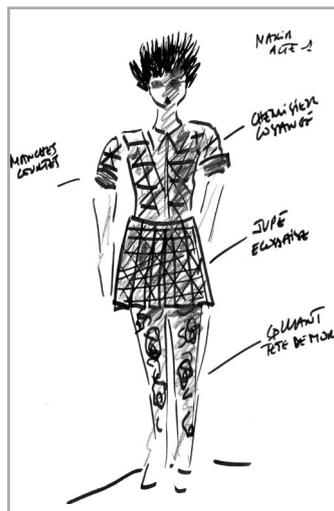
Le fou, acte 2



Viola, acte 1



Sir Toby



Maria, acte 1



Malvolio



Orsino, acte 1



Cesario

Photos des croquis de costumes de *La Nuit des Rois*
© LAURENCE CHALOU

ANNEXE 12 = DES MAQUETTES POUR LA SCÉNOGRAPHIE (STÉPHANE PAUVRET)

| n° 171 | octobre 2013 |

Scène vue de face



Vue côté cour (trois grandes plaques funéraires)



Vue côté jardin
(présentoir couronne)



ANNEXE 13 : ENTRETIEN AVEC STÉPHANE PAUVRET, SCÉNOGRAPHE DE *TWELFTH NIGHT*

| n° 171 | octobre 2013 |

Quelles ont été les grandes étapes de la création de la scénographie pour *Twelfth Night* ?

Stéphane Pauvret – Dès que Bérangère Jannelle m’a proposé de créer la scénographie pour *Twelfth Night*, j’ai lu la pièce de Shakespeare. Puis nous l’avons relu ensemble et commencé à échanger quant à son sens. Nous avons déterminé trois hypothèses différentes pour l’espace dans lequel nous voulions situer l’action (un paquebot, un dancing, un salon de pompe funèbre). À la suite de cela, j’ai constitué un dossier iconographique, en collectant des visuels correspondant à ces idées et fait quelques dessins. Finalement, c’est l’hypothèse des pompes funèbres qui nous a semblé la plus féconde. Une fois circonscrit le thème initial de la scénographie, nous sommes passés des documents et dessins à la maquette, modèle réduit de la scène. J’ai également réalisé des dessins en trois dimensions, avec un logiciel spécialisé.

Pourquoi continuer à construire des maquettes physiques alors que vous disposez de logiciels de dessin en trois dimensions ?

S. P. – La maquette reste indispensable. Même si elle est à l’échelle 1/33^e, elle permet une bien meilleure projection. On s’immerge dans une représentation qui permet de s’approcher de la réalité, car on peut y déplacer des personnages, et jouer sur différents matériaux. C’est aussi un objet qui suscite l’imaginaire car il y a quelque chose d’enfantin dans le fait de manipuler la maquette. Pour une production comme *Twelfth Night*, avec un nombre important d’acteurs, on ne peut pas se permettre de tout changer au dernier moment. Il nous a fallu définir beaucoup de choses en amont des répétitions. Mais, celles-ci nous ont conduits à modifier ou abandonner certains éléments de la maquette, en fonction du jeu des acteurs. Ces derniers prennent en charge certains changements de décor ou d’accessoires, en l’intégrant à leur jeu.

Comment avez-vous imaginé et conçu la scénographie, à partir du thème choisi au départ ?

S. P. – Nous avons d’abord cherché quels signes caractérisent les espaces liés au deuil. Bérangère Jannelle m’a montré l’univers visuel de la série télévisée *Six feet under*, dont les personnages principaux dirigent une société de pompes funèbres. Et en examinant attentivement

le contenu des catalogues de produits funéraires, nous avons retenu quelques signes du vocabulaire iconographique lié au deuil, par exemple, l’image du cyprès et l’utilisation du marbre. Notre objectif n’était pas d’imiter cet univers funéraire, mais d’en tirer quelque chose de poétique. J’ai conçu un espace imaginaire, situé quelque part entre un tombeau et le ciel, en introduisant dedans quelques éléments faisant référence à cet univers funéraire. C’est ce que verront en premier les spectateurs.

Dans une mise en scène, la scénographie doit prendre en charge à la fois les images, l’espace et la temporalité. Un des enjeux de la scénographie est donc de rendre les images évolutives. La mise en scène pour *Twelfth Night* propose différents tableaux. Ce qu’on appelle tableau forme à la fois une atmosphère et une image d’ensemble. Pour le premier tableau (Acte I), le plateau fourmille d’éléments funéraires (des couronnes, des plaques de marbre, des rubans qui délivrent des messages...), tout en les poétisant. Le deuxième tableau tranche avec le premier. Il s’agit d’un espace de fête, pour lequel nous utilisons un maquillage fluo. Nous avons également détourné certains objets, par exemple, des brancards transformés en buffet. Car l’idée du travestissement et de la métamorphose sert de fil directeur et de moteur à toute la mise en scène. Puis la scénographie s’oriente progressivement vers une atmosphère plus épurée, en procédant par abstraction. En pensant au tableau d’Arnold Böckling, *L’île des morts* (1886), nous avons choisi de mettre sur le plateau un cyprès, pour son lien symbolique avec le deuil, mais aussi pour qu’il compose une ligne verticale sur le plateau. Les acteurs l’ont ensuite intégré dans leur jeu.

Bérangère Jannelle souhaitait suivre certains principes du montage au cinéma pour sa mise en scène. Peut-on traiter l’espace théâtral comme le fait le cinéma ?

S. P. – On ne peut donc pas traiter l’espace théâtral comme on le fait au cinéma. En revanche, réfléchir à ce qui fait cette différence est une façon passionnante de déterminer où situer une scénographie.

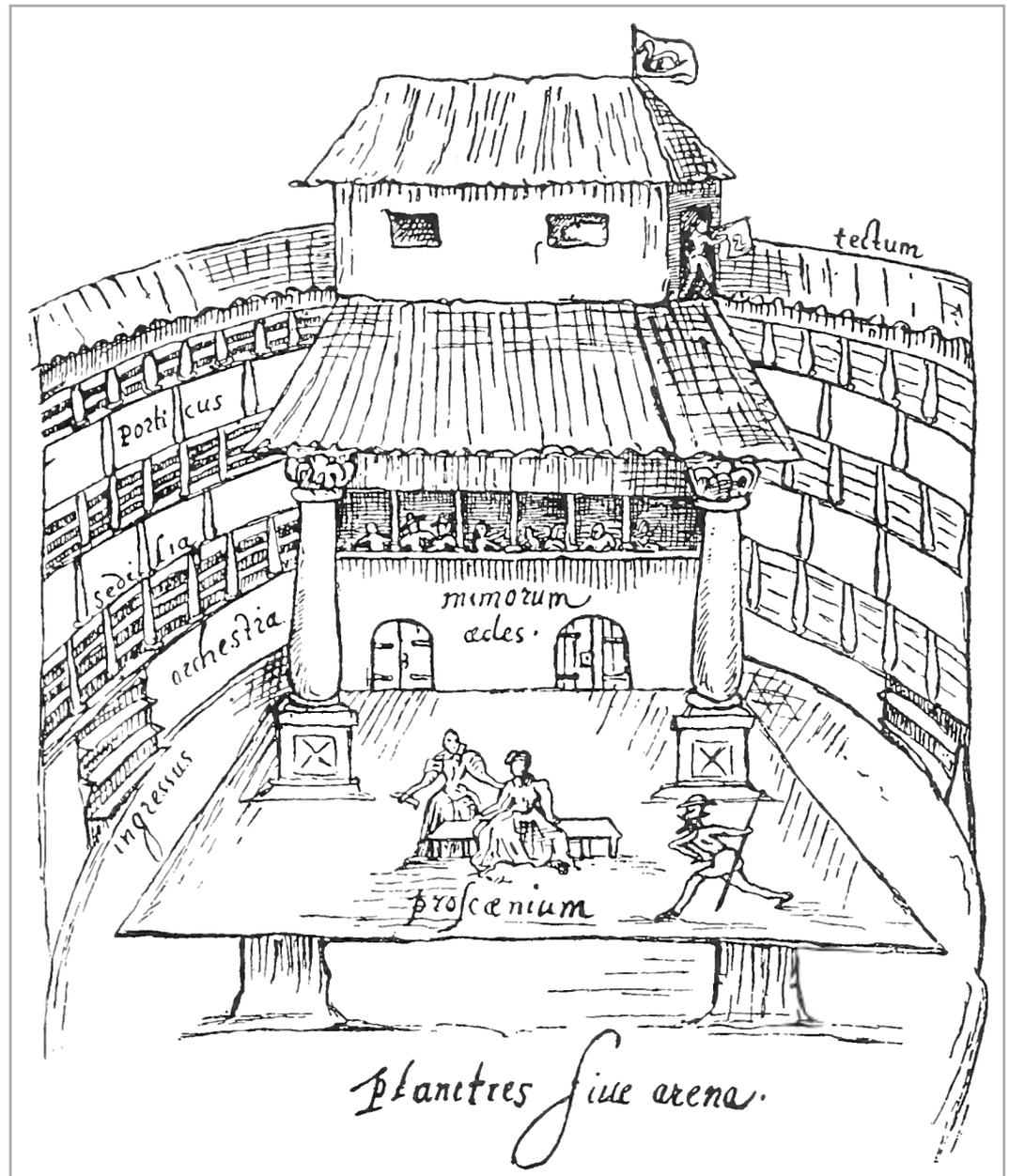
Au cinéma sur un écran, la réalité est recomposée par 24 images/photos par seconde ce qui fait croire à un mouvement naturel. Ainsi dans n’importe quelle situation de déplacement ; une

personne, un animal ou un objet nous donne l'illusion optique de la réalité... À partir de là il est facile d'imaginer que l'on peut montrer dans un même film, une chanteuse sur scène à l'opéra, la Callas par exemple, un spectateur en retard qui bouscule les premiers rangs déjà concentrés, et le machiniste en coulisse qui prépare son effet... Tout cela peut-être montré simultanément... C'est ce qu'on appelle au cinéma le montage parallèle qui permet de dérouler plusieurs actions en même temps... Chacun d'entre nous comprend aujourd'hui ce code car on dispose d'une culture cinématographique déjà vieille de plus d'un siècle qui se transmet dès notre enfance. Ainsi nous acceptons d'une image à l'autre le changement de lieu ou de temps. On peut s'en rendre compte facilement en regardant des films au sein desquels le réalisateur a figuré un espace théâtralisé, tels que *Dogville* de Lars Von Trier ou *Smoking, no smoking* d'Alain Resnais : au début, cela semble étrange et il faut au spectateur un certain temps pour accepter ce parti-pris. Le théâtre déploie un espace symbolique puissant renvoyant le spectateur à son imaginaire.

Au théâtre, l'espace est unique, c'est sa force, nous sommes tous conviés à un moment donné pour assister ensemble à une représentation qui n'aura lieu qu'une fois et dans un seul espace. Aujourd'hui, cela devient même une expérience très étrange et exceptionnelle, c'est sa force, parce que nous sommes en présence du vivant qui fait défaut au cinéma et c'est ce qui nous trouble. Si on peut imaginer un parallèle entre le cinéma et le théâtre ce serait d'être présent au plus près par la voix des acteurs, qui le seront effectivement « à porter d'oreilles », dans une intimité à l'aide de micro dissimulés, mais ce n'est pas tout... J'ai vu un jour au théâtre que l'on pouvait faire croire à un secret partagé... dans une très grande salle en chuchotant à son partenaire un acteur a dit : « j'ai une confidence à vous faire »... et ça marche !

ANNEXE 14 : LE THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN

| n° 171 | octobre 2013 |



Arnoldus Buchelius (Aernout van Buchel) (1565-1641), d'après un dessin de Johannes de Witt (1566-1622). Utrecht, University Library, Ms. 842, fol. 132r.