

# LE THÉÂTRE ET LA MISE EN SCÈNE



**L'ART**iste  
est au service  
de l'enfance de la folie et de l'imaginaire  
qui sans lui  
n'auraient aucune reconnaissance  
«public»

# SOMMAIRE

<b>LA MISE EN SCENE</b>	<b>1</b>
<b>I Définition de la mise en scène</b>	<b>1</b>
1 Qu'est-ce que la mise en scène?	1
2 Petit rappel historique	1
3 Une vision	1
4 L'espace	2
5 Le terrain de jeu	2
6 Le bras droit	2
<b>II Le théâtre et la question de la mise en scène</b>	<b>3</b>
1. Le théâtre : un texte	3
A Le dialogue	3
B Les didascalies	4
2. La représentation	4
A Le lieu et le temps	4
B Les éléments de mise en scène	4
Les costumes	4
Le décor	5
C La direction d'acteurs	5
3. Mise en scène et création	5
A Convergence	5
B Apports	5
C Divergence	6
Conclusion	6
<b>III l'interprétation et la mise en scène</b>	<b>6</b>
1 Qu'est-ce que l'interprétation ?	6
2 Les premiers pas	6
3 Paradoxe	6
4 Cuisine d'acteurs	7
<b>IV Analyse de différentes mises en scène</b>	<b>8</b>
<b>1 Ubu roi, une dramaturgie pataphysique</b>	<b>8</b>
A L'intrigue	8
B Adaptation et mise en scène par Jérémie Le Louët	8
C Décor	9
D Les costumes	10
Conclusion	11
<b>2 Lettres de l'intérieur</b>	<b>12</b>
A Création d'un pièce par la Compagnie Les Mistons	12
B Comment la mise en scène est-elle parvenue à retranscrire ce rapport épistolaire entre deux jeunes-filles qui ne se sont jamais vues ?	12
C Le décor	13
Conclusion	14
<b>3 Le mariage de Figaro</b>	<b>15</b>
A Les costumes	15
B Le rôle de l'accessoire	16
C Le décor	17
Conclusion	18
<b>4 Le bal masqué de Verdi</b>	<b>19</b>
Résumé	19
A Historique sur le bal masqué	19
B le masque à l'origine même du théâtre	19
C Rôle du masque dans la mise en scène	20
D Le décor	20
Conclusion	21
<b>5 Talking heads II (moulin à paroles)</b>	<b>22</b>
A Choix de mise en scène	23
B Le décor	23
C le jeu des comédiennes : le monologue	23
Le jeu avec le public : le regard, la voix.	24
Conclusion	24

# LA MISE EN SCÈNE

La mise en scène est selon la définition d'André Antoine (considéré en France comme le premier metteur en scène) « l'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par l'auteur dramatique ».

## I Définition de la mise en scène

### 1 Qu'est-ce que la mise en scène?

La mise en scène est l'orchestration de tous les éléments d'une production théâtrale (jeu, costumes, décor, éclairage, son). C'est un regard subjectif qui se forge d'après une lecture approfondie d'une œuvre, et qui dirige de façon sensible tous les créateurs réunis autour de la production. Le metteur en scène doit avoir une confiance absolue envers ses compagnons de création, et vice versa, car il est un peu le chef de troupe, celui qui ouvre le chemin et assure une cohérence dans le travail.

### 2 Petit rappel historique

Le rôle du metteur en scène n'a pas toujours existé. Avant le XXe siècle, la plupart des directions d'acteurs étaient assurées par l'auteur lui-même ou le comédien doyen de la troupe, qui en plus d'interpréter un rôle, coordonnait le reste de la production. L'inventivité demeurait au niveau de l'écriture, et l'on respectait à la lettre les propositions de l'auteur. Pas besoin de metteur en scène, puisque toutes les réponses étaient déjà dans le texte ! Auparavant, les acteurs devaient interpréter leur rôle selon des conventions établies. Chaque artiste élaborait individuellement sa gestuelle et sa déclamation, il fournissait lui-même le costume de son personnage, et les mouvements de scène étaient réduits au strict nécessaire. Les personnages étaient souvent typés (l'avare, l'amoureuse, le fourbe) et les acteurs en connaissaient les moindres traits et gestes. C'est avec l'idée d'unifier le style d'un spectacle, dans le jeu des comédiens, les costumes et l'espace des décors, que les dramaturges et directeurs de théâtre ont commencé à élaborer des mises en scène

Au XXe siècle, avec l'avancement des différentes techniques et l'éclatement des formes d'écriture, les réponses ne se trouvèrent plus à l'intérieur des pièces. Chaque œuvre appelait une mise en scène originale. Les metteurs en scène se multiplièrent, proposant tour à tour de nouvelles façons de jouer, de nouvelles esthétiques, et acquirent ainsi un statut capital et une permanence au sein du théâtre moderne.

### 3 Une vision

Le travail du metteur en scène commence avant même les répétitions. Il doit avoir analysé de près les intentions de l'auteur, en ayant une connaissance quasi parfaite du texte avec lequel il travaillera. Évidemment, certaines choses peuvent lui échapper (il n'est pas parfait!), et il compte alors sur le travail spécialisé de ses collègues pour approfondir chaque aspect de la pièce. Réunissant tous les concepteurs et acteurs lors d'une première lecture, il leur fait part de sa vision de l'œuvre, afin que tous et chacun puissent intégrer celle-ci à leur travail respectif. Un bon metteur en scène est capable d'exprimer clairement cette vision sans toutefois rejeter les propositions de ses compagnons de travail.

Selon Marie Gignac, metteuse en scène et directrice artistique du Carrefour International de Théâtre de Québec, les qualités nécessaires à son travail sont nombreuses : «La créativité, l'esprit d'analyse et de synthèse, la polyvalence, la capacité de travailler en équipe, le leadership... Mais d'abord et avant tout, il faut avoir de la vision, une vision personnelle de l'œuvre et aussi de l'humanité... être attentif à la vie en soi et autour de soi. Et beaucoup d'amour et de patience.»

## 4 L'espace

Avec l'aide d'un scénographe et d'un costumier, le metteur en scène se penche tout d'abord sur les décors et les costumes, étant donné que leur conception et leur fabrication requiert un temps immense. C'est là que l'esthétique de la pièce prend forme. Les croquis et les dessins de toutes sortes abondent. À cette étape d'essais et d'erreurs, on cherche la «couleur» du spectacle, le cadre de représentation, l'espace dans lequel les acteurs seront plongés. Si les maquettes de décors et de costumes sont justes aux yeux du metteur en scène, les concepteurs peuvent démarrer la fabrication. Le même processus s'applique pour le concepteur sonore, l'accessoiriste et le concepteur d'éclairage. Le metteur en scène doit s'assurer que tous travaillent dans le même sens, pour le bien de la production et non pour expérimenter leurs fantasmes individuels.

## 5 Le terrain de jeu

Puis arrive le temps des répétitions avec les acteurs. Ce travail s'échelonne sur plusieurs semaines, généralement six ou huit, selon les productions. C'est là que le metteur en scène orchestre le jeu des comédiens. Ils cherchent avec eux. Ensemble ils trouvent le rythme de la pièce, les mouvements qui sous-tendent les actions, ils règlent au quart de tour chaque morceau de l'histoire, afin d'obtenir les effets voulus. Pendant quelques mois, un véritable laboratoire humain se construit sous la loupe respectueuse mais intransigeante du metteur en scène. Les concepteurs, eux, assistent régulièrement aux répétitions afin d'essayer à leur tour ce qu'ils ont trouvé en marge du travail des acteurs. Tout ça dans le but d'arriver à une première représentation cohérente, prête à rencontrer un public.

## 6 Le bras droit

Le metteur en scène peut compter sur le précieux soutien d'un assistant. C'est un rôle méconnu, bien qu'il soit très important et exigeant. Il est le responsable de la salle de répétition, c'est-à-dire qu'il organise les horaires, voit au bien-être des acteurs et veille à ce que tous soient présents à l'heure. À chaque répétition, il note les erreurs de texte, les accessoires manquants et les déplacements. Il est la mémoire vivante du spectacle. Ces notes peuvent alors être transmises aux autres concepteurs. Son travail consiste également à s'assurer de la cohérence des propositions du metteur en scène. Il le relance sur certaines décisions, le questionne, le critique. Si le metteur en scène, pour une raison exceptionnelle, devait manquer à l'appel, c'est l'assistant metteur en scène qui prendrait sa place, étant plus que quiconque au fait des décisions artistiques qui ont été prises.

### **Le saviez-vous ?**

C'est le célèbre compositeur Richard Wagner (1813-1883) qui a inventé le concept de Gesamtkunstwerk, mot allemand qui pourrait se traduire par «spectacle total», convaincu que l'opéra était l'aboutissement ultime et parfait du théâtre. Beaucoup de créateurs modernes, metteurs en scène pour la plupart, désirent depuis synthétiser les langages artistiques (musique, texte, danse, projections multimédias, etc.), afin de créer des œuvres complexes et complètes.

## II Le théâtre et la question de la mise en scène

Le théâtre est un genre littéraire, mais aussi un spectacle ; **cette double dimension pose la question des rapports entre le texte et la mise en scène.**

Le texte de théâtre n'est pas écrit pour être lu, mais pour être joué. Il est donc nécessaire de procéder à une interprétation qui permette de comprendre comment passer de l'écriture à la représentation.

### 1. Le théâtre : un texte

Si l'on excepte la commedia dell'arte (jouée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, en Italie et en France), où le texte est réduit à un canevas sur lequel les acteurs improvisent, une pièce de théâtre est écrite par un auteur dramatique. Ce texte est composé de deux éléments distincts : le dialogue, et les didascalies.

#### A Le dialogue

C'est le discours direct, entre les personnages, qui permet au spectateur :

- de connaître les pensées et les sentiments des personnages ;
- de connaître les informations nécessaires à la compréhension ;
- de ressentir des émotions.

Le texte théâtral se distingue ainsi par une « double énonciation » : les acteurs se parlent entre eux (premier niveau d'énonciation), mais ils s'adressent aussi au public (second niveau d'énonciation). Cette spécificité offre des jeux possibles, si le spectateur en sait davantage qu'un personnage, par exemple.

Le dialogue emprunte différentes formes :

- la réplique est une prise de parole ;
- la tirade est une longue réplique, souvent argumentative, et/ou appartenant à un registre lyrique, tragique, épique, etc ;
- la stichomythie est une succession rapide de répliques, dans laquelle les personnages se répondent vers par vers. Elle révèle un moment intense d'échange ;
- le récit est employé pour donner à entendre des faits qui ne sont pas représentés sur scène (soit parce que la bienséance s'y oppose, soit parce qu'ils se déroulent dans un autre lieu ou une autre époque) ;
- le monologue est un faux dialogue. Le personnage se parle à lui-même. Le monologue peut prendre la forme de stances, si le style en est poétique ; il peut être un aparté, si d'autres personnages sont sur scène mais ne sont pas censés entendre ce que dit le premier personnage.

Les personnages peuvent être répartis selon un « **schéma actantiel** » : on peut en effet, afin de comprendre le fonctionnement de la pièce, chercher quel est **le sujet** (celui qui est à l'origine de l'action), **l'objet** (ce que recherche le sujet), **le destinataire** (ce qui pousse le sujet à entreprendre sa quête ou son action), **le destinataire** (ce ou celui à qui est destinée cette quête), **les adjuvants** (ce qui, ou ceux qui, aident le sujet), et **les opposants**.

En prose ou en vers, le texte théâtral diffère toujours de la communication de la « vie réelle ». En effet, il s'agit d'un texte littéraire, qui vise à l'efficacité : les paroles prononcées doivent avoir un lien avec l'action représentée sur scène. D'autre part, les rythmes et les sonorités ont dans les répliques autant d'importance que le sens : il s'agit pour le dramaturge d'engendrer des émotions chez le spectateur, de le frapper, et de créer un univers

## B Les didascalies

Ce sont les indications scéniques que l'auteur donne au metteur en scène, aux acteurs (et éventuellement au lecteur – mais pas au spectateur). Elles sont souvent présentées en italiques, et signalent d'emblée qu'une pièce ne se réduit pas aux échanges verbaux entre personnages.

**Les didascalies initiales** : elles peuvent concerner :

- le nom des personnages ;
- le découpage en actes et scènes ;
- le lieu, l'époque ;
- le décor ;

**Les didascalies placées à l'intérieur des dialogues** :

- les gestes, les mimiques, le ton d'un personnage ;
- l'énonciation (par exemple : « en aparté ») ;
- la musique ;
- les accessoires ;
- etc.

## 2. La représentation

Une pièce de théâtre (sauf cas exceptionnel, par exemple Musset et son Spectacle dans un fauteuil) est écrite pour être jouée, c'est-à-dire mise en scène. Or, les didascalies sont essentielles, mais restent des indications. Le metteur en scène a donc un rôle décisif dans le passage du texte à la représentation concrète

### A Le lieu et le temps

- Au XVIIe siècle, les unités imposent un seul lieu, et un temps réduit à 24 heures. Le lieu peut être une pièce dans un palais, un intérieur bourgeois, une place, etc. que le metteur en scène meuble et décore.
- Au XIXe et XXe siècles, les lieux sont multiples, ce qui impose des changements de décors. Le metteur en scène peut choisir des décors réalistes, ou bien stylisés, voire de simples écriteaux indiquant la nature du lieu (renouant ainsi avec les procédés du Moyen Âge et de la Renaissance).
- Dans tous les cas, la convention choisie est acceptée par le spectateur – mais chacune engendre des émotions différentes.

### B Les éléments de mise en scène

La musique, la lumière, les costumes, les décors... sont autant d'éléments laissés à la discrétion du metteur en scène. À chaque moment d'une pièce existent donc des choix à faire, qui engagent le sens de l'œuvre.

#### Les costumes

Les costumes c'est-à-dire vêtements, masques, perruques ou maquillages, sont souvent ce que le spectateur perçoit d'abord du personnage. Le choix du costume revêt donc une signification primordiale et peut s'orienter dans plusieurs directions, parfois mêlées :

- Le costume réaliste : (celui que le personnage porterait dans la vie courante ou celui d'un personnage historique) qui fixe immédiatement le statut social du personnage ;
- Le costume typique (reconnu par la tradition comme le costume d'Arlequin) ;

- Le costume symbolique (qui souligne un caractère ou un thème par quelques traits précis, par exemple le ventre proéminent symbole de la gourmandise, etc.) ;
- Le costume à contre-emploi (le roi habillé en enfant, signe de son caractère infantile) ;
- Le « refus » du costume (le costume semblable pour tous les personnages, ne donne aucune indication sur leurs rôles respectifs, seul le jeu compte).

## **Le décor**

Le décor permet de situer la fiction théâtrale. On peut distinguer trois grands types de décors :

- Le décor réaliste qui tente de figurer le lieu, tel qu'il existe dans la réalité ;
- Le décor par allusions qui situe l'action par quelques indications (pancarte...) ;
- Le décor symbolique qui crée un espace imaginaire, à partir des jeux de volume et de matière (plan incliné, disposition de tentures...).

Si un décor peut indiquer un lieu unique (unité de lieu du théâtre classique), il peut échanger éventuellement au cours de la pièce (un salon, puis la rue ...), voire, il peut être parfois à lieu multiple (les mystères représentent simultanément plusieurs lieux sur la scène ; il faut alors changer d'endroit sur la scène pour indiquer un changement de lieu de l'action).

## **C La direction d'acteurs**

Les acteurs sont dirigés par le metteur en scène : leur travail commun permet de faire émerger une diction, un débit, des intonations, mais aussi des gestes, des déplacements... Là encore, les choix effectués donneront une couleur spécifique à la pièce.

## **3. Mise en scène et création**

Comme on vient de le voir, le metteur en scène n'est pas un simple exécutant ; il ne peut pas se contenter de transposer les didascalies en éléments réels. D'une part, parce qu'elles n'étaient pas fréquentes jusqu'au XIXe siècle ; d'autre part, parce que ces indications laissent encore de la place pour une interprétation ; enfin, parce que chaque mise en scène est unique et que le théâtre est un art « vivant ». La mise en scène est donc « création », à partir de l'œuvre de l'auteur dramatique.

## **A Convergence**

La plupart du temps, la représentation s'attache à rendre visible, par des signes, le sens de l'œuvre écrite. Les metteurs en scène respectent le texte, mais aussi les lieux (décors), l'époque, les classes sociales des personnages, etc.

Il y a ainsi convergence entre la pièce telle qu'elle a été écrite et la représentation.

## **B Apports**

Cependant, le respect du texte et des conditions de création initiale n'empêchent pas que deux metteurs en scène donneront pour la même œuvre un spectacle différent. En effet, les costumes, le ton ou les déplacements des acteurs, le choix même des acteurs (connus ou inconnus, plus ou moins jeunes, de physiques différents, etc.) sont autant d'éléments qui donneront au spectacle sa spécificité.

On peut ajouter à cela la symbolique des couleurs (tel décor, en rouge éclatant, aura un impact différent sur le spectateur que s'il est d'un beige neutre), la vitesse de l'action, la musique, etc. Chaque metteur en scène offre donc un apport personnel au texte initial

## C Divergence

Enfin, certains metteurs en scène choisissent de s'écarter délibérément de l'un ou l'autre des aspects du texte initial. On peut ainsi transposer le sujet dans une autre époque (par exemple, faire jouer une œuvre de Marivaux par des comédiens en jean) : le texte est le même – il prend cependant, par cette modernisation, un sens nouveau. On peut, pour donner un autre exemple, choisir de faire jouer un rôle masculin par une femme, ou inversement.

Un metteur en scène peut également envisager la pièce, ou une partie de la pièce, selon un angle original. Ainsi, le monologue de L'Avare, de Molière, dans lequel le personnage se plaint d'avoir été volé et de ne pas retrouver sa « cassette », est d'un registre comique ; mais on peut le dire avec lenteur, sur un ton pathétique, comme le fit par exemple Jouvett. Dans ce dernier cas, il n'y a pas « trahison » de l'auteur : le metteur en scène met soudain en relief un aspect du personnage qui était présent, mais disparaissait sous le comique. Harpagon reste ridicule, certes, mais devient aussi émouvant et révèle le mal dont il souffre.

## Conclusion

Le spectacle théâtral est à la fois « représentation » et « re-création » ; par ces deux aspects, il permet la redécouverte de l'œuvre originale.

## III l'interprétation et la mise en scène

### 1 Qu'est-ce que l'interprétation ?

L'interprétation comprend tout le matériel humain qu'il nous est donné de voir lors d'un spectacle, que ce soit les comédiens principaux, les figurants et même les danseurs ou musiciens qui viennent parfois créer une trame chorégraphiée ou musicale à la pièce. Le travail d'un interprète consiste à donner vie à un personnage, partie essentielle d'un texte. De plus, il doit en matérialiser l'existence grâce à une partition gestuelle et émotive qu'il a préalablement développée pendant plusieurs semaines avec un metteur en scène.

### 2 Les premiers pas

Dès qu'un comédien est appelé à jouer un rôle, il doit plonger dans le texte. Non seulement il doit connaître parfaitement la partition du personnage qu'il incarne, mais aussi tout l'univers de la pièce : l'époque, les intentions de l'auteur, les référents culturels, etc. Bien que son travail se concentre principalement autour d'un seul et unique rôle (parfois plusieurs), il ne doit pas oublier qu'il fait partie d'une production dont il n'est qu'un élément, essentiel certes, mais dépendant d'un sens global. L'interprète doit apprendre rapidement son texte par cœur, afin de se libérer de l'emprise du papier et d'avoir une liberté gestuelle essentielle à son travail. En salle de répétition, guidé par un metteur en scène, il tente des choses, met en gestes, transforme son corps, interagit avec d'autres, se trompe, essaie de nouveau... L'objectif est de préciser un spectacle qui, au bout de centaines d'heures de laboratoire exigeant sera prêt à affronter un public.

### 3 Paradoxe

Une question quasi irrésoluble hante les interprètes depuis longtemps. Doivent-ils s'identifier à leur personnage, au point de se fondre complètement à lui, ou au contraire doivent-ils garder une distance par rapport à ce dernier ? Deux Écoles s'affrontent, bien que les pensées modernes puisent de plus en plus aux deux à la fois. Denis Diderot fut le premier à parler du paradoxe du comédien. Il avança, et ce dès le XVIIIe siècle, qu'un comédien ne doit jamais mélanger vie personnelle et interprétation. Il ne doit pas vivre ce que son personnage vit, ce qui lui empêcherait de rester conscient de ce qui se passe autour de lui, de son interaction artificielle avec les autres comédiens et



éléments de la production. Le grand penseur du théâtre russe, Stanislavski, qui sans nier complètement l'artifice du jeu, a quant à lui introduit la notion d'identification au personnage. Un acteur, pour créer un rôle, doit puiser à son univers personnel, ses souvenirs, ses blessures, afin que ce qu'il vive sur scène soit le plus vrai possible. Est-ce le personnage qui pleure, ou l'acteur ? C'est l'œuf ou la poule. Tout cela est un peu schématique et réduit sans doute la pensée de ces deux grands hommes, mais la question n'en est pas moins cruciale. L'acteur, peu importe le chemin qu'il utilise pour y arriver, a une seule responsabilité : créer une illusion à laquelle les spectateurs adhéreront, pour se laisser raconter une histoire et se laisser toucher par des problématiques humaines et universelles.

#### 4 Cuisine d'acteurs

**Sa voix est son outil premier.** C'est à travers elle que résonnera le texte de l'auteur et que le spectateur assis au fond de la salle pourra apprécier chaque subtilité des répliques. L'acteur doit donc en prendre grand soin. À travers exercices de réchauffement (les cordes vocales sont très sensibles) et exercices de diction (la langue est quant à elle un muscle qui doit s'habituer à des mouvements complexes), l'acteur s'assure d'arriver prêt vocalement à chaque répétition, à chaque représentation.

**Son corps est tout aussi important.** Pour atteindre une gestuelle naturelle et d'une précision chirurgicale, l'acteur doit travailler d'arrache-pied. Il doit acquérir une souplesse et une force musculaire hors du commun, qui lui permettent de jouer pendant des heures des partitions parfois épuisantes et complexes, tout en évitant les blessures. Il doit être aussi en mesure de répondre aux demandes d'un metteur en scène, toujours plus exigeant à mesure qu'avancent les répétitions.

# ANALYSE DE DIFFERENTES MISES EN SCENE

## 1 Ubu roi, une dramaturgie pataphysique

[La Pataphysique apparaît dans Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, livre écrit par Alfred Jarry en 1897-1898. Elle est alors définie comme « science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. ».

La pataphysique a pour objectif de décrire les phénomènes du monde sous un regard particulier, en décalage avec la vision traditionnelle. Un Collège de pataphysique fut créé en 1948. Un de ses plus illustres participants fut Boris Vian.]

Non seulement Ubu roi est un texte étonnant, mais la mise en scène définie par Jarry lui-même est loin de ce qui est habituel et vient se rajouter au texte pour lui conférer une double étrangeté.

La pièce de Jarry prend place dans la catégorie plus large du théâtre symboliste, qui s'oppose à la littérature réaliste et naturaliste. Le symbolisme est une école littéraire (Maeterlinck, Verlaine, Rimbaud) qui veut « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit. » (Mallarmé, un autre symboliste) ; Jarry est un symboliste, mais il dépasse le symbolisme en inventant la pataphysique.

### A L'intrigue

Elle est sommaire, mais Jarry accumule les scènes à effet (le banquet, le meurtre, la trappe, l'ours, etc.) Ubu roi est une parodie burlesque sur le pouvoir, la prise de pouvoir, l'abus de pouvoir, l'amour insensé du pouvoir total. Boursoufflé d'égoïsme, d'avidité, de bêtise et de lâcheté, le père Ubu ne recherche en toute chose que son bénéfice et son bonheur personnel qui est autant que possible un bonheur physique : manger plus, boire plus, prendre toute la place disponible, priver les autres d'espace pour en avoir plus. Il se vautre dans le pouvoir comme un cochon dans sa bauge ...

Il est clair que les scènes se succèdent sans logique absolument évidente, et qu'on pourrait parfois les monter dans un ordre différent.

### B Adaptation et mise en scène par Jérémie Le Louët

Réfléchir aux codes de la tradition théâtrale, aux possibles de l'interprétation, à la place du spectateur dans la représentation... Tels sont les axes de recherche et de questionnements qui animent la compagnie des Dramaticules, collectif artistique créé par le comédien et metteur en scène Jérémie Le Louët.



Pour les six comédiens présents sur scène, il n'est pas question de rejouer cette pièce dans sa forme initiale : plutôt que de suivre fidèlement la trame de la pièce, c'est à l'esprit parodique et contestataire que sous-tendait sa création scénique, en 1896, que Jérémie Le Louët a souhaité s'intéresser. Des cinq actes d'Ubu Roi, il ne retiendra que les principaux épisodes, jouant de nombreuses mises en abyme [enchâssement d'un récit dans un autre récit, d'une scène de théâtre dans une autre scène de théâtre (théâtre dans le théâtre)].

Il crée des ruptures dans l'avancée de la représentation, il échange avec le public, il multiplie les renvois, les ajouts, les facéties, les changements de perspectives. Cette création éclatée est une bonne représentation du théâtre libre.

**Remarque :** Nous pouvons constater que le metteur en scène joue avec le public, avant même que les acteurs soient sur scène, il projette sur un grand écran leur vie dans leur loge. (voir photo ci-dessus). Le spectateur peut découvrir les acteurs et leur pantomime (nous n'avons que l'image projetée mais pas le son), ainsi que leur dispute avant leur entrée en scène. Le spectateur s'interroge alors ; sommes-nous déjà dans l'histoire théâtrale ou non ? Une entrée en scène qui n'est pas dénuée de sens car elle pose la question suivante « quand un acteur prend-il possession de son personnage ? Est-ce Ubu Roi, la mère Ubu, ou un autre personnage que je vois dans la loge ou les comédiens qui se préparent ? »

### C Décor

Ubu roi offre de nombreux changements de décors, parmi lesquels :

- le palais royal
- un champ de bataille
- une crypte
- une grotte
- un navire



Le décor est grandiose, accompagné de grands coups de fumigène, d'images vidéo, de clair-obscur, d'un cheval en carton-pâte gigantesque. Cependant le metteur en scène utilise des matériaux rapides à manipuler : le cheval est sur roulette, une table sur roulettes, le navire est symbolisé par un carton dans lequel les personnages simulent leur périple en mer, la mer est symbolisé par un drap qui est en mouvement grâce à une soufflerie.



Comme le dit Jérémie le Louët « Mon Ubu, comme tous mes projets, est un projet de jeu : la scénographie est au service des acteurs. Pas de grosse structure, mais des tables dressées pour des banquets pantagruéliques ; il s'agit pour les protagonistes de bien se remplir la panse et les poches, de boire pour se vider la tête, et de parler, proférer, vociférer jusqu'à épuisement. »

La lumière joue aussi un rôle fondamental dans ce théâtre ubuesque. Elle prend en charge la structuration de l'espace et le séquençage narratif, en revendiquant les couleurs saturées et outrageusement subjectives.



## D Les costumes



Le capitaine Bordure : c'est l'homme de main du Père Ubu. Il lui est aussi fidèle qu'Ubu l'est d'abord envers le Roi Venceslas. Il se dispose librement à commettre un crime pour son maître : « S'il s'agit de tuer Venceslas, j'en suis. Je suis son mortel ennemi et je réponds de mes hommes. »

Les costumes sont anachroniques et délibérément théâtraux. Le choix du costume revêt une signification, le capitaine Bordure est affublé d'un gros ventre, comme nous pouvons le voir sur la photo, il symbolise l'avidité de cet homme qui est prêt à tout à partir du moment qu'il en tire avantage !

Les costumes évoluent tout au long de la pièce. Au départ, ils sont simples et pris dans la vie quotidienne de tout un chacun, ensuite les personnages s'habillent de façon de plus en plus voyante, de plus en plus farfelus à mesure que la folie d'Ubu et sa soif de pouvoir grandit !



Les oreilles d'âne qu'il porte sur la première photo plante le personnage, incapable de réfléchir et qui suit aveuglement les désirs de sa femme sans un brin de malice, de jugeote ! Le pouvoir d'Ubu est souligné par les accessoires du costume : la couronne (en papier) et la cape de couleur voyante. Il représente ainsi un roi fantoche, sans envergure ... Sa déchéance est marquée par un costume sans couleur, blanc comme un linceul qui transcrit la fin de son règne et sa nudité face à une destinée qui lui échappe !

## Conclusion

Jarry met au point avec Ubu roi une révolution du théâtre. A peu près à la même époque se produit une transformation profonde de la musique (Ravel, Debussy, et bientôt Stravinski), de la peinture (Picasso, puis l'art abstrait) et de l'art en général. Les surréalistes dans les années 1920, feront de Jarry l'un de leurs précurseurs.

Le génie de Jarry, c'est d'avoir dépassé les bornes de la bienséance et de la vraisemblance pour aborder les rivages du grotesque et du surréalisme.

Car c'est par l'absurde et la dérision qu'il atteint son but de contestataire d'un pouvoir ultra centralisé, corrompue et complètement pourri. Ubu roi, calqué sur des thèmes et des schémas shakespeariens est une énorme farce. Comme telle, elle doit faire rire, rire aux larmes, d'un rire dévastateur et irrespectueux qui peut seul permettre de faire table rase, avant de pouvoir peut-être retrouver quelques valeurs essentielles sur quoi rebâtir une humanité digne de ce nom.



## 2 Lettres de l'intérieur

**Lettres de l'intérieur** est au départ un roman épistolaire de John Marsden. Il est né à Melbourne en 1950. A 28 ans, il s'oriente vers l'enseignement. Professeur d'anglais confronté à l'apathie de ses étudiants, il décide d'écrire pour eux. En 1982, il est arrêté lors d'un blocus contre la construction d'un barrage en Tasmanie. Comme toutes les prisons sont pleines, il est placé en quartier de haute sécurité à Ridson Prison. Il utilisera cette expérience pour écrire **Lettres de l'intérieur**.

Un jour, Mandy, quinze ans, décide de répondre à l'annonce de Tracy, quinze ans elle aussi, qui cherche une correspondante. Petites histoires de filles, de chiens et de chats, de lycée, joies du basket... Mandy est joyeusement éblouie par la famille «idéale» de sa correspondante, jusqu'au jour où elle s'aperçoit que finalement, elle ne sait rien d'elle ...

La vérité apparaît : Tracy écrit d'une prison pour mineurs, et, apparemment, elle n'est pas là pour avoir pris le bus sans ticket. De l'autre côté, ce n'est pas rose non plus : le frère de Mandy accumule des signes de violence extrêmement inquiétants, que les parents refusent de voir.

### A Création d'un pièce par la Compagnie Les Mistons

Depuis quelques années, la Compagnie théâtrale travaille sur un vaste projet intitulé « Correspondance », proposant de décliner les différents sens du terme : correspondance épistolaire, correspondance au sens du chemin, de changement de parcours. Dans *Lettres de l'intérieur*, il est aussi question de silence et de parole. Mais à distance. Ici, le silence, c'est l'attente, l'espoir d'une lettre, l'angoisse de ne plus en recevoir.

Adapter et mettre en scène le roman de John Marsden, c'est continuer à chercher ce qui se cache dans le langage et le non-verbal : donner de la voix et du corps à l'écriture ; donner du temps aux mots.

### B Comment la mise en scène est-elle parvenue à retranscrire ce rapport épistolaire entre deux jeunes-filles qui ne se sont jamais vu ?

Quand nous avons pu parler après la pièce avec le metteur en scène et les comédiennes, nous avons abordé cette question. En effet, un roman épistolaire est fait pour être lu, mais il est plus difficile de jouer deux personnes qui correspondent par l'écriture, sans se voir, sans se parler.



Pour symboliser deux correspondantes, la mise en scène a mis en place plusieurs techniques :

- Les deux comédiennes ne se regardent pas tout au long du spectacle,
- Elles restent chacune d'un côté de la scène,
- Elles récitent leur texte, sans la lettre en regardant les spectateurs,
- Elles font de même quand elles décrivent leurs émotions, leurs sentiments.

Le décor joue aussi un rôle important dans cette pièce.

**Remarque** : le metteur en scène nous a aussi expliqué que pour apprendre leur rôle et le jouer, les comédiennes ont commencé par dire leurs répliques en se regardant, ensuite progressivement elles ont joué sans se regarder.

### C Le décor

Le décor permet de situer la fiction théâtrale. Seul deux lits symbolisent le milieu dans lequel vivent les deux personnages. Ils sont identiques mais pourtant on identifie deux lieux, l'un d'une jeune fille qui vit dans un bon quartier et l'autre dans une nudité qui symbolise son enfermement.



Les personnages jouent sur la position des lits, sur leurs jeux, en dessus, en dessous, sur le côté. Au début les deux lits sont côte à côte, les lits symbolisent alors la tranquillité de leur vie. Elles sont heureuses de communiquer et semblent trouver un équilibre ensemble. Ensuite au fil des lettres, chacune apprend les angoisses de l'autre. Mandy a un frère violent et chaque soir elle a peur qu'il vienne la voir dans sa chambre. On découvre alors qu'elle dort sous son lit ou à côté.



Quand Tracy explique à son amie la vérité, là aussi tout dérape. Elle supporte de moins en moins son enfermement, elle aimerait voir son amie mais en même temps elle a peur de la décevoir. Le lit commence à changer de place, le lit se retrouve contre un mur : l'espace semble se rétrécir au fil des lettres, au fil du temps. Le jeu des miroirs est aussi important. Au départ, les miroirs agrandissent la pièce, ensuite en les retournant (rétrécissement de la pièce), le personnage indique son impuissance face à une destinée où elle a peu de prise !



Le lit devient le symbole de la révolte et image la pensée dévastatrice de Tracy qui ne supporte plus de ne pas avoir de nouvelle de son amie depuis plusieurs mois. Ces lettres lui permettaient de tenir, d'accepter sa condition carcérale. Elle apprend la mort de son amie et de toute sa famille, tuée par le frère qui s'est suicidé ensuite. »

Dans la dynamique de la pièce, on est partie prenante : on attend les lettres avec autant d'impatience que les personnages. On oublie complètement la simplicité du décor pour se plonger totalement dans la magie du texte. C'est un moment saisissant pour tous les publics.

Quand le spectacle s'est terminé, il y a eu un moment de silence qui fut interrompu par les applaudissements inconditionnels du public. Tout un chacun avait envie de perpétrer cet instant en rencontrant la troupe. Les jeunes comme les plus anciens se sont retrouvés autour d'une collation pour partager son ressenti, son positionnement face à la violence, à l'incompréhension face à des actes qui nous dépassent.

Le théâtre est un lieu privilégié où les langues se délient sur scène mais aussi après. Le théâtre rapproche les hommes.

### **Conclusion**

Traiter le thème de la violence en passant par l'intime, la confiance, pour que chaque spectateur puisse se positionner, s'interroger, s'identifier. Porter ce texte pour parler et entendre la solitude et le désarroi de l'adolescence ; pour éviter que la violence extrême suggérée à la fin de la pièce ne se produise plus dans la réalité. Susciter, encourager le dialogue entre adolescents et adultes, confrontés à la difficulté de grandir dans un monde violent.

Donner de la force au pouvoir de la parole et de l'écriture dans les liens qu'elles créent : confiance, complicité, amitié, entraide, pour sortir du silence et de l'indifférence. Voilà les objectifs de la troupe, toucher le public en évoquant les difficultés à devenir adulte et à l'encourager à être « acteur » dans le monde présent et à venir.





### 3 Le mariage de Figaro



Le metteur en scène, J. Paul Tribout, met ici les comédiens, habillés en costumes d'époque, et le texte au premier plan. L'histoire se déroule à Séville, chez le comte Almaviva et sa femme Rosine, entourés de leurs valets, Figaro et Suzanne, dont le mariage est proche. L'intrigue aborde l'égalité, la justice, la relation maître/valet. Les situations vaudevillesques, les quiproquos, l'humour et les bons mots permettent à cette comédie de faire passer des messages forts.

Cette pièce est très représentative de la tonalité des relations entre un maître et son valet. Le comte Almaviva et Figaro étaient complices dans « le Barbier de Séville » pour faire échouer le mariage entre Rosine et Bartholo et, ici, ils sont rivaux par rapport à Suzanne. Le comte veut utiliser le droit de cuissage sur Suzanne, ce droit qu'il avait aboli dans le Barbier de Séville. Cette relation de compétition permet de les mettre tous les deux sur le même plan : Figaro a pour lui, l'amour de Suzanne. Le Comte, lui, a la supériorité de sa situation sociale. L'intrigue de la pièce est sur un jeu de quiproquo ; chacun se demande ce que savent les autres. Les personnages utilisent des mots à double sens, ils se livrent à des enquêtes : ils prêchent le faux pour savoir le vrai. Le spectateur sait tout, il est complice des personnages.

#### A Les costumes

Les costumes sont magnifiques et ont une place très importante dans cette pièce.



"Le Mariage de Figaro" au Théâtre 14 \* mention obligatoire Photo Lot



"Le Mariage de Figaro" au Théâtre 14 \* mention obligatoire Photo Lot

Ici, Le costume est réaliste : (celui que le personnage porterait dans la vie courante) qui fixe immédiatement le statut social du personnage ; nous retrouvons les costumes de l'époque de

Beaumarchais. La comtesse, richement habillée impose ainsi son statut de femme du monde tandis que la servante, la femme de chambre porte un habit beaucoup plus simple.

Il est intéressant de voir que Beaumarchais a joué avec le costume.

Les costumes c'est-à-dire vêtements, masques, perruques ou maquillages, sont souvent ce que le spectateur perçoit d'abord du personnage. Le choix du costume revêt donc une signification primordiale et peut s'orienter dans plusieurs directions, parfois mêlées. C'est par le costume que le comte va être dupé au moment où sa femme lui tend un piège dans le jardin. Il croit reconnaître Suzanne dans le jardin, il la courtise pour obtenir ses faveurs alors qu'il s'agit de sa femme qui s'est habillée avec les habits de sa servante. De même Figaro croira voir sa fiancée quand il verra la comtesse avec le comte Almaviva dans le jardin. Le costume est l'instrument idéal pour construire des pièges dans lesquels tombent tous les personnages, le dupeur dupé !

**Dans l'acte II, scène VI**, pour sauver son mariage avec Suzanne et démasquer le Comte qui a des visées sur elle, Figaro a imaginé un stratagème : il demande à Suzanne de fixer un rendez-vous avec le Comte le soir même dans le jardin. Mais il veut que ce soit Chérubin, déguisé en femme, qui prenne la place de Suzanne. Ainsi, le Comte sera pris sur le fait. Figaro demande donc à Suzanne et à la Comtesse de déguiser Chérubin.

C'est Suzanne qui déguise Chérubin. Elle l'habille en femme. Suzanne est un peu la représentante du dramaturge dans la scène. D'ailleurs, dans cette pièce, il y a souvent du théâtre dans le théâtre : les personnages jouent des rôles et la comédie.

## B Les accessoires

Les accessoires ont aussi de l'importance dans ce jeu.

### Le Ruban

C'est l'élément le plus symbolique de la pièce. A travers ce ruban, le ruban se réfère à Jean-Jacques Rousseau. Dans les Confessions, il raconte sa vie et quand il était jeune, il travaillait en tant que domestique. Etant amoureux d'une jeune servante, les héritiers de la patronne se rendent compte d'un vol de ruban. Jean-Jacques est accusé et lui accuse la jeune fille.

C'est aussi le symbole de la Comtesse puisque cela lui permettait d'attacher ses cheveux. Dans **l'Acte II Scène 26**, la Comtesse cache le ruban dans son sein.

Dans **l'acte IV scène 3**, elle le fait tomber par inadvertance. Ce ruban devient à la fin la jarretière de la mariée. Seulement, c'est Chérubin qui lui prend et récupère le ruban. Il est symbole de la circulation de la sensualité : il passe d'un membre d'un corps à un autre et d'une personne à une autre. Dans cette scène, le ruban est tâché de sang. Ce dernier symbolise :

Le sort de Chérubin : il va être soldat et cela symbolise le danger d'être soldat que Figaro avait évoqué à la **scène 10 de l'Acte I**. Chérubin mourra à la guerre dans la Mère Coupable.

C'est aussi un symbole féminin, il représente le sang menstruel.

On nous indique que le bras de Chérubin est très blanc. Le sang est symbole à la fois de virilité et de féminité et donc d'ambiguïté sexuelle.

Le ruban relie sensuellement Chérubin à la Comtesse (lien adultère) et en même temps, il sert de jarretière à la mariée (lien conjugal).

## L'épingle

Elle a une connotation érotique. **Depuis l'acte I Scène 7**, " que tu es heureuse ! À tous moments la voir, lui parler, l'habiller le matin et la déshabiller le soir, épingle par épingle " dit Chérubin à Suzanne.

L'épingle est rattachée au corps de la Comtesse. Dans cette scène, on voit Suzanne qui attache la baigneuse avec des épingles sur la tête de Chérubin. Il est ici à la place de la Comtesse.

Chérubin désirait déshabiller la Comtesse et en fait, c'est Chérubin qui est en train de se faire habiller par Suzanne : c'est l'inverse de son désir. La Comtesse est troublée : il y a interversion des rôles.



Cette courte scène illustre l'atmosphère de légèreté qui règne tout au long de l'acte II. C'est une scène osée, coquine tout à fait dans l'esprit du temps (courant libertin du XVIIème siècle). C'est une scène dominée par le désir et son caractère ambivalent. Les objets du désir sont changeants et complexes. Les rôles sont constamment bouleversés.

## Le rôle de l'accessoire

Il permet de faire évoluer l'intrigue :

- **Scène 6** : Ruban volé par Chérubin, retrouvé par la comtesse ce qui permet de faire avancer l'intrigue, une seconde intrigue amoureuse naît entre Chérubin et la comtesse. Révélation de l'amour,
- **Scène 7** : Il permet le jeu des regards (didascalies), participe totalement à la mise en scène, la comtesse est gêné pendant que Chérubin la dévore du regard.
- **Scène 8** : Permet d'éloigner Suzanne et de se retrouver seule avec Chérubin.
- **Scène 9** : Il va être le prétexte à une déclaration d'amour de Chérubin

## C Le décor

### Le fauteuil ou le « troisième lieu »

Il est présent dès le début de la pièce et on lui reconnaît une fonction immédiatement symbolique : c'est un hommage au père de la comédie et premier pourfendeur des règles classiques, Molière, mort dans un fauteuil, sur scène, en jouant Le Malade imaginaire. Mais il est aussi une présence envahissante dans la chambre nuptiale, à l'instar de celle du Comte qui perturbe les projets matrimoniaux de Figaro et Suzanne et entend bien se glisser dans le lit de cette dernière.



C'est dans **les scènes 7, 8 et 9** que ce fauteuil revêt une véritable importance dramaturgique :

**Scène 7** : Suzanne et Chérubin se poursuivent autour du fauteuil ; à l'arrivée du Comte, Chérubin se jette derrière le fauteuil et Suzanne essaie de protéger la cachette de son jeune ami.

**Scène 8** : Le Comte s'assied dans le fauteuil, jusqu'à ce que Basile arrive. Le Comte a alors l'idée de se cacher, lui aussi, derrière le fauteuil ; Suzanne aura à peine le temps de faire sortir Chérubin de cette cachette et de le recouvrir d'une robe, sur le fauteuil !

**Scène 9** : Le Comte, furieux de ce que dit Basile, sort de sa cachette, et dans la conversation, en mimant pour Basile et Suzanne la manière dont il a découvert Chérubin derrière le rideau de Fanchette, découvre à nouveau le petit page recroquevillé sur le fameux fauteuil, caché sous la robe de Suzanne !

La cachette est un motif récurrent de la comédie et permet de cacher un personnage d'un autre, créant ainsi des situations souvent comiques pour le spectateur. Là, la même cachette sert à deux hommes en même temps, ce qui est inhabituel et demande à Beaumarchais de déployer un véritable talent de dramaturge / metteur en scène.

Jacques Scherrer a beaucoup étudié l'art de Beaumarchais (voir Dramaturgie de Beaumarchais) et a créé le concept de « troisième lieu » pour qualifier des lieux autres que la scène et les coulisses. Car ici, le fauteuil se transforme bien en lieu, plus précisément lieu de cachette. Ce « troisième lieu » permet des gags à rebondissements, une série de méprises et de quiproquos. Dans Le Mariage de Figaro, on peut aussi parler de « troisième lieu » pour la fenêtre (par laquelle sautera Chérubin, actes I et II), les portes, mais aussi les pavillons de jardin (acte V).

L'élargissement du lieu théâtral concourt à l'enrichissement de cette comédie, au trouble qu'elle suscite : le décor change à chaque acte, ménage des cachettes, s'ouvre sur l'extérieur (le jardin) et déplace sans cesse les barrières entre espace privé et espace public (Acte II, scène 22 : la foule des personnages investissant la chambre de la comtesse).

Il offre ainsi aux personnages mille possibilités de jeu et de mouvement que ceux-ci exploitent allègrement, dans une sorte de ballet, où le geste supplée souvent le verbe. Ce qui provoque l'émotion et le rire, c'est précisément le mouvement permanent et l'imprévu des situations. Chérubin, derrière son fauteuil, passant par la fenêtre, peut apparaître comme l'emblème de ce désordre, comme il est aussi celui du désir amoureux.

## **Conclusion**

La mise en scène est fondamentale dans la façon dont le spectateur va percevoir la pièce. Dans cette pièce, le choix d'un théâtre plus traditionnel avec des costumes et un décor de l'époque nous replonge dans le théâtre de Beaumarchais. Avec un décor et des costumes modernes, c'est une manière alors de réactualiser l'œuvre et de la transposer dans notre monde et de dire que les travers qu'on soulignait à l'époque sont toujours d'actualité. Ou alors une façon d'interpeler le public qui sera alors plus sensible à une mise en scène plus moderne.

## 4 Le bal masqué de Verdi



Directement inspiré de l'assassinat au cours d'un bal masqué en 1792 de Gustave III, roi de Suède, et destiné originellement au théâtre San Carlo de Naples, Un Bal masqué fut créé à Rome, après une genèse mouvementée et grâce à la ténacité de Verdi. Plusieurs fois censuré, et autant de fois réécrit, le livret d'Antonio Somma conserve le drame sentimental enduré par le souverain et les luttes de pouvoir de sa cour, mais fut transposé dans un curieux Boston du XVIIe siècle. L'opéra oscille entre la tragédie et le vaudeville, entre la gaieté et le désespoir, entre la passion et le drame, dans une œuvre pleine de cynisme, de pessimisme et de désenchantement. Tout comme les lumières de la fête éclairent vivement les ténèbres du drame.

### Résumé

Habités d'une passion réciproque aussi intense qu'impossible, Riccardo, gouverneur de Boston, et Amélia déjà mariée, doivent renoncer à leur amour. Cependant, Renato, son mari, fidèle et dévoué conseiller de Riccardo, sera aveuglé par une folle jalousie et persuadé que son honneur a été bafoué. Il tuera le gouverneur par vengeance.

### A Historique sur le bal masqué

Un bal masqué, parfois nommé aussi mascarade, est un événement auquel les gens participent vêtus d'un costume ou déguisement, comportant normalement un masque. Différent d'un simple défilé ou d'un carnaval, il est l'occasion de danses lors d'un véritable bal. On en trouve trace dès le Moyen Âge, dans la noblesse. Avec le développement des bals traditionnels tout au long des XVIIIe et XIXe siècles, le type particulier du bal masqué devient lui aussi plus populaire, dans toute l'Europe comme en Amérique. Il ajoute encore plus de fantaisie et de mystère à l'événement, les invités étant supposés être assez déguisés pour ne pas être immédiatement identifiables, le jeu consistant alors à deviner l'identité de chacun. Le bal masqué permet plus de sensualité, plus de liberté que les bals plus formels. L'anonymat que procure le masque est par ailleurs propice à une ambiance de libertinage. Cela lui vaut des opposants ; de nombreux pamphlets paressent contre leur supposée immoralité.

### B le masque à l'origine même du théâtre

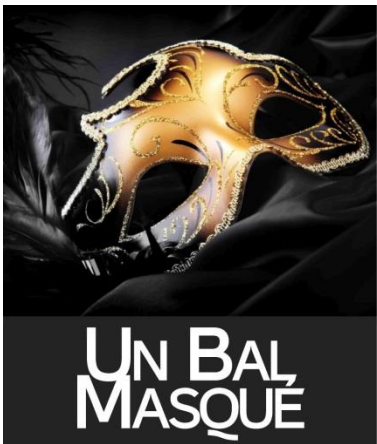
L'œuvre systématisait trois principes : l'ambiguïté, le secret, le déguisement, toutes formes de masques, qu'ils soient du décor, de l'accessoire ou de l'identité.



Ricardo

L'ambiguïté des personnages les perd dans leurs passions : Riccardo, frivole et sincère ; Renato, ami et assassin ; Amélie, agent involontaire du drame (en laissant tomber son voile, en tirant au sort le nom de Renato) ; Oscar, fidèle serviteur et pourtant délateur inconscient. Le secret se démultiplie en complot (politique et passionnel), anonymat, irrationnel plus ou moins factice, obscurité surtout. Celle d'une nuit paradoxale qui va révéler les amants et les traîtres.

### C Rôle du masque dans la mise en scène



Le masque : à l'origine même du théâtre, travestissement qui dérobe aux regards, révélateur qui signale et distingue, son dévoilement pointe l'apogée du suspense dramatique.

Quant au déguisement, il est permanent, indépendamment du bal masqué – jusqu'au travestissement vocal d'Amélia ou à son voile pudique et fatal. Sur les comploteurs, il est un simple outil stratégique. Sur Riccardo, il révèle la part inaboutie d'une personnalité qui, au cours de l'opéra, ne cesse de se glisser au bord d'identités d'emprunt.

La fête masque le complot et la danse, la mort. C'est précisément le double propos des conjurés Tom et Samuel (III/4) : « Una vendetta in domino [...] Sarà una danza funebre » (une vengeance en domino [...] ce sera une danse funèbre). Ainsi, une valse lente précède le meurtre de Riccardo et accompagne son agonie, véritable danse macabre distanciée, d'une élégance légère dans son tissu de cordes effleurées. Dans sa lumière, sa joie et sa vitalité mêmes, le Bal est le masque idéal de la haine et de la mort. La comédie s'y mue en tragédie, et répond ainsi à l'autre moment clef de l'œuvre, celui de la reconnaissance par Renato d'Amélia – alors les conjurés spectateurs commentaient : « la tragedia muto in commedia ».

### D Le décor



Partie essentielle de la composition scénique, le décor est au centre de l'intrigue dans cet opéra, il symbolise les différentes phases de l'histoire : la tête évolue, sur la 1<sup>ère</sup> photo (page précédente), la prophétesse annonce la mort du prince, la tête représente l'inéluctable (la mort au bout de la route). Ensuite, la tête masquée représente le bal où tout est permis (amusement, libertinage) et enfin la tête de mort glisse vers la base du socle (la mise au tombeau) : le prince est mort, il n'a pas su comprendre les présages. Ce décor souligne est partie prenante de la narration. Le décor joue ici comme la musique un rôle de mise en tension, d'une ambiance de plus en plus pesante.



### Conclusion

Dans cet opéra, le masque joue donc un rôle important. Dans le théâtre, avoir un masque oblige le comédien à interpréter avec tout son corps. Les masques ont tenu une place capitale dans la Commedia dell'arte, où ils étaient non seulement un attribut, mais presque un portrait des personnages. Ils grossissent les traits et exagèrent les expressions. Se masquer c'est réduire l'expression mouvante du visage à une apparence fixe et rigide, mais l'acteur dépasse en puissance celui qui se présente à visage découvert, car le masque a son style et son langage.

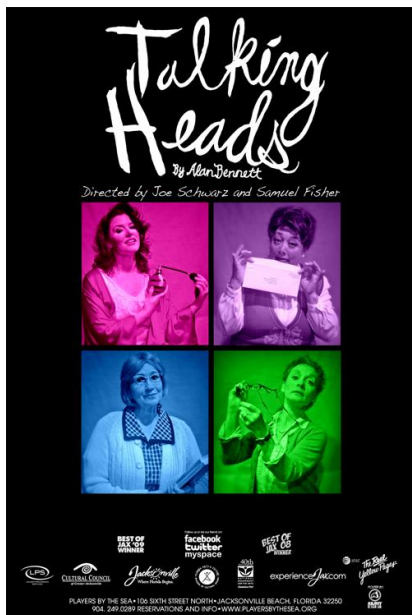
"Il fait éclater notre visage sur notre corps entier." (Jean-Louis Barrault)

"Un masque a une vie propre qui n'est d'ailleurs pas toujours celle que le sculpteur a voulu donner. Il y a souvent quelque chose qui échappe au créateur". (Charles Dullin)

## 5 Talking heads II (moulin à paroles)



Le Château de Fable et La Strada et Compagnies Durée du spectacle : 1h30  
Emmanuelle Rozès, Bénédicte Jacquard



Talking heads et Talking heads II est une série de dix portraits de personnes de la middle-class de Leeds et sa banlieue écrite par Alan Bennett, dramaturge, pour la BBC. Il écrit un monde où conformité rime avec stérilité. Miss Fozzard, toujours mademoiselle, vit seul avec son frère. Mrs Horrock a un mari mais pas d'enfant. Ces personnages ont envie de sortir de ce milieu stéréotypé, forclos. Cette tentative de rupture avec le déterminisme social constitue le thème central des Talking Heads.

### Au théâtre



Jean-Marie Besset et Claude Bonin ont choisi *Femme avec Pédicure* et *Nuits dans les jardins d'Espagne* extraits de *Talking Heads II* pour la version spectacle.

Miss Fozzard & Mrs Horrocks ; petits soldats du quotidien – pas un faux pas, pas un faux pli – tiennent haut et ferme le pavillon britannique. Classiques en somme ! Mais est-ce ça la vie ? Un éternel lundi ? Alors pour rompre l'ennui l'une comme l'autre cultivent leur brin de fantaisie : l'amour des chaussures et les visites conséquentes chez le pédicure pour Miss Fozzard, passion du jardinage pour Mrs Horrocks. L'inattendu va s'engouffrer dans ce brin de fantaisie pour les entraîner loin de la norme implicite qui régit leur milieu, avec un drôle de petit air dans la tête : « Et si une autre vie était possible ? »

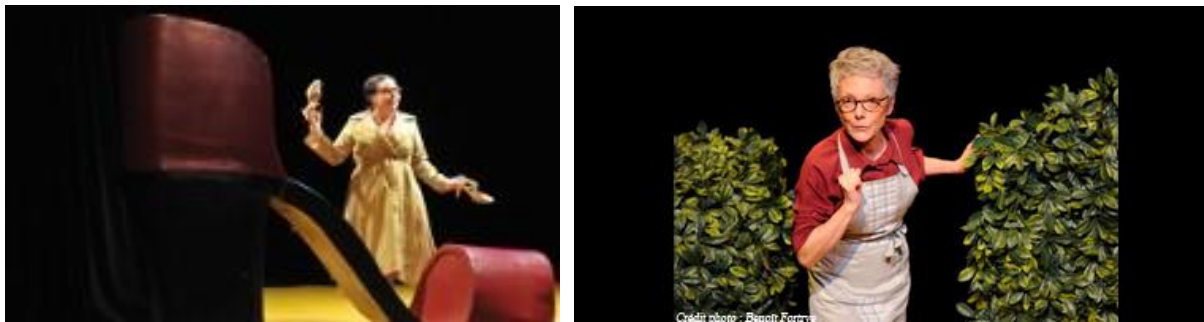


## A Choix de mise en scène

Jean-Marie Besset et Claude Bonin ont décidé de les présenter de façon enlacée et non autonome (l'une après l'autre). Ils désiraient les rapprocher, l'affirmation d'une proximité malgré leurs différences. Nous cheminons avec elles. A peine l'une clôt un chapitre et nous voilà plongés dans les émois de l'autre. Et lorsque nous retrouvons la première, nous comprenons que du temps a passé, tout occupés que nous étions à partager un nouvel épisode des aventures de la seconde. La course invisible du temps est prise en charge par le récit de l'autre.

Et voilà comment l'une va découvrir les joies d'une certaine forme d'aérobic avec son nouveau pédicure et l'autre se lier d'une véritable et profonde amitié avec une voisine qui vient d'assassiner son mari.

## B Le décor



Aujourd'hui tourné vers des écritures plus récentes, le metteur en scène aime mélanger les influences artistiques et les réseaux. Traducteurs, comédiens, musiciens, artistes graphiques, designers se mêlent et collaborent dans ses spectacles, toujours avec le désir de faire sens par rapport au texte.

Le metteur en scène a choisi d'évoquer un espace en ne gardant qu'un élément : une chaussure et nous sommes dans l'intérieur de chez miss Fozzard ou chez son pédicure, un pan de mur végétal et nous sommes devant la maison de miss Fozzard. La scénographie utilise le spectateur/voyeur comme une caméra : nous passons de la chaussure au jardin sans problème et nous nous habituons très facilement à ses deux univers.

Un escarpin géant qui a pourtant l'allure d'un toboggan dans un jardin d'enfant, c'est le décor, le nid de Miss FOZZARD, sa broche imaginaire, bouclier de son quotidien morose. Mrs HORROCK quant à elle, au fur et à mesure de son histoire, démonte comme dans un jeu de construction, les pans de murs recouverts de vigne vierge de son jardin.

La mise en scène ouvre un sorte de couloir intime au parloir de ces deux femmes, faisant résonner leurs similitudes leurs façons de braver leurs limites, leurs solitudes.

## C le jeu des comédiennes : le monologue

Saluons la performance des deux comédiennes, Emmanuelle Rozès et Bénédicte Jacquard, qui déploient dans des registres bien différents, une palette d'émotions très riche nous attirant très rapidement dans leur univers.



Le monologue rapporte les pensées au style direct, tout se passe comme si les pensées s'exprimaient par la parole, comme si nous pouvions entendre le débat intérieur d'un personnage à un moment clé de l'histoire. Elles alternent entre la narration et le jeu. C'est une histoire sur les clichés : les idées bien pensantes d'une société anglaise coincée !

### **Le jeu avec le public : le regard, la voix.**

Le monologue n'est convenablement joué que lorsque l'acteur joue avec le public comme avec un partenaire. C'est l'idée de regard qui rend vivant un tel artifice. Le regard tisse des liens avec le public selon deux axes: je regarde et je suis regardé, il y a des moments où il est plus intéressant de se laisser regarder, il y a des moments où il est intéressant de regarder. Ne pas oublier qu'en raison des projecteurs, l'acteur ne voit pas le public, il le sent.

Les actrices peuvent parler bas parfois, la parole y gagne en intensité émotionnelle ce qu'elle perd en intensité sonore. Ou, c'est le puissant éclat de voix brutes qui s'adressèrent à nous : les lèvres appellent l'amour mais d'avoir embrassé pour rien, pour presque rien, les voici désabusées, tombantes, presque froides...

L'auteur britannique Alan Bennett a dû déceler dans le monologue du commérage matière à captivante théâtralité, car sa fameuse série des Talking Heads, écrite pour la BBC, a rencontré tellement de succès qu'une seconde série, Talking Heads II, a surgi pour la plus grande joie malicieuse des spectateurs. Dans les racontars, on le sait, il faut retenir l'attention de l'auditeur par de multiples détails excitant le commun voyeurisme. On glisse quelques remarques perfides çà et là, et parfois une pincée d'horreur vient relever finement ce brouet de sorcière...

### **Conclusion**

Deux monologues extraits de Talking Heads présentent des moments dans la vie de deux personnages. Ces captivants récits à la première personne sont autant de géniaux raccourcis d'existences ordinaires prises dans la classe moyenne anglaise d'aujourd'hui. Avec une diabolique subtilité, le ton oscille entre la comédie et le drame noir irrévocable. Petites incursions dans la tête de ces personnages attachants, ces monologues féroces, bouleversants et à l'humour bien trempé.

On les écoute, on rit, on a le cœur serré. Elles semblent s'adresser à nous. Mais il n'y a là rien d'artificiel.

J'ai beaucoup apprécié ces deux « Talking heads » (« Moulin à paroles »), bijou d'humour anticonformiste, l'astucieux entrelacement de la mise en scène, la scénographie des décors à plusieurs fonctions, l'interprétation charmante des deux comédiennes (la sidération comique de Mrs Horrock-Bénédictte Jacquard et la transformation sensuelle de Miss Fozzard-Emmanuelle Rozès).

