COMÉDIE FRANCAISE

PATHE LIVE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

LA NUIT DES ROIS

OU TOUT CE QUE VOUS VOULEZ

DE **WILLIAM SHAKESPEARE**
MISE EN SCÈNE **THOMAS OSTERMEIER**

AVERTISSEMENT
Certaines brèves scènes de nudité pourraient heurter la sensibilité du public jeune

Adelfine d'Hermy & Georgia Scalliet © Photo Jean Louis Fernandez

SOMMAIRE

I Présentation du spectacle **p.3**

II L'ESPACE RÉINVENTÉ **p.5**
- Confrontations et circulations
- Lecture : Acte I, scène 2. Arrivée en Illyrie
- Prolongement : La scénographie et le public dans les mises en scène de Thomas Ostermeier

III L'« ACTEUR-CRÉATEUR » **p.12**
- Le jeu dans tous ses états
- Prolongements :
  Thomas Ostermeier : « Le partenaire comme impulsion »
  Entretien avec Sébastien Pouderoux
- Lecture : Acte II, scène 5. « Devenir... Le Comte Malvolio ! »

IV FILMER *LA NUIT DES ROIS* : LA CAPTATION AU DÉFI **p.24**
- Entretien avec Corentin Leconte, réalisateur de la captation de *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*
- Dispositif

GÉNÉRIQUE

LA NUIT DES ROIS OU TOUT CE QUE VOUS VOULEZ
DE WILLIAM SHAKESPEARE

Adaptation et mise en scène **Thomas Ostermeier**
Traduction **Olivier Cadiot**
Scénographie et costumes **Nina Wetzel**
Lumières **Marie-Christine Soma**
Musiques originales et direction musicale **Nils Ostendorf**
Dramaturgie et assistanat à la mise en scène **Elisa Leroy**
Conseil à la dramaturgie **Christian Longchamp**
Travail chorégraphique **Glysleïn Lefever**
Réglage des combats **Jérôme Westholm**
Collaboration à la scénographie et aux costumes **Charlotte Spichalsky**

Avec

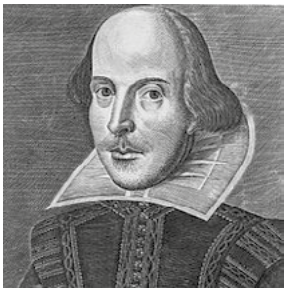
Denis Podalydès Orsino, *duc d'Illyrie*
Laurent Stocker Sir Toby Haut LeCœur, *parent d'Olivia*
Stéphane Varupenne Feste, *fou d'Olivia*
Adeline d'Hermy Olivia, *comtesse*
Georgia Scalliet Viola, *déguisée sous le nom de Césario*
Sébastien Pouderoux Malvolio, *intendant d'Olivia* et *Prêtre*
Noam Morgensztern Antonio, marin, *ami de Sébastien* et Valentin, *gentilhomme de la suite d'Orsino*
Anna Cervinka Maria, *suivante d'Olivia*
Christophe Montenez Sir Andrew Gueule de Fièvre, *ami de Sir Toby*
Julien Frison Sébastien, *frère jumeau de Viola*
Yoann Gasiorowski Curio, *gentilhomme de la suite d'Orsino*, le Capitaine du vaisseau naufragé, *ami de Viola* et Officier au service d'Orsino

et
Contre-ténor **Paul-Antoine Bénos-Djian et Paul Figuier** (en alternance)
Théorbe **Clément Latour et Damien Pouvreau** (en alternance)

Réalisateur de la captation : Corentin Leconte

I. PRÉSENTATION DU SPECTACLE

L' AUTEUR


William Shakespeare

Né à Stratford-sur-Avon en 1564, William Shakespeare écrit, entre la fin du XVIe et le début du XVIIe siècle, plus de trente-cinq œuvres dramatiques dont la chronologie est difficile à établir. On les répertorie généralement en trois catégories : les comédies, dont font partie *Comme il vous plaira* ou *Beaucoup de bruit pour rien*, les tragédies comme *Titus Andronicus* ou *Othello* et les pièces historiques comme *Richard II* ou *Henri VI*. Toutefois, la richesse dramatique de ses pièces fait se croiser de nombreux genres et styles, le grotesque y côtoyant souvent le tragique.

La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez, écrite vers 1600-1601 et présentée entre autres le 2 février 1602 à la Chandeleur, est composée pour être jouée pendant les festivités de l'Épiphanie, temps dédiés au travestissement, au jeu et au théâtre.

Shakespeare et sa troupe, les Lord Chamberlain's Men, rencontrent un grand succès populaire et forment l'une des compagnies de théâtre les plus reconnues à Londres. Ils se produisent essentiellement au théâtre du Globe, modèle de théâtre élisabéthain circulaire et à ciel ouvert qui fut détruit par un incendie en 1613 à la suite d'une représentation de *Henri VIII*. Le Barde écrit pour ce public du Globe, extrêmement hétérogène, ce qui expliquerait en partie la multiplicité de ses personnages et les différents niveaux de langue présents dans ses pièces. Aussi, même si la première édition de ses pièces intégrale en 1623 est posthume, elle comporte l'adresse suivante : « to a variety of readers »*. À partir de 1608, James Burbage, père de l'un des comédiens les plus importants de la Troupe, Richard Burbage, acquiert le Blackfriars Theatre et le met à la disposition de la Troupe devenue les King's Men depuis l'accession au trône de Jacques 1er. Plus petit mais fermé et mieux équipé, il permet une plus grande diversité de mises en scène et des recettes plus importantes.

L'une des dernières comédies de Shakespeare, *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez* aborde la question de l'identité et du genre. À l'époque de sa création, les femmes ne pouvant être comédiennes, les personnages féminins étaient donc exclusivement interprétés par des hommes, accentuant ainsi la confusion pour le spectateur.

LA PIÈCE

Échouée en Illyrie (l'actuelle Albanie) à la suite d'un naufrage, Viola décide, pour se préserver de possibles mésaventures, de se déguiser en jeune homme, et ressemble de ce fait à Sébastien, son frère jumeau qu'elle croit noyé. Dépourvue de ressources, elle entre sous le nom de Césario au service du duc Orsino, qui dépêche aussitôt son nouveau valet pour plaider sa cause auprès d'Olivia qu'il convoite désespérément. Sensible au charme ambigu de Césario, Olivia le poursuit de ses avances. Viola, elle, est affligée de ne pouvoir dévoiler son identité à Orsino dont elle est éprise en secret. Ces imbroglios amoureux n'épargnent pas Malvolio, intendant ambitieux et puritain d'Olivia, victime des manigances des chevaliers ivrognes, Sir Toby et Sir Andrew, et de la redoutable dame de compagnie, Maria. Identités brouillées et confusions de sentiments mènent les personnages au bord de la folie. Et Feste, clown de son état, amuseur d'esprits et empoisonneur de mots, ne fait rien pour démêler les choses. Si le sauvetage de Sébastien semble apaiser les esprits, c'est sans compter sur l'amertume des espoirs déçus.

** à une grande variété de lecteurs*

Thomas Ostermeier

THOMAS OSTERMEIER

Membre de la direction artistique et metteur en scène à la Schaubühne à Berlin depuis septembre 1999, Thomas Ostermeier y crée de nombreuses pièces, notamment *Catégorie 3.1* de Lars Norén (2000), *La Mort de Danton* de Georg Büchner (2001), *Maison de poupée* de Henrik Ibsen (2002), *Woyzeck* de Georg Büchner (2003), *Le Mariage de Maria Braun* d'après Rainer Werner Fassbinder (2009), *Mesure pour mesure* de William Shakespeare (2011). Plus récemment, il a mis en scène *Richard III* de William Shakespeare (2015), *Bella Figura* de Yasmina Reza (2015) et *Professor Bernhardi* d'Arthur Schnitzler (2016) ; en septembre 2017 *Retour à Reims* d'après Didier Eribon et en juin 2018 *Histoire de la violence* d'Édouard Louis.

(Ces éléments sont repris du dossier de presse réalisé par la Comédie-Française)

II. L'ESPACE RÉINVENTÉ

• Confrontations et circulations

Laurent Stocker © Jean-Louis Fernandez, Coll. Comédie-Française

Deux architectures en tension : en entrant dans la Salle Richelieu, le spectateur est immédiatement étonné par la passerelle qui traverse l'orchestre et mène au plateau, boîte blanche épurée, où l'on ne voit dans un premier temps que de faux palmiers et des singes. D'emblée, la scénographie, qui s'éloigne de toute fonction décorative, impose sa construction minimaliste qui fonctionne pleinement en lien avec l'espace qui l'accueille : l'étonnante construction imaginée par Nina Wetzel est une contestation, pleine d'humour, de l'architecture du théâtre à l'italienne et de la frontalité du rapport salle/spectateur/scène qu'elle engendre ordinairement. Le contraste des deux architectures est celui des formes et des couleurs, du vide et du plein : la ligne et le cube blancs s'opposent à l'hémicycle de velours rouge et à ses dorures, la vacuité de l'espace scénique entre en tension avec les ornements et les rangs fournis de l'orchestre et des balcons. Ce choix scénographique audacieux vient perturber le rapport traditionnel entre la salle et la scène pour placer une des aires de jeu au milieu même du public et lui faire prendre pleinement part à ce jeu.

Un spectateur actif dans un « théâtre des attractions » : depuis ses débuts à la Baracke, les préoccupations scénographiques de Thomas Ostermeier ont toujours été centrées sur la relation entre la scène et la salle, dans son travail avec Jan Pappenbaum comme plus récemment avec Nina Wetzel. Ici, le dispositif scénique alterne entre la frontalité (lorsque le spectateur regarde en direction de la cage de scène) et la bifrontalité (lorsque le spectateur regarde la passerelle), mettant constamment en mouvement un spectateur qui doit renoncer à l'immobilité d'ordinaire sienne au théâtre. Le regard est mouvant, dispersé, passant de la passerelle au plateau et inversement, du fait de la

redistribution permanente des aires de jeu. Il cherche même dans la salle les musiciens qui peuvent parfois apparaître aux balcons. La bifrontalité associée en outre à l'éclairage ponctuel de la salle entière renforce la visibilité des spectateurs entre eux. Les spectateurs se voient par moment regardant le spectacle, formant ainsi une communauté aux émotions variées. La passerelle fonctionne ainsi comme un trait d'union entre la représentation et le public. Elle matérialise l'abolition du quatrième mur, pour faire des spectateurs et des acteurs un seul et même ensemble.

La passerelle forme en outre avec le plateau un espace de jeu qui fait écho à des formes de spectacles non théâtrales (défilé de mode, cortège politique, battles de danse, carnaval, duels, exécutions en place publique), et fait donc entrer le monde contemporain et ses propres mises en scène à l'intérieur du théâtre. « *Totus mundus agit histrionem* » : l'espace scénique ne fait que confirmer que le monde entier est un théâtre. La scénographie se constitue également en véritable « machine à jouer », qui permet de multiplier à l'intérieur du spectacle d'étonnants numéros, comme autant d'attractions montées ensemble, suivant l'intérêt que porte Thomas Ostermeier à la théorie eisensteinienne du « montage des attractions » (voir plus loin « Le partenaire comme impulsion »). Qu'il s'agisse de l'entrée en scène de Malvolio, du numéro de danse de Feste, des improvisations de Toby et d'Andrew, de la scène de torture, de l'ouverture finale du décor : l'énergie du spectacle tient à l'enchaînement des surprises de la mise en scène, qui vivifie les émotions du spectateur. La proximité inédite entre les acteurs et le public permet en outre des jeux d'interpellations, particulières ou collectives, issues du texte shakespearien ou improvisées (en lien avec l'actualité politique et donc par définition changeantes), qui créent une connivence pleine à la fois d'amusement et d'inconfort.

Christophe Montenez, Stéphane Varupenne, Laurent Stocker © Jean-Louis Fernandez, Coll. Comédie-Française

L'Illyrie : espace des désirs. Bien que l'Illyrie renvoie historiquement à un pays réel (situé dans l'actuelle Albanie), l'espace scénique le représente sans souci de réalisme : l'artificialité affichée des faux palmiers, l'incongruité des costumes, la rareté et le kitsch des objets scéniques (fauteuil, peau de bête) en désignent la nature fictive et font du pays une utopie, le rivage imaginaire d'un lieu où tout peut advenir. Cette artificialité n'est pas sans susciter un sentiment d'inquiétante étrangeté, notamment du fait de la présence, dès l'ouverture, de grands singes qui regardent le public. Leur présence rappelle l'ouverture tout aussi énigmatique de *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (« L'aube de l'humanité »), ce qui creuse encore le mystère, tout en nouant ensemble les thèmes de l'origine, de l'humanité, de l'altérité mais aussi de la violence, d'autant qu'un bras humain jonche le sable.

Stanley Kubrick, *2001, l'odyssée de l'espace* (1968)

Thomas Ostermeier définit l'Illyrie, dont les sonorités évoquent la maladie (*ill*) et la poésie (lyre) comme « ce pays mystérieux et sombre au-delà de la Méditerranée où les jumeaux Viola et Sébastien ont échoué, et où rien n'est ce qu'il paraît être. » (Notes sur *La Nuit des rois*, juin 2018). C'est l'espace propice aux changements d'identité, au retournement des mots et des apparences, au trouble que peut susciter le travestissement d'une femme en homme. Un espace où s'exprime la vision baroque du monde, fondée sur la conscience aiguë de l'impermanence et de la réversibilité, qu'elle soit celle des êtres ou de leurs désirs. « En Illyrie, comme dans toutes les pièces de Shakespeare, l'apparence et la réalité font partie d'un même tissage, à l'image du " taffetas changeant " du pantalon d'Orsino. La tragédie de la perte de soi dans le désir insensé de l'autre va de pair avec la comédie des rois du carnaval, finalement sages dans leur délire de maintenir sans relâche un état de fête anarchique. La parole retournée préserve son pouvoir magique de transformer le monde aux yeux de celui qui l'entend – c'est-à-dire aux nôtres, spectateurs de ce jeu, en danger d'être à notre tour transformés par lui, dans un même rire qui englobe acteurs et spectateurs, folie et raison, vertu et vice, et qui révèle " l'arlequin dans nos cervelles ". (Notes sur *La Nuit des rois*, juin 2018).

Le trouble des identités fait de l'Illyrie l'espace où l'amour peut prendre toutes les formes : « Comme une incarnation de ce qui, en soi-même, est étranger, Shakespeare déplace en Illyrie le trouble créé par le jeu dangereux des apparences sur le plateau du théâtre élisabéthain. Pour les contemporains de Shakespeare, l'Illyrie, pays des corsaires, est aussi celui de relations amoureuses entre hommes, consacrées par le rite sacré de l'*Adelphopoiia*. C'est ici que les rapports homosociaux porteurs de la société aristocrate de l'Angleterre d'Élisabeth I^re^ peuvent, dans l'imaginaire de Shakespeare, se transformer en rapports homosexuels vécus et acceptés. » (Notes sur *La Nuit des rois*, juin 2018). L'amour d'Olivia pour un jeune homme androgyne (joué par une femme), l'amour d'un homme (Valentin) pour un autre (Sébastien), d'un intendant pour sa maîtresse, d'un duc mélancolique pour une jeune veuve : le désir transcende les frontières génériques et sociales. À la fin, les personnages s'embrassent tour à tour en regardant le spectateur : la mise en scène fait du théâtre un lieu où le désir est interrogé, où il est donné à penser dans sa liberté et la multiplicité de ses formes, loin des conventions et des modes de censure qu'il peut connaître encore aujourd'hui.

Georgia Scalliet, Denis Podalydès, Adeline d'Hermy, Julien Frison © Jean-Louis Fernandez, Coll. Comédie-Française

Georgia Scalliet, Adeline d'Hermy, Denis Podalydès, Julien Frison © Jean-Louis Fernandez, Coll. Comédie-Française

• Lecture : Arrivée en Illyrie

ACTE I, scène 2

Entrent VIOLA et un CAPITAINE :

VIOLA : Dans quel pays sommes-nous, mon ami ?

CAPITAINE : En Illyrie, Madame.

VIOLA : Mais qu'est-ce que je vais bien faire en Illyrie? Mon frère, lui, est au pays des bienheureux — mais peut-être que, par miracle, il ne s'est pas noyé. Qu'en pensez-vous ?

CAPITAINE : Vous êtes sauvée, c'est déjà un miracle!

VIOLA : Espérons que le même miracle aura sauvé mon frère.

CAPITAINE : C'est possible, Madame, et, pour vous rassurer, juste après le naufrage, au moment où vous vous accrochiez à notre barque en perdition avec tous ceux qui restaient, j'ai vu votre frère. Très réactif au danger, guidé par le courage et l'espoir, il s'est attaché à un grand mât qui dérivait en pleine mer. Aussi loin que j'ai pu le voir, il semblait bien s'entendre avec les vagues.

VIOLA : Ces paroles valent de l'or. Mon salut me fait espérer le sien et ton récit renforce cet espoir. Tu sais où nous sommes ?

CAPITAINE : Mais oui Madame, très bien, j'ai passé ma plus tendre enfance près d'ici. À moins de trois heures de route.

VIOLA : Qui gouverne?

CAPITAINE : Un duc, à la personne aussi noble que son nom.

VIOLA : Quel nom ?

CAPITAINE : Orsino.

VIOLA : *Orsino*, ce nom… j'ai entendu mon père le prononcer. Il était encore célibataire..

CAPITAINE : Célibataire, il l'est — ou il l'était encore très récemment, j'étais encore ici il y a à peine un mois. Une rumeur bruissait : on disait qu'il recherchait l'amour de la belle Olivia.

VIOLA : Qui est-elle?

CAPITAINE : Une femme d'exception. La fille d'un comte, mort il y a un an. Il l'a laissée sous la protection de son fils. Et voilà que ce frère meurt à son tour rapidement — c'est ce très grand amour, dit-on, qui lui a fait renoncer à la compagnie des hommes. Et même à leur simple vue.

VIOLA : Oh, je veux servir cette dame. Et on cachera mon identité et ma véritable position — jusqu'à ce que je récolte les fruits… de la nouvelle situation.

CAPITAINE : L'opération est trop difficile. Elle n'accepte aucune demande. Aucune — pas même celle du duc.

VIOLA : Je te demande de ne jamais dire qui je suis. Cache ce que je suis, aide moi à trouver le déguisement qui servira mon projet. Moi, je servirai ce duc. Présente-moi comme un castrat. Tu seras récompensé de tes efforts. Je chante bien. Je peux m'adresser à lui en musiques… de toutes sortes. Ma place à son service est assurée. Pour la suite, laissons le temps agir — tu dois seulement ajuster ton silence sur mon stratagème.

CAPITAINE : Vous serez son… eunuque et moi votre serviteur muets.»

VIOLA : Merci.

Orage.
Ils sortent

La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez,
traduction Olivier Cadiot, version pour les comédiens, septembre 2018.

- **Prolongement : La scénographie et le public dans les mises en scène de Thomas Ostermeier**

L'élaboration de chaque nouveau projet ne suppose pas uniquement l'inscription de l'aire de jeu dans l'univers général du théâtre, mais également celle de l'espace des spectateurs, conçue à chaque fois en relation spécifique à la pièce représentée. Ostermeier et Pappelbaum voient cette recherche comme un retour vers les idéaux et les ambitions de la Schaubühne de Stein, laquelle représentait la tentative d'un nouveau modèle de théâtre [où le metteur en scène] a toujours essayé d'avoir un raccord entre les matériaux et le texte dans un ordre spatial.[1] L'ancien maître des lieux commente : « J'ai toujours pensé qu'il était nécessaire de présenter chaque pièce dans un espace proche de la spatialité conçue par l'auteur. Je n'ai cessé d'affirmer que chaque pièce réclamait son espace théâtral propre. Et je me suis fixé l'objectif de pratiquer un théâtre qui repense et modifie pour chaque spectacle la relation entre l'espace scénique et l'espace des spectateurs. Pour y arriver, il était nécessaire de proposer un espace architectural qui permette de modifier la configuration spatiale pour chaque nouvelle mise en scène, de tout réinventer à chaque fois. C'est ce que j'ai fait en fondant la Schaubühne ».[2] Aux scénographies de *Catégorie 3.1*, où les spectateurs entouraient le plateau des trois côtés, et de *Woyzeck*, où ils étaient pris, avec les personnages, au cœur de la cité HLM, nous pouvons également ajouter le dispositif de *La Mort de Danton* de Georg Büchner (créé en 2001, à la Schaubühne), où les gradins étaient disposés en demi-cercle, reprenant la forme de la Convention Nationale. L'espace de jeu consistait en un assemblage de praticables et de passerelles en bois, certains inclinés, « un petit tréteau avec ce rideau du théâtre forain, qui n'a pas évolué depuis des siècles »[3], et était clos au lointain par une toile en demi-cercle qui venait compléter la forme dessinée par les gradins. Certaines scènes furent jouées depuis l'espace du public, comme pour rendre plus évidente cette allusion au théâtre de foire, et à la fin, de nombreux comédiens venaient s'ajouter aux spectateurs pour assister avec eux à l'exécution de Danton. L'expérimentation de l'inscription spatiale du public dans la scène fut poussée plus loin avec *La Ville – La Coupe* (créé en 2008, à la Schaubühne), qui réunissait deux pièces autonomes, *La Ville* de Martin Crimp et *La Coupe* de Mark Ravenhill. Avant de s'installer, le spectateur s'engageait dans un labyrinthe qui le menait d'abord devant un

Lars Norén, *Catégorie 3.1*, mise en scène Thomas Ostermeier © Jan Pappelbaumck/

Georg Büchner, *Woyzeck* mise en scène Thomas Ostermeier

1 Propos de Pappelbaum dans *Radio Libre*

2 Peter Stein, *Essayer encore, échouer toujours*

3 Dit Pappelbaum dans *« Bei Ibsen sollte man sitzen können »*

4 Propos de Thomas Ostermeier, *in Stadtgespräch Porträt*

plateau rectangulaire où étaient déjà présents les comédiens. Il poursuivait ensuite son chemin, à travers des couloirs noirs, pour arriver dans un espace où se déroulaient une performance musicale et une danse et où il pouvait également regarder une installation vidéo : « l'idée était de " vider " le spectateur avant que la vraie représentation ne commence, de faire de lui une sorte de *tabula rasa* ».[4] À l'aide de cloisons mobiles, l'espace se redessinait par la suite, se cristallisant en deux salles de théâtre contigües, chacune avec son propre plateau, où le public assistait d'abord à l'une, puis à l'autre pièce.

Jitka Pelechová, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, *Études théâtrales*, 2013/3 (N° 58).

QUESTIONS

1. Faites des recherches sur d'autres mises en scène de la saison de la Comédie-Française (*Britannicus, Lucrèce Borgia*, etc.) : en quoi les choix scénographiques de Thomas Ostermeier induisent-ils des rapports différents entre les spectateurs et les acteurs ?

2. Cherchez le sens du mot « utopie ». L'Illyrie en est-elle pleinement une ? Appuyez votre réponse sur les éléments scéniques précis.

3. Faites des recherches sur d'autres mises en scène de Thomas Ostermeier. En quoi l'espace imaginaire du théâtre est-il toujours relié à la réalité du monde contemporain ?

III. L' « ACTEUR-CRÉATEUR »

• Le jeu dans tous ses états

© Jean-Louis Fernandez, Coll. Comédie-Française

Un jeu physique. Les choix dramaturgiques de Thomas Ostermeier misent sur un engagement physique et psychologique intense de la part des acteurs. Dans l'héritage de la bio-mécanique de Vsevolod Meyerhold, qui écrivait : « l'art de l'acteur est fondé sur l'organisation de son matériau, et l'acteur doit savoir utiliser correctement les moyens expressifs de son corps » (*Écrits sur le théâtre*), le metteur en scène transforme l'acteur en *performer*, dont le jeu est au croisement d'autres arts vivants. Proche par moments du spectacle total, la mise en scène leur demande ainsi de chanter, de danser, de jouer du trombone (Stéphane Varupenne), de se battre en duel, d'improviser dans des scènes de pochades ivres, d'atteindre la grâce et la poésie dans les scènes d'amour. C'est tout le talent de la troupe de la Comédie-Française qui est ainsi mis en valeur, dans sa virtuosité à faire varier les tons et à promouvoir un jeu de plus en plus physique, retrouvant ainsi l'esprit même des œuvres shakespeariennes, où un lyrisme délicat peut côtoyer un comique burlesque outrancier (fondé sur la sexualité et la scatologie, comme dans la scène 2 de l'acte IV), où les combats d'épée sanglants succèdent aux baisers les plus tendres. Les costumes servent cette variété du jeu, rendant à la fois les corps désirables (costumes d'Olivia, de Césario) et dérangeants (Toby et Andrew) tout en faisant écho à la grande « société du spectacle » que constitue notre monde (des défilés Jean-Paul Gautier pour les guépières d'Olivia aux concerts d'Iggy Pop ou de Kurt Cobain pour le pyjama et la coiffure d'Andrew, ou encore aux œuvres de Paul McCarthy pour le costume doré de Malvolio). Le corps qu'il soit costumé, mis à nu, amoureux, ennemi, dégradé, à même le sol, est ainsi au centre de la mise en scène, par ses aspects à la fois physiques et symboliques.

Stéphane Varupenne, Christophe Montenez, Laurent Stocker © Jean-Louis Fernandez, Coll. Comédie-Française

Créer son personnage. Thomas Ostermeier considère que l'acteur doit devenir le créateur de son propre art, loin du rapport de forces traditionnel qui veut que l'acteur suive les directions du metteur en scène. L'acteur est ainsi au centre du processus créatif : mis en situation par le metteur en scène, il fait des propositions, invente son propre jeu. Pour lui, les comédiens sont « des créateurs, des artistes qui créent à leur tour, [...] des auteurs qui inventent des personnages et des moments théâtraux. Le metteur en scène est d'abord celui qui a le talent de faire advenir la force créative de l'acteur, pour cela il faut un regard chaud, aimant pour son travail, et un regard froid pour la situation scénique, l'atmosphère » (*Entretien avec Sylvie Chalaye*). Le travail collectif vise à comprendre en profondeur les motivations des personnages, de manière à ce que l'acteur parvienne à incarner pleinement son rôle, suivant une méthode héritée notamment de Stanislavski (voir plus loin « Le partenaire comme impulsion »). La singularité du jeu dans les mises en scène de Thomas Ostermeier consiste dans un mélange paradoxal d'incarnation et de distanciation, de jeu plein et de conscience de ce jeu. Les adresses au spectateur (Olivia, confondant Césario et Sébastien, manifeste à la manière d'un personnage de *cartoon* sa joie d'avoir « levé sa proie ») opèrent de la façon la plus visible cette distanciation, sans pour autant que le spectateur cesse de croire aux situations

Théâtralité et vérité. La mise en scène de Thomas Ostermeier parie sur le jeu des acteurs pour nous faire accéder à la vérité des relations humaines. À propos des interrogations que porte la pièce, Thomas Ostermeier reprend la question qui ouvre *Hamlet* : « Qui est là », c'est-à-dire qui est cette personne devant nous ? Qui est l'autre ? Qui nous parle ? Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qu'un être humain ? Que se cache-t-il derrière le masque de notre apparence physique – de notre nom. Qu'est-ce qui fait la différence entre notre for intérieur et ce que nous voulons bien en laisser paraître ? Qui se cache derrière le masque social, le rôle que nous devons jouer, ce que nous représentons ? (Notes sur *La Nuit*

des rois, juin 2018). C'est par le jeu, par l'artifice, que l'on peut accéder à une connaissance de nous-mêmes, à la conscience de la manière dont nous construisons nos représentations, à la découverte de la profonde instabilité de nos êtres. « Le jeu théâtral lui-même – au fond, chacun des personnages tente de représenter autre chose que ce qu'il est – est donc dans cette pièce une manière de poursuivre la recherche fondamentale présente dans toutes les œuvres de Shakespeare : mettre au jour ce qui se cache et se révèle de l'être humain. Pour mieux les comprendre, Shakespeare ne se contente pas de mettre des personnages en scène, il les met en scène afin qu'ensuite ils se mettent eux-mêmes en scène. Viola prend le rôle de Césario et se trouve poussée hors des coulisses sans connaître son texte, contrainte de réagir aux nombreux obstacles que lui impose sa nouvelle position. Elle est une comédienne qui monte sur scène pour la première fois ; débutante, totalement dépassée par le fait qu'elle ne sait pas quel rôle jouer, à partir de quelle identité agir, et par quels moyens l'exprimer. Par ces situations doublement – et parfois même triplement – théâtrales, l'unique amorce de réponse à toutes les questions que soulève le fondamental ‘‘ qui est là ? ‘‘ paraît être : nous sommes des ‘‘ sujets ‘‘ multiples, pris dans les rets de l'altérité, tentant de nous adapter en jouant les différentes situations auxquelles nous sommes confrontés. Le monde nous contraint à jouer comme des acteurs, à prétendre être quelqu'un d'autre, à mettre un masque, afin de découvrir, à travers les jeux de représentation, qui nous sommes et qui l'autre pourrait être. » (Notes sur *La Nuit des rois*, juin 2018)

- **Prolongement : Thomas Ostermeier : « Le partenaire comme impulsion »**

[...] Comment l'acteur devient-il l'auteur, le créateur de la situation ? Le moment fondamental dans le travail avec l'acteur est l'analyse de la situation. Tous ceux qui s'intéressent au système de Stanislavski ont déjà entendu parler de l'importance des circonstances. Prenons comme exemple une scène du quatrième acte de *La Mouette* d'Anion Tchekhov, celle où Nina revient voir Treplev. Les circonstances sont nombreuses et complexes pour chacun des deux personnages. Nina revient après avoir perdu son enfant, raté sa carrière d'actrice, avoir été trahie par Trigorine. Ses parents lui ont interdit de revenir sur le terrain familial, elle est à la campagne depuis deux semaines et se promène chaque jour dans la forêt des heures durant, le temps est terrible, il fait froid... voilà quelques circonstances de la situation de Nina. [...] Le rôle du metteur en scène est de trouver une situation telle que chacun des personnages sur scène soit forcé d'agir, de tenter de répondre à la situation, de la résoudre. On retrouve chez Stanislavski aussi ce que j'appelle « aiguiser les circonstances » (*die Umstände verschärfen*) : parfois, il peut être utile pour l'acteur d'amener quelques circonstances à leur extrême, de les exacerber. Cela s'avère porteur notamment lors des premières répétitions. On peut alors se concentrer surtout sur les sensations et éviter les concepts cérébraux. Cela permet de rester concret et de garder les deux pieds sur terre. C'est alors que le metteur en scène ne fait que décrire la situation, tandis que l'acteur, lui, crée le jeu ! Le metteur en scène n'est plus celui qui dirige l'acteur et lui dit comment se comporter dans cette situation. C'est une sorte d'utopie de création où le metteur en scène ne domine pas le jeu d'acteur.

[...] J'ai commencé à travailler avec ce que j'appelle le *storytelling*. En tant que metteur en scène, j'analyse les différentes situations de la pièce. J'essaie de constituer un registre de quinze ou vingt situations dramatiques qui proviennent de la pièce. Je propose ensuite ces situations de manière libre aux acteurs, sans leur préciser de quelle scène particulière de la pièce il s'agit. Prenons pour l'exemple une situation où quelqu'un est confronté à la mort d'un proche. Je demande alors aux acteurs de s'inspirer des expériences véritables de leur propre vie. Ils disposent de deux minutes pour faire une distribution entre eux, mettre en scène leur propre histoire et jouer leur propre situation. Je travaille avec cette méthode depuis deux ans et les résultats sont époustouflants. C'est un véritable miracle : les acteurs s'investissent dans ces situations bien plus que lorsqu'il s'agit d'emblée de scènes de la pièce. Au bout de quelques minutes de préparation (et il faut se garder de dépasser ce bref laps de temps), ils jouent de manière incroyablement juste et réaliste. Ils sont complètement dans l'instant présent, dans la situation, parce qu'ils ne savent pas ce qui vient après. Les dialogues, le texte ne sont pas fixés, il faut donc garder une attention maximale, comme dans la vraie vie. Tout ce dont un metteur en scène rêve est là ! Il faut préciser que je ne leur demande pas d'improviser, mais de recréer le plus fidèlement possible les situations qu'ils ont vécues dans leur vie. À la fin, on compare leur situation avec une situation précise de la pièce, on analyse les points communs et les différences, on discute de ce qu'on gardera pour le spectacle.

[...] J'ai été élève d'un acteur qui, lui, avait été formé par un acteur de Meyerhold. Tout le travail de Meyerhold est basé sur des principes musicaux, notamment le rythme. Il était fasciné par l'application de ce mode d'expression au théâtre. [...] Le travail sur le rythme est fondamental pour mon travail avec l'acteur. Sergueï Eisenstein a trouvé une très belle formule pour cela : le montage des attractions. Ce cinéaste, élève de Meyerhold (il avait par ailleurs caché les manuscrits de ce dernier pendant les persécutions staliniennes,

grâce à quoi Grotowski a pu les étudier plus tard... les méthodes du jeu de l'acteur suivent parfois des chemins sinueux !), rêvait du théâtre comme d'une suite d'attractions permanente : il faut qu'à tout instant quelque chose se passe sur scène, chaque séquence doit avoir un sommet, un moment qui tient le public hors d'haleine, comme au cirque, après que l'acrobate dans les airs a lâché le trapèze et avant que son collègue ne l'attrape. Un énorme décalage apparaît entre nos rythmes et nos vitesses de la vie quotidienne et ceux qu'on observe sur scène. Nous sommes aujourd'hui arrivés à l'ère du *multi-tasking* : nous sommes capables de jouer avec nos portables, de regarder la télé, nous disputer avec la personne aimée, tout cela en même temps, et bien plus encore. Au théâtre, au contraire, on observe rarement plus de deux niveaux de narration silmultanés. Si le théâtre va mal aujourd'hui, cela a à voir avec cette question des rythmes et des vitesses. Cela ne veut aucunement dire que le théâtre devrait copier les vitesses effrénées que nous impose notre quotidien. Le rythme est une alternance du rapide et du lent, un fragile équilibre entre les deux. Une rapidité permanente va ennuyer le spectateur autant qu'une lenteur constante.

Un acteur-créateur : une utopie ?
Toutes ces réflexions méthodologiques et tous ces exercices se fondent sur le désir que le comédien ou la comédienne deviennent eux-mêmes les créateurs de leur propre art. Le metteur en scène agit plutôt comme un coach. Son rôle est d'installer un dispositif d'expérimentation, comme dans un laboratoire. Il rassemble les différents ingrédients, tels la situation, le texte, l'espace, les partenaires, les costumes, la musique, la lumière... et il observe les interactions. Ce que je décris ne s'applique pas uniquement à mon travail avec les acteurs, mais à toute l'équipe artistique. Je demande toujours à ce que le scénographe, le musicien, le vidéaste, etc., soient présents dans la salle de répétition et qu'ils réagissent à ce qu'ils voient sur scène. Lorsqu'on en arrive au point de fonctionnement idéal — ce qui est rare, je l'avoue — cela ressemble à une *jam-session*. Le jeu et les processus ne sont, dans le meilleur des cas, aucunement préfigurés, mais inventés en expérimentant ensemble. Cette méthode est basée sur un principe selon lequel jouer est un acte réellement artistique, dont la responsabilité est placée directement entre les mains de l'acteur. Elle se fonde de plus sur une vision de l'homme en tant qu'être social, dont l'existence se constitue en relation avec les autres. Ce sont les rencontres au sein de ces relations qui déterminent le comportement des hommes. De cette méthode découlent expressément non seulement l'idée d'un jeu d'ensemble, mais aussi celle de la vie en collectif. La petite utopie qui accompagne ce travail est l'espoir de surmonter l'individualisme démesuré de notre époque, de réussir à détourner le regard de mon propre intérieur, de le lever et de poser les yeux sur mon partenaire, pour... m'y retrouver moi-même.

Thomas Ostermeier, *Le Théâtre et la peur*, préface de Georges Banu, traduction de l'allemand par Jitka Goriaux Pelechovà, Actes Sud, 2016

- **Entretien avec Sébastien Pouderoux**

Sébastien Pouderoux © Stéphane Lavoué, Coll. Comédie-Française

Formé à l'École du Théâtre national de Strasbourg entre 2004 et 2007, Sébastien Pouderoux travaille avec plusieurs metteurs en scène dont Christophe Rauck et Alain Françon. Il joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans *Tartuffe* de Molière. Pensionnaire de la Comédie-Française depuis novembre 2012, Sébastien Pouderoux y fait ses débuts en interprétant Achille dans *Troïlus et Cressida* de Shakespeare par Jean- Yves Ruf. Depuis son entrée dans la Troupe, il a travaillé avec Clément Hervieu-Léger pour *Le Misanthrope* de Molière et *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind, Denis Podalydès pour *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, Ivo van Hove pour *Les Damnés* d'après le scénario de Luchino Visconti. En 2015, il cosigne, avec Marie Rémond, la mise en scène de *Comme une pierre qui…* d'après Greil Marcus où il incarne le personnage de Bob Dylan. Hors Comédie-Française, Sébastien Pouderoux joue sous la direction de Thomas Ostermeier dans son adaptation de *La Mouette* de Tchekhov en 2016. Au cinéma, il tourne entre autres dans *Quai d'Orsay* de Bertrand Tavernier. Pour la saison 2018-2019, Sébastien Pouderoux joue dans *Chanson douce* du (14 mars au 28 avril) au Studio-Théâtre et y monte *Les Serge (Gainsbourg point barre)* (du 16 mai au 30 juin) avec Stéphane Varupenne.

Comment avez-vous composé le personnage de Malvolio pour lui donner cette efficacité comique sensible dès son entrée en scène ?

J'adore faire rire le public mais je pense surtout à la situation, à la vérité du personnage. Je ne pense pas à faire des choses burlesques. Je me dis que Malvolio est un puritain, un rabat-joie qui veut empêcher tout le monde de s'amuser, qui est contre le principe de plaisir, et donc que, nécessairement, il déteste les spectateurs qui sont

dans la salle, qu'il les méprise. Cela me fait beaucoup rire intérieurement de jouer, face aux gens qui rient, un personnage qui se dit : « Je ne vois vraiment pas ce qu'il y a de drôle… ». Mon attitude vient de l'échange que j'ai avec le spectateur, elle dépend chaque soir de ma perception de l'ambiance. Un soir, j'ai joué avec un spectateur, qui admirait la beauté d'Adeline d'Hermy qui joue Olivia, et je lui ai lancé un regard qui voulait dire : « Ça va, je ne vous dérange pas ? ». Il est rare d'avoir autant de différence entre l'acteur et le personnage : le personnage trouve absurde que les gens rient, alors que l'acteur jubile. Cette tension (qui consiste à me faire croire que je déteste le rire du public) est particulièrement plaisante. En même temps, pour jouer ce personnage, je ne dois pas trop le juger, il faut que j'éprouve de la tendresse ou de la compréhension pour son côté rabat-joie. Il fallait que je comprenne ses motivations et que j'y voie l'expression d'une grande fragilité. Je l'ai sans doute davantage humanisé par rapport aux interprétations du personnage à l'époque de Shakespeare, où la querelle avec les puritains était beaucoup plus vivace. Je crois qu'il y avait une dimension de guignol beaucoup plus grande, qui faisait qu'on se moquait plus ouvertement du personnage. Aujourd'hui, ce qui est central c'est moins la dimension puritaine du personnage que le besoin de comprendre ce qui peut motiver cette attitude péremptoire, cette façon d'avoir toujours raison.

Sébastien Pouderoux © Jean-Louis Fernandez, **Coll. Comédie-Française**

Ce côté premier de la classe…

Oui, j'ai l'impression que ce genre de personnages, nous les avons surtout vus dans nos classes, je me suis souvenu pour le rôle d'un garçon au collège qui me disait : « La bave du crapaud n'atteint pas la blanche colombe », ce qui m'agaçait au plus haut point, et en vérité, c'était un gamin qui, souffrant du ridicule de ses vêtements et de sa coiffure, préférait mépriser les autres plutôt que s'avouer qu'il désirait être comme eux. Il faut comprendre le personnage de cette façon-là, non seulement pour l'humaniser mais aussi parce que ce qui nous fait rire, c'est son ignorance, du fait que le personnage ne sache pas l'erreur dans laquelle il est. L'autre enjeu est d'arriver à rendre crédible aux yeux du spectateur l'illusion, le fantasme qu'Olivia puisse être vraiment amoureuse de lui. Je me dis que s'il se montre aussi méprisant, c'est qu'il espère récupérer de l'amour, récupérer du pouvoir, de l'attention. Quelque chose se joue autour du rêve, de l'utopie d'échaper à sa condition, d'avoir enfin de la reconnaissance. Cela relève de l'*hybris* : « je vais être enfin l'homme que je dois être !»

Vous dites que l'ambiance de la salle influence votre jeu. Quelle est la part d'improvisation dans celui-ci ?

Pour ma part, il y a très peu d'improvisation au niveau du texte, alors qu'elle est plus grande pour Toby et Andrew par exemple. En revanche, en ce qui concerne la façon dont j'entre dans le texte et dis les choses, cela peut changer d'une représentation à l'autre. Cela tient à la manière dont nous avons travaillé avec Thomas

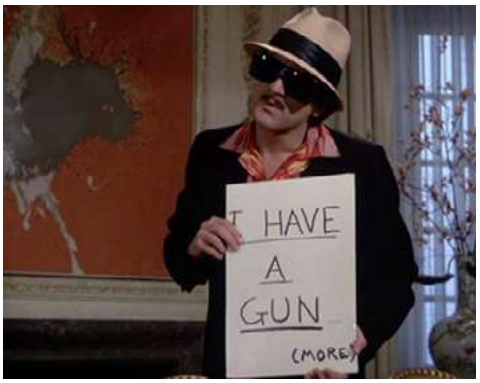
Ostermeier. C'est un metteur en scène qui ne se préoccupe pas de la forme, c'est-à-dire de la manière dont on va dire le texte, de la diction, de la hauteur. C'est un peu inquiétant parce qu'on a toujours un doute sur ce que l'on va produire soir après soir mais cela rend chaque représentation plus unique encore. En revanche, il travaille en profondeur la compréhension de la situation. On croit toujours avoir compris la situation, mais c'est quelque chose qui est sans cesse à réinterroger. Dans quel état d'esprit est le personnage au moment où il entre dans une scène, que sait-il, que vient-on de lui dire ? De sorte que ce qui arrive au personnage (et Malvolio est un personnage auquel il arrive beaucoup de choses) devant le spectateur, m'arrive vraiment et que je sois modifié par cela, et que cette modification m'amène à dire le texte. Ce sont des petits détails mais, au fil des représentations, l'envie de plaire, l'envie de faire mouche à chaque fois, surtout dans les moments comiques, peut nous faire perdre la multiplicité des réceptions possibles du texte. Quand Malvolio lit la lettre et dit « Je vais lire de grands auteurs politiques », c'est à la fois très drôle, et en même temps profond, comme si on n'avait le droit de lire des auteurs qu'à partir du moment où on s'est élevé socialement…

Il y a donc un équilibre à trouver entre la farce, le carnaval, et la profondeur.

Par exemple, en ce qui concerne la manière dont Malvolio court, je me suis dit que cela relevait de ce que le personnage pensait convenable. Il ne faut pas faire trop de bruit sur le sable, et en même temps, il faut aller assez vite. Il a du maintien, il sait comment on court, il méprise les autres de ne pas le savoir. Je préfère me dire ça plutôt que : « Ah, je vais courir d'une manière drôle ! », parce que je sais que si je me dis cela, cela ne restera pas vivant et incarné pendant cinquante représentations.

Cette course, c'est vous qui l'avez proposée à Thomas Ostermeier ?

Oui, ainsi que la coupe de cheveux. Quelques temps auparavant, j'ai tourné avec Benjamin Laverhne dans une série pour laquelle on m'a lissé les cheveux. Au moment des premiers essais de costumes, je suis arrivé avec cette coiffure et Thomas Ostermeier a aimé, on a donc fait une perruque !



Martin Scorsese, *King of comedy* (1983)

Est-ce que vous avez été inspiré par des acteurs pour composer ce Malvolio ?

J'ai énormément été inspiré par Robert de Niro dans *King of Comedy* de Scorsese. C'est un comique raté, un ringard. Lui aussi est un personnage qui se méprend, et cela crée à la fois de la connivence et du malaise. Il y a des soirs où il est difficile tout de même de jouer le rôle de Malvolio, parce que c'est une forme d'avilissement. Ce n'est pas la scène de la torture qui est la plus dure à jouer, mais le fait d'être la risée de tout le monde. C'était surtout très dur en répétitions, la présence du public rend les choses plus faciles parce que les spectateurs justifient la fiction, le spectacle. Et il se passe au théâtre un phénomène singulier : quand on joue un personnage isolé, on ressent le même isolement en coulisses : j'entre en scène tout seul, je sors tout seul alors que quand Laurent Stocker et Christophe Montenez sortent ensemble, ils commentent la manière dont ils viennent de jouer, etc. Quand je suis sur scène et que je me retourne, les autres se cachent…

Comment comprenez-vous la scène finale où le cadavre de Malvolio apparaît quand les murs tombent ?
C'est moi qui ai proposé cette fin à Thomas Ostermeier, après qu'il a coupé ma dernière scène. La fin de la pièce est, comme souvent chez Shakespeare, une série de conclusions en cascade, de résolutions pour chacun des personnages. J'étais très frustré que la trajectoire de Malvolio soit sans résolution, qu'il n'y ait aucun moment où l'on voit Malvolio autrement que dans l'erreur. Après tout ce qu'il a fait pour Olivia, se présenter en bas jaunes et en string, il n'y a plus de retour en arrière possible. Il a trop d'orgueil, trop peu de distance avec lui-même pour qu'il puisse faire amende honorable ou acte de contrition. Il faut trouver une porte de sortie radicale, aussi radicale que sa démarche, il me semble. On a fait plusieurs essais, avec et sans le pendu, et finalement, Thomas Ostermeier a gardé l'idée. Cela éclaire de façon différente tout le jeu des autres vis-à-vis de lui, et rappelle les bizutages, les jeux du foulard qui tournent mal… Tout ceci donne à penser que, qu'elle concerne le plaisir ou le puritanisme, la radicalité n'est jamais bonne. On a tendance à être du côté de ceux qui boivent, qui font la fête, mais il y a aussi chez eux une forme d'extrêmisme dangereux. Toby, Andrew font preuve d'une cruauté sans nom. Dans la scène de la torture, quand Toby utilise le bâton, on sent la salle se diviser, les rires ne sont plus si francs. J'aime bien cela.

Vous jouez énormément avec le public, certains soirs vous empoignez même un spectateur. Vous aimez cette façon de créer de la connivence avec le public ?
Je ne la cherche pas systématiquement. Je pense qu'il y a différentes manières de faire sentir au spectateur qu'on est dans l'instant, de le convoquer, de lui donner de la matière à sentir et à réfléchir. Pour faire passer des choses, il suffit d'avoir une grande considération pour son intelligence. S'adresser à lui directement n'est pas la seule. Mais c'est vrai qu'il est jubilatoire de le faire ! Comme la salle est très éclairée, on voit toutes les réactions du public : certains spectateurs rient énormément, d'autres sont amusés, d'autres sont sceptiques. Lors des premières représentations, c'était d'ailleurs terrorisant. On se sent soumis au regard, au jugement. C'est un dispositif scénique qui suscite autant de plaisir que de peur.

Et comment envisagez-vous le fait que la pièce soit filmée ? Vous parliez de l'exposition de l'acteur, celle-ci va être décuplée par la captation…
Oui, c'est vrai, je ne me l'étais pas dit comme ça. En fait j'ai dû occulter (rires). Je pense que ça peut être assez déstabilisant… Je vais essayer de donner à la caméra le même statut que celui que Malvolio donne au spectateur. De me dire que la caméra est un œil mal intentionné, qui est venu prendre du plaisir à un spectacle, comme tous les gens dans la salle, et que c'est particulièrement détestable ! (rires) En vérité, je vais considérer que les caméras sont un partenaire, tout comme les spectateurs le sont. Et me dire que le spectateur, qu'il soit dans la salle de théâtre ou dans la salle de cinéma a envie d'y croire…

Propos recueillis par Laurence Cousteix le 7 février 2019.

Sébastien Pouderoux, Adeline d'Hermy © Jean-Louis Fernandez, Coll. Comédie-Française

Georgia Scalliet, Denis Podalydès, Adeline d'Hermy, Julien Frison, Noam Morgensztern, Sébastien Pouderoux © Jean-Louis Fernandez, Coll. Comédie-Française

- **Lecture : « Devenir… Le Comte Malvolio ! »**

ACTE II, scène 5
Jardin d'OLIVIA, entrent TOBY, ANDREW, MARIA et FESTE

MARIA : Cachez-vous tous les trois par ici. Malvolio emprunte toujours ce chemin. Depuis une bonne demi-heure, là-bas, il s'exerce à prendre des poses en plein soleil… avec son ombre. Cette lettre va nous le transformer en imbécile heureux. Allez-y. Pendant que les trois se cachent, elle laisse tomber la lettre. Et toi, reste tranquille ici. Attention, la truite arrive, il faut bien la caresser d'abord avant de la serrer… et crac.

MALVOLIO entre.

MALVOLIO : C'est une affaire de chance… tout est affaire de chance. Maria me l'a déjà confié, elle est attirée par moi. Je l'ai entendu de sa propre bouche : si elle tombait amoureuse, ce serait de quelqu'un… de mon genre. C'est vrai, elle me traite avec beaucoup plus d'égard que tous ses gens qui l'entourent. Que dois-je en conclure ?

TOBY : En voilà un type prétentieux !

MARIA : Silence !

FESTE : Comme il se pavane !

MAFFIO : Qu'est-ce que cela veut dire ?

ANDREW : On a envie de le battre.

TOBY : Silence !

MALVOLIO : Devenir… Le Comte Malvolio !

TOBY : Le CONte Malvolio…

ANDREW : Faut l'abattre, faut l'abattre !

TOBY : Chut !

MALVOLIO : Il y a un précédent : la grande lady Stratchy a bien épousé son premier valet de chambre.

ANDREW : Honte à lui !

MALVOLIO : Marié depuis trois mois, me voilà sur mon trône. Je convoque mes conseillers autour de moi… je me drape dans mon habit de velours à passementeries… je sors du divan où j'ai laissé Olivia endormie…

TOBY : Feu de l'enfer !

MARIA : Silence !

MALVOLIO : Je m'avance avec toute la dignité de ma charge… je promène lentement un regard grave sur l'assistance pour leur signifier que je connais mon rang — et qu'ils ont intérêt à connaître le leur. Et à la fin… je fais appeler mon cher parent Toby.
À mon signal, sept de mes gens les plus dévoués s'élancent à sa recherche… pendant ce temps, je fronce les sourcils et peut-être… je remonte ma montre, je joue avec ma… [*il touche sa chaîne*] un très gros bijou. Toby s'approche… parfait, il fait sa révérence… de loin.

TOBY : Qu'on l'enferme et qu'on l'enchaîne !

MARIA : Taisez-vous !

MALVOLIO : Je lui tends une main… , comme ça … je remplace mon gentil sourire par un regard austère et… dominateur.

TOBY : C'est là que Toby te balance un coup dans les gencives, non ?

MALVOLIO : Et là je lui dis : cousin Toby, le destin m'associant à votre nièce, j'ai le privilège de vous faire savoir la chose suivante…

TOBY : Quoi ? Quoi ?

MALVOLIO (*Impro sur « A partir de maintenant etc***) :** Et puis tu mets un terme à ton alcoolisme !

TOBY : Le chien galeux !

MARIA : Hey, patience ! Nous risquons de briser le nerf de l'intrigue.

MALVOLIO : J'ajoute que vous gaspillez un temps précieux avec un imbécile de chevalier…

ANDREW : À tous les coups, c'est moi !

MALVOLIO : …un certain ANDREW.

ANDREW : Je savais que c'était moi! On me traite souvent d'imbécile.

MALVOLIO, ***voyant la lettre*** **:** De quelle affaire s'agit-il ?

FESTE : Ça y est, la bécasse s'approche du piège.

TOBY : Oh silence ! Quel dieu excentrique pourrait l'inciter à lire à voix haute ?

MALVOLIO, *ramassant la lettre* **:** C'est incroyable, c'est l'écriture de Madame, voilà ces C, ses O et ses N.

ANDREW : C.O.N ? Ça veut dire quoi ?

MALVOLIO : Et c'est exactement comme ça qu'elle fait ses grands P !
C'est de sa main ! Certitude… totale !
[*lit*] *À l'aimé qui s'ignore. À lire. Avec mes vœux les meilleurs*. Cette phrase, ah c'est exactement elle ! Et toi, la cire, tu permets ? C'est Madame ! Et à qui s'adresse-t-elle ?

Ouvre la lettre

FESTE : Il est pris à l'hameçon jusqu'au fond de la gorge.

MALVOLIO, *lisant* **:** Jupiter
Sait que j'aime
Mais qui ?
Lèvres restez closes
Nul ne saura qui
Nul ne saura qui ! Il y a quoi ensuite ? Ah, la versification change. Nul ne saura qui ? Et si c'était moi… Malvolio ?

La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez,
traduction Olivier Cadiot, version pour les comédiens, septembre 2018.

Sébastien Pouderoux, Anna Cervinka, Laurent Stocker, Stéphane Varupenne, Christophe Montenez © Jean-Louis Fernandez, **Coll. Comédie-Française**

QUESTIONS

1. Le grotesque et le sublime : donnez d'autres exemples de mélange des tons dans les pièces de Shakespeare.

2. Faites une recherche sur Stanislavski. En quoi sa conception du jeu d'acteur a-t-elle été déterminante pour le théâtre et le cinéma ?

3. Dans quelle mesure les propos de Sébastien Pouderoux illustrent-ils ce que dit Thomas Ostermeier de l'acteur-créateur ?

IV. FILMER *LA NUIT DES ROIS OU TOUT CE QUE VOUS VOULEZ* : LA CAPTATION AU DÉFI.

Entretien avec Corentin Leconte, réalisateur pour *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*.

Après un BTS de montage et une licence de cinéma à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Corentin Leconte réalise de nombreux documentaires, consacrés notamment à la musique. Spécialiste de la réalisation de captations de spectacles vivants (opéras, concerts, théâtre), il travaille régulièrement avec la Philharmonie de Paris, le Théâtre Bolchoï de Moscou, et le Festival d'Aix-en-Provence. On lui doit notamment d'avoir filmé une *Traviata* adaptée de Verdi et Dumas, mise en scène par Benjamin Lazar aux Bouffes du Nord, et coréalisé un film d'animation : *Pierre et le Loup* de Prokoviev, raconté par François Morel.

Qu'est-ce qui vous a mené à filmer des spectacles vivants ?
J'ai une formation technique au départ, j'ai fait un BTS audio-visuel en montage, et j'ai eu la chance d'avoir des professeurs de théorie extraordinaires qui m'ont mené vers les sujets qui me passionnaient : le documentaire, et notamment le documentaire musical, les films des frères Maysles et de Pennebaker. À cette époque, j'ai aussi découvert le travail de François Niney, son ouvrage *L'Épreuve du réel à l'écran* m'a passionné. Au lieu de me professionnaliser immédiatement, je suis allé suivre ses cours à Paris III. Je mène aujourd'hui de front la réalisation de captations de spectacle vivant d'un côté, et la réalisation de documentaires de l'autre.

Lorsque vous présentez votre travail préparatoire pour la captation de *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, vous évoquez vos émotions de spectateur. Qu'avez-vous éprouvé la première fois que vous avez vu ce spectacle à la Salle Richelieu ?
Une immense liberté ! On voit actuellement beaucoup de choses pesantes. Ici, il y a un souffle dans la mise en scène qui me semble indispensable aujourd'hui : la pièce offre une émotion collective entre la salle et les comédiens. On a vraiment l'impression d'être avec eux puisqu'ils circulent au milieu de la salle. La salle rit globalement beaucoup, mais il y a différentes réactions. Ce qui m'a marqué c'est à quel point la pièce joue la farce au premier degré : Thomas Ostermeier va jusqu'au bout, il y a une dimension de carnaval où tous les codes sont renversés, et cela fait un bien fou. Mais derrière cela, il y a un fond très sombre, très noir dans la trajectoire des personnages, notamment dans le final, où sous des allures de farce on comprend que la bêtise humaine conduit au drame.

Le défi est donc pour vous de faire passer ce mélange des tons…
En effet, et ce qui est intéressant c'est que la comédie et le drame ne se filment pas de la même manière. Les codes de la comédie invitent à filmer dans des valeurs plus larges, avec des plans plus longs, parce que ce qui est drôle avant tout c'est le jeu des acteurs. Il ne sert à rien de créer des artifices, de surdécouper, cela casserait la force de ce jeu. Pour les moments plus dramatiques, on peut davantage recourir aux gros plans, pour capter les émotions, les regards. Le défi est de mélanger les deux, en fonction des séquences, pour rendre ce mélange

des tons. Pour les scènes entre Viola et son frère par exemple, qui sont plus intimistes, j'ai choisi des valeurs serrées, alors que pour les scènes avec Toby et Andrew, on retrouve des valeurs plus larges. Dans les passages burlesques, les comédiens en font plus, ils surexpriment, forcent leurs expressions. Cela desservirait leur jeu de l'accentuer par des gros plans.

Dans les scènes de comédie, il y a un goût pour l'inconvenance, un refus de la bienséance qui est là pour surprendre le spectateur de la Comédie-Française. Comment avez-vous choisi de filmer ces scènes ?
Là encore, les gros plans ne serviraient à rien. Il faut jouer les valeurs américaines (le cadre s'arrête au-dessus du genou) puisque tout le monde est en sous-vêtement. Je vais aussi faire quelque chose qui n'est pas dans mes habitudes, à savoir faire des raccords de plan large à plan large dans des axes différents, notamment de face et de côté. J'ai remarqué, en allant voir plusieurs fois le spectacle dans la salle, que la comédie n'est pas seulement produite par le jeu des comédiens mais aussi par le fait d'observer les réactions des différentes personnes autour d'eux. Quand les acteurs sont sur la passerelle, au lieu de me rapprocher, je vais les filmer en plans plus larges pour intégrer les regards autour d'eux des spectateurs surpris, choqués, amusés… L'inconvenance réside là : voir des comédiens faire des choses aussi absurdes dans une salle pleine. Je vais aussi utiliser de très courtes focales sur deux caméras en hauteur pour montrer la salle, avec ses dorures, son architecture à l'italienne. Ce qu'il y a de jouissif c'est de voir ce spectacle déjanté dans une institution honorable comme la Comédie-Française. Avec la caméra 8, en plongée depuis le premier étage jardin, on a presque l'impression que les comédiens marchent sur la tête des gens ! La caméra 9 est placée au paradis, le plus haut balcon. De cet angle, on voit tout le cercle de la salle et la passerelle saillante au milieu, qui la coupe littéralement en deux, avec une dimension suggestive en écho aux sous-entendus présents tout au long de la pièce…

Comment avez-vous travaillé avec Thomas Ostermeier pour préparer cette captation ?
Je lui ai expliqué ma vision du spectacle, nous avons discuté des valeurs de plans, du découpage… J'essaye de me fondre dans l'esprit de la mise en scène, d'autant que j'adore le travail de Thomas Ostermeier. Ce qui me touche personnellement chez lui, c'est sa manière d'être si proche des personnages, de leurs motivations propres. Même quand les personnages sont ridicules, il arrive à leur faire prendre corps, c'est du pur théâtre dramatique. Il me fait penser à Bergman ou Cassavetes. Sur la scène, il n'y a pratiquement rien, pas de fioriture, de détail, d'accessoire indispensable à la compréhension : il n'y a que les acteurs, les corps.

Dans votre note d'intention, les indications de valeurs de plans, d'axes sont très précises. Est-ce que vous vous laissez pour autant une marge d'improvisation le soir du direct ?
J'aime garder une part d'improvisation d'habitude. J'ai beaucoup appris en travaillant notamment pour Andy Sommer qui m'a transmis ce goût. Mais au cinéma, les erreurs inhérentes aux risques de l'improvisation seraient trop visibles sur grand écran, je me laisse donc moins de liberté… J'ai fait une préparation très rigoureuse en amont, je suis allé voir le spectacle à chacune des places de caméras, en le filmant à chaque fois moi-même. Je sais par exemple que lorsque je filme la passerelle, je dois respecter la règle des 180 degrés pour la lisibilité de l'espace et pour que les champs-contrechamps se répondent en étant symétriques, il y aura donc un dispositif pour chaque séquence : je n'utiliserai pour certaines que les caméras à cour (à droite de la scène), pour d'autres que les caméras à jardin (à gauche de la scène).

Vous avez filmé beaucoup de concerts, ici la mise en scène accorde une large place à la musique. Comment allez-vous en rendre compte ?

Je ne vais pas du tout filmer la musique comme j'ai l'habitude de le faire. Je pense qu'elle est centrale pour Thomas Ostermeier dans sa conception de la pièce. Il est vraisemblablement parti des *arias* pour construire l'ensemble. Ici, la musique ne compte pas pour l'aspect technique de son exécution mais pour l'impression forte qu'elle dégage. Je ne vais donc pas filmer les musiciens dans des plans isolés. La musique est un support dramatique que je traiterai différemment selon les scènes. En restant centré sur les comédiens, elle nous rapprochera de leurs émotions. Au contraire dans les plans larges qui font voir la salle, c'est la résonnance, la puissance contemplative de cette musique, qu'on ressentira. Les musiciens sont toujours à des positions différentes : quand ils sont en salle, à la corbeille (donc dans le dos des spectateurs de la Comédie-Française), je les filme avec les comédiens qui sont sur la passerelle au premier plan, pour qu'il y ait le même effet qu'en salle : on découvre soudainement ces musiciens qui se mettent à chanter, c'est une véritable apparition. Du balcon, ils sont invisibles aux spectateurs qui sont au-dessus, certains se lèvent pour essayer de les voir, créant malgré eux un ressort comique. Les mouvements du public m'intéressent, dans la mesure où cette mise en scène rend les spectateurs particulièrement actifs.

Est-ce qu'il y a des scènes que vous redoutez, dont vous vous dites qu'elles présentent une réelle difficulté pour un réalisateur ?

Il y a certaines scènes purement comiques dont je me dis qu'elles marcheraient presque en restant en plan large tout du long, pour avoir une vision de l'ensemble des personnages. Pour certaines scènes à trois personnages par exemple, je vais faire des choses très simples : des allers-retours entre des plans moyens et des plans plus serrés. Il est inutile de créer des artifices supplémentaires, il faut être dans la juste mesure. Ces passages qui paraissent les plus faciles courent le risque d'être déformés par le découpage. Mais la vraie scène qui pose des problèmes que je n'ai pas encore résolus à l'heure où je vous parle, est la scène finale. Elle est absolument magique dans la salle parce que Thomas Ostermeier a réussi à y faire passer toutes les questions sur le genre, sur l'humanité, la réversibilité, les rapports entre les personnages. Ce qui est fantastique c'est qu'on a entendu pendant 2h45 un texte très soutenu et qu'on arrive ensuite à ce moment suspendu, qui prend son temps, qui dure et qui redit tout dans le silence, avec la plus grande simplicité. Cela me paraîtrait superflu d'aller chercher des détails par des gros plans, il faut laisser la scène à sa beauté nue. Ensuite, le décor s'ouvre et Malvolio pendu tombe : tout à coup tout devient absolument glacial. Là encore, je crois qu'il faut épurer le découpage pour transmettre l'effroi qu'on ressent en tant que spectateur dans la salle.

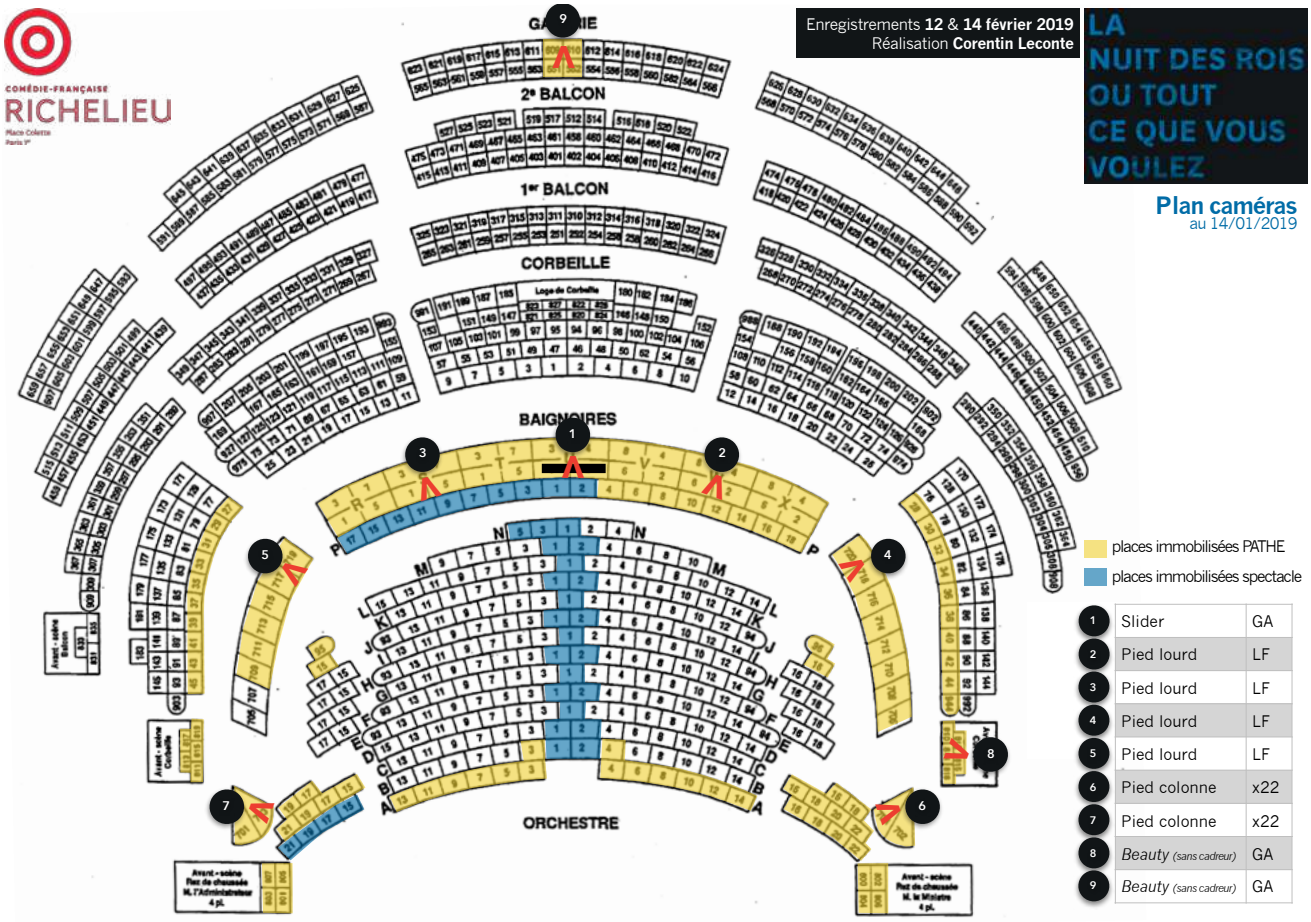
Pour revenir sur le travail de captation de manière plus générale, il n'y a pour moi aucune recette préétablie, il faut à chaque fois tout réinventer, s'adapter totalement à la mise en scène, trouver l'esprit de la pièce. Le réalisateur est une sorte de caméléon. Cela conduit à filmer de manière extrêmement différente certaines pièces, avec des styles parfois radicalement opposés. J'ai filmé par exemple *La Traviata* de Benjamin Lazar aux Bouffes du Nord, intégralement en caméra épaule, sur scène, parce que la mise en scène appelait le mouvement dans une vision très originale. J'ai ensuite filmé *Miranda* de Katie Mitchell à l'Opéra Comique, dont la mise en scène était très sobre, presque uniquement avec des compositions très fixes. Pour *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, c'est l'énergie qu'on filme.

Ce qui me passionne dans ce travail, c'est d'inventer un dispositif singulier à chaque fois. Cela peut faire penser au travail du traducteur. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'Olivier Cadiot pour *La Nuit des rois ou Tout*

ce que vous voulez a choisi la prose plutôt que les alexandrins parce qu'il considère qu'avec les vers on aurait perdu l'esprit de la pièce en essayant d'être trop fidèle. C'est la même chose pour la captation, il faut trouver la manière d'être fidèle à l'esprit sans chercher la neutralité.

Propos recueillis par Laurence Cousteix le 4 février 2019.

Dispositif :



QUESTIONS

1. Comparez les plans caméras des captations de *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez* et de *Roméo et Juliette* (cf. dossier pédagogique). En quoi la passerelle demande-t-elle un dispositif spécifique ?

2. Quelle est la place de la musique dans la mise en scène de Thomas Ostermeier ? Comment Corentin Leconte choisit-il de la filmer ?

3. Comment comprenez-vous la comparaison que fait Corentin Leconte entre le travail du réalisateur et celui du traducteur ?

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE / SITOGRAPHIE

William Shakespeare : *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, traduction Olivier Cadiot, P.O.L, Paris 2018
Thomas Ostermeier : *Le Théâtre et la peur*, Actes Sud, Arles, 2016
Thomas Ostermeier, introduction et entretien par Sylvie Chalaye, Actes Sud, Arles, 2016
Woyzeck, d'après Georg Büchner, mise en scène de Thomas Ostermeier réalisation de Hannes Rossacher, DVD La Compagnie des Indes, 2004.
https://www.reseau-canope.fr/notice/piece-demontee-la-nuit-des-rois-ou-tout-ce-que-vous-voulez.html
https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/ostermeier-et-cadiot-rois-dans-la-nuit

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeure de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil) en collaboration avec les équipes de la Comédie-Française

---

AVEC LE SOUTIEN DE :

RESEAU-CANOPE.FR
CANOPÉ
LE RÉSEAU DE CRÉATION ET D'ACCOMPAGNEMENT PÉDAGOGIQUES

Réseau Canopé édite des ressources pédagogiques pour accompagner les enseignants et les élèves pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, dossiers pédagogiques en ligne : https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html