

LA NUIT DES ROIS
OU TOUT CE QUE
VOUS VOULEZ

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE IDÉIMONTÉE

N° 285 - Septembre 2018



Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial de Canopé

Île-de-France

Ludovic Fort, IA-IPR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture

de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre

honoraire

Des représentants des directions territoriales

de Réseau Canopé

Auteurs de ce dossier

Marie-Laure Basuyaux, professeure de lettres,

et Anaïs Jolly, professeure d'anglais et professeure-

relais à la Comédie-Française

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias

Responsable éditorial

Pierre Danckers

Coordination éditoriale

Sylvie Gendrot

Révision

Isabelle Le Quinio

Mise en pages

Patrice Raynaud

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

En couverture : © Jean-Louis Fernandez,

coll. Comédie-Française

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04615-5

© Réseau Canopé, 2018

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

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

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

Remerciements

Nos remerciements chaleureux vont aux équipes de la Comédie-Française pour leur aide et les documents mis à notre disposition : Éric Ruf, administrateur ; Anne Marret, secrétaire générale ; Pascale Pont-Amblard, responsable de communication ; Marine Jubin, responsable du service éducatif ; Mélanie Petetin, iconographe à la Bibliothèque-Musée ; Baptiste Manier, chargé de production.

Merci à Olivier Cadiot, à Sophie McKeown et aux éditions P.O.L d'avoir mis à notre disposition la nouvelle traduction de *La Nuit des rois* réalisée pour la mise en scène de Thomas Ostermeier (texte à paraître en septembre 2018).

Merci à Ariane Mnouchkine et au Théâtre du Soleil, ainsi qu'aux éditions Le Club français du livre d'avoir autorisé l'utilisation de leurs traductions.

LA NUIT DES ROIS OU TOUT CE QUE VOUS VOULEZ

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE N° 285 - Septembre 2018

Texte : William Shakespeare

Traduction : Olivier Cadiot

Adaptation et mise en scène : Thomas Ostermeier

Scénographie et costumes : Nina Wetzel

Lumières : Marie-Christine Soma

Musiques originales et direction musicale : Nils Ostendorf

Travail chorégraphique : Glysléin Lefever

Réglage des combats : Jérôme Westholm

Dramaturgie et assistanat à la mise en scène : Elisa Leroy

Collaboration à la dramaturgie : Christian Longchamp

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 [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

Paul-Antoine Bénos-Djian, Paul Figuier : contre-ténor [en alternance]

Clément Latour, Damien Pouvreau : théorbe [en alternance]

Du 22 septembre 2018 au 28 février 2019

Retrouvez sur reseau-canope.fr/crdp-paris/
l'ensemble des dossiers « Pièce [dé]montée »

Sommaire

5 Édito

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

6 « Un visage, une voix, les mêmes vêtements et deux personnes » : travestissements et quiproquos

9 « Je ne suis pas ce que je suis » : questions de genre

12 Quelle est donc cette contrée ? » : l'Illyrie, lieu des possibles

13 « Je ne suis pas son fou mais son empoisonneur de mots » : traduire Shakespeare, une folle entreprise ?

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

18 Espace utopique ou théâtre de la cruauté ?

23 De la scène à la salle : un spectacle qui nous regarde

26 Un rien les [dés]habille

31 **ANNEXES**

31 Annexe 1. Célébrations populaires

33 Annexe 2. Définitions

34 Annexe 3. Citations de *La Nuit des rois* à jouer

35 Annexe 4. Traduction par Olivier Cadiot d'un extrait de *La Nuit des rois* [II, 4]

36 Annexe 5. Différentes scénographies de *La Nuit des rois*

38 Annexe 6. Traductions par François-Victor Hugo, Pierre Leyris, Ariane Mnouchkine et Olivier Cadiot d'un extrait de *La Nuit des rois* [I, 5]

39 Annexe 7. Extrait de *La Nuit des rois* [III, 1]

40 Annexe 8. Croquis du costume de Malvolio

« Je ne suis pas ce que je suis » : invité pour la première fois à diriger les comédiens de la Comédie-Française, le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier voit dans *La Nuit des rois* ou *Tout ce que vous voulez* l'occasion de questionner la manière dont nos identités intimes, sociales, ou fantasmées coexistent, s'associant ou s'opposant selon les moments. Dans un royaume d'Illyrie placé sous le signe de l'ivresse [causée par l'alcool ou par l'amour], les motifs de la gémellité, du travestissement et de la folie deviennent pour le directeur de la Schaubühne les figures multiples, dynamiques et contradictoires du moi : le « moi que je suis, celui que je présente aux autres et celui que je désire être » (Thomas Ostermeier, entretien pour la Comédie-Française, 2018).

La première partie du dossier [« Avant de voir le spectacle »] propose des activités concrètes permettant aux élèves de s'approprier l'intrigue de la pièce, d'en percevoir les enjeux (notamment autour de la question du genre et du rapport amoureux) et de mesurer la place qu'occupe le jeu dans la construction de notre identité et de notre rapport aux autres. Des ressources iconographiques les invitent à s'interroger sur les formes scénographiques que peut prendre l'Illyrie, ce lieu de tous les possibles. De courts passages du texte anglais et des extraits de différentes traductions sensibilisent enfin les élèves aux questions que se pose tout traducteur de Shakespeare, et aux enjeux spécifiques de la traduction pour la scène.

Un autre dossier pédagogique est destiné à accompagner la diffusion de la pièce sur Pathé live à partir du 14 février 2019. On pourra également se reporter aux dossiers *Pièce [dé]montée* consacrés à deux autres mises en scène de *La Nuit des rois* : celle de Jean-Louis Benoit en 2009¹ et celle de Bérengère Jeannelle en 2013².

¹ <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=la-nuit-des-rois>

² <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=twelfth-night>

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

« UN VISAGE, UNE VOIX, LES MÊMES VÊTEMENTS ET DEUX PERSONNES » : TRAVESTISSEMENTS ET QUIPROQUOS

« VOILÀ UNE ÉPREUVE ÉTRANGE » : COMPRENDRE L'ARGUMENT DE LA PIÈCE

Faire lire aux élèves, répartis en groupes de huit, l'argument de *La Nuit des rois* tel qu'il est présenté sur le site de la Comédie-Française pour préparer une « bande-annonce » de la pièce qu'ils présenteront à leurs camarades.

« Échouée en Illyrie 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 ce 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 imbroglis amoureux n'épargnent pas Malvolio, ambitieux intendant d'Olivia, victime des manigances des chevaliers ivrognes, Sir Toby et Sir Andrew, et de la redoutable femme de chambre, 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 s'efforce pas de démêler cet imbroglis. Si le sauvetage de Sébastien semble apaiser les esprits, c'est sans compter sur l'amertume des espoirs déçus. »

Texte de présentation de la Comédie-Française, 2018.

Chaque groupe peut adopter la technique de son choix : théâtre-images associé à une voix *off*, enchaînement de saynètes, présentation des personnages portant une pancarte à leur nom, schéma fléché au tableau, rubans colorés symbolisant les relations amoureuses entre les différents personnages, silhouettes découpées ou marionnettes, masques de papier, etc.

***La Nuit des rois* ou *Tout ce que vous voulez* : demander à chaque groupe de faire des hypothèses d'interprétation sur le sens du titre et du sous-titre.**

Le titre de la pièce renvoie à une période festive qu'on retrouve sous diverses formes dans toute l'Europe du Moyen Âge. Quant à son sous-titre, il est placé sous le signe de la liberté donnée au spectateur mais il est fort probable que le premier constat que feront les élèves sera que ces éléments ne révèlent pas grand-chose du contenu de la pièce. On apportera un premier éclairage général sur les traditions festives des douze nuits en faisant lire et commenter à la classe le texte de Gisèle Venet.

« Le titre anglais de la comédie signifie littéralement "la douzième nuit", ou le "douzième soir", c'est-à-dire, dans le calendrier d'alors, fixé ainsi depuis le IV^e siècle, la douzième des "nuits de Noël" dont la première est, bien sûr, le 25 décembre. Cette date correspond dans le calendrier au 6 janvier, fête de l'Épiphanie, qui commémore la vision des Rois mages conduits dans la nuit par une étoile vers l'enfant nouveau-né, Jésus ; d'où l'allusion dans le titre habituel en français à "la nuit des rois".

Ces douze nuits de la tradition chrétienne s'accompagnaient dans toute l'Europe d'alors de manifestations de joie collective, de "masques et mascarades" comme Sir Andrew les aime, et de représentations théâtrales, héritage sans doute des traditions festives des "Douze Nuits" propres aux calendriers celte et germanique et de la tradition romaine antique des Saturnales ou Calendes de Janvier. [...]

La Nuit des rois ne traite pas pour autant de la visite des Rois mages ni des événements commémorés par les fêtes de la Nativité. Toute allusion à des sujets religieux au théâtre était alors interdite. La comédie cependant, si elle ne contient aucune allusion religieuse, garde à l'esprit les manifestations festives propres à cette période de Noël : le jovial Sir Toby y fait référence en entonnant une chanson traditionnelle, "Le douzième jour de décembre" (II, 3), sans doute sur l'air d'une chanson connue intitulée *Le Douzième jour de Noël*.

En plus de cette allusion à la fois précise et énigmatique au titre principal de sa comédie, Shakespeare prescrit par un second titre de la prendre "comme on voudra", comme déjà dans une comédie précédente il se jouait de l'attente des spectateurs en ne laissant rien paraître dans le titre sinon cette invitation "Comme il vous plaira". À moins que le sous-titre – ce que vous voudrez – donné par Shakespeare à *La Nuit des rois* n'explicite l'allusion à la "liberté de décembre", *libertas decembrica*, héritée des fêtes antiques, qui autorisait le renversement des hiérarchies et couronnait parfois évêque d'un jour un mendiant, voire un baudet. [...]

Gisèle Venet, « Des symboles et des noms », in William Shakespeare, traduction Jean-Michel Déprats, *La Nuit des rois ou Ce que vous voudrez*, © éditions Théâtrales, p. 139.

On pourra aussi demander aux élèves d'être attentifs, lors de la représentation, aux occurrences de l'expression « tout ce que vous voulez » et aux réalités auxquelles elle renvoie : « Quant à ce que vous êtes et tout ce que vous voulez... être », (III, 1), « Par tout ce que vous voulez, je t'aime » (III, 1), « Tout ce que vous voulez » (V, 1), etc.

Projeter à la moitié de la classe la gravure de Daniel Hopfer *Carnaval, Morris Dancers* et distribuer à l'autre moitié des extraits de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (voir annexe 1). Demander aux élèves de mettre leurs documents en rapport avec le titre et le sous-titre de la pièce pour indiquer ce que cela suggère de l'esprit qui préside à *La Nuit des rois*.



Daniel Hopfer (1470-1536),
Carnaval, Morris Dancers, 1504.

Amener les élèves à souligner l'importance de la célébration populaire, la présence de la musique, de la danse autour d'une personne « élue », de la nourriture et de la boisson, du travestissement, des allures grotesques, etc.

POUR ALLER PLUS LOIN

Un article de l'*Encyclopaedia Britannica* [en ligne] sur le Lord of Misrule, sorte d'équivalent du Prince des sots : www.britannica.com/art/Lord-of-Misrule-English-medieval-official

- Une définition de la « sottie » ou « sotie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 29 août 2018 : www.universalis.fr/encyclopedie/sottie-sotie
 - Un renvoi au carnaval de Dunkerque qui tire son origine de ces traditions : https://fr.wikipedia.org/wiki/Carnaval_de_Dunkerque
-

**« AIDE-MOI À TROUVER LE DÉGUISEMENT QUI SERVIRA MON PROJET » :
L'IMPORTANCE DU DÉGUISEMENT ET DU COSTUME, RÉEL OU SYMBOLIQUE**

Questionner les élèves sur les diverses raisons qui pourraient pousser une fille à se travestir en garçon. Après un temps d'échanges, les élèves préparent par groupes une saynète de deux minutes qui s'appuie sur une situation concrète de travestissement.

Pour servir un projet, pour se protéger, pour entrer en compétition, pour braver un interdit, pour séduire, pour dissimuler son amour, pour dire quelque chose de soi, pour faire rire, pour troubler, etc.

Demander aux élèves de la classe quelle est la différence selon eux entre le « costume » et le « déguisement ». Par groupes, ils forgent une définition de chaque notion et précisent leurs fonctions respectives au théâtre. À l'issue du travail, projeter les définitions du costume et du déguisement tirées du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis (voir annexe 2) et les confronter aux propositions de la classe pour les préciser et les enrichir.

Interroger les élèves sur les autres formes que peut prendre le travestissement (travestir sa voix, ses attitudes, la façon de mouvoir son corps dans l'espace, etc.) et lire la déclaration de Thomas Ostermeier sur l'œuvre de Shakespeare.

« Ainsi, *La Nuit des rois*, semble-t-elle déjà préfigurer la question du premier vers d'Hamlet sans doute écrit à peine un an plus tard : "Qui est là ?" [...] »

"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 ? »

Thomas Ostermeier, entretien pour la Comédie-Française, 2018.

Par groupes de six, faire travailler les élèves sur la différence entre ce que nous sommes en « notre for intérieur et ce que nous voulons bien en laisser paraître » sous la forme d'un jeu :

- chaque élève écrit sur un papier un adjectif qui résume la principale caractéristique de son « masque social » ainsi qu'un adjectif qui résume sa personnalité vraie. Les papiers sont mélangés, chaque élève en tire un au sort et doit deviner qui en est l'auteur ;

- si la confiance et la bienveillance sont établies au sein du groupe, par deux, sous la forme d'improvisation d'une minute, chaque élève interprète son camarade en imitant sa posture, sa démarche, sa manière de s'exprimer.

« TU JOUERAS TRÈS BIEN MON RÔLE » : L'AMBASSADE AMOUREUSE

Par groupes de trois, faire improviser les élèves sur le canevas suivant : un/une élève (A) envoie un/une autre (B) dire à un/une camarade (C) qu'il/elle est amoureux/se d'elle/de lui... Or B est secrètement amoureux/se de A. Les choses ne se passent pas comme prévu. Proposer une saynète de trois minutes maximum.

La Nuit des rois comporte deux personnages d'amoureux : l'un, grave, Orsino, et l'autre, grotesque, Malvolio. Tout deux sont amoureux de la même femme. Par trio (deux amoureux et un être aimé), les élèves font entendre leurs déclarations, l'une sérieuse puis l'autre grotesque, à l'objet de leur amour qui réagira comme il le désire.

« JE NE SUIS PAS CE QUE JE SUIS » : QUESTIONS DE GENRE

FAUX JUMEAUX MAIS VRAIE RESSEMBLANCE : SHAKESPEARE ET LES FRONTIÈRES DU GENRE

Après avoir pris connaissance de l'argument de la pièce, amener les élèves à réfléchir en groupes à une distribution pour les rôles des jumeaux Viola et Sébastien au sein de la classe. Chaque équipe présente aux autres son choix et explique ses motivations.

L'activité permet aux élèves de se confronter de manière concrète à la question de la distribution, d'en mesurer les enjeux (la ressemblance physique est-elle indispensable ?) et la production de sens.

Réfléchir ensemble aux différentes façons dont la ressemblance peut être construite théâtralement (par des éléments de costume, de coiffure, de posture, etc.).

À titre d'exemple, on peut projeter cette photographie d'une mise en scène pour demander aux élèves d'identifier les personnages de Viola et de Sébastien, puis de commenter la manière dont leur ressemblance est construite théâtralement (effet de symétrie des costumes, des postures, proximité des coiffures, etc.).



La Nuit des rois, mise en scène Terry Hands, 1976, Ludmila Mikaël et Francis Huster dans les rôles de Viola et de Sébastien.
© Studio Lipnitzki/Roger-Viollet

JOUER UNE FEMME QUI JOUE UN HOMME... QUAND ON EST UN HOMME : LE TROUBLE DU SPECTATEUR

Répartis en plusieurs groupes, les élèves réfléchissent à l'effet que peut produire le travestissement lorsqu'il s'ajoute à une distribution entièrement masculine.

– Un groupe mène une recherche sur l'interprétation des rôles de femme à l'époque de Shakespeare.

Les élèves s'appuient par exemple sur un court extrait du *Songe d'une nuit d'été* qui met en scène la distribution des rôles entre les artisans, ou sur des extraits vidéo³ en ligne de *La Nuit des rois* mise en scène au théâtre du Globe de Londres :

Pierre Lecoing, metteur en scène amateur, procède à la distribution des rôles pour la pièce qu'il va présenter au mariage du Duc.

LECOING. – François Flûte, raccommodeur de soufflets.

FLUTE. – Voici, Pierre Lecoing.

LECOING. – Il faut que vous preniez Thisbé sur vous.

FLUTE. – Qu'est-ce que Thisbé ? Un chevalier errant ?

LECOING. – C'est la dame que Pyrame doit aimer.

FLUTE. – Non, vraiment, ne me faites pas jouer une femme ; j'ai la barbe qui me vient.

LECOING. – C'est égal ; vous jouerez avec un masque, et vous ferez la petite voix autant que vous voudrez.

William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, traduction François-Victor Hugo, 1865.

– Un groupe commente le teaser de *La Nuit des rois* par la compagnie The Propellers en précisant le sens et l'effet produit par ce choix de distribution entièrement masculine.

– Un groupe interprète l'extrait suivant de *La Nuit des rois* dans une distribution mixte, puis une distribution entièrement masculine, et enfin une distribution entièrement féminine. La classe commente l'effet produit par chaque distribution.

OLIVIA. – Reste... dis-moi toi ce que tu penses de moi.

VIOLA. – Que vous pensez être ce que vous n'êtes pas.

OLIVIA. – Si je pense ça, je pense la même chose de vous.

VIOLA. – Vous pensez juste. Je ne suis pas ce que je suis.

OLIVIA. – Je te voudrais tel que... je voudrais que tu sois.

VIOLA. – Ce serait mieux, Madame, que ce que je suis ? Ce serait mieux sans doute, parce que là, vous me prenez pour un idiot.

OLIVIA. – Oh cette expression pleine de mépris et de colère rend son dédain magnifique. [...] Cher César, par toutes les roses du printemps, par virginité, honneur, vérité et... tout ce que vous voulez, je t'aime – malgré ton orgueil. (III, 1)

William Shakespeare, *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, dans la traduction d'Olivier Cadiot © P.O.L Éditeur, 2018

« C'EST QUEL GENRE D'HOMME ? GENRE HUMAIN » : LE DISCOURS AMOUREUX A-T-IL UN GENRE ?

Imprimer et découper la liste de citations données en annexe 3 sans mentionner le personnage qui la prononce. Les élèves tirent au sort une phrase et l'apprennent par cœur. En cercle, chaque élève adresse à un autre sa réplique, sans ordre donné. À l'issue de l'exercice, ouvrir un temps de discussion sur la manière dont la pièce questionne la notion de genre, sur la difficulté ou la facilité à attribuer les répliques à des personnages masculins ou féminins et sur le « genre » du discours amoureux et ses stéréotypes. On pourra dévoiler aux élèves l'auteur de leurs répliques.

³ www.youtube.com/watch?v=RDPT2e26SgY, www.youtube.com/watch?v=HVubWP3p62s

« Nous les hommes » : reconnaître les stéréotypes et en jouer.

Un élève dit à un autre le premier ou le second texte d'Orsino (voir annexe 4) sur la manière dont aiment les hommes et dont aiment les femmes. Dans l'esprit du théâtre forum, les élèves auditeurs interrompent la scène lorsqu'ils en ont envie pour improviser, à la place de Viola, une réponse à Orsino. On peut lire la suite de la scène à l'issue du travail pour la confronter aux prises de position des élèves.

« Je suis à deux doigts de leur dire qu'un petit détail manque à ma masculinité. » (Viola alors qu'elle doit se battre en duel.) Les élèves répartis en groupes de six imaginent une situation qui leur semble gênante, incongrue pour une fille/un garçon et en proposent une mise en jeu de deux minutes devant la classe. À l'issue des présentations, ouvrir un temps de discussion sur les situations proposées, sur les stéréotypes qu'elles mettent peut-être en jeu et sur les origines probables de ces stéréotypes.

THÉÂTRE, THÉÂTRALITÉ ET GENRE

Projeter quelques minutes de la présentation du 72^e Festival d'Avignon par Olivier Py (de 5'46 à 6'58) pour aborder avec les élèves la question de la définition du féminin et du masculin et réfléchir à l'intérêt d'aborder ces thématiques au théâtre.

Pour prolonger l'échange, on peut soumettre aux élèves l'extrait suivant de la philosophe Judith Butler ainsi que les remarques de Thomas Ostermeier sur ses travaux pour observer la manière dont il met en relation la question de la construction du genre et celle de la représentation théâtrale :

« Lorsque l'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre lui-même devient un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que homme et masculin pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et femme et féminin un corps masculin ou féminin. [...] Le genre n'est pas à la culture ce que le sexe est à la nature. »

Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduction Éric Fassin, La Découverte, 2006.

« Comme Judith Butler l'articulera bien plus tard dans ses écrits, *La Nuit des rois* pense le genre à travers un concept fondamentalement théâtral : il n'est pas d'ordre naturel, il se construit. Il est le résultat d'une performance répétée, de la représentation qu'opère chaque individu de lui-même par ses actes et ses paroles, suivant certains principes et normes sociétales et culturelles qui servent de modèle à cette représentation. Le théâtre offre l'opportunité de dévoiler sur scène les mécanismes par lesquels se constitue cette représentation dans le jeu – et d'explorer la possibilité que, plutôt qu'une apparence trompeuse, superposée à une "réalité" biologique, le genre et la structure du désir se créent à travers le jeu même de la représentation. C'est ainsi que, au lieu d'une résolution satisfaisant les exigences d'une société strictement régulée selon des catégories fixes, tels que le genre et la classe sociale, la dramaturgie de la pièce nous montre le "biais" que choisit la nature pour parvenir à ses fins ; un but paradoxalement encore inconnu qui se crée seulement au fil de sa trajectoire biaisée. »

Thomas Ostermeier, entretien pour la Comédie-Française, 2018.

Proposer aux élèves d'apporter des pages de magazines féminins contemporains traitant des femmes et de la féminité. En groupes, observez dans quelle mesure ces magazines « suggèrent » ou « imposent » une certaine vision de la femme et amènent les jeunes femmes à construire leur modèle de féminité autour de choses matérielles comme le maquillage ou la mode. Comparez avec des magazines masculins et amener les élèves à questionner leur part de liberté par rapport à ces modèles.

POUR ALLER PLUS LOIN

On pourra écouter l'émission de France Culture *Une saison au théâtre*, « Tous les spectacles parlent du genre », du 25 février 2018.

QUELLE EST DONC CETTE CONTRÉE ? » : L'ILLYRIE, LIEU DES POSSIBLES

« MAIS QU'EST CE QUE JE VAIS BIEN FAIRE EN ILLYRIE ? » : IMAGINER UN ESPACE DE JEU

Imaginer une scénographie pour *La Nuit des rois* à partir des éléments suivants :

- Les quelques didascalies présentes dans le texte : « La scène se situe en Illyrie », « Devant l'océan » (II, 1), « Palais du duc » (II, 4), « jardin d'Olivia » (II, 5), « une rue » (III, 3).
- Les sonorités évocatrices du nom « Illyrie ».
- Les analyses dramaturgiques formulées par Thomas Ostermeier lors de la présentation de la maquette de scénographie à la Comédie-Française ainsi que dans le dossier de presse.

« L'Illyrie est un royaume qui a une existence historique : ce pays était situé en Albanie. Lorsqu'on écoute les sonorités du mot, il résonne à plusieurs niveaux : on entend « *ill* » [malade] et « *lyrisme* » [la poésie]. [...] Ce pays est situé entre le monde réel et le surréel, un peu à la manière du *Songe d'une nuit d'été*, il s'agit d'une réalité intermédiaire entre rêve et réalité qui évoque l'atmosphère des contes. [...]

Viola et Sébastien se retrouvent dans ce pays après un naufrage et on sait l'importance des naufrages chez Shakespeare : le naufrage, c'est ce moment d'angoisse qui nous fait penser que l'on va mourir, et lorsqu'on en réchappe, on porte un autre regard sur le monde. On est heureux d'avoir survécu, mais on n'est pas sûr d'être encore vivant. Sébastien a l'impression d'être dans un rêve. Des choses se passent qui ne pourraient pas se passer dans la réalité. Les gens qui sont au pouvoir n'exercent pas vraiment le pouvoir, ce sont les techniciens qui ont le pouvoir (Toby, Andrew, Maria), qui tirent les fils.

[...] Ce pays est aussi un pays où tous les personnages sont amoureux ou alcooliques, ou les deux à la fois. »

Thomas Ostermeier, propos recueillis pendant la présentation de maquette de *La Nuit des rois* ou *Tout ce que vous voulez* à la Comédie-Française, 2018.

« La maladie de l'amour est donc à l'origine d'une étrangeté tout illyrienne, elle dérange la représentation politique, comme le bon gouvernement des souverains et de leurs sujets. Pour les contemporains de Shakespeare, l'Illyrie, pays des corsaires, est aussi celui des relations entre hommes, consacrées par le rite sacré de l'adelphopoiia. »

Thomas Ostermeier, entretien pour la Comédie-Française, 2018.

LA NUIT DES ROIS AU FIL DES MISES EN SCÈNE

Commenter les scénographies proposées dans les mises en scène de Jacques Copeau (1940), de Terry Hands (1976), d'Andrzej Seweryn (2003) et de Jean-Louis Benoit (2009) [voir annexe 5]. Préciser par quels moyens concrets l'Illyrie est présentée comme le lieu des possibles.

1 : *La Nuit des rois*, mise en scène Terry Hands, 1976.

© Claude Angelini, coll. Comédie-Française

2 : *La Nuit des rois*, mise en scène Jean-Louis Benoit, La Criée, Théâtre national de Marseille, 2009.

© Brigitte Enguerrand/Divergence



– Les élèves décrivent et commentent collectivement la maquette en volume de la scénographie d'Andrzej Seweryn (*Comédie-Française*, 2003).



Maquette en volume de *La Nuit des rois*, mise en scène Andrzej Seweryn, décorateur Rudy Sabounghi, 2003.
© A. Dequier, coll. Comédie-Française

Par groupes de six, les élèves s'organisent pour apporter une boîte à chaussures, de quoi peindre et coller, et de petits matériaux dont ils disposent chez eux (chutes de tissus, petits cailloux, papiers, bouchons, coton, etc.). Ensemble, ils conçoivent une scénographie en volume prenant comme base l'espace de la classe et la commentent devant leurs camarades.

« JE NE SUIS PAS SON FOU MAIS SON EMPOISONNEUR DE MOTS » : TRADUIRE SHAKESPEARE, UNE FOLLE ENTREPRISE ?

À l'occasion de cette nouvelle mise en scène de *La Nuit des rois* ou *Tout ce que vous voulez* à la Comédie-Française, Thomas Ostermeier a commandé à Olivier Cadiot une traduction parue aux éditions P.O.L. Cette commande est l'occasion pour les élèves de comprendre l'importance du choix de la traduction lorsque des textes shakespeariens sont joués sur des scènes françaises ; elle permet également de s'interroger sur la spécificité de la traduction pour le théâtre.

Les courts exercices de traduction proposés ci-après peuvent être distribués aux élèves préalablement répartis en groupes. Ils ont pour objectif d'attirer leur attention sur les différents enjeux (lexicaux, sonores, rythmiques, culturels, techniques, etc.) de la traduction. Chaque groupe présente son travail et précise la nature des difficultés rencontrées.

Pour enrichir l'échange, lire et discuter avant ou après l'exercice les remarques d'André Gide et de Jean-Michel Déprats sur les problèmes spécifiques que posent au traducteur les textes de Shakespeare.

« Il advient presque toujours qu'un vocable, lors même qu'il désigne un objet précis et trouve un équivalent précis dans une autre langue, s'entoure d'un halo d'évocations et de réminiscences, sortes d'harmoniques qui ne sauraient être les mêmes dans une autre langue et que la traduction ne peut espérer conserver. »

André Gide, « Avant-propos » à l'édition des œuvres complètes de Shakespeare dans La Pléiade, Gallimard, 1959.

« [...] le traducteur de théâtre a un seul guide dans le dédale des contraintes : l'écoute d'une voix dont il cherche à trouver l'inflexion. Une voix, une diction, une respiration qui lui fait préférer tel vocable, telle musique, tel ordre des mots. »

Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Revue des deux mondes*, avril 2001.

« AH LES LANGUES, J'AURAIS DÛ ÉTUDIER LES LANGUES » : TRADUIRE LES JEUX DE MOTS, UN EXERCICE DE FOU ?

Interroger les élèves sur la difficulté qu'il y a à restituer en français l'effet comique lié à l'utilisation du mot anglais « *tongue* ».

Texte original

ANDREW. – *I would I had bestowed that time in the tongues, that I have in fencing, dancing and bear-baiting: O had I but followed the arts!* (I, 3)

Puis comparez votre traduction avec celles de différents auteurs.

Traduction de François-Victor Hugo, 1873

SIR ANDRÉ. – Je voudrais avoir employé à l'étude des langues le temps que j'ai consacré à l'escrime, à la danse et aux combats d'ours. Oh ! que ne me suis-je adonné aux arts ! (I, 3)

Traduction d'Ariane Mnouchkine, 1982 (© Théâtre du Soleil, éditions Solin)

SIR ANDRÉ. – Je voudrais avoir consacré à l'étude des langues le temps que j'ai gaspillé à l'escrime, à la danse et aux combats d'ours. Ô que n'ai-je cultivé les arts ! (I, 3)

Traduction d'Olivier Cadiot, 2018 (© P.O.L Éditeur)

ANDREW. – Ah les langues, j'aurais dû étudier les langues plutôt que l'épée, la danse, le combat d'ours. J'aurais dû suivre le cursus art. (I, 3)

Traduire ce passage en s'efforçant de faire apparaître l'allusion sexuelle qu'il contient. [Indice : en anglais au lieu de lire « *and* », lire plutôt « *n* ».]

Texte original

MALVOLIO. – *By my life, this is my lady's hand: these be her very C's, her U's, and her T's; and thus makes she her great P's. It is, in contempt of question, her hand.*

SIR ANDREW. – *Her c's, her u's and t's: why that?* (II, 5)

Traduction de François-Victor Hugo, 1873

MALVOLIO. – Sur ma vie, c'est l'écriture de madame ; je reconnais ses r, ses u et ses o ; et c'est ainsi qu'elle fait ses grands P. En dépit de toute question, c'est son écriture.

SIR ANDRÉ, *à part*. – Ses airs, ses us, et ses os ; comment ça ? (II, 5)

Traduction de Pierre Leyris, 1994

MALVOLIO. – « Sur ma vie, c'est là la main de ma maîtresse. Ses *c*, ses *o*, ses *n* de tous points, et c'est ainsi qu'elle fait ses *P* majuscules. C'est sa main, sans conteste. »

MESSIRE ANDRÉ. – « Ses *c*, ses *o*, ses *n* ? » Qu'est-ce à dire ? (II, 5)

Traduction d'Olivier Cadiot, 2018

MALVOLIO. – C'est incroyable, c'est l'écriture de Madame, voilà ces C, ses O et ses N. Et c'est exactement comme ça qu'elle fait ses grands P ! C'est de sa main ! Certitude... totale !

ANDREW. – C.O.N ? Qu'est-ce à dire ? (II, 5)

Traduire l'échange en trouvant deux termes proches créant un effet de paronomase afin de restituer la méprise de Toby.

Texte original

OLIVIA. – *Cousin, cousin, how have you come so early by this lethargy?*

SIR TOBY. – *Lechery! I defy lechery...* [I, 5]

Traduction de François-Victor Hugo, 1873

OLIVIA. – Mon oncle, mon oncle, comment de si bonne heure avez-vous tant d'indolence ?

SIR TOBIE. – Insolence ! Je brave l'insolence !... [I, 5]

Traduction de Pierre Leyris, 1994 [© Le Club français du livre]

OLIVIA. – Cousin, cousin, comment pouvez-vous choir de si bonne heure dans cet état d'inconscience ?

MESSIRE TOBY. – De concupiscence ! Je défie la concupiscence !... [I, 5]

Traduction d'Olivier Cadiot, 2018 [© P.O.L Éditeur]

OLIVIA. – Cousin, cousin, comment pouvez-vous être déjà dans cette léthargie de si bonne heure ?

TOBY. – Lésorgies ? Je résiste aux orgies ! [I, 5]

« JE NE SUIS PAS CE QUE JE SUIS/JE NE SUIS PAS CE QUE JE JOUE » :
TRADUIRE LE TROUBLE IDENTITAIRE ET AMOUREUX

Traduire l'échange suivant, préciser les difficultés qu'il comporte et les enjeux de la traduction.

Texte original

OLIVIA. – *What kind o'man is he?*

MALVOLIO. – *Why, of mankind.*

OLIVIA. – *What manner of man?*

MALVOLIO. – *Of very ill manner; he'll speak with you, will you, or no.* [I, 5]

Après la mise en commun des propositions, commenter les traductions d'Ariane Mnouchkine, de Pierre Leyris et d'Olivier Cadiot. Expliquer dans quelle mesure traduire implique parfois d'interpréter.

Traduction d'Ariane Mnouchkine, 1982 [© Théâtre du Soleil, éditions Solin]

OLIVIA. – Quelle espèce d'homme est-ce ?

MALVOLIO. – Mais de l'espèce humaine.

OLIVIA. – Quel genre d'homme ?

MALVOLIO. – Il a très mauvais genre et il vous parlera que vous le vouliez ou non. [I, 5]

Traduction de Pierre Leyris, 1994 [© Le Club français du livre]

OLIVIA. – Quel genre d'homme est-ce ?

MALVOLIO. – Oh ! un spécimen du genre homo.

OLIVIA. – Quelle façon d'homme ?

MALVOLIO. – Un homme de fort mauvaises façons : il entend vous parler, que vous le vouliez ou non. [I, 5]

Traduction d'Olivier Cadiot, 2018 [© P.O.L Éditeur]

OLIVIA. – C'est quel genre d'homme ?

MALVOLIO. – Genre humain.

OLIVIA. – Mais de quel genre ?

MALVOLIO. – Très mauvais genre : il veut vous parler à tout prix que vous le vouliez ou non. [I, 5]

Traduire l'extrait suivant en attachant une importance particulière aux expressions proverbiales.

Texte original

OLIVIA. – *Of what personage and years is he?*

MALVOLIO. – *Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy; as a squash is before 'tis a peascod, or a cooling when 'tis almost an apple: 'tis with him in standing water, between boy and man. He is very well-favoured and he speaks very shrewishly; one would think his mother's milk were scarce out of him. (I, 5)*

Traduction d'Ariane Mnouchkine, 1982 [© Théâtre du Soleil, éditions Solin]

OLIVIA. – Quelle allure a-t-il ? Quel âge ?

MALVOLIO. – Pas encore assez vieux pour un homme, ni assez jeune pour un garçon. Une pomme encore verte, une jeune cosse avant l'enflure des petits pois. Il est à cet instant de la marée stagnante entre l'enfant et l'homme ; il est très joli, il parle très méchamment. À peine, dirait-on, est-il sevré du lait de sa mère. (I, 5)

Traduction de Pierre Leyris, 1994 [© Le Club français du livre]

OLIVIA. – Quelle mine a-t-il ? Quel âge ?

MALVOLIO. – Ni assez âgé pour un homme, ni assez jeune pour un garçonnet ; comme la jeune gousse avant que les pois soient formés ; comme le fruit qui pointe et va devenir pomme : à la morte-eau, entre le garçon et l'homme. Il est des mieux faits et vous élève une voix des plus criardes. À peine, dirait-on si le lait de sa mère est sorti de lui. (I, 5)

Traduction d'Olivier Cadiot, 2018 [© P.O.L Éditeur]

OLIVIA. – Âge et apparence ?

MALVOLIO. – Pas assez âgé pour être un homme, ni assez jeune pour ressembler à un garçon : une graine avant la tige, un pépin avant la pomme. Comme la marée à l'étale, il est juste entre l'enfant et l'homme. Il est bien fait, et sa voix est si... acide. On dirait qu'il vient juste de renoncer au lait de sa mère. (I, 5)

Après la mise en commun des propositions et pour enrichir la réflexion, lire le parti pris adopté par Olivier Cadiot.

« Ce qui est passionnant, c'est qu'on assiste, parfois même plusieurs fois par page, à la naissance d'une expression dans la langue anglaise ; que le public de l'époque découvrait alors ! C'est ce caractère inédit qui doit être préservé. On ne peut traduire un "faux" proverbe anglais par un vrai proverbe français. Il faut en inventer un, mais qui ne soit pas plus décalé, plus "surréaliste" que l'original. Cela demande de faire confiance au feuilletage du texte, de devenir presque myope, de s'enfermer dans la formule pour qu'elle sorte d'elle-même et non par une volonté d'auteur. C'est comme si le texte original devait avoir le dernier mot. »

Entretien avec Olivier Cadiot au sujet de sa traduction de *La Nuit des rois* ou *Tout ce que vous voulez*, dossier de presse du spectacle, 2018.

TRADUIRE POUR LE THÉÂTRE

Traduire les vers suivants en explicitant ses choix (conserver le vers en trouvant un équivalent rythmique au pentamètre iambique⁴, faire le choix de la prose, proposer un travail sur les sonorités, etc.).

[Viola se sent prise au piège : elle aime Orsino qui courtise Olivia qui, croyant qu'elle est un homme, est amoureuse d'elle. Elle s'interroge sur le tour que vont prendre les choses.]

Texte original

What will become of this? As I am man,

My state is desperate for my master's love;

As I am woman,--now alas the day!--

What thriftless sighs shall poor Olivia breathe!

O time! thou must untangle this, not I;

It is too hard a knot for me to untie! (II, 2)

⁴ Le pentamètre iambique était la forme de vers la plus répandue au temps de Shakespeare, l'équivalent de l'alexandrin. Il est composé de cinq iambes. La métrique anglaise repose sur l'accentuation des syllabes et un iambe est constitué d'une syllabe atone suivie d'une syllabe accentuée. Voir la vidéo de la Royal Shakespeare Company sur une manière de sensibiliser les élèves au pentamètre iambique.

Après la mise en commun des propositions, commenter les traductions de Pierre Leyris et d'Olivier Cadiot.

Traduction de François-Victor Hugo, 1873

– Qu'advient-il de tout ça ? Comme homme, – je dois désespérer d'obtenir l'amour de mon maître. – Comme femme ? hélas ! que d'inutiles soupirs j'arrache à la pauvre Olivia ! – Ô temps, c'est toi qui dois débrouiller ceci et non moi. – Ce nœud est pour moi trop difficile à dénouer. (II, 2)

Traduction d'Ariane Mnouchkine, 1982 (© Théâtre du Soleil, éditions Solin)

Qu'est-ce que ça va donner tout ça ? Si je suis homme
Mon amour pour mon maître est un cas sans espoir ;
Si je suis femme, alors hélas, vraiment hélas,
Car combien de soupirs la pauvre Olivia va-t-elle gaspiller ?
Ô temps, c'est à toi de démêler tout ça
Car c'est un nœud trop difficile à dénouer pour moi. (II, 2)

Traduction d'Olivier Cadiot, 2018 (© P.O.L Éditeur)

Que va-t-il se passer ? Je suis un homme, mon amour pour mon maître est sans espoir. Je suis une femme, hélas, que d'inutiles souffrances pour la pauvre Olivia. C'est le temps qui démêlera tout ça, pas moi – dénouer ce nœud n'est pas dans mes cordes. (II, 2)

Demander aux élèves si les propos d'Olivier Cadiot correspondent aux difficultés qu'ils ont rencontrées.

« La décision avait rapidement été prise avec Thomas Ostermeier de traduire la pièce en prose ; j'ai d'abord pensé que cela allait simplifier le travail de traduction, mais, en réalité, cela oblige d'autant plus à plonger dans le sens, pour tenter d'en saisir toutes les couches et tâcher de les restituer. Une fois ce travail de spéléologue sur le "prosaïque" achevé, il s'est agi de "remonter" cette prose en poème : un travail long, car il ne se fait pas par couches, mais dans les microdétails. J'ai restructuré la prose en insistant sur la ponctuation : par l'emploi du tiret, par exemple. Il fallait retrouver dans cette prose plus directe la présence de ces formules magiques, revenir à la poésie par la ponctuation pour donner la chance à quelques-unes d'entre elles de mieux résonner. »

Entretien avec Olivier Cadiot au sujet de sa traduction de *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, dossier de presse du spectacle, 2018.

Distribuer les traductions en annexe 6 à des groupes d'élèves différents, leur demander de les apprendre rapidement et d'en proposer une mise en jeu.

À l'issue des présentations, les élèves spectateurs votent pour la version qui leur semble le plus tenir compte du jeu, comme l'expliquent Éric Ruf et Jean-Michel Déprats.

« En tant que metteur en scène, je suis plutôt respectueux du texte, de sa précision, amoureux de la poésie, des écrits. Mais je sais aussi la différence entre le texte écrit et le texte parlé, pourquoi il y a de la littérature et pourquoi il y a du théâtre. Immédiatement il y a un combat : avant même de rentrer dans l'œuvre il faut choisir sa traduction.

Ce préalable inscrit instantanément une prédominance du texte sur le jeu qui produit presque toujours le même effet : au bout d'un moment les spectateurs sortent de Shakespeare en disant "je ne comprends pas". Or cette prédominance du respect à la lettre plutôt qu'au plateau lorsqu'il s'agit de Shakespeare n'est pas juste à mon avis. »

Éric Ruf, propos recueillis par Anne Marret à l'occasion de la mise en scène de *Roméo et Juliette* à la Comédie-Française en 2015.

« Traduire pour la scène invite donc à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien un instrument de jeu vigoureux et précis. Il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que la texture des mots puisse être soutenue par le geste du corps et l'inflexion de la voix. »

Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in *Revue des deux mondes*, avril 2001.

Les élèves repèrent les éléments qui introduisent des dissonances dans la carte postale tropicale que dessine au premier abord la scénographie.

Des éléments factices (le néon, les palmiers plats en carton-pâte), des détails inquiétants (un membre humain enfoui dans le sable), le type de jeu induit par la présence du sable (lenteur des démarches, dérapages, difficulté d'Orsino, qui semble malade, à se déplacer). Y aurait-il quelque chose de pourri au royaume d'Illyrie ?

DES HABITANTS ENTRE ANIMALITÉ ET HUMANITÉ

Demander aux élèves leurs impressions concernant les singes présents sur scène au début. Toutes leurs phrases commenceront par « Ça m'a fait penser à... » ou « Je me suis senti(e)... ». Ils peuvent évoquer des films, des documentaires animaliers, des souvenirs de visite au zoo...

Les conduire à évoquer le fait que le singe est une figure étrangement proche de l'humain et en même temps un animal sauvage. La présence des singes, réjouissante énigme de début de spectacle, nous invite tantôt à rire de nous-mêmes en observant les disputes de ces primates qui semblent nous parodier, tantôt à méditer sur notre évolution.



Stéphane Varupenne, Paul-Antoine Bénos-Djian, Denis Podalydès et Yoann Gasiorowski.
© Jean-Louis Fernandez, coll. Comédie-Française

Répartir les élèves en trois groupes. L'un des groupes visionne l'extrait « la découverte de l'outil » du film de Stanley Kubrick 2001, *l'odyssée de l'espace*. Un autre effectue une recherche sur les bonobos qui pratiquent le « sexe convivial » pour résoudre les conflits et la « pansexualité » indépendamment du sexe biologique de leur partenaire. Le troisième regarde la photographie du temple de Wat Phra Prang Sam Yod (XI^e-XIII^e siècle) situé en Thaïlande et envahi par les singes.



Source : CC BY 4.0

Ils présentent le résultat de leurs trouvailles à leurs camarades et émettent des hypothèses quant à ce que la présence de ces animaux préfigure : la violence qui menace de se déchaîner, la libération du désir ou la prise de pouvoir par les animaux.

Les élèves énumèrent les éléments de costume ou les accessoires qui évoquent la présence animale sur scène et réfléchissent collectivement à l'impression qu'ils produisent.

Que penser de ces peaux de bêtes qui parsèment le plateau ou qui font partie des costumes ? Le trône est recouvert d'une peau de panthère, Orsino porte une étole de renard gris, Césario a des manchettes de fourrure. Comment comprendre la présence récurrente des singes qui n'ont que peu de rapport avec l'Illyrie (Albanie) ?

Doit-on voir en eux une allusion aux attributs classiques de la masculinité, aux signes affichés du pouvoir et de la force physique ? (Malvolio le suggère lorsqu'il se laisse aller à des rêves de gloire en se revêtant de la peau de fauve qui couvre le trône). Doit-on les interpréter comme la matérialisation de notre part animale, de la nature tapie sous les interdits liés à notre culture et à nos usages sociaux ?

En théâtre-images, des élèves volontaires donnent à voir des instants violents qui ont ponctué le spectacle. Le reste de la classe les identifie et explique l'impression que ces scènes font naître (rire ? répulsion ?).

On essaiera de mettre en lumière avec les élèves une évolution d'une violence puérile et innocente à une violence plus insoutenable. La violence est d'abord burlesque (combats à l'épée des trouillards), puis spectaculaire (combat à l'épée d'Antonio), noire (blessure sanglante, Antonio enchaîné, maltraité, jeté au sol et maintenu par le pied d'Orsino), et enfin terrible, choquante (Malvolio torturé, violé, et qui finit par se pendre).

1



2

1 : Laurent Stocker,
Noam Morgensztern,
Anna Cervinka, Yoann Gasiorowski
et Christophe Montenez.
© Jean-Louis Fernandez,
coll. Comédie-Française
2 : Sébastien Pouderoux.
© Jean-Louis Fernandez,
coll. Comédie-Française

UN DIFFICILE RETOUR AU RÉEL

Comme ils l'ont fait pour la scénographie d'ouverture, les élèves répartis en groupes dessinent la scénographie de la fin du spectacle et lui donnent un titre.

« L'envers du décor », « Lumière et obscurité », « Le visible et le caché », « La face obscure du jeu (et de l'amour) », « Vainqueurs et victimes », « Fatales illusions », « Tout n'est pas bien qui finit bien », etc.



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

Les élèves racontent la manière dont se termine le spectacle puis lisent les dernières pages du texte de William Shakespeare pour mesurer les modifications introduites par Thomas Ostermeier.

Ils se souviendront sans doute des retrouvailles entre Sébastien et Viola, de la révélation de l'identité de Viola, de la déclaration d'amour d'Orsino, de l'invitation d'Olivia à célébrer chez elle la double noce, de la scène des baisers et du suicide de Malvolio.

En lisant les dernières pages de la pièce, ils découvriront deux éléments importants qui ont été supprimés :
– le long passage qui met en scène le retour de Malvolio, ses plaintes et ses menaces ;
– les interventions de Feste et sa chanson qui conclut la pièce avec légèreté par une adresse au public (« [...] mais quelle importance / La pièce est finie / – espérons / Vous plaire tous les soirs. »).

Commenter collectivement le choix de cette fin et la manière dont elle change la tonalité de l'œuvre.

Plutôt que de montrer le retour de Malvolio, Thomas Ostermeier a choisi de mettre en scène sa mort, et plutôt que de finir en chanson, il a choisi le silence, ce qui leste d'un poids de gravité cette *Nuit des rois* qui pourrait n'être qu'une parenthèse enchantée. Ici, l'accent est mis sur la souffrance de la victime « collatérale » de l'intrigue amoureuse. Tout le monde n'a pas sa part de cet « heureux naufrage ».

DE LA SCÈNE À LA SALLE : UN SPECTACLE QUI NOUS REGARDE

PASSERELLE

Reproduire dans la salle de classe le dispositif scénographique imaginé par Thomas Ostermeier et sa scénographe Nina Wetzel et proposer aux élèves de rejouer deux ou trois moments du spectacle qui se sont passés sur cette passerelle.

Les élèves peuvent choisir de jouer certaines scènes muettes comme l'entrée d'Olivia et de Malvolio, les défilés de Sir Toby, Sir Andrew et Feste sur fond de musique techno, les duels... ou la scène proposée en annexe 7.



Christophe Montenez
et Laurent Stocker.
© Jean-Louis Fernandez,
coll. Comédie-Française

Les élèves commentent ce que crée ce dispositif du point de vue du public.

La proximité, la gêne d'être proches des comédiens qui dévoilent leur corps ou leurs sentiments, le risque de prendre un coup d'épée ou de recevoir un morceau de pastèque ou du sable, la nécessité de bouger sur son siège pour suivre les déplacements des comédiens... Le spectateur se sent impliqué, partie prenante et presque acteur de la pièce.

La moitié de la classe observe une image du théâtre Kabuki, forme de théâtre japonais qui se développa un peu après l'époque de Shakespeare, l'autre une image du Théâtre du Globe. Les élèves émettent des hypothèses sur ce que ce type de dispositif peut signifier en termes de symbolique.



1 : Intérieur d'un théâtre Kabuki, gravure sur bois, 1765.

© Jean-Louis Fernandez, coll. Comédie-Française

2 : Théâtre du Globe à Londres, 2007. Source : CC-BY-SA-2.5



2

Ces dispositifs brisent d'emblée le « quatrième mur » et invitent à un échange entre les comédiens et le public. Ils suggèrent symboliquement que l'espace de la fiction (le plateau) et l'espace du monde réel (la salle) ne sont pas opposés, qu'ils sont au contraire poreux, et que les personnages « viennent » littéralement de notre espace, de notre « côté ».

Pour aller plus loin : demander aux élèves de faire une recherche sur la devise du Théâtre du Globe et sur la notion baroque de « *Theatrum Mundi* ».

ADRESSES AU PUBLIC ET IMPROVISATIONS

Interroger les élèves sur les moments de la pièce où ils se sont sentis observés, dérangés dans leur place de spectateur, voire interpellés.

La mise en scène de Thomas Ostermeier accorde un rôle particulier au public : il est *regardé* (c'est la première action à être mise en scène : le regard des singes sur nous ; et presque la dernière : le regard des comédiens sur nous), *éclairé* (cette *Nuit des rois* se joue en pleine lumière), *interpellé* (tantôt à partir du texte de Shakespeare, tantôt par les improvisations des comédiens), bref, il est constamment invité à se sentir impliqué. Véritable partenaire de jeu, on s'adresse à lui, on l'interroge et on le prend à témoin.

Inviter les élèves à se remémorer en silence certains des moments où les comédiens se sont adressés au public, à se souvenir, même approximativement, d'une phrase lancée à la salle. Sans ordre préétabli, chaque élève qui le désire se lève et dit à la classe la phrase qu'il a conservée en mémoire, afin de faire entendre un florilège d'adresses au public. À l'issue de ce temps de reprise, demander aux élèves de réfléchir à la nature de ces adresses : sont-elles toutes équivalentes ?

Les adresses au public sont de trois ordres :

- Certaines s'appuient sur des phrases du texte : « Je ne lui ai pris aucun anneau. » (Viola) ; « Si on jouait ça sur une scène aujourd'hui, je condamnerais cette improbable fiction. » (Feste) ; « Qu'est-ce qui va se passer ? » (Viola) ; « Ne manquez pas son entrée » (Maria) ; « Le déguisement, c'est le mal. » (Viola).
- D'autres sont des ajouts, des interventions liées à la situation : « Vous êtes marié vous ? Non ? Vous n'êtes pas fou. » (Feste), « Je vous entends rire. » (Malvolio).
- Enfin, des moments d'improvisation portent sur des faits d'actualité : la dénonciation par Feste de la manipulation du langage par les hommes politiques et de la manière dont les mots perdent leur sens : « Le libéralisme est une valeur de gauche. », « On ne décale pas la réforme, on l'intègre à un nouvel agenda. » (Feste) ; l'évocation de notre difficulté à accueillir les migrants : « Pour cet homme qui vient de traverser la mer et qui arrive porte de La Chapelle, ce pays se révèle très inhospitalier. » (Antonio) ; l'allusion aux scandales qui touchent l'Église catholique : « Je ne suis pas le premier à dissimuler quelque chose sous ma robe pastorale. » ; la citation des paroles du Président de la République : « Si tu veux faire la révolution, tu apprends d'abord à avoir un diplôme. » (Malvolio) ; l'évocation de l'affaire Benalla suivie d'une variation sur la possibilité de trouver du travail en traversant une rue, une place ou une forêt de « bouleaux ». (Ces improvisations sont bien sûr susceptibles d'évoluer au fil des représentations en fonction de l'actualité.)

MUSIQUE BAROQUE ET SONORITÉS ÉLECTRONIQUES

Demander aux élèves de décrire la manière dont les musiciens sont intégrés dans la mise en scène en se remémorant les lieux et les moments où ils apparaissent sur scène, leurs attitudes... À partir de quelques lignes extraites de l'entretien avec Nils Ostendorf (musiques originales et direction musicale), leur faire émettre des hypothèses sur les raisons de l'importance de la musique dans cette pièce.

Dans la pièce de Shakespeare, de nombreux passages de musique sont indiqués dans le texte. La fameuse première phrase du spectacle, « *If music be the food of love, play on* », indique à quel point la musique est indispensable à cet univers et donc à ce spectacle. Orsino, le duc d'Illyrie, est un grand amateur de musique. Il a besoin d'elle pour se plonger toujours plus loin dans la mélancolie et la douleur qui demeurent présentes tout au long de la pièce même si parfois les acteurs jouent des scènes à la fois très drôles et grotesques. La musique renforce la part de douleur et de passion des personnages, et, en même temps, sert de contrepoint quand la folie guette certains personnages. La présence d'un contre-ténor sur scène [jeune homme chantant dans un registre vocal féminin] ouvre un monde imaginaire qui alimente la confusion des genres ou la richesse des personnalités des personnages de la pièce, qui se découvrent être bien plus équivoques dans leur sexualité qu'ils ne l'imaginaient.

Nils Ostendorf, entretien, dossier de presse de la Comédie-Française, 2018.

Les musiciens sont fortement intégrés dans le jeu, ce qui est fidèle au texte qui mentionne leur présence dès les premiers vers. Thomas Ostermeier a poussé aussi loin que possible cette présence de la musique : si les musiciens sont des partenaires de jeu (les comédiens jouent avec eux), les personnages sont parfois aussi musiciens (notamment Feste).

À l'aide de la page du programme qui donne la liste des morceaux choisis pour la pièce, des souvenirs sensibles des élèves, ou en leur faisant écouter des extraits, interpréter les choix esthétiques opérés par ce metteur en scène plutôt habitué à des climats rock ou électro.

Le choix s'est porté sur un répertoire italien du XVII^e siècle (Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Giovanni Legrenzi, Giovanni Girolamo Kapsberger ou Carlo Gesualdo) qui correspond au début de la période baroque et inscrit la musique dans le contexte historique de la création de la pièce. La musique est ici chargée de faire ressentir l'état amoureux, les pauses mélancoliques.

Faire la liste des instruments présents sur scène (théorbe, guitare baroque, trombone à coulisse, guitare électrique) et émettre des hypothèses sur l'éclectisme de ces choix.

Les élèves auront certainement été sensibles à la progressive introduction de sons électro ou d'instruments modernes au sein de cet ensemble baroque (les sons du théorbe sont peu à peu déformés par un travail électronique, puis le théorbiste joue de la guitare électrique, Feste joue à la fois de la guitare baroque et du trombone à coulisse), une manière d'opérer un glissement jusqu'à aujourd'hui.

Demander aux élèves l'effet que leur a fait la voix du contre-ténor dont le registre vocal féminin contraste avec le corps masculin et « alimente la confusion des genres » (Nils Ostendorf).

Pour aller plus loin :

Les élèves pourront effectuer une recherche sur les castrats et notamment sur Farinelli, dont le film de Gérard Corbiau, sorti en 1994, retrace le destin.

Interroger les élèves sur l'effet que leur ferait le fait de voir un chef d'État habillé de façon négligée et donc sur les liens entre costumes et pouvoir.

UN RIEN LES (DÉS)HABILLE

DES CORPS MIS À NU

Séparer la classe en plusieurs groupes et confier à chacun d'eux la description des costumes de quelques personnages (type de vêtements, les matières, les couleurs et la place du corps du comédien) :

- Sir Toby, Sir Andrew ;
- Maria, Feste et Malvolio ;
- Orsino, Viola/Césario, Olivia, Sébastien ;
- Les musiciens, Curio, Valentin et Antonio.

Tous les comédiens, ou presque, apparaissent jambes nues dans des costumes qui s'apparentent à des sous-vêtements (culotte, slip kangourou, boxer-short, string, cache-sexe ou gaine) ou à des vêtements de nuit (robe de chambre d'Orsino, combinaison d'Andrew).

Les couleurs dominantes sont le blanc, le rose, le doré ou le noir.

Les tissus sont souvent transparents (caraco de Maria, déshabillé en dentelle d'Olivia, robe de coton de Viola rendue transparente par l'eau qu'elle reçoit, etc.), ouverts ou ajourés (robe de chambre d'Orsino, cuirasse d'Antonio, tenue de Curio, etc.).

Par groupes, les élèves réfléchissent au sens qu'ils donnent à ces costumes, à ce qu'ils évoquent pour eux.

Ces costumes ont de quoi étonner à plus d'un titre. Doit-on y voir une manière d'introduire une forme de sensualité dans cette pièce où il n'est question que de désir ? Une tenue liée à la plage, c'est-à-dire un lieu de vacances, de rupture avec le quotidien, ses règles et ses interdits ? Une manière d'effacer les différences entre les sexes en évitant la présence des jupes et des pantalons ?

Projeter un extrait vidéo du spectacle *Kreatur* créé en 2018 au Festival d'Avignon par Sasha Waltz, chorégraphe qui codirigea la Schaubühne avec Thomas Ostermeier de 1999 à 2004. Interroger la classe sur ce que suggère cette proximité avec des costumes venus du monde de la danse, sur ce qu'elle implique en termes de liberté de mouvement et de langage corporel.

L'HABIT NE FAIT PLUS LE MOINE

Les élèves précisent les statuts sociaux de chacun des personnages et interrogent la congruence des costumes.

Les personnages aux statuts sociaux les plus élevés (Orsino et Olivia) sont ceux qui ont les vêtements les plus inappropriés (robe de chambre d'Orsino et déshabillés d'Olivia).

Interroger le lien entre ces costumes et le titre de la pièce (voir les pistes ouvertes dans la partie « Avant de voir le spectacle »).

Orsino et Olivia ne sont-ils pas les mieux habillés pour cette « nuit » à venir ? Ces corps dénudés et libérés des normes sociales ne sont-ils pas prêts à vivre cette inversion des rôles célébrée lors des festivités de l'Épiphanie ?

Pour aller plus loin :

Lire *Les Habits neufs de l'empereur* de Hans Christian Andersen ou *Le Roi nu* d'Evgueni Schwartz pour explorer les rapports entre vêtements et pouvoir.

DES CORPS GROTESQUES



Sébastien Pouderoux.
© Jean-Louis Fernandez,
coll. Comédie-Française

Par groupes de quatre, réaliser de mémoire un croquis des deux costumes que porte successivement Malvolio. Les groupes volontaires commentent leurs productions devant la classe (on pourra montrer aux élèves le croquis de Nina Wetzel situé en annexe 8).

La première tenue de Malvolio, tout en s'accordant au code collectif des jambes nues, met en valeur le puritanisme du personnage (habit noir, fraise, lunettes). Après sa transformation, Malvolio réapparaît en revanche quasiment nu sur scène, à l'exception de ses jambes gainées de jaune et de l'étui doré qui met en valeur son sexe. Sa fraise elle-même, dernier vestige du puritain, est bientôt arrachée pour servir d'accessoire sexuel.

Ce costume accentue considérablement le grotesque du personnage en faisant de lui un satyre ou un Bacchus déchaîné.

Demander ensuite aux élèves de faire un nouveau croquis présentant leur propre proposition.

Les élèves se remémorent collectivement les scènes qui jouent sur le bas corporel comme source de comique.

Les épisodes grotesques sont soulignés par les effets de la mise en scène et du jeu d'acteur qui placent le corps grotesque au cœur du spectacle : régulièrement, les slips que portent les comédiens fonctionnent comme des accessoires comiques (le messager d'Orsino y range ses lunettes et ses lettres), Andrew se dénude, joue avec son pénis comme un petit garçon, avec les micros qui sont recouverts de « petites capotes » comme autant de phallus, Orsino poussé à bout enlève sa robe de chambre et se retrouve en string, le phallus doré de Malvolio se dresse littéralement sous le nez des spectateurs, etc.

On pourra proposer aux élèves de s'interroger sur les moments où ces scènes ont lieu et sur la relation qu'elles entretiennent avec l'action principale pour réfléchir de manière ludique à la dramaturgie shakespearienne.

DES CORPS TROUBLANTS ET DES CŒURS TROUBLÉS

Décrire collectivement la tenue des jumeaux César/ Viola et Sébastien et en proposer une interprétation.

L'ambiguïté de ce costume aura sans doute frappé les élèves : il s'apparente à une livrée ou plutôt à un uniforme militaire, mais de couleur rose ; il s'agit d'un costume d'homme mais qui suggère le féminin ; il cache les formes de Viola, mais nous laisse entrevoir son sein et sa culotte... L'androgynie du personnage est renforcée par sa coiffure : Viola fait sa première apparition en robe pendant la tempête et porte les cheveux longs ; elle revient en veste les cheveux plus courts. Quant à Sébastien, la seule chose qui le distingue de sa sœur est son boxer-short.

Inviter les élèves à décrire les moments durant lesquels ils ont senti l'attraction d'un personnage pour un autre, et leur demander de préciser quels indices concrets suggéraient cette attraction.

Les scènes de duos amoureux font le choix d'un tempo lent, d'un silence, d'un rapprochement ; l'attraction est traduite par la musique.

- Attraction de Viola pour Orsino : proximité physique, visage levé, hésitations.
- Attraction d'Olivia pour César : changement de couleur du costume, apparition de bijoux.
- Attraction d'Antonio pour Sébastien : étreintes, regards, baisers.

Montrer aux élèves le portrait présumé de Shakespeare par John Taylor (calvitie et boucle d'oreille) : peut-on voir une proximité avec le physique d'Antonio ? Serait-il une figuration de Shakespeare ?



John Taylor, « Portrait Chandos », huile sur toile, 1856.

Revenir sur la scène finale des baisers : les élèves la décrivent précisément (ou la rejouent à leur manière) pour analyser son sens et l'effet qu'elle produit sur les spectateurs.

- Regard tourné vers le public, nous sommes comme pris à témoin.
- Tempo très particulier : lenteur qui laisse le temps au spectateur d'attendre l'étape suivante, de l'imaginer lui-même, puis de la voir se réaliser.
- Effet à la fois comique et troublant de l'air égaré des personnages.
- À chaque fois, un nouveau couple, un nouveau possible est exploré (et un personnage reste seul).



Adeline d'Hermey
et Georgia Scalliet.
© Jean-Louis Fernandez,
coll. Comédie-Française

Confronter le souvenir de cette scène à la réplique qui la précède (« Mais la nature après ce détour, telle une boule lancée, a retrouvé sa trajectoire ») pour mesurer le sens du travail de Thomas Ostermeier.

Cette série de baisers contredit la lettre du texte mais certainement pas son esprit. Ce moment du spectacle est sans doute l'un de ceux qui inspirèrent à Fabienne Pascaud sa définition du geste de mise en scène : « Qu'est-ce donc qu'une grande mise en scène ? Un geste artistique qui empoigne le texte, lui fait rendre gorge, et en révèle les échos insoupçonnés » (*Télérama*, 28 septembre 2018). Par cette image finale, Thomas Ostermeier ne nous dit pas que la nature retrouve son chemin, mais plutôt qu'un espace de liberté et de possibles s'ouvre désormais.

Tout ce que vous voulez : revenir sur le sous-titre et interroger les élèves sur le sens qu'ils lui donnent après avoir vu la pièce.

Pour aller plus loin :

À partir de la page du [site théâtre contemporain.net](http://site.theatre-contemporain.net) consacrée à la pièce, les élèves réalisent une revue de presse en se répartissant les articles pour observer la manière dont la mise en scène de Thomas Ostermeier est jugée sur son traitement du genre : loue-t-on sa subtilité ? son humour ? Fustige-t-on sa lourdeur ? Chaque groupe recense les arguments invoqués, les présente à la classe, et expose sa propre position.

Demander aux élèves de présenter une œuvre (littéraire, théâtrale, cinématographique, classique ou contemporaine) qui aborde la question du genre.

Annexes

ANNEXE 1. CÉLÉBRATIONS POPULAIRES



Daniel Hopfer (1470-1536), *Carnaval, Morris Dancers*, 1504, gravure.

« Le 6 janvier, ce qui mettoit en émotion tout le populaire de Paris, comme dit Jehan de Troyes, c'était la double solennité, réunie depuis un temps immémorial, du jour des rois et de la fête des fous.

Ce jour-là, il devait y avoir feu de joie à la Grève, plantation de mai à la chapelle de Braque et mystère au Palais de Justice. Le cri en avait été fait la veille à son de trompe dans les carrefours, par les gens de M. le prévôt, en beaux hoquetons de camelot violet, avec de grandes croix blanches sur la poitrine.

La foule des bourgeois et des bourgeoises s'acheminait donc de toutes parts dès le matin, maisons et boutiques fermées, vers l'un des trois endroits désignés. Chacun avait pris parti, qui pour le feu de joie, qui pour le mai, qui pour le mystère. Il faut dire, à l'éloge de l'antique bon sens des badauds de Paris, que la plus grande partie de cette foule se dirigeait vers le feu de joie, lequel était tout à fait de saison, ou vers le mystère, qui devait être représenté dans la grand'salle du Palais bien couverte et bien close, et que les curieux s'accordaient à laisser le pauvre mai mal fleuri grelotter tout seul sous le ciel de janvier dans le cimetière de la chapelle de Braque.

Le peuple affluait surtout dans les avenues du Palais de Justice, parce qu'on savait que les ambassadeurs flamands, arrivés de la surveillance, se proposaient d'assister à la représentation du mystère et à l'élection du pape des fous, laquelle devait se faire également dans la grand'salle. »

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1831, chapitre 1.

« Cependant tous les mendiants, tous les laquais, tous les coupe-bourses, réunis aux écoliers, avaient été chercher processionnellement, dans l'armoire de la basoche, la tiare de carton et la simarre dérisoire du pape des fous. Quasimodo s'en laissa revêtir sans sourciller et avec une sorte de docilité orgueilleuse. Puis on le fit asseoir sur un brancard bariolé. Douze officiers de la confrérie des fous l'enlevèrent sur leurs épaules ; et une espèce de joie amère et dédaigneuse vint s'épanouir sur la face morose du cyclope, quand il vit sous ses pieds difformes toutes ces têtes d'hommes beaux, droits et bien faits. Puis la procession hurlante et déguenillée se mit en marche pour faire, selon l'usage, la tournée intérieure des galeries du Palais, avant la promenade des rues et des carrefours. »

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1831, chapitre 5.

ANNEXE 2. DÉFINITIONS

COSTUME

« Dès qu'il paraît en scène, le vêtement devient costume de théâtre : il est soumis à des effets de grossissement, de simplification, d'abstraction et de lisibilité. [...]

Comme l'habit, le costume sert d'abord à se vêtir, car la nudité, si elle n'est plus sur nos scènes un problème esthétique ou éthique, ne se porte pas facilement. [...]

À l'intérieur de la mise en scène, un costume se définit par la ressemblance et l'opposition des formes, des matières, des coupes, des couleurs par rapport aux autres costumes. Ce qui compte, c'est l'évolution des costumes au cours de la représentation, le sens des contrastes, la complémentarité des formes et des couleurs. [...] Mais le rapport à la réalité extérieure est tout aussi important, si la représentation prétend nous concerner et permettre une comparaison avec un contexte historique. [...]

La difficulté est de rendre dynamique le costume : de faire en sorte qu'il se transforme, ne soit pas épuisé après un examen initial de quelques minutes, mais "émette" des signes aux bons moments, en fonction du déroulement de l'action et de l'évolution des rapports actantiels. »

DÉGUISEMENT

« Travestissement d'un personnage changeant d'identité, en même temps que de costume ou de masque, tantôt à l'insu des autres personnages ou du public, tantôt au vu et su d'une partie des personnages ou du public. La transformation peut être individuelle (une personne contre une autre), sociale (une condition pour une autre), politique, sexuelle.

Le déguisement est une technique fréquemment employée, en particulier dans la comédie, pour produire toutes sortes de situations dramatiquement intéressantes : méprises, quiproquos, coups de théâtre, théâtre dans le théâtre, voyeurisme. Il "surthéâtralise" le jeu dramatique qui repose déjà sur la notion de rôle et de personnage travestissant l'acteur, montre ainsi non seulement la scène, mais le regard porté sur la scène. »

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, © Armand Colin, 1996, Paris.

ANNEXE 3. CITATIONS DE LA NUIT DES ROIS À JOUER

1. Voilà une épreuve étrange : faire la cour à une autre – moi qui voudrais être sa femme.	Viola I, 4
2. C'est quel genre d'homme ?	Olivia, I, 5
3. Mais de quel genre ?	Olivia, I, 5
4. Quel genre de femme ?	Orsino, II, 4
5. Une femme doit toujours prendre un homme plus âgé. Elle finit par lui aller sur mesure.	Orsino, II, 4
6. Mon garçon, on a beau dire, nos désirs sont vertigineux, instables, avides, tellement indécis, si vite perdus et usés – pas ceux des femmes.	Orsino, II, 4
7. Une femme est une rose – et une rose fane au moment même où elle se déploie.	Orsino, II, 4
8. Va lui dire que ce qui attire mon âme, c'est sa nature.	Orsino, II, 4
9. Aucun corps féminin ne supporterait la violence d'une telle passion – celle que l'amour me dicte. Aucune femme n'a le cœur assez grand pour en recevoir autant. Elles manquent de réserves.	Orsino, II, 4
10. Malheureusement, chez elles, trop souvent, l'amour ne s'appelle que désir [...] : bien loin du véritable organe des passions. Mon amour à moi est sans limites, il peut tout digérer, comme la mer.	Orsino, II, 4
11. Alors, ne va pas comparer l'amour qu'une femme peut concevoir pour moi à celui que je voue à Olivia.	Orsino, II, 4
12. Je connais [...] très bien l'amour que les femmes peuvent éprouver pour les hommes.	Viola, II, 4
13. [Les femmes] sont aussi sincères que nous.	Viola, II, 4
14. Nous, les hommes, parlons beaucoup, promettons beaucoup. [...] Grands serments, mais petites amours.	Viola, II, 4
15. Alors, c'est moi qui serais... l'homme !	Viola, II, 2
16. Hélas, nous sommes exactement comme nous sommes faites, mais c'est notre fragilité qui est en cause, pas nous.	Viola, II, 4
17. Mon maître l'aime si fort, et moi, pauvre monstre, je l'aime lui, terriblement – et elle, par erreur, semble devenue folle de moi.	Viola, II, 2
18. Je suis un homme, mon amour pour mon maître est sans espoir.	Viola, II, 2
19. Je ne suis pas ce que je suis.	Viola, III, 1
20. Je ne suis pas du genre à me battre.	Viola, III, 4
21. Cela m'indiffère qu'on connaisse... le métal dont je suis fait.	Viola, III, 4
22. Je suis à deux doigts de leur dire qu'un petit détail manque à ma masculinité.	Viola, III, 4
23. Deviens ce que tu sais que tu es vraiment.	Olivia, V, 1
24. Il suffirait que tu sois une femme [...] et je ferais couler mes larmes sur tes joues.	Sébastien, V, 1
25. Vous vous êtes engagée en même temps avec un homme... et une femme.	Sébastien, V, 1
26. Petit, tu m'as dit mille fois que jamais tu n'aimerais une femme autant que moi.	Orsino, V, 1
27. Donne-moi ta main. Et laisse-moi te voir dans tes vêtements de femme.	Orsino, V, 1
28. Césario sera toujours ton nom, tant que tu seras un homme.	Orsino, V, 1

William Shakespeare, *La Nuit des rois* ou *Tout ce que vous voulez*, dans la traduction d'Olivier Cadiot © P.O.L Éditeur, 2018.

ANNEXE 4. TRADUCTION PAR OLIVIER CADIOT **D'UN EXTRAIT DE LA NUIT DES ROIS (II, 4)**

ORSINO. – Une femme doit toujours prendre un homme plus âgé. Elle finit par lui aller sur mesure. Et dans le cœur de son mari, régnera à égalité. Mon garçon, on a beau dire, nos désirs sont vertigineux, instables, avides, tellement indécis, si vite perdus et usés – pas ceux des femmes. [...] Il faut donc que ton amour soit plus jeune que toi, sinon ton attachement perdra toute sa tension. Une femme est une rose – et une rose fane au moment même où elle se déploie.

ORSINO. – Aucun corps féminin ne supporterait la violence d'une telle passion – celle que l'amour me dicte. Aucune femme n'a le cœur assez grand pour en recevoir autant. Elles manquent de réserve. Malheureusement, chez elles, trop souvent, l'amour ne s'appelle que désir [...] – bien loin du véritable organe des passions. Mon amour à moi est sans limites, comme la mer. Alors, ne va pas comparer l'amour qu'une femme peut concevoir pour moi à celui que je voue à Olivia.

William Shakespeare, *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, dans la traduction d'Olivier Cadiot.
© P.O.L Éditeur, 2018.

ANNEXE 5. DIFFÉRENTES SCÉNOGRAPHIES DE LA NUIT DES ROIS



1 : *La Nuit des rois*, mise en scène Jacques Copeau, 1940.

© Harcourt, coll. Comédie-Française

2 : *La Nuit des rois*, mise en scène Terry Hands, Ludmila Mikaël et Geneviève Casile dans les rôles de Viola et d'Olivia, 1976.

© Claude Angelini, coll. Comédie-Française



1



2

1 : *La Nuit des rois*, mise en scène Andrzej Seweryn, 2003.

© Laurencine Lot

2 : *La Nuit des rois*, mise en scène Jean-Louis Benoit, La Criée, Théâtre national de Marseille, 2009.

© Brigitte Enguerrand/Divergence

ANNEXE 6. TRADUCTIONS PAR FRANÇOIS-VICTOR HUGO, PIERRE LEYRIS, ARIANE MNOUCHKINE ET OLIVIER CADOT D'UN EXTRAIT DE LA NUIT DES ROIS (I, 5)

Traduction de François-Victor Hugo, 1873

OLIVIA. – Êtes-vous comédien ?

VIOLA. – Non, je le dis du fond du cœur ; et pourtant, par les griffes mêmes de la malice, je jure que je ne suis pas ce que je représente. Êtes-vous la maîtresse de la maison ?

OLIVIA. – Si je ne commets pas d'usurpation sur moi-même, je la suis.

VIOLA. – [...] Je vais dire ma harangue à votre louange, et vous ouvrir le cœur de mon message.

OLIVIA. – Arrivez à l'important : je vous dispense de l'éloge.

VIOLA. – Hélas ! j'ai pris tant de peine à l'étudier, et il est si poétique.

OLIVIA. – Il n'en a que plus de chance d'être fictif.

Traduction de Pierre Leyris, 1994 [© Le Club français du livre]

OLIVIA. – Êtes-vous comédien ?

VIOLA. – Nenni, âme pénétrante ; et toutefois je jure par les crocs mêmes de la malice, que je ne suis pas celui que je joue. Êtes-vous la maîtresse de la maison ?

OLIVIA. – À moins que de commettre un abus de pouvoir, je la suis.

VIOLA. – [...] Je vais poursuivre mon discours à votre louange pour vous dévoiler ensuite le cœur de mon message.

OLIVIA. – Venez-en à ce qui importe ; je vous tiens quitte de la louange.

VIOLA. – Hélas, j'ai eu bien de la peine à l'apprendre et elle est pétrie de poésie.

OLIVIA. – Elle n'en a que plus de chance d'être fallacieuse.

Traduction d'Ariane Mnouchkine, 1982 [© Théâtre du Soleil, éditions Solin]

OLIVIA. – Êtes-vous comédien ?

VIOLA. – ô non, du fond du cœur, et cependant, par tous les crocs de la malice, je jure que je ne suis pas ce que je joue. Et vous, êtes-vous la maîtresse de la maison ?

OLIVIA. – Oui je la suis, à moins de n'être pas moi-même.

VIOLA. – [...] Je vais poursuivre mon discours en forme d'éloge et vous ouvrir ensuite le cœur de mon message.

OLIVIA. – Venez-en à l'important, je vous fais grâce de l'éloge.

VIOLA. – Oh mais j'ai pris tant de peine à l'étudier et il est si poétique !

OLIVIA. – Il n'en a que plus de chances d'être trompeur.

Traduction d'Olivier Cadot, 2018 [© P.O.L Éditeur]

OLIVIA. – Êtes-vous comédien ?

VIOLA. – Hé non, du fond du cœur. Mais par toutes les chimères infernales, je jure que je ne suis pas ce que je joue. Êtes-vous la maîtresse de cette maison ?

OLIVIA. – Si je ne m'usurpe pas moi-même... c'est bien moi.

VIOLA. – [...] Je vais poursuivre par votre éloge et ensuite vous dévoiler le cœur de mon message.

OLIVIA. – Allez à l'essentiel... oublions l'éloge.

VIOLA. – Mais j'ai travaillé dur pour l'apprendre – il est vraiment *poétique*.

OLIVIA. – Il n'en sera que plus artificiel.

ANNEXE 7. EXTRAIT DE LA NUIT DES ROIS (III, 1)

Olivia vient de déclarer son amour à Viola qui l'a rejetée.

OLIVIA. – L'horloge me reproche le temps perdu. Pas d'inquiétude, jeune homme... je ne veux pas t'avoir. Mais quand ta jeunesse et ton esprit vont mûrir, ta femme jouira d'un homme bien. Ta route est par là ! Plein ouest !

VIOLA. – Alors, ohé du bateau ! Que la grâce et la bonne humeur vous accompagnent, Madame. Vous n'avez rien à transmettre, Madame, à mon lord ?

OLIVIA. – Reste... dis-moi toi ce que tu penses de moi.

VIOLA. – Que vous pensez être ce que vous n'êtes pas.

OLIVIA. – Si je pense ça, je pense la même chose de vous.

VIOLA. – Vous pensez juste. Je ne suis pas ce que je suis.

OLIVIA. – Je te voudrais tel que... je voudrais que tu sois.

VIOLA. – Ce serait mieux, Madame, que ce que je suis ? Ce serait mieux sans doute, parce que là, vous me prenez pour un idiot.

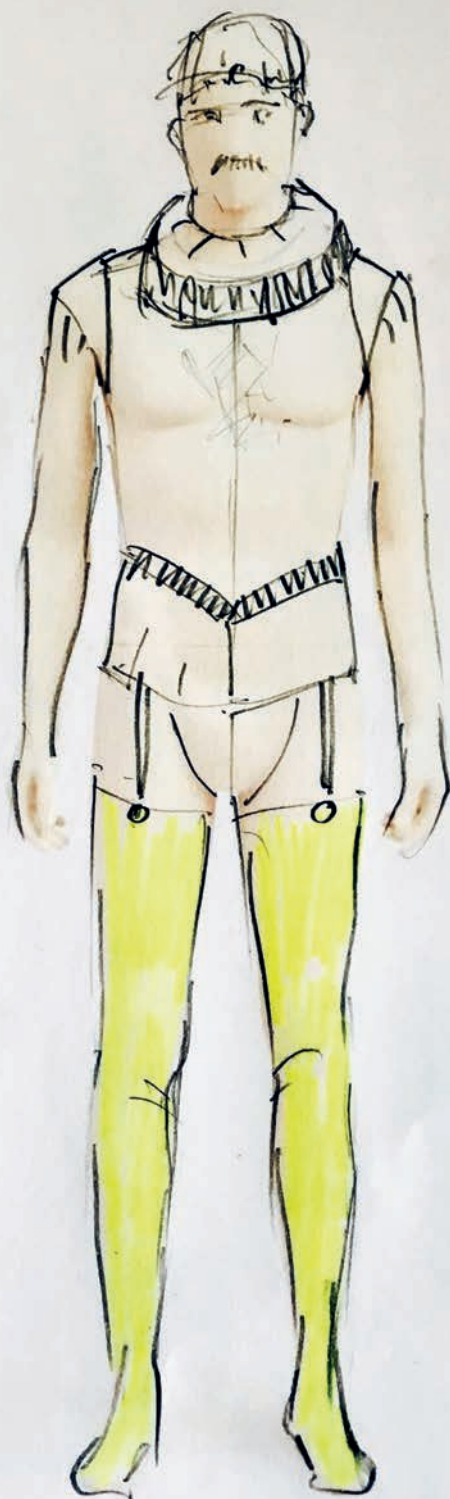
OLIVIA. – Oh cette expression pleine de mépris et de colère rend son dédain magnifique. Une passion qui veut se dissimuler se trahit plus vite que la culpabilité d'un meurtre. Les nuits d'amour sont transparentes. Cher Césario, par toutes les roses du printemps, par virginité, honneur, vérité et... tout ce que vous voulez, je t'aime – malgré ton orgueil. Rien de raisonnable ne pourra cacher ma passion. Mais ne profite pas de cet aveu, et si je te poursuis, cela ne te dispense pas de me poursuivre aussi. Entend bien cet argument renversant : conquérir est bon, mais obtenir sans conquête est encore meilleur.

VIOLA. – Je jure en toute innocence que j'ai un cœur, une âme, une vérité inaccessibles, et aucune femme n'en sera jamais maîtresse – sauf moi. Adieu donc, Madame, plus jamais je ne ferai, devant vous, couler les larmes de mon maître.

OLIVIA. – Reviens – tu pourras peut-être me faire aimer l'amour de celui que je déteste.

William Shakespeare, *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, dans la traduction d'Olivier Cadiot
© P.O.L Éditeur, 2018.

ANNEXE 8. CROQUIS DU COSTUME DE MALVOLIO



LA NUIT DES ROIS - MALVOLIO

Maquette plane de costume
(Malvolio), Nina Wetzel,
La Nuit des rois, 2018.
© Nina Wetzel