

I Préambule

1/ Faire avec les élèves l'analyse d'un spectacle, ce n'est pas chercher à en figer le sens, ce n'est pas chercher une rationalité absolue dans ce qui souvent se crée dans les "hasards" et "accidents" heureux du plateau.

Faire avec les élèves l'analyse d'un spectacle, ce n'est pas chercher une réponse univoque aux interrogations, ce n'est pas vouloir à tout prix cocher les cases d'un QCM théâtral, ni adopter une démarche réductrice qui ne lirait dans les signes théâtraux qu'une pure illustration d'un sens posé à priori.

Mais c'est malgré tout chercher à faire comprendre aux élèves qu'au théâtre tout est signe, signe ouvert (dans les limites de la cohérence de l'ensemble bien sûr), signe polysémique qui parle à l'imaginaire de chacun d'entre nous. Pour exercer le sens critique des élèves mais aussi développer leur imaginaire il est donc nécessaire de leur apprendre à "voir". Voir au théâtre c'est "entendre". Une école du regard, une école du spectateur a donc bien toute sa légitimité !

Ne pas en rester à la simple critique d'humeur "j'aime ou j'aime pas".

L'émotion artistique naît rarement d'une réception passive. Elle s'allume au feu des regards qui peu à peu s'aiguisent, tissent des liens entre les signes, mettent en perspective, bref retrouvent - modestement, maladroitement - la démarche créatrice en essayant peu à peu de restituer au plus près la forme et le sens de ce qui a été vu.

2/ Varier les approches. Tenter de réconcilier le mode **sensible** et le mode **rationnel** en proposant une entrée dans l'analyse de la pièce qui ne passe pas dans un premier temps par les signes verbaux.

a/ **le dessin** : on peut demander à deux élèves de dessiner sur les deux battants du tableau le dispositif scénique du début du spectacle pour mesurer les écarts et les points communs dans ce qui aura été observé par chacun d'eux.

On peut aussi proposer à tous les élèves de dessiner sur une feuille le dispositif du début et celui de la fin : Bon embrayeur pour évaluer le parcours de la pièce.

b/ **le théâtre image** : par groupes de 2 ou 3 les élèves sculptent avec leurs corps des images fixes sur les passages du spectacle qui les ont particulièrement frappés.

On part donc du "ressenti" pour tenter de mettre dans un second temps des mots sur les images.

II L'effet d'étrangeté

Ce qui principalement interroge, déconcerte les élèves, ce sont tous les signes qui renvoient à la modernité théâtrale.

Ils enregistrent confusément des écarts par rapport à la représentation qu'ils se font de la convention théâtrale, mais en même temps ne maîtrisent pas suffisamment cette convention pour mesurer le jeu que le théâtre contemporain entretient avec elle (citation, parodie, rupture...).

NB : C'est la raison pour laquelle l'analyse d'un spectacle contemporain peut très bien s'inscrire dans une séquence sur l'évolution des formes au théâtre. Partir des étonnements générés par le théâtre contemporain pour à rebours et parallèlement travailler sur les formes plus traditionnelles (le vaudeville, le mélodrame... cf fiche amont).

Quels sont donc les éléments de cette modernité ?

Le théâtre contemporain montre ses coutures :

Le metteur en scène contemporain (cf Brecht, Kantor) ne peut plus (sous peine de ne pas parler de son époque) donner à voir innocemment un produit fini reposant sur l'illusion théâtrale.

Vitez le dit clairement "-Au début du vingtième siècle, le trompe-l'œil avait pour tâche de tromper vraiment. Après cela, le cinéma est venu... On faisait procès au théâtre de ce qu'on était trompé par lui.

Puis il s'est passé entre le théâtre et le cinéma ce qui s'est passé entre la photographie et la peinture. Maintenant on fait à peu près les mêmes décors, mais on montre bien qu'on trompe. Quelque chose de l'innocence a donc été perdu."

1/ C'est pourquoi la mise en scène de Robert Cantarella, multiplie les signes d'une démarche réflexive où le théâtre s'avouant comme tel bouscule la grammaire de la représentation traditionnelle :

Quelques exemples :

- ❑ Changement de décor à vue (les comédiens deviennent accessoiristes : au début de la *Mort*, par exemple, ils démontent certaines parties du plancher).
- ❑ Changement de costume à vue (en fond de scène, au début de *l'Affaire*, les acteurs se déshabillent et s'habillent face au public ; Krétchinski notamment ajuste avec ostentation sa fausse barbe pour devenir Sidorov...)
- ❑ La table de répétition reste à vue (recouverte d'objets utilisés pendant le spectacle : cloche...)
- ❑ La salle est éclairée lorsque Lidotchka à cour et tout à l'avant scène s'adresse très directement au public.
- ❑ D'entrée de jeu (dès le tintement de la cloche) la double énonciation est perturbée : l'illusion du dialogue entre les personnages n'est pas respectée. Les personnages ne communiquent pas entre eux mais adressent leurs répliques frontalement au public qui se trouve immédiatement interpellé comme dans le théâtre épique de Brecht.
- ❑ La présence d'une toile peinte à jardin au début du *Mariage* renvoie à la tradition théâtrale en cours jusqu'au dernier tiers du 19^{ème}. Mais d'emblée cette tradition en même temps qu'elle est citée est distanciée. Le déplacement de la toile peinte du fond de scène à l'avant scène (ce qui fait que l'espace de jeu devient extrêmement réduit) dit assez clairement le traitement ironique qui lui est réservé.

2/La mémoire des répétitions

Corollaire : le spectacle n'est plus un produit fini, figé dans une forme définitive. S'il n'est pas nécessairement en devenir, il donne à voir en tout cas la mémoire du travail et des recherches menées pendant les répétitions.

Palimpseste, il garde la marque :

□ Des accessoires utilisés pendant les répétitions (table, tapis de mousse, couverture de survie ...)

□ Des exercices qui prennent sens :

a/ la ronde des fonctionnaires (les personnages dans la pièce marchent en s'épiaient mais sans vraiment se regarder, ou gesticulent de façon désordonnée telles des hardes d'animaux sauvages) a pu s'imposer grâce à la contrainte de l'exercice d'un déplacement dans l'espace (en regardant droit devant soi mais en ayant malgré tout conscience de la personne qui est à sa droite et à sa gauche).

b/ le travail sur les postures essentielles des personnages a permis sans-doute d'imaginer une soudure très forte entre *Le Mariage* et *L'Affaire* (en même temps que la conscience de l'ellipse temporelle : 6 ans se sont écoulés entre les deux pièces) : A la fin du *Mariage* les personnages viennent (dans l'ordre de leurs entrées en scène ultérieures)) faire une image fixe emblématique des différents moments de la fable de *L'Affaire*.

c/ le travail sur la ponctuation, sur la sonorisation du texte...
(cf la partie sur le jeu des acteurs).

3/ Le théâtre contemporain fait feu de tout bois

A/ Il utilise des matériaux pauvres (cf Kantor) : tapis de mousse, bouteille de gaz, tuyau, table de répétition.

Tout devient matière à expression artistique : y compris les corps, les postures des acteurs lorsqu'ils sont en attente et en observation autour de la table de répétition (qui reste à vue...)

B/ Il lorgne du côté de la danse contemporaine (cf la partie sur le jeu de l'acteur)

C/ Il joue des contrepoints sonores, décalés souvent par rapport aux situations jouées (musiques, bruitages : crapauds, grillons, orage...)

Mais cette étrangeté au regard des codes du théâtre traditionnel, n'est pas une recherche purement formelle des signes de la modernité. C'est une forme-sens qui distille une inquiétante étrangeté contaminant dispositif scénique, jeu de l'acteur, costumes... Un univers se crée.

III Le dispositif scénique

1/ Le refus du réalisme

L'enjeu en effet n'est pas pour Robert Cantarella de reconstituer sur un mode réaliste les lieux évoqués dans le texte (appartement bourgeois, bureaux, commissariat...). Le décor n'est pas explicatif et tout n'est pas donné à voir. Quelques indices seulement... Pour le reste c'est à l'imaginaire de chacun de se faire son propre "cinéma".

C'est pourquoi :

a/ Le dispositif scénique sera métonymique, synecdotique, métaphorique ou ne sera pas !!...

Quelques exemples :

- ❑ Le rideau doré (constitué de couvertures de survie cousues les unes aux autres) à cour au début du *Mariage* dit à lui seul l'intérieur bourgeois de Mouromski.
- ❑ A mi-scène un vaste rideau rouge gonflé d'air délimite l'appartement de Krétchinski (les acteurs passent par dessous pour arriver sur scène), devient une porte contre laquelle la police va tambouriner...
- ❑ Dans *L'Affaire*, un dossier posé à terre (et quelques feuilles machinalement alignées puis empilées) dit à lui seul l'univers de la Bureaucratie. Ajoutons qu'il reste posé sur le plateau jusqu'à la fin, "qu'il dort" : et tout est dit de cette Bureaucratie.
- ❑ Nul besoin de siège, grâce au jeu de l'acteur (la position de son corps, son maintien) le quadrillage du plancher devient un siège.
- ❑ Les trappes (qui construisent des pleins, des vides, des dedans, des dehors...) sont tour à tour égout, voiture-tombeau (Mouromski y mourra), fosse donc, mais aussi fosse sceptique dans laquelle on jettera le seau de merde du Prince.
Que la merde et Moroumski soient jetés dans le même trou en dit long sur la représentation que se font les fonctionnaires de Mouromski !!
- ❑ Dans *La Mort*, le tapis de mousse vert, devient à lui seul le lieu de torture (espace resserré où gesticulent des figures grimaçantes, il contribue à accentuer l'impression de confusion d'oppression, de chaos...)
- ❑ La bassine sert de siège (sur lequel Raspliouev s'assoit pour épingler des médailles sur son torse nu).
- ❑ Les armatures de fer à l'intérieur du plancher surélevé sont autant de couloirs et d'obstacles que les acteurs auront à franchir (enjamber, sauter, contourner...)
- ❑ Dans *L'Affaire* et la *Mort*, les **espaces** sont aussi délimités par des **sons** : le commissariat par les voix qui sortent du micro à jardin, le bureau de Varravine par les voix sonorisées de Varravine et Tarelkine. **Grâce aux effets sonores un espace se dessine** (sur le plateau nu) et en même temps une étrangeté inquiétante se fait entendre (voix modifiées, déshumanisées et comme rendues monstrueuses...).

b/ Le dispositif scénique est en constante métamorphose

Tel un organisme vivant, il évolue tout au long de la représentation (à l'image des personnages).

Mettre en perspective le premier et le dernier tableau, c'est prendre la mesure du parcours de la pièce : de **l'ordre** au **désordre**, de l'existence d'une **transcendance** au constat désespéré d'une **immanence** plombée : de la **verticalité** des rideaux du premier tableau à **l'horizontalité** finale d'un plancher désarticulé, déconstruit, fragmenté qui laisse voir les égouts du monde (fumier, fumée, tout dit la descente aux enfers dans cet univers où l'homme a perdu sa dignité d'homme et où se lit la folie du monde).

Et dans l'intervalle, première **fulgurance** : le rideau rouge se relève découvrant un plateau nu (hormis la table de répétition et les acteurs autour, créant ainsi une profondeur de champ et donnant à voir le monde de l'Administration).

Suspendu au plafond, il devient alors une masse menaçante et oppressante avant de se transformer à nouveau en "écran"? où s'inscrira la souffrance infligée "Commencer par le plus humble et finir par le triomphe".

Entre-temps, deuxième **fulgurance** : le plancher commence à dévoiler ses dessous ; des trappes se soulèvent, s'ouvrent, laissent entrevoir (cf : Tarelkine qui sort sa tête d'égoutier) un univers trouble, inquiétant, corrompu où tout précisément est pot de vin, "dessous de table" !!

Forme-sens là aussi.

Mais si le dispositif scénique nous donne à voir avec autant de force l'inquiétante étrangeté de cet univers c'est aussi grâce au jeu des acteurs.

IV Le jeu des acteurs

L'enjeu est le suivant : comment faire entendre le texte au mieux ? Comment éviter l'écueil d'un jeu trop réaliste ou d'un sur jeu caricatural ? Comment éviter l'uniformité ?

1/ Par les variations

a/ dans les sexes :

Le personnage masculin de Varravine est joué par une femme tandis que le personnage de la tante est joué par un homme.

NB : Inversion qui inmanquablement interroge les élèves !

- Occasion de leur rappeler que dans l'histoire du théâtre les rôles de femmes ont longtemps été joués par des hommes (cf : Shakespeare, cf aussi le théâtre japonais...).
- Occasion de leur rappeler qu'au théâtre il s'agit moins **d'incarner** un homme ou une femme que de donner au spectateur des **signes** de féminité ou de masculinité.
- On peut ajouter que l'inversion des sexes contribue dans la mise en scène à créer un climat d'étrangeté, d'indétermination, de confusion (hommes/femmes ; hommes/animaux ; morts/vivants)

b/ dans les rôles

Les comédiens jouent plusieurs rôles (Nelkine=le prince=un fonctionnaire=le croque - Mort ; Bek=Varravine; Fédor=Tarelkine=Kopylov évidemment !!! etc..)
30 rôles joués par 8 comédiens !

c/dans les registres

La définition que donne V. Hugo du **grotesque** (mélange du difforme, de l'horrible, du bouffon, du comique...) semble guider le jeu des acteurs qui jonglent sans arrêt entre différents registres. Tarelkine par exemple dans *La Mort* passe du registre **tragique** (cf son monologue, son désir de se tuer) au registre **comique** (comique de répétition quand il se relève à plusieurs reprises de son cercueil tel un diable monté sur ressort, manière désinvolte et parfaitement décalée de s'asseoir sur le rebord de son cercueil jambes croisées, lazzi autour des rituels domestiques et intimes...) puis au registre **lyrique** (dans sa parodie de l'éloge funèbre).

Les clowneries du Prince (liées au bas corporel), les embrassades à répétition de Mouromski et Nelkine dans *Le Mariage*, les "bonjour" à répétition de Tarelkine à Mouromski, la façon brutale que Tarelkine a de retirer sa main, les fanfaronnades de Raspliouev quand il accroche ses médailles ou danse comme Fred Astair, s'inscrivent incontestablement dans un registre comique ... et pourtant dans un même temps ces actions répétées, décalées finissent par susciter un sentiment d'inquiétante irréalité, qui fait tourner le rire au jaune.

Ajoutons le jeu **distancié** de certains acteurs : le personnage de Lidotchka (qui semble à part, dans cet univers corrompu) est joué avec une intonation "**décalée**" comme pour mieux tenir en bride le **pathos**. Seules les postures de l'actrice, son jeu avec le mouchoir blanc rappellent par citation le registre pathétique propre aux mélodrames aux drames bourgeois.

d/dans les adresses au public :

Qui sont, soit de véritables adresses (Lidotchka, Tarelkine à la fin de *La Mort*)... soit des adresses par "défaut" (les personnages ne se regardant pas, ne communiquant pas entre eux). Le regard de l'acteur se perd alors dans le lointain.

e/dans les rythmes plus ou moins rapides, plus ou moins étirés.

2/ Par l'énergie

a/le travail sur la matière sonore :

- ❑ Restitution de la ponctuation du texte (cf fiche amont)
- ❑ Fermeté des attaques sur les mots, articulation nette ("maintenant elle aime tout" dit la tante à propos de sa nièce et chaque syllabe nous est donnée à entendre)
- ❑ Changement constant de vitesse, de hauteur de voix
- ❑ Jeu avec la voix : grognements, mugissements, raclements, bruitages animaux (Atoueva fait claquer sa langue comme un poisson, Raspliouev passe de l'oiseau au chien...etc).

- ❑ Effet zoom sur certains mots particulièrement signifiants (Nelkine fait ainsi la sirène sur le mot "mort" quand il s'adresse à Krétchenski ou sur le mot "incendie" faisant flamboyer encore un peu plus sa perruque rousse (cf le motif prégnant du feu dans la pièce).
- ❑ Polyphonie
- ❑ Silences ...

B/ les corps

A/ Une vibration animale parcourt toute la pièce (cf le bestiaire à l'œuvre dans la pièce)

Ex : Déplacement de plus en plus animal de Varravine (démarche féline lors de son entrevue avec Mouromski dans *L'affaire*), posture du chien pour Raspliouev (dans *Le mariage*) attitude de taupe, de singe pour Tarelkine etc...

B/ des figures gymniques et acrobatiques (clin d'œil à Meyerhold sans-doute et à sa conception très athlétique du jeu de l'acteur)

Le jeu des acteurs est en effet très physique : ils se portent, s'escaladent, se frappent, s'emboîtent se suspendent (cf Raspliouev dans *La Mort* qui tel un Tarzan sur une liane monte en haut de la ferme à cour et ne se tient plus qu'à une main).

Et dans cette énergie des corps affleure à certains moments quelque chose de l'ordre de la sensualité et de l'émotion comme dans la **danse**.

C/ des figures chorégraphiques

Les corps à corps sont réglés avec la précision d'une chorégraphie et l'émotion naît devant ses silhouettes qui s'imposent peu à peu et restent en mémoire une fois le rideau baissé : corps fatigué de Mouromski (de plus en plus désarticulé comme un pantin qu'on porte, qu'on jette bref qu'on manipule) corps énergique de Tarelkine toujours prêt à surgir, à bondir, à sauter, pas de danse d'Atoueva (dans un sur-place jugulé) position hiératique de Nelkine, corps replié du Prince... corps figé de Lidotchka...

Mais les costumes entrent aussi dans la construction de ces silhouettes.

V Les costumes

Ils ne renvoient ni à une caractérisation temporelle (le jean de Lidotchka côtoie les bottes en fourrure de Mouromski -une des seules citations de la Russie-) ni à une caractérisation sociale précise (hormis le manteau militaire de Mouromski).

Ils sont du côté de la métaphore. Les signes qu'ils donnent à lire convergent eux aussi pour susciter l'inquiétude.

1/ le travestissement

Univers de faux-semblant (perruque de Tarelkine et Varravine, fausses gencives de Kopylov, faux nez de Varravine) travail de transformation par des prothèses pour accentuer le monstrueux :

visage retravaillé de Varravine dans le sens du carnassier (cf l'ambiguïté du personnage : mi-homme mi-femme, mi-animal...)

2/ L'évolution des costumes

Mouromski : **De l'ordre au désordre** (coiffure de plus en plus blanchie et ébouriffée)
De l'intime au public (tenue décontractée chez lui au début du *Mariage* : pantalon Pied-de-poule, tee-shirt, veste en lainage ? costume militaire -veste puis manteau à la fin de *L'Affaire*.)

Moins le corps du personnage se tient et plus il a besoin d'un costume qui le tienne = le costume comme armure.

Lidotchka : De la **pureté** de la robe blanche à la **rigueur austère** mais **résignée** du tailleur noir.

Atoueva : De la vieille femme **coquette** soucieuse de séduire encore (jupe longue fleurie, chemisier blanc, perruque dans *Le Mariage*...) à la vieille femme **désenchantée**, meurtrie (jupe grise, plus de perruque, tee-shirt noir) dans *L'Affaire*.

Varravine : **D'une ambiguïté à l'autre** : costume vert d'eau (cf le serpent) avec perruque puis paradoxalement sans perruque (quand il se déguise en créancier à la fin de *La Mort*)!

Tarelkine : **Du dessus au dessous** : figure même du **caméléon**. Le feuilletage de son costume dit bien son **ambiguïté** : tenue d'égoutier au dessus / tenue de fonctionnaire en dessous : pantalon gris, sous-pull rouge ...; puis tenue du mort Kopylov (même chose mais avec un sous-pull mauve ..)

Raspliouev : **De la victime au bourreau** (figure christique et canine à la fois : en slip, totalement ensanglantée au début du *Mariage* / torse nu fantasmatiquement recouvert de médailles et de cuir à la fin de *La Mort*).

Le Prince : **D'une dégradation burlesque à l'autre** : corps drapé dérisoirement dans une couverture / corps à vue (caleçon et tee-shirt parfois relevé sur la tête). Prince réduit à la seule préoccupation de son corps.

Bref, des bourreaux, des victimes...: la pièce nous parle bien d'un monde **universellement** désenchanté.

"Loup-garou de l'Enfer " (Varravine) ou loup tout simplement, "l'homme est un loup pour l'homme" nous disait déjà Hobbes."