

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉREN en partenariat avec le Théâtre National de Nice. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



## Angelo, tyran de Padoue

Texte de Victor Hugo  
Mise en scène de Paulo Correia

Au Théâtre National de Nice du 7 au 17 janvier 2014

© PAULO CORREIA

### Édito

Monter *Angelo, tyran de Padoue* aux premières lueurs de 2014 semble un défi singulier. Quelle résonance le drame romantique a-t-il avec le monde d'aujourd'hui ? Quel défi propose-t-il au scénographe moderne ? Quelles émotions peut-il susciter chez le public du XXI<sup>e</sup> siècle ? Depuis une décennie environ, Paulo Correia explore le champ de la vidéo, et interroge ses apports à la dramaturgie. Avec sa partenaire, Gaële Boghossian, ils alternent répertoire contemporain et classique, en poursuivant la même exigence, particulièrement importante pour les textes « anciens » : l'insertion de la vidéo doit être intensément portée par la dramaturgie. Leur souci permanent est de ne pas plaquer artificiellement un outil gadget, séduisant et démagogique, mais au contraire de sélectionner des textes où la vidéo vient s'inscrire avec évidence, offrant de nouveaux champs au jaillissement du sens. Leur parcours à travers l'histoire du théâtre les amène à dégager les arêtes, les pièces qui ont marqué une rupture, une révolution. C'est sur ces points névralgiques que la vidéo trouve le plus aisément sa place. Il leur a toujours semblé évident que le théâtre de Victor Hugo devait être une étape de leur chemin créatif. Après avoir lu et relu attentivement toute son œuvre théâtrale, leur choix s'est porté sur *Angelo, tyran de Padoue*. Non seulement l'omniprésence du thème du regard, de la surveillance invite naturellement la présence de la caméra, mais bien des thèmes de cette pièce leur ont semblé d'une actualité stupéfiante.

#### Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit !

Monter *Angelo, tyran de Padoue*  
aujourd'hui [page 2]

Entrer dans la pièce : dégager  
les archétypes, sentir les  
paradoxes [page 2]

Les vicissitudes du pouvoir  
[page 6]

Jeux de regards, surveillance  
et inquisition [page 7]

Faire tomber les masques  
[page 9]

#### Après la représentation : pistes de travail

Du texte à la représentation  
[page 13]

Analyse scénographique :  
décor et vidéo [page 17]

Le statut des objets [page 18]

Les costumes [page 21]

La mise en valeur de trois  
personnages fondamentaux :  
Tisbé, Catarina, Homodeï  
[page 24]

#### Annexes

Le drame romantique, une  
réflexion sur le temps  
[page 26]

Corpus d'extraits [page 27]

Drame romantique et drame  
lyrique [page 31]

Montage de texte, le début de  
l'acte II, scènes 2, 3, 4  
[page 32]

Les statuts de l'inquisition  
insérés par Paulo Correia  
[page 34]

Le statut des objets [page 35]

Avant de voir le spectacle

## La représentation en appétit !

n°182 | janvier 2014

### MONTER ANGELO, TYRAN DE PADOUE AUJOURD'HUI

Quelques pistes sur lesquelles Paulo Correia a mis l'accent dans son adaptation et auxquelles on sensibilisera les élèves dès la première partie du dossier.

**Le pouvoir. Qu'est-ce réellement que le pouvoir, qui le détient, qui l'exerce.** Question sensible en 1830, toujours brûlante dans un XXI<sup>e</sup> siècle qui s'interroge, à l'échelle mondiale, sur les entrelacs obscurs du politique et de l'économique.

**L'articulation complexe de la sphère politique et de la sphère privée.** Il est impossible de réfléchir sur le pouvoir dans *Angelo* en le limitant à sa définition politique, tant la tyrannie des gouvernants et celle des sentiments se mêlent inextricablement.

**L'omniprésence grandissante et la légitimité de la surveillance :** caméras de vidéosurveillance qui renforcent au quotidien

la protection de chacun au risque de bafouer les libertés individuelles, espionnage politique scandaleux, du Watergate aux affaires américaines les plus récentes (espionnage pirate par la National Security Agency)...

**La force des caractères féminins exposés sur scène.** Dès les premières lignes de sa préface Victor Hugo revendique ce thème comme l'essence même de son projet. On verra à quelles limites se heurte vite la réflexion hugolienne. En convoquant les sixties et les grandes années du féminisme, Paulo Correia ne manquera pas de donner un poids particulier à cette thématique.

### ENTRER DANS LA PIÈCE = DÉGAGER LES ARCHÉTYPES, SENTIR LES PARADOXES

Faire sentir aux élèves que la matière du drame s'appuie d'abord sur des archétypes, mais que la richesse du travail hugolien réside dans l'ambiguïté du manichéisme.

→ Proposer aux élèves de réfléchir sur le titre de la pièce. Qu'est-ce qu'un tyran ? Quel contraste entre le prénom Angelo et la notion de tyran ? Quelle place ce titre semble-t-il assigner à ce personnage dans la pièce ?

#### Analyse de l'affiche



→ Inviter les élèves à réfléchir sur l'affiche du TNN.

L'affiche correspond-elle aux attentes des élèves après avoir réfléchi sur le titre ? Quelle image d'Angelo se dégage de ce visuel ? Quels semblent être les partis pris, intentions du metteur en scène ?

## Étude de la préface d'Angelo, tyran de Padoue

→ Donner à lire aux élèves le début de la préface d'Angelo, tyran de Padoue.

Cette préface est-elle conforme à ce qui a été envisagé lors de l'étude du titre ?

→ Demander aux élèves de reconsidérer la place d'Angelo par rapport aux personnages féminins.

→ Faire sentir déjà la complexité et l'ambiguïté dans la démarche de Victor Hugo.

→ Proposer aux élèves de dégager les archétypes.

| n°182 | janvier 2014 |



« Mettre en présence, dans une action toute résultante du cœur, deux graves et douloureuses figures, la femme dans la société, la femme hors de la société ; c'est-à-dire en deux types vivants, toutes les femmes, toute la femme. Montrer ces deux femmes, qui résument tout en elles, généreuses souvent, malheureuses toujours. Défendre l'une contre le despotisme, l'autre contre le mépris. Enseigner à quelles épreuves résiste la vertu de l'une, à quelles larmes se lave la souillure de l'autre. Rendre la faute à qui est la faute, c'est-à-dire à l'homme, qui est fort, et au fait social, qui est absurde. Faire vaincre dans ces deux âmes choisies les ressentiments de la femme par la piété de la fille, l'amour d'un amant par l'amour d'une mère, la haine par le dévouement, la passion par le devoir. En regard de ces deux femmes ainsi faites poser deux hommes, le mari et l'amant, le souverain et le proscrit, et résumer en eux par mille développements secondaires toutes les relations régulières et irrégulières que l'homme peut avoir avec la femme d'une part, et la société de l'autre. Et puis, au bas de ce groupe qui jouit, qui possède et qui souffre, tantôt sombre, tantôt rayonnant, ne pas oublier l'envieux, ce témoin fatal, qui est toujours là, que la providence aposte au bas de toutes les sociétés, de toutes les hiérarchies, de toutes les prospérités, de toutes les passions humaines ; éternel ennemi de tout ce qui est en haut ; changeant de forme selon le temps et le lieu. Mais au fond toujours le même ; espion à Venise, eunuque à Constantinople, pamphlétaire à Paris. Placer donc comme la providence le place, dans l'ombre, grinçant des dents à tous les sourires, ce misérable intelligent et perdu qui ne peut que nuire, car toutes les portes que son amour trouve fermées, sa vengeance les trouve ouvertes. Placer donc comme la providence le place, dans l'ombre, grinçant des dents à tous les sourires, ce misérable intelligent et perdu qui ne peut que nuire, car toutes les portes que son amour trouve fermées, sa vengeance les trouve ouvertes. Enfin, au-dessus de ces trois hommes, entre ces deux femmes, poser comme un lion, comme un symbole, comme un intercesseur, comme un conseiller, le dieu mort sur la croix. Clouer toute cette souffrance humaine au revers du crucifix. »

Victor Hugo, préface d'Angelo, tyran de Padoue, 1835

## Découvrir la scène d'exposition

Quels sont les personnages de la scène d'exposition ?

→ Demander aux élèves d'identifier leur fonction par rapport à ce qui a été lu dans la préface.

→ Réfléchir sur leur nom.

→ S'interroger sur la présence d'Homodei sur scène. Quel pouvoir cela peut-il lui donner ?

→ Proposer un travail de lecture à plusieurs voix en groupe à partir de la première tirade de la Tisbé, et la longue tirade d'Angelo sur l'ambiguïté de son pouvoir (Annexe 2 extraits 2 et 3) afin de dégager les rapports de force.

En quoi Angelo est-il fort / fragile ? Sur qui exerce-t-il le pouvoir, qui a ou peut avoir du pouvoir sur lui ? On effectuera cette même démarche pour le personnage de la Tisbé.

## Travail au plateau

→ Proposer aux élèves des exercices à partir des différents personnages de la pièce.

### Exercices collectifs sur les angoisses d'Angelo

Dans le premier exercice on demande aux élèves de marcher, d'occuper tout l'espace. Chacun a peur des autres, et même de sa propre ombre. Demander ensuite le même exercice de marche, mais cette fois chacun espionne les autres, soit en essayant de se cacher pour mieux observer

(Homodei), soit en assumant sa domination sur les autres (Angelo).

Dans le troisième exercice ; poursuite du travail d'occupation de l'espace, chacun espionne un membre du groupe et en fuit un autre.

### Exercices sur la dualité des personnages

Chaque élève essaie de proposer une posture au plateau (immobile ou en mouvement) qui donne à voir à la fois la force et la fragilité de son personnage.

→ Proposer aux élèves de travailler sur les ambiguïtés du sublime et du grotesque à partir de ce qui a été dégagé sur l'onomastique :

Angelo, ange ou tyran ? Homodei vil espion ou envoyé de Dieu ? Tisbé, artiste adulée, type de l'amoureuse (penser à la légende de Pyrame et Thisbé) ou femme déclassée ? Chacun des 3 personnages est travaillé sur le modèle de Janus.

→ Demander à deux élèves de se positionner dos à dos.

L'un des élèves incarne la face sublime, l'autre la face grotesque du personnage, afin d'illustrer cette sentence de la préface de *Cromwell* :

« Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie. »

Victor Hugo, préface de *Cromwell*, 1827

Le but est de travailler le rapport de force entre ces deux facettes d'un même personnage. Les élèves se mettent en mouvement, évoluent lentement, donnent à voir au public d'abord l'une des deux faces qui prend le pas sur l'autre, ils jouent sur les hauteurs pour donner à voir cette domination d'une face sur l'autre, ils peuvent tourner sur eux-mêmes, former une statue de plus en plus complexe et peu à peu dans une extrême continuité, l'autre face prend à son tour le pouvoir. Cette partie de l'exercice se fait sans parole. On le reprend ensuite. Cette fois on ne travaille plus l'inversion du rapport de force, mais la métamorphose. Chacun incarne l'une des deux faces, et très progressivement, sans heurt, ils échangent leurs rôles, le sublime sombre dans le grotesque, et le grotesque s'élève, s'épure vers le sublime.

→ Demander à quatre élèves d'improviser un travail en duos (2 Tisbé / 2 Angelo) à partir de la situation de l'acte I, scène 1 (annexe 2, extrait 2) mais avec leurs propres mots. Travailler cette improvisation en conservant le dispositif de l'exercice précédent. Au cours du dialogue, c'est tantôt la face forte, tantôt la face fragile, la face grotesque, la face sublime, du personnage qui s'exprime.

Pour mettre en œuvre ces différents exercices, on pourra donner aux élèves quelques extraits de la préface de *Cromwell*, afin de bien comprendre les notions de sublime et de grotesque. On pourra également leur montrer des reproductions des sculptures du Bernin, comme *Apollon et Daphné*, qui illustre bien la notion de métamorphose.



Apollon et Daphné, Le Bernin, 1624, Galerie Borghèse  
© ARCHIVES ALINARI FLORENCE, DIST. RMN-GRAND PALAIS, MAURO MAGLIANI

« Le Drame [...] qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle. »

« La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art. »

Victor Hugo, préface de *Cromwell*, 1827

Les élèves ont pu dégager les premiers enjeux de la pièce. On leur résume l'intrigue et on leur donne le corpus d'extraits proposé en annexe 2, afin qu'ils puissent mieux cerner chacun des personnages.

## LES VICISSITUDES DU POUVOIR

À partir des tirades qui leur ont été données (annexe 2), les élèves récapitulent les relations de pouvoir entre les personnages. Quel personnage exerce quel type de pouvoir sur quel autre ?

### → Proposer aux élèves un premier exercice au plateau.

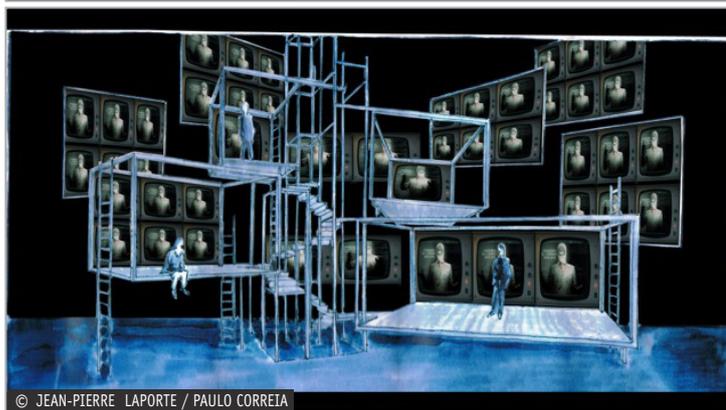
Cet exercice repose sur un jeu d'équilibre<sup>1</sup>. Un élève entre seul, se positionne où il veut sur la scène. Le reste du groupe entre ensuite (en gardant l'idée d'un groupe, d'un chœur) et se positionne par rapport au personnage solitaire en cherchant à équilibrer le plateau. Le personnage solitaire prend une autre place et aussi le groupe transforme à son tour l'espace (chaque élève expérimente à son tour le rôle de personnage solitaire). Il est important de veiller à la cohésion du groupe, à conserver toujours ce rapport de force, un personnage seul, face au groupe et d'inciter les élèves à équilibrer le plateau de telle sorte que le solitaire soit toujours le point essentiel du tableau. Dans la première partie de l'exercice, on ne donne pas plus d'indication au groupe. Puis on ajoute une consigne plus élaborée : on demande d'explorer différents rapports entre le personnage isolé (à rapprocher du héros dans le théâtre antique seul, face au chœur : qui guide qui, qui a le pouvoir sur l'autre ?).

### → Réaliser avec les élèves un bilan de l'exercice précédent : quelles situations ont pris corps, quels types de rapport ont-ils fait jaillir entre le personnage solitaire et le groupe ?

(on obtient en général les notions de manipulation, domination, harcèlement...) Les élèves perçoivent alors que le personnage seul peut tantôt être opprimé par le groupe, tantôt être lui-même l'opresseur, que chaque tableau peut s'inverser très facilement. Ils saisissent désormais mieux les rapports de force qui vont se jouer au plateau entre les protagonistes d'Angelo et combien chaque situation est fragile et peut s'inverser aisément (c'est particulièrement important pour bien comprendre les retournements brusques de situation dus à la Tisbé dans le trio Angelo, Tisbé, Catarina de la fin de l'acte II et le trio Rodolfo, Tisbé, Catarina de la fin de l'acte III.) On peut approfondir le travail en choisissant avec les élèves une situation, un « rapport de force », puis en développant l'improvisation de façon à provoquer un retournement de situation.

### → Demander aux élèves de réfléchir à un ou plusieurs dispositifs, pour donner à voir au public la solitude profonde des cinq figures principales.

#### Hypothèses d'adaptation scénographique



### → Donner aux élèves les deux schémas du dispositif scénique ci-contre.

Comment Paulo Correia choisit-il de représenter la solitude des personnages principaux face au groupe ?

1. Cet exercice est emprunté à Jacques Lecoq, *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. Collection « Cahiers Théâtre/Éducation », Anrat (Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale) ; Actes Sud – Papiers, 1997.

On peut notamment voir cet exercice réalisé par ses élèves sur le DVD *Les deux Voyages de Jacques Lecoq*, réalisé par Jean-Noël Roy et Jean-Gabriel Carasso, 1999 Arte/(DVD On Line productions/SCÉRÉN CNDP 2007).

→ Inviter les élèves à chercher des échos à ce drame au XX<sup>e</sup> siècle ou dans l'actualité, à partir de ce qu'ils savent désormais sur les personnages et sur la pièce (notamment l'existence d'un pouvoir de l'ombre qui contrôle le pouvoir apparemment absolu

d'Angelo, le mélange de la sphère publique et privée, de la politique et des sentiments. Ces enjeux appartiennent-ils uniquement à la Monarchie de Juillet ou peut-on retrouver des situations comparables plus modernes ? Que peut dire cette pièce au public moderne ?

## JEUX DE REGARDS, SURVEILLANCE ET INQUISITION

Le pouvoir dans *Angelo, tyran de Padoue* s'appuie sur une omniprésence du regard, de l'observation, de la surveillance, de l'espionnage. L'intervention de la vidéo donne une grande ampleur sur scène à cet aspect de la pièce. Les élèves doivent immédiatement saisir la profondeur à cet enjeu.

→ Reprendre la tirade d'Angelo (annexe 2 extrait 2) que l'on mettra en voix et en espace, avec un exercice d'adresse.

Un élève incarne Angelo, tandis que les autres sont le peuple de Padoue. Au fil de la tirade on s'attache à travailler les regards. Qui

Angelo surveille-t-il ? Qui surveille Angelo ? Les élèves qui incarnent dans cet exercice le peuple de Padoue, peuvent feindre de se laisser surveiller et être en fait espions du conseil des Dix.



→ Quand les élèves ont senti l'importance de ce thème et la difficulté à savoir exactement qui observe qui, on procédera à des exercices techniques pour affiner le travail sur le regard.

### Premier exercice

On commence par un exercice collectif. Les élèves se placent en cercle. On commence par distinguer regard large (on regarde tout le groupe) et regard focalisé (on regarde une personne en particulier). Une fois ce principe compris, les élèves, individuellement, quand ils le souhaitent, choisissent de passer du regard large au regard focalisé et regardent avec insistance un de leurs camarades. Si le partenaire ressent ce regard, il y répond en silence et les deux élèves échangent leur place. Cet exercice s'accomplit dans la lenteur et la concentration et relève de ce que Peter Brook appelle « la pensée partagée ». Il faut à la fois sentir le regard de l'autre et y répondre, mais aussi sentir le bon moment pour établir un contact. Chacun ne doit

pas être constamment dans la recherche de contact, sinon il ne peut ressentir le ou les regards portés sur lui. Il faut aussi éviter le croisement anarchique de plusieurs couples. Plusieurs couples peuvent se déplacer en même temps mais sans heurt, sans bousculade, et si possible sans changement de rythme dans la marche (ne pas s'arrêter pour laisser passer un autre couple, mais régler naturellement son pas pour que le déplacement s'opère dans la fluidité). La notion de rythme est donc essentielle. L'enjeu essentiel de cet exercice est le travail sur la concentration et le rythme. Bien insister dans la consigne sur la fluidité des déplacements et sur l'importance d'un regard intense, « habité ».

## Deuxième exercice

Les élèves se déplacent, occupent l'espace, à un signal donné, chacun fixe un autre élève et essaie de capter son attention, d'établir un contact par le seul regard, de l'amener à se déplacer. L'exercice semble à première vue « bloqué », chacun ne regardant que sa « proie », mais le principe de la réciprocité de certains regards et la prépondérance de certains regards sur d'autres permet l'essor d'une dynamique. On reprend ensuite le même exercice avec un changement de paramètre :

au signal donné chaque élève choisit un élève qu'il protège et un qu'il fuit. La multiplicité des combinaisons créées donne tout de suite sa dynamique à l'exercice sous réserve d'une bonne concentration du groupe. On peut reprendre aussi l'exercice proposé sur le pouvoir et l'inversion des rapports de force en s'appuyant sur ce travail du regard.

## Troisième exercice

Pour faire sentir le poids de la surveillance, on propose aux élèves quelques variantes sur l'exercice bien connu du miroir. Dans un premier temps, on commence par l'exercice classique du miroir, en plaçant deux élèves face à face. Peu à peu d'autres élèves viennent se placer derrière l'élève miroir et démultiplient sans cesse l'image reflétée. On

peut varier de plus en plus la disposition des miroirs (plus seulement en position frontale), pour provoquer un enfermement de l'élève actant, piégé par la démultiplication de son reflet. L'élève actant se déplace lentement, évolue, mais se retrouve prisonnier de ces jeux de glaces.

### → Développer ensuite cet exercice à partir des personnages d'Angelo et de Catarina.

Montrer, à partir des écrans de vidéosurveillance ci-dessous, extraits du dispositif scénique,

qu'Angelo et Catarina, malgré leur statut social, subissent très fortement cet enfermement, ce harcèlement de la surveillance.



→ Reprendre l'exercice précédent avec les extraits de texte proposés ci-dessous. Angelo ou Catarina disent le texte et les miroirs en répètent des morceaux en écho.

### Pour le personnage d'Angelo

« Le valet qui me sert m'espionne, l'ami qui me salue m'espionne, le prêtre qui me confesse m'espionne, la femme qui me dit : je t'aime, oui, Tisbé, m'espionne ! Vous ne m'avez jamais dit que vous m'aimiez. Je ne parle pas de vous, Tisbé. Oui, je vous le répète, tout ce qui me regarde est un œil du conseil des Dix, tout ce qui m'écoute est une oreille du conseil des Dix, tout ce qui me touche est une main du conseil des Dix. Main redoutable, qui tâte longtemps d'abord et qui saisit ensuite brusquement ! »

Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, acte I, scène 1

### Pour le personnage de Catarina

« Non, ne ferme pas la fenêtre. Cela me rafraîchit un peu. J'ai la tête brûlante. Touche. Et je ne le verrai plus ! Je suis enfermée, gardée, en prison. C'est fini. Pénétrer dans cette chambre, c'est un crime de mort. Oh ! Je ne voudrais pas même le voir. Le voir ici ! Je tremble rien que d'y songer. Hélas, mon Dieu ! Pourquoi est-il revenu à Padoue ? Pourquoi me suis-je laissée reprendre à ce bonheur qui devait durer si peu ? Je le voyais une heure de temps en temps. Cette heure, si étroite et si vite fermée c'était le seul soupirail par où il entraît un peu de soleil dans ma vie. Maintenant tout est muré. Je ne verrai plus ce visage d'où le jour me venait. »

Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, acte II, scène 3

Le travail sur le regard sera approfondi au fil d'autres exercices, notamment lors de l'exercice d'adresse proposé dans la réflexion sur le masque.

## FAIRE TOMBER LES MASQUES

« Arrachez le voile, derrière le voile il y a un masque, arrachez le masque, derrière le masque il y a une bouche qui ment<sup>2</sup> ! » crie la Tisbé à Catarina. Sans surprise c'est la comédienne, la professionnelle de la scène, du masque, du jeu, qui ose ainsi dénoncer le jeu de masques auxquels se livrent tous les personnages. En réfléchissant sur les ambiguïtés et la versatilité du pouvoir, on s'est en effet aperçu que tous les personnages portent des masques et que ces masques ont un lien intime avec la force et la fragilité de chacun. Le schéma sur les rapports de force a dû faire émerger le rôle

singulier d'Homodei. On peut alors montrer que son pouvoir essentiel tient au fait qu'il oblige chacun à déposer le masque derrière lequel il s'abrite au début de la pièce (en ce sens la Tisbé joue elle-aussi le même rôle, mais c'est d'abord Homodei qui lance cette entreprise de démystification). Paulo Correia et ses comédiens au cours des premières lectures ont organisé des séances de travail orientées tour à tour sur chacun des personnages principaux : « le parcours » d'Homodei, de Catarina, de la Tisbé...

### Identifier les masques des personnages

→ Demander à chaque élève de choisir l'un des 5 protagonistes principaux (Angelo, Rodolfo, Homodei, Catarina, La Tisbé).

Les élèves s'appuient sur le corpus extraits

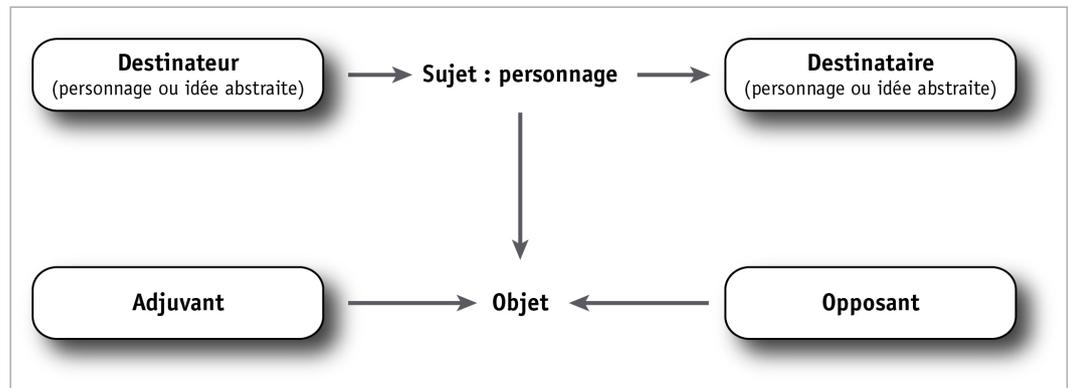
proposé en annexes 2, qui permet de sentir les tensions qui donnent à chaque personnage sa profondeur. On récapitulera ce que l'on sait de lui.

2. Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, acte II, scène 5.

Au besoin l'enseignant complète les informations. Il gagnera à préparer l'exercice à partir du chapitre II, 3 « Le modèle actantiel au théâtre », dans *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld<sup>3</sup>. On peut proposer aux élèves un schéma simplifié, en leur expliquant les 6 notions en jeu, et leur demander de réaliser ce

schéma pour leur personnage. On se demandera pour chaque personnage dans quel schéma est-il sujet, objet, opposant, adjuvant. Cet exercice révèle tant les enjeux du pouvoir que les réelles motivations de chaque protagoniste.

Ce travail va ensuite nourrir plusieurs exercices au plateau.



→ À partir du corpus d'extraits proposé dans l'annexe 2, mener les exercices suivants (les élèves choisissent un personnage et utilisent pour les exercices le ou les extraits qui lui correspondent) :

### Premier exercice

→ Sentir les tensions intrinsèques à chaque personnage, identifier le fossé qui peut exister entre ce que le personnage dit et ce qu'il pense réellement.

Dans la représentation, Paulo Correia se servira de la vidéo pour explorer cette tension.

→ Au plateau, travailler pour chaque personnage les extraits proposés en annexe 2, en identifiant ce que le personnage dit et ce qu'il pense.

On peut donner corps à cet écartèlement en travaillant le personnage avec deux élèves placés côte à côte soit en travaillant sur la marionnette humaine (l'un des deux élèves incarne le logos, l'autre le pathos, on décide qui manipule l'autre aux différents moments de la tirade, en ce cas on insiste sur l'idée que l'un domine l'autre et que cela peut-être tantôt le logos, tantôt le pathos) soit sur le masque larvaire (l'élève non masqué incarne le logos, l'élève au masque larvaire le pathos, en ce cas logos et pathos sont sur un pied d'égalité et donnent vie simultanément, chacun à sa façon à toutes les phrases du texte).

### Deuxième exercice

→ Travail sur les schémas actantiels : mettre en place un dispositif de mise en abyme, en travaillant les mêmes tirades (voir annexe 2).

Le personnage est placé en position de sujet, autour de lui on dispose les personnages « objet », « opposant », « adjuvant » et éventuellement « destinateur » et « destinataire » si on a identifié des personnages précis dans ces deux fonctions. La tirade est travaillée avec un exercice d'adresse : pour chaque phrase le personnage tourne ses regards vers la « fonction » à qui s'adresse réellement le texte. Les « élèves-fonctions » peuvent réagir physiquement (expression, posture, déplacement, voire action sur le sujet).

## Dégager avec les élèves plusieurs points importants

Homodei est l'homme qui force les autres protagonistes à déposer leur masque, mais il n'ôte que furtivement le sien. Tout le travail est donc confié au comédien qui devra créer lui-même dans son jeu la dualité du personnage, très peu exprimée dans les mots.

Le travail au plateau sur Homodei se construit donc essentiellement dans son rapport aux autres personnages, dans sa présence scénique, souvent muette, bien plus que dans son texte.

Il n'existe pas de texte introspectif pour Rodolfo, car c'est Homodei qui lui retire son masque, violemment, au début de l'intrigue, d'où le choix d'avoir transposé à la première

personne la tirade d'Homodei (voir annexe 2 extrait 1).

Le texte fait la part belle aux personnages féminins au détriment des personnages masculins. Ces derniers (à part Angelo dans la première scène) ont des interventions essentiellement narratives. La préface annonçait cette suprématie dans les intentions de l'auteur. Il est bon que les élèves aient conscience du rôle central des femmes dans la tension dramatique pour mener à bien les exercices proposés. C'est surtout l'un des points essentiels de la réflexion dramaturgique menée par Paulo Correia et Gaële Boghossian, nous y reviendrons après la représentation.

Après la représentation

## Pistes de travail

n°182 | janvier 2014

Dans quel univers Paulo Correia situe-t-il son intrigue ?

### Remémoration collective

→ Recueillir les premières impressions des élèves sur le décor, les costumes, l'atmosphère de la pièce.

→ Étudier les photos ci-dessous et les notes d'intention de Gaële Boghossian (co-dramaturge et interprète de la Tisbé):



« La référence aux années 1960 ainsi que celles à *Blade Runner* ou *Metropolis* sont des références d'appui. Elles ne seront valables dans le résultat final que si elles sont dépassées et donc sublimes. Ainsi, il n'est évidemment pas question d'une « reconstruction historique » qui n'est pas en soi une idée négative mais qui n'est pas l'objectif ici. Il est pour nous question de nous en servir en tant que partie immergée de l'iceberg, comme squelette, fondation, guide dans le discours comme dans l'esthétique. Ainsi les costumes féminins se posent sur des silhouettes des années soixante et des corsets contemporains le tout créant un pont entre passé et présent et pointant dans ce mélange une option vers de possibles silhouettes à venir. Il s'agit de construire un monde assez universel pour qu'il traverse les siècles dans un sens comme dans l'autre avec cohérence et fluidité. Tâche délicate et périlleuse... Ridley Scott avait réussi ce mélange esthétique à merveille à l'époque de *Blade Runner* tant dans les costumes que dans la construction de la ville. La difficulté réside dans le fait que le squelette n'écrase pas la chair... »

→ **Identifier les choix de Paulo Correia.**

Mélange d'univers des Sixties et de futurisme. On pourra consulter le lien suivant : <http://bienvenue-a-gattaca.blogspot.fr/p/analyse-des-choix-artistiques-du-film.html> pour trouver une analyse et des photographies du film *Bienvenue à Gattaca* qui a beaucoup orienté, tout comme le film *Blade Runner*, le travail de Paulo Correia.

→ **Pourquoi a-t-il fait ce choix ?**

Trouver un équivalent au jeu sur le temps

opéré par Hugo en situant sous la Renaissance italienne une intrigue qui dénonce en fait la vie en France sous la Monarchie de Juillet.

→ **Proposer aux élèves de faire des recherches pour présenter un exposé à leurs camarades sur les figures du couple Kennedy et de Marilyn Monroe, sur Nixon et l'affaire du Watergate, sur Obama et le scandale de la NSA.**

**Visée didactique de la pièce**

**La leçon de Victor Hugo**

« Il va sans dire que les conditions de l'art doivent être d'abord et en tout remplies. La curiosité, l'intérêt, l'amusement, le rire, les larmes, l'observation perpétuelle de tout ce qui est nature, l'enveloppe merveilleuse du style, le drame doit avoir tout cela, sans quoi il ne serait pas le drame ; mais, pour être complet, il faut qu'il ait aussi la volonté d'enseigner, en même temps qu'il a la volonté de plaire. Laissez-vous charmer par le drame mais que la leçon soit dedans, et qu'on puisse toujours l'y retrouver quand on voudra disséquer cette belle chose vivante, si ravissante, si poétique, si passionnée, si magnifiquement vêtue d'or, de soie et de velours. Dans le plus beau drame, il doit toujours y avoir une idée sévère, comme dans la plus belle femme il y a un squelette. »

Victor Hugo, préface d'*Angelo, tyran de Padoue*, 1835

→ **Quelle leçon Victor Hugo voulait-il donner au public de 1835 ?**

**La leçon de Paulo Correia**

→ **Quel message Paulo Correia veut-il faire passer ? Vous semble-t-il fidèle aux intentions de Victor Hugo ?**

→ **Proposer aux élèves un débat sur le rôle du metteur en scène lors de l'adaptation d'une pièce ancienne ou « classique ».**

Jusqu'où peut-il aller ? A-t-il le droit de s'approprier l'œuvre ? Existe-t-il des limites à sa liberté ? Doit-il rester au plus près du texte ou créer par sa lecture une œuvre nouvelle ? On demandera aux élèves s'ils ont déjà vu des adaptations modernisées de « classiques ». On

pourra évoquer l'exemple de Beckett et la façon dont il a « verrouillé » le travail des metteurs en scène (on pourra rappeler par exemple la façon dont le décor rose de *Fin de partie*, à La Comédie-Française en 1988 a été censuré).

→ **Les élèves sont ensuite invités à proposer des situations inspirées de notre actualité, qui mettent en œuvre des tensions comparables à celles exposées par Victor Hugo ou Paulo Correia. Ils peuvent ensuite tenter de les développer au plateau.**

**DU TEXTE À LA REPRÉSENTATION**

Il s'agit d'amener les élèves à réfléchir à la notion d'adaptation, essentielle pour comprendre le travail du metteur en scène.

Toute adaptation implique une appropriation du texte. Paulo Correia n'a pas hésité à retoucher partiellement le texte pour les besoins de sa dramaturgie.

les modifications, sinon les leur indiquer, puis procéder à une réflexion collective : quelles raisons ont pu guider la démarche du metteur en scène ?

→ **Si les élèves ont lu la pièce en amont de la représentation, leur demander de repérer**

→ **Proposer différents travaux sur les suppressions, modifications, ajouts.**

## Suppressions

### Suppression des personnages secondaires

Pour des raisons économiques, peu de metteurs en scène peuvent de nos jours monter un spectacle avec une dizaine de comédiens. Cette contrainte économique devient souvent source de trouvailles dramaturgiques. Ici Paulo Correia a supprimé tous les personnages secondaires qui pouvaient l'être sans nuire à la compréhension.

Les répliques importantes (exemple : allusion de Reginella au sbire amoureux de Catarina, II, 1) sont données par des figures aperçues sur les écrans télévisés. Seul Ordolafo est maintenu (interprété par le metteur en scène lui-même, car son dialogue avec Homodei permet l'aveu essentiel qui porte toute la pièce).



#### → Quels effets Paulo Correia obtient-il en supprimant la plupart des personnages secondaires ?

Resserrement de l'intrigue, concentration autour des cinq figures essentielles, mise en

relief de leur profonde solitude, mise en valeur du pouvoir et de la violence d'Angelo et d'Homodei, qui manipulent, ordonnent par le biais des écrans...

### Suppression des répliques liées au décor

C'est particulièrement évident dans l'Acte III, 2<sup>e</sup> partie, scène 5.

#### → Proposer aux élèves de comparer la scène originale et la version de Paulo Correia.

#### Version originale

CATARINA :

*(restée seule)* Cette porte... *(Elle va à la porte.)* Oh je l'entends qui la referme au verrou ! *(Elle va à la fenêtre.)* Cette fenêtre... *(Elle regarde.)* Oh que c'est haut ! *(Elle tombe sur un fauteuil.)* Mourir ! Oh ! Mon dieu ! C'est une idée qui est bien terrible quand elle vient vous saisir ainsi au moment où on ne s'y attend pas ! N'avoir plus qu'une heure à vivre et se dire : je n'ai plus qu'une heure ! Oh ! Il faut que ces choses-là vous arrivent à vous-même pour savoir jusqu'à quel point c'est horrible ! J'ai les membres brisés. Je suis mal sur ce fauteuil. *(Elle se lève.)* Mon lit me reposerait mieux, je crois. Si je pouvais avoir un instant de trêve ! *(Elle va à son lit.)* un instant de repos ! *(Elle tire le rideau et recule avec terreur. À la place du lit il y a un billot couvert d'un drap noir et une hache.)* Ciel ! Qu'est-ce que je vois là ? Oh ! C'est épouvantable ! *(Elle referme le rideau avec un mouvement convulsif.)* Oh ! Je ne veux plus voir cela ! Oh Mon Dieu ! C'est pour moi, cela ! Oh ! Mon Dieu ! Je suis seule avec cela ici ! *(Elle se traîne jusqu'au fauteuil.)* Derrière moi ! C'est derrière moi ! Oh ! Je n'ose plus tourner la tête. Grâce ! Grâce ! Ah ! Vous voyez bien que ce n'est pas un rêve, et que c'est bien réel ce qui se passe ici, puisque voilà les choses là derrière le rideau !

### Version retouchée

CATARINA :

Mourir ! Oh ! Mon Dieu ! C'est une idée terrible quand elle vient vous saisir ainsi au moment où on ne s'y attend pas ! N'avoir plus qu'une heure à vivre et se dire : je n'ai plus qu'une heure ! J'ai les membres brisés. Si je pouvais avoir un instant de trêve ! Un instant de repos ! Je ne veux plus voir cela ! Oh Mon Dieu ! C'est pour moi, cela ! Oh ! Mon Dieu ! Je suis seule avec cela ici ! Derrière moi ! C'est derrière moi !



© FRAICHER-MATHEY

→ Pour quelles raisons Paulo Correia a-t-il modifié cette scène ? Quels effets obtient-il ? Quelle version vous semble plus efficace ?

### Modifications

#### Suppression ou modification de certaines répliques liées à la chasteté de Catarina

Ce thème correspond au puritanisme des années 1830. Le texte insistait sur le fait que Catarina avait reçu Rodolfo pendant sept ans dans des rendez-vous clandestins sans lui accorder

le moindre baiser. Paulo Correia y voyait un obstacle à la crédibilité de l'intrigue transposée à l'époque moderne.



© FRAICHER-MATHEY

→ Que pensez-vous du choix de Paulo Correia ? Vous semble-t-il justifié ? Comment parvient-il néanmoins à maintenir l'idée d'une pureté de Catarina ? Comment définiriez-vous cette pureté ?

#### Atténuation du catholicisme qui colore la pièce

Dès la préface Victor Hugo insiste sur le thème du crucifix. Paulo Correia a jugé ce thème déplacé et maladroit de nos jours. Le crucifix perd sa fonction symbolique pour ne garder que sa fonction dramatique. Plusieurs répliques sont supprimées (exemple : la dernière réplique « je te bénis ») ou modifiées par le biais d'un jeu subtil sur l'adresse. Exemple : Acte II, 2<sup>e</sup> partie, scène 4.

→ Demander aux élèves de travailler au plateau le duo Angelo/Catarina de l'acte II, 2<sup>e</sup> partie, scène 4. Proposer un exercice sur l'adresse : à qui s'adressent les « Mon Dieu » de Catarina ? Quelles différentes pistes peuvent-être envisagées ? Avez-vous identifié le choix de Paulo Correia ? Pour lui, ces « Mon Dieu » représentent Rodolfo.

## Concentration dramatique : suppression de répliques et enchevêtrement de scènes

Dans l'acte II, Paulo Correia a condensé et imbriqué les scènes 2 et 3. (Voir montage de Paulo Correia, annexe 4). Cela permet d'exposer en parallèle, dans deux « cubes » différents, le dialogue Homodei/Rodolfo lors de leur arrivée dans le palais, et l'attente désespérée de Catarina.

→ Comparer avec la version de Victor Hugo. Quel dispositif permet de rendre cette situation lisible au plateau ? Quels effets obtient-on ainsi ? En quoi ce procédé est-il inspiré du cinéma ? Faire travailler aux élèves la scène telle qu'elle est réécrite par Paulo Correia, en cherchant d'autres solutions qui rendent la situation possible.

## Réécriture du dénouement

→ Comparer les dernières répliques de la pièce chez Victor Hugo et chez Paulo Correia :

« LA TISBÉ :

Par moi, pour toi ! J'ai trompé le podestat. J'ai donné un narcotique au lieu d'un poison. Tout le monde l'a crue morte. Elle n'était qu'endormie. Il y a là des chevaux prêts. Des habits d'homme pour elle. Partez tout de suite. En trois heures vous serez hors de l'Etat de Venise. Elle est déliée. Morte pour le podestat. Vivante pour toi. Partez vite !  
(Elle meurt.) »

→ Pourquoi ces modifications ? Quelle version vous semble la plus forte ? Quel jeu scénique Paulo Correia ajoute-t-il ? (Angelo découvre le corps de la Tisbé et se suicide). Ce parti pris vous semble-t-il pertinent ? Sur quoi est-il fondé ? (Allusion d'Angelo à sa propre mort si la Tisbé venait à l'abandonner dans la scène d'exposition). À quelle tradition théâtrale se geste rattache-t-il la pièce ? (tonalité tragique de l'œuvre, tout est joué dès l'exposition, mais le drame romantique permet de représenter ces deux morts, ce qu'interdit la tragédie classique).



## Ajouts

Paulo Correia a inséré dans le texte des extraits des *Statuts de l'Inquisition d'Etat* de la République de Venise. Ces extraits ont été publiés par Victor Hugo en exergue de la pièce.

→ Demander aux élèves s'ils ont repéré ces extraits, les différents moments où ils

interviennent et le dispositif scénique qui les met en valeur. Qu'apportent-ils à la pièce ?

Insertion des statuts : ouverture de la pièce, transition entre les actes, clôture. Par le biais d'un espion cagoulé, avec un œil gigantesque, qui s'exprime sur les écrans.

**La structure**

| n°182 | janvier 2014 |

→ Demander aux élèves d'établir un croquis de la structure qui occupe la scène et des écrans. Qu'évoque pour vous la structure ? Quels effets Paulo Correia a-t-il voulu obtenir ?



→ Montrer aux élèves la photo ci-contre de l'appartement occupé par les deux personnages centraux de *Bienvenue à Gattaca*.

Deux parallélépipèdes en aluminium et verre reliés par un spectaculaire escalier métallique.

→ Quels liens pouvez-vous percevoir entre la structure et la vidéo ? À quels personnages sont-ils reliés ?

La vidéo permet d'associer successivement la structure à Tisbé, Homodei et Catarina.



Dans le lieu de Tisbé, l'escalier est éclairé de façon horizontale (traits bleutés), la vidéo évoque les toits d'une ville rétro-futuriste (Jules Verne, *Blade Runner*, *Le Cinquième Élément*...). Ce lieu représente l'appartement de la diva, un loft avec vue spectaculaire sur les toits.



Dans le lieu d'Homodei, l'escalier est éclairé de trois points lumineux, la vidéo expose 70 écrans de télévision (repris sur des écrans de surveillance d'une centrale russe dans les années 1960). Ces écrans sont destinés à la vidéo-surveillance, ils projettent en boucle les scènes « espionnées » par Homodei et ne s'interrompent que pour projeter son fantasme : la danse de Catarina, symbole de son désir éperdu pour cette femme.



Dans le lieu de Catarina, l'escalier est éclairé de façon verticale par des rais de lumière chaude. La vidéo évoque une prison lugubre, un corridor sans issue.

Pas de lieu pour Rodolfo le Banni et Angelo le Vénitien, fondamentalement étrangers à Padoue.

## Les écrans de télévision

### → Quels rôles jouent-ils au fil de la pièce ?

Être la voix du conseil des dix dans les intermèdes, permettre à Angelo et Homodei de donner des ordres, et remplacer ainsi les personnages secondaires, transposer dans la modernité les « bouches d'ombre » vénitiennes, rendre spectaculaire l'espionnage permanent qui oppresse Padoue, évoquer le problème des libertés privées de nos jours avec la multiplication de la vidéosurveillance.

→ Proposer aux élèves de comparer le rôle des écrans de télévision et de la vidéo dans cette pièce et dans l'adaptation d'Antigone par Paulo Correia, en leur projetant le teaser ou des extraits de la captation intégrale. Dans Antigone, la télévision met en scène le choryphée<sup>4</sup>.

→ Proposer aux élèves de faire un exposé sur la notion « d'espace vide » chez Peter Brook, les dispositifs scénographiques récurrents chez Peter Brook ou Bob Wilson.

→ Relever les didascalies qui ouvrent la 1<sup>re</sup> journée, la seconde et la 1<sup>re</sup> et la 3<sup>e</sup> parties de la 3<sup>e</sup> journée. Étudier leur fonction

(quelles informations nous donnent-elles, sur le contexte, sont-elles d'ordre emblématique, symbolique, dramatique ?). Confronter ces didascalies aux choix opérés par Paulo Correia. Qu'est-ce qui est conservé, supprimé, modifié ? Pourquoi ? Quels effets ces choix produisent-ils ?

→ Montrer comme la scénographie moderne tend souvent à remplacer les décors réalistes, bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle par des décors dépouillés ou du moins abstraits, symboliques.

→ Quels atouts les effets lumineux modernes comme le travail sur le cyclorama chez Bob Wilson ou la vidéo vous semblent-ils apporter au théâtre ? La vidéo vous semble-t-elle une richesse ou un risque de copier platement le cinéma ?

→ Si on dispose du matériel et du temps nécessaires, on peut demander aux élèves de choisir un extrait de la pièce et de le jouer en présence d'Homodei, caméra à l'épaule, puis de rejouer la scène en projetant en fond les captations opérées par Homodei.

## LE STATUT DES OBJETS

### Les objets dans le texte de Victor Hugo

La fonction des objets est essentielle dans *Angelo, tyran de Padoue*.

→ Demander aux élèves de relever les titres des trois journées. Leur faire induire la fonction dramatique et symbolique des « objets-titres » :

- première journée, la clef ;
- deuxième journée, le crucifix ;
- troisième journée, le blanc pour le noir (allusion aux deux flacons de poisons, noir et blanc, détenus par la Tisbé).

→ Faire relever tous les objets cités dans la scène d'exposition. Analyser leur fonction symbolique. En quoi anticipent-ils sur la suite de l'action dramatique ?

Déterminer quels objets ils souhaiteraient matérialiser/dématérialiser s'ils étaient metteurs en scène.

→ Réfléchir tout particulièrement à la mention du crucifix.

Il est important de remarquer sa présence indicielle dans la scène d'exposition, de prendre conscience que le lecteur y accorde une importance immédiate grâce au titre de la seconde journée et de la mention dans la didascalie, mais de se demander quelle perception en a le spectateur qui découvre la pièce sur scène. À l'ouverture de l'acte II, le crucifix est visible sur scène d'après la didascalie. Est-il perçu comme un simple élément référentiel discret ou saute-t-il aux yeux du spectateur qui se souvient dès lors de scène 1 et peut anticiper le coup de théâtre auquel se livrera la Tisbé ? On donnera ensuite aux élèves l'extrait de la préface qui montre le rôle fondamental du crucifix, tant sur le point dramaturgique, en opérant le renversement de situation qui porte la pièce que sur le plan symbolique dans les intentions de Victor Hugo.

4. teaser : [www.youtube.com/watch?v=k2o3sNOwSTg](http://www.youtube.com/watch?v=k2o3sNOwSTg)

captation intégrale : [http://video-streaming.orange.fr/culture-art-creation/antigone-piece-de-paulo-correia-pour-le-tnn\\_8106792.html](http://video-streaming.orange.fr/culture-art-creation/antigone-piece-de-paulo-correia-pour-le-tnn_8106792.html)

« Enfin, au-dessus de ces trois hommes, entre ces deux femmes, poser comme un lion, comme un symbole, comme un intercesseur, comme un conseiller, le dieu mort sur la croix. Clouer toute cette souffrance humaine au revers du crucifix. »

Victor Hugo, préface d'*Angelo, tyran de Padoue*, 1835

→ **Demander aux élèves de faire des recherches iconographiques sur les représentations d'*Angelo, tyran de Padoue*, et sur la place du crucifix.** On pourra étendre cette démarche à la représentation du crucifix, figure centrale de l'acte II de Tosca.

Ce travail sur les objets s'achève avec un atelier au plateau :

### Exercice sur le récit

→ **À partir de la tirade narrative de la Tisbé, liée au crucifix (acte I, scène 1) ci-dessous.** Après lecture de la tirade et mémorisation de l'intrigue, un élève improvise ce récit avec ses propres mots et s'adresse au reste du groupe. Ses partenaires l'interrompent, lui posent des questions, lui demandent de développer, expliquer, préciser... L'exercice vise à rappeler le lien entre le théâtre et la transmission d'un récit, à travailler l'efficacité du discours, à trouver une parole percutante, une adresse forte.

« Non, tenez, je suis bonne, voilà l'histoire. Vous savez qui je suis, rien, une fille du peuple, une comédienne, une chose que vous caressez aujourd'hui et que vous briserez demain. Toujours en jouant. Eh bien, si peu que je sois, j'ai eu une mère. Savez-vous ce que c'est que d'avoir une mère ? En avez-vous eu une, vous ? Savez-vous ce que c'est que d'être enfant, pauvre enfant, faible, nu, misérable, affamé, seul au monde, et de sentir que vous avez auprès de vous, autour de vous, au-dessus de vous, marchant quand vous marchez, s'arrêtant quand vous vous arrêtez, souriant quand vous pleurez, une femme... - non, on ne sait pas encore que c'est une femme, - un ange qui est là, qui vous regarde, qui vous apprend à parler, qui vous apprend à rire, qui vous apprend à aimer ! Qui réchauffe vos doigts dans ses mains, votre corps dans ses genoux, votre âme dans son cœur ! Qui vous donne son lait quand vous êtes petit, son pain quand vous êtes grand, sa vie toujours ! À qui vous dites ma mère ! Et qui vous dit mon enfant ! D'une manière si douce que ces deux mots-là réjouissent Dieu ! - Eh bien, j'avais une mère comme cela, moi. C'était une pauvre femme sans mari, qui chantait des chansons morlaques dans les places publiques de Brescia. J'allais avec elle. On nous jetait quelque monnaie. C'est ainsi que j'ai commencé. Ma mère se tenait d'habitude au pied de la statue de Gatta-Melata. Un jour, il paraît que dans la chanson qu'elle chantait sans y rien comprendre il y avait quelque rime offensante pour la seigneurie de Venise, ce qui faisait rire autour de nous les gens d'un ambassadeur. Un sénateur passa. Il regarda, il entendit, et dit au capitaine grand qui le suivait : À la potence, cette femme ! Dans l'État de Venise, c'est bientôt fait. Ma mère fut saisie sur-le-champ. Elle ne dit rien, à quoi bon ? M'embrassa avec une grosse larme qui tomba sur mon front, prit son crucifix et se laissa garrotter. Je le vois encore, ce crucifix. En cuivre poli. Mon nom, Tisbé, est grossièrement écrit au bas avec la pointe d'un stylet. Moi, j'avais seize ans alors, je regardais ces gens lier ma mère, sans pouvoir parler, ni crier, ni pleurer, immobile, glacée, morte, comme dans un rêve. La foule se taisait aussi. Mais il y avait avec le sénateur une jeune fille qu'il tenait par la main, sa fille sans doute, qui s'émut de pitié tout à coup. Une belle jeune fille, monseigneur. La pauvre enfant ! elle se jeta aux pieds du sénateur, elle pleura tant, et des larmes si suppliantes et avec de si beaux yeux, qu'elle obtint la grâce de ma mère. Oui, monseigneur. Quand ma mère fut déliée, elle prit son crucifix, - ma mère, - et le donna à la belle enfant en lui disant : Madame, gardez ce crucifix, il vous portera bonheur ! Depuis ce temps, ma mère est morte, sainte femme, moi je suis devenue riche, et je voudrais revoir cet enfant, cet ange qui a sauvé ma mère. Qui sait ? Elle est femme maintenant, et par conséquent malheureuse. Elle a peut-être besoin de moi à son tour. Dans toutes les villes où je vais, je fais venir le sbire, le barigel, l'homme de police, je lui conte l'aventure, et à celui qui trouvera la femme que je cherche je donnerai dix mille sequins d'or. Voilà pourquoi j'ai parlé tout à l'heure entre deux portes à votre barigel Virgilio Tasca. Êtes-vous content ?

## Récit et travail sur l'objet

→ Proposer aux élèves un jeu de passage d'objet sous forme de relais.

Le premier élève prend un objet quelconque ou mime la prise de l'objet. Il le transmet à un camarade en racontant l'histoire de cet objet (soit d'après l'histoire de la Tisbé, soit un récit

qu'il imagine lui-même). Le crucifix passe de mains en mains, à chaque fois l'histoire doit être progressivement modifiée. On s'attache à garder l'efficacité dans l'adresse, la narration recherchée dans l'exercice précédent.

## Les objets dans la mise en scène de Paulo Correia

Quels sont les objets présents dans le texte de Victor Hugo qui ont disparu ? Pourquoi ? Quels sont les objets maintenus ? Sous quelle forme ? Comment le metteur en scène parvient-il à les rendre compatibles avec une atmosphère très éloignée de Venise au XVI<sup>e</sup> siècle ?

→ Proposer aux élèves une réflexion plus approfondie sur la guitare. Qu'évoque-t-elle dans le texte ? Dans la version de Paulo Correia ?

On pourra montrer aux élèves quels effets Paulo Correia avait déjà obtenu avec une guitare

électrique dans son adaptation de *l'Antigone* de Sophocle (le chœur était interprété sur le mode musical par un rockeur, voir note 3 page 18, leur montrer notamment le deuxième stasimon, à 39').

On peut montrer aussi des extraits du travail de Wajdi Mouawad sur *Antigone* avec Bertrand Cantat dans le rôle du choryphée. (CD *Chœurs* de Bertrand Cantat et extraits sur youtube, exemple : Trilogie *Des femmes*, reportage FR3, [www.youtube.com/watch?v=AUU3AGl2Zh8](http://www.youtube.com/watch?v=AUU3AGl2Zh8)).



© FRAICHER-MATHEY

→ Demander aux élèves de faire des recherches sur les symboles liés au parapluie au Japon.

Les parapluies sont arrivés tard dans les répétitions. Le metteur en scène trouvait qu'il manquait un lien, un fil conducteur entre les scènes du premier acte, d'autant que les acteurs n'utilisent pas encore la structure et risquent d'être écrasés par le décor. L'enchaînement des scènes lui semblait plat. Un récent voyage au Japon lui a inspiré l'idée des parapluies. Il a souhaité mettre ainsi en valeur l'idée de protection. Dans le premier acte Victor Hugo expose la protection que certains personnages exercent sur d'autres, avant que cet équilibre ne vole en éclats. Paulo Correia a trouvé intéressant également de créer un contraste

→ Quels sont les objets ajoutés par le metteur en scène ?

Les parapluies, les bouteilles, le revolver, la barre à mine...

Pourquoi le choix du revolver et de la barre à mine ? Quels effets produit notamment le recours à la barre à mine ?

entre le symbole amoureux très fort pour un japonais que représentent deux êtres sous un même parapluie (les enfants japonais dessinent des noms sous les parapluies comme ceux de France dans un cœur percé de la flèche de Cupidon), et la succession d'amours contrariées qu'il expose sous les parapluies dans sa propre dramaturgie. Au cours des répétitions est ainsi apparue une multiplication des parapluies (on peut rappeler aux élèves qu'il existe une scène codifiée « la danse du parapluie » dans le théâtre kabuki, comme l'évoque André Leroi-Gourhan dans *Pages oubliées sur le Japon*, Millon, p. 403-404). Au bout de quelques jours le travail a semblé excessif et trop chorégraphique. La présence des parapluies a été maintenue mais réduite.



© FRAICHER-MATHEY

### Improvisation

→ Proposer aux élèves un travail d'improvisation avec plusieurs parapluies : tenter des scènes de rencontres avec diverses situations (séduction, échec, attirance, répulsion...). D'abord avec deux personnages puis en multipliant les personnages et les parapluies pour obtenir un effet d'ensemble chorégraphique (la scène à deux peut être accompagnée de paroles, la scène collective doit être du pur mime).

### Remémoration

→ Travailler la fin de la scène 1 et la scène 2 de l'acte I, en essayant de retrouver le travail sur les parapluies accompli par les comédiens.

## LES COSTUMES

→ Demander aux élèves quelles sont les fonctions d'un costume de théâtre. (Dégager les fonctions référentielles, symbolique, dramatique).

→ Quels sont les costumes portés par la Tisbé ? À quelles articulations de la pièce correspondent-ils ? (les costumes de la Tisbé rythment les trois journées ou actes).

Leur demander de faire des recherches sur les costumes portés par le personnage de Rachel dans le film *Blade Runner* et sur le style de Jackie Kennedy ou de Grace Kelly. Analyser les trois costumes : quelles peuvent être leurs fonctions indiciaire, dramatique et symbolique ? Quelles semblent-être les inspirations qui ont guidé Gaële Boghossian et Bibian Blue la costumière ?



© FRAICHER-MATHEY

### Premier costume

**Référentielle** : années 1960 revues sur le mode futuriste, à la façon des costumes de *Blade Runner*. Allusion au charme provocant de Marilyn Monroe (allusion amplifiée par le chant lors de l'entrée de la Tisbé), à ses liens avec J.F. Kennedy.

**Dramatique** : scène de fête, de séduction, robe habillée, évoque la réussite sociale de la Tisbé, mais aussi son pouvoir de séduction.

**Symbolique** : femme fatale, provocante, sensuelle. Le noir évoque la dimension tragique de ce personnage.

### Deuxième costume

**Référentielle** : allusion explicite au tailleur noir de Rachel dans *Blade Runner*. Tailleur dont la coupe est légèrement militaire et rappelle les costumes des espions (Homodei et Ordolafo).

**Dramatique** : costume noir, discret pour espionner et piéger Catarina.

**Symbolique** : ce tailleur évoque la dureté de la Tisbé prête à tout par jalousie (voir aussi les tailleurs noirs souvent portés par les « bad girls » dans la série *James Bond*).



### Troisième costume

**Référentielle** : costume typique des années 1960, allusion à Jackie Kennedy, à Grace Kelly dans les films d'Hitchcock.

**Dramatique** : costume pratique, lié à l'action. La Tisbé a un programme dense dans la 3<sup>e</sup> journée : sauver Catarina, préparer la fuite de Rodolfo et de Catarina, se sacrifier.

**Symbolique** : le bustier sous le trench, rappelle la séductrice qu'elle reste jusqu'à la fin. Le foulard et les grandes lunettes noires évoquent le fait qu'elle cache son jeu dans cette dernière partie. Elle dissimule un sacrifice absolu accompli sous les apparences d'une complicité de meurtre.



→ Quelles autres couleurs aurait-on pu envisager pour la robe de soirée du 1<sup>er</sup> acte ?

→ **Qu'évoque le costume de Catarina ?**

Pureté, innocence, mais aussi carcan (ceinture de chasteté), avec ce corset dans lequel elle est enfermée des cuisses au cou. Le contraste avec la

jupe vaporeuse et transparente est fort. Cette jupe rappelle l'effet que Catarina produit sur Rodolfo et Homodei.



© FRAICHER-MATTHEY

→ **Proposer aux élèves de réaliser un croquis ou de rédiger la description d'un costume pour la Tisbé lors de la 1<sup>re</sup> journée et/ou d'un costume pour Catarina.**

Les costumes d'Angelo et de Rodolfo sont inspirés des années 1960. Il s'agit d'une relecture à la façon du film *Bienvenue à Gattaca*. Le premier costume d'Angelo est un costume de soirée, le second évoque la rigueur et la dignité de sa fonction. Le premier costume de Rodolfo évoque le négligé d'un

gigolo décadent. Il contraste avec le costume gris apprêté qu'il revêt pour rejoindre Catarina. Les costumes d'Homodei évoquent d'abord un punk rebelle (guitare électrique et boa de M), puis il évolue vers le costume d'espion, et le manteau de cuir noir qui rappelle les années sombres du nazisme.

## LA MISE EN VALEUR DE TROIS PERSONNAGES FONDAMENTAUX : TISBÉ, CATARINA, HOMODEI

La dramaturgie conçue par Paulo Correia s'appuie sur la mise en relief de ces trois personnages.

### Homodei

→ **Demander aux élèves d'expliquer en quoi ce personnage est un moteur de la pièce ?**

Le texte qui lui est imparti est-il en exacte corrélation ? Où est exposée la situation qui relie Homodei et Catarina ? Faire sentir aux élèves le décalage entre le rôle que joue son amour pour Catarina et le peu de répliques qui lui sont consacrées (comme dans un roman policier, la réplique de Reginella qui ouvre la scène 1 de l'acte II et qui est fondamentale pour l'intrigue, peut passer inaperçue). L'intérêt d'Homodei réside moins dans ce qu'il dit que dans ce qu'il cache. Ce personnage devient donc

passionnant à l'épreuve de la scène, bien plus qu'à lecture de la pièce.

→ **Comment Paulo Correia parvient-il à donner plus de poids à ce personnage ?**

→ **Comment peut-on donner à voir, sans recours à la vidéo, l'intériorité de ce personnage ? Chercher des solutions scéniques.**

On peut se servir par exemple des exercices proposés dans la « mise en appétit », sur la mise en abyme des personnages.

## Le duo féminin, un duo manichéen ?

L'étude des costumes féminins, menée plus haut, suggère une vision manichéenne de l'opposition entre les deux femmes. Est-ce si simple ? En quoi le destin de ces deux femmes, leurs caractères, se rejoignent-ils ?

| n°182 | janvier 2014 |



→ **Comment Paulo Correia met-il en relief la domination de Tisbé sur Catarina dans l'acte II** (placement des deux comédiennes sur la structure, opposition des costumes, jeux de lumière...).

→ **Qu'est-ce qui change dans la situation des deux femmes à la fin de l'acte II et au cours de l'acte III ?**

Découverte du crucifix, preuve de la « trahison » de Rodolfo lors de la lecture de la lettre montrée par Angelo, Troisième journée, deuxième partie, scène 3.

→ **Comment Paulo Correia rend-il sensible cette évolution ?**

Costume de Tisbé moins sensuel dans l'acte III, placement des comédiennes, Tisbé souvent en bas, plus bas que Catarina, changement de voix, de ton, de gestuelle de Tisbé...





→ **Travailler ces deux situations au plateau.** On travaille d'abord en improvisation sur la situation sans texte : Tisbé domine Catarina puis Catarina gagne en force quand Tisbé s'affaiblit (on peut reprendre l'exercice sur Janus de la 1<sup>re</sup> partie).

Travailler ensuite au plateau les duos Tisbé / Catarina, acte II, scène 5 et acte III, 2<sup>e</sup> partie, scènes 9-10, en cherchant à mettre en valeur cette inversion des relations de pouvoir.

Un grand merci à toute l'équipe du Théâtre National de Nice qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

► Contact CRDP : [crdp.communication@ac-paris.fr](mailto:crdp.communication@ac-paris.fr)

#### Comité de pilotage

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

Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre

Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

#### Chef de projet

Isabelle POLIZZI, IA-IPR lettres de l'académie de Nice

#### Auteure de ce dossier

Sophie-Aurore ROUSSEL-LIEFFROY, professeure de lettres

#### Responsable de la collection

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

#### Directrice de la publication

Michèle OTTOMBRE-BORSONI, directrice du CRDP de l'académie de Nice

#### Responsabilité éditoriale

Jean-Luc SIMEREY, CRDP de l'académie de Nice

#### Suivi éditorial

Gaëlle CARATTI, CRDP de l'académie de Nice

#### Maquette et mise en pages

Dominique PERRIN, CRDP de l'académie de Nice

D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86629-533-2

© CRDP de l'académie de Nice, 2014

Retrouvez sur ► [www.cndp.fr/crdp-paris.fr](http://www.cndp.fr/crdp-paris.fr), l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »  
Ce dossier est édité par le CRDP de l'académie de Nice : [www.crdp.fr/crdp-nice/](http://www.crdp.fr/crdp-nice/)

## Annexes

### ANNEXE 1 : LE DRAME ROMANTIQUE, UNE RÉFLEXION SUR LE TEMPS

Monter un drame hugolien au XXI<sup>e</sup> siècle c'est d'abord s'interroger sur le rapport complexe de Victor Hugo au temps, à l'actualité et à l'Histoire. « Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. » écrit Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*.

Le projet que s'assigne Victor Hugo « peindre tout un siècle », résonne puissamment dans les âmes d'un public déçu par la Monarchie de Juillet, épris de modernité et d'absolu. Hugo mieux que tout autre, de drame en drame, dans les années 1830, fait se lever ces orages désirés par une jeunesse soucieuse, assise sur un monde en ruines. Il semble ainsi presque impossible d'aborder un drame hugolien hors de son contexte, tant situations et écriture font écho aux élans de François-René de Chateaubriand, aux premières lignes de *La Peau de Chagrin*, aux accents déchirants du héros de *La confession d'un enfant du siècle*.

« Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir, et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris. »

Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, 1836

C'est en pensant sans cesse à ces lignes d'Alfred de Musset, que l'on doit comprendre la place de l'Histoire dans le théâtre de Victor Hugo. Dans son ouvrage *Le Drame romantique*, Anne Ubersfeld rappelle que « le premier vouloir d'un auteur de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, est de prendre en compte la transformation actuelle de la société, pour la montrer par le moyen de la référence à des moments décisifs du passé (avec) un double but : tenir la censure à distance et montrer les grandes forces qui régissent l'histoire<sup>5</sup> ». Il est important de faire saisir cette tension aux élèves, qu'ils perçoivent pourquoi, comment Victor Hugo fait appel à la Renaissance italienne pour parler de son temps. Ils seront ainsi mieux à même de percevoir le choix de Paulo Correia : installer ce drame dans l'univers des Sixties, pour ce qui est de l'esthétique des costumes, mais créer un décor u-chronique, rétrofuturiste, où l'on ne sait « à chaque pas qu'on fait si l'on marche sur une semence ou un débris<sup>6</sup> ». (La projection de quelques extraits du film *Bienvenue à Gattaca*<sup>7</sup>, peut faire percevoir aux élèves plus concrètement ce choix, en amont de la représentation). Cette étape est importante pour mieux aborder la réflexion sur le pouvoir et surtout elle est obligatoire pour le travail sur les objets et leur fonction référentielle. En choisissant l'univers des sixties pour mettre en images ce drame, Paulo Correia invite les fantômes de John et Jackie Kennedy, de Marilyn Monroe. Il reprend à son compte le choix hugolien : se projeter dans le passé pour mieux parler du présent. En s'attaquant à une histoire située dans une Renaissance italienne assez floue, écrite dans la tension des années 1830 où la ferveur révolutionnaire tente de préserver des braises trop souvent étouffées par les médiocrités de la Monarchie de Juillet, en la transposant sous les années Kennedy, dont on évoque le 50<sup>e</sup> anniversaire de l'assassinat à l'instant même où les répétitions de la pièce commencent, en inscrivant la création vidéo dans un rétrofuturisme, nourri de Fritz Lang ou des plus grands univers de science-fiction, Paulo Correia crée une spéculation vertigineuse et jubilatoire sur le temps. Ce choix se prête tout particulièrement à « satisfaire ce besoin de l'esprit qui veut toujours sentir le passé dans le présent et le présent dans le passé, à l'élément éternel l'élément humain, à l'élément social un élément historique<sup>8</sup> ».

5. Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Belin Sup Lettres 1993.

6. Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, 1836.

7. *Bienvenue à Gattaca*, film d'Andrew Niccol, 1997. On pourra renvoyer les élèves vers le dossier pédagogique du site zéro de conduite, [www.zerodeconduite.net/dplock/zdc\\_bienvenueagattaca.pdf](http://www.zerodeconduite.net/dplock/zdc_bienvenueagattaca.pdf)

8. Victor Hugo, préface d'*Angelo, tyran de Padoue*, 1835.

## ANNEXE 2 = CORPUS D'EXTRAITS

Ce corpus d'extraits d'*Angelo, tyran de Padoue* est destiné à la mise en œuvre des exercices proposés autour des différents personnages.

n°182 | janvier 2014

### Les personnages

#### RODOLFO

##### Extrait 1

Je ne m'appelle pas Rodolfo. Je m'appelle Ezzelino da Romana. Je suis une ancienne famille qui a régné à Padoue, et qui en est bannie depuis deux cents ans. J'entre de ville en ville sous un faux nom, me hasardant quelquefois dans l'état de Venise. Il y a sept ans, à Venise même, j'avais 20 ans alors, je vis un jour dans une église une jeune fille très belle. Dans l'église de Saint Georges le Grand. Je ne la suivis pas ; à Venise, suivre une femme, c'est chercher un coup de stylet ; mais je revins souvent dans l'église. La jeune fille y revint aussi. Je fus pris d'amour pour elle, elle pour moi. Sans savoir son nom, car je ne l'ai jamais su, et je ne le sais pas encore, elle ne s'appelle pour moi que Catarina, j'ai trouvé moyen de lui écrire, elle de me répondre. J'obtins d'elle des rendez-vous chez une femme nommée la béate Cécilia. Ce fut entre elle et moi un amour éperdu, mais elle resta pure. Cette jeune fille était noble. C'est tout ce que je savais d'elle. Une noble vénitienne ne peut épouser qu'un noble vénitien ou un roi ; je ne suis pas vénitien et je ne suis plus roi. Banni d'ailleurs je n'y pouvais aspirer. Un jour elle manque au rendez-vous ; la béate Cecilia m'apprit qu'on l'avait mariée. Du reste, je ne pus pas plus savoir le nom du mari que je n'avais su le nom du père. Je quittai Venise. Depuis ce jour, je me suis enfui par toute l'Italie ; mais l'amour m'a suivi. J'ai jeté ma vie au plaisir, aux distractions, aux folies, aux vices. Inutile. J'ai tâché d'aimer d'autres

femmes, j'ai cru même en aimer d'autres, cette comédienne par exemple, la Tisbé. Inutile encore. L'ancien amour a toujours reparu sous les nouveaux. Il y a trois mois, je suis venu à Padoue avec la Tisbé qui me fait passer pour son frère. Le podestat, Monseigneur Angelo Malipieri, s'est épris d'elle ; et moi, voici ce qui m'est arrivé. Un soir, le seizième jour de février, une femme voilée a passé près de moi sur le pont Molino, m'a pris la main, et m'a mené dans la rue Sampiero. Dans cette rue sont les ruines de l'ancien palais Magaruffi, démoli par mon ancêtre Ezzelin III ; dans ces ruines il y a une cabane ; dans cette cabane j'ai trouvé la femme de Venise que j'aime et qui m'aime depuis sept ans. À partir de ce jour, nous nous sommes rencontrés trois fois par semaine dans cette cabane. Elle est restée tout à la fois fidèle à son amour et à son honneur, à moi et à son mari. Du reste, cachant toujours son nom. Catarina, rien de plus. Le mois passé, mon bonheur s'est rompu brusquement. Un jour, elle n'a pas paru à la cabane. Voilà cinq semaines que je ne l'ai pas vue. Cela tient à ce que son mari se défie d'elle et la garde enfermée. Nous sommes au matin, le jour va paraître. Je la cherche partout, je ne la trouve pas, je ne la trouverai jamais. La voir ! Je veux la voir ! Au nom du ciel ! La revoir un instant et mourir !

Acte I, scène 4, transposition à la 1<sup>re</sup> personne de la tirade d'Homodei.

#### ANGELO

##### Extrait 2

ANGELO :  
Souvent la nuit je me dresse sur mon séant, j'écoute, et j'entends des pas dans mon mur. Voilà ce qu'elle pression je vis, Tisbé. Je suis sur Padoue, mais ceci est sur moi. J'ai mission de dompter Padoue. Il m'est ordonné d'être terrible. Je ne suis despote qu'à condition d'être tyran. Ne me demandez jamais la grâce de qui que ce soit, à moi qui ne sais rien vous refuser, vous me perdriez. Tous m'est permis pour punir, rien pour pardonner. Oui, c'est

ainsi. Tyran de Padoue, esclave de Venise. Je suis bien surveillé, allez. Oh ! Le conseil des Dix ! Mettez un ouvrier seul dans une cave et faites-lui faire une serrure ; avant que la serrure soit finie, le conseil des Dix en a la clé dans sa poche. Madame ! Madame ! Le valet qui me sert m'espionne, l'ami qui me salue m'espionne, le prêtre qui me confesse m'espionne, la femme qui me dit : je t'aime, oui, Tisbé, m'espionne !  
LA TISBÉ :  
Ah ! Monsieur !

ANGELO :

Vous ne m'avez jamais dit que vous m'aimiez. Je ne parle pas de vous, Tisbé. Oui, je vous le répète, tout ce qui me regarde est un œil du conseil des Dix, tout ce qui m'écoute est une oreille du conseil des Dix, tout ce qui me touche est une main du conseil des Dix. Main redoutable, qui tâte longtemps d'abord et qui saisit ensuite brusquement ! Oh ! Magnifique podestat que je suis, je ne suis pas sûr de ne pas voir demain apparaître subitement dans la chambre un misérable sbire qui me dira de le suivre, et qui ne sera qu'un misérable sbire, et que je suivrai ! Où ? Dans quelques vieux profond dont il ressortira sans moi. Madame, être de Venise, c'est pendre à un fil. C'est une sombre et sévère condition que la mienne, Madame, d'être là, penché sur cette fournaise ardente que vous nommez Padoue, le visage toujours couvert d'un masque, faisant ma

### LA TISBÉ

#### Extrait 3

LA TISBÉ :

Oh ! C'est que je suis jalouse de toi, moi, vois-tu ! Mais jalouse ! Cet Angelo Malipieri, ce vénitien, qui me parlait de jalousie aussi, lui, qui s' imagine être jaloux, cet homme, et qui mêle toutes sortes d'autres choses à cela. Ah ! Quand on est jaloux, Monseigneur, on ne voit pas Venise, on ne voit pas le conseil des Dix, on ne voit pas les sbires, les espions, le canal Orfano, on n'a qu'une chose dans les yeux, sa jalousie. Moi, Rodolfo, je ne puis te voir parler à d'autres femmes, leur parler seulement, cela me fait mal. Quel droit ont-elles a des paroles de toi ? Une rivale ! Ne me donne jamais une rivale ! Je la tuerais. Tiens, je t'aime ! Tu es le

#### Extrait 4

LA TISBÉ :

Je pense qu'il n'y a plus très longtemps à attendre. Elle ne voulait pas mourir. Je le comprends. Quand on sait qu'on est aimée ! Mais autrement, plutôt que de vivre sans amour (*se tournant vers le lit*) - oh ! Tu serais morte avec joie, n'est-ce pas ? - Ma tête brûle. Voilà pourtant trois nuits que je ne dors pas. Avant-hier, cette fête ; hier, ce rendez-vous où je les ai surpris ; aujourd'hui... - Oh ! La nuit prochaine, je dormirai ! (*Elle jette un coup d'œil sur les toilettes de théâtre et éparses autour d'elle.*) - Oh oui ! Nous sommes bien heureuses, nous autres ! On nous applaudit au théâtre. Que vous avez bien joué la Rosmonda, Madame ! Les imbéciles ! Oui, on nous admire, on nous trouve belles, on nous couvre de fleurs, mais le cœur saigne dessous. Oh ! Rodolfo ! Rodolfo ! Croire à son amour, c'était une idée nécessaire ma vie !

besogne de tyran, entouré de chances, de précautions, de terreurs, redoutant sans cesse que quelque explosion, et tremblant à chaque instant d'être tué roi de par mon œuvre comme l'alchimiste par son poison ! Plaignez-moi, et ne me demandez pas pourquoi je tremble, Madame !

LA TISBÉ :

Ah ! Dieu ! Affreuse position que la vôtre en effet.

ANGELO :

Oui, je suis l'outil avec lequel un peuple torture un autre peuple. Ces outils-là s'usent vite et se cassent souvent, Tisbé. Ah ! Je suis malheureux. Il n'y a pour moi qu'une chose douce au monde, c'est vous. Pourtant je sens bien que vous ne m'aimez pas. Vous n'en aimez pas un autre, au moins ?

Acte I, scène 1

seul homme que j'ai jamais aimé. Ma vie a été triste longtemps, elle rayonne maintenant. Tu es ma lumière. Ton amour, c'est un soleil qui s'est levé sur moi. Les autres hommes m'avaient glacée. Que ne t'ai-je connu il y a dix ans ! Il me semble que toutes les parties de mon cœur qui sont mortes de froid vivraient encore. Quelle joie de pouvoir être seuls un instant et parler ! Quelle folie d'être venus à Padoue ! Nous vivons dans une telle contrainte ! Mon Rodolfo ! Oui, pardieu ! C'est mon amour ! Ah bien oui ! Mon frère ! Tiens, je suis folle de joie quand je te parle à mon aise ; tu vois bien que je suis folle ! M'aimes-tu ?

Acte I, scène 2

Dans le temps où j'y croyais, j'ai souvent pensé que si je mourais, je voudrais mourir près de lui, mourir de telle façon qu'il lui fût impossible d'arracher ensuite mon souvenir de son âme, que mon ombre restât jamais à côté de lui, entre toutes les autres femmes et lui ! Oh ! La mort, ce n'est rien. L'oubli, c'est tout. Je ne veux pas qu'il m'oublie. Hélas ! Voilà donc j'en suis venu ! Voilà où je suis tombé ! Voilà ce que le monde a fait pour moi ! Voilà ce que l'amour a fait de moi ! (*Elle va au lit, écarte les rideaux, fixe quelques instants son regard sur Catarina immobile, et prend le crucifix.*) - Oh ! Si ce crucifix a porté bonheur à quelqu'un dans ce monde, ce n'est pas à votre fille, ma mère !

Acte III, 3<sup>e</sup> partie, scène 2

## HOMODEI

### Extrait 5

HOMODEI :

À ma place tu n'aurais pas été tout bonnement au podestat, et tu ne lui aurais pas dit : votre femme ; car tu sais aussi bien que moi que l'illustrissime conseil des Dix nous interdit à tous tant que nous sommes, à moi aussi bien qu'à toi, d'avoir quelques rapports que ce soit avec le podestat, jusqu'au jour où nous sommes chargés de l'arrêter. Tu sais fort bien que je ne peux ni parler au podestat, ni lui écrire, sous peine de la vie, et que je suis surveillé. Qui sait ? C'est peut-être toi qui me surveilles !

ORDELAFO :

Homodei, nous sommes amis !

HOMODEI :

Raison de plus. Je ne suis pas censé me défier de toi.

ORDELAFO :

Oh ! Mon bon ami Homodei !

HOMODEI :

Mais je m'en défie, vois-tu !

ORDELAFO :

Je ne sais pas ce que je t'ai fait.

HOMODEI :

Rien. De sottises questions, voilà tout. Et puis je ne suis pas de bonne humeur. Allons, nous sommes amis. Donne-moi ta main.

ORDELAFO :

Si tu renonces à ta vengeance ?

HOMODEI :

Ma vie plutôt ! Ordelafo, tu n'as jamais aimé une femme, toi, tu ne sais pas ce que c'est que d'aimer femme, et qu'elle vous chasse, et qu'elle vous humilie, et qu'elle vous soufflette tout haut avec votre nom en vous appelant espion quand vous êtes espion ! Oh ! Alors ce qu'on sent pour cette femme, pour cette Catarina, vois-tu, ce n'est pas de l'amour, ce n'est pas de la haine, c'est un amour qui hait ! Passion terrible, ardente, altérée, qui ne boit qu'à une coupe, la vengeance ! Je me vengerai de cette femme, je saisirai cette femme, je traînerai cette femme par les pieds dans le sépulcre, tu verras cela, Ordelafo !

Acte III, scène 2

## CATARINA

### Extrait 6

CATARINA :

Plus d'un mois ! Sais-tu qu'il y a plus d'un mois, Dafné ? Oh ! C'est donc fini. Encore si je pouvais dormir, je le verrais peut-être en rêve. Mais je ne dors plus. Où est Reginella ?

DAFNÉ :

Elle vient de monter dans sa chambre, où elle s'est mise en prière. Vais-je l'appeler pour qu'elle vienne servir madame ?

CATARINA :

Laisse-la servir Dieu. Laisse-la prier. Hélas ! Moi, cela ne me fait rien de prier !

DAFNÉ :

Fermerai-je cette fenêtre, Madame ?

CATARINA :

Cela tient à ce que je souffre trop, vois-tu, ma pauvre Dafné. Il y a cependant cinq semaines, cinq semaines éternelles que je ne l'ai vu ! Non, ne ferme pas la fenêtre. Cela me rafraîchit un peu. J'ai la tête brûlante. Touche. Et je ne le verrai plus ! Je suis enfermée, gardée, en prison. C'est fini. Pénétrer dans cette chambre, c'est un crime de mort. Oh ! Je ne voudrais pas même le voir. Le voir ici ! Je tremble rien que d'y songer. Hélas, mon Dieu ! Pourquoi

est-il revenu à Padoue ? Pourquoi me suis-je laissée reprendre à ce bonheur qui devait durer si peu ? Je le voyais une heure de temps en temps. Cette heure, si étroite et si vite fermée c'était le seul soupirail par où il entraît un peu de soleil dans ma vie. Maintenant tout est muré. Je ne verrai plus ce visage d'où le jour me venait. Oh ! Rodolfo ! Dafné, dis-moi la vérité, n'est-ce pas que tu crois bien que je ne le verrai plus ?

DAFNÉ :

Madame...

CATARINA :

OK, moi, je ne suis pas comme les autres femmes. Les plaisirs, les fêtes, les distractions, tout cela ne ferait rien. Moi, Dafné, depuis sept ans, je n'ai dans le cœur qu'une pensée, l'amour, qu'un sentiment, l'amour, qu'un nom, Rodolfo. Quand je regarde en moi-même, j'y trouve Rodolfo, toujours Rodolfo, rien que Rodolfo ! Mon âme est faite à son image. Vois-tu, c'est impossible autrement. Voilà sept ans que je l'aime. J'étais toute jeune. Comme on vous marie sans pitié ! Par exemple, mon mari, eh bien, je n'ose seulement pas lui parler.

Crois-tu que ça fasse une vie bien heureuse ? Quelle position que la mienne ! Encore si j'avais ma mère.

DAFNÉ :

Chassez donc toutes ces idées tristes, Madame.

CATARINA :

Oh ! Par des soirées pareilles, Dafné, nous

avons passé, lui et moi de bien douces heures. Est-ce que c'est coupable tout ce que je te dis là de lui ? Non, n'est-ce pas ?

Mon chagrin t'afflige, je ne vais pas te faire de peine. Va dormir. Va retrouver Reginella.

Acte II, scène 3

### Extrait 7

CATARINA (*seule*) :

Fuir avec lui ! Oh ! J'y ai songé un moment. Oh Dieu ! Fuir avec lui ! Impossible ! Je l'aurais perdu inutilement. Oh ! Pourvu qu'il ne lui arrive rien ! Pourvu que les sbires ne l'arrêtent pas ! Pourvu qu'on le laisse sortir ce soir ! Oui, il n'y a pas de raison pour que le soupçon

tombe sur lui. Sauvez-le, mon Dieu ! (*Elle va écouter à la porte du corridor.*) J'entends encore son pas ! Mon bien-aimé ! Il s'éloigne. Plus rien. C'est fini. Va en sûreté, mon Rodolfo ! (*la grande porte s'ouvre.*) - Ciel !

Acte III, scène 7

### Extrait 8

CATARINA (*à Angelo en présence de la Tisbé*) :

Parlons simplement. Tenez, il n'est pas question des Bragadini, vous êtes infâme. Ainsi vous venez froidement là, avec le poison dans les mains ! Coupable ? Non je ne le suis pas. Pas comme vous le croyez, du moins. Mais je ne descendrai pas à me justifier. Et puis, comme vous mentez toujours, vous ne me croiriez pas. Tenez, vraiment, je vous méprise ! Vous m'avez épousée pour mon argent, parce que j'étais riche, parce que ma famille a un droit sur l'eau des citernes de Venise. Vous avez dit : cela rapporte cent mille ducats par an, prenons cette fille. Et quelle vie ai-je eue avec vous depuis cinq ans ? Dites ! Vous ne m'aimez pas. Vous êtes jaloux cependant. Vous me tenez en prison. Vous, vous avez des maîtresses, cela vous est permis. Tout est permis aux hommes. Toujours dur, toujours sombre avec moi. Jamais

une bonne parole. Parlant sans cesse de vos pères, des doges qui ont été de votre famille ; m'humiliant dans la mienne. Si vous croyez que c'est là ce qui rend une femme heureuse ! Il faut avoir souffert ce que j'ai souffert pour savoir ce que c'est que le sort des femmes. Eh bien, oui, Monsieur, j'ai aimé avant de vous connaître un homme que j'aime encore. Vous me tuez pour cela. Si vous avez ce droit là, il faut convenir que c'est un horrible temps que le nôtre. Ah ! Vous êtes bien heureux n'est-ce pas ? D'avoir une lettre, un chiffon de papier, un prétexte ! Fort bien. Vous me jugez, vous me condamnez, et vous m'exécutez ! Dans l'ombre. En secret. Par le poison. Vous avez la force. C'est lâche ! (*Se tournant vers la Tisbé*) - Que pensez-vous de cet homme, Madame ?

Acte III, scène 8

## ANNEXE 3 : DRAME ROMANTIQUE ET DRAME LYRIQUE

| n°182 | janvier 2014 |

### Norma de Bellini

Bellini entretint des liens étroits avec l'œuvre de Victor Hugo. Il tenta une adaptation d'*Hernani*, mais qui resta inachevée. Hugo en revanche s'inspire sans doute de *Norma*, opéra créé en 1831 pour les figures féminines et l'intrigue d'Angelo, tyran de Padoue. Norma, grande prêtresse du temple druidique a rompu ses vœux de chasteté par amour pour Pollione, jeune proconsul romain, dont elle a eu deux enfants. Il l'a abandonnée et s'est désormais épris d'Adalgisa, jeune prêtresse protégée par Norma. Il redoute autant la vengeance de sa première amante, que ses pouvoirs rituels. Norma, de son côté tente d'accomplir son rôle de prêtresse, mais son cœur est loin du détachement qui devrait être le sien, elle se consume encore d'amour pour le jeune romain. Quand sa protégée vient lui avouer la liaison à laquelle elle vient de succomber, l'amitié se transforme en fureur jalouse. Norma

ourdit sa vengeance, fait dresser un bûcher pour qu'on y sacrifie une druidesse pécheresse qu'elle s'apprête à dénoncer. Coup de théâtre final, elle se sacrifiera en fait pour les deux amants. À la dernière minute au lieu de donner le nom d'Algesira, elle se désigne elle-même et se jette sur le bûcher. Les yeux dans ceux de Pollione, elle lui fait comprendre quelle âme noble il a sacrifiée. Bouleversé, le Romain se déclare prêt à mourir pour elle et la rejoint dans les flammes. On peut faire entendre aux élèves le célèbre air « *Casta diva*<sup>9</sup> » qui oppose la pureté et la sérénité auxquelles aspire Norma au trouble qui bouleverse son cœur, la fureur de Norma dans le trio final de l'acte I qui met en présence les trois protagonistes : *Ah, non tremare... Vanne, sì*. Et enfin le dernier grand air du sacrifice et l'adieu à Pollione, si proche des dernières paroles de la Tisbé : *Qual cor tradisti*.

### Tosca de Puccini

L'opéra de Puccini fut créé en 1900 d'après un drame de Victorien Sardou. L'héroïne, la Tosca, diva lyrique, présente bien des échos avec la Tisbé. Le drame hugolien est construit en trois journées, celui de Puccini en trois actes (la journée, la nuit chez Scarpia, le petit matin au château Saint-Ange.) On découvre d'abord l'amour fou de la Tosca pour le peintre Mario, mais aussi la jalousie furieuse qui l'amènera à causer involontairement la perte de l'aimé. La jeune femme, diva de la scène, est convoitée par le tyran Scarpia. Pour sauver son amant elle va feindre de lui accorder ses faveurs. Malgré l'ambiguïté de ce comportement, elle est éprise de pureté. Le grand air de l'acte II, « *Vissi d'amore, vissi d'arte* » est intéressant à comparer

au discours de la Tisbé sur sa condition de femme, de comédienne et d'amoureuse : *Qu'on ne me parle plus des comédiennes pour savoir donner un coup de couteau. Toute leur tragédie s'en va sur le théâtre, s'exclame Homodei stupéfié par le renoncement de la Tisbé. Il ignore qu'elle donne réellement ce coup de couteau mais le retourne vers elle dans un sacrifice admirable. Tosca devra elle aussi passer du tragique de scène à la réalité en poignardant Scarpia. L'acte II de Tosca repose sur deux objets forts, le crucifix et le couteau qui nous ramènent au drame hugolien. Enfin, les prestations inoubliables de la grande Sarah Bernhardt dans le rôle de la Tisbé et de la Callas dans celui de la Tosca approfondissent le lien entre les deux œuvres.*

### Pagliacci (Paillasse) de Leoncavallo

Drame en deux actes, créé par Leoncavallo en 1892. Une troupe de comédiens se prépare à donner un spectacle dans un village. Le directeur de la troupe Canio, est éperdument épris de son épouse Nedda, mais il est d'une jalousie extrême. Or elle le trompe avec un jeune berger, Sylvio. Un autre comédien, Tonio le bossu, aime terriblement Nedda, il lui déclare sa flamme. Elle le repousse avec mépris. Blessé et fou de rage en découvrant qu'elle en aime un autre, il décide de se venger et de la dénoncer à son mari. L'opéra s'ouvre sur un prologue que Tonio, dans son rôle de « Taddeo » donne aux villageois, sans se douter qu'il annonce leur propre histoire. L'acte I est consacré aux rebondissements des intrigues

amoureuses et s'achève sur le cri de désespoir de Canio, apprenant l'infidélité de sa femme, mais contraint d'oublier sa peine pour entrer en scène et tenir son rôle comique. Le second acte est consacré à la représentation donnée aux villageois. Nedda y joue Colombine, éprise d'Arlequin et surprise par son époux Paillasse/Pagliacci, joué par son véritable mari, Canio. On devine combien pièce et réalité se mêlent surtout dans un contexte de *Commedia dell'arte*, où les comédiens se livrent à des improvisations sur un canevas pré-établi. Ci-dessous la traduction de certains extraits du livret qui peuvent être lus en regard du drame hugolien, pour la tension dramatique, la réflexion sur le grotesque et le paradoxe du comédien.

9. Voir la vidéo, sur le site de l'INA, de l'interprétation de Maria Callas sur la scène de l'Opéra de Paris en 1958 : [www.ina.fr/video/I08016689](http://www.ina.fr/video/I08016689)

## ANNEXE 4 : MONTAGE DE TEXTE, LE DÉBUT DE L'ACTE II , SCÈNES 2, 3, 4

### Scène II

n°182 | janvier 2014

HOMODEI, RODOLFO (*en manteau*)

HOMODEI :

Entrez.

RODOLFO :

Où suis-je ?

HOMODEI :

Où vous êtes ? Peut-être sur la planche de votre échafaud.

RODOLFO :

Que voulez-vous dire ?

HOMODEI :

Est-il venu jusqu'à vous qu'il y a dans Padoue une chambre, chambre redoutable, quoique pleine de fleurs, de parfums et d'amour peut-être, où nul homme ne peut pénétrer quel qu'il soit, noble ou sujet, jeune ou vieux, car y entrer, en entr'ouvrir la porte seulement, c'est un crime puni de mort.

RODOLFO :

Oui, la chambre de la femme du podesta.

HOMODEI :

Justement.

RODOLFO :

Eh bien ! Cette chambre ?...

HOMODEI :

Vous y êtes.

RODOLFO :

Chez la femme du podesta ?

HOMODEI :

Oui.

RODOLFO :

Celle que j'aime ?

HOMODEI :

S'appelle Catarina Bragadini, femme d'Angelo Malipieri, podesta de Padoue.

RODOLFO :

La femme du podesta ?

HOMODEI :

Si vous avez peur, il est temps encore, voici la porte ouverte, allez-vous-en.

RODOLFO :

Peur pour moi, non ; mais pour elle. Qui est-ce qui me répond de vous ?

HOMODEI :

Ce qui vous répond de moi, je vais vous le dire, puisque vous le voulez. Il y a huit jours, à une heure avancée de la nuit, vous passiez sur la place de San-Prodócimo. Vous étiez seul. Vous avez entendu des cris derrière l'église. Vous y avez couru.

RODOLFO :

Oui, et j'ai débarrassé de trois assassins qui l'allaient tuer un homme masqué...

HOMODEI :

Lequel s'en est allé sans dire son nom et sans vous remercier. Cet homme masqué, c'était moi. Vous ne me connaissez pas, mais je vous connais. J'ai cherché à vous rapprocher de la femme que vous aimez. C'est de la reconnaissance. Rien de plus. Vous fiez-vous à moi maintenant ?

RODOLFO :

Oui ! Oh ! Merci ! Je craignais quelque trahison pour elle. Tu fais plus pour moi que je n'ai fait pour toi. Je n'aurais pas vécu plus longtemps sans voir Catarina. Je me serais tué ; je me serais damné.

HOMODEI :

Ainsi vous restez ?

RODOLFO :

Si je reste ! Si je reste ! Je me fie à toi ! Oh ! La revoir ! Tu ne comprends donc pas ce que c'est que cela, la revoir ? Où est-elle ?

CATARINA :

Plus d'un mois !

HOMODEI :

Dans son oratoire.

CATARINA :

Il y a plus d'un mois ? Oh ! C'est donc fini. Encore si je pouvais dormir, je le verrais peut-être en rêve, mais je ne dors plus. Je ne le verrai plus ! Je suis enfermée, gardée, en prison. C'est fini.

RODOLFO :

Où la reverrai-je ?

HOMODEI :

Ici.

RODOLFO :

Quand ?

HOMODEI :

Dans un quart d'heure.

RODOLFO :

Oh mon Dieu !

CATARINA :

Pénétrer ici, c'est un crime de mort. Oh ! Je ne voudrais pas même le voir.

HOMODEI :

Faites attention. Là, au fond, est la chambre de nuit du podesta. Il dort en ce moment, et rien ne veille à cette heure dans le palais hors Catarina

et nous. Je pense que vous ne risquez rien cette nuit. Quant à l'entrée qui nous a servi, je ne puis vous en communiquer le secret, qui n'est connu que de moi seul ; mais au matin il vous sera aisé de vous échapper. Je vous laisse.

CATARINA :

Pourquoi est-il revenu à Padoue ? Pourquoi me suis-je laissé reprendre à ce bonheur qui devait durer si peu ? Je le voyais une heure de temps en temps. Cette heure, si étroite et si vite fermée, c'était le seul soupirail par où il entra un peu d'air et de soleil dans ma vie. Maintenant tout est muré. Je ne verrai plus ce visage d'où le jour me venait.

RODOLFO :

Vous m'avez dit dans un quart d'heure ?

HOMODEI :

Oui.

RODOLFO :

Viendra-t-elle seule ?

HOMODEI :

Peut-être que non. Mettez-vous à l'écart quelques instants.

RODOLFO :

Où ?

HOMODEI :

Sur le balcon. Vous vous montrerez quand vous le jugerez à propos. Adieu.

RODOLFO :

Qui que vous soyez, après un tel service, vous pourrez désormais disposer de tout ce qui est à moi, de mon bien, de ma vie !

HOMODEI :

(A part.) Elle n'est plus à vous, monseigneur.

### Scène III

CATARINA, DAFNE, RODOLFO (*caché sur le balcon*)

CATARINA :

Et puis, moi, je ne suis pas comme les autres femmes. Les plaisirs, les fêtes, les distractions, tout cela ne me ferait rien. Moi, depuis sept ans, je n'ai dans le cœur qu'un nom, Rodolfo. Voilà

sept ans que je l'aime, j'étais toute jeune. Comme on vous marie sans pitié ! Mon mari, je n'ose seulement pas lui parler. Crois-tu que cela fasse une vie heureuse ?

### Scène IV

CATARINA, DAFNE, RODOLFO (*d'abord sur le balcon*)

CATARINA :

Il y avait une chanson qu'il chantait. Je voudrais me rappeler les paroles. Je vendrais mon âme pour les lui entendre chanter, à lui, encore une fois ! Sans le voir, de là-bas d'aussi loin qu'on voudrait. Mais sa voix ! Entendre sa voix !

RODOLFO : *chantonne du balcon où il est caché.*

Catarina !

CATARINA :

Vous êtes ici ? Comment ! Vous êtes ici ? Oh Dieu savez-vous où vous êtes ? Vous risquez votre tête.

## ANNEXE 5 : LES STATUTS DE L'INQUISITION, INSÉRÉS PAR PAULO CORREIA DANS LA PIÈCE

Extraits des *Status de l'Inquisition d'état, Dominationis arcana* (12 juin 1454)

| n°182 | janvier 2014 |

### Ouverture

L'expérience a fait connaître de quelle utilité était au service de la république la permanence du conseil des Dix, où les nobles qui y sont successivement admis veillent non seulement à la punition des délits, mais encore à la répression des malintentionnés et à tous les intérêts de l'état.

Nous inquisiteurs d'état, ayant à établir nos statuts en capitulaires pour nous et pour nos successeurs, arrêtons :

Le tribunal pourra donner des ordres à tous les recteurs des provinces et des colonies, à tous les généraux, aux ambassadeurs de la république près les têtes couronnées, et ces ordres seront obligatoires pour tous ceux qui les recevront.

Il pourra prononcer contre les membres mêmes du conseil des Dix, contre les prêtres, religieux, ou autres ecclésiastiques, contre tous les sujets, enfin contre qui le méritera, toute peine quelconque, même la peine de mort ; et il pourra la faire infliger soit secrètement, soit publiquement.

### Intermède entre les actes I et II

6° Le tribunal aura le plus grand nombre possible d'observateurs choisis tant dans l'ordre de la noblesse, que parmi les citoyens, les populaires et les religieux.

1° Il y aura des surveillants, non seulement à Venise, mais encore dans les principales villes de l'Etat, et principalement sur les frontières. Les surveillants sont chargés d'écouter et de rapporter au tribunal les discours qui pourraient mettre le trouble dans la République. Ceux qui auraient proféré des paroles si audacieuses seront mandés; on leur intimera l'ordre de ne pas se permettre de pareils discours, sous peine de la vie ; et s'ils étaient assez hardis pour recommencer, on en ferait noyer un pour l'exemple.

7° Quatre de ces observateurs seront constamment, et à l'insu les uns des autres, attachés à la maison de chacun des ambassadeurs étrangers résidant dans cette capitale ; pour rendre compte de tout ce qui s'y passe et de tous ceux qui y viennent.

### Intermède entre les actes II et III

16° Quand le tribunal aura jugé nécessaire la mort de quelqu'un, l'exécution ne sera jamais publique. Le condamné sera noyé secrètement, la nuit, dans le canal Orfano.

17° Quand le tribunal jugera convenable de faire Sortir de Venise quelqu'un dont le séjour pourrait y être dangereux , on fera notifier à cette personne l'ordre de sortir du territoire dans vingt-quatre heures sous peine de la vie, et son nom sera inscrit sur le livre des bannis.

### Final

25° Si la volonté de l'homme n'était pas changeante jusqu'à la mort, si on n'en avait pas de fréquents exemples dans toutes les professions, si on n'avait pas vu les personnes les plus pieuses se transformer en détestables hérésiarques, il ne serait peut-être pas nécessaire que notre tribunal conservât quelque méfiance de la fidélité des patriciens. On pourrait croire que le métal une fois essayé n'a plus besoin d'être soumis à de nouvelles épreuves; mais le mensonge prend souvent l'apparence de la vérité, et souvent la chose après laquelle on aspire est celle qu'on feint de ne pas désirer. Il n'y a que Dieu qui lise dans l'âme des hommes.

## ANNEXE G = LE STATUT DES OBJETS

| n°182 | janvier 2014 |

« Il y a un jeu avec l'objet, montré, exhibé, construit ou détruit, objet d'ostentation, de jeu ou de production : l'objet est au théâtre objet ludique. Non qu'il ne soit aussi objet de cette re-sémantisation qui nous paraît être un des processus-clefs de la signification au théâtre : ainsi jouer avec un objet, une arme par exemple, peut être producteur de sens, » écrit Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, « annexe au chapitre IV, L'Objet théâtral »). En analysant les fonctions diverses de l'objet sur une scène de théâtre, elle cite immédiatement le statut combinatoire des objets dans le drame hugolien, auxquels elle a consacré un essai plus approfondi dans *Le Roi et le Bouffon*.

### → Il est indispensable de sensibiliser les élèves aux différents statuts de l'objet théâtral.

Rappeler qu'il peut être :

- **utilitaire** : une épée pour un duel, un fourneau pour une cuisine... Il convient alors de hiérarchiser ces objets utilitaires en fonction de leur rôle dans le schéma actantiel qui peut varier de l'anecdote au moteur même de l'action. La guitare par exemple, qui a plusieurs reprises permet la divulgation d'une identité, d'une présence ou d'un sentiment n'a pas le même poids que la clef ou le crucifix.

- **référentiel** : l'objet participe au décor, il vise « l'effet de réel », est synecdoque d'une époque historique, d'un milieu social. Le théâtre romantique accorde une grande importance à ce statut référentiel de l'objet, dans son souci de « montrer les grandes forces qui régissent l'histoire » (Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*). En inscrivant l'action dans le passé, tant pour déjouer la censure que pour rejouer l'Histoire, en créant une articulation intime entre passé et présent, pour tirer une leçon de l'Histoire et instruire le public, l'auteur a besoin de ces signes qui vont faire jaillir efficacement le passé sous les yeux du public (d'autant que la reconstitution historique dans le texte est souvent assez vague, tant chez Hugo que chez Musset).

- **symbolique** : l'objet peut revêtir une dimension métaphorique (Anne Ubersfeld rappelle la lecture freudienne de la symbolique de l'épée, met en valeur l'obsession des clefs dans les drames hugoliens, métaphore sexuelle et métonymie du pouvoir, « le puissant est l'homme des clefs ») ou métonymique (l'objet devient métonymie d'un sentiment ou d'un personnage, les lettres de Rodolfo et Homodei, le manteau de Rodolfo...).

Après avoir expliqué aux élèves les fonctions « utilitaire », « référentielle » et « symbolique » de l'objet (en prenant d'autres exemples que ceux d'Angelo..., il est intéressant par exemple

de travailler à cet effet la scène d'exposition du *Mariage de Figaro*), on leur demande d'établir une liste des objets cités dans la pièce et de cerner leurs fonctions. Au cours de cet exercice, ils distingueront d'emblée les objets présents dans le texte seul et ceux qui devraient être présents sur scène, exemple : les « bouches d'ombre » évoquées par Angelo dans sa longue tirade de l'acte I, scène 1, ont une valeur référentielle (évoquer la république vénitienne et ses sombres rouages) et métaphorique, elles peuvent toutefois ne pas être présentes sur scène, au contraire de la lettre, la guitare, du crucifix, de la clef... dont la présence est souhaitée, voire exigée par Hugo. Le système combinatoire de l'objet hugolien, énoncé par Anne Ubersfeld apparaît aussitôt. La guitare est d'abord référentielle, elle évoque l'Italie, elle est aussi synecdoque d'Homodei, mais sur un plan anecdotique, elle affirme son statut de bouffon consacré au seul divertissement. Homodei lui assigne vite une valeur métonymique bien plus sombre : « Cette guitare a des fibres qui rendent le son qu'on veut. Le coeur d'un homme, le coeur d'une femme ont aussi des fibres dont on peut jouer » (acte I, scène 6). Entre les mains de Catarina, elle est utilitaire quand il s'agit d'entamer le chant qui permet l'apparition de Rodolfo, mais elle est aussi symbolique en ce qu'elle incarne l'être aimé en son absence (et c'est encore plus vrai dans l'acte III scène 6, quand l'évocation de la guitare masque l'adieu que Catarina adresse à Rodolfo sans lui dévoiler la profondeur de l'enjeu). Cette polysémie n'en est que plus lourde dans les objets « forts » que sont la clef et le crucifix.

### → On relit avec les élèves la scène 1, pour constater que tous les objets sont inscrits dans le texte ou les didascalies dès la scène d'exposition. On sensibilise les élèves à l'inscription indicielle de certains objets dans le texte.

La lettre évoquée par Tisbé annonce les lettres d'Homodei et de Rodolfo, la clef imaginaire dans la tirade d'Angelo annonce la clef sur laquelle repose une part important de la tension dramatique.

### → On s'attachera à observer comment la Tisbé amène les thèmes du crucifix et des flacons de poison.

On perçoit d'une part que l'essentiel de l'exposition dans ce drame se joue à travers les objets (comme dans l'incipit du *Mariage de Figaro*, avec le lit, la dot, le bouquet nuptial...) de l'autre que cet incipit fonctionne comme une ouverture tragique, le ressort est bandé, la clef, la lettre, le crucifix et les poisons sont en place, le drame peut se déployer.