Dossier pédagogique Ecole-Musée n° 57-2015

LE THÉÂTRE

ANNEXES

1. Antigone à travers les siècles 2
2. Extraits de texte 4
3. Exemple de notes dramaturgiques 8
4. Les étapes de construction d'un spectacle 11
5. Le masque 11
6. Les fiches du spectateur : degrés primaires 13
7. Le saviez-vous ? 15
8. Banque d'images 16

Annexe 1 – Antigone à travers les siècles

Nous proposons ici de mettre en exergue l'une des œuvres les plus emblématiques de l'Antiquité, dont le mythe a été utilisé, interprété et réécrit par plusieurs auteurs : *Antigone* de Sophocle.

Trame dramaturgique

Antigone est la fille d'Œdipe, ancien roi de Thèbes, qui est décédé. Elle a pour sœur Ismène et pour frères Polynice et Etéocle. Les deux frères se battent pour le pouvoir et meurent tous deux. Créon, nouveau roi de Thèbes, et oncle d'Antigone, ordonne des funérailles pour Etéocle, mais les refuse pour Polynice considéré comme traître. Antigone brave l'interdiction de Créon et inhume son frère, pour respecter les traditions et la loi des Dieux. En effet, les morts qui n'ont pas eu de funérailles sont condamnés à errer au bord du Styx. Créon condamne Antigone à mort et l'emmure vivante, malgré les lamentations des vieillards et les supplications d'Hémon, son propre fils et fiancé d'Antigone. Seuls les présages du devin Tirésias font douter Créon, mais il est trop tard. Antigone meurt et Hémon se suicide. A sa suite, Eurydice, mère d'Hémon, femme de Créon, se donne la mort.

***Antigone* est la tragédie de la révolte, la force de l'individu contre les lois établies**. Le mythe d'Antigone a été repris maintes fois au cours des siècles : *La Thébaïde* de Racine (1664), la traduction d'Hölderlin de 1804, l'adaptation de Cocteau en 1922 ou encore la célèbre *Antigone*, pièce en un acte que **Jean Anouilh** écrite en 1942 et présentée en 1944, durant l'occupation. A ce propos, Anouilh s'exprime ainsi, sur le quatrième de couverture de la première édition : « L'*Antigone* de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre ». Dans l'Antigone d'Anouilh, la trame dramaturgique reste la même que dans celle de Sophocle, mais Créon est présenté comme victime de son propre pouvoir, alors que Sophocle en fait un tyran. Anouilh récrit entièrement la pièce, utilisant un langage familier, au contraire du texte classique (voir tableau ci-dessous : comparaison de deux extraits. Nous proposons ici de comparer tant la forme du langage, que la posture des personnages).

En 1948, **Bertolt Brecht** adapte la pièce en s'appuyant sur l'interprétation d'Hölderlin. Dans cette version, Brecht fait une analogie entre la pièce et la chute du IIIème Reich. Il écrit une critique politique et sociale dans laquelle Antigone n'est plus une héroïne mais une femme ordinaire que les circonstances poussent à résister à la tyrannie. Sous-tendue par le principe de distanciation brechtienne, cette adaptation porte en elle une responsabilité idéologique de l'œuvre d'art (qui n'est pas seulement esthétique, mais qui requiert une attitude critique de la part du spectateur). **Jean-Marie Straub** et **Danièle Huillet** s'inspirent de la mise en scène de Brecht et en font une version pour le cinéma en 1992.

Le théâtre contemporain puise dans le répertoire classique et il est intéressant d'emmener les élèves voir des adaptations de grandes œuvres. Des documentations peuvent également se trouver sur le site : www.theatre-contemporain.net

Extrait d'Antigone de Sophocle	Extrait d'Antigone d'Anouilh
CRÉON Et toi, maintenant, réponds-moi, sans phrases, d'un mot. Connaissais-tu la défense que j'avais fait proclamer? **ANTIGONE** Oui, je la connaissais: pouvais-je l'ignorer ? Elle était des plus claires. **CRÉON** Ainsi tu as osé passer outre à ma loi ? **ANTIGONE** Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée ! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux ; non, ce ne sont pas là les lois qu'ils ont jamais fixées aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux ! Elles ne datent, celles-là, ni d'aujourd'hui ni d'hier, et nul ne sait le jour où elles ont paru. Ces lois-là, pouvais-je donc, par crainte de qui que ce fût, m'exposer à leur vengeance chez les dieux ? Que je dusse mourir, ne le savais-je pas? Et cela, quand bien même tu n'aurais rien défendu. Mais mourir avant l'heure, je le dis bien haut, pour moi, c'est tout profit : lorsqu'on vit comme moi, au milieu de malheurs sans nombre, comment ne pas trouver de profit à mourir ? Subir la mort pour moi n'est pas une souffrance. C'en eût été une, au contraire, si j'avais toléré que le corps d'un fils de ma mère n'eût pas, après sa mort, obtenu un tombeau. De cela, oui, j'eusse souffert ; de ceci je ne souffre pas. Je te parais sans doute agir comme une folle. Mais le fou pourrait bien être celui même qui me traite de folle.	**CRÉON** Pourquoi as-tu tenté d'enterrer ton frère? **ANTIGONE** Je le devais. **CRÉON** Je l'avais interdit. **ANTIGONE, doucement.** Je le devais tout de même. Ceux qu'on n'enterre pas errent éternellement sans jamais trouver de repos. Si mon frère vivant était rentré harassé d'une longue chasse, je lui aurais enlevé ses chaussures, je lui aurais fait à manger, je lui aurais préparé son lit... Polynice aujourd'hui a achevé sa chasse. Il rentre à la maison où mon père et ma mère, et Etéocle aussi, l'attendent. Il a droit au repos. **CRÉON** C'était un révolté et un traître, tu le savais. **ANTIGONE** C'était mon frère. **CRÉON** Tu avais entendu proclamer l'édit aux carrefours, tu avais lu l'affiche sur tous les murs de la ville ? **ANTIGONE** Oui. **CRÉON** Tu savais le sort qui était promis à celui, quel qu'il soit, qui oserait lui rendre les honneurs funèbres? **ANTIGONE** Oui, je le savais. **CRÉON** Tu as peut-être cru que d'être la fille d'Œdipe, la fille de l'orgueil d'Œdipe, c'était assez pour être au-dessus de la loi. **ANTIGONE** Non. Je n'ai pas cru cela.

Annexe 2 – Extraits de texte

Théâtre classique

Andromaque de Jean Racine est une tragédie en cinq actes et en vers écrite en 1667. Elle comporte 1648 alexandrins.
Mots clés : acte – scène – monologue – alexandrins (vers, pieds)

Andromaque, acte 5, scène première
Hermione, seule

Hermione
Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?
Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?
Errante, et sans dessein, je cours dans ce palais.
Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais ?
Le cruel ! de quel œil il m'a congédiée !
Sans pitié, sans douleur au moins étudiée.
L'ai-je vu se troubler et me plaindre un moment ?
En ai-je pu tirer un seul gémissement ?
Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes,
Semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes ?
Et je le plains encore ! Et, pour comble d'ennui,
Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui !
(...)

Théâtre de l'absurde

En attendant Godot est une pièce en deux actes pour cinq personnages écrite par Samuel Beckett en français entre 1948 et 1949. Première publication aux Éditions de Minuit en 1952.
Mots clés : dialogue – didascalies

En attendant Godot, acte 2, dernière scène

Estragon : Pourquoi ?
Vladimir : Il faut revenir demain.
Estragon : Pour quoi faire ?
Vladimir : Attendre Godot.
Estragon : C'est vrai. *(Un temps.)* Il n'est pas venu ?
Vladimir : Non.
Estragon : Et maintenant il est trop tard.
Vladimir : Oui, c'est la nuit.
Estragon : Et si on le laissait tomber ? *(Un temps.)* Si on le laissait tomber ?
Vladimir : Il nous punirait. *(Silence. Il regarde l'arbre.)* Seul l'arbre vit.
Estragon *(regardant l'arbre.)* : Qu'est-ce que c'est ?
Vladimir : C'est l'arbre.
Estragon : Non, mais quel genre?
Vladimir : Je ne sais pas. Un saule.
Estragon : Viens voir*. (Il entraîne Vladimir vers l'arbre. Ils s'immobilisent devant. Silence.)* Et si on se pendait ?
Vladimir : Avec quoi ?
Estragon : Tu n'as pas un bout de corde ?
Vladimir : Non.
Estragon : Alors on ne peut pas.
Vladimir : Allons-nous-en.
Estragon : Attends, il y a ma ceinture.
Vladimir : C'est trop court.
Estragon : Tu tireras sur mes jambes.
Vladimir : Et qui tirera sur les miennes ?
Estragon : C'est vrai.

Théâtre moderne

Roberto Zucco est une pièce écrite en 1988 par Bernard-Marie Koltès relatant la vie du tueur en série Roberto Succo. Koltès (1948-1989) y mêle actualité politique et histoires intimes. Il désire offrir une mythologie de son temps, en présentant des personnages mystifiés et empreints de violence, aux prises avec des conflits internes.
Mots clés : tableau – monologue

Roberto Zucco, tableau 6, Zucco, le vieux monsieur

VI. MÉTRO
Sous une affichette intitulée : « Avis de recherche », avec, au centre, le portrait de Zucco, sans nom ; assis côte à côte sur le banc d'une station de métro, après l'heure de fermeture, un vieux monsieur et Zucco.

(...)

ZUCCO
Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. Je ne me suis jamais fait remarquer. M'auriez-vous remarqué si je ne m'étais pas assis à côté de vous? J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur ; que le regard des gens vous traverse et voie les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. C'est une rude tâche d'être transparent ; c'est un métier ; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible. Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue. C'est la chose la plus visible du monde. Quand tout sera détruit, qu'un brouillard de fin du monde recouvrira la terre, il restera toujours les habits trempés de sang des héros. Moi, j'ai fait des études, j'ai été un bon élève. On ne revient pas en arrière quand on a pris l'habitude d'être un bon élève. Je suis inscrit à l'université. Sur les bancs de la Sorbonne, ma place est réservée, parmi d'autres bons élèves au milieu desquels je ne me fais pas remarquer. Je vous jure qu'il faut être un bon élève, discret et invisible, pour être à la Sorbonne. Ce n'est pas une de ces universités de banlieue où sont les voyous et ceux qui se prennent pour des héros. Les couloirs de mon université sont silencieux et traversés par des ombres dont on n'entend même pas les pas. (...)

Théâtre jeune public

Les Trois Petits Cochons a été écrit en pièce de théâtre pour le jeune public par Noëlle Revaz. Ce texte a été illustré par Haydé, puis édité aux Editions La Joie de Lire en 2015.
Mots clés : dialogues - personnages

Les Trois Petits Cochons

LE LOUP : Le loup... Mais, le loup. C'est moi.
GERI : C'est vous ?!
FREKI : Le loup ?
FREKO : C'est le loup ! Au secours !
GERI : C'est pas possible ! Vous ne pouvez pas être le loup ! Le loup n'est pas comme ça. Il est méchant. Il a des dents pointues et une langue rouge qui pend jusque par terre.
LE LOUP : Je peux vous assurer que je suis le loup. Regardez mes dents pointues et brillantes.
FREKO : Elles sont toutes jaunes comme quand on a mangé trop de bonbons au citron.
LE LOUP : Regardez ma belle langue rouge.
GERI : Elle est toute grise comme quand on n'a pas bu pendant dix jours.
LE LOUP : Regardez mes petites oreilles.
FREKI : Elles pendent comme les oreilles d'un lapin.
LE LOUP : Regardez mes pattes agiles.
GERI : Elles sont molles comme les jambes d'un vieux grand-papa.
LE LOUP : Mais enfin, voici mon passeport. Regardez. Qu'est-ce qui est écrit ici à côté de ma photo ?
FREKO : Llll...ooo..uuu...ppp
FREKI : L..lou.
GERI : Loup.
FREKO : Au secours, le loup ! Maman !

Annexe 3 – Exemple de notes dramaturgiques

Nous proposons ici de présenter les notes dramaturgiques de Marielle Pinsard pour ***Les Filles du Roi Lear***, création à l'Arsenic en septembre 2014 à partir du *Roi Lear de* Shakespeare.

Pour ce travail, Marielle Pinsard, metteure en scène et auteure, a procédé, à partir des notes dramaturgiques de Valérie Moreau, à un travail d'écriture de plateau : elle a d'abord travaillé avec les comédiens. Ce sont eux qui ont composé leurs personnages. Puis, en s'inspirant des idées de chacun, l'auteure a écrit le texte définitif.

La trame du Roi Lear de Shakespeare

Le vieux roi Lear décide de céder son royaume à ses filles promettant la part la plus belle à celle qui saura le mieux lui dire son amour. Les deux aînées déjà mariées, Régane et Goneril, le gratifient de compliments flagorneurs et hypocrites. La cadette, la préférée, la sincère Cordélia dont les prétendants assistent à la scène, ne peut se résoudre à le flatter malgré l'amour qu'elle lui porte.

Furieux, déçu, le roi Lear divise alors son royaume entre ses deux aînées et déshérite sa dernière. Le Roi de France apprécie la valeur de Cordélia et la prend comme épouse même sans dot. Lear qui entendait garder ses titres et pouvoir est vite désillusionné par ses filles. La cupidité et la cruauté de Régane et Goneril chassent Lear de son royaume et le mènent à la déchéance, l'errance et la folie. Perdu dans la lande, la tempête se déchaîne autour de lui comme pour manifester la faillite du sens, la ruine d'un monde révolu. Cordélia apprenant le dénuement de son père cherche à le mettre en sécurité et lève l'armée de France à son secours. Goneril se prépare à la combattre, mais ce sont les troupes de Régane qui font Lear et Cordélia prisonniers.

La haine entre Régane et Goneril atteint son paroxysme alors que toutes deux tombent amoureuse d'un opposant de Lear. Les sœurs s'entretuent. Cordélia est pendue en prison sur l'ordre de ce sournois opposant. C'est Lear qui la ramène dans ses bras. Il défaille à sa vue et succombe.

Résumé des Filles du Roi Lear

Lear qui vieillit, décide de faire part de son testament à ses filles, testament qui est en fait selon certains termes ambigus employés par Lear, une proposition de mariage à celle qui l'aimera le plus. Il prétend également donner son royaume à ses filles et laisser ses pouvoirs mais il s'agit en fait de son usufruit.

Père tyrannique, Lear décide d'instruire ses filles de son testament pour lui faire prendre effet immédiatement. Ses dernières volontés imposent une compétition entre Régane, Goneril et Cordélia pour savoir qui d'elles trois saura le mieux dire son amour à son père. Celle qui remportera ce concours gagnera les terres et le pouvoir de son père, sans que ce dernier ne renonce cependant à son titre. Les termes de son testament sont flous et soulèvent bien des ambiguïtés. Le père désire-t-il céder le pouvoir ou bien ne met-il tout cela en scène que pour pouvoir épouser sa petite dernière ? Les aînées, rouées aux jeux de séduction de leur père, usent de leurs charmes pour gagner ses faveurs alors que la cadette refuse de se prêter à ce jeu. Fou de colère, Lear partage ses terres entre ses deux aînées comme pour se venger de sa dernière.

Ailleurs, dans un labyrinthe, une fille supposée de Lear est prisonnière. Qui est-elle ?

Clefs dramaturgiques

C'est en questionnant les figures des filles de Lear grâce à des improvisations préparées qu'est née la trame de *Les filles du roi Lear*. Le centre de gravité de la fable shakespearienne ainsi déplacé, la folie et les tourments traversés par Lear ne sont plus le point culminant de l'argument. C'est la question de **L'ECHEC DE LA TRANSMISSION** d'un patrimoine mais aussi d'armes intellectuelles et philosophiques qui nourrit de cette manière les préoccupations de la pièce.
L'idée du **DESIR INCESTUEUX** insidieux dans *Le Roi Lear* se retrouve d'ailleurs dans la lecture des éclairages proposés par la critique, notamment par François Ost dans *Shakespeare - La Comédie de la loi*, révélant l'ambiguïté contenue dans les mots clefs de l'offre de Lear à ses filles chez Shakespeare. Shakespeare met le mot « *dower* », signifiant « douaire », dans la bouche de Lear là où « *dowry* », traduisant « dot », serait plus attendu. Lear promet ainsi un douaire et non une dot à ses filles. Le douaire étant la portion de biens cédée à une femme par son mari dont elle jouit après la mort de ce dernier, la récompense attribuée à celle qui dira le mieux son amour ne résonne sûrement pas de la même manière dans l'oreille de Cordélia, dont le père a choisi le même moment pour convier ses prétendants, que dans celles de ses sœurs qui sont déjà mariées. La récompense du concours est également formulée par un mot trouble. C'est par le mot « *coronet* » que Lear désigne son legs. « *Coronet* », « petite couronne » ou « diadème », laisse entendre que Lear lègue son pouvoir exécutif et non son titre comme pourrait le laisser entendre la courante métonymie « *crown* », comprenez « couronne ». En outre, le « diadème » n'appartient-il pas à la parure de la mariée ?

La Compagnie Marielle Pinsard passe donc la fable de la transmission par le prisme de l'inceste suggéré – réel ou fantasmé.
À cette lecture s'est greffée l'image de **JOSEF FRITZL**. Tristement connu pour avoir séquestré sa fille pendant vingt-quatre ans dans un abri antinucléaire au sous-sol de sa maison, cet Autrichien l'a violée tout au long de ces années et a eu d'elle sept enfants dont trois resteront prisonniers avec leur mère jusqu'à leur découverte. Ici également, notre Lear dicte sa loi à son gré. Il maintient ses enfants dans une menace diffuse. Dieu de son univers royal, c'est lui qui conditionne les codes sociaux et protocolaires. Isolées dans la prison dorée qu'est le royaume paternel, elles ne manquent certes de rien mais n'ont de repères que ceux inculqués par « Dieu le Père ». Ces enfants vivent leur situation comme leur « normalité », leur quotidien. Lear ici glace ses filles lors de longues leçons nourrissant ses plans pervers où il prend un sadique plaisir à les interroger et à les mettre en compétition. Faille dans la transmission. Le père, en vrai pervers narcissique, n'apprend pas à ses enfants le monde comme il est, mais comme il lui plaît.

Concernant le **LANGAGE** des personnages, c'est d'ailleurs en anglais élisabéthain, langue de la Cour et du protocole, que les filles s'adressent au Père, alors que leur langue « courante » reste le français. L'emploi de l'anglais peut permettre de faire comprendre la manière dont Lear s'est approprié ses filles et les a modelées dans un univers qu'il a construit et voulu maîtriser entièrement. Lear floue la réalité en montant des frontières et barrages linguistiques dans l'univers dans lequel il retient ses filles. Lui se dit (ou est) Roi anglais, donc il (se) doit (de) parler anglais et ses filles aussi. Mais sa maîtrise de l'anglais lui donne la supériorité sur ses filles (il maîtrise la langue, ses filles inégalement). Les raisons qui le poussent à parler anglais alors qu'il parle français et que ses filles sont plus francophones sont peut-être obscures ou inexpliquées à lui-même. Parler mal anglais souligne l'échec de la transmission. L'emploi des filles de l'anglais quand Lear n'est pas là trahit de leur relation au père (soumission, ironie, affranchissement). Ici, l'emploi de l'anglais fait penser à une famille bilingue dans laquelle, à la maison ou avec les parents, on parle la langue maternelle.
Le français baroque est également utilisé. Son usage reste à définir. (...)

LES FILLES DU ROI LEAR OU LA VÉRITABLE HISTOIRE DE RIHANNA Marielle Pinsard Lausanne 28 août 2014 © Isabelle Meister

Annexe 4 – Les étapes de construction d'un spectacle

Le concepteur du spectacle est le **metteur en scène.** C'est lui qui trouve un texte ou une idée autour desquels imaginer un spectacle. Il dirige généralement une compagnie (appelée autrefois troupe) et fait un réel travail de coordination entre les divers corps de métier (dramaturge, scénographe, techniciens, comédiens,...) pour construire le spectacle.

Le **dramaturge** aide le metteur en scène à déterminer les possibilités scéniques du texte ou à exploiter la trame d'une idée.

Le metteur en scène travaille aussi avec un **scénographe** qui agence l'espace scénique, les décors et met en forme les idées du metteur en scène.

Pour parfaire la mise en scène, il est nécessaire de travailler avec **des techniciens** du spectacle qui agiront sur les éléments que sont la lumière (l'éclairage) et le son. Ces éléments peuvent changer la « couleur » du spectacle : l'ambiance sonore, lumineuse, peuvent donner des indications de lieu, de temps, etc.

Le metteur en scène dirige également les **comédiens.** Ces derniers font un travail physique et intellectuel exigeant, qui requiert une formation importante. Devant mémoriser du texte, des enchaînements, des gestes, ils travaillent leur voix, leur corps pour composer un personnage et le rendre crédible.

Annexe 5 – Le masque

Dans le théâtre antique, grec ou romain, les masques sont nombreux et constituent l'essentiel des accessoires de la scène. Utilisés pour représenter les personnages tragiques ou comiques, ils permettent aux acteurs de jouer plusieurs personnages, dont des femmes (alors que seuls les hommes sont sur scène) et d'opérer des changements rapides. Leurs traits sont accentués pour permettre aux spectateurs, même les plus éloignés, de repérer les différents personnages et expressions.

L'usage des masques est également un moyen de distinguer certaines catégories de personnages typiques : les pères, les jeunes hommes, les esclaves et serviteurs, les femmes. On retrouvera, plus tard, les personnages typiques dans la commedia. Le type se perd ensuite au profit du développement du caractère des personnages et de leur individualité, notamment grâce à **Goldoni** (1701 à 1793), considéré comme **le grand réformateur de la comédie** en Italie. L'abandon du masque a d'ailleurs une grande importance dans la réforme goldonienne car selon lui, le masque limite le jeu et fixe le personnage dans un type qui n'évolue pas.

L’usage du masque aujourd’hui

Le théâtre contemporain occidental retrouve l’usage du masque et, de ce fait, porte l’accent sur l’expression corporelle du comédien. Car, en cachant le visage, on renonce à ses expressions et à l’interprétation psychologique des caractères. Le comédien doit alors baser son jeu sur les gestes, ce qui nécessite une grande dépense et une maîtrise corporelles.

Par le masque, **Benno Besson**, metteur en scène, estime que le comédien peut révéler au spectateur autre chose de lui-même. C’est un moyen de mettre en action les forces sociales et de prendre un parti pris concernant l’image de l’humanité. **Ariane Mnouchkine**, fondatrice du Théâtre du Soleil, pense quant à elle que le masque permet à l’acteur d’aller puiser au fond de lui-même des parties enfouies pour créer son personnage et lui donner chair.

Piste d’activité pour les degrés primaires (français et ACM)

L’enseignant choisit un conte ou un court récit et le lit en classe. Les élèves choisissent l’un des personnages. Il devra se poser la question de son aspect, de son caractère, etc. et en fera une brève description écrite. Puis, il constituera un masque (papier ou carton, avec attaches, que l’élève décorera). Pour prolonger l’activité : chacun écrit un court monologue présentant son personnage et le dit devant la classe, en portant son masque.

Annexe 6 – Fiches du spectateur

Nous proposons aux pages suivantes trois fiches d’observation à photocopier et utiliser lors de la sortie au théâtre. Chaque élève ou groupe d’élèves se concentrera sur une thématique : le décor et l’éclairage, les personnages et le jeu des comédiens, le son.

Thème : le décor et l'éclairage

Ta mission est de te concentrer sur le décor, les objets et l'éclairage. Tes observations seront ensuite reprises en classe pour faire une présentation du spectacle et discuter des impressions de chacun.

Choisis et écris trois mots qui décrivent au mieux le spectacle que tu as vu en fonction de la thématique :

_____

_____

_____

Thème : les personnages et le jeu des comédiens

Ta mission est de te concentrer sur les personnages de la pièce et le jeu des acteurs (voix, corps, costumes, etc.). Tes observations seront ensuite reprises en classe pour faire une présentation du spectacle et discuter des impressions de chacun.

Choisis et écris trois mots qui décrivent au mieux le spectacle que tu as vu, en fonction de ta thématique :

_____

_____

_____

Thème : le son

Ta mission est de te concentrer sur le son. Tes observations seront ensuite reprises en classe pour faire une présentation du spectacle et discuter des impressions de chacun.

Choisis et écris trois mots qui décrivent au mieux le spectacle que tu as vu, en fonction de ta thématique :

_____

_____

_____

Annexe 7 - Le saviez-vous ?

Jardin – cour
Respectivement côté gauche et droit quand on est face à la scène. Ces mots viennent d'une habitude prise à la Comédie-Française, à l'époque où, à partir de 1771, la troupe s'installa dans la salle des machines du jardin des Tuileries; la salle donnait effectivement d'un côté sur la cour du bâtiment, et de l'autre sur le jardin. Auparavant, on nommait la cour « côté de la reine » et le jardin « côté du roi », les loges de chacun se faisant face à gauche et à droite de la scène (en regardant la salle). Ce principe est adapté des termes de marine bâbord et tribord. Les premiers machinistes de théâtre étaient d'anciens marins. Dans la même idée, on ne doit pas doit pas prononcer le mot « corde » sur scène ou dans les coulisses. Sur un bateau, de nombreuses cordes servent aux manœuvres et chacune d'elles porte un nom différent (filin, ganse, etc.) et l'on désigne par « corde » celle qui sert à tirer la cloche avec laquelle on salue les morts.

La couleur verte
Si le vert porte malheur en France, le violet, en Italie et le jaune, en Espagne, sont les couleurs « interdites » sur scène. Les pouvoirs maléfiques du vert sont reliés à différentes anecdotes. Si des comédiens ont trouvé la mort parce qu'ils portaient un costume vert à même la peau, on peut attribuer cela aux effets toxiques de l'oxyde de cuivre présent dans la teinture verte à une certaine époque. D'autre part, dans les passions du Moyen-Âge, le personnage du traître Judas portait un costume vert. On dit aussi que Molière – qui pourtant, occupait avec sa jeune épouse Armande Béjart un appartement où cette couleur abondait – mourut habillé de vert.

Merde
Cela porte malheur de souhaiter bonne chance à un acteur ou à un membre de l'équipe. On lui souhaitera plutôt « merde ». Cette expression date de l'époque où les spectateurs se faisaient déposer en calèche devant l'entrée du théâtre. Les chevaux garnissaient alors la rue de crottin. Plus il y avait de crottin, plus le nombre de spectateurs était important. C'était donc faire preuve de bienveillance que de souhaiter « beaucoup de merdes » aux artistes. D'autres expressions sont propres à d'autres pays : « Break a leg » (casse-toi une jambe) est l'expression usitée dans les pays anglo-saxons. En Italie, on dit : « In bocca al lupo » (dans la gueule du loup) auquel le comédien se doit de répondre « Crepi il lupo» (que le loup meure).

Les trois coups
Les trois coups sont frappés avec un bâton appelé brigadier sur le plancher de la scène, juste avant le début d'une représentation, pour attirer l'attention du public, particulièrement quand il y a un lever de rideau. Cette tradition, plus particulièrement française, peut venir du Moyen Âge, où trois coups, symbolisant la Trinité, terminaient le Mystère. Ces trois coups pouvaient être précédés de onze autres martelés (douze apôtres moins Judas), ou de neuf coups rapides, représentant un appel aux neuf Muses de la Grèce Antique. Dans le théâtre classique français, le régisseur martelait le sol de douze coups rapides afin d'annoncer le début de la représentation aux machinistes. Ensuite, un premier coup venu des cintres, lui répondait ; un deuxième montait du dessous de scène et un troisième venait de la coulisse opposée. Chaque machiniste se trouvant donc bien à son poste, le régisseur (ou brigadier, pour marquer sa posture de chef d'équipe, donnant le nom au bâton utilisé pour les trois coups) pouvait ouvrir le rideau. Aujourd'hui, cette tradition n'est plus forcément utilisée, surtout pas dans les théâtres contemporains.

Annexe 8 – Banque d'images

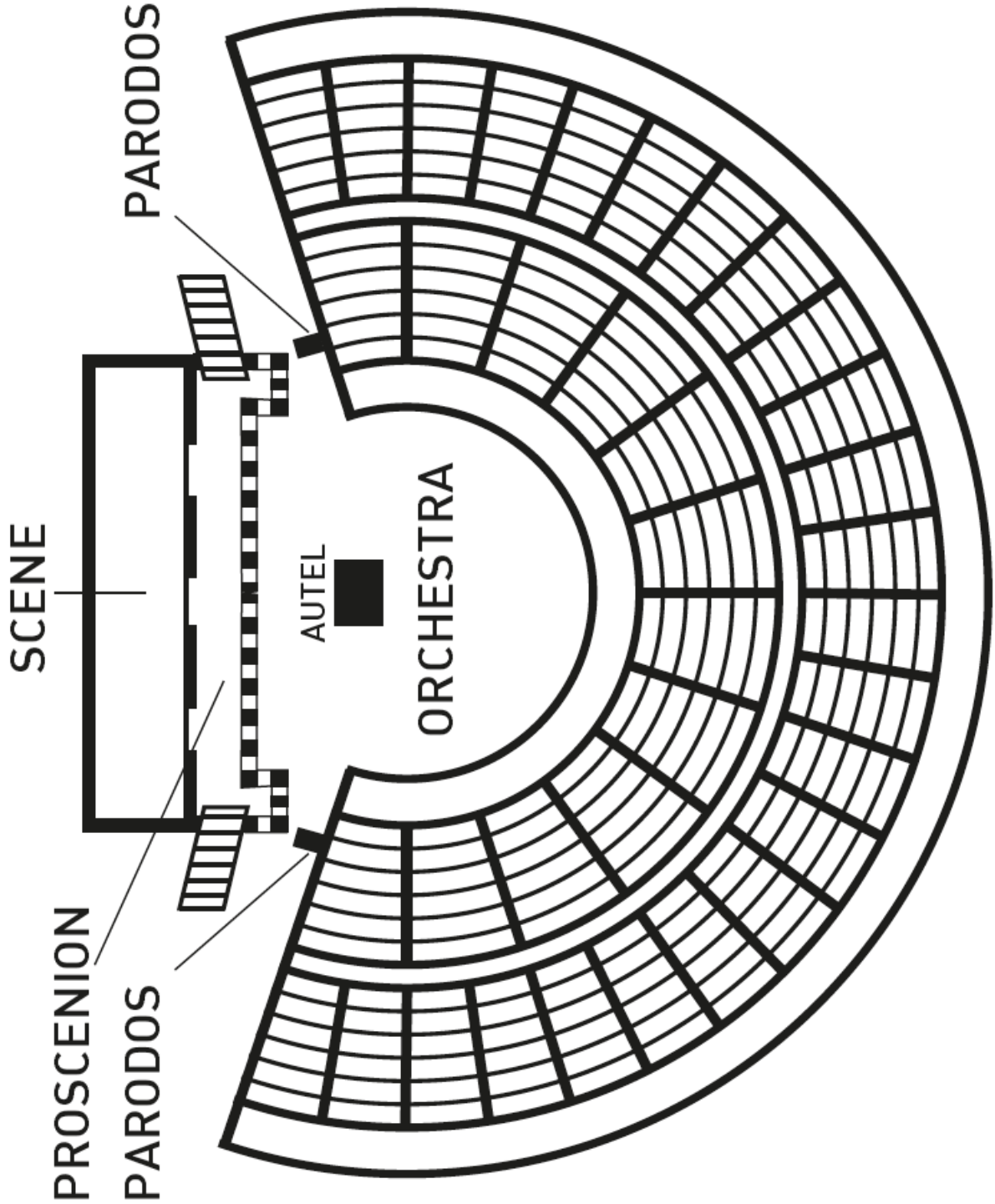
Vous trouverez aux pages suivantes les images figurant dans le dossier pédagogique. A celles-ci s'ajoutent en plus trois images représentant les métiers du théâtre, la scène et la performance. A utiliser pour un travail de présentation des formes théâtrales ou de recherche avec les élèves.

Retrouvez la collection sur www.ecole-musee.vd.ch !

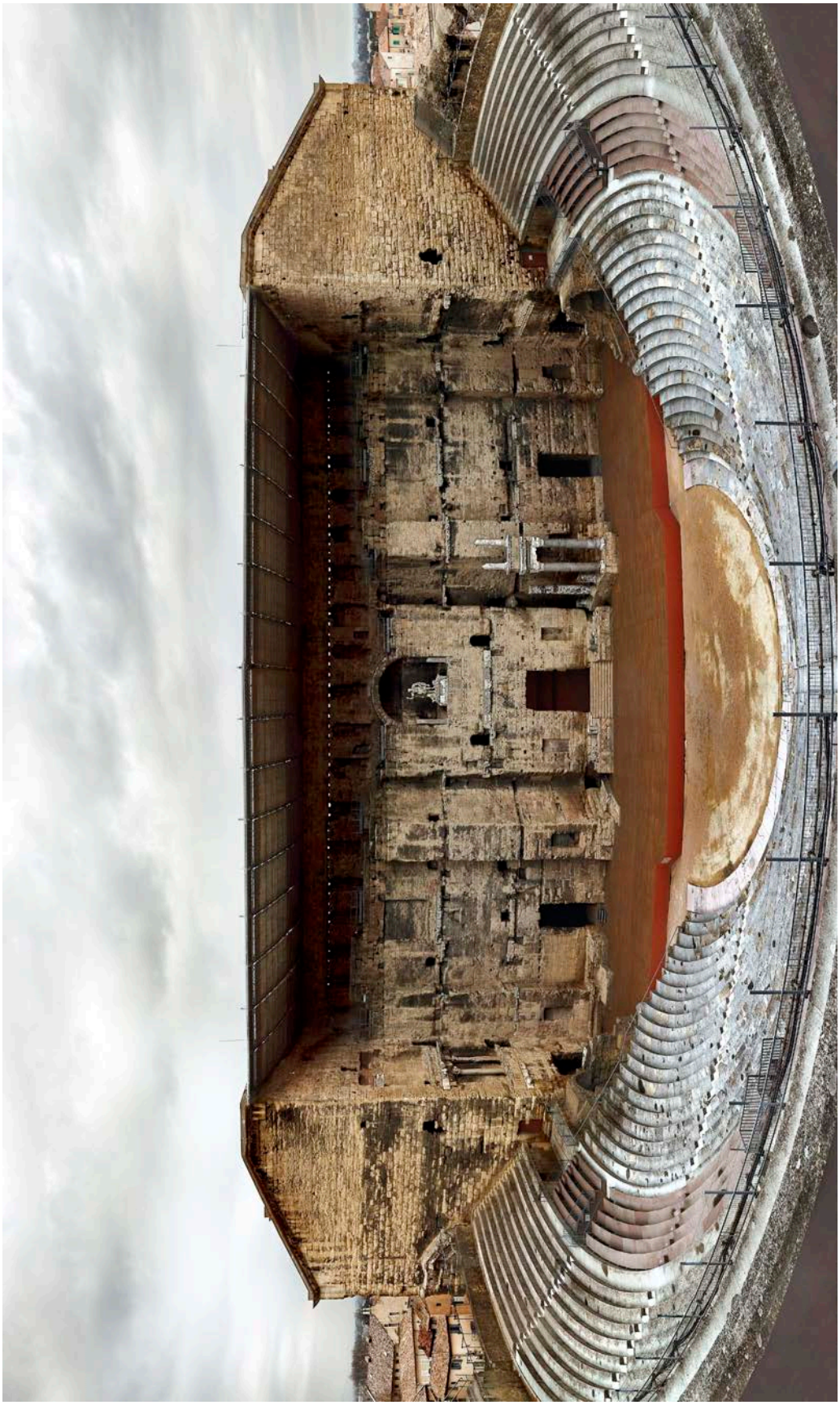
Impressum
Rédaction : Alexandra Papastéfanou, médiatrice culturelle, Arsenic
Relecture et mise en forme : Myriam Valet, coordinatrice Ecole-Musée

Illustrations : p. 1 : Montage de *Prélude à l'agonie,* Cie du Zerep, Arsenic, 2014, © Johan Pricam ; p. 10, 12, 13, 14, 15 : libres de droit, p. 18 : © anaho, 2015 ; p. 19 : © Norto Méndez, 2013 ; p. 20 : Robert Chamber, *Book of Days*, 1ère édition, 1864 ; p. 21 : *Recueil des modes de la cour de France*, Paris, env. 1678-1693 ; p. 22 : © Dorothée Thébert Filliger, 2015 ; p. 23 : © Joe de Sousa, 2013 ; p. 24 : © Philippe Weissbrodt, 2014 ; p. 25 : © Steeve Iuncker, 2015 ; p. 26 : © Estelle Rullier, 2014 ; p. 27 : © Pénélope Henriod, 2014 ; p. 28 : © Anthony Anex, 2013 ; p. 29 : © Laura Spozio, 2013 ; p. 0 : © Andrew Russeth, 2010.

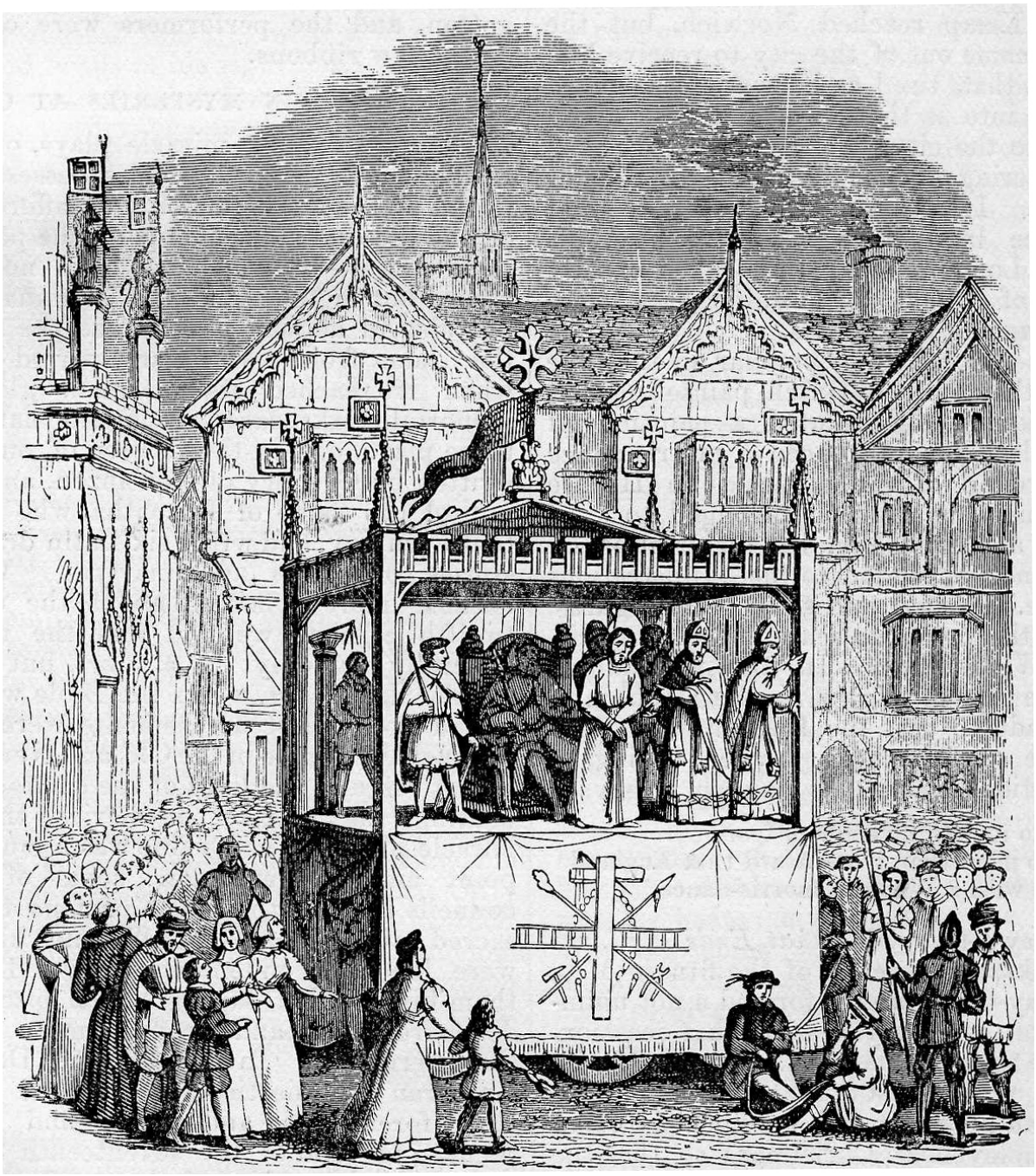
Novembre 2015



Plan typique d’un théâtre grec.



Le théâtre antique d'Orange (France) a été construit au I^{er} siècle sous le règne d'Auguste.
Il est l'un des théâtres romains les mieux conservés au monde avec son mur extérieur à l'élévation d'origine (103 mètres de large pour 36 mètres de haut).



Gravure représentant le cycle de représentations appelé « Chester Mystery Play » basé sur des textes bibliques et joué dès le début du XV^{e} siècle sur des scènes mobiles à travers la ville de Chester au Royaume-Uni.

Figures d'Arlequin et de Polichinelle de la commedia dell'arte.

Les Histoires d'A-Andromaque, texte Jean Racine, mise en scène d'Alexandre Doublet (Suisse), Arsenic, Lausanne, 2015.

Construit en 1869 par Charles Garnier, l'Opéra de Paris est un exemple du théâtre à l'italienne.
Le principe architectural du théâtre à l'italienne est apparu en Italie au début du XVI^{e} siècle.
Il est représenté par une salle structurée en plusieurs étages (balcons) sur un plan ovale tronqué délimitant la largeur d'ouverture de la scène.

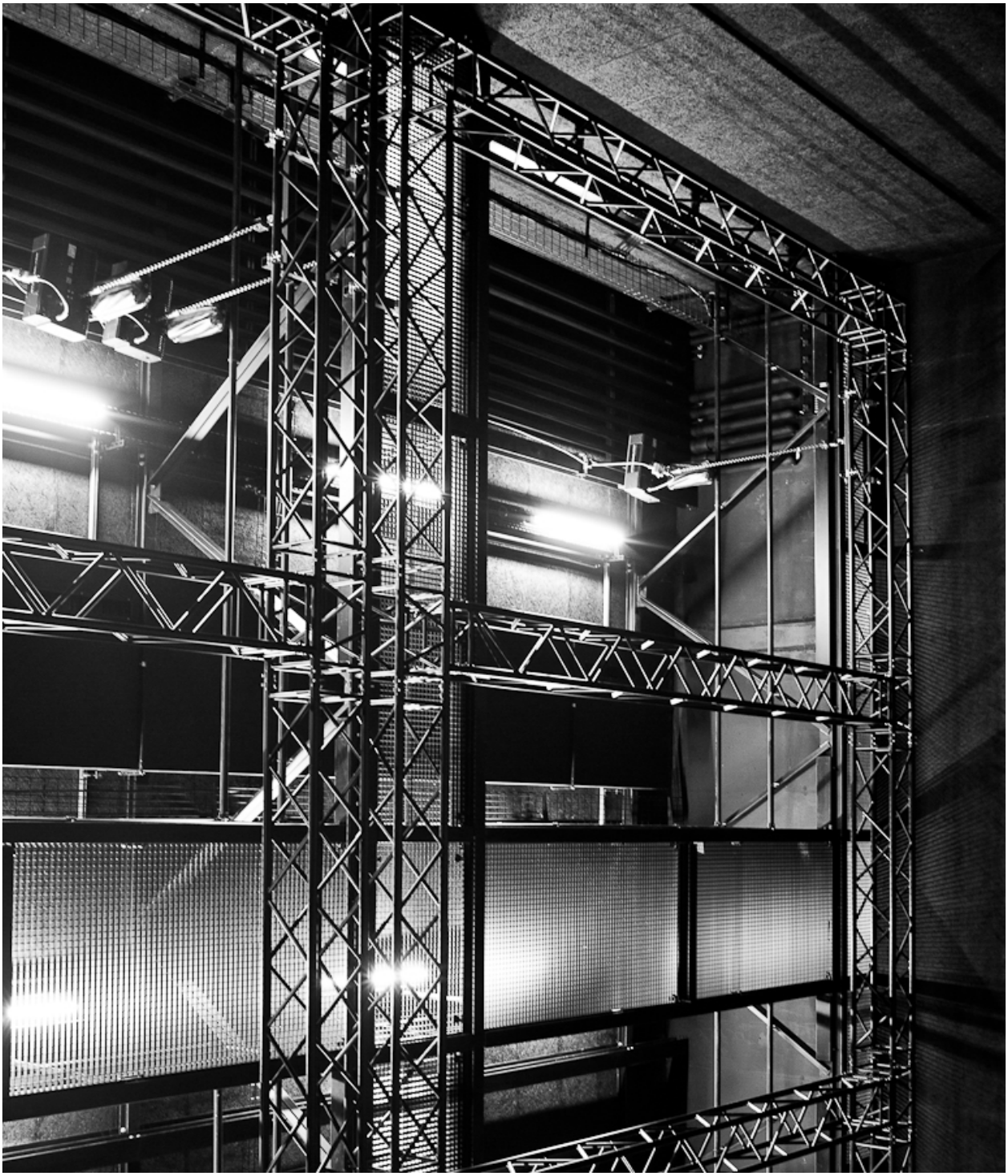
Manger seul, mise en scène de Fabrice Gorgerat, Cie Jours Tranquilles (Suisse), création à l'Arsenic, Lausanne, 2014.

Le Théâtre sauvage, conception et mise en scène de Guillaume Béguin, Cie de nuit comme de jour, création au Théâtre Vidy-Lausanne, Lausanne, 2015.

Ravissement, conception, écriture et mise en scène de Mélanie Rullier et Estelle Rullier, Cie Ravage, 2012.

Les Trois Petits cochons, mise en scène de Georges Grbic, Petit Théâtre de Lausanne, 2015.

Décor et éclairage.



Le gril de l’Arsenic.

Marina Abramovic, *The Artist is Present*, 2010, Museum of Modern Art, New York, 9 mars – 31 mai 2010,