

THÉÂTRE

CYRANO DE BERGERAC

EDMOND ROSTAND / GEORGES LAVAUDANT



DURÉE : 2H20

À PARTIR DE 14 ANS

CATÉGORIE A

Contact secteur éducatif : Maud Cavalca / 03 84 58 67 56 / mcavalca@legranit.org

Réservations : 03 84 58 67 67 / reservation@legranit.org

JEUDI 12 FÉVRIER À 20H

VENDREDI 13 FÉVRIER À 20H

À LA MAISON DU PEUPLE

Dossier réalisé à partir du dossier pédagogique réalisé par le réseau SCÉRÉN en partenariat avec la MC93 à Bobigny et coordonné par le CRDP de l'académie de Paris.

Sommaire

Distribution.....	3
Présentation	4
Repères biographiques.....	5
Georges Lavaudant, metteur en scène	5
Patrick Pineau, comédien (Cyrano)	6
Marie Kauffmann, comédienne (Roxane)	6
Activités préparatoires	7
Incarnier un personnage mythique, Cyrano de Bergerac	7
De cape, d'épée et de verve.....	8
Donner vie à l'histoire : décor et costumes	8
Après la représentation.....	11
Une mise en espace graphique	11
Une ouverture théâtrale	11
Les costumes, un enjeu théâtral	12
Cyrano, un homme face à son échec	13
La presse en parle.....	16
Annexe 1 : Entretien avec Georges Lavaudant.....	17
Annexe 2 : Évolution du costume masculin sous Louis XIII	18

Distribution

Texte	Edmond Rostand
Mise en scène	Georges Lavaudant
Dramaturgie	Daniel Loayza
Décor et costumes	Jean-Pierre Vergier
Assistante costumes	Géraldine Ingremeau
Son	Jean-Louis Imbert
Lumières	Georges Lavaudant
Vidéo	Mathias Szlamowicz
Maître d'armes	François Rostain
Maquillages et effets spéciaux	Sylvie Cailler
Perruques	Jocelyne Milazzo
Assistante à la mise en scène	Fani Carencio
Construction des décors, réalisation des costumes	Ateliers de la MC93, Maison de la Culture de la Seine-Saint-Denis

Avec

Patrick Pineau	Cyrano
Marie Kauffmann	Roxane
Frédéric Borie	Christian
Gilles Arbona	De Guiche
François Caron	Le Bret
Olivier Cruveiller	Ragueneau
Laurent Manzoni	Le fâcheux, Carbon de Castel Jaloux
Astrid Bas	La duègne / Mère Marguerite
Bernard Vergne	Bellerose, un cadet, Bertrandou
Emmanuelle Reymond	Lise, la comédienne, Sœur Marthe
Pierre Yvon	Montfleury, un cadet, le Capucin
Stéphane Czopek	Le bourgeois, le mousquetaire, un cadet
Alexandre Zeff	Valvert, un apprenti, un poète, un cadet
Loïc-Emmanuel Deneuvy	Un marquis, un apprenti, un poète, un cadet
Julien Testard	Un marquis, un apprenti, un poète, un cadet
Maxime Dambrin	Lignière, un cadet
Marina Boudra	Une servante, une apprentie, Sœur Claire, un cadet

Présentation

Cyrano de Bergerac est la plus célèbre pièce de théâtre d'Edmond Rostand, librement inspirée d'un personnage réel, Hercule Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655). Elle a été écrite en 1897 et jouée pour la première fois le 28 décembre de la même année à Paris, au Théâtre de la Porte-Saint-Martin avec Coquelin dans le rôle de Cyrano. La répétition générale a lieu le 27 décembre 1897, dans l'inquiétude générale, mais elle fait un triomphe. Le succès est confirmé lors de la première du lendemain. La critique se déchaîne soit pour l'encenser, soit pour l'éreinter. Mais le public est au rendez-vous. La pièce est jouée quatre cents fois de décembre 1897 à mars 1899 et atteint la millième en 1913. Elle est reprise à la Comédie Française en 1938 et reste depuis une grande pièce du théâtre français.

Est-ce une tragédie, est-ce une comédie ?

Tendue entre ces deux pôles, la pièce dont Cyrano est le héros est comme un trait de flamme traversant le ciel théâtral – un coup de foudre. Une grande histoire d'amour, bien sûr, entre ses protagonistes – mais aussi, et au premier regard, entre une œuvre et son public. Dès sa création, l'œuvre est déjà considérée comme un sommet du genre ; elle si romantique, semble être née classique du jour au lendemain.

Pourquoi donc Cyrano est-elle cette pièce en laquelle tous, tout de suite, ont voulu se reconnaître ? Peut-être parce que ce chef-d'œuvre de pyrotechnie verbale (où l'alexandrin dramatique, soit dit en passant, jette ses tous derniers feux) est comme un autoportrait assumé – et cela, jusque dans la caricature – de ce qu'il est convenu d'appeler « l'esprit français ». Pour le tracer, Rostand compose un superbe monstre, une chimère : un amant de grand style affublé d'un masque de commedia dell'arte, portant dans ses chromosomes quelques gènes de matamore, de Quasimodo, d'Alceste ou de l'Homme qui rit. Et il rêve à sa mesure la biographie exemplaire et baroque d'un martyr de la vivacité, de la galanterie et de la verve « nationales », perdant magnifique et d'autant plus fascinant que toutes ses qualités sont le fruit d'une sublime volonté d'art.

Est-ce cette volonté qui a retenu l'attention de Georges Lavaudant ? Depuis toujours, l'ancien directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe est sensible aux identités qui se bâtissent en doutant d'elles-mêmes, poussées en avant par leur fêlure. Cyrano, lui aussi, s'est voulu ce qu'il est.

Signant son nom à la pointe de son épée et de sa plume, Cyrano, né de l'excès, est donc toujours « trop » Cyrano, superlativement drôle, incomparablement brave. Toujours en représentation, et aspirant toujours à cet instant d'extase où il pourra se mettre à nu, dire ce qui lui est interdit et découvrir enfin, jetant bas le masque de la laideur, le vrai visage qu'il se rêve.

C'est comme si cet homme-panache ne vivait que d'un crédit tiré sur son propre néant, et dont il paie les intérêts de beaux gestes et de bons mots ardents, étincelants, spirituels jusqu'au dernier, lestés du poids d'une existence qui se sait si vide et fragile. Des mots d'anthologie, qui ont absolument besoin de la scène pour qu'y ressuscite le brave à travers ses morceaux de bravoure...

Acteur et auteur de sa propre pièce, Cyrano est peut-être l'un des noms du théâtre. Pour assumer un nom pareil, il faut un interprète hors-norme. Lavaudant a fait appel à Patrick Pineau, qu'il connaît et dirige pratiquement depuis ses débuts dans *Féroé la nuit*, qui fut de l'aventure de la troupe de l'Odéon, et qui vient de reprendre, dix ans après, le rôle-titre de l'une des plus belles mises en scène de Lavaudant : *La Mort de Danton*, de Büchner. **Daniel LOAYZA**

Repères biographiques

Georges Lavaudant, metteur en scène

Après vingt années de théâtre à Grenoble, avec la troupe du Théâtre Partisan, il est nommé co-directeur du Centre Dramatique National des Alpes en 1976, il y invente une pratique aujourd'hui courante : les ateliers d'acteurs.

En 1979, il monte *La Rose et la Hache* d'après William Shakespeare, pièce dans laquelle Ariel Garcia Valdes et lui sont seuls sur scène. En 1981 il devient directeur de la Maison de la Culture de Grenoble et en 1986 co-directeur du TNP de Villeurbanne avec Roger Planchon.

Il monte alternativement des auteurs contemporains et des classiques : après *Le Régent* de Jean- Christophe Bailly (1987) dont il mettra aussi en scène *Les Céphéïdes* et *Pandora*, il monte des textes de Denis Roche (*Louve basse*), Pierre Bourgeade (*Palazzo Mentale*), Michel Deutsch (*Féroé, la nuit...*), Le Clézio (*Pawana*) et depuis quelques années ses propres pièces : *Veracruz*, *Les Iris*, *Terra Incognita*, *Ulysse/Matériaux*, entrecroisés avec le théâtre de Musset, Shakespeare, Tchekhov, Brecht, Labiche, Pirandello, Genet...

Ses mises en scènes, créées principalement à Grenoble jusqu'en 1986 ; puis à Villeurbanne jusqu'en 1996, ont vu également le jour à la Comédie Française (*Lorenzaccio*, *Le Balcon*, *Hamlet*), à l'Opéra de Paris, (*Roméo et Juliette* de Gounod), à l'Opéra de Lyon (*L'Enlèvement au sérail* de Mozart, *Malcolm* de Gérard Maimone, *Rodrigue et Chimène* de Debussy) et au-delà des frontières, à Mexico, Montevideo, Bhopal, Hanoï, Saint-Pétersbourg.

En mars 1996 il est nommé directeur de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, il y restera jusqu'en mars 2007, et y crée de nombreux spectacles, entre autres : *Le Roi Lear* de Shakespeare (1996), *L'Orestie* d'Eschyle (1999), *La Mort de Danton* de Büchner (2002), *El Pelele* de Jean-Christophe Bailly (2003) et reprend notamment *La Rose et la hache* (2004), où il remonte sur scène avec Ariel Garcia Valdes. Il crée aussi, à la même époque, des opéras : *Le Journal Vénitien* d'après Boswell, suivi du *Satyricon* d'après Pétrone à l'Opéra de Nancy, *Fidelio* de Beethoven à Gênes, *Les genci* à l'Accademia Musicale Chigiana, *Tristan et Yseult* à Montpellier et Cassandre.

En novembre 2007, il crée sa compagnie LG théâtre et monte *La mort d'Hercule*, d'après Sophocle à la MC2 de Grenoble, coproduit et repris en février 2008 à la MC93 de Bobigny. En mars 2008, il met en scène à l'Opéra de Montpellier *Scènes de chasse* de Kleist, et à l'automne 2008 il crée *La Clémence de Titus* et reprend sa mise en scène des *Géants de la montagne* de Pirandello à Tokyo (créée en catalan en 1999 à Barcelone).

Parmi ses dernières mises en scène figurent notamment *Roberto Zucco* de Koltès, *La Nuit de l'Iguane* de Williams, *Le Misanthrope* de Molière, *Ajax* en collaboration avec Matteo Bavera, *Une Tempête* d'après *La Tempête* et *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Macbeth Horror Suite* de Carmelo Bene et *Fado Alexandrino* de Lobo Antunes, en collaboration avec Nicolas Bigards. À l'Opéra National de Paris, il met en scène *La Cerisaie* de Philippe Fénélon. En décembre 2012, il mettait en scène *Cyrano de Bergerac* au Théâtre Mali de Moscou, avec des comédiens russes. En décembre 2013, il présentera *Manfred* de Carmelo Bene à l'Opéra-comique.

Patrick Pineau, comédien (Cyrano)

Il suit les classes de Denise Bonal, Michel Bouquet et Jean-Pierre Vincent au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris. Comme comédien il aborde tout aussi bien le répertoire classique (d'Eschyle à Feydeau en passant par Marivaux, Calderon, Musset ou Labiche) que les textes contemporains (Eugène Durif, Mohammed Rouabhi, James Stock, Serge Valletti, Gérard Watkins, Irina Dalle) dans des mises en scène de Michel Cerda, Eric Elmosnino, Jacques Nichet, Claire Lasne, Gérard Watkins, Irina Dalle ou Mohammed Rouabhi.

En tant que membre permanent de la troupe de l'Odéon sous la direction de Georges Lavaudant, il participe à *Féroé, la nuit...*, *Terra Incognita*, *Un Chapeau de Paille d'Italie*, *Ajax/Philoctète*, *Tambours dans la nuit*, *La Noce chez les petits-bourgeois*, *L'Orestie*, *Fanfares*, *Un Fil à la patte*, *La Mort de Danton*, *La Cerisaie*.

Au cinéma, il a notamment travaillé avec Eric Rochant, Francis Girod, Tony Marshall, Bruno Podalydès, Marie de Laubier, Illmar Raag et Nicole Garcia.

En tant que metteur en scène, il signe *Conversations sur la Montagne* d'Eugène Durif au Théâtre Ouvert (1992), *Discours de l'Indien rouge* de Mahmoud Darwich au Théâtre Paris-Villette (1994), *Pygmée* de Serge Sandor à Villeurbanne (1995), *Monsieur Armand* au Petit Odéon (2001), *Tout ne doit pas mourir* au Petit Odéon (2002) et crée *Les Barbares* de Gorki à l'Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier (2003). En 2004, il monte *Peer Gynt* d'Ibsen dans la Cour d'honneur du festival d'Avignon.

En 2006 au Théâtre de l'Odéon il met en scène *Des Arbres à Abattre* de Thomas Bernhard. L'année suivante il met en scène trois spectacles : les pièces en un acte de Tchekhov (*La Demande en mariage*, *Le Tragédien malgré lui et l'Ours*), *On est tous mortels un jour ou l'autre* d'Eugène Durif et *Les trois sœurs* de Tchekhov.

En 2009, après *La noce* de Bertolt Brecht, il met en œuvre un festival avec le Rayon Vert à Saint-Valéry-en-Caux autour de lectures de textes de Flaubert et d'Annie Ernaux.

À l'automne 2010, il crée *Sale août* de Serge Valletti ; puis plus tard, *Le suicidé* de Nicolaï Erdman à la Carrière de Boulbon pour la 65^{ème} édition du Festival d'Avignon.

Marie Kauffmann, comédienne (Roxane)

Après ses débuts au conservatoire de Mulhouse puis au cours Florent, Marie Kauffmann intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 2008, où elle suit les cours de Jean-Damien Barbin et de Nada Stancar. Durant les ateliers proposés, elle joue *Cabale* et *Amour de Schiller*, mis en scène par Hans Peter Cloos, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mis en scène par Julien Oliveri. Richard Brunel la met en scène en 2011 dans *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner. Elle travaille aussi avec Joël Dragutin dans *Une Maison de Normandie*. Au cinéma, elle tourne pour Nicolas Klotz dans *Low Life*.

Activités préparatoires

Incarner un personnage mythique, Cyrano de Bergerac

L'interprétation du comédien

Proposer à plusieurs élèves de mettre en voix la tirade du nez (Acte I, scène IV). Les interroger sur les passages qui leur semblent difficiles à interpréter.

La tirade du nez est comme on dit « une scène à faire ». Redoutable, ce passage de la pièce demande un grand talent de la part du comédien qui investit le rôle. Cette mise en voix permettra aux élèves de découvrir ou redécouvrir ce fameux texte qui met au jour l'une des facettes les plus connues du personnage de Cyrano.

Cyrano surmonte aussi sa laideur en faisant preuve d'une grandeur d'âme et d'une intégrité à toute épreuve. Quelles valeurs révèlent ainsi la fameuse tirade des « Non, merci » (Acte II, scène VIII) ?

Généreux et courageux, Cyrano développe un esprit indépendant qui se manifeste par son engagement sans faille au service du roi et son indépendance face aux grands de la cour qui pourraient contribuer à son ascension sociale s'il acceptait quelque soumission. La fameuse tirade témoigne de l'indépendance et du courage de ce personnage capable de s'affranchir des lois que lui impose son milieu.

Amener les élèves à s'interroger sur les difficultés que peut rencontrer un comédien dans sa prise en charge d'un rôle aussi célèbre que celui de Cyrano.

Cyrano vu par Georges Lavaudant

Lire l'entretien de Georges Lavaudant (cf page 18) dans lequel il parle du personnage de Cyrano. De quelle manière l'a-t-il appréhendé ? Pourquoi a-t-il choisi Patrick Pineau comme comédien ?

Georges Lavaudant insiste sur le fait que le choix du comédien pour un rôle comme celui de Cyrano ne peut se faire au hasard. Il a lui-même choisi Patrick Pineau parce qu'une longue complicité les unit. Par ailleurs, la dualité du personnage est bien soulignée par le metteur en scène : Cyrano, c'est « la force comique » doublée d'un grand pouvoir de provocation issu de cette blessure intime que provoque sa disgrâce.

Le premier Cyrano

Coquelin (1841-1909), acteur qui créa pour la première fois le rôle de Cyrano, enthousiasma tant le public qu'il devint pour ainsi dire, de son vivant, l'unique incarnation du personnage sur les planches. Il conserva ce rôle – qu'il joua 950 fois – jusqu'à sa mort.

Visionner un court-métrage exceptionnel : [youtube.com/watch?v=xpxlZrEnPz4](https://www.youtube.com/watch?v=xpxlZrEnPz4)

Il s'agit du premier film de l'histoire du cinéma qui associe son et image couleur. Réalisé par Clément Maurice lors de l'Exposition universelle de 1900, ce document redonne vie à Coquelin le temps d'une tirade, « la ballade du duel », qui servit à la première expérimentation du Phono-Cinéma-Théâtre.

Faire une recherche sur Savinien Cyrano de Bergerac, le personnage réel qui inspira Edmond Rostand. Quels sont ses traits principaux ?

De cape, d'épée et de verve

Interroger les élèves sur ce qu'ils savent des mousquetaires et des films de cape et d'épée.

La comedia de capa y espada née en Espagne au XVII^e siècle, riche en péripéties et aventures donna naissance au XIX^e siècle à un nouveau genre, le roman historique publié en feuilletons dans lequel les scènes de combat et de duel font rage. Dumas et Rostand immortalisèrent pour leur part les mousquetaires dont les noms de Cyrano, d'Artagnan, Athos, Portos et Aramis restèrent les plus célèbres. Appartenant au régiment des cadets de Gascogne – régiment fondé par Louis XIII accueillant des jeunes gens de grandes familles généralement destinés à la fonction militaire – ces figures font revivre les moments troubles de la Fronde à travers une trajectoire pleine d'aventures. À l'aube du XX^e siècle, c'est le cinéma qui s'emparera durablement de ce genre. L'audace d'Edmond Rostand réside dans son choix de mettre en scène une époque révolue et idéalisée par la population, celle qui vit mourir Louis XIII et qui célébra la naissance de Louis XIV.

Inviter les élèves à mettre en scène le fameux passage où Cyrano conjugue escrime et poésie. Comment mouvement et parole se répondent-ils ? Quelles compétences le mariage de la joute verbale et du jeu d'armes requiert-il ? Quel est le rôle de la foule qui entoure les deux duellistes ? Comment la présence du groupe sert-elle l'esthétique propre à l'univers « de cape et d'épée » ?

Cette fameuse scène évoquée précédemment exige, pour être réussie, que le comédien parvienne à réunir des compétences variées : être capable d'occuper tout l'espace en rendant le combat spectaculaire, être capable de maîtriser son souffle et sa diction de l'alexandrin en exécutant des mouvements qui généralement fatiguent, tout en restant visible aux yeux du public. Par ailleurs, on notera à quel point Cyrano maîtrise à la fois le verbe et le combat. En poète virtuose, il s'impose aux yeux du public comme un mousquetaire exceptionnel.

Donner vie à l'histoire : décor et costumes

Le costume de théâtre

De toute évidence, lorsque l'on parle de Cyrano, on imagine un espace peuplé de capes et d'épées. Cependant, la mise en scène de Georges Lavaudant surprendra certainement les élèves, car elle fait le choix de faire apparaître sur scène à la fois des costumes « d'époque » et des costumes contemporains stylisés. Sans révéler par avance ce choix aux élèves, on commencera par leur proposer de se créer un univers imaginaire fondé sur une conception historiciste du costume afin qu'ils soient préparés à interroger les décalages introduits par le metteur en scène.

Amener les élèves à réfléchir sur les formes et fonctions du costume à travers un exercice concret : comment le metteur en scène peut-il choisir de costumer ses personnages masculins ? À partir des données proposées en annexe 2 (cf page 18), faire un projet de costume en réfléchissant sur la forme et la couleur.

Réfléchir à la manière dont on pourrait styliser les propositions de costume faites précédemment : il s'agit de travailler sur les lignes de force du personnage pour créer un costume dont la base peut prendre appui sur une vision historiciste, mais dont le résultat doit rendre compte de manière évidente de l'identité intime du personnage.

Le décor

Répartir la classe en cinq groupes et demander à chacun d'entre eux de prendre en charge l'analyse des indications de scénographie de l'un des cinq actes de la pièce.

	Lieu	Questions sur les didascalies initiales
Acte I 1640	L'acte se déroule dans un théâtre, à l'hôtel de Bourgogne.	Espace intérieur. Comment représenter le théâtre dans le théâtre ? La scène se joue en 1640 : recherche sur l'architecture et l'espace de représentation à cette époque.
Acte II	Dans la boutique de Ragueneau, rôtisseur pâtissier.	Espace intérieur. Faire la liste des accessoires. Comment représenter l'abondance, l'intérieur de la boutique du rôtisseur pâtissier ?
Acte III	Sur une petite place de l'ancien Marais.	Espace extérieur. Décor urbain : la place d'une ville. Où se trouve l'ancien Marais ? Pourquoi Roxane habite-t-elle le Marais ?
Acte IV	Un champ de bataille : le poste de combat des Gascons durant le siège d'Arras.	Espace extérieur. La campagne : comment la figurer sur scène ? Comment représenter un champ de bataille sur scène ?
Acte V 1655	Le parc d'un couvent : le couvent des Dames de la Croix à Paris.	Espace extérieur. Un lieu retiré. Comment passer du champ de bataille au parc d'un couvent ?

Lister les accessoires et effectuer un croquis de mise en scène possible.

Même si Edmond Rostand s'éloigne dans *Cyrano de Bergerac* des modèles littéraires de son époque en donnant vie à une œuvre néoromantique, il n'en est pas moins influencé par les nouveautés en matière de mise en scène comme l'atteste la longueur de ses didascalies initiales. Le Théâtre-Libre d'André Antoine a eu le temps d'influencer ses contemporains et Rosemonde Gérard, épouse de Rostand, relate dans une biographie consacrée à son mari qu'elle était allée acheter saucissons et pâtés pour remplacer les victuilles de carton et pour donner à la pâtisserie du deuxième acte « l'air d'être plus vivante ». On pourra demander aux élèves comment ils envisagent de recréer cette atmosphère de pâtisserie-pâtisserie sur scène.

Imaginer une scénographie qui permette la mise en scène du premier acte se déroulant à l'hôtel de Bourgogne.

La pièce de Rostand s'ouvre sur l'arrivée du public dans une salle de représentation, celle du célèbre hôtel de Bourgogne, quelques minutes avant le début du spectacle. Dans un jeu de connivence avec son public, l'auteur reprend le thème baroque du théâtre dans le théâtre tout en cherchant, dans ses

didascalies, à faire revivre un passé révolu sur scène. Ces indications rappellent en effet les conditions dans lesquelles les représentations théâtrales avaient lieu : la forme rectangulaire de la salle – vue de biais par le spectateur – accueillant sur la longueur deux rangées de loges latérales, la description de l’amphithéâtre de gradins et de la scène surélevée, la présence de bougies, la présence du public sur scène, la présence d’un public varié dans le parterre (toutes les classes sociales sont représentées), etc.

Inviter les élèves à faire une recherche sur l’hôtel de Bourgogne et sur les conditions de représentation au XVII^e siècle.

Après la représentation

Recueillir les premières impressions des élèves sur le spectacle en leur demandant de recenser les moments qui leur ont semblé les plus réussis. Cet exercice a pour objectif de faire réfléchir les élèves sur la mémoire collective du spectacle. Quels sont les moments de l'action qui ont le plus marqué les mémoires ? Pourquoi certaines scènes leur ont-elles semblé particulièrement réussies ?

Une mise en espace graphique

Demander aux élèves de recenser les éléments de décor des plus visibles aux plus discrets. Comment les différents lieux de l'action imaginés par Rostand sont-ils représentés ? Comment pourrait-on qualifier l'esthétique de ces décors ?

Dès le début de la représentation, le regard du spectateur est essentiellement centré sur une imposante sculpture végétale centrale, un buisson dont la fonction est multiple puisqu'il concentre à lui seul les cinq décors initialement prévus par Edmond Rostand pour sa pièce.

De longs bras de verdure sillonnent l'espace en procurant au spectateur une impression d'élévation. Ce buisson devient tour à tour, selon son orientation, le décor de la scène de représentation de théâtre initiale, l'entrée de la maison de Ragueneau, le promontoire qui abrite le balcon de Roxane, la colline d'Arras et le siège du couvent. Il est le cœur de l'action, la boîte magique qui fait entrer ou sortir le personnage. Par ailleurs, le plateau est encadré par une muraille végétale taillée de manière géométrique qui délimite l'espace de jeu des comédiens sous la forme d'un rectangle ouvert sur le public. À la manière d'un jardin à la française, la taille soignée des feuillages de la sculpture centrale ainsi que la taille parfaitement linéaire et régulière de la haie rectangulaire qui encadre la scène sont la marque d'une majesté formelle renvoyant à un idéal de théâtralisation sur lequel les grands jardiniers du XVII^e siècle ont insisté. Les décors, conçus par Jean-Pierre Vergier, s'inscrivent ainsi dans une esthétique minimaliste, mais qui renvoie implicitement à l'époque à laquelle l'action se déroule.

Edmond Rostand avait imaginé des décors multiples et foisonnants pour donner vie à l'univers quasi romanesque de *Cyrano de Bergerac*. Le cinéma peut aisément s'emparer d'une vision aussi grandiose de l'espace. Le théâtre a lui aussi la possibilité de se tourner vers une figuration précise des lieux au prix d'une lourde succession de décors. Cependant, le spectacle de Georges Lavaudant fait le choix de n'utiliser que très peu d'éléments mobiles de décor pour habiller l'espace : on trouvera le détail de ces éléments en annexe 6. Il utilise en revanche la lumière de manière très graphique pour modeler et sculpter l'espace. Les buissons de fond de scène accueillent la projection de motifs qui précisent l'identité du lieu : visages de mousquetaires, vues de Paris, murs de pierre, fontaines sculptées sont autant de visions qui viennent animer en transparence le paysage.

Le son et les quelques accessoires présents sur scène accompagnent ce renvoi métonymique et permettent de proposer au spectateur un espace dessiné avec une grande pureté de lignes. À la manière d'un voyage visuel qui se manifeste sous la forme d'un calque appliqué aux formes fixes de l'espace, le spectateur découvre progressivement les différents lieux de l'action.

Une ouverture théâtrale

Demander aux élèves de décrire comment la pièce commence. En quoi peut-on dire qu'il y a théâtralisation du théâtre ?

Lavaudant a fait le choix de couper les deux premières scènes ainsi que le début de la troisième scène de la pièce qui sont des scènes de foule et de mise en situation. Chez Rostand, le spectateur découvre toute une société dans sa diversité qui s'agite et prend place dans l'hôtel de Bourgogne. Chez Lavaudant, le nombre de comédiens censés figurer la foule hétéroclite est réduit à un « échantillon », une extraction qui figure l'ensemble. De plus, la mise en scène fait débiter la représentation sur le moment de « théâtre dans le théâtre » imaginé par Rostand. Les personnages spectateurs prennent place sur scène en silence en s'asseyant de part et d'autre de l'estrade centrale : ils attendent l'arrivée des comédiens. Cette estrade qui figure le plateau de théâtre est parée de cinq feux dorés qui symbolisent les feux de la rampe officiellement apparus dans les théâtres en 1640. On amènera les élèves à s'interroger sur la taille du plateau sur lequel Montfleury va jouer. Le caractère étriqué de cet espace tend à souligner que l'essentiel de l'action ne se situe pas là où l'on croit, que le vrai théâtre est ailleurs. Ajoutons qu'un espace aussi réduit se fait le miroir de l'étroitesse de l'ambition artistique de ces comédiens de pacotille. Lorsque chacun a pris place, le spectacle débute grâce aux coups frappés par Jodelet avec le brigadier.

On pourra rappeler aux élèves que le brigadier est un bâton enveloppé d'un velours rouge et serti de clous dorés, traditionnellement utilisé pour faire taire le public. Symboliquement et historiquement, le brigadier permettait de marquer le moment où le public basculait dans l'univers de la représentation. C'est le fameux rituel des « trois coups » sur lequel on pourra inviter les élèves à faire une recherche.

Analyser l'effet produit par l'entrée en scène de Montfleury à l'acte I. Quel visage du théâtre cette apparition nous dévoile-t-elle ?

Lorsque le prétentieux Montfleury et ses deux acolytes montent sur scène, c'est toute une vision du théâtre formaliste qui est ridiculisée. Le jeu des comédiens, normé, emphatique, enfermé dans une codification qui rend le mouvement presque mécanique transforme immédiatement les acteurs en marionnettes ridicules. La diction ampoulée et déclamatoire par laquelle on fait commencer La Clorise de Balthazar Baro (pastorale datant de 1634) s'accorde avec le caractère excessif des costumes portés par les acteurs (ailes de papillon roses, turbans à l'orientale, coiffures solaires et pantalons dorés, etc.). Le personnage de Montfleury incarne à lui seul tous les défauts d'un théâtre guindé : il porte une cuirasse métallique de guerrier, un pantalon bouffant à soufflets bicolores, des bas bleus, un haut rose et argent à manches bouffantes. Tout est enflure et exagération. Le maquillage blafard, les joues rosies, la coiffure blanche tirée vers le haut achèvent le ridicule du personnage. Sa gestuelle, mécanique et prétentieuse, ses aspirations d'air bruyantes avant chaque début de vers sont admirées par un public de flatteurs de mauvais goût qui applaudit et s'extasie à chaque instant.

Faisant avorter la représentation, Cyrano arrive des coulisses et prend la place sur l'estrade. Il balaie le théâtre de pacotille pour le remplacer par sa propre entrée en scène. Le coup de théâtre est réussi : c'est bien Cyrano qui se retrouve au centre de tous les regards.

Les costumes, un enjeu théâtral

Le costume de Cyrano répond du point de vue de la coupe et des accessoires qui l'accompagnent aux exigences du costume traditionnel de mousquetaire. Cependant, on notera le raffinement des tissus choisis par le costumier pour rendre visible, comme par transparence, l'identité du personnage. En effet, malgré le caractère sombre du costume qui joue sur deux tonalités chromatiques (le noir et le

bordeaux), on notera la façon dont couleurs et motifs sont agencés. Le pourpoint comporte, d'un côté, des motifs à pois, de l'autre, des rayures.

Le pantalon est bicolore également : une jambe noire et une jambe bordeaux. Le chapeau à plumes reprend ces tonalités colorées. La cape laisse deviner des motifs à carreaux noirs.

Ces jeux de forme, même discrets, rappellent par certains aspects le costume d'Arlequin ou certains costumes de clown. Le vrai visage de Cyrano n'est-il pas celui d'un histrion condamné à jouer sa propre vie dans l'ombre d'un autre ?

Ce n'est que dans le dernier acte qu'il revêt un costume entièrement noir qui semble représentatif de son funeste destin.

C'est à travers le jeu des costumes que Lavaudant offre une large palette de portraits. Le décalage entre costumes « d'époque » et costumes « contemporains » ne manquera pas d'étonner les élèves. Il conviendra de mener une réflexion avec eux sur le sens de ce choix.

Inviter les élèves à s'intéresser aux costumes portés par les différents personnages au moment de l'ouverture de la pièce.

En quoi peut-on parler de stylisation ? Qu'apporte le décalage entre costumes traditionnels et costumes contemporains conçus par l'équipe artistique ?

Les sept premières scènes de Cyrano de Bergerac ont lieu à l'hôtel de Bourgogne, lieu où toutes les classes sociales se côtoient. On fera noter aux élèves que les personnages peuvent être répartis en plusieurs catégories :

– ceux qui portent un costume d'époque : ce sont en général les nobles et les mousquetaires ;

– ceux qui portent un costume contemporain : ce sont les bourgeois ou les pauvres.

Il semblerait que ce choix permette une prise de distance avec une conception historiciste du costume. Un échantillon de l'humanité se déploie sous le regard du spectateur : à la stratification sociale du costume vient s'ajouter une traversée temporelle qui rend le discours universel.

Cyrano, un homme face à son échec

Définir la façon dont Patrick Pineau incarne l'homme amoureux qu'est Cyrano : on tentera par exemple de se souvenir du jeu du comédien au moment de sa confidence à Le Bret, puis à celui de ses tête-à-tête avec Roxane.

Lorsque Cyrano tombe le masque du bretteur, il devient l'homme qui aime en secret. Le jeu de Patrick Pineau ménage un contraste entre l'assurance verbale de son personnage et ses attitudes physiques maladroitement lorsqu'il se met à nu. Ainsi, au moment où Cyrano/Pineau avoue son amour pour Roxane à Le Bret (acte I, scène v), il prend un air bougon, froisse son chapeau, devient ému. En prononçant le nom de Roxane, Cyrano s'assoit, comme anéanti par ce qu'il vient de révéler. La scène de l'aveu est prolongée par un moment pathétique lorsque la duègne vient au nom de sa maîtresse demander un rendez-vous (acte I, scène VI). Les allers retours scéniques de Pineau montrent cette joie et cette incrédulité face à ce rendez-vous si inattendu.

Le duo avec Roxane (acte II, scène vi) se transforme également vite en scène pathétique.

Cyrano apparaît sous une maladresse qui prête à rire : les « Ah ! » de surprise et d'espoir qui accompagnent le récit de Roxane évoquant leurs souvenirs d'enfance communs se transforment vite

en « Ah ! » de déception quand, assis sur le banc central, la main sur la cuisse de Roxane, Cyrano apprend qu'il n'est pas l'heureux élu du cœur de la belle... En entendant Roxane dire que celui qu'elle aime est beau, Cyrano/Pineau réagit avec brusquerie et se lève précipitamment pour rejoindre l'avant-scène et masquer sa tristesse. Plus tard, quand Roxane vante les qualités littéraires des lettres de Christian, Cyrano se montre à la fois flatté et intimidé par les réactions engendrées par ses propres écrits. Il se trémousse et le comique finit par prendre le pas sur l'empathie.

Décrire la scène du balcon. Comment le caractère pathétique de la scène est-il rendu ?

Cyrano se cache dans la niche située sous le balcon de Roxane, ce qui lui permet de souffler son texte à Christian. Scéniquement et symboliquement, Cyrano surplombe Christian.

Au moment où Cyrano décide de prendre la situation en main, il cède sa place à Christian sous l'alcôve. On rappellera qu'un simple échange de chapeau autorise cette substitution. Troublé, Christian observe l'habileté de Cyrano tout en se réjouissant du bénéfice qu'il va pouvoir tirer de la situation. De son côté, Cyrano est ému de pouvoir dans l'ombre faire une déclaration à Roxane. L'ironie du sort veut que ce soit Christian qui recueillera le fruit de cet effort puisque Roxane, enivrée des paroles de Cyrano se pâme contre les ramages de la sculpture végétale qui surplombe le balcon et accorde un baiser à Christian. Cyrano s'assoit alors sous la niche située sous ce balcon, comme anéanti par la chute de la scène, tandis que Christian s'élève vers le promontoire de l'amour.

L'attitude de Roxane se limite-t-elle à celle d'une simple précieuse ? Proposer aux élèves de rejouer certaines scènes, ou fragments de scène où intervient Roxane.

Quelles sont les caractéristiques de son jeu qui ressortent ?

Roxane est une femme à plusieurs visages. Vêtue d'une robe rouge lorsqu'elle va au théâtre sous l'apparence d'une précieuse, elle revêt une robe blanche vaporeuse qui découvre ses épaules une fois son amour avoué. La femme amoureuse apparaît à plusieurs reprises comme un être audacieux. Elle se montre ainsi capable de duper de Guiche (acte III, scène ii), neveu de Richelieu lui aussi amoureux d'elle, pour sauver Christian. En avant-scène, elle vient confesser ses intentions réelles, revenant sur de Guiche à cour, elle feint l'amour afin que Christian ne parte pas au front. Elle flatte ensuite le capucin (acte III, scène viii) en inventant des ordres qui sont censés être rédigés dans la lettre du comte de Guiche. Roxane n'est donc pas seulement la belle précieuse qui se nourrit de phrases bien tournées, mais elle est aussi la femme capable d'initiative et de duplicité pour sauver son amour. Cette force de caractère apparaît à travers son jeu dynamique dans l'espace, représentatif d'une volonté de dépasser et de maîtriser les contingences qui viennent s'interposer entre son désir et la réalisation de ce désir.

Décrire la mort de Cyrano. En quoi cette mort est-elle tragique ? Comment le comédien ménage-t-il les dernières tirades de son texte, qui doivent l'amener jusqu'à sa fin ?

La première mort de Cyrano a lieu au moment où Christian rend l'âme. En effet, Cyrano perd à tout jamais la possibilité de dire son amour. Sans la présence de son double, il n'est rien car il ne peut plus se cacher derrière qui que ce soit. De fait, le cinquième acte montre un Cyrano anéanti par ce silence. Dans une attitude socialement suicidaire, il provoque par ses épîtres et pamphlets ceux qui l'incommodent et se crée ainsi de nombreux ennemis. Le Voltaire de velours rouge et or apporté sur

scène vient préparer la dernière entrée de ce poète qui n'existe que par son panache. La cloche qui annonce son retard crée le suspense : Cyrano reviendra-t-il ? L'entrée du héros se fait comme d'habitude sous le signe du masque : un chapeau dissimule sa blessure. Au moment de mourir, Cyrano fait un bilan amer de sa vie, un bilan sur la manière absurde dont il va devoir quitter l'existence : « J'ai tout raté, même ma mort » dit-il. De fait, il décide de s'isoler une dernière fois contre la sculpture centrale avant de s'effondrer définitivement.

La presse en parle

L'artiste a retrouvé ici toute sa grâce faite de mélancolie, de détachement tendre pour réincarner un Cyrano comme réveillé d'entre les rêves, réchappé des mémoires, triomphant des oublis. Lavaudant a habilement raccourci la pièce-fleuve, épuré ses tableaux spectaculaires, ses scènes de bravoure boursouflées. (...) Il y a un parfum pirandellien de « théâtre dans le théâtre » toujours recommencé dans ce magnifique spectacle mené avec une verve crépusculaire par Patrick Pineau, à l'énergie noire de voyou frondeur.

Fabienne Pascaud, Télérama

Ni grosses machines, ni cavalcades, Cyrano selon Lavaudant est tout à la fois une tragédie et une comédie intimes ; une histoire d'amour à laquelle les autres protagonistes procurent finesse (Marie Kauffmann – Roxane) ; précision (Frédéric Borie – Christian), étrangeté (Gilles Arbona – De Guiche, autre figure de mélancolique). Toute la troupe – dix-sept personnes au total – ayant pour souci de ne pas laisser seul le héros. Du panache, Patrick Pineau en a jusqu'au bout, poussant l'élégance jusqu'à s'éteindre en douceur et en murmure. « À la fin de l'envoi, je touche ».

René Solis, Libération

Georges Lavaudant s'est longtemps tenu à distance de Cyrano de Bergerac. La pièce de Rostand est trop bien faite pour lui. Trop d'excès, trop de risques, trop de trop. Sa version à lui, allégée, vive et songeuse, dure deux heures et demie. Deux heures et demie qui passent comme un rendez-vous sous un balcon. Version Lavaudant ? Une pièce rêvée qu'on aurait lue, vue, perdue de vue cinq cents fois, et ce qu'il en reste quand on ferme les yeux. »

Francis Marmamde, Le Monde

*Patrick Pineau n'a rien à envier à ses prédécesseurs. Il incarne le fin bretteur avec une gouaille et un entrain qui rappellent à la fois la sincérité d'Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière et les fanfaronnades d'un Jean-Paul Belmondo dans *Le Guignolo* de Lautner. Affublé d'un nez « magistral », frondeur, le comédien s'agite, s'ébroue comme un cheval sauvage, s'amuse et amuse, comme un polisson.*

Nathalie Simon, Le Figaro

Solide, le pas sûr, la démarche à la fois libre et imposante, mais jamais lourde, Patrick Pineau accapare les regards par sa seule présence, capte l'écoute. Massif, puissant, il est direct et sans fard, un rien « brut », ce qui ne l'empêche pas de rester léger, dansant, gamin presque, clown avec juste ce qu'il faut de profondeur pour que le rire se confonde, lorsqu'il le faut, avec la politesse du désespoir.

Didier Méreuze, La Croix

On entend tout de l'œuvre-monstre de Rostand, même des vers oubliés dits par les seconds rôles. La fluidité de la mise en scène qui passe subtilement de la comédie au drame rend le classique aérien, céleste... La solitude assumée, l'amour impossible, la droiture sans faille, le courage sans fin : apprivoisé par Patrick Pineau, Cyrano devient accessible étoile.

Philippe Chevilly, Les Échos

Annexe 1 : Entretien avec Georges Lavaudant

Géraldine Mercier – Comment appréhendez-vous le personnage de Cyrano ?

Georges Lavaudant – Dans un premier temps, je me suis dit tout simplement qu’il fallait le prendre un peu au pied de la lettre. Si je monte Cyrano, je dois assumer de me confronter à un texte populaire. Pour moi, c’est un exercice difficile et inattendu, dans un registre très nouveau. La première étape du travail consiste à ne pas esquiver les données qui font partie du charme : le brio, les mousquetaires, les duels.

Il y a un plaisir enfantin à cela, mais il ne doit pas devenir infantile et, sans faire le malin avec la pièce ni succomber à la facilité, il faut tenter d’approfondir les situations, gagner en subtilité et en sincérité.

G. M. – Pour cela, vous avez choisi un acteur compagnon...

G. L. – Oui. Je crois que pour tout metteur en scène, la première question que pose Cyrano, c’est celle de son interprète. Il faut un acteur qu’on admire, avec qui on partage un rapport de confiance, une façon d’aimer le travail ensemble. Avec Patrick Pineau, j’ai monté de nombreux spectacles, du Labiche, du Feydeau, mais aussi des pièces contemporaines ou des pièces de Brecht. Il a une force comique d’une générosité absolument merveilleuse, et en même temps du mystère, du secret, de la violence. Il porte cette contradiction de Cyrano, qui est un personnage blessé, qui croit impossible qu’on puisse l’aimer. Cyrano est fort pour masquer sa fêlure. C’est l’enjeu de la pièce. Ce qui est très beau, c’est que cet être qui porte une blessure intime refuse qu’on le plaigne. Il se défend à lui-même de parler d’amour et il défend au monde entier de parler de son nez. Lui seul en a le droit. Ces deux interdits créent une tension verbale et humaine extraordinaires. Le nez dont il parle couvre le silence gardé sur son amour : son obscénité est le masque de sa pudeur. Quand Cyrano entre en scène, c’est pour en expulser un mauvais acteur qui massacre la langue en faisant les yeux doux à Roxane. Cyrano vient prendre littéralement sa place : il fait le spectacle, récite des vers, joue un rôle, celui de Cyrano. Mais tout ce rôle et tous ces mots naissent, comme le lui dit son confident Le Bret, de ce qu’une certaine femme ne l’aime pas. Cette femme, il l’a choisie « la plus belle qui soit » : puisque l’amour est impossible, autant assumer cette impossibilité et la rendre sublime en la portant à son comble ! De même, puisque l’aveu sincère, naïf, lui est interdit, autant devenir un maître du langage : au lieu du silence, autant choisir la parole virtuose, le « panache » d’un rôle qui transcende la douleur secrète. Il y a des paradoxes, dans la logique de Cyrano, qui font que l’on jubile : on rit et on l’admire, en même temps.

Propos recueillis par Géraldine Mercier, mai 2013.

Annexe 2 : Évolution du costume masculin sous Louis XIII

1. Pour le haut du corps

- Les hommes portent un pourpoint : sous Louis XIII, il devient une veste ajustée et boutonnée du cou à mi-poitrine. Les pans, écartés vers le bas, laissent voir la chemise.
- Les fraises tendent à disparaître. On porte plutôt un col large souvent orné de dentelle.
- Les manches comportent des rabats, au niveau du poignet, ornés de dentelle.
- L'écharpe sur l'épaule droite sert à suspendre l'épée.
- Une cape portée sur l'une des deux épaules tient avec un cordon attaché de biais sur l'épaule.
- Les mousquetaires portent parfois un « buffletin » ou gilet de peau chamoisée par-dessus le pourpoint

2. Pour le bas du corps

- Les hauts de chausse s'allongent, un peu bouffants, pour arriver au-dessous du genou.
- On porte des bottes dites « à entonnoir » (évasées vers le haut) ou des bottes à « revers épanoui » (retournées).

3. Pour les coiffures et la chevelure

- La chevelure est bouclée ; elle retombe sur les épaules.
- Une moustache et une barbiche.
- Le chapeau : un feutre tronconique ou un grand feutre à bords larges orné de plumes.

*D'après Le Costume, Renaissance-Le style Louis XIII,
Jacques Ruppert, Paris, Flammarion, 1931, vol. 2.*

Pour aller plus loin, site sur les Mousquetaires :

lemondededartagnan.fr/SITE/FRA/mousquetaires_chap01.htm