



Des mots et des gestes : interpréter la scène de reconnaissance

Table ronde 2 du colloque-festival *La scène de reconnaissance dans les théâtres français et anglais (xvi^e-xviii^e siècles)*

Transcription et annotation : Noémie CHARRIÉ
(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

Rencontre animée par Catherine Treilhou-Balaudé (Université Sorbonne nouvelle – Paris 3), avec la participation de Nathalie Vienne-Guerrin (Université Paul-Valéry – Montpellier 3), Bill Homewood (comédien), Françoise Rubellin (Université de Nantes), Sophie Vasset (Université Paris-Diderot), David McCallam (Université de Sheffield) et de leurs étudiants.

Catherine Treilhou-Balaudé : vous intervenez dans le cœur d'une action qui a déjà commencé. Comment en tant qu'acteur se mobilise-t-on pour être immédiatement dans l'état permettant d'aborder une scène où sont, en général, développées des passions extrêmes ? Puisqu'il s'agit de se reconnaître, d'être reconnu, de reconnaître autrui. Comment se mobilise-t-on pour s'arrêter sur cette scène si particulière et si intense qu'est la scène de reconnaissance ?

Nathalie Vienne-Guerrin : ce que j'ai remarqué c'est que pour aboutir à ce type de scène, il faut faire en amont tout un travail de reconstruction, une mise en condition. À ce titre, il faut mobiliser des éléments personnels qui permettent de donner sens et vie à une séquence coupée de son « monde ».

Un étudiant : il fallait trouver un adjectif pour qualifier le personnage, un mot-clef pour rentrer avec plus d'efficacité dans le rôle et s'imaginer comment il réagirait dans différentes situations.

Catherine Treilhou-Balaudé : il s'agit d'un mot correspondant à un état intérieur avec lequel vous arrivez sur le plateau ?

Un étudiant : oui. C'est une orientation, un axe à partir duquel développer le personnage.

David McCallam : dans *La Fausse Suivante*¹ les reconnaissances rythment le texte, rythment la pièce. Elles opèrent sur plusieurs niveaux, dans différents registres. Nous avons donc à nuancer ces dernières... Par ailleurs, il y a tout un jeu avec le genre du chevalier et son statut social : l'un reste effectivement secret pendant presque toute la pièce, l'autre est par moments révélé/caché. Il n'y avait donc pas de mot-clef, le travail dépendait des scènes et de l'élaboration des personnages...

Catherine Treilhou-Balaudé : cette élaboration peut être plus conséquente puisque vous avez présenté un temps plus long de la pièce, dans laquelle la reconnaissance est effectivement plus graduée.

David McCallam : oui. Toutes les reconnaissances précédentes guident, informent, dictent la conduite des personnages.

Sophie Vasset : pour faire travailler les acteurs, nous avons fait de nombreux allers-retours entre le corps et le texte. Nous avons parfois joué la scène sans paroles, pour que le texte adienne ensuite de façon plus frappante, comme s'il était neuf.

Nathalie Vienne-Guerrin : il y a une spécificité des scènes de reconnaissance qui, pour la plupart, apparaissent en fin de parcours : elles charrient un nombre considérable d'éléments, parfois difficiles à intégrer.

Catherine Treilhou-Balaudé : nous avons assisté à des scènes de reconnaissance jouées dans leurs langues originales, langues qui n'étaient pas nécessairement les vôtres. La question porte donc sur l'importance des mots : on se reconnaît par le regard, mais aussi par des mots, des mots performatifs, qui agissent et font la reconnaissance. Est-ce que le fait d'aborder ces scènes de reconnaissance dans leurs langues originales, et donc dans une certaine étrangeté pour vous, a été une expérience particulière ?

Une étudiante : oui, cela permet de bien comprendre les significations de chaque mot, d'y être attentif et de les communiquer au public. En Angleterre, lorsque l'on jouait Marivaux, il nous fallait être très visuels.

David McCallam : cela change un peu notre jeu. D'ailleurs à propos de Marivaux on disait au XVIII^e siècle qu'il avait tellement forcé et faussé la langue française, que les étrangers jouaient mieux ses pièces que les Français !

Catherine Treilhou-Balaudé : cela rejoint ce que disait Bill Homewood à propos de Shakespeare, qu'il trouve plus puissant encore en traduction... Comme si le fait de se décentrer permettait d'entendre et de dire les mots de la reconnaissance de manière neuve.

¹ Marivaux, *La Fausse Suivante* (1724). Pour mieux juger de la probité d'un certain Lelio à qui on l'a promise en mariage, une demoiselle de Paris se travestit en Chevalier. Lelio invite son nouvel ami à séduire la Comtesse, son amante, pour que Lelio puisse rompre avec elle sans avoir à payer un dédit convenu entre eux. Démasquée par des valets vénaux, la demoiselle se fait passer pour sa propre servante, et contraint le fourbe Lelio et la complaisante Comtesse à choisir entre un mariage sans amour ou une rupture sans argent, avant de se dévoiler aux amants perfides et de triompher d'eux.

David McCallam : j'ai une question pour le groupe de Sophie Vasset, dont j'ai trouvé le travail sur le langage magnifique. Je me demandais si vous aviez fait des exercices spécifiques pour travailler la langue ?

Sophie Vasset : en vérité, jusqu'à ce matin nous avons compris des choses [rires de la salle]. Interpréter, c'est comme la traduction : cela ne pardonne pas. Tant que l'on n'a pas bien compris, cela ne sonne pas juste. Nous avons fait un exercice très ludique, qui nous a permis de mieux intégrer la pièce : il s'agissait de jouer la même scène sous différents registres. Une version surlignant à outrance l'aspect sentimental du texte, une autre imitant les stéréotypes de la série télévisée Dallas... c'était comique et libérateur.

Un étudiant : plus on travaille sur le sens du texte, plus on arrive à faire passer de choses.

Une étudiante : le défi, c'était d'explicitier chaque mot tout en revenant à la nouveauté, autrement dit de jouer la reconnaissance comme si c'était la première fois.

Catherine Treilhou-Balaudé : quant à la présentation du groupe de Bill Homewood, je trouve qu'elle montrait bien l'importance des mots de la reconnaissance. On sentait qu'il y avait un réel souci de l'adresse au public...

Bill Homewood : oui, il ne faut pas oublier le public. Il faut également de la technique : c'est même plus important encore que les émotions, car si l'on n'a pas de technique on ne peut guère montrer ses sentiments.

Françoise Rubellin : en ce qui concerne *La Fausse Suivante*, je voudrais parler de la distance à la langue : c'est une expérience fascinante parce que cette pièce a été créée pour les Comédiens Italiens de Paris. Arlequin était interprété par Tomazo Vicentini qui parlait mal français et avait un accent italien très fort. Votre représentation permet donc de se faire une idée de la distance linguistique dont parlent les témoignages de l'époque. La fausse suivante était interprétée par Silvia Balletti et Lelio par Luigi Riccoboni qui avaient également l'accent italien. Celui qui parlait le mieux, selon les contemporains, c'était Trivelin joué par Pierre-François Biencolelli, car il était né en France et fils de l'ancien Arlequin. On arrive difficilement à se l'imaginer puisque l'on s'est construit une vision fantasmatique de Marivaux, proche de l'« Académie française », fort d'une diction parfaite et d'un maintien des corps statufié... Aujourd'hui, grâce aux mises en scène de Planchon ou de Chéreau, cette vision s'est en partie dé faite. Mais avec votre représentation, on était vraiment dans la spontanéité : on entendait la langue et les jeux de mots différemment, vous sembliez jouer avec chaque réplique. À défaut d'entendre l'accent des acteurs italiens, on a donc retrouvé ce petit écart qui nous permet de comprendre ce qu'avait été la surprise pour les gens de l'époque.

David McCallam : en dépouillant les scènes du « marivaudage » et de certaines longueurs, nous avons pu rehausser le statut de certaines répliques, qui peut-être s'y étaient perdues...

Françoise Rubellin : il me revient en mémoire une citation d'une autre pièce des Comédiens Italiens. À part Trivelin, tous venaient d'Italie et jouaient en France depuis

1716. Or, dans une pièce datant de 1718, *Le naufrage au Port-à-L'Anglois* d'Autreau², se trouve un prologue où Flaminia et Silvia disent : « nous allons parler français et cela me fait trembler ! ».

David McCallam : c'est un sentiment que nous connaissons bien ! [rires de la salle]

Catherine Treilhou-Balaudé : pour revenir à l'interprétation scénique des scènes de reconnaissance, nous avons parlé des mots, de la langue, mais il y a aussi les gestes et les objets de la reconnaissance... Comment trouve-t-on pour un public d'aujourd'hui les gestes de la reconnaissance, qui sont évidemment en lien avec le texte et l'esthétique privilégiée ? Par exemple, est-ce que l'on se pose la question de la redondance ? Le geste risquant d'illustrer ou de répéter ce qui vient d'être dit, par exemple. Comment se fait l'articulation entre le corps éloquent et la parole très performative de la reconnaissance ?

Nathalie Vienne-Guerrin : la scène de reconnaissance narrée dans *The Winter's Tale*³, présente tous les codes de la représentation de ce que devrait être une reconnaissance, tous les signes du point de vue de la réception. Le plus frappant, ce sont les yeux qui sortent de la tête, les bras levés au ciel... C'est un « mode d'emploi » qui peut donc rapidement devenir grotesque.

David McCallam : pour nous l'essentiel, c'était de doser les gestes sans pour autant les laisser dans le vague, car il est très facile de tomber dans l'outrance ou l'insignifiance. Chaque geste devait avoir sa propre signification.

Catherine Treilhou-Balaudé : dans la pièce de Lillo⁴, vous n'étiez pas dans l'exagération. Au niveau de la gestuelle, il me semble que vous étiez dans un jeu assez réaliste, contemporain... Comment avez-vous vécu de l'intérieur les gestes et les déplacements du moment de la reconnaissance ? Comment se sont inventés les choix scéniques ?

Sophie Vasset : c'était un choix de le jouer de manière réaliste, car je ne suis pas assez à l'aise avec les postures du théâtre du XVIII^e siècle pour travailler les corps avec elles. Par ailleurs, il y avait un grand travail à faire sur le texte. Le problème, lorsque l'on joue du théâtre classique pour la première fois, c'est la tendance à figer les corps. Il a fallu gommer et recentrer.

Catherine Treilhou-Balaudé : on a plusieurs fois chanté et dansé, comme si la scène de reconnaissance par son intensité appelait peut-être la sortie d'un théâtre qui serait exclusivement parlé, de corps qui se déplaceraient simplement comme des corps d'acteurs sur scène, pour aller vers une forme plus intense, plus participative.

Nathalie Vienne-Guerrin : en effet, la plupart de ces scènes de reconnaissance mènent à une forme de célébration, dont la narration fait partie : « on va se raconter ! Nous allons comprendre comment tout cela est arrivé ! ». À propos de la scène finale du *Winter's Tale*,

² Jacques Autreau, *Le naufrage au Port-à-L'Anglois, ou les Nouvelles débarquées* (1718).

³ William Shakespeare, *The Winter's Tale* (1610-1611), Acte V, scène 2.

⁴ Georges Lillo, *The Fatal Curiosity* (1737).

la célébration me semble néanmoins ambivalente⁵ : c'est une statue et ce n'est pas une statue, c'est une tragédie et une comédie...

⁵ William Shakespeare, *The Winter's Tale*, Acte V, scène 3. Après seize années de séparation, Leontes, guidé par Paulina, découvre la statue de son épouse, Hermione. Sont aussi présents sur scène Perdita, fille perdue et retrouvée de Leontes et d'Hermione, et Camillo, ami de Leontes, lui aussi perdu et retrouvé.