

LA NUIT DES ROIS

OU TOUT CE QUE
VOUS VOULEZ



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHÉ LIVE

ANALYSE SÉQUENCE

DE WILLIAM SHAKESPEARE | MISE EN SCÈNE THOMAS OSTERMEIR

De 3h01'12'' à 3h05'28'' (27 PLANS)

A

lors que le travestissement et le trouble des identités ont fait naître de nouveaux sentiments amoureux chez les habitants de l'Illyrie, à la fin de la pièce tous les quiproquos sont levés : l'identité des jumeaux a été révélée et un double mariage

va unir Viola à Orsino et Olivia à Sébastien. Mais plutôt que d'opérer par le dénouement la stabilisation attendue de la situation finale, une forme de retour à l'ordre après que les différentes péripéties et coups de théâtre ont fortement perturbé l'intrigue, la mise en scène de Thomas Ostermeier fait le choix d'une conclusion ouverte, ambiguë et silencieuse, de manière à donner à penser le caractère mouvant du désir et la pluralité de ses formes.

TÉLÉCHARGER LA SÉQUENCE [ICI](#)

I. UN DÉNOUEMENT DE COMÉDIE

C'est la parole d'Orsino qui désigne les couples finalement formés, et opère un double mariage typique de la comédie, une fois les reconnaissances réalisées. Le duc s'unit à Viola (« voici ma main » plan 3) en l'affranchissant et en la désignant comme la « maîtresse de [son] maître » et « maîtresse de son désir ». Du début à la fin de la pièce, l'amour d'Orsino affirme en vérité sa mobilité : d'abord mélancoliquement amoureux d'Olivia, au point d'en délaissier ses préoccupations politiques, c'est désormais de celle à qui il avait confié la charge de l'approcher qu'il devient l'amant courtois.

Il consacre également l'union d'Olivia et Sébastien et cette double union apparaît comme promesse d'un nouvel état de bonheur (« C'est un nouvel âge d'or qui nous y invite », plan 4), mettant fin possiblement à son humeur mélancolique. Mais la désignation claire de ces nouveaux liens (« Nous allons associer nos chères âmes, solennellement ») ne va pas pour autant avec une stabilité définitive des identités : le plan moyen (5) fait voir qu'Orsino confond encore les jumeaux (il se tourne vers Sébastien et l'appelle Césarino) et qu'il maintient encore un temps l'ambiguïté générique de Viola-Césarino (« Et toi, Césarino, tu porteras toujours ce nom tant que tu seras un homme »). Cette instabilité des identités, motif traversant toute l'intrigue, est soulignée de façon comique par la remarque d'Olivia qui, tout en désignant le nouveau lien qui l'unit à Viola (laquelle devient sa sœur par alliance) rappelle tout le trouble créé par la méprise qui l'a fait tomber amoureux d'une femme qu'elle croyait être un homme : « Et ma sœur... hein, donc c'est bien toi » (plan 3).

Les costumes que continuent de porter Gorgia Scalliet et Julien Frison (veste rose et jambes nues) maintiennent visuellement la possibilité d'une permutation des deux personnages, quand bien même les mots tenteraient désormais de les distinguer, tandis que la gestuelle des acteurs (mains portées à la bouche, au front) traduit l'hésitation, l'incertitude persistante des personnages.

Jusqu'au bout, Thomas Ostermeier, inspiré par la pensée de Judith Butler, loge au centre de sa mise en scène le trouble dans les genres (voir texte en annexe).



plan 1



plan 2



plan 3



plan 4



plan 5



plan 6

II. LA COMBINATOIRE DES BAISERS :

Un premier baiser échangé entre Orsino et Viola filmé en plan rapproché vient sanctionner ces nouvelles unions suivi d'un deuxième, entre Olivia et Sébastien, découvert dans le plan moyen (7 et 8). L'effet de rime visuelle soutient l'émotion et la sensualité créées par ces deux rapprochements qui cohabitent sur la scène et dans le plan. Antonio, aimant Sébastien et témoin malgré lui de ce qu'il préférerait ne pas voir, se trouve isolé des étreintes du quatuor : le regard qu'il adresse au public suscite un rire de connivence. La mise en scène offre une première combinaison des relations entre les cinq personnages, vouée à changer sur un mode à la fois ludique et sérieux, et travaillent à la démultiplication et à la reconfiguration permanente des triangles amoureux. Le plan rapproché sur Olivia et Sébastien (9) donne à voir l'hébétude des personnages devant cette situation étrange, comme si juste après l'étreinte, ils s'éveillaient d'un étourdissement ou méditaient sur la curiosité de la situation.

Le mutisme des personnages, tirant la scène vers le cinéma muet, renforce l'ambiguïté des attitudes et rend à la fois plus plaisant et étrange ce jeu de combinatoire des corps, suivi par le léger travelling gauche droite qui vient cadrer Sébastien et Antonio s'embrassant. Le plan moyen (10), raccordé dans l'axe au précédent, donne à voir deux baisers qui renvoient aux désirs qui ont circulé précédemment dans la pièce et qui n'avaient jusqu'alors pu être satisfaits (l'amour d'Orsino pour Olivia, d'Antonio pour Sébastien). La mise en scène rend ainsi possible ce que les conventions du dénouement de la comédie ne permettent pas : la formation de tous les couples possibles, l'actualisation de tous les désirs, qu'ils soient hétérosexuels ou homosexuels, tendres ou fougues, suscitant toujours chez les personnages le même effarement. « Désir/ – ah tu débordes tellement de formes » disait Orsino à la scène 1 de l'acte I : le jeu de permutations offre frontalement au spectateur opère cette démultiplication des formes et ouvre chez lui une réflexion profonde sur la circulation, la réversibilité, le caractère protéiforme et fondamentalement mobile du désir.

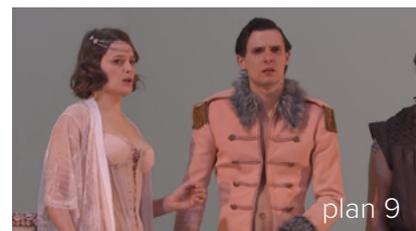
La grande force de cette scène des baisers est sans doute qu'elle regarde à la fois vers notre époque en articulant la question du désir à celle, particulièrement contemporaine, du genre, tout en renouant dans le même temps avec une vision profondément baroque et shakespearienne où le monde n'est que changements et mouvements, où l'instabilité des êtres et des apparences nourrit un flux d'images miroitantes. La pluralité des tonalités de la scène est soulignée par le découpage des plans : le plan rapproché 13 donne à voir le long baiser d'Olivia et de Viola à la fois sensuel et troublant, tandis qu'après une autre permutation, le plan 15 donne à voir Orsino embrassant chastement Antonio, puis, à la fois désirant et distrait, regardant à la manière d'une pantomime burlesque sous le costume de celui-ci. Les personnages reprennent ensuite leur place initiale, face au public comme au moment du salut final, tandis que quelques notes d'orgue se font entendre.



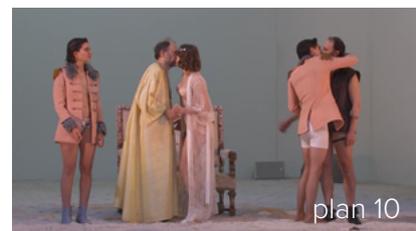
plan 7



plan 8



plan 9



plan 10



plan 11



plan 12



III. LA MORT AU LOINTAIN :

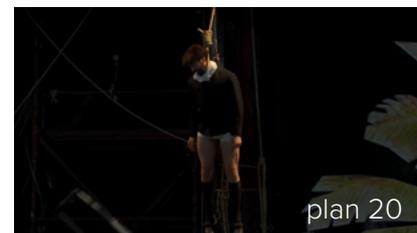
Tandis que la musique se déploie, la caméra opère dans le plan large (19) un lent zoom arrière qui donne à voir l'ensemble du décor et élargit le cadre en même temps que le cube blanc s'ouvre. Dernière « attraction » de la mise en scène de Thomas Ostermeier (voir dossier pédagogique), la boîte blanche se démantèle pour donner à voir ce qu'elle masquait, le hors-champ insoupçonné derrière ses hauts murs nus : Malvolio (l'intendant d'Olivia durement tourné en ridicule par Maria, Sir Toby et Andrew), la corde au cou. Tandis que le pendu s'élève dans les cintres, que les murs s'écartent davantage et que se fait entendre un chant sacré, le cadre s'élargit davantage par le moyen du zoom arrière pour intégrer dans le plan le début de la passerelle et le public. Ainsi se forme à l'image un ensemble fait d'oppositions et de rapprochements : la scène et la salle, le public et les acteurs, les vivants et le mort.

L'ouverture de la boîte théâtrale, qui donne à voir partiellement le plateau et ses éléments techniques, est ainsi comme une ouverture du sens, un moment offert à la réflexion du public où l'émotion (le choc de la révélation du cadavre) est contrecarrée par un effet de distanciation (dénonciation de l'artifice). Par cette « surprise » scénographique, le spectateur interroge les liens entre la farce et la tragédie, eros et thanatos (la mort est-elle l'arrière plan invisible de tous les jeux amoureux qui se sont joués précédemment ?), le rêve et la réalité, la fiction théâtrale et la machinerie qui la rend possible.

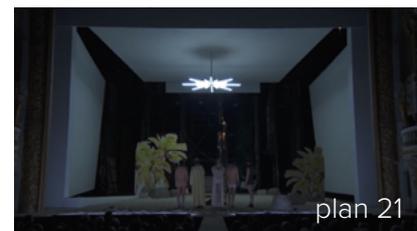
Les derniers choix de découpage sont particulièrement saisissants puisqu'ils offrent en gros plans les visages d'Olivia puis de Viola et enfin d'Orsino au spectateur : la stupeur, l'hébétude, l'abattement qui se lisent sur les visages sont comme le commentaire muet de ce dernier coup de théâtre, comme un possible partage de la culpabilité (plans 22, 23, 24) dans une pénombre qui tend au cauchemar. Dans les derniers plans larges, qui contrastent nettement par leur valeur avec les gros plans, c'est toute la salle qui est reliée à la scène tandis que le zoom arrière continue d'élargir solennellement le cadre, alors que le cadavre de Malvolio est exhibé, corps mort suspendu au-dessus de tous les autres, vers lequel la perspective linéaire de la passerelle dirige impérativement le regard, avant que le noir ne se fasse brusquement.



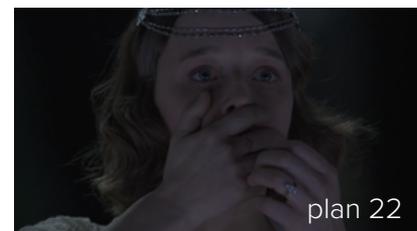
plan 19



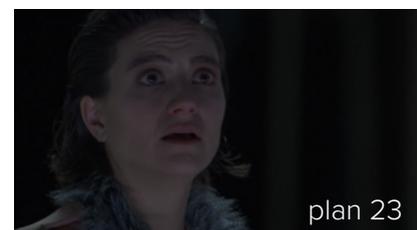
plan 20



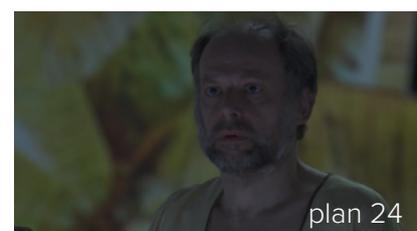
plan 21



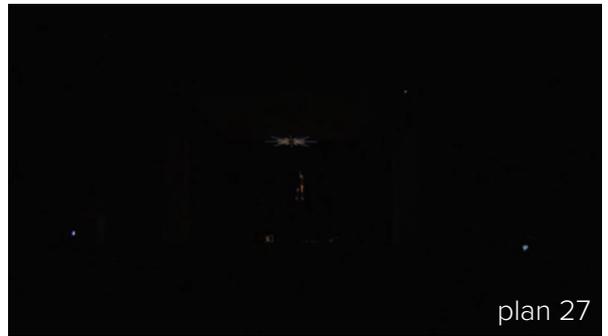
plan 22



plan 23



plan 24



IV. ANNEXES

Comme une incarnation de ce qui, en soi-même, est étranger, Shakespeare déplace en Illyrie le trouble créé par le jeu dangereux des apparences sur le plateau du théâtre élisabéthain. Pour les contemporains de Shakespeare, l'Illyrie, pays des corsaires, est aussi celui de relations amoureuses entre hommes, consacrées par le rite sacré de l'*Adelphopoia*. C'est ici que les rapports homosociaux porteurs de la société aristocrate de l'Angleterre d'Élisabeth Ire peuvent, dans l'imaginaire de Shakespeare, se transformer en rapports homosexuels vécus et acceptés.

Ce n'est pas seulement en cela que la pièce, qui explore les formes que prend l'amour lui-même, rejoint des débats bien contemporains : dans le triangle Orsino-Césario-Olivia, dont la similarité avec le rapport entre le poète, le jeune homme et la « dark lady » des sonnets de l'auteur est frappante, l'amoureux est certes victime des apparences, mais son désir donne à penser qu'il vise en même temps quelque chose d'autre. Se crée alors une troisième voie pour l'amour qui déstabilise le rapport entre le sexe biologique et la construction culturelle du genre prétendument appuyée sur cette structure « naturelle ». Comme Judith Butler l'articulera bien plus tard dans ses écrits, *La Nuit des rois* pense le genre à travers un concept fondamentalement théâtral : il n'est pas d'ordre naturel, il se construit. Il est le résultat d'une performance répétée, de la représentation qu'opère chaque individu de lui-même par ses actes et ses paroles, suivant certains principes et normes sociétales et culturelles qui servent de modèle à cette représentation. Le théâtre offre l'opportunité d'explorer sur scène les mécanismes par lesquels se constitue cette représentation dans le jeu – et la possibilité que, plutôt qu'une apparence trompeuse, superposée à une « réalité » biologique, le genre et la structure du désir se créent à travers le jeu même de la représentation. C'est ainsi que, au lieu d'une résolution satisfaisant les exigences d'une société strictement régulée selon des catégories fixes, tels que le genre et la classe sociale, la dramaturgie de la pièce nous montre le « biais » que choisit la nature pour parvenir à ses fins ; un but paradoxalement encore inconnu qui se crée seulement au fil de sa trajectoire biaisée : « Mais la nature, après ce détour, a retrouvé sa trajectoire », réalise Sébastien face à son épouse Olivia, pourtant tombée amoureuse de sa sœur jumelle et non de lui. Viola, au fil de la pièce, n'est-elle pas devenue Césario, « un homme... et une femme » ? En effet, Orsino et Césario repoussent, au-delà de sa conclusion, la transformation de Césario en « jeune fille » : « Viens... Césario ! Ce sera toujours ton nom, tant que tu seras un homme. Mais avec d'autres vêtements, on découvrira enfin... la reine d'Orsino, la maîtresse de son désir. » Le nom et le costume sont tout deux autant d'accessoires à l'identité de Viola-en-Césario, qui perdent leur importance face à la vérité d'un désir pour la personne elle-même.

Juin 2018, *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, note de Thomas Ostermeier

QUESTIONS

1. Comparez l'acte V, scène I de *La Nuit des rois* dans la traduction d'Olivier Cadiot et la mise en scène de Thomas Ostermeier. Comment comprenez-vous les coupes ?
2. Qu'il y a-t-il de paradoxal dans le choix du silence au théâtre ? Connaissez-vous d'autres exemples de mises en scène qui en ont fait le choix ?
3. Dans sa note sur *La Nuit des rois*, Thomas Ostermeier dit que « le genre et la structure du désir se créent à travers le jeu même de la représentation ». Dans quelle mesure cette phrase éclaire-t-elle l'ensemble de la pièce et les choix de mise en scène du dénouement ?

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeure de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil) en collaboration avec les équipes de la Comédie-Française

AVEC LE SOUTIEN DE :



Réseau Canopé édite des ressources pédagogiques pour accompagner les enseignants et les élèves pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, dossiers pédagogiques en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>