



En tournée dans le département en mai 2010

Du 14 mai au 26 juin 2010

Création Célestins 2010

LORENZACCIO

De Alfred de Musset

Mise en scène Claudia Stavisky

SOUS CHAPITEAU

Dossier pédagogique

LORENZACCIO

De Alfred de Musset

Mise en scène Claudia Stavisky

Avec :

Thibault Vinçon - Lorenzo

Alexandre Zambeaux - Le Duc

Denis Ardant - Giomo, l'officier allemand, un des Strozzi

Fabien Albanese - Tebaldeo, Maffio, un des 4 Huit, un des Strozzi

Christian Taponard - L'orfèvre, Ruccelai, un des bourgeois, un des bannis, un des Strozzi

Daniel Pouthier - Le marchand, Sire Maurice, un des bourgeois, un des Strozzi

Loïc Risser - Salviati, un des bourgeois, un des banni, un des 4 Huit, un des Strozzi

Colin Rey - Léon Strozzi, le provéditeur, un des 4 Huit, un des Strozzi

François Herpeux - un masque, un des bourgeois, un des bannis, un des Strozzi

Noémie Bianco - Catherine, Louise Strozzi, une Dame de la cour, une des courtisanes

Jean-Marc Avocat - Cardinal Cibo, un des Strozzi

Magali Bonat - La Marquise Cibo, une femme, une des courtisanes, un des Strozzi

Mohamed Brikat - Cardinal Valori, Bindo, Scoronconcolo, un des deux bourgeois, un des Strozzi

Laurence Roy - Marie, une Dame de la cour, une femme du peuple, une des courtisanes, un des Strozzi

Philippe Vincenot - Philippe Strozzi

Clément Carabédian - Pierre Strozzi, un des Strozzi, foule

Scénographie – Estelle Gautier

Lumière – Franck Thevenon

Son - André Serré

Costumes – Clara Ognibene

Assistante à la mise en scène – Marjorie Evesque

Durée : 2h15

Coproduction : Célestins, Théâtre de Lyon

Avec le soutien du Département du Rhône et la participation artistique de l'Ensatt

Contact :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

SOMMAIRE

Le texte et l'œuvre

<i>Lorenzaccio</i>	5
<i>Alfred de Musset</i>	6
<i>Le drame romantique</i>	8
<i>La Renaissance des Médicis et la monarchie de Juillet</i>	10
<i>Lorenzaccio sur scène</i>	11
<i>Morceaux choisis</i>	13

La création des Célestins

<i>Claudia Stavisky</i>	16
<i>Entretien avec Claudia Stavisky</i>	18
<i>Du texte à la scène : chronologie d'une création</i>	22
<i>Entretien avec Estelle Gauthier, scénographe</i>	23
<i>Les répétitions : tableau de travail</i>	26
<i>Les Célestins investis sur le territoire</i>	29
<i>Calendrier des représentations</i>	30

*La vie est comme une cité :
on peut y rester cinquante et soixante ans
sans voir autre chose que des promenades et
des palais, mais il ne faut pas entrer dans les
tripots, ni s'arrêter, en rentrant chez soi, aux
fenêtres des mauvais quartiers.*

Lorenzo – Acte III, scène 3

LORENZACCIO

Le Florentin Lorenzo, patricien de 19 ans, studieux, admirateur des héros de l'Antiquité latine et grecque, se voue à la restauration de la République. Tâche difficile : son cousin, le bâtard Alexandre de Médicis, règne sur Florence avec l'appui de l'empereur d'Allemagne et du pape ; une garnison allemande assure sa protection ; le cardinal Cibo, qui défend à la fois les intérêts de Charles Quint et ceux du pontife romain, est son plus ferme soutien. Lorenzo imagine qu'en abattant Alexandre, il fournira au parti national et républicain de Toscane l'occasion de libérer la cité. Lutter à visage découvert serait inefficace. Il doit entrer dans l'entourage du tyran, devenir son familier, puis son compagnon de débauche, un véritable entremetteur.

Au pur Lorenzo succède donc celui que les Florentins appellent par mépris Lorenzaccio, en ajoutant à son nom ce suffixe péjoratif. Il ruine plus que sa réputation ; à ce double jeu, il fait l'apprentissage de la vilénie humaine. Mal soutenu par l'amitié du vieux Strozzi contre le mépris des grandes familles qui conspirent pour retrouver leur liberté, il en vient à douter de sa mission et de l'humanité toute entière. Très lucidement, il pressent l'inutilité et l'absurdité de son acte, mais il le considère comme le « seul brin d'herbe » où il puisse « cramponner ses ongles » et en prémédite avec minutie les circonstances. La marquise Cibo a cédé aux pressantes instances d'Alexandre de Médicis, dans l'espoir de le rendre plus humain envers la population florentine, et voilà que le tyran s'éprend de Catherine Ginori, tante de Lorenzo. A la faveur de ce nouveau caprice, le jeune homme attire le duc dans sa maison et le tue. Libération illusoire : Lorenzo, réfugié à Venise, apprend qu'un autre Médicis, Cosme, a pris le pouvoir. Sa tête est mise à prix, il ne se dérobe pas au poignard qui le délivrera de son doute et de son désespoir.

LAFFONT – BOMPIANI, *Le Nouveau dictionnaire des œuvres* – vol. IV, 1994

ALFRED DE MUSSET

Poète, romancier et auteur dramatique français, il devient, après une scolarité brillante, l'enfant prodige du romantisme avec les *Contes d'Espagne et d'Italie* qu'il publie à dix-neuf ans. En décembre 1830, *La Nuit vénitienne*, son premier essai dramatique, essuie un échec total. Echec bénéfique : Musset choisit d'écrire pour un théâtre imaginaire et du coup se sent libéré des contraintes particulièrement étroites de la scène contemporaine. Dès 1832, il compose son *Spectacle dans un fauteuil*, avec un drame romantique bien noir, *La Coupe et les Lèvres*, et une comédie tendre et sentimentale, *A quoi rêvent les jeunes filles*. La même année, le père de Musset meurt du choléra, et le jeune homme se voit contraint de vivre de sa plume. En 1833, il est recruté par l'équipe de Buloz, le directeur de la *Revue des Deux Mondes*. C'est le pain assuré mais aussi l'esclavage. Buloz, qui le sait nonchalant, lui fait rencontrer George Sand, cette fourmi. Ils s'éprennent violemment l'un de l'autre. Cette même année 1833, il a publié, avant la rencontre avec George Sand, *André del Sarto* et *Les Caprices de Marianne* ; après, c'est *Rolla*, poème qui connaît une célébrité immédiate, et *Lorenzaccio*. En 1834, il publie *On ne badine pas avec l'amour*, *Fantasio*, et son *Lorenzaccio* révisé. En 1835, il écrit pour le théâtre *Barberine* et *Le Chandelier* ; en 1836, outre des poèmes, il publie *Il ne faut jurer de rien*. Dans les deux années qui suivent, il fait surtout des nouvelles et, pour le théâtre, *Un caprice*. En 1838, il prend fait et cause pour Rachel dont le talent ranime la vieille tragédie. En 1847, le succès d'*Un caprice* à la Comédie-Française l'incite à écrire de nouveau pour le théâtre, *Louison* (1849), *Carmosine* (1850), *Bettine* (1851), textes qui n'ajoutent guère à son œuvre. Elu à l'Académie Française en 1852, il voit représenter un certain nombre de ses œuvres : *Le Chandelier*, *André del Sarto*, mais il doit les corriger dans un sens conformiste et moralisateur. Il boit trop, il est malade, il se traîne et il meurt le 2 mai 1857.

Les drames

André del Sarto, œuvre admirable et méconnue, pose le problème de l'artiste quand l'art est devenu marchandise ; le repli de l'artiste sur l'amour passion, fût-il conjugal, n'aboutit qu'à la catastrophe ; texte solide et concentré qu'on jurerait postérieur au voyage à Venise avec George Sand, mais ce n'est pas le cas. *Lorenzaccio* est un chef-d'œuvre difficile où Musset pose le problème politique de l'instauration d'un pouvoir juste ; transition de la situation de la France en 1833, la Florence de *Lorenzaccio* ne gagne rien à la mort de son tyran minable, immédiatement remplacé par un autre. Devant le vide politique et l'impuissance populaire, le tyrannicide est un acte gratuit. Œuvre admirable par sa formule originale, elle combine l'itinéraire du héros solitaire et une vue synthétique de la cité avec sa géographie et ses diverses couches sociales. Le «spectacle dans un fauteuil» débarrasse Musset de l'espace lourdement décorativiste et des contraintes financières inhérentes à la scène de son temps ; l'espace imaginaire, la liberté autorisent le voyage de lieu en lieu et la multiplication des personnages. Musset ose des solutions dramaturgiques neuves, comme dans l'acte IV le travail du simultané, ou bien la présence de trois fils d'intrigues, le fil Lorenzo, le fil Strozzi, le fil Cibo. *Lorenzaccio*, qui ne fut joué qu'en 1896, et très tripatouillé, a tenté les metteurs en scène contemporains : Vilar, Krejka, Mesguich, Lavaudant.

Comédies et proverbes

Les comédies de Musset sont d'abord des comédies-drames où la présence de fantoches grotesques n'allège guère la prescience angoissante de la catastrophe amoureuse. Tels sont *Les*

Caprices de Marianne où la confusion des sentiments conduit à la mort l'amoureux transi, trucidé par le mari, et *On ne badine pas avec l'amour*, où le dépit des amants provoque la mort de l'innocente Rosette.

Moins sombres, *Fantasio*, *Le Chandelier*, *Il ne faut jurer de rien* montrent des héros semblables à l'Octave de *Marianne*, à la fois passionnés et désabusés, qui ressemblent comme des frères à ce jeune Musset pris dans l'angoisse des années 1830.

Annie Ubersfeld in *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Editions Bordas

LE DRAME ROMANTIQUE : L'ESPACE ET LE TEMPS ENTRE ECLATEMENT ET COHERENCE

Le théâtre classique était régi par une esthétique de la concentration : un lieu, un jour, une action, peu de personnages. A l'inverse, le drame romantique vis un théâtre « total ». Pour saisir la plénitude et la richesse du monde, pour faire du personnage un individu particulier, et non un « type » ou un « caractère », Hugo, Stendhal, Vigny ou Dumas s'étaient d'abord lancés à l'assaut des unités classiques. Les lieux sont multiples, les lieux s'étirent au-delà de la contrainte aberrante des vingt-quatre heures, l'action s'élargit.

Pour tirer profit de toute la matière historique et décorative de l'histoire de Lorenzo et d'Alexandre de Médicis, Musset ne se refuse rien. Florence, Montolivet et Venise, jardins, rues commerçantes et bords de l'Arno proposent à chaque scène, qu'on appellerait plus volontiers des tableaux, autant de décors que commentent aussi les propos des personnages. Catherine, à la fin de l'acte I, nous décrit les bandes de pourpre du coucher de soleil. Lorenzo, avant son meurtre, évoque la face blafarde de la lune. Les planches du théâtre sont censées se peupler de toute la foule d'un pèlerinage (I, 2) ou de la petite armée conjurée des quarante Strozzi (III, 7).

Lorenzaccio s'inscrit donc dans une esthétique nouvelle. La considérable dispersion des lieux (on ne compte pas moins de vingt-cinq propositions de décors différents) est renforcée par le jeu constant entre intérieurs (chambre de Lorenzo, boudoir de la marquise Cibo) et extérieurs (une rue à Florence, la grande place, les bords de l'Arno, une auberge...). Comme dans le théâtre de Shakespeare, c'est le lieu, et non l'entrée ou la sortie des personnages, qui délimite les scènes. En multipliant les lieux, Musset ne s'abandonne cependant pas aux charmes du pittoresque et de la couleur locale : l'espace théâtral fait, dans *Lorenzaccio*, l'objet d'un traitement radicalement nouveau.

Le décor proposé, mais non imposé, par les didascalies, comme le prouvent parfois les choix économiques des metteurs en scène modernes, n'est pas seulement un cadre ni un fond. Au contraire, il se déploie et se déploie en fonction des déplacements des personnages. Dans la rue de Florence (I, 2) ou devant l'église de Saint Miniato (I, 5), c'est la circulation des passants qui dessine vraiment l'espace urbain. De même, les rues de Florence sous la lumière de la lune apparaissent dans le mouvement d'errance de Lorenzo (IV, 9).

Ainsi dynamisé, l'espace n'est plus seulement le contenu de la « boîte » rectangulaire caractéristique de la scène traditionnelle ; il paraît creusé, mobile, animé. Lorsque le duc observe Lorenzo montant depuis le « fond d'une galerie basse » (I, 4), la scène se donne comme une contre-plongée ; elle relève plutôt du panoramique lorsque le regard s'élance dans les lointains (IV, 11 ; V, 2). Par-delà l'indéniable importance que lui accordent les propos des personnages, cette animation de l'espace achève sans nul doute de faire de la ville, et tout particulièrement de Florence, un véritable « personnage ».

Au regard des conventions classiques, qui prétendaient faire coïncider la durée de l'action avec celle de la représentation théâtrale (la règle connaissait un assouplissement autorisant au maximum vingt-quatre heures), le temps dans *Lorenzaccio* est également dilaté. Les romantiques voyaient dans cette nouvelle organisation un souci de vraisemblance, puisqu'il paraît peu acceptable qu'une seule journée puisse contenir à la fois la conjuration des Strozzi, l'organisation du crime de Lorenzo, son propre assassinat, la cour du duc à la marquise Cibo, leur liaison, et l'usure du désir face aux tentatives désespérées de la marquise pour convertir le duc à la vertu...

Classicisme et romantisme s'opposent sur la question de l'unité de temps parce que chacun est animé d'un projet propre. Le classicisme voulait peindre une crise ; le romantisme s'intéressait à une durée. La dimension historique n'interdit d'ailleurs pas à Musset de prendre des libertés avec le calendrier réel de son intrigue : c'est plus de douze ans après son meurtre que Lorenzo de Médicis fut assassiné, alors que le dramaturge le fait mourir quelques jours après la mort du duc (V, 6).

Si le temps peut se dilater, le théâtre impose cependant, dans un souci dramatique, un resserrement de l'Histoire. Par exemple, acte II, scène 2, Tebaldeo ne peut pas avoir connu le peintre Raphaël. De même, Musset fait mourir la mère de Lorenzo avant son fils (V, 6) ; dans la réalité elle lui survécut et il vécut avec elle à Venise après le meurtre du duc. Selon Varchi enfin, la mort de Louise Strozzi (III, 7) eut lieu en 1534. Musset respecte la véracité historique. Mais, dans un souci dramatique évident, il condense les actions en peu de temps.

Olivier Barbarant, *Lorenzaccio – Alfred de Musset*, collection Classiques et Cie, Hatier, 2003

LA RENAISSANCE DES MEDICIS ET LA MONARCHIE DE JUILLET

Aux yeux de Musset, et de tous ses lecteurs contemporains, nombre d'aspects de la Florence de 1537 trouvaient des échos dans l'actualité politique française. Comme la cité des Médicis, la France de la monarchie de Juillet est dirigée par des affairistes. *Lorenzaccio* comme l'Histoire montrent qu'il est vain de vouloir changer l'ordre du monde ; à Charles X succède le médiocre Louis-Philippe, après Alexandre vient Côme de Médicis. Le peuple « badaud » (V, 1) est mystifié ; les idéalistes sont sacrifiés. Le pouvoir se réorganise dans le secret des antichambres, dirigé par l'ombre sanglante et machiavélique du cardinal Cibo. Tandis que les intellectuels rêvent en vain, les étudiants se sacrifient (V, 6) et les commerçants veulent s'enrichir. *Lorenzaccio*, devenu héros romantique sous la plume de Musset, ne peut accomplir son geste qu'à la condition de substituer à l'utopie humaniste, qui aveugle encore un Philippe Strozzi, des mobiles finalement plus intimes : tuer Alexandre, c'est avant tout, pour le héros, procéder à l'inutile sacrifice de soi.

Dans le détail, le texte du drame abonde en allusion à l'actualité. Ainsi, acte I scène 2, la réplique du marchand fait-elle directement référence à la crise des industries du luxe qui sévit en France au lendemain de la révolution de 1830, et qui Musset avait évoqué dans un article du *Temps* le 26 janvier 1831 ; la réplique de *Lorenzaccio* à son oncle : « Ne voyez-vous pas à ma coiffure que je suis républicain dans l'âme » (II, 4) fait allusion à une mode caractéristique des années 1830 selon laquelle les idées politiques ou esthétiques se manifestaient pas le costume ou la coiffure. De même, acte V, scène 5, Musset dénonce l'opportunisme des poètes, prêts à chanter un régime politique nouveau après avoir fait l'éloge du précédent : « Vous serez peut être étonné que moi qui ai commencé par chanter la monarchie en quelque sorte, je semble cette fois chanter la république. »

L'attaque de Musset vaut bien évidemment pour son propre temps. On a même proposé de lire ici une critique de Victor Hugo : le poète monarchiste et légitimiste d'alors avait en effet écrit un poème « Dicté après 1830 » où il chantait la nouvelle liberté.

Les paroles prononcées par la marquise Cibo (I, 3) font aussi clairement allusion à la situation française après la révolution confisquée de 1830, le clergé apparaissant alors comme le complice du pouvoir oppresseur de Charles X, tandis que la figure inquiétante du cardinal Cibo s'accorde bien avec cette agitation anticléricale.

On peut enfin imaginer sans peine ce que pouvait ressentir le lecteur de 1834 devant la superbe déclaration de Philippe Strozzi :

La république, il nous faut ce mot-là. Et quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air... (II, 1)

Cependant *Lorenzaccio* n'est pas un manifeste révolutionnaire. Le caractère enflammé de ces extraits ne doit pas faire oublier le message global de la pièce : tout engagement est voué à l'échec, les plus beaux rêves retombent, ceux de Philippe Strozzi, ceux de la marquise Cibo comme ceux de Lorenzo. L'Histoire est le territoire du malheur. Les âmes héroïques et prêtes au sacrifice éprouvent un dilemme tragique, déchirées qu'elles sont entre le devoir de s'indigner et la conscience de la vanité des actions.

Olivier Barbarant, *Lorenzaccio – Alfred de Musset*, collection Classiques et Cie, Hatier, 2003

LORENZACCIO SUR SCENE

Qui ne connaît *Lorenzaccio* ? Qui n'en a une représentation, ne serait-ce qu'à travers l'image de Gérard Philipe ? Pourtant, ce « classique » du romantisme français aura été pendant près de deux tiers de siècle ignoré puis, pendant un demi-siècle encore, massacré. Alfred de Musset (1810-1857) l'a écrit en 1834, à 24 ans - un an après la création de *Lucrèce Borgia*, de Victor Hugo. Jeune lion de la littérature pour qui le théâtre prime sur toute autre forme, il a été échaudé quatre ans plus tôt par l'échec de sa première pièce *La Nuit vénitienne* (1830) - l'année de la bataille d'Hernani. Désormais, si Musset continue à écrire, ce n'est plus pour la scène étriquée du XIXe siècle bourgeois. Significativement, le recueil où l'œuvre trouve place s'intitule *Un spectacle dans un fauteuil*. Libéré des contraintes de la représentation, l'écrivain peut laisser galoper sans frein son imagination. C'est dans ce cadre que s'inscrit *Lorenzaccio*, une « pièce de théâtre » comme il la désigne sobrement, dont la matière lui a été fournie par l'histoire - l'assassinat d'Alexandre, duc de Florence, par son cousin Laurent de Médicis - et par un drame sur ce thème que lui a abandonné George Sand, « *Une conspiration en 1537* ». Mais Musset ne s'en tient pas à ses modèles. Il signe une œuvre personnelle et démesurée - trente-neuf tableaux, une centaine de rôles, six à sept heures de représentation... Il ne verra jamais *Lorenzaccio* représenté de son vivant. Six ans après sa mort, en 1857, deux tentatives de son frère Paul pour faire jouer la pièce se soldent par un échec. Il faut attendre 1896 pour que *Lorenzaccio*, mis en scène par Armand Artois qui ampute le texte du dernier acte, puisse voir le jour. Dans le rôle-titre, l'immense comédienne Sarah Bernhardt, qui instaure, du même coup, la tradition de faire interpréter *Lorenzaccio* par des femmes - de Falconetti en 1927 à Marguerite Jamois, dirigée par Gaston Baty, en 1945. Ce n'est qu'avec Jean Vilar en 1953 qu'une adaptation s'impose avec un homme dans le rôle-titre : Gérard Philipe. *Lorenzaccio* est alors reconnu comme un chef-d'œuvre. D'autres versions suivront, mises en scène par Raymond Rouleau avec Pierre Vaneck (1964), Georges Lavaudant avec Ariel Garcia-Valdès à Grenoble (1975), puis à la Comédie-Française avec Redjep Mitrovitsa (1989), qui avait déjà joué le rôle dans l'adaptation qu'en donna Daniel Mesguich en 1986. Lors de l'édition du festival d'Avignon de l'an 2000, c'est lui qui, succédant à Gérard Philipe dans la cour d'honneur du palais des Papes, a prêté à nouveau son visage à *Lorenzaccio*.

Didier MÉREUZE, *Encyclopaedia Universalis* 2007



© Christian Ganet

MORCEAUX CHOISIS

Dix citoyens bannis dans ce quartier-ci seulement! Le vieux Galeazzo et le petit Maffio bannis, sa sœur devenue une fille publique en une nuit! La corruption est-elle donc une loi de nature? Pauvre humanité ! Qu'il t'est facile à toi de bâtir des palais avec ce petit compas et un peu d'encre ! Mais l'architecte, qui a dans son pupitre des milliers de plans admirables, ne peut soulever de terre le premier pavé de son édifice quand il vient se mettre à l'ouvrage avec son dos voûté et ses idées obstinées. Que le bonheur des hommes ne soit qu'un rêve, cela est dur. Mais que le mal soit irrévocable, éternel, impossible à changer, non! La République, il nous faut ce mot-là. Et quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air...

Philippe Strozzi – Acte II, scène 1

PHILIPPE : Ah! Léon, Léon, je te le demande, qu'y aurait-il de changé pour Louise et pour nous-mêmes si tu n'avais rien dit? Maintenant tout est perdu. Voilà Pierre furieux. Il s'est mis en campagne. Il est allé chez les Pazzi. Dieu sait ce qui peut arriver! Qu'il rencontre Salviati, voilà le sang répandu, le mien, mon sang sur le pavé de Florence!

LE PRIEUR : Il n'y a peut-être pas tant de danger que vous le pensez.

PHILIPPE : N'en doutez pas. Pierre le tuera ou il se fera tuer. Où sont-ils maintenant? Voilà la nuit, la ville se couvre de profondes ténèbres. Ces rues sombres me font horreur. Le sang coule quelque part, j'en suis sûr.

LE PRIEUR : Remettez-vous, fermez cette fenêtre.

PHILIPPE : Eh bien, Florence! Apprends-la donc à tes pavés, la couleur de mon noble sang! Il y a quarante de tes fils qui l'ont dans les veines. Plus d'une fois ce sang que tu bois peut-être à cette heure avec indifférence, séchera au soleil de tes places! Mais ne ris pas ce soir du vieux Strozzi qui a peur pour son enfant. Car il viendra un jour ou le cœur te battra aussi lorsque tu entendras le bruit de nos épées.

LOUISE : Mon père! Mon père! Vous me faites peur.

PHILIPPE : Pauvre ville! Pauvre patrie! Pauvre patrie! Il y en a bien d'autres à cette heure qui s'enfoncent dans cette nuit obscure, ils savent qu'ils mourront demain de misère, s'ils ne meurent de froid cette nuit. Et nous, dans ces palais somptueux, nous attendons qu'on nous insulte pour tirer nos épées! Le propos d'un ivrogne nous transporte de colère et disperse dans ces sombres rues nos fils et nos amis! Mais les malheurs publics ne secouent pas la poussière de nos armes. On croit Philippe Strozzi un honnête homme parce qu'il fait le bien sans empêcher le mal. Pourquoi empêcherait-on le mal qui m'arrive, quand je n'ai pas empêché celui qui arrive aux autres, moi qui en avais le pouvoir? Les murs criaient vengeance autour de moi, et je me bouchais les oreilles pour m'enfoncer dans mes méditations. Il a fallu que la tyrannie vînt me frapper au visage pour me faire dire: Agissons! Et ma vengeance a des cheveux gris.

Entrent Pierre et Thomas.

PIERRE : *C'est fait. Salviati est mort.*

LOUISE : *Quelle horreur! Tu es couvert de sang, tu es pâle comme la mort.*

LORENZO : *Tu es beau, Pierre, tu es grand comme la vengeance.*

PIERRE : *Lorenzaccio! Quand fermerez-vous votre porte à ce misérable !*

PHILIPPE : *Si Lorenzo est ici, c'est que j'ai de bonnes raisons pour l'y recevoir.*

PIERRE : *Je pourrais bien en trouver aussi une très bonne raison pour le faire sauter par les fenêtres. Dites ce que vous voudrez. J'étouffe dans cette chambre de voir une pareille lèpre se traîner sur nos fauteuils.*

PHILIPPE : *Il faut commencer par te cacher.*

PIERRE : *Me cacher! Pourquoi me cacherais-je ? Depuis quand se cache-t-on pour avoir vengé son honneur ? Je me promènerais volontiers l'épée nue et sans en essayer une goutte de sang.*

PHILIPPE : *Tu n'es pas blessé, mon enfant? Tu n'as rien reçu dans tout cela ?*

Acte II, scène 5

Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre?

Si je suis l'ombre de moi-même, veux-tu donc que je m'arrache le seul fil qui rattache aujourd'hui mon cœur à quelques fibres de mon cœur d'autrefois? Songes-tu que ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu? Songes-tu que je glisse depuis deux ans sur un mur taillé à pic et que ce meurtre est le seul brin d'herbe où j'aie pu cramponner mes ongles? Crois-tu donc que je n'aie plus d'orgueil, parce que je n'ai plus de honte? Et veux-tu que je laisse mourir en silence l'énigme de ma vie? Si je pouvais revenir à la vertu, si mon apprentissage du vice pouvait s'évanouir, j'épargnerais peut-être ce conducteur de bœufs. Mais j'aime le vin, le jeu et les filles, comprends-tu cela? Si tu honores en moi quelque chose, toi qui me parles, c'est mon meurtre que tu honores, peut-être justement parce que tu ne le ferais pas. Voilà assez longtemps, vois-tu, que les républicains me couvrent de boue et d'infamie. Voilà assez longtemps que les oreilles me tintent et que l'exécration des hommes empoisonne le pain que je mâche. J'en ai assez d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain. Il faut que le monde sache un peu qui je suis et qui il est. Que les hommes me comprennent ou non, qu'ils agissent ou n'agissent pas, j'aurai dit tout ce que j'ai à dire et l'humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marqué en traits de sang. Il ne me plaît pas qu'ils m'oublient. Ma vie entière est au bout de ma dague et que la Providence retourne ou non la tête, en m'entendant frapper, je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre. Dans deux jours, les hommes comparaitront devant le tribunal de ma volonté.

Lorenzo – Acte III, scène 3



© Christian Ganet

CLAUDIA STAVISKY

Au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Claudia Stavisky a pour professeur Antoine Vitez.

Après un important parcours de comédienne, elle se dirige vers la mise en scène en créant :
Sarah ou le cri de la langouste de John Murell (Théâtre de l'Echappée, Laval – 1988, repris au Festival d'Avignon 1988 et en tournée en France)

Avant la retraite de Thomas Bernhard avec Denise Gence qui obtient le Molière de la meilleure actrice (Théâtre de la Colline – 1990, puis en tournée en France et en Suisse)

La chute de l'ange rebelle de Roland Fichet avec Valérie Dréville (Théâtre de l'Odéon – 1991, 1ère création en France)

Munich-Athènes de Lars Norén (Festival d'Avignon – 1993, puis Théâtre de la Tempête, Paris, et en tournée en France, 1ère création en France)

Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari d'Elfriede Jelinek, (Théâtre National de la Colline – 1994, 1ère création en France)

Mardi d'Edward Bond (Théâtre de La Colline – 1995, 1ère création en France)

Comme tu me veux de Luigi Pirandello (La Coursive – 1996, Théâtre de Gennevilliers, puis en tournée en France)

Le Monte Plats d'Harold Pinter (Maison d'arrêt de Versailles, dans une dizaine d'établissements de la région parisienne, Théâtre de la Cité Internationale à Paris – 1997)

Le bousier d'Enzo Cormann (Maison d'arrêt de Versailles, dans une dizaine d'établissements de la région parisienne, repris au Théâtre du Nord Lille Tourcoing, tournée en France – 1997, 1ère création en France)

Electre de Sophocle (Comédie de Reims – 1998)

Par ailleurs, Claudia Stavisky dirige les élèves du Conservatoire d'Art Dramatique dans *Les Troyennes* de Sénèque (1994), les élèves de l'ENSATT à Lyon dans *Comme tu me veux* de Pirandello, *Electre* de Sophocle (1998) puis dans *Répétition publique* d'Enzo Cormann (2000, 1ère création en France). Elle monte *West Side Story* de Leonard Bernstein, dirigé par Claire Gibault en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Paris (Théâtre du Châtelet – 2000).

À l'opéra, elle met en scène :

Le Chapeau de paille de Florence de Nino Rota (Opéra National de Lyon – 1999)

Roméo et Juliette de Charles Gounod (Opéra National de Lyon - 2001)

Le Barbier de Séville de Rossini (Opéra National de Lyon - 2001).

Claudia Stavisky est nommée à la direction des Célestins, Théâtre de Lyon en mars 2000.

La Locandiera de Carlo Goldoni (Théâtre des Célestins – 2001, puis en tournée en France)

Minetti de Thomas Bernhard avec Michel Bouquet (Théâtre des Célestins, Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville – 2002, puis en tournée en France jusqu'en juin 2003)

Le songe d'une nuit d'été de William Shakespeare (Nuits de Fourvière, Grand Théâtre – 2002)

Cairn d'Enzo Cormann (Théâtre des Célestins, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Comédie de Genève – 2003, 1ère création en France)

Monsieur chasse ! de Georges Feydeau (Maison de la Danse à Lyon – 2004, puis Théâtre des Célestins – 2005)

La Cuisine d'Arnold Wesker est créée en octobre 2004, sous chapiteau, dans plusieurs communes du département du Rhône, à Lyon puis à Limoges

L'Âge d'or de Georges Feydeau (Théâtre des Célestins – 2005)

La Femme d'avant de Roland Schimmelpfennig (Théâtre des Célestins – 2006, 1ère création en France), reprise en tournée puis en mai-juin 2008 au Théâtre de l'Athénée-Louis Jovet à Paris

Jeux Doubles de Cristina Comencini (Théâtre des Célestins – 2007 puis Théâtre de la Commune d'Aubervilliers – janvier 2009, 1ère création en France)

Blackbird de David Harrower (Théâtre des Célestins – 2008, 1ère création en France) avec Léa Drucker et Maurice Bénichou. Tournée en 2008-2009 et 2009-2010 en France dont le Théâtre de La Ville – Abbesses, Paris, en Suisse, Belgique et au Canada

Oncle Vania de Tchekhov créé au Théâtre des Bouffes du Nord - Paris en mars 2009, puis en tournée et aux Célestins, Théâtre de Lyon en mai - juin 2009. (Création Célestins)

Lorenzaccio d'Alfred de Musset, créé sous chapiteau dans des communes du département puis à Lyon en mai - juin 2010. (Création Célestins)

Les projets : la création en russe de *Lorenzaccio* interprété par la troupe du Théâtre Maly de Saint Pétersbourg (théâtre dirigé par Lev Dodine)

Un dyptique de Roland Schimmelpfennig avec tout d'abord en création française *le Dragon d'Or* (mars 2011) puis *Une nuit arabe* (octobre 2011)

ENTRETIEN AVEC CLAUDIA STAVISKY

***Lorenzaccio* — pièce qui n’a jamais été jouée du vivant d’Alfred de Musset — a longtemps été considérée comme un texte « immontable ». Abordez-vous aujourd’hui la mise en scène de cette œuvre comme une forme de défi ?**

Non. Il ne s’agit pas du tout d’un défi que je me serais lancée à moi-même. J’ai décidé de mettre en scène *Lorenzaccio* car c’est une œuvre qui me bouleverse — l’œuvre d’un auteur de 24 ans dont la jeunesse se reflète dans divers aspects de ce texte : ses thématiques, sa construction, une certaine forme de démesure et, aussi, de maladresse... S’il existe ici un défi, ce n’est pas le mien, mais celui que Musset lance à la communauté théâtrale tout entière. Car, en 1830, à la suite d’échecs retentissants, il écrit *Lorenzaccio* comme une pièce délibérément éloignée des contingences scéniques. Il s’affranchit des modes de la représentation théâtrale traditionnelle du XIXe siècle pour composer une œuvre surdimensionnée, une œuvre destinée non pas à la scène, mais à un lecteur solitaire installé dans un fauteuil. Il conçoit un matériau à rêver qui a pour seule vocation — et c’est là son défi — d’emmener le lecteur dans un long voyage à l’intérieur de son propre espace mental. A travers *Lorenzaccio*, Musset nous dit ainsi que la représentation théâtrale ne peut pas rivaliser avec le pouvoir de projection et d’imagination d’un lecteur. Cette position se révèle d’ailleurs une mise en miroir parfaite de la pièce. Car, le personnage de Lorenzo, à l’instar du poète lui-même, est lucide sur les rapports qui relient l’art, la politique et le devenir de l’humanité. Il réalise que l’avènement de la République est impossible — l’homme n’étant, par nature, pas prêt pour cela. Alors que son rêve de transformer le monde se heurte à l’incomplétude de ses semblables, Lorenzo va se réinventer en tyrannicide et mener jusqu’au bout, par ses propres méthodes, le projet qui lui tient à cœur.

Quelles questions essentielles cette œuvre fait-elle vibrer en vous ?

Tout d’abord la question de la représentation théâtrale. Qu’est-ce que le théâtre par rapport au rêve d’un lecteur lisant dans son fauteuil ? Lorsque l’on décide de mettre en scène *Lorenzaccio*, on ne peut pas faire l’économie de cette question. Et puis, je crois que cette pièce de Musset, comme toutes les pièces que j’ai mises en scène auparavant, est traversée par une inquiétude fondamentale : celle du désir.

Quelle sorte de désir ?

Le désir en tant que moteur puissant du vivant. Le désir de l’autre, l’intuition d’un autre monde, la certitude d’une force vitale qui cherche son accomplissement, y compris dans les situations les plus extrêmes... Avec, pour conséquence, la prise de conscience de l’écart qui existe entre cette forme d’idéal et la réalité. Cette inquiétude met en jeu la vibration qui m’est la plus profondément essentielle, non seulement au théâtre, mais également dans la vie. Il me semble que c’est sur ce nœud central que s’articule mon univers artistique : que cette notion de désir soit traitée dans le domaine de l’intime comme, par exemple, dans *La Femme d’avant* de Roland Schimmelpfennig, dans *Onclé Vania* d’Anton Tchekhov, ou qu’elle soit traitée dans le domaine du politique, comme dans *Nora* d’Elfriede Jelinek ou *Cairn* d’Enzo Cormann... Ce qui me touche le plus dans *Lorenzaccio*, c’est que cette pièce fait se rejoindre les sphères de l’intime et du politique de façon quasi parfaite, sans doute comme aucune autre œuvre que j’ai mise en scène jusqu’à aujourd’hui. Elle crée ce point de rencontre de manière primaire, presque archaïque. Et c’est là que l’on reconnaît de façon évidente la jeunesse de l’auteur. Pourtant, parallèlement à ces maladresses de construction, Musset fait preuve d’une extraordinaire maîtrise de la langue. S’emparer de ce français-là, c’est comme prendre en main un Stradivarius. Sans s’encombrer du cadre de la représentation, Musset a déployé toutes les facettes des thématiques présentes dans *Lorenzaccio*, lançant par-delà les siècles un défi éternel aux femmes et aux hommes de théâtre.

Quelle dimension placez-vous au cœur de votre lecture de cette pièce ?

Justement, l'imbrication, la simultanéité de l'intime et du politique dont je viens de parler. Je cherche à interroger la façon dont, dans *Lorenzaccio*, l'intime est profondément travaillé par le politique et le politique par l'intime. La trame narrative de cette pièce est extrêmement complexe, elle se compose de plusieurs intrigues qui s'entrecroisent au sein d'un même espace-temps. Il faut imaginer une course de chevaux où chacune des intrigues correspond à un cheval. Durant les trois quarts de la pièce, on ne sait pas quelle intrigue va prendre le dessus sur les autres. On est ainsi amené à suivre le cardinal, le peuple, le parti de la République, le Duc... Et petit à petit, la pièce se concentre sur Lorenzo. Mais toutes les autres intrigues continuent à avancer, dans une Florence qui, finalement, s'affirme comme le principal protagoniste de cette histoire. Je voudrais vraiment que l'on suive toutes ces intrigues comme dans un polar, que l'on se demande jusqu'au bout laquelle va l'emporter. Je crois que la seule façon de donner corps à cette simultanéité — et ainsi de créer une forme de suspens — est de mener de front l'étude approfondie de toutes les stratégies qui sont en jeu dans la pièce. Et l'on s'aperçoit d'ailleurs très vite que ces stratégies auraient toutes abouti à la même situation : détrôner Alexandre de Médicis pour mettre à sa place un autre tyran, c'est à dire tout changer pour que rien ne change vraiment, faire en sorte que les puissants gardent le pouvoir au détriment du peuple.

Les personnages de *Lorenzaccio* finissent donc tous par corrompre leurs idéaux...

Oui. Ils sont tous placés dans une contradiction intime qui les amène à bafouer, sans s'en rendre compte, les valeurs qu'ils pensent défendre. Le fossé qui apparaît entre l'idée de vertu et celle de corruption fonctionne d'ailleurs en miroir avec le fossé qui se dessine entre désirs et accomplissements. Musset s'amuse à creuser cet écart pour chaque personnage. Car, d'une façon ou d'une autre, ils sont tous dupes d'eux-mêmes. Plus la pièce avance, plus elle se concentre de façon essentielle sur leur instinct de survie. Dans *Lorenzaccio*, chaque personnage est inféodé à l'image de son propre désir ainsi qu'à l'espace qui le met à distance de la résolution de ce désir.

A quel désir le personnage de Lorenzo est-il, selon vous, inféodé ?

Au désir de voir les promesses de ses rêves d'enfant se réaliser. Ce qui m'intéresse particulièrement chez ce personnage, ce ne sont pas ses traits psychologiques, mais l'enfant que l'on voit derrière l'adulte qu'il est devenu. Un enfant idéaliste, d'une grande sagesse, qui faisait preuve d'un immense intérêt pour les choses de la connaissance. Il voulait tout savoir, tout connaître, tout comprendre... C'est ce désir irrépessible de connaissance qui l'a amené à plonger dans les eaux les plus profondes de la vie. Il n'a pas pu se contenter de rester à la surface. Et en plongeant ainsi dans ces profondeurs, il a découvert toutes sortes de Léviathans.

Cette thématique de la connaissance traverse d'ailleurs tous les protagonistes...

Oui, et chacun en incarne une perspective différente. C'est l'une des thématiques centrales de *Lorenzaccio*, qui revient à se demander à quoi sert de savoir, à envisager le sens de l'existence, à interroger les fondements de la condition humaine. Est-ce que je plonge dans les zones les plus obscures du monde, comme Lorenzo, est-ce que je prends la vie à bras le corps, telle qu'elle est, où est-ce que je reste en surface, cachée, à l'abri de ses courants les plus troubles, les plus dangereux ? Voilà le choix auquel Musset confronte l'ensemble de ses personnages. Il rejoint, par là, des questions philosophiques passionnantes, scrute l'humain de la façon la plus profonde qui soit.

Quel regard portez-vous sur la dimension historique de *Lorenzaccio* ?

Je ne souhaite pas prendre totalement mes distances avec cette dimension-là. Car, *Lorenzaccio* est avant tout une histoire vraie. Une histoire qui s'enracine dans la Toscane du XVI^{ème} siècle, mais

qui fait également référence, de façon précise, aux troubles politiques qui ont secoué la France à l'époque de Musset : les suites de la Révolution, la Restauration... Toutes les questions que cette pièce soulève par rapport à l'histoire de Florence et à celle de la France du XIX^{ème} siècle font également sens aujourd'hui. Car, nous nous trouvons dans une période qui s'oppose à toutes les utopies ayant vu le jour dans les années 1960-1970. Le capitalisme libéral a triomphé, et avec lui le déni de certaines valeurs liées à la notion de liberté. Tout cela peut se percevoir comme une forme de restauration, comme un retour de balancier venant démentir l'avancée des idées qui sont nées il y a un peu plus de 40 ans. Une nouvelle idée du progrès reste ainsi aujourd'hui à trouver. En ce début de XXI^{ème} siècle, de nouvelles perspectives doivent voir le jour. Mais lesquelles et comment ? La question reste entière et se pose en des termes identiques aux protagonistes de *Lorenzaccio*.

Avez-vous utilisé l'une des adaptations existantes pour concevoir votre spectacle ?

Non, car aucune ne m'a complètement convaincue. L'une privilégiait le politique, l'autre l'intime... J'ai donc choisi d'écrire ma propre adaptation, comme par la suite j'allais écrire ma propre mise en scène. Ce travail — que j'ai effectué avec l'aide de mon assistante, Marjorie Evesque, et de l'auteure Nathalie Fillion — a été comme le premier acte d'écriture de mon spectacle.

Quelles ont été les principales contraintes de cet acte d'écriture ?

Tout d'abord une contrainte de temps. La version française de ce spectacle étant présentée sous chapiteau (ce qui n'est pas le cas de la version que je vais créer en Russie, à Saint-Pétersbourg), je ne souhaitais pas que celle-ci soit trop longue. Et puis, j'ai beaucoup travaillé sur la simultanéité des événements et des lieux, des scènes d'intérieur et d'extérieur, des scènes intimistes et des scènes de foule. Ceci, en m'imposant d'aller toujours droit au cœur des situations, en veillant à ne jamais rompre le subtil équilibre qui existe entre la nervosité de certaines séquences de dialogues et les grandes envolées poétiques de la pièce... Sans ajouter un seul mot au texte de Musset, je me suis ainsi attachée à faire se rejoindre, à réunir dans un mouvement que j'espère organique et essentiel, toutes ces perspectives, tous ces espaces différents.

Pour interpréter le rôle de Lorenzo, vous avez choisi le comédien Thibault Vinçon. Qu'est-ce qui a déterminé ce choix ?

Dès le premier bout de scène que Thibault Vinçon a interprété, lors d'une audition que j'avais organisée pour trouver l'acteur qui jouerait Lorenzo, il s'est imposé à moi comme une évidence absolue. C'est un comédien qui fait preuve d'une grande maîtrise de la langue, d'une grande intelligence dans la vision de son personnage. Il incarne quelque chose d'extrêmement aigu — mêlant à la fois une forme d'ambiguïté, une forme de dureté et de finesse — quelque chose qui n'a rien de psychologique, qui est de l'ordre de la densité de l'être. C'est cette densité-là que je cherche chez les acteurs. Face à lui, j'ai choisi d'engager Alexandre Zambeaux pour interpréter le rôle du Duc. C'est un comédien que je trouve très beau, très sensuel. Il forme, avec Thibault, un couple fort, évident. Tous deux dégagent une virilité puissante et, pourtant, on arrive parfaitement à comprendre qu'ils soient affectivement et sensuellement inféodés l'un à l'autre. Pour autant, le thème de la possible homosexualité de ces deux personnages ne m'intéresse pas, bien qu'il y ait, de toute évidence, une circulation de désir entre le Duc et Lorenzo. Leur relation développe une tension tellurique inouïe — tension qui, évidemment, n'est pas dénuée de toute dimension sexuelle. Mais, cette tension va bien au-delà de la sexualité. Le désir qu'ils éprouvent l'un pour l'autre se situe dans la reconnaissance intime de l'autre en tant qu'autre soi. D'une certaine façon, ils sont comme les deux possibilités d'un même être : l'une épanouie, l'autre contrariée.

Quel cadre esthétique et historique avez-vous conféré à votre représentation ?

J'ai eu envie d'élaborer une esthétique artisanale qui rejoigne une époque contemporaine, mais la plus indéfinissable possible. Je suis parti de l'idée du rêve. Un rêve que pourrait faire un lecteur d'aujourd'hui. Tout se mélange un peu : des images de la Renaissance, des années 1830, d'aujourd'hui... Cela dans un enchevêtrement aux contours flous, comme à l'intérieur d'une conscience imaginaire, poreuse. Une conscience au sein de laquelle tout s'entrecroise et se mélange avec beaucoup de liberté.

Propos recueillis par Manuel Piolat Soleymat



© Christian Ganet

DU TEXTE A LA SCENE – CHRONOLOGIE D'UNE CREATION

La création d'un spectacle nécessite plusieurs mois de travail, du choix de l'équipe artistique et des comédiens aux dernières répétitions. Voici un aperçu des grandes étapes qui ont conduit à la création de *Lorenzaccio*.

Travail sur le texte avec l'auteure contemporaine Nathalie Fillion	⇒	Jun 2009
Auditions / Bouclage de la distribution	⇒	Fin septembre 2009
Rencontre avec la scénographe et la costumière	⇒	Septembre 2009
Travail avec la scénographe et la costumière	⇒	Novembre 2009 - Janvier 2010
Lecture à la table avec les 18 comédiens de l'équipe	⇒	18 janvier 2010
Début des répétitions à l'ENSATT	⇒	15 mars 2010
Premiers essayages des costumes	⇒	5-10 avril 2010
Installation à la Célestine	⇒	6 avril 2010
Implantation du chapiteau à Tarare	⇒	28-30 avril 2010
Début des répétitions sous chapiteau	⇒	3 mai 2010
Première représentation	⇒	14 mai 2010

CREATION

ENTRETIEN AVEC ESTELLE GAUTIER, SCENOGRAPHE

Quels sont la place et le rôle exacts d'une scénographe dans une création théâtrale ?

Le scénographe est l'un des premiers à intervenir sur le projet, avec le metteur en scène. Pour *Lorenzaccio*, j'ai rencontré Claudia Stavisky dès le mois de septembre.

Le scénographe travaille pour un texte, pour un metteur en scène et pour un lieu. Je suis donc allée voir le chapiteau immédiatement, en septembre également.

Mon travail, sur un projet, c'est de rendre compte par l'espace de l'homogénéité de la mise en scène. Le spectateur doit percevoir l'unité du spectacle, quel que soit le degré de morcellement du texte.

***Lorenzaccio* est une pièce justement très morcelée, et même réputée presque impossible à monter...**

Pour *Lorenzaccio*, le travail d'homogénéisation s'est construit autour de plusieurs axes.

Lorenzaccio n'est pas, à mon sens, une pièce impossible à monter ; si elle l'a paru à une époque, c'est parce qu'au XIX^{ème} siècle les metteurs en scène n'avaient peut-être pas la liberté que nous avons aujourd'hui. Ce qui est impossible, en effet, c'est de monter *Lorenzaccio* de manière réaliste, et de faire exister chaque lieu en montrant tous les détails.

Avec Claudia Stavisky, nous avons donc travaillé à chercher des signes minimums, pour évoquer au spectateur des lieux avec le maximum de précision. Par exemple, le bureau de Philippe Strozzi est représenté par un caisson de la taille d'une table de travail, sur lequel sont posés des livres et des papiers : ce simple bureau évoque à lui seul tout un cabinet de travail, avec une bibliothèque, une lumière tamisée...

En travaillant à l'adaptation du texte, avec l'aide des différentes versions qu'ont élaborées d'autres metteurs en scène comme Jean-Pierre Vincent, ou Georges Lavaudant, nous en sommes arrivées à la conclusion que *Lorenzaccio* a un aspect cinématographique très fort. Il s'agit de passer rapidement et sans transition d'un lieu à un autre, comme dans un montage de cinéma. Pour transposer cela à la scène, nous avons pensé que c'est l'espace qui doit évoluer autour des acteurs, et non l'inverse. Les caissons montés sur des roulettes jouent ce rôle-là.

Enfin, le passage de l'extérieur à l'intérieur, et vice-versa, était une autre difficulté posée par le texte. Mais, en réalité, la solution s'est imposée d'une manière évidente. Un chapiteau est une *hétérotopie*, c'est-à-dire un lieu qui n'est pas totalement déterminé, comme peut l'être un train par exemple. Le chapiteau, c'est un lieu qui contient en lui-même une infinité de lieux.

C'est le sol du chapiteau qui prend en charge l'imbrication de l'intérieur et de l'extérieur dans ma scénographie : le pavé que j'ai fait construire est comme une mosaïque, qui joint ensemble des pavés de rues florentines et des mosaïques d'intérieur, à la façon des marbres qui garnissent les sols des cathédrales. Ainsi, en fonction de l'éclairage particulier d'un endroit du sol, des éléments de décor présents ou absents au plateau et du jeu des comédiens, on se retrouve en un instant dedans ou dehors, ou même au-dessus des toits de la ville, comme dans la scène où Catherine et Marie discutent au bord de l'Arno (I, 6).

« Les pavés de Florence »... vous voulez dire que vous avez tenté de reconstituer la Florence des Médicis ?

Non, au contraire. La reconstitution historique n'intéressait pas Claudia Stavisky pour sa mise en scène. L'idée était plutôt de trouver un équilibre entre l'évocation de la Florence renaissante, le XIX^{ème} siècle de Musset et notre époque contemporaine.

Avec Clara Ognibene, la costumière, nous avons travaillé sur le principe des tableaux. On crée une image, avec des matières, des couleurs, des lumières... et soudain, au cœur de cette image, surgit un *intrus*, un anachronisme, comme dans un rêve. Par exemple, un valet « Renaissance » passe tout à coup dans l'image, puis disparaît aussi vite qu'il est venu. Autre exemple, l'escabeau de Philippe Strozzi : une rambarde de bibliothèque « XIXème » posée sur un escabeau contemporain tout simple.

Pour créer ces images, nous avons travaillé à partir de tableaux d'époque, en particulier ceux du Caravage, et de photos de la Florence d'aujourd'hui, et en particulier des façades des bâtiments ; un indice très important a été la vue des toits de Florence : vus de haut, les toits ressemblent à des pavés. Le centre du plateau est une reproduction du véritable motif de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence.

Mais le chapiteau est aussi un lieu unique pour faire vivre et exister ces tableaux. Au gré des scènes, tous les spectateurs deviennent les habitants de Florence. Dans la deuxième scène de l'acte I, par exemple, des soldats installent des guindes autour de la piste, qu'ils font tenir par les spectateurs du premier rang. Ainsi c'est comme si le public était venu assister au défilé des nobles qui se déroule sur le plateau. Mais le public peut aussi disparaître, pour assister comme « par le trou de la serrure » à des scènes plus intimes. Claudia Stavisky a beaucoup travaillé avec les acteurs sur cette idée que certaines scènes sont « surprises », comme si elles avaient commencé bien avant que les acteurs n'arrivent sur le plateau.

La grande particularité du chapiteau, c'est que rien ne peut jamais être caché aux yeux des spectateurs.

Un scénographe travaille donc aussi avec les acteurs ?

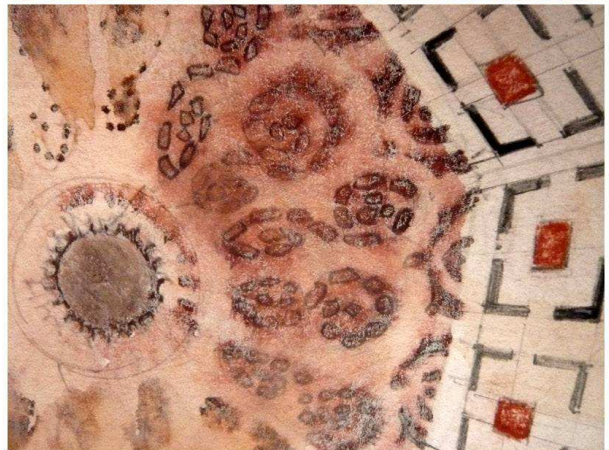
Bien sûr. La scénographie est pensée bien en amont, mais le travail continue tout au long des répétitions.

Par exemple, Claudia a choisi Thibault Vinçon pour interpréter le rôle de Lorenzo, entre autres parce que cet acteur travaille beaucoup avec son corps. Pendant les répétitions, nous cherchons donc des axes verticaux, des jeux de hauteurs. Thibault est un acteur qui peut grimper partout, se suspendre, se cacher, comme Lorenzaccio qui est « glissant comme une anguille » (I, 4). C'est aussi mon travail d'observer les acteurs et d'adapter mon espace à leur corps, à leurs déplacements. Une scénographie de théâtre, ce n'est pas un tableau inerte, c'est un espace destiné à être habité !

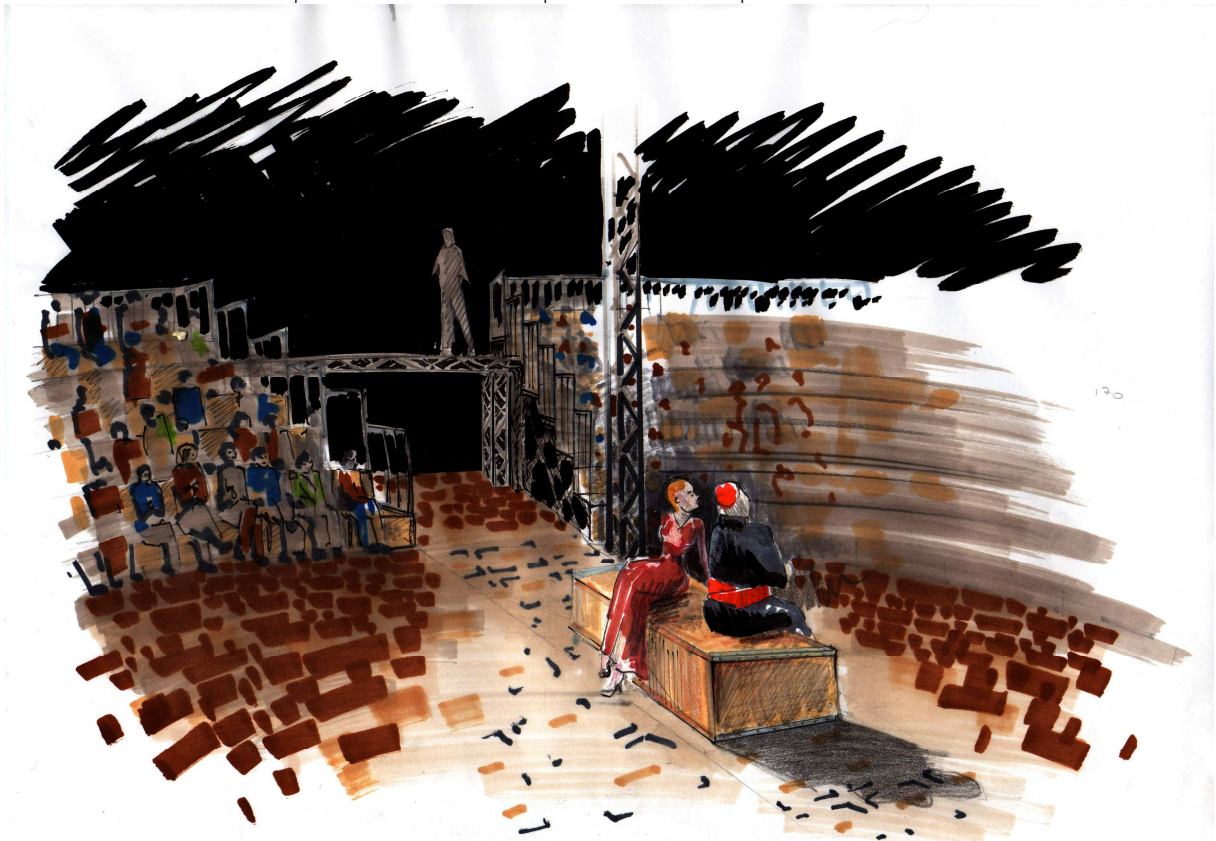
Propos recueillis par Ophélie Kern

Estelle Gautier, scénographe

Formée en design global à l'ESAA Duperré, elle présente en 2006 les concours de l'ENS en création industrielle et de l'ENSATT en scénographie. Admissible à l'ENS, elle choisit la scénographie et dessine les espaces de *BAM* mis en scène par Philippe Baronnet et de *Cymbeline* mis en scène par Bernard Sobel, repris en mars 2010 à la MC93. Elle assiste, lors de stages, les scénographes Antoine Fontaine en muséographie au château de Versailles et au palais Galliera (musée de la mode) en 2007 et Pierre David pour la Biennale de la danse à Lyon en 2008. Elle participe aussi à la création de *Renart & 1/2* de la Compagnie Si et Seulement Si en 2007. Diplômée de l'ENSATT, elle est directrice artistique de la compagnie La Nouvelle Fabrique, avec laquelle elle crée le spectacle *Phénomène#3*, d'après Daniil Harms, au théâtre de L'Opprimé à Paris.



Esquisses du sol du chapiteau réalisées par Estelle Gautier



Esquisse réalisée par Estelle Gautier

LES REPETITIONS : TABLEAU DE TRAVAIL

	Acte I										Acte II										Acte III										Acte IV										Acte V									
	Ouverture	Matin du bar	départ du Marquis	scène de l'épée	monte livet	au bord de l'Anno	Allons dîner	dans l'Eglise	l'arbre et l'Oncles	Salviati est mort	la cotte de maille	scène du doublage	arréation	SCROZZI	la scène du lit	Mont de Louise	Prise de RDV	l'enterrement	Pierre et les bannis	Hôtel	Prenez garde Altessa	Le meurtre	scène de la cath	Pensée à Florence	Finale																									
	sc.1	sc.2	sc.3	sc.4	sc.5	sc.6	sc.1	sc.2	sc.3	sc.4	sc.5	sc.6	sc.1	sc.2	sc.3	sc.4	sc.5	sc.1	sc.2	sc.3	sc.4	sc.5	sc.6	sc.1	sc.2	sc.3	sc.4																							
	1 h.	2h	1h30	2h	2h	1h30	1h	2h	2h	2h	1h30	1h	1h30	1h30	2h	1h30	1h	1h	30 min.	1h	1h30	1h30	2h	1h	1h	1h	1h																							
	2 p.	6 4 p.	10 2 p.	12 4 p.	16 4 p.	20 3 p.	23 2 p.	25 4 p.	30 4 p.	34 5 p.	40 1,5 p.	42 3 p.	47 3 p.	51 8 p.	59 4 p.	63 2 p.	66 2,5 p.	71 1,5 p.	73 1,5 p.	75 1,5 p.	77 1 p.	79 3,5 p.	83 4 p.	87 2 p.	89 2 p.																									
ALEXANDRE	NONNE HAUT				PEUPLE								PEUPLE			STROZZI								PEUPLE																										
THIBAUT	NONNE HAUT				IS?																																													
DENIS	L'ALLE MAND BAS				L'ALLE MAND	BANNIS						GIOMO	L'ALLE MAND			STROZZI								GIOMO																										
MOHAMED	PEUPLE BAS				SCORON CONCOLO	BANNIS	VALORI					SCORON CONCOLO	SCORON CONCOLO			STROZZI								VALORI																										
FABIEN	PEUPLE BAS				PEUPLE	MAFFIO	TEBAL DEO						SOLDAT			STROZZI			MAFFIO?					UN DES HUIT																										
CLEMENT	PEUPLE BAS				PEUPLE		PIERRE						PIERRE			STROZZI			PIERRE					PEUPLE																										
PHILIPPE	PEUPLE BAS				PEUPLE		PHILIPPE						PHILIPPE			PHILIPPE			PHILIPPE					PHILIPPE																										
JEAN-MARC	PEUPLE BAS				PEUPLE		CARDI CIBO						PEUPLE			STROZZI								CARDI CIBO																										
CHRISTIAN	ORFEVRE BAS				ORFEVRE								ORFEVRE			STROZZI			BANNIS PAZZI					RICCELAI BOURG																										
DANIEL	MAR CHAND BAS				MAR CHAND	BANNIS			BINDO				MAR CHAND			STROZZI			AL-MANO MAUR.					SIRE MAUR.																										
COLIN	PROVE DITEUR HAUT				LEON		LEON						LEON			LEON			PROVE DITEUR					UN DES HUIT																										
FRANCOIS	MASC. BAS				VENTURI BOURG	BANNIS			AGNOLO VENTURI				THOMAS			STROZZI								UN DES HUIT																										
LOÏC	SALVIATI HAUT				SALVIATI								SOLDAT			STROZZI			BANNIS					UN DES HUIT																										
LAURENCE	PEUPLE BAS				DAME BOURG	MARIE			MARIE				MARIE			STROZZI								PEUPLE																										
MAGALI	PEUPLE BAS				FEMME BOURG				MAR QUISE				PEUPLE			STROZZI								PEUPLE																										
NOEMIE	LOUISE HAUT				LOUISE	CATHE RINE			CATHE RINE				CATHE RINE			LOUISE								CATHE RINE																										
OPHELIE	SEUR MAFFIO				FEMME BOURG								PEUPLE			STROZZI								PEUPLE																										

Quelques explications :

- Ce tableau a été réalisé par l'assistante de Claudia Stavisky. Il présente les entrées et sorties de scène des différents comédiens de Lorenzaccio. On peut, d'une part, y constater que la plupart des comédiens endosse plusieurs rôles.

Par exemple, sur la ligne 7 – Thibault (Vinçon), les cases grisées correspondent à son rôle principal – celui de Lorenzo – mais il joue aussi une nonne dans la scène 2 de l'acte I.

De la même manière, sur la ligne 6 – Alexandre (Zambeaux), les cases grisées correspondent à son personnage principal – le duc – mais il joue lui aussi une nonne (I, 2), un personnage du peuple (I, 5 ; III, 2 ; V, 2 et 4) et un des Strozzi (III, 5).

- Les titres des scènes figurant sur la 2^e ligne sont des titres officiels, donnés par l'équipe artistique afin de se repérer dans la pièce et ainsi faciliter le travail. Sur la 5^e ligne figurent le numéro de la page à laquelle commence la scène et le nombre de pages qu'elle occupe.

- Pour travailler avec les comédiens, Claudia Stavisky et son équipe ont défini différents « parcours », correspondant aux intrigues qui se tissent autour d'un même personnage ou d'une grande thématique. Cela permet à l'équipe d'avoir une idée plus claire des histoires qui s'imbriquent et de travailler les personnages dans la continuité.

Sur ce tableau, la couleur de la case qui contient le titre de la scène correspond à un parcours :

- le jaune pour Lorenzaccio,
- le bleu pour Florence,
- le orange pour la marquise et le cardinal,
- le rouge pour le destin de Lorenzo.

Ainsi, au cours d'une journée de travail consacrée au parcours « Florence », les comédiens pourront par exemple travailler les scènes 2 et 5 (« Matin du bal » et « Mondolivet ») de l'acte I, puis les scènes 2 et 4 de l'acte V (« Panique à Florence » et « Finale »).



© Christian Ganet

LES CELESTINS INVESTIS SUR LE TERRITOIRE

Depuis six ans, les Célestins font découvrir leurs spectacles dans plusieurs communes du département du Rhône. L'aventure a commencé en 2004 avec la tournée sous chapiteau de *La Cuisine* d'Arnold Wesker. L'action s'est étendue avec *Jeux Doubles* de Cristina Comencini puis la saison dernière avec *Les Embiernes commencent* par Émilie Valantin.

Cette saison, c'est la nouvelle création des Célestins, *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, mise en scène par Claudia Stavisky qui parcourt le département.

Comme en 2004, nous renouons avec l'atmosphère du chapiteau, pour présenter ce spectacle et retrouver l'ambiance conviviale des représentations que génère cette forme éphémère et itinérante.

Au cœur de cette démarche réside pour nous la nécessité de garantir une qualité artistique, technique et d'accueil égale à celles proposées au public lyonnais.

Cette itinérance commencera à **Tarare, du 14 au 16 mai** – où le spectacle sera créé – et se poursuivra au **Lac des sapins, du 21 au 23 mai**, et à **St Bel-Savigny du 28 au 30 mai**. Par la suite, le chapiteau sera implanté au cœur de l'espace urbain, **dans le quartier de Gerland, à Lyon** pour 21 représentations. Le choix de ces différents lieux s'explique par une volonté d'équité pour la zone rurale et d'implication sur un quartier jugé prioritaire par la politique de la ville.

Afin de favoriser une présence culturelle fédérative et participative, les Célestins développent un fort ancrage local en amont du projet, qui se matérialise par la mise en place de partenariats avec les acteurs locaux. Un certain nombre d'actions sont ou seront ainsi mises en places afin d'intégrer dans le projet les habitants et les usagers des territoires :

- **Le développement d'actions de sensibilisation** : à la fois dans le département et sur le quartier de Gerland, quatre types d'actions seront réalisés pour accompagner la création.

- Une **répétition publique** : à Tarare, ville dans laquelle l'équipe répètera pendant dix jours avant les premières représentations du spectacle, des élèves de lycée professionnel et général assisteront à une répétition de *Lorenzaccio*.
- Des **ateliers de pratique théâtrale** : à Tarare, Amplepuis, l'Arbresle et Lyon, deux comédiennes du spectacle interviendront auprès de classes de collège et de lycée.
- Des **petites formes** : les comédiens de *Lorenzaccio* ont imaginé ou choisi des textes courts, qui seront joués devant des publics réduits dans des lieux incongrus des territoires investis – médiathèque, mairie, bibliothèque, hall d'immeuble, restaurant d'entreprise, foyer etc. Ces propositions théâtrales seront l'occasion de créer des moments d'échange et de rencontre entre l'équipe et les habitants.
- Des **visites** : ces différentes propositions pourront être complétées par des visites, à la fois du chapiteau et du théâtre, deux lieux de spectacle impliquant des approches très différentes de la représentation et de la relation au public.

- **L'implication des habitants dans l'accueil du public** : dans le département, des habitants, en particulier des membres de compagnies de théâtre amateur, seront sollicités pour accueillir le public les soirs de spectacle sous le chapiteau.

A Lyon, dans une logique d'aide à l'insertion, des personnes en réinsertion habitant sur le quartier de Gerland participeront à l'accueil des spectateurs pour les représentations. Un système de parrainage de chaque personne recrutée par un agent d'accueil du Théâtre sera mis en place pour permettre des échanges et une meilleure insertion dans l'équipe.

CALENDRIER DES REPRESENTATIONS

TARARE

Esplanade du Viaduc

Vendredi 14 mai - 20h30

Samedi 15 mai - 20h30

Dimanche 16 mai - 16h

LAC DES SAPINS

Côté plage

Vendredi 21 mai - 14h (scolaire)

Samedi 22 mai - 20h30

Dimanche 23 mai - 16h

SAINT BEL – SAVIGNY

ZAC de la Ponchonnière

(à proximité de l'Aqua Centre)

Vendredi 28 mai - 20h30

Samedi 29 mai - 20h30

Dimanche 30 mai - 16h

LYON 7^e

Site du Château de Gerland

186 rue de Gerland

Vendredi 4 juin - 20h

Samedi 5 juin - 20h

Dimanche 6 juin - 16h

Mardi 8 juin - 20h

Mercredi 9 juin - 20h

Jeudi 10 juin – 14h30 (scolaire)

Jeudi 10 juin - 20h

Vendredi 11 juin - 20h

Samedi 12 juin - 20h

Dimanche 13 juin - 16h

Mardi 15 juin - 20h

Mercredi 16 juin - 20h

Jeudi 17 juin - 20h

Vendredi 18 juin - 20h

Samedi 19 juin - 20h

Dimanche 20 juin - 16h

Mardi 22 juin - 20h

Mercredi 23 juin - 20h

Jeudi 24 juin - 20h

Vendredi 25 juin - 20h

Samedi 26 juin - 20h