

PIÈCE IDÉIMONTÉE

Les dossiers pédagogiques
« Théâtre » et « Arts du cirque »
du réseau Canopé

N° 200 - Janvier 2015

NOCES DE SANG



NOCES DE SANG

PIÈCE IDÉJ MONTÉE

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau Canopé

N° 200 - Janvier 2015

De Federico Garcia Lorca

Mise en scène de Guillaume Cantillon

Traduction de Clarice Plasteig dit Cassou

Musique de Quai-soir

Avec Stéphane Bault, Marie Blondel, Julien Bonnet,
Marie Delmas, Alexandre Dufour, Vincent Mourion,
Laetitia Vitteau et la participation de Romain Duthell

Scénographie et construction de Jean-François Garraud

Lumières de Laurent Bénard

Son de Zidane Boussouf

Régie générale de Jean-Louis Floro

Photos de Geoffrey Fages

Administration et diffusion de Maud Jacquier

Costumes de Clémentine Monsaingeon

Production Le Cabinet de Curiosités, compagnie en
résidence au Théâtre du Rocher/La Garde

Coproduction Théâtre Liberté, Théâtres en Dracénie,
CNCCDC Châteauevallon, Forum Jacques Prévert, Théâtre
Le Forum de la CAVEM

Le 10 février à Théâtres en Dracénie

Retrouvez sur reseau-canope.fr/crdp-paris/
l'ensemble des dossiers « Pièce [dé]montée »

Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

Directrice de l'édition transmédia et de la pédagogie

Michèle Briziou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture de Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller Théâtre,

délégation aux Arts et à la Culture de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

et des représentants des Canopé académiques

Auteurs de ce dossier

Françoise Coissard, professeure de Lettres-Théâtre

Chef de projet de ce dossier

Isabelle Polizzi, IA-IPR Lettres-Théâtre, académie de Nice

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller théâtre,

département Arts & Culture

Suivi éditorial

Gaëlle Caratti, Canopé de l'académie de Nice

Mise en pages

Jean-Luc Simerey, Canopé de l'académie de Nice

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographies de couverture © Geoffrey Fages

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86629-545-5

© Réseau Canopé, académie de Nice-2015

[établissement public à caractère administratif]

51 ter avenue Cap de Croix

06101 Nice

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie [20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris] constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Nos remerciements chaleureux vont à toute l'équipe du Théâtre ainsi qu'à Guillaume Cantillon et la Compagnie du Cabinet de Curiosités pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apporté dans la préparation de ce dossier.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteure et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE**
LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT!

6 Entrer dans le spectacle

10 Du texte au plateau

APRÈS LA REPRÉSENTATION
PISTES DE TRAVAIL EN APPÉTIT!

14 Approcher un univers esthétique et définir des choix de mise en scène

18 La réception du spectacle

19 La scénographie

20 Retour sur images : Avatars d'une scénographie

27 **ANNEXES**

27 Liste des personnages

28 Préface d'ANDRÉ BELAMICH

29 Acte I, premier tableau

31 Acte II, deuxième tableau

32 Scène d'exposition

35 Entretien avec GUILLAUME CANTILLON

37 Questions à CLARICE PLASTEIG dit Cassou, la traductrice du texte de LORCA

38 La didascalie initiale du dernier tableau

Dans un village andalou, un jeune homme revendique auprès de sa mère le droit d'épouser sa fiancée. Il attend ce moment depuis trois années. Il a acheté la vigne. Il est prêt. Tandis que l'on se hâte vers les préparatifs, c'est une autre promesse qui point, celle du sang à venir.

Le spectacle *Noces de sang*, né de la rencontre entre le metteur en scène, Guillaume Cantillon, et le texte de Lorca, traduit de façon nouvelle par Clarice Plasteig, se veut atemporel, refusant l'étiquette de spectacle espagnol, élargissant au Sud entier l'atmosphère lumineuse et chaude de l'Andalousie.

L'histoire raconte un monde paysan, un microcosme où le poids des traditions finit par provoquer l'explosion qu'il voudrait contenir. Le centrage autour du couple adultère témoigne de l'étonnante aptitude de l'amour à faire éclore les transgressions, du silence aux franchissements les plus spectaculaires.

Tout de précision, le projet invite à réfléchir au concret des lieux, des situations, des liens qui se tissent. Un monde sous nos yeux s'esquisse et se déploie, à l'image des cabinets de curiosité médiévaux, hétéroclites et protéiformes, sollicitant et questionnant le regard des spectateurs...

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT!

ENTRER DANS LE SPECTACLE

ANALYSE DE L’AFFICHE

Inviter les élèves à réfléchir sur le visuel de l’affiche, à penser le décalage entre la photographie de Geoffrey Fages et l’énoncé titulaire. Leur faire appréhender la séparation entre dedans et dehors comme ressort dramatique essentiel dans la pièce de Lorca.

On questionnera dans un premier temps le titre en s’appuyant sur les ressentis des élèves. On soulignera le caractère éclairant du mot *sang*, associé de façon antithétique et hautement symbolique à Noces et préfigurant les événements tragiques de la fin. Le sous-titre de l’œuvre, Tragedie en trois actes et sept tableaux, non visible sur l’affiche, sera pris en compte pour confirmer la volonté de Lorca de guider la lecture, volonté dont l’affiche ne prend pas le relais.



Affiche du spectacle *Noces de Sang*.
© Design VJ Drone © Photographie Geoffrey Fages.

On exploitera le travail sur le titre pour observer, au moins brièvement, les choix de traduction et le maintien du titre traditionnel de la pièce en français : l'espagnol *Bodas* aurait pu être rendu par *Mariage*. Pour analyser le visuel - une photographie de Geoffrey Pages prise lors de la résidence artistique à Châteaувallon -, on se fondera sur l'analyse des couleurs et la distribution des espaces.

À partir de la liste des personnages (annexe 1), on réfléchira au personnage présent sur l'affiche. Il s'agit de la fiancée, représentée de dos.

On sollicitera les élèves sur leurs horizons d'attente face à ce visuel. Celui-ci se veut-il porteur d'un dispositif scénographique ? La question mérite d'être ouverte comme entrée dans le spectacle puisque la configuration du lieu de travail de l'équipe artistique, en résidence à Châteaувallon, a orienté pour Guillaume Cantillon les choix scénographiques.

Demander aux élèves d'imaginer un dispositif scénographique, à partir du visuel de l'affiche du spectacle *Noces de sang*. L'étude de la photographie ci-dessous complétera leur investigation.

« Mère : Qui a un cheval, là, tout de suite, qui a cheval ? Je lui donnerai tout ce que j'ai, de mes yeux jusqu'à ma langue...
(À son fils.) Va ! Rattrape-les ! Non. N'y va pas. Ces gens-là tuent vite et bien...
Mais si, cours, et je te suis ! Deux clans. Ici il y a deux clans maintenant. Ma famille et la tienne. Sortez tous de là. Allez secouer la poussière de vos chaussures. Partons aider mon fils. Et il en a du monde pour l'aider : ses cousins de la côte, et ceux qui viennent de l'intérieur des terres. Dehors ! Prenez tous les chemins. C'est à nouveau l'heure du sang. Deux clans. Toi, pars avec le tien et moi avec le mien. Allez ! »¹

¹ in *Noces de sang*, Federico Garcia Lorca, traduction de Clarice Plasteig, dernière réplique du deuxième acte.

Photographie prise lors des répétitions du spectacle *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca à *Théâtres en Dracénié*, mise en scène de Guillaume Cantillon.
© Geoffrey Pages



À LA RENCONTRE DU DRAMATURGE

Proposer un travail de recherche individuelle ou collectif à partir des ressources de l'établissement.

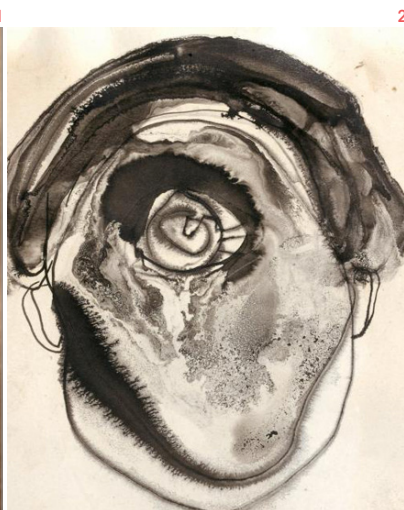
L'inscription du dramaturge dans une double lignée, moderne et traditionnelle, ou l'aspect très diversifié d'une œuvre qui n'hésite pas à se commenter elle-même semblent des motifs d'approche et de construction pertinents. La préface d'André Belamich, dont un extrait est proposé en annexe 2, synthétise de façon efficace l'évolution du théâtre de Lorca et les alliances réalisées dans son œuvre entre tradition, romantisme, symbolisme et avant garde des années 1920.

Lorca vu par Roberto Matta : note à l'attention des enseignants.

Né le 11 novembre 1911, à Santiago du Chili, Roberto Matta est un peintre surréaliste chilien. Ses premières œuvres intitulées *Morphologies psychologiques*, réalisées de 1939 à 1941, appliquent à la peinture les principes de l'écriture automatique et requièrent une totale disponibilité d'esprit. Le portrait qu'il fait de Federico Garcia Lorca repose sur un système d'analogies et constitue une cartographie où des éléments extérieurs à la culture et à l'univers du poète espagnol interfèrent avec l'apparition d'un visage intérieur sous les doigts ou le chiffon du peintre. On y voit, surimposés, des éléments du visage.

Montrer aux élèves le portrait de Lorca réalisé par Roberto Matta et les inviter à exprimer leurs réactions immédiates. Faire imaginer aux élèves répartis en groupes un dispositif scénographique qui intègre ce portrait, en partie ou totalement (dessin, maquette, accessoire, costumes).

De quelles façons l'examen du portrait peut-il nourrir la réflexion du scénographe, du metteur en scène, du costumier ? Faire travailler le motif de l'œil cyclopéen qui porte la question du théâtre, du Voir, du regard social en rapport avec la thématique de la pièce. Le portrait suggère également un masque, piste d'exploitation possible.



1: Federico Garcia Lorca photographié en 1914.

2: Portrait automatique de Federico Garcia Lorca, Matta, dessin au lavis, 1940.
© ADAGP, 2015.

Faire analyser le regard social à partir de l'extrait proposé en annexe 3. Donner à lire aux élèves l'échange entre les personnages et faire commenter les didascalies. Proposer un travail de lecture à plusieurs voix afin de mettre en évidence l'ambiguïté du rapport entre les deux femmes et la puissance des rapports sociaux.

En quoi la mère est-elle prisonnière de l'inquisition qu'elle mène ? Comment s'échangent les pouvoirs ? Quelle importance accorder au regard social dans le monde évoqué par Lorca ?

Faire jouer le regard social à partir du contenu de l'extrait.

Une élève se place au centre de l'espace de jeu et le reste du groupe entre tour à tour en relation avec elle en exprimant un regard propre — curiosité, sympathie, attirance, méfiance, rejet, condamnation,... Chaque élève doit entrer et sortir de l'espace de jeu, préalablement délimité, en tenant sa proposition. L'ensemble doit être plutôt mimé et la parole le plus possible contenue. L'élève qui incarne la fiancée doit réagir de façon claire à ce qu'elle reçoit.

AUX SOURCES DE LA PIÈCE, LE FAIT DIVERS. QUELS ENJEUX POUR L'ÉCRITURE ?

L'intrigue naît d'un fait divers dont Lorca a connaissance par le biais d'un article de presse, découvert dans le journal A.B.C, le 25 juillet 1928. L'événement source se produit dans une ferme aux environs d'Almeria, en Andalousie. Mariée à un homme contre son gré, une femme en aime un autre et les deux rivaux s'entretuent. Lorca s'empare de l'idée avec enthousiasme : *la presse ! Quelle merveille ! Lisez ce fait divers ! Un drame comme on n'en inventerait pas...*, commente-t-il. S'ensuit une période de gestation, puisque quatre années séparent alors le dramaturge de la rédaction de *Noces de sang*. Commencée en 1931, la pièce est entièrement composée en 1932, puis créée le 8 mars 1933, à Madrid.

Demander aux élèves de chercher d'autres œuvres théâtrales inspirées d'un fait divers (exemple : *Les Bonnes* de Jean Genet) et leur demander de faire des propositions de costumes, d'accessoires, de musique pour représenter un personnage ou une scène.



Les Bonnes de Jean Genet,
mise en scène de Jacques
Vincey, 2012.
© Anne Gayan

DU TEXTE AU PLATEAU

MONTER *NOCES DE SANG* AUJOURD'HUI

Mettre en scène une représentation traditionnelle et sexiste de la société.

L'œuvre théâtrale de Lorca, liée à sa création poétique, sous-tend une quête d'identité, individuelle ou collective. La pièce *Noces de sang* développe une intrigue autour d'un mariage de convenance dont l'objectif premier demeure la multiplication des êtres et des biens. Il s'agit de faire fructifier, les familles et la terre. Le mariage annoncé est en tout point conforme à l'idée que s'en fait une société qui assigne à chacun un rôle, le sien, en rapport avec l'appartenance à un sexe ou à un autre. Filles et garçons sont inscrits dans un déterminisme, à la fois biologique et social. Le texte de Lorca restitue un monde qu'il met en perspective à travers la construction de personnages ancrés dans la réalité d'un monde paysan où les relations entre les sexes sont inscrites dans une domination de l'homme sur la femme et l'enfermement de l'épouse à l'intérieur de l'espace domestique. Pour le metteur en scène contemporain, l'enjeu est de taille. Comment s'emparer de la violence sexiste qui organise les destinées individuelles ? Les exercices qui suivent ont pour but de générer chez l'élève des attentes quant aux solutions apportées par Guillaume Cantillon.

Proposer aux élèves des exercices au plateau, exercices qui permettent une approche des représentations sociales et personnelles liées à l'appartenance sexuelle.

Exercice 1 : être le miroir de l'autre

L'exercice, très classique, fait intervenir des qualités d'imitation et d'improvisation. Répartir les élèves en groupes de deux, fille et garçon. L'élève qui agit le premier et lance les gestes à suivre par le partenaire de jeu exécute face à son miroir les gestes qu'il - ou elle - fait le matin face à son miroir en se préparant pour la journée. L'autre élève positionné en face, dans un rapport de proximité qui ne va cependant pas nécessairement jusqu'au contact, reproduit en temps réel ce qu'il voit. Cela suppose une grande faculté d'observation ainsi qu'une part d'intuition. Une variante de l'exercice peut être proposée : l'élève-fille pouvant se projeter dans une représentation personnelle de l'élève-garçon et vice versa.

Exercice 2 : duos homme-femme

Donner aux élèves la situation suivante : un homme et une femme sont en désaccord concernant le choix d'un jouet destiné à un petit garçon ou à une petite fille. Compléter la situation par des indications précises : l'échange entre les deux personnages, sur le mode de l'improvisation, doit faire apparaître clairement un lieu, une occasion, les raisons du désaccord et la résolution de celui-ci. Laisser aux élèves répartis en duos au moins dix minutes de préparation.

Mettre en lecture à plusieurs voix l'extrait proposé en annexe 4 afin de dégager la composante sexiste des rapports sociaux telle qu'elle apparaît dans le texte de Lorca.

Quelles figures opposées constituent le père et la mère ? De quelle manière une communication s'établit-elle entre les personnages ? Peut-on parler d'un dialogue de sourds ? Comment comprendre l'absence de revendication sociale de la mère ?

ENTRÉE DANS LA PIÈCE

Les personnages de *Noces de sang*

Lecture conjointe de deux documents : la liste des personnages de la pièce et une photographie prise lors des répétitions à Théâtres en Dracénie.

À partir de la liste des personnages (annexe 1), faire dégager des types et commenter les cas particuliers de Léonardo et des personnages non-humains. Ouvrir les attentes concernant ces personnages.

Léonardo est le seul personnage appelé par son prénom. Proposer aux élèves à partir d'un corpus d'extraits choisis de repérer ses répliques ou celles des autres personnages le concernant. Pourquoi ce personnage est-il désigné autrement que les autres ? Faire dégager des types à partir des autres personnages. Faire sentir le paradoxe d'un réalisme s'appuyant sur des types au détriment des effets de réel que pourraient produire des noms. Lorca, témoin d'un fonctionnement social ou défenseur d'une tradition ?

Faire chercher des pistes pour représenter au plateau des personnages non humains.

Solliciter les élèves sur les éléments scéniques pouvant accompagner la création des personnages, en particulier les accessoires, les costumes et l'accompagnement sonore ou visuel. Faire comprendre l'étrangeté de la présence des deux registres, réaliste et fantastique. Avec un tableau de la répartition des personnages préalablement construit, faire appréhender le basculement qui se produit dans la pièce à partir du troisième acte et l'intrusion du fantastique au moment où se précise la tragédie.

Donner à lire la photographie et faire construire aux élèves une lecture d'image soignée des éléments scéniques.

On insistera sur l'effet de soulignement produit par la contre-plongée, sur le réalisme des costumes et la sobriété du dispositif. On fera sentir l'acuité de regard du metteur en scène, Guillaume Cantillon, qui représente avec une grande finesse le monde composite de Lorca, entre épure et crudité. On commentera le rôle des lumières dans la force de l'incarnation.



La mère [Marianne Fontaine], la fiancée [Marie Delmas], le fiancé [Julien Bonnet], la servante [Laetitia Vitteau], photographie prise pendant les répétitions à *Théâtres en Dracénie*, acte I, troisième tableau.

© Geoffrey Fages

DÉCOUVRIR LA SCÈNE D'EXPOSITION (ANNEXE 5)

De quelle manière la scène d'exposition éclaire-t-elle le titre de la pièce ?

Proposer un travail de lecture à plusieurs voix et faire formuler aux élèves les grands thèmes annoncés. Faire ensuite identifier le rapport entre mère et fils.

Qu'apprend-on du passé des personnages ? Le fils est-il fort ? Est-il fragile ? De quelle manière le personnage de la mère annonce-t-il une pièce tragique ?

Travail au plateau

Amour et haine, attraction et répulsion: premier exercice.

Placer les élèves en diagonale et les faire travailler deux à deux. Insister sur le fait que la proposition commence dès que l'on engage la marche pour entrer dans l'espace de jeu et qu'elle ne s'arrête pas tant que l'on n'est pas allé au bout de la diagonale pour quitter l'espace de jeu. Chacun doit parvenir à la position initiale de l'autre. Les deux partenaires avancent l'un vers l'autre jusqu'au moment de la rencontre qu'ils doivent faire exister à partir d'une émotion dominante entre les deux personnages. Toute liberté de gestes ou de paroles leur est laissée. Ils doivent agir et réagir à la proposition du partenaire. La diagonale instaurant une ligne de force entre les deux personnages, les élèves doivent l'utiliser pour construire une mise en relation de l'un et de l'autre. Au moment de la rencontre, ils peuvent exploiter un autre dispositif spatial (cercle, déplacement de la diagonale,...). Autour de l'amour, on peut proposer plusieurs couleurs d'émotions différentes : tendresse, douceur, désir, compassion,... Autour de la haine, on peut varier d'une manière analogue : agressivité, violence, colère, dépit, ...

Proposer aux élèves des exercices d'improvisation à partir d'une situation reposant sur la relation entre parent et enfant.

Par deux ou trois, prendre dix minutes pour réfléchir à une improvisation courte reposant sur une séquence complète, comportant un début, un milieu et une fin. Veiller à mettre en place de façon claire un lien et un affrontement. Utiliser l'aparté pour libérer une émotion ou une parole. Les élèves-spectateurs donnent un titre à l'improvisation lorsque celle-ci est terminée.



Photographie prise lors des répétitions à Châteauvallon, ouverture du spectacle.

© Geoffrey Fages

Travailler le motif du couteau, de l'épée, de l'objet tranchant au théâtre.

Premier exercice : le couteau entre les mains.

Les élèves sont assis en cercle. L'un d'eux s'empare d'une boule de matière fictive qu'il travaille de ses mains pour faire apparaître un couteau, joue un instant avec l'objet puis le donne à son voisin qui s'en saisit, le considère, joue à son tour avant de le faire redevenir matière pour élaborer son propre couteau. Et ainsi de suite. Au fil de l'exercice, on peut associer un mot à ce couteau qui passe entre les élèves.

Deuxième exercice : jouer le combat au couteau.

Les élèves répartis en groupe de deux se mettent à distance l'un de l'autre et simulent un combat avec couteau. La distance entre les deux partenaires de jeu n'est jamais inférieure à un mètre cinquante. L'objectif est de composer avec la proposition de l'autre, d'être en réaction et en lien. L'intuition dans cet exercice peut jouer une part importante. Comment donner et recevoir le coup ? Comment anticiper ? Le groupe d'élèves-spectateurs observe avec attention l'échange qu'il doit valider. La proposition doit gagner en intensité et engager tout le corps dans le maniement du couteau fictif. L'issue du combat est laissée à l'appréciation des deux partenaires.



Noces de sang de Federico Garcia Lorca, mise en scène de Guillaume Cantillon, photographie prise lors des répétitions à *Théâtres en Dracénie*.

© Geoffrey Fages

APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL

APPROCHER UN UNIVERS ESTHÉTIQUE ET DÉFINIR DES CHOIX DE MISE EN SCÈNE

REMÉMORATION COLLECTIVE

Rassembler les impressions des élèves et préciser de façon collective la mémoire du spectacle.

Comment caractériser l'atmosphère de *Noces de sang* ? Quelles remarques peut-on faire sur la scénographie ? Comment définir les composantes du spectacle ?

Faire percevoir aux élèves, à partir de la description précise commune des éléments scéniques et de leurs effets, les grandes lignes de l'écriture scénique propre au spectacle. Pointer avec eux quelques pistes pour dégager la force d'impact d'une signature comme celle de Guillaume Cantillon dans le traitement du texte de Lorca. Par sa construction évolutive et fortement axée autour du travail des lumières, la scénographie de *Noces de sang* associée au travail de l'acteur, appelé à s'y inscrire, fait entendre le texte de Lorca tout autant qu'elle le donne à voir. C'est vers cela que convergent les choix du metteur en scène.

Mettre en évidence avec les élèves l'importance des échanges et de l'émulation réciproque dans l'élaboration d'une mémoire collective du spectacle, base précieuse pour la construction d'une démarche personnelle d'analyse du spectacle.

LE DISPOSITIF D'OUVERTURE

Faire énoncer par les élèves les éléments constitutifs de l'ouverture du spectacle.

Tous les acteurs sont ensemble sur le plateau, à l'exception de la comédienne incarnant la Fiancée restée en coulisse avant de faire son entrée dans le rôle de la voisine, acte 1, premier tableau. Tous sont installés autour d'une grande table centrale, à l'image des tables de ferme qu'elle rappelle de façon claire, préfigurant ainsi la noce à venir. L'absence de la fiancée annonce en outre sa dérobade finale. L'exposition se joue à l'intérieur de ce dispositif, rendant étrange, voire énigmatique la présence des comédiens sur le plateau. Pour Guillaume Cantillon, il s'agit d'un reste de travail à la table. Les comédiens se trouvent réunis pour amorcer une mécanique collective de jeu, ébranler ensemble la machine à jouer. L'action se met en place de la sorte, de l'exposition jusqu'au soulèvement, au début du second tableau, de la figure de sacrifiée et d'épouse trahie que constitue la femme de Léonardo. Les sorties successives des acteurs ont en effet dégagé à ce moment-là un espace intérieur, laissant au centre du plateau, trois personnages : la femme de Léonardo, debout et de profil, et sa mère, assise, tenant l'enfant.

Utiliser le matériau visuel et mettre en parallèle les deux photographies ci-dessous.

Faire commenter par les élèves la proximité des deux images et aborder la notion de *work in progress*, tout en soulignant la volonté de Guillaume Cantillon de montrer le théâtre en train de se faire, volonté relayée par les déplacements de décor faits par les comédiens eux-mêmes qui exécutent ainsi une chorégraphie scénique. Les élèves perçoivent-ils que cela participe du rythme propre au spectacle ? Une esthétique de la lenteur s'élabore au fil des scènes, restituant au texte, notamment rimé, une force poétique considérable en rapport avec l'apport musical du personnage du Coryphée incarné par Quaisoir (voir page 26).



1

1 : Travail à la table, photographie prise lors de la résidence à Châteauevallon.

© Geoffrey Fages

2 : *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca, mise en scène de Guillaume Cantillon.

Les comédiens dégagent l'espace, acte I, peu avant le début du second tableau.

Photographie du spectacle.

© Geoffrey Fages



2

Comparer l'approche de Guillaume Cantillon et celle de William Mesguich pour entrer dans l'action de *Noces de sang*.

La stratégie de Mesguich, choisissant de commencer par la révélation de la fin du drame, sur le mode du rappel du fait divers, apporte une théâtralité radicalement différente de ce qui s'observe dans la mise en scène de Guillaume Cantillon. Quels enjeux pour la tragédie et pour la construction dramaturgique ?

Deux vidéos utiles :

<https://www.youtube.com/watch?v=KPpsUnwaUpg>

<https://www.youtube.com/watch?v=YvvtPRNNRf8>

Détail de l'affiche du spectacle *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca, mise en scène William Mesguich, 2013.



DÉCOUVRIR LE METTEUR EN SCÈNE

Guillaume Cantillon déclare dans le dossier de presse que lui-même rédige pour le spectacle *Noces de sang* :

Mon projet au sein de la compagnie s'est fondé dans (la) nécessité d'exploration et de questionnement.

D'abord de la forme théâtrale. Je suis intéressé et nourri autant par les arts plastiques, la musique, la danse, la littérature, le cinéma et la bande-dessinée que par le théâtre. Tous ces angles de vue influent sur la manière de dire, de raconter, et d'être sur le plateau : pas de recette ou de méthode préexistante au travail.

La forme s'invente avec le projet.

La ligne artistique, c'est la nécessité du déséquilibre et de mon inconfort, d'être à l'écoute et au plus proche de moi, pour proposer des objets théâtraux hétéroclites, et qui, par la diversité de leurs types d'écriture tentent d'approcher et de saisir le désordre, la complexité, l'absurdité, l'horreur et la beauté du monde.

*Cette exploration passe par la rencontre avec de grands textes et le désir de mettre en avant la langue des poètes (Pelleas et Mélisande de **Maurice Maeterlinck**, Dies Irae de **Leonid Andreiev** ou *Noces de sang* de **Federico Garcia Lorca**), et par l'écriture collective et un goût affirmé pour la déconstruction ou le mélange des théâtralités (Dandin/Requiem d'après **Molière**, Le Projet Ennui/ Au bord de la nuit, Triptyque d'après **Patrick Kermann**, **Valérie Mréjen** et **Christophe Tarkos**).*

Guillaume Cantillon s'exprime sur France Bleu Azur (émission disponible jusqu'au 16 octobre 2017).

<http://www.francebleu.fr/arts-et-spectacles/les-sorties-spectacles-de-france-bleu-azur/noces-de-sang-la-salle-juliette-greco-de-carros>

Demander aux élèves de mettre en rapport les propos de Guillaume Cantillon avec la présentation de la compagnie théâtrale « Le Cabinet de curiosités » afin de définir l'esthétique théâtrale propre à ce metteur en scène.

Deux liens utiles :

<http://lecabinetdecuriosites.fr/>

<http://lecabinetdecuriosites.fr/spectacles/>



Guillaume Cantillon, de dos, dirigeant les comédiens, photographie prise lors des répétitions à *Théâtres en Dracénié*.

© Geoffrey Pages

LA RÉCEPTION DU SPECTACLE

Inviter les élèves à caractériser les réactions de la salle et à les mettre en relation avec les leurs. Comment le spectacle agit-il sur le public ?

Proposition d'activités :

- Rédiger un bref compte-rendu de presse sur la représentation de *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca, mis en scène par Guillaume Cantillon.

- Rédiger un dialogue entre un spectateur et le metteur en scène à l'issue du spectacle.

Quels enseignements le spectacle véhicule-t-il ? Quelles sont les idées-forces et les thématiques dominantes ? De quelle manière rejoint-il les grands mythes théâtraux et la tragédie des origines ? Faire dégager plusieurs pistes par les élèves : la thématique du sud et son élargissement à l'universel, le motif de la vengeance, la question de la famille, le thème de l'adultère.

Le couple des amants évoque Tristan et Yseut, Roméo et Juliette. C'est l'occasion de souligner avec les élèves la dimension shakespearienne de la pièce de Lorca mise en scène par Guillaume Cantillon. Faire apparaître notamment le mélange des théâtralités par le biais des personnages des bûcherons qui ne sont pas sans rappeler les fossoyeurs apportant dans *Hamlet* une légèreté.

Faire réfléchir les élèves sur le personnage de la mère dans *Noces de sang*.

Comment le percevoir ? De quelle manière comprendre son aspect central, son lien étroit avec le motif du couteau, fil rouge de toute la pièce ? Comment comprendre son appel final à la vengeance et le sacrifice qu'elle fait de son dernier fils ? Comment concilier sa toute-puissance et le patriarcat qui caractérise le monde paysan dont il est question ? De quelle manière la construction du personnage dans la mise en scène de Guillaume Cantillon participe-t-elle de la tragédie, l'annonçant dès l'exposition ? Le personnage ne pose-t-il pas la question d'une permanence d'un type tragique hérité des mythologies antiques dans le théâtre moderne ? Quelles sont la portée et les significations de cette figure héritée du théâtre des origines dans le texte de Lorca et pour le spectateur contemporain ?



Marianne Fontaine incarnant la mère dans *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca, mise en scène de Guillaume Cantillon, photographie prise lors des répétitions à Châteauevallon.

© Geoffrey Fages

Proposition de travaux :

À partir d'extraits ciblés par le professeur, faire élaborer par les élèves un court montage de plusieurs répliques de la mère. Retenir les passages qui montrent ses hantises, le fait qu'elle porte ses morts en elle-même et ne pourra trouver la paix que dès lors que son sang sera définitivement tombé à terre. Faire ensuite une lecture chorale mise en espace de ce montage. Proposer ensuite aux élèves, sous forme de bilan, une synthèse des caractéristiques tragiques du personnage de la mère.

Pour aller plus loin...

Approfondir une figure littéraire et théâtrale

Pour examiner plus précisément son lien avec le motif de la vengeance, faire découvrir aux élèves, par le texte ou par la captation, la scène III de *La Ville parjure ou le réveil des Erynies* d'Hélène Cixous, pièce mise en scène par Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil en 1995. La scène III évoque et commente le motif de la vengeance, faisant intervenir le personnage non humain de la Nuit. Un rapprochement peut être établi avec le texte de Lorca et le personnage ambivalent de la Lune, élément-clé de la mise en marche du processus tragique dans *Noces de sang*.

Proposer aux élèves un corpus autour des figures de Cassandre ou de Médée. Quelles incarnations ? à quelles époques ? Comment expliquer la permanence de ces figures dans l'histoire littéraire et théâtrale ? Les élèves mesurent-ils leur séduction et leur adéquation profonde avec des problématiques contemporaines ? Plusieurs sources se prêtent à l'exploitation pour ce travail.

Autour de Cassandre : *Agamemnon* d'Eschyle, *Les Troyennes* d'Euripide, *Agamemnon* de Sénèque, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux.

Autour de Médée : *Médée* d'Euripide, *Médée* de Sénèque, *Médée* de La Péruse, *Médée* de Corneille, *Médée* d'Anouilh, *Matériau-Médée* d'Heiner Müller, ou encore *Médée-Kali* de Laurent Gaudé.

LA SCÉNOGRAPHIE

Note à l'attention des enseignants

Le projet scénographique du spectacle et son aboutissement trouvent une origine dans de premières pistes, abandonnées mais rémanentes dans le dispositif final, et dans la rencontre d'un lieu de résidence, Châteauvallon, qui a profondément modifié le projet et servi de base au décor retenu. L'affiche du spectacle rend compte de cette influence dont elle porte la trace. Une évocation ciblée du premier projet permet de définir les idées force d'un dispositif élaboré en relation étroite avec la structure de la pièce. Jean-François Garraud, le scénographe du spectacle, a tiré parti du concret du lieu et conçu un dispositif intrinsèquement lié aux choix de mise en scène, notamment pour ce qui touche au traitement du texte et à la direction d'acteur. Ainsi la scénographie donne corps à la pièce de Lorca dont elle accompagne le basculement dans l'onirisme à l'acte III. Devenant centrale dans la représentation, elle garantit pour le corps de l'acteur un espace à déchiffrer. Littéralement écrits sur le plateau, les lieux s'échangent et se traversent, créant sous les yeux du spectateur, au terme du processus, une épure incandescente, le non-lieu qui est le lieu de la tragédie.

Pour ouvrir l'analyse, faire produire par les élèves, individuellement ou en groupes, un croquis du dispositif scénographique du spectacle.

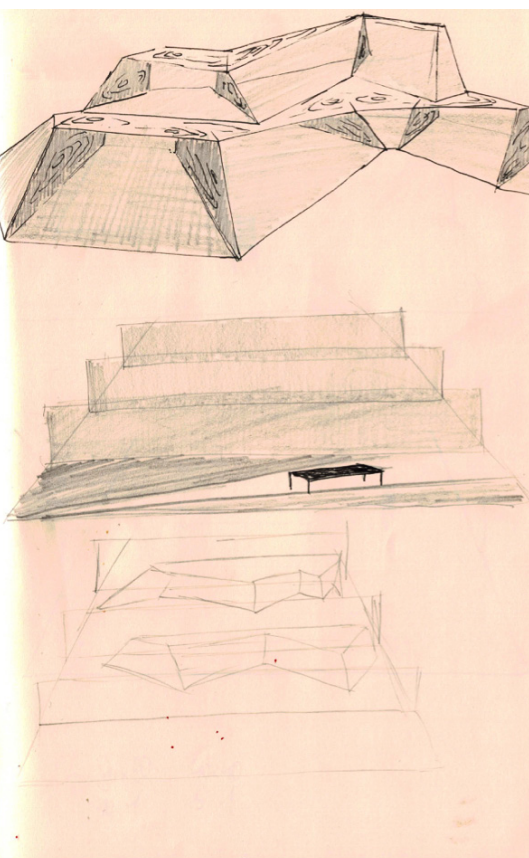
Quels éléments entrent dans son élaboration ? De quelle manière et par quels outils scéniques est-il modifié pendant la représentation ? De quelle façon le plateau est-il évolutif ? En quoi cette caractéristique s'impose-t-elle pour le metteur en scène ? Les élèves ont-ils pris la mesure du traitement du lieu par la modification de l'espace ? Mettent-ils en relation l'épure scénographique, l'explosion passionnelle et tragique, l'éclatement des conventions qui se produisent à la fin du spectacle ?

RETOUR SUR IMAGES : AVATARS D'UNE SCÉNOGRAPHIE

LES FAUSSES PISTES DU DÉPART

Faire voir aux élèves le croquis de Jean-François Garraud, vestige du premier projet scénographique.

Trois grandes marches organisent l'espace, ouvrant trois espaces intérieurs : chez la Fiancée, chez le Fiancé, chez Léonardo. Les élèves perçoivent-ils la permanence de l'idée de séparation d'un dispositif à l'autre ? Considérant le changement radical apporté au projet initial, quels sont les apports d'une disposition horizontale du plateau par opposition à la verticalité de la structure en escalier ? Quelles en sont les limites ? Quelles solutions le scénographe a-t-il préparées pour la mise en scène et le travail de l'acteur dans le projet final ?



Structure scénographique initiale, en escalier, croquis de Jean-François Garraud.

© Jean-François Garraud

LA RÉSIDENCE À CHÂTEAUVALLON

Faire observer aux élèves la photographie de Geoffrey Fages dont une partie est intégrée au visuel de l'affiche du spectacle.

Que montre la photographie ? Pourquoi retenir le personnage de la fiancée de dos face à l'extérieur ?

Un grand espace fermé par des baies vitrées laisse voir le paysage alentour : un chemin, des collines, des arbres. Le motif de la fuite des amants dans la tentation de l'extérieur, symbole de liberté, est annoncé. D'où sa pertinence dans le visuel de l'affiche. Absent, le personnage de Léonardo est métonymiquement figuré par le personnage de la Fiancée. Pour Guillaume Cantillon, à partir de l'expérience de Châteaувallon, s'impose l'idée d'intégrer l'extérieur à la scénographie, et de faire entrer la lumière. L'arrivée sur le plateau d'une lumière extérieure génère un effet immédiat de profondeur scénique, renforçant l'intuition du metteur en scène d'une toute-puissance de la lumière.

Photographie prise lors de la résidence à Chateaувallon.

© Geoffrey Fages



IMPRÉGNATION DE LA LUMIÈRE

En deux temps, deux pistes complémentaires d'approche du dispositif scénographique du spectacle.

Faire identifier les changements liés aux actes dans le spectacle à partir de la série de photographies qui suit.

Le travail de mémorisation collective prendra ancrage dans l'analyse des documents visuels issus de la maquette réalisée par le scénographe. Quel découpage observe-t-on ? Quels effets d'agrandissement et de soulignement constate-t-on ? Comment comprendre le caractère décisif des contrastes entre intérieur et extérieur ? Quels enjeux pour la représentation ? En quoi la partition entre les différents actes rend-elle compte d'une tension dramatique et du passage de la chronique sociale à la tragédie ?

Note à l'attention des enseignants

Par une combinatoire des éléments qui le composent, tour à tour occultés, retirés ou au contraire effectifs, le dispositif imaginé par Jean-François Garraud, jouant de sources lumineuses diverses, permet de découper l'espace et de souligner la progression dramatique. Des panneaux amovibles, constitués de moustiquaire et d'occultant montés sur patience, traités différemment selon les actes, dégagent des espaces, intérieurs ou extérieurs, et rappellent la structure en fenêtre du lieu de résidence de l'équipe artistique à Châteaувallon dont ils sont la trace. Ces panneaux, associés à la lumière, organisent dans les deux premiers actes l'espace scénique, ménageant des lieux.

Dès l'acte II, les occultants sont retirés, assurant le passage d'un intérieur semi-fermé à un lieu ouvert sur un extérieur visible. Les acteurs, déplaçant à vue les éléments du décor, font apparaître trois dedans distincts. Il est notable que ces intérieurs s'ouvrent progressivement par les lumières à l'extérieur. Retirés à l'acte III, par les cintres, les panneaux laissent la place à un espace unique, où la pénétration de la lumière s'accroît, affectant le cyclorama et le sol, dépouillant l'espace qui s'en trouve agrandi.

Ainsi donc, à partir du moment où elle s'ouvre, la représentation marque le passage progressif d'un monde clos, intérieur, quasiment fermé, à un monde extérieur, victorieux mais léthal qui est celui de l'acte III. L'envahissement du plateau par la lumière performe dans l'écriture scénique les déflagrations de la passion et la libération des personnages de l'emprise tragique.

Pour compléter l'observation, faire avec les élèves une analyse chorale de la didascalie initiale du dernier tableau de la pièce (annexe 8) Quels vestiges la maquette de Jean-François Garraud garde-t-elle de la didascalie ? Quel effet produit le halo lumineux central ? Comment l'arrière-scène et le sol entrent-ils en contact ? Peut-on parler d'un déplacement de la blancheur à la lumière ?

1 : Intérieur ouvert, *Noces de sang*, mise en scène de Guillaume Cantillon, photographie de la maquette, acte I.

© Jean-François Garraud

2 : Intérieur et extérieur, *Noces de sang*, mise en scène de Guillaume Cantillon, photographie de la maquette, acte II.

© Jean-François Garraud

3 : Plateau nu, *Noces de sang*, mise en scène de Guillaume Cantillon, photographie de la maquette.

© Jean-François Garraud

1

2

3



LE CYCLORAMA, PARTIE PRENANTE DU DISPOSITIF LUMINEUX ET SUPPORT VIDÉO

Faire observer les deux fonctions du cyclorama en prenant appui sur l'extrait de l'entretien avec Guillaume Cantillon (annexe 6) cité ci-dessous.

Les élèves ont-ils pris la mesure de l'importance de cet élément dans la prise en charge visuelle du spectacle ? Quels effets lumineux produit-il ? Comment modifie-t-il le plateau ? De quelle manière peut-il souligner l'action ?

Le fond de scène est occupé par un cyclorama, rideau semi-circulaire tendu de cour à jardin, offrant une polyvalence très intéressante pour le travail de la lumière sur le plateau. Disparaissant s'il n'est pas éclairé, puisqu'il est noir, il peut assumer une fonction visuelle majeure, devenant écran et source lumineuse selon le rôle qu'on lui veut attribuer. Par un rétro-éclairage, procédé actif à partir de l'acte II dans la mise en scène de *Noces de sang*, il permet de donner une teinte aux scènes. À la fin, il devient la forêt par projection d'images.

Quelle place et quel statut donnez-vous à la vidéo dans le spectacle ?

La vidéo n'apparaît qu'à l'acte III, au moment où la pièce bascule dans la fantasmagorie et l'onirisme. Elle permet de soutenir ce mouvement-là, dans l'écriture de Lorca et dans l'écriture scénique. Elle produit en outre de la lumière dont elle est une source. Or l'idée du spectacle, c'est d'aller vers toujours plus de lumière. Par ailleurs avec les images vidéo, on quitte le village puisqu'elles font apparaître l'extérieur, le monde avec toute son ambivalence puisqu'il est à la fois le lieu des hostilités et un ailleurs où l'on peut enfin se réaliser. La vidéo a une fonction poétique, apportant une forme nouvelle de poésie à la pièce qui n'en manque pas.

1



1 : La fiancée s'apprêtant pour la noce, effet d'éclairage du cyclorama sur la scène, photographie prise lors des répétitions à Draguignan.
© Geoffrey Fages

2 : Photographie de la maquette de *Noces de sang*, l'écran se change en forêt, mise en scène de Guillaume Cantillon.
© Jean-François Garraud



2

LE JEU DES ACTEURS

Faire observer la posture des acteurs et leur inscription dans l'espace à partir de plusieurs photographies du spectacle disponibles dans le dossier.

La photographie ci-dessous complétera la matière iconographique déjà fournie. Comment caractériser la posture des acteurs, leurs associations et leur engagement scénique ?

Note à l'attention des enseignants

La structure donne aux personnages, au son, à la lumière une circulation. Proposant un champ de jeu très étendu, reposant sur l'exploitation des nombreuses possibilités offertes par le plateau — plans lointains, ou rapprochés, investissement de la distance et de la profondeur, contrastes entre intérieur et extérieur —, elle impacte fortement sur le jeu des acteurs. L'engagement de tout le corps dans l'espace et dans le jeu est requis par le dispositif. On remarque notamment l'ancrage des corps et les postures frontales. Des lignes de force se dégagent de la position dans l'espace.

Une géométrie du jeu s'esquisse par diverses figures — lignes, diagonales, triangles,...— écrivant sur le plateau l'inscription du sujet dans la relation et dans le collectif. Initialement enfermés dans des espaces intérieurs, hommes et femmes progressent vers une conquête de l'extérieur et de la liberté, symbolisée par la fuite des amants.

Plusieurs moyens scéniques sont à signaler. Ainsi les comédiens découpent l'espace, manipulant et déplaçant tables, chaises et panneaux coulissants. L'encadrement des portes, souligné par les éclairages, mis en contre et rattrapés par des latéraux, participe également du découpage de l'espace autour des ouvertures, organisant les entrées et les sorties des personnages. Investi par le corps de l'acteur, le travail de l'espace, génère enfin — et c'est une signature — du spectacle une intensité poétique telle que le texte se déploie et peut s'entendre.



La demande en mariage, photographie prise lors des répétitions à Draguignan.

© Geoffrey Fages

SON ET VOIX

Le musicien

Faire réfléchir les élèves sur le statut du musicien.

Deux pistes de travail complémentaires:

- Faire faire une recherche individuelle ou collective sur Quaisoir.

Quelques liens utiles :

<http://www.radioneo.org/artistes/biographie-quaisoir>

<http://www.deezer.com/artist/55316>

- Faire définir par les élèves son rôle dans le spectacle.

Comment caractériser ses apports à l'esthétique d'ensemble ? Ses affinités artistiques avec Guillaume Cantillon et le texte de Lorca ? (voir l'entretien avec Guillaume Cantillon proposé en annexe 6). Le musicien est un Coryphée qui prend en charge les parties rimées du texte de Lorca pour lesquelles il a composé un accompagnement musical, à la guitare. Il chante lui-même à vue sur le plateau. Les passages chantés accompagnent les déplacements du décor, faisant du travail des acteurs une chorégraphie scénique. Comment cela impacte-t-il sur le rythme du spectacle ? Quels effets de sens les élèves perçoivent-ils ?

Le personnage de la lune

Demander aux élèves leurs souvenirs précis de ce personnage.

Ont-ils identifié les effets liés à la voix du personnage ? Pourquoi le distinguer des autres par l'utilisation d'un micro ? À quel moment de l'histoire son intervention se produit-elle ? Pour quelles raisons ?

Le personnage de la lune constitue un cas particulier dans le spectacle puisque le comédien porte un micro lui permettant de jouer de multiples inflexions vocales tout en étant entendu. Cela produit sur le spectateur des effets significatifs, intensifiés par des jeux de réverbération de la voix, dont la circulation est travaillée par la technique. Mise à distance ou rapprochée, elle s'empare du plateau, au moment où se précise la tragédie. L'ambivalence du personnage de la lune, accompagnant et dévoilant la fuite des amants se manifeste alors de façon éclatante.

1 : Quaisoir, photographie prise lors de la résidence à Châteaувallon.

© Geoffrey Fages

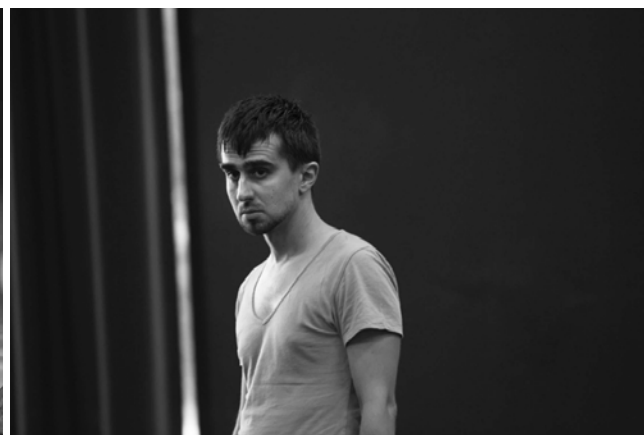
2 : Alexandre Dufour dans le rôle de la lune, photographie prise lors de la résidence à Châteaувallon.

© Geoffrey Fages

1



2



LES COSTUMES

Faire examiner les costumes par les élèves de façon synthétique et collective.

Comment les caractériser ? En quoi sont-ils en lien avec la volonté du metteur en scène d'extraire le texte de Lorca de son contexte andalou pour souligner l'universalité du microcosme évoqué ? Quels effets de soulignement les costumes permettent-ils ? Que lit-on en particulier à partir du costume de la mère ?

Jouer une scène

Deux pistes de travail sont possibles :

Choisir une scène appréciée par les élèves et leur faire élaborer par groupes des propositions scéniques.

Choisir la scène de la noce, scène importante dans l'économie d'ensemble, et faire élaborer par les élèves des propositions scéniques. Leur donner le texte de Lorca correspondant et leur indiquer les consignes suivantes :

- Faire par groupes de 8 une proposition de jeu en posant un espace.
- Marquer avec précision l'arrivée de Leonardo et de sa femme.
- Travailler la projection de la parole et les apartés toujours en rapport avec l'espace.
- Trouver des solutions concrètes pour les costumes, les délimitations entre intérieur et extérieur.
- Montrer les relations entre les personnages par le découpage de l'espace.

Faire avec les élèves un bilan du travail collectif.

Ont-ils perçu l'impact du travail de plateau sur l'analyse des situations et des personnages ?



La scène de la noce, *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca, mise en scène par Guillaume Cantillon, 2015 .
© Geoffrey Fages

ANNEXE 1. LISTE DES PERSONNAGES

PERSONNAGES

- La mère [Marianne Fontaine]
- La fiancée [Marie Delmas]
- La belle-mère [Réveline Fabre]
- La femme de Leonardo [Marie Blondel]
- La servante [Laetitia Vitteau]
- La voisine [Marie Delmas]
- Petite fille [Laetitia Vitteau]
- Jeune fille [Réveline Fabre]
- Léonardo [Vincent Murlon]
- Le fiancé [Julien Bonnet]
- Le père de la fiancée [Stéphane Bault]
- La lune [Alexandre Dufour]
- La mort en mendiante [Laetitia Vitteau]
- Deux Bûcherons [Reveline Fabre, Stéphane Bault]
- Jeune homme [Alexandre Dufour]

ANNEXE 2. PRÉFACE D'ANDRÉ BELAMICH

(...) et brusquement, en 1932, le théâtre de Lorca prend, avec *Noces de sang* et les pièces qui suivront, une orientation diamétralement opposée. Il abandonne le monde de l'angoisse existentielle pour la représentation de la vie réelle, illustrée par des personnages de tous les jours, dotés d'un état civil, placés dans un décor reconnaissable. Le langage du cauchemar se mue en celui de la vie quotidienne, clair et accessible à tous.

Comment expliquer cette volte-face ? Par l'accueil réservé, voire glacial, des amis à qui Lorca lit ses deux pièces cryptiques ? Par sa volonté de les imposer lorsqu'il se sera fait un nom ? Une autre raison, déterminante, provoque cette conversion : la générosité, le contact, la communion du poète avec son peuple. Son expérience de « La Barraca » en est le témoignage le plus probant. La République, ardemment souhaitée, proclamée le 14 avril 1931, lui en donne l'occasion. À la tête du théâtre ambulant qu'il a conçu et réalisé, approuvé et soutenu par le ministre

de l'Éducation nationale, animé par une trentaine d'étudiants-acteurs bénévoles, le poète répand à travers la péninsule et jusque dans les petits villages la féerie du Siècle d'Or : Cervantès, Lope de Vega, Calderón, etc., et l'attention fervente de son nouveau public, souvent analphabète, le bouleverse. De juillet 1932 jusqu'en 1935, il se dévoue corps et âme à cette œuvre d'intérêt national. Il sait désormais qu'il doit tenir compte aussi d'un autre public, qu'il doit toucher aussi une audience plus large.

C'est pour eux qu'il a entamé ce dernier cycle, qui commence avec *Noces de sang* et s'achève avec *La Maison de Bernarda Alba*. Le dernier mot de sa dernière pièce est « Silence », suivi sur le manuscrit de la date : « Vendredi 19 juin 1936 » (...)

LES théâtres de Garcia Lorca, préface d'André Belamich
in *Noces de Sang*, Gallimard Collection Folio 2006 © Gallimard 2015¹

¹ «Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. SAUF AUTORISATION, TOUTE UTILISATION DE CELUI-CI AUTRE QUE LA CONSULTATION INDIVIDUELLE ET PRIVÉE EST INTERDITE.» WWW.GALLIMARD.FR

ANNEXE 3. ACTE I, PREMIER TABLEAU

La scène se situe au début de la pièce et constitue le second volet de l'exposition. Le fiancé vient de partir pour travailler la vigne, laissant sa mère seule, heureux d'avoir obtenu d'elle l'engagement qu'elle ira officiellement demander la main de sa fiancée. Une voisine arrive. La conversation s'engage autour du fils puis de la fiancée que la mère connaît à peine.

Voisine : (triste.) Et ton fils ?

Mère : Il est sorti.

Voisine : Il a acheté la vigne finalement !

Mère : Il a eu de la chance.

Voisine : Il va se marier d'ici peu.

Mère : (Comme si elle sortait d'une songerie, et tout en approchant sa chaise de celle de la voisine.) Dis-moi.

Voisine : (Sur un ton confidentiel.) Quoi ?

Mère : Tu la connais, toi, la fiancée de mon fils ?

Voisine : C'est une fille bien !

Mère : Oui, mais...

Voisine : Mais personne ne la connaît vraiment. Elle vit toute seule avec son père, là-bas, si loin, à dix lieues de la première maison. Mais c'est une fille bien. La solitude, elle connaît.

Mère : Et sa mère ?

Voisine : Je l'ai connue sa mère. Elle était très belle. Son visage rayonnait comme celui d'un saint ; mais elle m'a toujours déplu. Elle n'aimait pas son mari.

Mère : (Fort.) C'est fou tout ce que les gens peuvent savoir !

Voisine : Excuse-moi. Je ne voulais pas être blessante ; mais c'est vrai. Après, est-ce qu'elle a été correcte ? Ça on n'en sait rien. Personne n'en a parlé. Elle était orgueilleuse.

Mère : Et allez... !

Voisine : Fallait pas me demander.

Mère : Eh bien je préférerais que personne ne les connaisse. Ni la vivante, ni la morte. Que personne ne prononce leurs noms et qu'elles piquent comme des chardons, s'il le fallait.

Voisine : Tu as raison. Ton fils est quelqu'un de bien.

Mère : Oui, très. C'est bien pour ça que je prends soin de lui. À moi, on m'avait raconté qu'elle avait déjà été fiancée il y a longtemps, cette fille.

Voisine : Elle devait avoir quinze ans. Personne ne se souvient de ces fiançailles-là. D'ailleurs il s'est marié avec une cousine à elle, il y a deux ans.

Mère : Toi, tu t'en souviens bien, non ?

Voisine : Qu'est-ce que c'est que ces questions ?

Mère : Tout le monde a envie de savoir ce qui va le faire souffrir. C'était qui le fiancé ?

Voisine : Leonardo.

Mère : Leonardo ? Quel Leonardo ?

Voisine : Leonardo, le fils des Felix.

Mère : (En se levant.) Le fils des Felix !

Voisine : Enfin ! De quoi Leonardo est-il coupable ? Il avait huit ans, quand c'est arrivé.

Mère : C'est sûr... Sauf que j'entends ce nom : Felix, (Entre ses dents.) Félix, c'est pareil que d'avoir la bouche remplie de boue, (Elle crache.) et je suis obligée de cracher, c'est cracher ou tuer.

Noces de sang, acte 1, premier tableau, extrait, Federico Garcia Lorca,
traduction de Clarice Plasteig dit Cassou.

ANNEXE 4. ACTE II, DEUXIÈME TABLEAU

Le père de la fiancée et la mère du fiancé attendent les invités de la noce. La conversation laisse venir les fantômes du passé que la mère toujours convoque. Celle-ci livre sa souffrance tandis que, résolument tourné vers l'avenir et la vie, le père voulant la rassurer, prône l'oubli, évoquant la descendance à venir.

Père : Tu ne dois pas penser à tout ça aujourd'hui.

Mère : Quand on en parle, j'ai besoin que ça sorte. Et d'autant plus aujourd'hui. Parce qu'à partir d'aujourd'hui, je vais me retrouver seule chez moi.

Père : Jusqu'à ce que tu aies à nouveau de la compagnie.

Mère : C'est ce que j'espère le plus : les petits-enfants.

Ils s'asseient.

Père : J'aimerais qu'ils aient beaucoup d'enfants. Cette terre a besoin de bras qu'il ne faille pas payer. Il faut livrer bataille aux mauvaises herbes, aux chardons et à la caillasse qui poussent va savoir comment. Et il faut que ce soient les bras des propriétaires qui la brutalisent et qui en soient les maîtres, qui fassent pousser les semences. On a besoin de beaucoup de garçons.

Mère : Et des filles aussi ! Les garçons doivent manier les armes, c'est inévitable, et le vent les emporte ! Les filles, elles, ne mettent pas un pied dans la rue.

Père : (Joyeux) Je pense qu'ils auront des filles et des garçons.

Mère : Mon fils la comblera comme il faut. Il a de qui tenir. Son père aurait pu me faire beaucoup d'enfants.

Père : Ce que je voudrais c'est que ça se fasse en un jour. Qu'ils aient tout de suite deux ou trois garçons.

Mère : Mais ça ne marche pas comme ça. Ça met beaucoup de temps. C'est pour ça que c'est si terrible de voir son propre sang se répandre sur le sol. Une fontaine qui se tarit en un instant, alors qu'à nous, ça nous a pris des années. Quand je suis arrivée pour voir mon fils, il était étendu au milieu de la rue. J'y ai trempé mes mains et avec ma langue je les ai léchées. Parce que ce sang, c'était le mien. Toi tu ne sais pas ce que c'est. Si je pouvais, la terre imbibée de ce sang, je la conserverais, dans un écrin de cristal et de topazes.

Père : À présent, tu n'as plus qu'à attendre. Ma fille est large et ton fils est fort.

Mère : Alors j'ai confiance.

Ils se lèvent.

(...)

Noces de sang, acte 2, deuxième tableau, extrait, Federico Garcia Lorca, traduction de Clarice Plasteig dit Cassou.

ANNEXE 5. LA SCÈNE D'EXPOSITION

Le père de la fiancée et la mère du fiancé attendent les invités de la noce. La conversation laisse venir les fantômes du passé que la mère toujours convoque. Celle-ci livre sa souffrance tandis que, résolument tourné vers l'avenir et la vie, le père voulant la rassurer, prône l'oubli, évoquant la descendance à venir.

Le fiancé : (Entre) Maman.

La mère : Quoi ?

Le fiancé : J'y vais.

La mère : Où ça ?

Le fiancé : Voir la vigne. (Il va pour sortir.)

La mère : Attends.

Le fiancé : Qu'est-ce que tu veux ?

La mère : Ton déjeuner, mon fils.

Le fiancé : Laisse tomber. Je mangerai du raisin. Passe-moi le couteau.

La mère : Pour quoi faire ?

Le fiancé : (Il rit.) Pour couper le raisin.

La mère : (Entre ses dents, tout en cherchant le couteau.) Le couteau, le couteau... Maudits soient tous les couteaux et le salaud qui les a inventés.

Le fiancé : Changeons de sujet.

La mère : Ça vaut aussi pour les fusils, les pistolets, et la moindre lame et même pour les pioches et les fourches du champ.

Le fiancé : Bon, allez.

La mère : Tout ce qui peut trancher le corps d'un homme. D'un homme beau qui part, la fleur à la bouche, voir sa vigne, ou ses oliviers à lui, parce qu'ils lui appartiennent, il en a hérité...

Le fiancé : (Il baisse la tête.) Taisez-vous.

La mère : ... et ce bel homme ne reviendra pas chez lui. Ou, s'il revient c'est pour qu'on lui ferme les yeux et qu'on dépose sur son corps un rameau et une assiette de gros sel pour qu'il ne gonfle pas. Je ne comprends pas comment tu peux oser porter un couteau sur toi, ni pourquoi, moi, je nourris le serpent dans mon sein.

Le fiancé : C'est fini, là ?

La mère : Je pourrais vivre cent ans, je parlerais toujours que de ça. D'abord ton père, qui pour moi sentait l'œillet, et qui n'a fait ma joie que durant trois petites années. Ensuite, ton frère. Et c'est juste ? Et c'est normal qu'une petite chose comme un pistolet ou un couteau puisse anéantir un homme puissant comme un taureau ? Jamais je ne me tairai. Les mois passent et le désespoir me pique les yeux et jusqu'à la pointe des cheveux.

Le fiancé : (Fort.) Ça suffit, maintenant.

La mère : Non. Non, ça ne suffit pas. Qui peut me ramener ton père ? Et ton frère ? Et puis la prison ! Qu'est-ce que c'est la prison ? Là-bas, ils mangent, ils fument, ils jouent de la musique ! Mes hommes, à moi, l'herbe leur pousse en dedans, ils ne parlent pas, sont crevés; deux hommes-géraniums... Les tueurs, eux, en prison, bien tranquilles, à regarder les collines...

Le fiancé : Quoi ? Vous voulez que je les tue ?

La mère : Non... Si j'en parle c'est que... Comment je pourrais ne pas en parler quand je te vois sortir par cette porte ? Ça ne me plaît pas que tu aies le couteau sur toi. Je... je préférerais que tu n'aies pas au champ.

Le fiancé : (Il rit.) Allons bon !

La mère : Je voudrais que tu sois une femme. Tu ne partirais pas à la rivière maintenant, et on broderait, toutes les deux, des rubans et des petits chiens en laine.

Le fiancé : (Il prend la mère par le bras, il rit.) Maman, et si je vous emmenais avec moi aux vignes ?

La mère : Une vieille n'a rien à faire dans les vignes ! Tu m'oublieras sous les branches ?

Le fiancé : (Il soulève la mère dans ses bras.) Vieille, super vieille, archi vieille.

La mère : Ton père, lui, oui, il m'emmenait avec lui. Ça, c'est de la bonne lignée, ça. Du vrai sang. Ton grand-père a fait des enfants dans tous les coins. Ça, ça me plaît. Que les hommes soient des hommes, et le blé, du blé.

Le fiancé : Et moi, maman ?

La mère : Quoi, toi ?

Le fiancé : Il faut que je vous le répète encore ?

La mère : (Sérieuse.) Ah.

Le fiancé : Quoi ? Ça ne vous convient pas ?

La mère : Si.

Le fils : Eh bien, alors... ?

La mère : Je ne sais pas, moi-même. Sur le coup, comme ça, ça me surprend à chaque fois. Je sais que c'est une fille bien, pas vrai ? Sage. Travailleuse. Qui pétrit son pain et coud ses jupes, et pourtant, quand je dis son nom, c'est comme si je recevais une pierre en plein front.

Le fiancé : C'est stupide.

La mère : Plus que stupide. Je vais me retrouver toute seule. Je n'ai déjà plus que toi, et je suis malheureuse que tu t'en ailles.

Le fiancé : Mais vous viendrez vivre avec nous.

La mère : Non, je ne peux pas laisser ton père et ton frère seuls ici. Je dois aller les voir chaque matin. Il suffirait que je m'en aille pour qu'un de cette famille d'assassins, un des Félix, meure et qu'on l'enterre juste à côté d'eux. Et ça, non ! Non ! Ça je ne veux pas ! J'irai le déterrer avec mes ongles et, à moi seule, je lui briserai les os contre le mur du cimetière.

Le fiancé : (Fort.) Et c'est reparti !

La mère : Pardonne-moi. (Pause.) Depuis combien de temps tu la fréquentes ?

Le fiancé : Trois ans. Entre temps, j'ai pu acheter la vigne.

La mère : Trois ans. Elle n'avait pas eu un fiancé avant ?

Le fiancé : Je ne sais pas. Il faut bien que les filles voient un peu avec qui elle se marient.

La mère : Oui. Moi je n'ai vu personne. J'ai vu ton père, et depuis qu'ils l'ont tué, je vois le mur en face. Une femme, un homme. Et puis c'est tout.

Le fiancé : Vous savez que ma fiancée est une fille bien.

(...)

Noces de sang, acte I, premier tableau, extrait, Federico Garcia Lorca,
traduction de Clarice Plasteig dit Cassou.

ANNEXE 6. ENTRETIEN AVEC GUILLAUME CANTILLON

Qu'est-ce qui a fondé le projet *Noces de sang* pour vous Guillaume Cantillon ?

G.C. J'ai lu la pièce de Lorca alors que j'étais adolescent et c'est une pièce qui m'a fortement marqué. La relisant il y a quelques temps, j'ai retrouvé, intacts, l'émotion, le plaisir, les ressentis de ma première lecture. C'est une lecture d'adolescent qui a fondé le projet.

Pourquoi monter ce spectacle aujourd'hui ? Cela correspond-il à un moment particulier dans votre parcours théâtral ?

D'une manière pragmatique, le spectacle *Noces de sang* nécessite pas mal d'acteurs. Il faut une certaine expérience dans la direction des comédiens pour être confronté à une telle distribution. C'est l'une des raisons pour lesquelles je ne monte qu'aujourd'hui cette pièce qui m'habite depuis longtemps. Par ailleurs, intimement, je m'y retrouve, et le texte de Lorca résonne en moi, résonne pour l'homme de quarante ans que je suis, confronté aux idées de l'engagement et de la réalisation de soi.

Quelles thématiques de la pièce comptent le plus pour vous ?

Plusieurs thématiques sont à mes yeux essentielles, sans établir de hiérarchie entre elles. Pour commencer, la question de l'amour. La pièce est traversée par toutes sortes d'amours contradictoires qui s'entrechoquent : l'amour entre Le Fiancé et la Fiancée, entre Léonardo et la Fiancée, entre la mère et le fils, entre le père et la fille, entre Léonardo et sa femme, entre la servante et la fiancée aussi. Or tous ces personnages sont des personnages ordinaires ; regarder comment ils aiment me touche. Autre thématique importante, celle de la transgression, guidée par la passion et menant à la tragédie. La pièce se développe comme une chronique sociale qui d'un coup devient tragique. Les personnages connaissent une forme de transcendance et deviennent des figures mythiques alors mêmes que ce sont des personnages ordinaires. La mère par exemple évoque Médée ou Cassandre. Cela me séduit. Autre thématique fondamentale, le poids des traditions, des règles séculaires, des entraves sociales, en lien

avec la transgression finale du couple formé par Léonardo et la Fiancée.

Vous avez choisi de centrer la représentation autour de ce dernier couple précisément. Pourquoi ?

Lorca lui-même est à l'origine de ce centrage. La scène de la fuite des deux amants, scène où ils s'avouent leur amour, est le moment vers lequel tend toute la pièce. Cependant les autres personnages ne se trouvent pas pour autant occultés car je les écoute tous, essayant de leur donner la parole. Ainsi la femme de Léonardo, trahie et sacrifiée, figure de tourmentée... Par ailleurs, tout au long de la pièce, des déflagrations se font entendre et tout influe sur tout. Dès lors on ne peut rien faire disparaître de la construction des personnages puisque tous interagissent. Les agissements des uns et des autres déterminent les choix des uns et des autres : la prise de liberté absolue de Léonardo et de la Fiancée implique pour les autres protagonistes des choix radicaux.

Contrairement à d'autres metteurs en scène, vous n'avez pas privilégié la piste andalouse dans l'élaboration du spectacle. Vous choisissez de déborder le sud originaire de Lorca. Qu'est-ce qui a motivé ce choix ?

Je ne connais pas la culture andalouse et la pièce porte une universalité. Il ne m'a donc pas paru nécessaire d'appuyer sur la composante espagnole que certains en effet choisissent de travailler. Pour moi, *Noces de sang* est avant tout une histoire d'hommes et de femmes, et non pas d'hommes et de femmes espagnols. Tous appartiennent au monde paysan, tel qu'on le voit en Occident.

Dans votre mise en scène de *Noces de sang*, certains personnages ont été supprimés. Quelles sont les raisons de ces suppressions ?

J'ai choisi de supprimer certains personnages pour des raisons économiques et pratiques. Les trois bûcherons du texte de Lorca ne sont plus que deux et le nombre d'invités à la noce a été réduit sur le plateau. Lors de la dernière scène également,

des personnages d'enfants et de jeunes filles ne sont pas représentés. Il s'agissait en premier lieu de ne pas exploser le budget. Si j'avais pu financièrement le faire, j'aurais respecté à la lettre le texte de Lorca.

Le texte également a été parfois coupé.

Oui, il l'a été, en premier lieu dans un souci de cohérence avec les personnages. Par ailleurs, le musicien, pour moi un personnage à part entière, a pris en charge une part de la matière textuelle, jouant le rôle d'un Coryphée. Il a fallu donner du sens aux scènes coupées. Dans la dernière scène, tout est recentré autour de quatre personnages et cela confère davantage de densité à leur présence. D'une autre manière, la scène des bûcherons, avec une parole répartie, revêtent un caractère particulier, l'un très en empathie avec les amants fuyards, l'autre au contraire détaché et sanguinaire. Du point de vue de l'action, comme la parole se disperse moins, on gagne en intensité.

Quelle place et quel statut donnez-vous à la vidéo dans le spectacle ?

La vidéo n'apparaît qu'à l'acte III, au moment où la pièce bascule dans la fantasmagorie et l'onirisme. Elle permet de soutenir ce mouvement-là, dans l'écriture de Lorca et dans l'écriture scénique. Elle produit

en outre de la lumière dont elle est une source. Or l'idée du spectacle, c'est d'aller vers toujours plus de lumière. Par ailleurs avec les images vidéo, on quitte le village puisqu'elles font apparaître l'extérieur, le monde avec toute son ambivalence puisqu'il est à la fois le lieu des hostilités et un ailleurs où l'on peut enfin se réaliser. La vidéo a une fonction poétique, apportant une forme nouvelle de poésie à la pièce qui n'en manque pas.

Et qu'en est-il des objets ?

Il y a assez peu d'objets et, lorsqu'ils sont utilisés, ils se chargent d'un sens fort. Le couteau par exemple est une espèce de fil rouge qui traverse la pièce. Du début à la fin, il est présent, physiquement ou par l'évocation. Quant aux tables et aux chaises, leurs mouvements créent des espaces intérieurs. Par ailleurs, la table à elle seule signifie la noce en lieu et place du décorum associé à cela. C'est une économie volontaire : les objets symbolisent les lieux et les événements.

Que souhaitez-vous à ce spectacle ?

Je lui souhaite de gagner en ouverture, en clarté, et d'avoir une longue vie car je le prends comme une mission de faire entendre ce texte-là.

ANNEXE 7. QUESTIONS À CLARICE PLASTEIG DIT CASSOU, LA TRADUCTRICE DU TEXTE DE LORCA

Quel rapport s'établit entre le texte et sa traductrice au fil de la traduction ?

Le processus répond à une méthode personnelle et s'accomplit par phases. La première, liée à la lecture du texte, est indéniablement une étape de (re)découverte et d'excitation, même si le texte a déjà été lu. Une première traduction vient naturellement pendant la lecture. Or il faut l'empêcher de s'imposer ; ce serait un écueil. Je procède par analyse, schémas, élucidation des liens entre les personnages et travail sur la structure. Je fais des tableaux, je relie...

Et que devient ce matériau que vous emmagasinez ?

C'est un préalable. Une fois ce travail fait, je l'oublie. Alors la traduction peut venir. Le terrain a été préparé.

De quelle manière le texte vous travaille-t-il alors ?

Selon les moments traversés, traduire peut être jouissif ou douloureux. Parfois la résistance du texte est telle que la traduction m'habite et se poursuit jusques dans le sommeil. Pour le texte de Lorca, j'ai commencé la traduction il y a trois ans et, d'une certaine manière, le travail continue, alors même que l'œuvre est en création sur le plateau. Rien ne peut être acquis ; tout doit être remis en question.

Il y a donc des étapes pour achever le travail de traduction ?

Oui, après un premier travail de traduction mené au bout du texte, il faut laisser reposer, attendre le temps nécessaire sans y revenir. Lorsque j'ai élaboré une première version du texte en français, version de travail, il me faut un mois pour pouvoir le reprendre, le travailler à nouveau et l'amener à un premier état d'achèvement. À la fin, il arrive que je ne puisse plus entendre le texte ; puis le travail de plateau redonne un équilibre.

Concernant la traduction des *Noces*, vous avez utilisé l'expression « dépoétiser le texte ».

De quoi s'agit-il ? Comment les contraintes du plateau interagissent-elles avec votre travail de traduction ? De quelle manière les prenez-vous en compte ?

Noces de sang est un texte de théâtre. Il porte donc une forme d'oralité, voulue par l'auteur, que je restitue, avec un rythme d'aujourd'hui. Par ailleurs, il me semble essentiel d'être touché par le texte, de ne pas recevoir de lui que du « joli ». Se dire « c'est joli » n'est pas suffisant. Je suis comédienne moi-même. Mon objectif est de mettre le texte en bouche et en corps pour qu'il reste proche. Cela suppose de ma part la capacité d'accepter, quand un comédien exprime une difficulté et que cela se justifie, de retoucher la traduction, de modifier un mot. Il arrive que l'on constate un décalage, une distance avec le concret du plateau. Tout à coup cela ne passe plus... Sur le plateau, tout s'entend, tout doit être précis. Quand on est traducteur, on est censé comprendre tout ce qu'a dit l'auteur et pouvoir le transmettre. C'est une chance d'avoir un texte traduit, immédiatement confronté au plateau. C'est une chance de pouvoir le retravailler en fonction du plateau.

Certaines écritures dramaturgiques contemporaines sont des écritures de plateau. On pense à Mouawad, à Pommerat ... Vous considérez-vous comme une traductrice de plateau ?

Certains traducteurs s'attachent à la lettre du texte alors que celui-ci est au contraire matière vivante. Il n'est pas figé. Cela ne signifie pas que l'on puisse tout changer et je fais confiance à l'intelligence du comédien, du metteur en scène pour le comprendre. L'intelligence, la sensibilité, le talent aussi...

Quels ont été vos choix pour les parties rimées du texte espagnol ?

Dans la traduction des morceaux poétiques du texte, je n'ai pas voulu jouer le poétique, puisque la poésie est déjà là. J'ai gardé les images.

Pour le spectacle *Noces de sang*, vous assistez Guillaume Cantillon, metteur en scène. De quelle manière définiriez-vous votre rôle, de traductrice du texte à assistante à la mise en scène ?

Ce n'était pas prévu. On ne s'y attendait pas. Lors de la première résidence, à Châteaувallon, j'étais présente en tant que traductrice et dramaturge. Ma connaissance du texte s'est alors avérée utile. Il a donc été décidé, d'un commun accord, de remplacer

la personne initialement prévue. Quant à la forme, j'ai fait un travail important sur les coupures nécessaires et sur quelques passages précis. Certaines scènes ont été adaptées. J'ai parfois veillé à ce qu'un comédien ne parte pas sur une mauvaise piste. Mon travail s'est fait en rapport au texte, ses enjeux et le jeu des comédiens. Tout cela avec Guillaume Cantillon qui a mis en scène le spectacle et fait seul les choix liés à la scène. En règle générale, il n'y a pas eu de désaccord avec lui et nous nous sommes compris sur ce projet.

ANNEXE 8 : LA DIDASCALIE INITIALE DU DERNIER TABLEAU

La didascalie ouvrant le dernier tableau de la pièce indique avec précision le lieu du dénouement, tel que Lorca le voit.

Une pièce blanche avec des voûtes et des murs épais. À droite comme à gauche des escaliers blancs. Une grande voûte dans le fond, et un mur de même couleur. Le sol aussi sera d'un blanc éclatant. Cette simple pièce donne une impression d'église monumentale. Aucun gris, aucune ombre. Pas même ce qu'il faudrait pour restituer la perspective.