CYRANO

d'après « Cyrano de Bergerac » d'Edmond Rostand
Mise en scène Thierry Surace - Assisté de Léa Pacini
Collaboration artistique : **William Mesguich**

Scénographie : Philippe Maurin
Production : Compagnie Miranda
Coproduction : Théâtre de la Cité

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Bayreuth Silence Miranda – Compagnie MIRANDA Association loi 1901
Adresse : Le Cube, 2 rue JB Calvino - 06 100 Nice / Tel : 04 93 84 21 35
SIRET : 402 131 510 000 32 – Licence d'entrepreneur du spectacle 3-136635 /2-136634 Agrément jeunesse et sport n° : 06-478
www.compagniemiranda.com / e-mail : catherine.eschapasse@orange.fr

L'ADAPTATION DE LA COMPAGNIE MIRANDA

Un « Cyrano de Bergerac » virevoltant et poétique, transposé dans l'univers cinématographique des années 1910-1920... avec en arrière-plan la Première guerre mondiale.

La Compagnie Miranda propose une lecture, toujours aussi légère et respectueuse dans un univers poétique dans les premiers temps du cinéma muet. L'action se déroule pendant la première guerre mondiale.

S'éloignant de l'image attendue du mousquetaire, notre Cyrano, devient acteur ou réalisateur qui transforme sa vie en film des années 1910- 1920 Il est masqué comme le sont ces "gueules cassées" dont on a reconstitué le visage en bronze ou céramique. Héros blessé, il est l'artiste romantique qui ira jusqu'au bout de son histoire, séquence après séquence, jusqu'au "clap" de fin.

Le spectateur se retrouve alors au centre d'un « tournage », ronde effrénée et virevoltante, hystérie joyeuse de création, de changements de décors et de personnages. Dans cette mise en scène qui est un hommage à Méliès, artisan génial de l'illusion cinématographique, le mythe de Cyrano se réinvente sous nos yeux avec humour et poésie.

Les personnages clés de l'histoire sont inspirés des personnages du cinéma d'époque : De Guiche est une sorte d'Erich von Stroheim, Roxane un mélange de Gloria Swanson et de Louise Brooks, Christian un Douglas Fairbanks séducteur, Lebret est un Harold Lloyd tendre et rêveur. Lignère, un Buster Keaton suractif, Ragueneau, un Stan Laurel, un peu perdu...

Et Cyrano, un mélange d'Apache, de Méliès et de Max Linder... réalisateur un peu loubard et "bidouilleur" qui truque le réel pour le rendre plus sensible, plus drôle, plus poétique, en un mot : avec plus de « panache » ...

ADAPTATION SUR UNE TRIPLE TEMPORALITE

Quand, avec la Compagnie Miranda, nous montons un texte qui appartient au « Grand Répertoire », nous commençons par une triple démarche :

1- Nous nous intéressons à la temporalité de l'histoire qui a inspiré le texte. Ici l'histoire de Cyrano, l'auteur du 17 ème siecle, avec une vie d'intrigues et un caractère bien défini.

2- Nous regardons avec attention l'époque de création de l'œuvre théâtrale, dans son contexte et son esthétique du moment, comme tout ce qui a pu l'inspirer. Ici, le 19 ème siècle.

3- Enfin, nous cherchons une époque dans laquelle placer notre « adaptation » pour qu'elle garde les « enjeux » et contextes historiques, esthétiques et philosophiques de ces deux temps préalables. Si l'époque choisies nous paraît garder, voire renforcer ces « enjeux », qu'ils servent les personnages et donnent une nouvelle esthétique, alors nous pouvons créer notre adaptation.

1 6 5 5 : CYRANO DE BERGERAC, AUTEUR DE ROMAN « D'ANTICIPATION »

Cyrano est un personnage inspiré par un homme ayant effectivement existé au XVIIe siècle. Il est l'auteur de romans d'anticipation, qui annoncent déjà les futur Swift, Voltaire, Jules Verne et plus tard… Mélies…

Le vrai Cyrano n'est pas un mousquetaire gascon. Il est né à Paris en 1619, d'une famille bourgeoise, et son nom est Savinien de Cyrano. Le nom de « Bergerac » provient d'une terre achetée par son père. Peu assidu dans ses études, il préfère la bagarre à la sortie des cabarets plutôt que l'apprentissage de la physique et de la philosophie ; le goût de la Science et des Lettres lui viendra plus tard. Plus ou moins mis à la porte par son père, il s'engage très jeune dans la compagnie des gardes de Casteljaloux, où tous ses camarades sont des mousquetaires et cadets de Gascogne. Sa valeur et son courage lui valent le surnom de « démon de la bravoure » : il devient vite célèbre. L'un de ses hauts faits rapporte qu'il l'emporta seul dans un combat contre 100 ennemis : il en tua deux, en blessa sept, et le reste s'enfuit en courant ! Une grave blessure en 1640 au siège d'Arras le force à quitter l'armée, les mousquetaires et les batailles... À partir de 1641, ses batailles deviennent littéraires. Il s'initie à la philosophie, suit les cours du philosophe libertin Gassendi, écrit des textes satiriques contre les puissants (les « *Mazarinades* »), des romans inclassables, entre science-fiction, réflexions politiques et morales, ainsi que des pièces de théâtre.

Ce sont surtout ses deux romans d'anticipation qu'on regroupe sous le titre « *Histoire comique des États et Empires de la Lune et du Soleil* » (1657-1660) - que la postérité a retenus : ils annoncent les contes philosophiques du siècle suivant : *Gulliver* (Swift, 1726), *Micromégas* (Voltaire, 1752). S'il fait penser à Jules Verne et aux premiers films de Méliès, l'auteur se sert avant tout du prétexte d'un voyage exotique sur la Lune ou le Soleil pour se moquer des mœurs et des conventions de la société française du 17ème siècle.

Sa mort est aussi mouvementée que ses batailles : il est mortellement blessé par la chute de la poutre d'un échafaudage dans la rue ; les commentateurs pensent qu'il s'agit d'un assassinat.

Note Miranda : Ce qui nous a inspirés, c'est sa capacité à créer une forme nouvelle, tout en gardant son authenticité. Il s'intéresse aux modes d'expressions futuristes, tout en faisant des références et jugements philosophiques sur SON époque et les règles de cette époque. Notre idée directrice est que dans un monde régi par des fonctionnements quasi mécaniques, nos habitudes de fonctionnements de la vie de tous les jours, (que nous figurons par la « fabrication » d'une histoire, d'un film, avec les décors qui se mettent en place, les acteurs qu'on voit endosser des personnages etc…), l'humain peut, malgré tous ces artifices et la peur engendrée de ne pas être « à la hauteur », rester lui-même, fidèle à ce qu'il est, avec panache.

1. Quelles ressemblances peut-on trouver entre la vie de Cyrano et ce qui est dit dans la pièce ?
2. Trouver trois allusions à la vie du vrai Cyrano dans la pièce.
3. Dans cette version de Cyrano par la Compagnie Miranda, on trouve la vidéo du « voyage dans la lune » de Méliès. Pourquoi ? En quoi cela est-il inspiré par l'écriture de Cyrano ?

1897 : EDMOND ROSTAND EN FAIT UN PERSONNAGE « MYTHIQUE »

Edmond Rostand, en 1897, écrit « **Cyrano de Bergerac »,** comédie héroïque dédiée à « l'âme de Cyrano et à Coquelin », l'acteur qui l'incarne. **C'est un succès gigantesque.**

Rostand est né à Marseille, le 1er avril 1868, dans une famille bourgeoise. Brillant élève, il se destine d'abord au droit et à la diplomatie, mais se lance très vite en littérature, avec des publications poétiques *(Les Musardises* en 1890) puis des pièces de théâtre qui lui vaudront aussitôt une célébrité internationale à 29 ans. Ses grands succès sur scène sont *Cyrano de Bergerac* en 1897, *L'Aiglon* en 1900, et *Chanteclerc* en 1908. Quoiqu'il soit l'auteur de théâtre le plus renommé de son temps, il a fait preuve selon ses contemporains d'une grande modestie et d'un perpétuel étonnement devant l'enthousiasme qu'il suscitait auprès du public. Lors de la création de *Cyrano*, qui devait faire sa gloire, il s'excusait juste avant le lever de rideau, auprès de ses acteurs, du probable insuccès de cette œuvre, trop longue et touffue selon lui, avec des décors nombreux et surchargés, un rôle principal verbeux et écrasant (1600 vers pour Cyrano), des tirades interminables, etc... Il fut abasourdi lorsque dès le premier entracte les applaudissements éclatèrent et parurent ne jamais devoir finir. Il est fait commandeur de la Légion d'honneur et élu à l'Académie française en 1904. Sa santé fragile l'oblige à quitter Paris en 1900 et à revenir s'installer dans le sud de la France. Il décède de la grippe espagnole en 1918.

Note Miranda : Nous avons aimé l'humilité du créateur qui découvre son art, l'invente au fur et à mesure, sans idée du succès. Cela nous a donné notre « univers », celui de la fabrication d'un film en train de se tourner, cet « envers du décor » où la technique comme l'artifice se voient, avant de s'effacer doucement pour laisser agir la magie de la scène. L'homme est bloqué dans une vie artificieuse, (avec des règles de vie presque mécaniques) et se bat pour conserver sa propre nature, son essence même. La société a des règles qui agissent parfois comme une prison de l'essence, de l'essentiel. Il est plus difficile d'être soi-même que de se cacher derrière des habitudes de vie. Rester humble, dans cette quête de liberté d'être, est la plus humaine démarche philosophique, même si elle génère une immense peur. La peur de ne pas être aimé pour ce qu'on est.

1. Dans la version de Miranda, quels sont tous les signes sur scène qui montrent le spectacle en train de se créer.
2. Pourquoi les transitions d'actes sont-elles montrées, Comment sont –elles jouées ?
3. Quelle est la place de la vidéo dans cette version ? Quels sont les films diffusés pendant la « scène du nez » ? Cette « fabrication » visible, empêche-t-elle de s'attacher aux personnages ?

UN CYRANO DE MIRANDA AU DEBUT DU 20ème SIECLE, DANS UN STUDIO DE CINEMA, PENDANT LA PREMIERE GUERRE MONDIALE

Une adaptation, pour rester « juste et cohérente » se doit de respecter les enjeux de la version de l'auteur.
Nous avons choisi de placer notre histoire dans les années 1910-1920. Ce temps est-il compatible avec celui de l'histoire du texte ?
Notons quelques enjeux de l'action où d'éléments de personnages incontournables :

1- Le siège d'ARRAS.

Le siège d'Arras est un épisode de la guerre de Trente Ans qui débuta le 13 juin et mena à la prise de possession de la ville d'Arras par les troupes françaises le 9 août 1640. Cette bataille du règne finissant de Louis XIII, Richelieu gouvernant, s'inspire de la vie de Cyrano ; elle est aussi un élément essentiel de la pièce de Rostand. Cette guerre est présente dans chaque acte, en menace ou en souvenirs. Tout l'acte 4, lui, est la guerre d'Arras.

On ne pouvait adapter cette pièce en « ignorant » cet événement majeur de l'histoire de Cyrano.
Or, pendant la première guerre mondiale, a eu lieu une « bataille d'Arras », contre les troupes allemandes, du 9 avril au 16 mai 1917.

2- Le nez de Cyrano.

Le nez de Cyrano, que Rostand a imaginé d'après un portrait d'époque de Savinien de Cyrano et d'un de ses anciens maitres d'école, à la fois bon pédagogue et extraordinairement laid, est ce qui définit d'abord le personnage ; on le voit apparaitre et il suscite les rires, les plaisanteries, les moqueries blessantes. À proprement parler « burlesque », le nez de Cyrano est aussi grotesque que celui des masques de la Commedia Dell'Arte. Il rappelle celui du « Capitan. »

Suivant notre logique d'époque, il fallait donner un « sens » à ce nez. Or dans cette première guerre, les « gueules cassées », ces soldats au visage déformé par des éclats d'obus, pouvaient nous offrir un « nez ». En effet, certains soldats avaient, pour rendre leur visage moins choquant, porté des masques. Anna Coleman Ladd, avait eu l'idée de sculpter ces masques, pour redonner un semblant de vie normale à ses soldats meurtris et rendus affreusement laids par leur blessure.
Un masque respecte à la fois la nécessité de ce « nez », signe de laideur, il est (ce masque) issu de la tradition du capitan, et respecte le contexte historique de notre adaptation.

La laideur de Cyrano est donc, sous un masque, à la fois cachée et montrée. Il n'est pas normal, « Laid… affreux …défiguré… grotesque… » comme il le dira lui-même. Le tempérament fier du héros le pousse à braver les moqueries, et à revendiquer son appendice nasal, à en faire la marque de sa force de caractère, de sa bravoure, mais il est aussi le signe de sa faiblesse ; il ne se sent pas digne d'être aimé. Cyrano souffre de sa laideur parce qu'elle l'éloigne à jamais de la femme qu'il aime en silence. Il compense cette laideur par un courage sans borne, une beauté d'âme.
L'enjeu du « nez » est donc respecté, adapté à notre temporalité, et conforte notre esthétique.

3- Les cadets de Gascogne

Nous retrouvons ce « groupe » aux traits si particulier, à la fois dans l'histoire réelle du 17 ème siècle, comme chez Rostand. Il nous fallait adapter cela en trouver dans le temps de notre adaptation, une « tribu » liée par un état d'esprit, un même corporatisme.

Or en France des années 10-20 existaient des « bandes ». (On le retrouve dans la série « peaky blinders » pour en saisir l'esthétique.) Les apaches, les gars d'Charonne, les loups d'la butte, les cœurs d'acier… etc … peuvent bien représenter ce corporatisme et ce lien d'esprit et de cœur. Voyous mais avec une morale. « Derniers rebelles à la discipline industrielle (…) qui ont suscité l'admiration, l'envie d'une fraction de la jeunesse qui cherche à s'identifier à eux, ne serait-ce que par l'allure, le costume… »

Ces p'tits gars, nous les avons imaginés, acceptant d'être des machinos pour le tournage d'un film d'un possible Mélies.

1. Qu'est-ce que le personnage du Capitan ? Son caractère. En quoi est-il semblable et différent du personnage de Cyrano ?
2. « Le masque cache autant qu'il révèle. » Que vous inspire cette phrase ? Qu'en est-il de Cyrano, Est-il visiblement laid ?
3. Qu'est-ce que des « enjeux » au théâtre ? Pourquoi est-ce important dans une adaptation de les respecter ?

DONNEES DE LITTERATURE

Il y a dans l'écriture du texte même, des données historiques et littéraires qui définissent le cadre de l'action. Les connaître, c'est les respecter. Adapter c'est transgresser, parfois, mais jamais ignorer ou nier.

1- <u>Drame, Comédie et néoromantisme</u>

Le triangle amoureux :

L'intrigue de la pièce se noue autour du triangle amoureux Cyrano/Roxane/Christian. Les deux hommes aiment la même femme, mais Roxane ne pourra jamais aimer ni Christian parce qu'il est se trouve sot ni Cyrano parce qu'il est laid. Aucun personnage de ce triangle amoureux ne connaitra le bonheur. Le nœud romantique de la pièce est donc un amour impossible.

Note Miranda : Nous avons adapté ce triangle avec un parti-pris particulier. Christian n'est pas si sot, Cyrano pas si laid, Roxane pas si naïve. Chacun a une peur. Christian n'appartient pas à ce monde des belles lettres, c'est lui qui se trouve sot. Il ne l'est pas. Il s'empêtre dans sa peur et devient si maladroit qu'il paraît sot. Après tout, en amour, on n'est pas toujours très habile… Cyrano, sous son masque, cache son visage, sa blessure. Mais est-il vraiment laid ? Lui seul se juge ainsi. A force de revendiquer sa laideur, chacun finit par la voir. Pourtant ce masque ne l'enlaidit pas. Ce n'est donc que sa propre peur qui le coupe d'une fin heureuse. Roxane quant à elle, est une jeune femme qui veut « être » dans sa vie, une « héroïne » des romans qu'elle lit. Aveuglée par ses désirs d'être différente, elle passe à côté de ses grands amours. Sa peur d'être « commune » la pousse à chercher un idéal d'amour… Sans voir qu'elle est aimée de deux façons extraordinaires.

Cette mécanique de la peur nous paraît rendre plus crédible ce triangle amoureux, le sortir des schémas conventionnels du sot, du laid, et de la naïve. Et le lien entre Cyrano et Christian nous semble tout aussi primordial. Ils s'aiment d'une amitié pure. Le drame de cette pièce vient du fait que chacun aurait pu, aurait dû être aimé, s'il avait su affronter sa peur.

L'héroïsme :

Nous parlons de la peur de chaque personnage, mais c'est ce qui définit leur héroïsme. Ils vont en effet « faire avec ». Ils seront bien plus courageux encore. Car ces trois personnages manifestent la dignité, l'honneur et le courage des héros romantiques : Roxane fait tout pour sauver la vie de l'homme qu'elle aime, elle accourt même sur un champ de bataille ! Christian est décidé à tout avouer car il ne supporte plus le mensonge fait à Roxane, et il prend le risque de mourir, peut-être pour retrouver son honneur, conscient qu'il est de son infériorité intellectuelle et de la possibilité de perdre celle qu'il aime. Quant à Cyrano, il est l'archétype de la générosité et du dévouement : il séduit Roxane pour son ami, et protège son rival pour obéir à la femme qu'il aime. Il se tait et protège la mémoire de son rival pour ne pas peiner Roxane et trahir Christian. Les sacrifices héroïques auxquels les trois personnages consentent font d'eux des héros romantiques d'un drame. Pourtant le rire se retrouve dans presque chaque scène. Le ton, même larmoyant garde toujours un côté amusant, spirituel et comique. Certaines scènes sont à la fois comiques et pourtant tristes en même temps. Car finalement personne ne peut vivre son amour. La peur d'aimer sans être aimé l'emportant. Mais même si cette peur est présente, le dernier mot du spectacle, trahit la volonté de l'auteur d'en faire une pièce « héroïque ». Car chacun dans son désespoir, sourit, s'amuse, ironise pour rester digne. C'est bien une histoire de panache…

Note Miranda : Pour nous, le spectateur aime ces personnages parce qu'ils sont à tout autant dans une démesure héroïque, comme dans une faiblesse humaine immense. Ils sont à la fois des héros et des anti-héros, par leur faille gigantesque. Nous les aimons parce qu'ils sont démesurément humains ; et peut-être aussi parce que ce sont des héros qui perdent... Mais avec dignité, sans compromis.

1. Qu'est-ce que le panache ? En quoi cela concerne-t-il Cyrano ?
2. Pourquoi Cyrano et Christian ne peuvent-il se sentir capables d'être aimés ? Et Roxane ?
3. En quoi, dans leurs comportements, est-ce lâche ? courageux ? Finalement humain ?

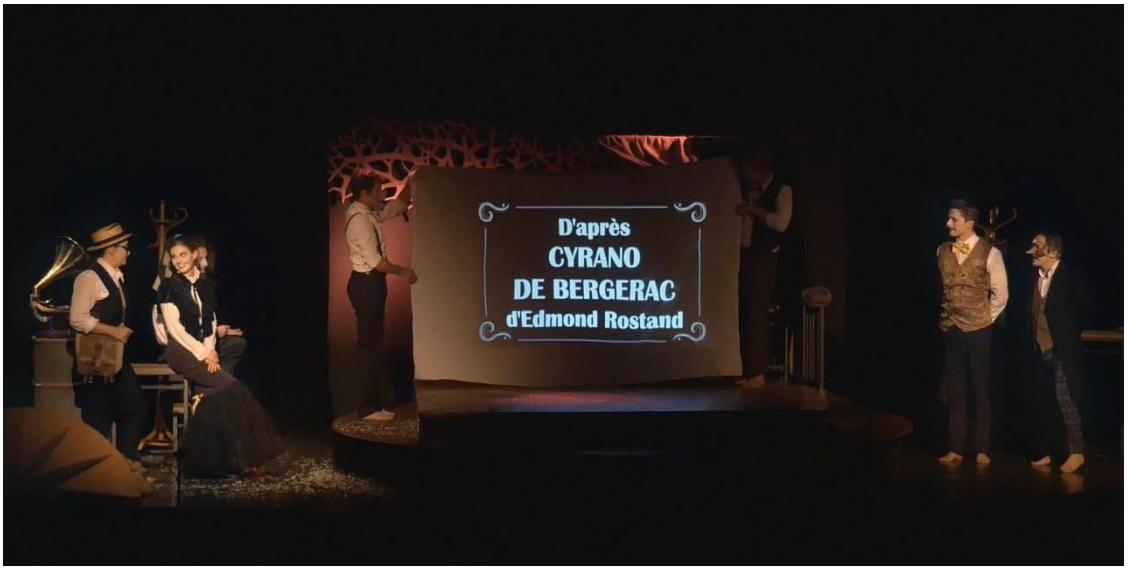
2- <u>Tons d'époque- Roman de cap et d'épée et préciosité.</u>

Le roman de cap et d'épée est, à l'origine, un genre littéraire espagnol truffé d'épisodes violents et de rebondissements inattendus, enlèvements, vengeance, duels, etc... Au 19ème siècle français, l'expression désigne un roman historique qui paraît souvent sous forme de feuilleton dans la presse et a pour toile de fond les intrigues amoureuses et politiques au 17ème siècle. Duels à l'épée, scènes d'escrime, cavalcades et traitres spadassins en sont les figures obligées, dans des intrigues romanesques. Le sommet du genre est atteint en 1844 par Alexandre Dumas et *Les Trois mousquetaires* ; *Le Bossu* de Paul Féval connut un grand succès en 1855, de même que *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier en 1863.
« Bretteur », Cyrano l'est dès le début de la pièce, qui le montre craint par tous : on a peur de ses colères, de son adresse dans les duels, on respecte ses interdictions. La scène où Cyrano réussit à battre son adversaire en duel tout en composant un poème est un coup de génie qui propulse le héros aux rang des mousquetaires de Dumas, D'Artagnan, Porthos, Athos et Aramis, et des Fanfan la Tulipe, le Cid, Zorro, etc...

La préciosité. Au temps de Savinien de Cyrano, un courant littéraire connait une importance croissante qui se reflète dans les goûts et les mœurs : c'est ce qu'on appelle la Préciosité. Il est né de l'intention d'un cercle aristocratique désireux de civiliser un peu la brutalité des rapports humains au temps des troubles de la Fronde, où l'on trucidait sans le moindre état d'âme et pour la plus petite raison. À la vulgarité du spadassin va répondre l'amabilité, le langage raffiné. Molière s'en moquera quand il attendra, comme toutes les modes, une coquetterie trop poussée. Dans Cyrano, les « petits marquis » sont moqués, mais la délicatesse du langage, de Roxane comme de Cyrano en montre toute la beauté.

Note Miranda : Nous avons décidé de transcrire ça dans le monde de l'artifice, le cinéma (au théâtre). Le lieu de l'action est un studio de tournage. Certains acteurs jouent plusieurs personnages, avec une « transformation à vue ». Mais est-ce pour autant que ces scènes d'action perdent leur valeur épique ? Nous ne le pensons pas, estimant que le spectateur voit la prouesse du comédien aussi bien que l'héroïsme du personnage. Ce décalage, entre l'artifice montré et la performance, garde le côté épique des combats ou des « lazzi » de certaines scènes. (Exemple : la tirade des nez garde son caractère de prouesse technique, mais elle devient une voix off, dite en direct, devant les images du cinéma. La valeur devient double : Un doublage cinéma divertissant qui rend hommage aux grands films de cette époque… Et un exercice de style sur les différents tons pour dire une série de phrases. Le combat d'épée avec cannes n'est plus un duel dangereux, mais une scène filmée… Pourtant elle reste une performance technique de duel. Et le spectateur jubile -en catharsis- de voir Cyrano gagner). Quant à la préciosité, (même si nous avons coupé les scènes de moquerie de cette préciosité, digne de

Molière, avec les petits marquis) nous avons voulu la rendre visuelle aussi. Les mots sont délicats, mais à renfort d'atmosphère ou de jeux de lumières, nous avons désiré rendre un hommage, en le respectant, en l'amplifiant, à cet amour des belles lettres et du savoir aimer. La scène de la mort de Christian en est un bel exemple. Un machiniste vient pour déposer des flocons de neige alors que Roxane semble être isolée par la lumière, comme si c'était un « gros plan » de cinéma.



1. La scène des cadets de Gascogne et de Christian qui vient d'arriver dans ce groupe fermé. En quoi montre-elle un Cyrano, pourtant absent, comme un héros de cap et d'épée ?
2. Qu'est-ce qu'une métaphore filée ? La scène du balcon. Trouvez quelques métaphores filées.
3. Trouvez des images belles même si artificielles dans cette adaptation, qui viennent renforcer l'atmosphère poétique comme l'action de la pièce.

DONNEES HISTORIQUES DU THEATRE

De même que pour les données littéraires concernant les deux époques (17ème pour l'histoire racontée et 19ème pour l'écriture et la création de la pièce), il nous semblait important de connaître les esthétiques théâtrales de la pièce, Cyrano, pour pouvoir tenir un parti-pris qui respecte ces données, en les adaptant.

1- <u>Comment adapter ce spectacle à son écriture qui demande plusieurs lieux d'actions, presqu'une féérie de théâtre à machinerie ?</u>

La « machinerie » et la féérie. S'il demeure une forme dans l'histoire théâtrale française qui favorise tout particulièrement l'analyse du spectaculaire, entendu à la fois comme forme d'émerveillement et appel aux sens, c'est incontestablement la féerie. Théâtre de l'imaginaire pur, elle n'est pas assujettie aux lois du vraisemblable et peut tout naturellement justifier l'usage d'une machinerie théâtrale poussée jusqu'aux limites de ses possibilités, renouvelant chaque fois, selon les époques, les défis du spectaculaire et de l'illusionnisme total. Les « grandes féeries » du théâtre, dans les dernières décennies du xixesiècle, se donnent comme de parfaits exemples. Mobilisant un personnel technique et dramatique nombreux, elles offrent à un public émerveillé des transformations scéniques. La « grande féerie » de la seconde moitié du xixe siècle place le spectacle au cœur même de son écriture. Théâtre de la matière, elle met en mouvement les corps et les objets, explore la plasticité du langage et sa capacité à signifier le réel, soumet les techniques de l'illusion à sa recherche de l'effet. Aussi n'est-il pas surprenant de voir intégré, un an à peine après son invention, le cinématographe au sein des spectacles féeriques du Châtelet.

Ainsi le rôle prépondérant de l'effet relance toute la technique de la machinerie.

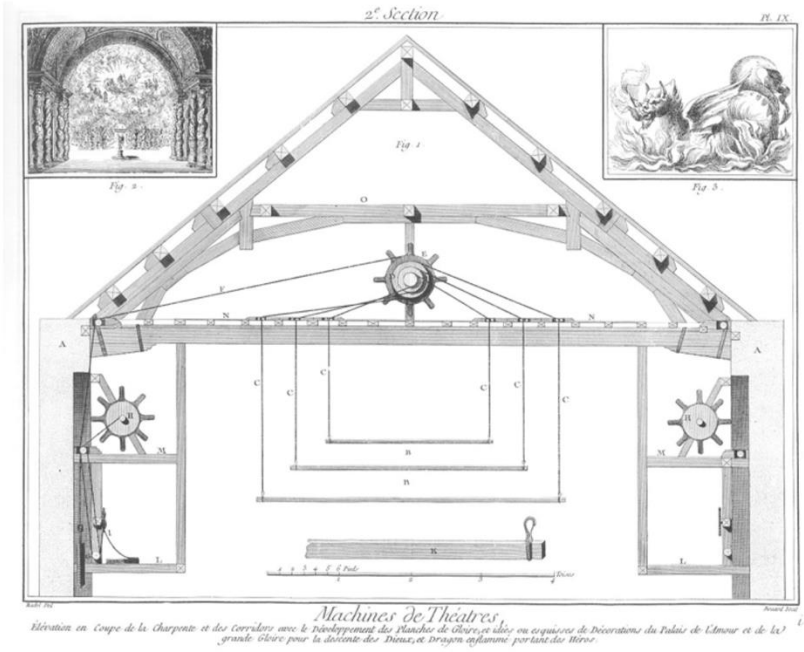
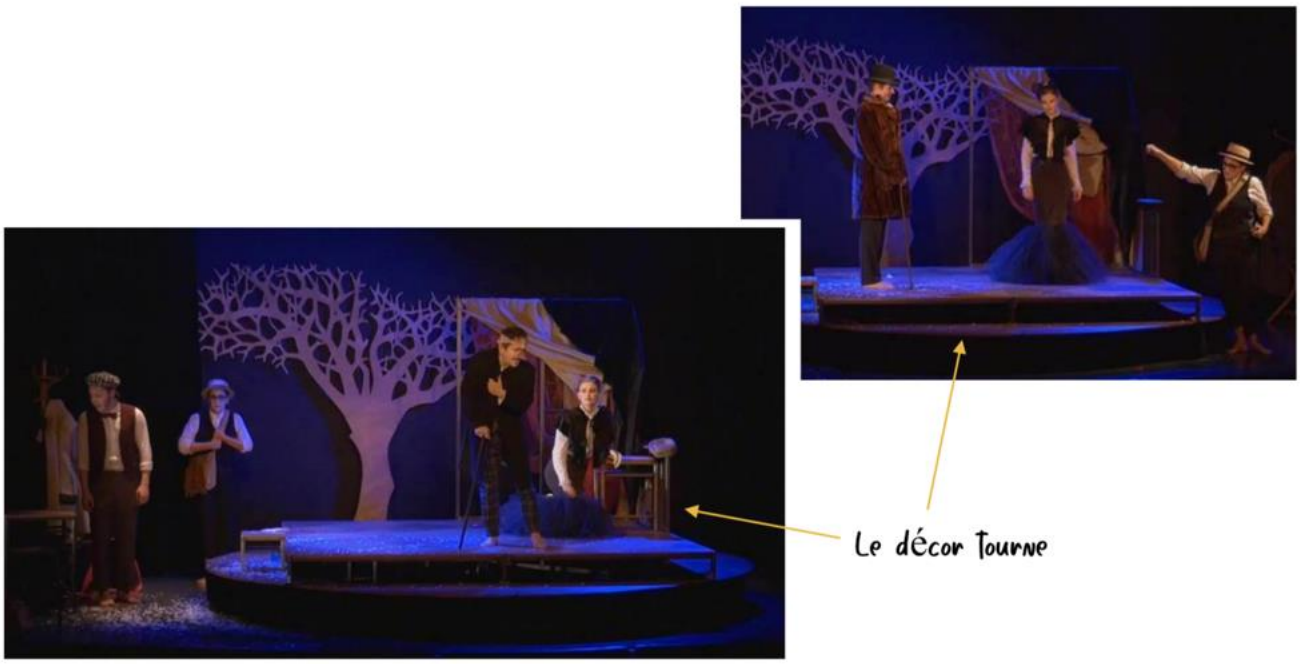


Planche de l'article « Machines de théâtre » de l'*Enclyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et d'Alembert, 1751-1772

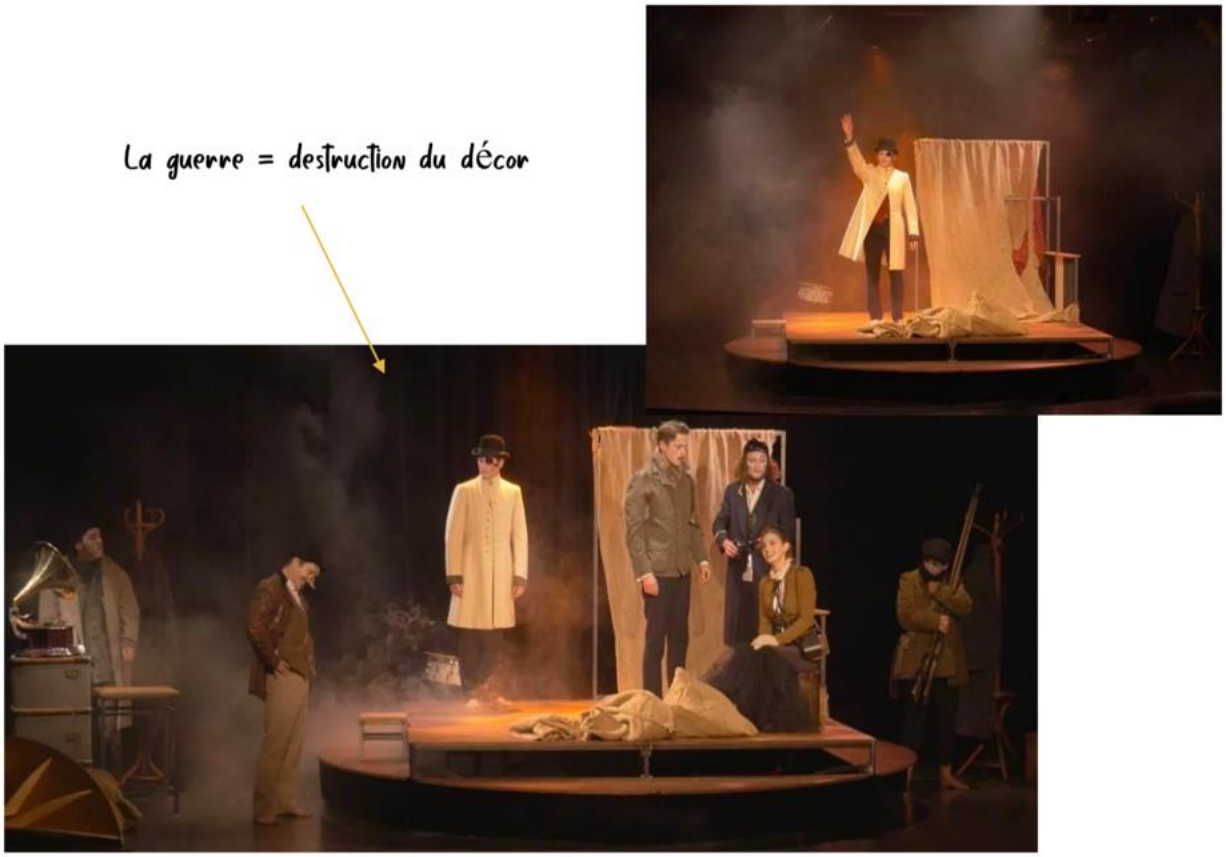
Le cinéma. Quand *Cyrano* est créé en 1897, la féerie a déserté le théâtre et s'apprête à trouver sur les écrans du cinéma naissant un terrain de jeu privilégié. La veine féerique dont joue ponctuellement Rostand dans sa comédie héroïque explique sans doute l'immense succès de sa pièce : « il est frappant que le succès de *Cyrano* soit exactement contemporain des débuts du cinéma, jour pour jour, deux ans après la première séance publique organisée par les frères Lumière au Grand Café. Le cinématographe n'a certes pas tué le théâtre, mais il lui a néanmoins volé quelque chose, et d'abord le grand public populaire, qui pouvait adhérer immédiatement au spectacle ; il lui empruntait aussi certaines formes spectaculaires, comme le genre qui dominait la scène théâtrale du XIXsiècle, la féerie. Impossible de ne pas constater qu'elle ressurgit très vite au cinéma : c'est tout le propos de Méliès que de reprendre à l'ancienne féerie ses plaisirs et ses procédés.

Note Miranda : Rostand lui-même estimait qu'il y avait peut-être trop de lieux d'action, risquant de dissoudre l'intérêt du spectateur. La machinerie, la féerie et le cinéma étaient un élément principal des mises en scène des représentations de son époque. Nous avons choisi, nous, dans cette adaptation de n'avoir qu'un seul lieu, que l'on voit se transformer (En allusion au théâtre à machines). Nous sommes dans un studio de cinéma. Par hommage à cet art nouveau dont Méliès était l'exemple le plus significatif. Ses films étaient des féeries, avec des effets spéciaux, et une anticipation (proche de Cyrano, auteur du 17 ème siècle) avec son voyage dans la lune. Nous voulions « centrer » notre adaptation sur les personnages principaux. Nous avons pris le parti de montrer l'artifice du cinéma (comme du théâtre) qui par la magie de la représentation laisse exister, au milieu de cette fabrication de scènes, la réalité des personnages. Il est surprenant de voir le grand mensonge de la scène et de croire tout de même au personnages. C'est ce que nous avons choisi de montrer, l'envers du décor.



Le décor tourne

La guerre = destruction du décor



Scénographe : Philippe Maurin
Dessins : Philippe Maurin

Les années / début du 20ème siècle

Travelling / croissant de lune

3 Types de lumières :

1. Cherchez les définitions de « pièce à machines », « machinerie ». À quelle époque le théâtre commence-t-il à utiliser les machines ? En quoi cette machinerie, dans cette adaptation, sert-elle l'action ?

2. En quoi cette version Cyrano de la Compagnie Miranda respecte-t-elle l'héritage du théâtre à machines » ? «La machinerie est la servante la plus noble du théâtre par son humble soumission aux poètes.» (Louis Jouvet, Préface de *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* de Nicola Sabbattini). Quel sens peut-on donner à ce propos ? En quoi ces mouvements de décor viennent-ils raconter l'histoire de Cyrano ?

3. Quelle est la définition du mot hommage ? Qui est Méliès ? Quel lien peut-on trouver dans cette version de la compagnie Miranda avec le cinéma ? Quelles séquences renvoient à cet art ? Trouvez les hommages faits au cinéma. Ces hommages participent-ils à l'action de l'histoire de Cyrano ?

NOTES PERSONNELLES DU METTEUR EN SCENE

Si j'ai voulu monter un Cyrano, c'est d'abord par choix affectif, personnel. Cette pièce est celle qui a permis à mon grand-père, qui venait de Calabre, d'apprendre le français. Mon père récitait des pans entiers de cet œuvre, dès qu'une situation de vie l'inspirait. Cyrano est presque devenu un héritage de notre histoire familiale. C'est souvent d'une envie, d'un désir de pur émotionnel, que naît un projet.

Adapter ce chef d'œuvre devient ensuite une gageure : Lieux différents, textes riches et parfois très longs, poésie prégnante, nombreux personnages… Temps des mousquetaires… Il me fallait trouver « un temps », qui correspondrait davantage à un univers qui me ressemble. Le cinéma de Méliès est le pont entre l'époque du passé et ma sensibilité présente. Un tournage de film. Ce serait la base. Les enjeux : l'humain qui lutte pour être, dans un monde « fabriqué » fait de contraintes artificielles, comme on trouve dans le cinéma et sa technique lourde, mais aussi comme dans notre société. Car toute création est aussi une affirmation dans la temporalité du spectateur qui la voit.

Pour moi, Cyrano est un révolté sans haine, qui est en duel contre la société, mais qui se bat avec ses idées, sa poésie, et sa nature d'homme fort. Il fallait donc, qu'en juste compensation, sa faille soit tout aussi énorme.

La peur est cette faiblesse qui nous empêche d'être nous-mêmes ; et cette société fait parfois peur. Alors, tout en inscrivant l'action du spectacle dans les années 10-20, c'est bien de la peur d'aujourd'hui que je voulais parler. Mais loin de moi l'envie d'affirmer de façon péremptoire cet avis. Le texte de Cyrano est poétique, il me fallait ne pas affirmer mais poétiser, ne pas montrer… mais laisser voir, à celui qui voudrait bien regarder avec sa propre sensibilité. Toute œuvre est « ouverte », elle a en elle des signes que le spectateur est libre de percevoir ou non. Pas d'affirmation, plutôt une jubilation de divertissement, qui comme un masque dissimule autant qu'il révèle. D'ailleurs le ton général du spectacle est celui de la comédie qui accepte son autre facette douce-amère du tragique de la vie. Comme le disait Camus : « les hommes meurent et ils ne sont pas heureux… » Mais cela n'empêche pas de regarder le monde avec poésie, c'est une forme de panache d'âme !

CYRANO DANS DES FORMES DIFFERENTES

Pour voir que chaque adaptation n'est pas qu'une une « traduction-trahison », mais bien une appropriation avec respect de l'œuvre de départ, un compromis entre deux créations…

1. **FILM**

• C.Maurice,*Cyrano de Bergerac*,1900
• J-P Rappeneau, *Cyrano de Bergerac*, 1990

2. **OPÉRA**

• W. Damrosch sur un livret de W.H. Henderson, *Cyrano de Bergerac*, Metropolitan Opera de New York, 1913

3. **BANDE DESSINÉE**

• FD. Patte et D. Convard, Cyrano de Bergerac, Je Bouquine, 1989, n°68
• F. Juteau, Cyrano de Bergerac, Petit à petit, 2007

4. **ALBUM JEUNESSE**

• T-M Le Thanh, Cyrano, 2005

L'illusionniste : Georges Méliès

Georges Méliès (1861-1938) est un réalisateur de films français et illusionniste. Ayant choisi la prestidigitation comme profession, il profite d'une donation de son père pour devenir propriétaire et directeur en 1888 du théâtre Robert-Houdin, en sommeil depuis la mort du célèbre illusionniste.

En 1895, il découvre les images photographiques animées lors de la première représentation publique à Paris du *Cinématographe* par les frères Lumière et propose même de racheter le brevet de la machine. Un refus poli mais narquois le pousse à se tourner vers un ami londonien, le premier réalisateur britannique, Robert W. Paul, qui lui fournit un mécanisme intermittent avec lequel il tourne son premier film en 1896, *Une partie de cartes*, réplique du même sujet réalisé par Louis Lumière.

La même année, avec l'*Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin*, il utilise pour la première fois en Europe le principe de l'arrêt de caméra, découverte américaine, qui lui assure un franc succès dans son théâtre où il mélange spectacles vivants et projections sur grand écran.

Georges Méliès est considéré comme l'un des principaux créateurs des premiers trucages du cinéma, entre autres les surimpressions, les fondus, les grossissements et rapetissements de personnages. Il a fait construire le premier studio de cinéma créé en France dans la propriété de Montreuil dont son père l'avait également doté. Par son film sur l'affaire Dreyfus, il est aussi considéré comme le premier réalisateur d'un film politique dans l'histoire du cinéma.

GRILLE DE LECTURE

1- Présentation du spectacle
• Titre, distribution, création, œuvre écrite, auteur
• Genre (théâtre, danse, mime, cirque, clown, etc.)
• Présentation du lieu de représentation, identité, programmation
• Date, durée
• Le public (moyenne d'âge, accueil, écoute, placement, etc.)

2- Espace de Jeu et scénographie
• Analyser le cadre spatial, l'organisation scénographique
• Repérer les déplacements des acteurs, l'occupation de l'espace
• Description du rapport scène et salle (frontal, bi-frontal, proximité, quatrième mur)
• Description du décor
• Repérer les objets et les accessoires (usages, formes, couleurs, matières, symbolique, etc.)

3- Création son, lumières et vidéo
• Lumières (à quels moments, l'importance quantitative, quelle signification, la symbolique des couleurs, l'effet suscité, atmosphères, ambiances, rythmes, etc.)
• Son (ambiance sonore, rythmes, signification, dissocier le type de son, musiques ou chansons, instruments, bruitages, son intégré à l'ambiance ou ayant un rôle dramaturgique, sources, rôles d'illustration, etc.)
• Vidéo (support de projection, rôle dans la scénographie, contenu, image directe ou différée, image illustrative, figurative, symbolique, ponc- tuelle, signification, etc.)

4- Mises-en scène et interprétation
• Parti pris du metteur en scène (réaliste, symbolique, théâtralisé, expressionniste, etc.) Epoque de l'histoire de la pièce écrite, de la pièce représentée. Pourquoi un choix différents ? Quelle force cela apporte-til ?
• Interprétation (jeu corporel, choix des acteurs, voix, diction, rythme, etc.)
• Rapport entre l'artiste, l'espace et le groupe (occupation de l'espace, déplacements, entrées/sorties de scène, communication non verbale, regards, etc.)
• Costumes (contemporains, historiques, couleurs, formes, praticité, matières, signification, milieu social, famille, caractère, maquillage, nu- dité, etc.)

COMPAGNIE MIRANDA

Le Cube, 2 rue JB Calvino
06100 NICE
site internet : www.compagniemiranda.com

SIRET : 402 131 510 000 32
Licence d'entrepreneur du spectacle 3-136635 / 2-136634

Renseignements :

Catherine Eschapasse – 04 93 84 21 35 – catherine.eschapasse@orange.fr