Paul Scarron

Léandre & Héro

ode burlesque

compagnieoghma.com

saison 2014-2015

Paul Scarron

Léandre & Héro

ode burlesque

sera créée

le mardi 3 février 2015 à 21h

et se jouera jusqu'au

dimanche 1er mars 2015

du mardi au samedi à 21h
le dimanche à 17h 30

La Compagnie Oghma bénéficie pour ce spectacle d'une aide de la

SPEDIDAM
les droits des artistes-interprètes

La SPEDIDAM est une société de perception et de distribution qui gère les droits des artistes interprètes en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées

Théâtre de l'Ile Saint-Louis — Paul Rey

39, quai d'Anjou — 75004 Paris

®01 46 33 48 65 — M° Pont-Marie

BURLESQUE. adj. m. & f. Plaisant, gaillard, tirant sur le ridicule. Ce mot est assez moderne, & nous est venu d'Italie où il y a quantité de Poëtes *burleſques*, dont le premier a été Bernica, &c. Les vers *burleſques* en Français n'ont pas regné long-temps, à cause qu'on y a introduit trop de licence, tant dans le sujet que dans les vers, & trop de ridicules plaisanteries. On appelle aussi en prose le stile *burleſque*, celuy où on employe des mots qui se disent par pure plaisanterie, & qu'on ne souffre point dans le sérieux. Le Père Vavasseur a soutenu dans son livre *de ludicra dictione*, que le *burleſque* a été absolument inconnu aux Anciens, quoy que quelques-uns disent que du temps de Ptolomée fils de Lagus un nommé Raintou avait traitté en ridicule des sujets sérieux de Tragédie.

ANTOINE FURETIÈRE.

DICTIONAIRE UNIVERSEL,

Contenant généralement tous les MOTS FRANÇAIS tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les SCIENCES ET DES ARTS.

M. DC. XC.

TABLE DES MATIÈRES DEVISÉES DANS CE VOLUME

CHAPITRE PREMIER: UN PEU DE CONTEXTE

PAUL SCARRON
une vie à rire en souffrant

LA DÉCLAMATION BAROQUE

UN MYTHE, BURLESQUE

CHAPITRE SECOND: LE SPECTACLE

LE BURLESQUE: L'IRRÉVÉRENCE

LA JEUNESSE
insouciante & précieuse

COSTUMES

SCÉNOGRAPHIE
l'écriture de la scène baroque
propositions

CHAPITRE TIERS ET ULTIME: ANNEXES

ACTIONS CULTURELLES

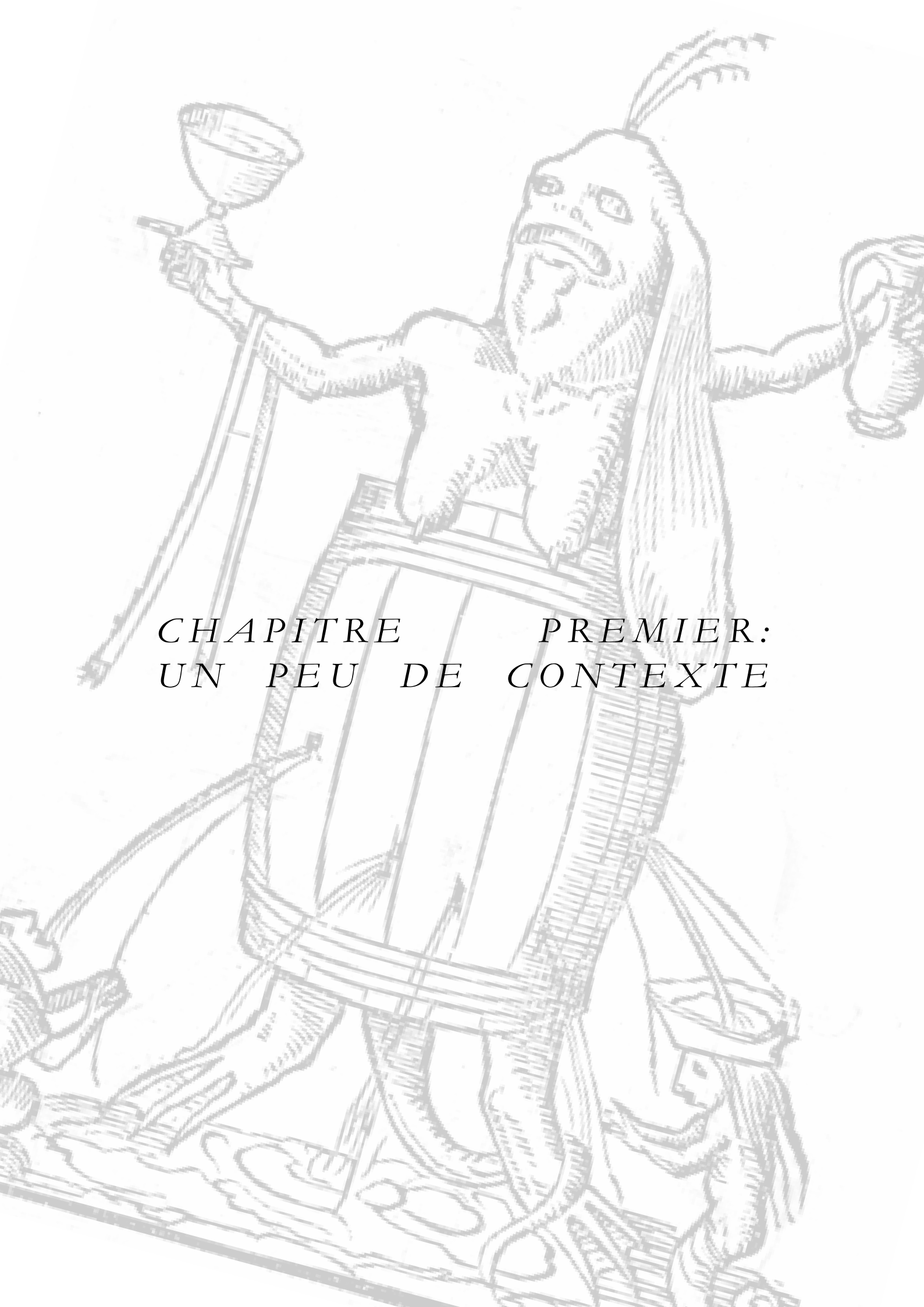
DISTRIBUTION & BIOGRAPHIES

LISTE DES ILLUSTRATIONS

BIBLIOGRAPHIE

Trois fois en vain elle souffla,
Pour rendre vie a sa chandelle;
Mais Héro n'eſtait plus Pucelle,
Il le faut eſtre pour cela.

Cependant le pauure Leandre
Cherche en vain des yeux son fanal;
Il nage; mais il nage mal,
Et ne peut plus la vague fendre.



CHAPITRE PREMIER: UN PEU DE CONTEXTE

PAUL SCARRON

UNE VIE À RIRE EN SOUFFRANT

Raconter la vie de PAUL SCARRON n'aurait peut-être pas d'intérêt pour présenter un spectacle, si elle n'était pas tant liée à son écriture & son style. D'autant qu'elle n'aura pas été tant longue qu'il faille en dire beaucoup pour la résumer: 50 ans à peine.

Il naît en 1610 & meurt en 1660, à Paris. Entre les deux, une rapide jeunesse dorée & débauchée, dans les salons du Mans, ceux de Marion de Lorme, les tavernes alentour, tout en étant bien entendu entré dans les ordres à 22 ans. Les plaisirs de la vie, les conversations éclairées auraient pu couler, avec heur & sans heurt, longtemps encore si, lorsqu'il eut 28 ans, une terrible maladie n'avait pas bouleversé son existence.

Cette maladie, qui l'emportera 22 ans plus tard, le paralysera progressivement pour n'en faire très-vite plus qu'une épave de corps, perclus, plié, souffrant à chaque instant.

Mais c'est cette maladie qui va faire que ce pauvre malade nous fait encore rire aujourd'hui. Car si, à son désespoir qu'il ne montrait pas, étant le premier à rire en public de son infirmité & de sa laideur qui en découlait, son corps n'était plus que de la souffrance, son esprit & sa verve, exercés avec son entourage libertin du Mans, étaient intacts & ce n'était plus que par eux qu'il parvenait à exister, se nourrissant de nouvelles picaresques espagnoles & versant toute son énergie à faire rire.

En 1640, il rentre à Paris, où il s'entoure des plus fins esprits de son temps en son salon.

Et il se met à écrire.

Le *Recueil de quelques vers burlesques*, son premier ouvrage, paraît en 1643. C'est un succès immédiat. Tout Paris, la bourgeoisie & la noblesse, se tord de rire & la mode du burlesque est lancée.

Suit très rapidement le *Typhon ou la Gigantomachie* en 1644, poëme burlesque, dédié au Cardinal de Mazarin (car Scarron a toute sa vie couru après des mécènes potentiels. Mazarin ne réagissant pas, il devint un fervent frondeur). Il l'écrit en octosyllabes, qui est le mètre qu'il emploiera le plus souvent (comme dans l'ode qui nous occupe) — à tel point qu'on le nommera le vers burlesque.

Scarron se lance ensuite dans le théâtre & donne *Jodelet, ou le maître valet*, sa première comédie, jouée en 1645 à l'Hôtel de Bourgogne, écrite spécialement pour le grand comique de l'époque & récidive l'année suivante avec *Jodelet soufflet*é.

LE
VIRGILE
travesti
de
M. SCARON

Il peine tout de même à écrire & ses grands projets lui prennent du temps. En 1648 paraît une première partie de son *Virgile travesti*, parodie en vers octosyllabiques de l'*Enéide* de Virgile. La dernière partie que Scarron parviendra à publier paraît en 1652, amenant l'épopée à sept des douze livres prévus. Il ne finira jamais son entreprise mais le succès est tel que les réimpressions successives s'ornent de plus en plus d'épîtres de louanges des grands noms de l'époque: Georges de Scudéry, Tristan l'Hermite, François de Boisrobert...
Ce qui ne l'empêche pas de faire jouer d'autres pièces, plus faciles d'écriture, toujours de grands triomphes & de travailler à son *Roman comique*, dont la première partie (sur trois prévues) paraît en 1651. Par l'innovation de son style — le roman de l'époque est principalement héroïque, dans la lignée de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé ou des grands romans en nombreux volumes des Scudéry, alors que, dans le sien, Scarron présente des bourgeois moyen, & une vie très quotidienne — le roman devient immédiatement la lecture de non seulement toute la foule à la mode mais aussi provinciale, bien qu'il s'y moque de façon acerbe du Mans & de sa population. La seconde partie paraît en 1657 & le roman s'arrêtera là, inachevé lui aussi.

Scarron rencontre en 1647, à son retour en France (elle venait de passer sept ans en Martinique, suivant son père), la jeune Françoise d'Aubigné (petite-fille du poëte & ami d'Henri IV), orpheline de père & bientôt de mère, désargentée, qu'il prend sous sa protection désintéressée. Il lui constitue une dot, & ne lui trouvant pourtant pas de parti, lui propose en 1652 de l'épouser, lui qui est abbé & surtout paralysé, impotent & de 25 ans son aîné. Elle accepte & la vie de Scarron se trouvera portée par son doux amour ou affection qui ne le quittera jamais. La suite de sa vie à elle est bien connue. Veuve, elle restera longtemps surnommée la *Veuve Scarron*, même à la cour où elle gardera les enfants illégitimes du Roi, qu'elle épousera en 1683.

Scarron poursuit sa carrière pénible & laborieuse, sans cesse à court d'argent — car ses soins inutiles coûtent cher —, publiant poëmes, nouvelles & pièces burlesques, tentant tant bien que mal de s'attirer de nouveaux mécènes, comme Fouquet à qui il dédie son ode burlesque, *Léandre & Héro* — publiée en 1656.

Il meurt en 1660, à bout. Enterré à Saint-Gervais-Saint-Protais, dans le Marais, il gît sous l'épitaphe célèbre qu'il a composée lui-même, preuve de son humour piquant & de son sens de la dérision à jamais vivants:

Celui qui cy maintenant dort
Fit plus de pitié que d'envie,
Et souffrit mille fois la mort
Avant que de perdre la vie.

Passant, ne fais ici de bruit
Garde bien que tu ne l'éveille:
Car voici la première nuit
Que le pauvre Scarron sommeille.

LE THÉÂTRE BAROQUE
LA PAROLE CRÉATRICE

LE BAROQUE, comme l'origine du mot même le montre (le portugais *barocco*, désigne une perle rare de par sa la forme irrégulière — un objet de valeur, rendu plus valeureux encore par son irrégularité singulière), c'est avant tout l'opposition & l'équilibre de deux contraires, de deux forces opposées & pourtant nécessaires à l'équilibre: c'est une *obscure clarté* pour nos regards contemporains; c'est un oxymore permanent: rendre visible ce qui est caché.

La Parole, à l'époque baroque, est sans doute la quintessence de cet oxymore. C'est la rhétorique, héritée des Grecs et des Romains, qui dicte le discours: partant d'un raisonnement & d'une construction purement intellectuels, passés par les cinq étapes obligatoires de la rhétorique (*inventio, dispositio, elocutio, memoria &* enfin, *pronuntiatio* (*l'ardeur avec laquelle on prononce ou on fait quelque chose*, nous dit Furetière) — la Parole orale est donc une des étapes essentielles de la rhétorique), on obtient un discours, une Parole, qui viendra toucher le cœur & émouvoir l'auditeur qui sera porté par la Parole.

Cette Parole baroque ne se veut donc pas *naturelle* au sens où nous l'entendons aujourd'hui pour le théâtre ou même pour un discours politique: elle est volontairement artificielle, parce que soumise à des règles intellectuelles, pour atteindre une émotion.
C'est de ce paradoxe, de cet oxymore, que naît la déclamation baroque, qui était utilisée dans toutes les occasions où la Parole avait lieu d'être sacralisée, parce que dissociée de la vie vulgaire & quotidienne: lorsqu'on lisait un poëme dans les salons littéraires, lors des sermons & des oraisons ecclésiastiques, à la Cour &, naturellement, au théâtre.
Il est intéressant de noter que l'étape finale de la rhétorique, la *pronuntiatio* est désignée par le terme d'*actio* chez Quintilien. C'est dire combien la gestuelle qui vient mettre en relief ces mots, les amplifier & non pas les illustrer, est nécessaire à la rhétorique.
Certes, des documents attestant de la gestuelle de l'époque baroque nous sont parvenus, décrivant les gestes les plus usuels & courants mais il apparaît que chaque orateur avait les siens propres — de même qu'aujourd'hui un acteur ou un metteur en scène pourrait apprendre son métier techniquement en potassant E. G. Craig & Claude Régy sans que cela suffise à en faire un bon artiste.
Il convient donc de nos jours, à moins de vouloir produire une reconstitution approximative, que l'acteur invente sa propre gestuelle. Ce pour quoi il doit évidemment s'inspirer des sources de l'époque & les tableaux en sont un dictionnaire inépuisable.
Il se doit de passer son temps dans les galeries des musées, de parcourir inlassablement les monographies modernes des peintres de l'époque, à la recherche du geste juste.

Naturellement, nous ne disposons pas d'enregistrement de l'époque baroque, qui pourrait attester de la manière que nous considérons comme étant la plus précise qu'il soit, de cette prononciation & de cette façon de porter les textes. Mais nous disposons en revanche de sources intarissables qui en témoignent sans doute bien mieux que ne pourraient le faire les enregistrements. Car ils analysent aussi cette Parole & c'est grâce à ceux-ci qu'elle a pu être restituée.

Cette place de la Parole dans le théâtre de l'époque a forcément une influence sur la forme même de ce théâtre & de la déclamation qu'on y pratiquait. Puisque le texte est destiné au public, à la PRÉSENCE, & non aux autres acteurs (la notion même du quatrième mur d'abord évoquée par Diderot, quand la pratique du théâtre baroque se frelate & s'abandonne, puis surtout mise en place au dix-neuvième siècle, est une aberation pour la pensée baroque): la mise en scène est fondamentalement frontale: un acteur parle à un autre à travers le public, ils ne se regardent pas. De même la gestuelle est destinée au public. Notons que la nécessaire opposition des contraires rend la symétrie impossible car synonyme de mort. Tout s'opère donc de façon dissymétrique. L'acteur qui écoute reste immobile, dans une position neutre, mais supporté par cette énergie qui fait naître la Parole & la gestuelle, position que l'on peut assimiler à la troisième position en danse. L'idée de danse n'est d'ailleurs jamais loin de nos pensées lorsque nous travaillons à la COMPAGNIE OGHMA & la mise en place d'une gestuelle se travaille comme un danseur apprendrait une chorégraphie, techniquement, devant un miroir, pour lui insuffler une précision nécessaire & indispensable.
Notre travail a toujours été dirigé vers cette Parole créatrice, d'où toute l'action théâtrale & émotive se doit de naître & de découler, à travers l'acteur la traduisant par sa voix, par son corps.
Ainsi, cette démarche n'a rien à voir avec celle de la reconstitution historique — qui n'aurait pas sa place dans un théâtre: elle est avant tout esthétique &, en dépit des apparences, fermement contemporaine. Nous n'essayons pas de parler à un public imaginaire du dix-septième siècle mais à des spectateurs d'aujourd'hui, nourris de codes théâtraux différents que ceux cette époque & souvent confrontés à un théâtre où la Parole n'a plus sa place, la mise en scène prenant le pas sur le texte lui-même. Paradoxalement, notre démarche est donc, malgré l'apparence d'un retour en arrière, d'une grande nouveauté & l'expérience que nous avons de la confrontation du public avec cette forme si codifié & presqu'étrange tend à nous montrer que ce rapport au texte manque aujourd'hui au spectateur, qui voit un théâtre n'ayant pas évolué depuis ses changements radicaux, nécessaires à l'époque, des années 1968-70.
Cette déclamation baroque permet de ré-entendre ces textes avec toutes leur force & puissance & le texte de Scarron était pensé pour être déclamé avec cette technique si propre à l'époque baroque. Le réciter en français moderne, avec nos prosodie & prononciation modifiées par le temps, reviendrait à le faire presqu'autant changer de langue qu'une traduction: le rythme, la musique en sont différents.

HÉRO & LÉANDRE
UN MYTHE, BURLESQUE

Le mythe d'Héro & Léandre, amants malheureux s'il en est, se retrouve dans deux principales sources antiques:
l'une grecque, de Musée, qui, au quatrième siècle après Jésus-Christ, compose une courte épopée sur les deux amants, relatant les péripéties que Scarron reprendra.
La deuxième, latine, est d'Ovide qui invente une correspondance croisée entre les deux amants séparés par l'Hellespont agité des vents, dans ses *Héroïdes*.
Scarron, qui connaît bien ses sources, ne manque pas de les citer chacune, avec sa pointe d'ironie que nous développerons plus tard: *Musée un Gregeois rimailleur/De qui j'emprunte cette histoire… — Elle luy tint ce fier discours/Que j'ai recueilly de Musée. — Pendant cette absence cruelle/Héro dépeignit ses ennuis/Dans cette épistre, dont depuis,/Ovide en fit une si belle.*

Dans la légende, Héro est une prêtresse de la déesse Vénus, qui, en tant que telle, se doit de rester chaste. Elle habite Sestos, du côté européen de l'Hellespont, tandis qu'en face, à Abydos, en Asie, demeure le jeune Léandre.
S'étant vus à une fête dédiée à Vénus, ils tombent fous amoureux l'un de l'autre & se retrouvent tous les soirs pour s'unir, Léandre traversant l'Hellespont à la nage, guidé par une bougie que Héro allume à sa fenêtre la nuit tombée.
Une nuit, après plusieurs jours d'orage empêchant la traversée, tandis que la mer s'agite encore, Léandre, ne pouvant néanmoins plus attendre davantage pour retrouver sa chère maîtresse, tente de traverser l'élément qui les sépare.
Mais les flots l'emportent & il se noie. Au matin, Héro découvrant le corps de son amant aux pieds de la tour qu'elle habite, de désespoir se jette dans la mer.
Les sources antiques sont pleines d'un pathos véritable & aussi émouvantes que les amours tragiques de Pyrame & Thisbé ou ceux de Roméo & Juliette, dont les sujets se rejoignent.

C'est Scarron, nous l'avons vu, qui a donné ses lettres de noblesse au burlesque, genre qui, s'il ne l'a pas créé lui-même, lui doit son succès & toute son œuvre peut y être rattachée.
Il n'y a rien de sérieux dans son ode sur Léandre & Héro & il ne veut surtout pas qu'on la prenne au sérieux: avertis dès le début, c'est de la comédie pure à laquelle nous sommes confrontés & l'on dit par ailleurs que Molière doit beaucoup à Scarron.

Le burlesque happe les codes baroques alors en vogue — la grande épopée, comme *L'Astrée*, les déclarations d'amour aux bergères à la beauté archétypale & aux noms de précieuses, les périphrases & pronominations à outrance & il s'en sert, une fois assimilés, pour les tourner la tête en bas, s'en moquer mais surtout faire rire en toute connaissance de cause.

Héro & Léandre est plein d'allusions à ces codes, de moments délicats qui laisseraient croire que Scarron se laisse aller aux habitudes de son temps mais qu'il vient tout de suite casser, faisant ainsi plus que jamais ressortir le comique: en pleine apothéose du drame, quand Léandre tente encore de lutter contre les éléments, guidé par la flamme de Héro qui lui donne encore la force de continuer, elle s'éteint brusquement. Scarron pourrait nous faire haleter, craindre avec ses protagonistes & le rythme de ses vers y tend mais il parvient néanmoins en même temps à nous faire éclater de rire, quand nous nous y attendons le moins.

Ce n'est pas le récit propre de ces amours malheureuses qui intéressent Scarron, qui préfère nous donner un fourmillement de détails inutiles, décalés du pathétique de l'histoire, plutôt que ceux qui importent. Il dilue le mythe dans une certaine banalité propre au genre burlesque & la source ne devient plus qu'un prétexte pour s'en écarter — & surtout faire rire par ce décalage inattendu — ce dont lui-même nous prévient dès le début: *La chose arriva de la sorte/Que je m'en vai vous la conter,/ Non sans quelquefois m'escarter;/Car la rime son homme emporte.* Il souligne les invraisemblances & certains ridicules du mythe original: *De ce que hors de chez son Père/Elle estait séquestrée ainsi,/Je ne me mets guere en soucy;/Car la chose n'importe guère.* L'histoire & le sort des amants sont racontés avec un grand détachement, celui qu'a toujours affecté Scarron face à sa maladie & ce contraste inopiné de drame et d'inépties est ce qui transforme le mythe tragique en comédie.

A lors son goſier se serra;
Ses souſpirs tout court s'arreſterent;
Son teint paſlit; ſes yeux s'enflerent;
Sa face se defigura.

En suitte, comme deux fontaines,
Ses yeux furent veus ruiſſeler,
Et son eſtomach exhaler,
Souſpirs & ſanglots par centaines.

La Vierge entendant debiter
Au Iouuenceau tant de merueilles,
Se mit a gratter ſes oreilles;
Car elle en auait a gratter.

CHAPITRE SECOND: LE SPECTACLE

LE BURLESQUE ET L'IRRÉVÉRENCE

Comment traduire à la scène ce comique? Comment, à travers les codes du théâtre baroque, faire rire aujourd'hui un public à gorge déployée, comme on rit en lisant le texte, comme on riait à l'époque devant une comédie de Scarron ou de Molière donnée sur scène? Comment rendre cet équilibre constant entre les codes du baroque sérieux & ceux du comique, qui équilibre l'ode de Scarron & ne la fait pas tomber dans la licence que Furetière reproche au genre une trentaine d'années après qu'il est tombé en désuétude?

En premier lieu, la langue même, les mots de Scarron, sont dotés d'une force comique, d'une irrévérence pour les codes pastoraux & épiques extrêmes, en raison d'un certain recul sur l'action.
Son choix de l'octosyllabe offre tout de suite un rythme plus soutenu, plus piquant que l'alexandrin héroïque & noble. Ce mètre était d'ailleurs souvent affecté aux bouffoneries &, nous l'avons vu, surnommé le vers burlesque. Théophile Gautier nous en dit, dans sa biographie de Scarron: *Bien manié, ce vers, qui est celui des romances & des comédies espagnoles, pourrait produire des effets neufs & variés. Il nous paraît plus propre que l'alexandrin, pompeux & redondant, aux familiarités du dialogue, à l'enjouement des détails, & nous aimerions le voir en usage au théâtre. Il nous éviterait beaucoup d'hémistiches stéréotypés dont il est difficile aux meilleurs & aux plus soigneux poëtes de se défendre, tant la nécessité des coupes & des rimes du vers hexamètre les ramène impérieusement.*
Nous travaillerons donc sur ce rythme particulier, pour en faire ressortir toute sa force & l'humour dont il est empreint.

S'il s'agit d'une ode, & non d'une pièce de théâtre, premièrement destinée à la lecture (quoi que les poëmes étaient souvent déclamés en public aussi), quelques passages sont au discours direct, les deux amants conversant, que nous ferons réciter aux acteurs qui les incarneront.
Mais, pour ne rien perdre de cet or comique que sont les mots de Scarron, une troisième personne sera présente sur scène, un narrateur, qui dirigera toute l'action. Un peu en dehors d'elle, comme le poëte des ballets de cour qui détaillait l'action sur le point de se dérouler ou qui déclamait des louanges aux personnages paraîssant, il sera chargé de faire entendre la verve & l'ironie burlesque de notre poëte.
Les deux protagonistes, n'ont en revanche pas de recul sur eux-mêmes, ils prendront tout au premier degré. Ce qui introduira un décalage comique, entre leurs interventions & le récit du narrateur. Leur déclamation sera plus emphatique, dramatique, que celle du narrateur qui sera légère & fluide.

Les costumes souligneront ce décalage, comme nous le verrons plus bas: parfaits jeunes gens antiques, tels qu'on les figurait au dix-septième siècle, ils auront l'air d'être sortis d'une tapisserie flamboyante.

Lorsque le narrateur décrit les actions, présente ses personnages, nos acteurs obéiront docilement au texte & interagiront dans la cohérence du discours principal. Mais avec un sérieux, une obstination, poussés sans doute un peu trop loin car ils ne maîtriseront pas tout à fait leurs pulsions, novices en amour qu'ils sont. Parfois à regret, ou en décalage, tentant de se défaire de leurs obligations: Léandre se doit mettre nu, comme indiqué par le texte (*Il est nud*...) avant de se plonger dans l'Hellespont une dernière fois. Le narrateur sera obligé de le clamer assez fort pour que Léandre enfin accepte de se défaire du dernier élément qui le retient pour être fidèle au texte & il enlevera fort à regret sa perruque.

Enfin, la gestuelle ne peut pas être la même pour une grande tragédie que pour une comédie légère. Certains gestes évidemment, se retrouvent, quand d'autres se font plus gaillards & parfois presqu'obscènes. La gestuelle des trois acteurs sera donc dans la permanente opposition de ces deux genres de gestuelle: si les amants pourront gestualiser comme des héros de tragédie, avec sérieux & noblesse, la narrateur, lui, sera d'une volubilité non-pareille dans la sienne.
Les déplacements, de même que la gestuelle, étaient plus souples en comédie, plus nombreux aussi. Le narrateur, esprit espiègle, pourra par moments sautiller un peu partout sur le plateau, observant les effets de son récit sur ses deux protagonistes. Mais Léandre & Héro eux-mêmes, quoique héros de tragédie, auront plus de légerté: Léandre pourra sauter dans un coffre ouvert au lointain pour se cacher & mieux observer Héro qui se change; la tempête finale sur l'Hellespont verra Héro lutter contre le vent (créé par un éventail agité dans sa direction par le narrateur, juché sur le même coffre sus-désigné) &c.

Le rythme général sera animé, soutenu, à l'image de l'octosyllabe, vif, presque épuisant à certains moments, pour que le comique éclate & que le spectateur ne puisse retenir son rire &, espérons-le, ressorte du spectacle essoufflé d'avoir tant ri!

LA JEUNESSE
INSOUCIANTE ET PRÉCIEUSE

Léandre & Héro sont jeunes, forcément. Léandre est souvent désigné comme étant un *Jouvenceau,* un *drôle,* un *garçon*; Héro est une *vierge* le plus souvent (du moins avant leur première nuit d'amour), puis la *Jouvencelle.* Et naturellement, leur fougue est évoquée. Léandre est plein du feu & de l'insouciance de la jeunesse, il est sautillant, bondissant, intrépide. Il sautillera partout, n'hésitera pas, quitte à se tromper, se retrouvera vite à genoux, jouant un peu trop exagérement les attitudes conventionnelles des situations amoureuses. Il les a déjà vues, mais les essaie pour la première fois, il est un peu maladroit, emporté par son élan.
Héro, à l'inverse, timide, réservée, comme les jeunes filles se devaient de l'être au dix-septième mais franche aussi, n'ayant pas pour autant la langue dans sa poche. Elle maîtrisera mieux ses gestes, ses mouvements &, coquette, elle y mettra peut-être plus de langueur que Léandre trop vif pour y prêter attention.
Cependant, ils connaissent déjà bien tous les deux les codes & les langages de la séduction & l'on retrouve dans leurs discours toute la rhétorique précieuse, ses images, & s'ils ne les maîtrisent que maladroitement, peu aguerris encore à leur usage, ce n'en est que plus drôle.

Nous avons fait plus haut allusion à Roméo & Juliette de Shake-speare, sans que ce soit tout à fait un hasard — car on retrouve chez Scarron ce dépassement de soi que provoque la découverte de ces sensations exceptionnelles, que l'on ne comprend pas tout à fait très bien encore mais devant lesquelles on ne peut que plier, avec parfois la même naïveté, quoique plus amusée & goguenarde quand décrite par le Burlesque.

Les costumes y aideront également &, jeunes gens précieux, décrits comme tels, ils porteront des costumes à la pointe de la mode de l'époque, jeunes freluquets qu'ils sont. Ce seront, à l'inverse du narrateur ancré dans une vie plus quotidienne & effacé, des personnages de tableaux, figures parfaites qui s'animeront. Les couleurs seront marquées, franches, comme l'étaient celles des jeunes gens à la mode, dans les teintes que l'on retrouve sur les tableaux de Simon Vouet ou de Georges de la Tour: des carmins, de l'orange corail, du turquoise ou du céladon & elles se répondront d'une tenue à l'autre, se complémenteront.
De même pour les coiffures, qui seront à la pointe de la mode du règne de Louis XIII: cheveux blonds, longs & ondulés pour Léandre, coiffure de précieuse, avec ses anglaises sur le côté, pour Héro, ornée de quelques perles & brillants.
Enfin, les maquillages mettront évidemment leurs traits en valeur et accentueront les canons de l'époque: teint pâle & parfait, joues roselettes, lèvres rouges.

C O S T U M E S
ESQUISSES ET RÉALISATIONS

Héro, prêtresse, se changera à vue au cours du spectacle, comme exigé par le texte: de même que certaines religieuses étaient à l'époque plus mondaines que des femmes hors du couvent, elle sera coquette & élégante. Lorsqu'elle officie, elle portera naturellement une robe de bure, un peu rêche mais tout de même ornée d'un scapulaire blanc, d'un tissu un peu plus luxueux & orné soit d'un cœur sanguinolant, symbole facile de l'amour, rappelant naturellement le Sacré-Cœur chrétien, soit d'une colombe en vol, un des attributs de Vénus, encadrée d'une croix de Malte & qui rappelera l'insigne de l'ordre du Saint-Esprit — le tout, réminiscence évidente des tenues de religieuses du dix-septième siècle. En guise de ceinture tout de même, un chapelet de perles. Puis, elle doit se changer & sous sa tenue chaste, portera une robe de luxe & raffinement rares: dentelles, soie, rubans, perles, petite cape de soie, comme on voit parfois les divinités grecques en porter sur les tableaux de l'époque...

Le costume de Léandre sera inspiré des tenues que l'on attribuait aux bergers antiques, à ceux de *l'Astrée*, ceux des tapisseries, des gravures qui ornent les nombreuses éditions du roman. Idéal de simplicité pour l'homme du dix-septième siècle, tenue candide: une tunique longue, cintrée d'une ceinture fine & légère, terminée en jupette plissée & petite cape. Mais nous rajouterons naturellement quelques éléments plus pimpants: des dentelles & rubans de jeune coq, des aiguillettes, une chemise ample & dont les manches sont tenues de rubans terminés par des glands (qu'évoque Scarron dans son texte), jabot...
Lorsque, plongeant dans l'Hellespont pour la dernière fois, espérant rejoindre Héro, il se déshabille entièrement nous dit le texte & c'est nu qu'il se noie.
Cette absence de tenue devant être la sienne pendant un moment du spectacle, tandis qu'il se débat avec les éléments, tandis que Héro fait de même pour protéger sa chandelle, il ne nous paraît cependant pas nécessaire de déshabiller complètement notre acteur — car, après l'avoir vu nu pendant dix minutes, le spectateur se lassera rapidement.
Sur une gaine de danseur — car les trois acteurs devront avoir un rapport au corps semblable à celui des danseurs — il portera donc jusqu'à un tiers des cuisses un très subtil collant de la même couleur que sa peau, dont on ne pourra pas deviner la présence à la lueur des bougies mais qui, néanmoins, évitera d'en trop montrer & de tomber dans le banal — détruisant ainsi tout érotisme au profit de l'exhibition ennuyeuse.

SCÉNOGRAPHIE
L'ECRITURE DE LA SCÈNE BAROQUE

De même qu'à l'époque baroque, le jeu des acteurs ne tache pas de représenter la réalité mais de présenter les émotions des personnages pour la faire éclore chez le spectateur, la scène ne tente évidemment pas de représenter avec réalisme les lieux de l'action: pour Shake-speare, il suffit de dire que l'on est dans une forêt pour qu'elle apparaisse aux yeux des spectateurs, qui passent sans ciller l'instant suivant dans la salle d'audience d'un palais. Plus tard, lorsque se répandent les pièces à grands effets de machines, dérivé des ballets de cour & des grands opéras italiens (le genre se développe à Paris dans les années 1640, au théâtre du Marais), ce sont des toiles peintes, des décors en deux dimensions qui sont chargés & appuyés des cintres. Mais ce grand spectacle — qu'utilisera aussi l'opéra en France lorsqu'il se créé dans les années 1670 — reste un genre très spécifique & la plupart des représentations se passent dans une figuration de lieu: souvent *un palais à volonté*, pour la tragédie (*Suréna, Nicomède*: Corneille — *La Thébaïde, Phèdre*: Racine — *Agamemnon*: Boyer...). Parfois, tous les lieux de l'action sont figurés en même temps: *un mur de marbre & pierre, formé de ballustres, aussy de chasque costé deux ou trois marches pour monter, à un des costez du théatre, un muret, un tonbeau entouré de piramides, un antre d'ou sort un lion*, par exemple, cohabitent sans peine lors de la création de *Pyrame et Thisbé* de Théophile: de même que la Parole donne à voir, PRÉSENTE l'action, le décor PRÉSENTE les lieux où elle se déroule.
Le décor de la comédie, s'il reste le plus souvent unique (une chambre, *Tartuffe* — Deux maisons sur le devant & le reste est une place de ville, *L'Ecole des femmes*...) se fait plus fonctionnel, les accessoires, le mobilier sont plus nombreux:
si les tragédies utilisent parfois quelques meubles & accessoires (chaise pour commencer, *Phèdre* — deux poignards, *Bajazet* — au cinquième acte un fauteuil, *Les Horaces*), elles n'en font jamais autant usage que la comédie: *il faut deux fauteuilles, une table, un tapis dessus, deux flambeaux* pour *Tartuffe* — *une fenêtre qui s'ouvre & ferme, un fauteuille, deux pistolets, deux bastons, une bougie, un pot de chambre, &c,* pour *Dom Japhet d'Arménie*, de Scarron.

L'éclairage se fait bien sûr entièrement à la bougie. La salle, dotée de lustres & chandeliers, reste allumée pendant toute la durée du spectacle & la scène s'entoure de bougies disposées sur différents supports: une rampe évidemment, qui court tout le long de l'avant-scène mais aussi des échelles, cachées dans les ailes, pour que tant les acteurs de plain pied & le lointain soient visibles & parfois des chandeliers ou des lustres. Les effets de lumière & les variations d'éclairage qui nous sont aujourd'hui familiers ne sont même pas concevables: elles ne feront leur apparition que dans les années 1840, lorsque l'éclairage à gaz se sera bien répandu.

SCÉNOGRAPHIE

PROPOSITIONS DE DÉCOR & LUMIÈRES

Nous l'avons dit, il n'est pas dans nos ambitions de reproduire les pratiques du théâtre baroque pour en faire des pièces historiquement irréprochables mais d'utiliser ces codes en connaissance de cause, pour les faire parler à un spectateur contemporain.

La scène ne sera donc pas parée de grandes toiles de fond mais la figuration des différents lieux de l'action sur un même plateau sera reprise.
L'ode de Scarron se déroule dans quatre lieux principaux: Abydos, chez Léandre, le temple de Vénus & la tour de Héro à Sestos, l'Hellespont. Le narrateur, qui se place en dehors du temps de l'action, ne se situe dans aucun lieu mais comme il mène la danse, tous les lieux peuvent être les siens.

Ainsi, nous aurons à jardin, Abydos, à cour, Sestos, & au milieu, tant ce qui sépare que ce qui réunit les deux amants.
Ce sera à la fois l'Hellespont & le temple de Vénus où se rencontrent Léandre & Héro, plus au lointain.

Les entrées & sorties des acteurs de part & d'autre indiqueront ces lieux décrits par le narrateur, sans qu'il n'y ait besoin de les représenter: ils auront été présentés.

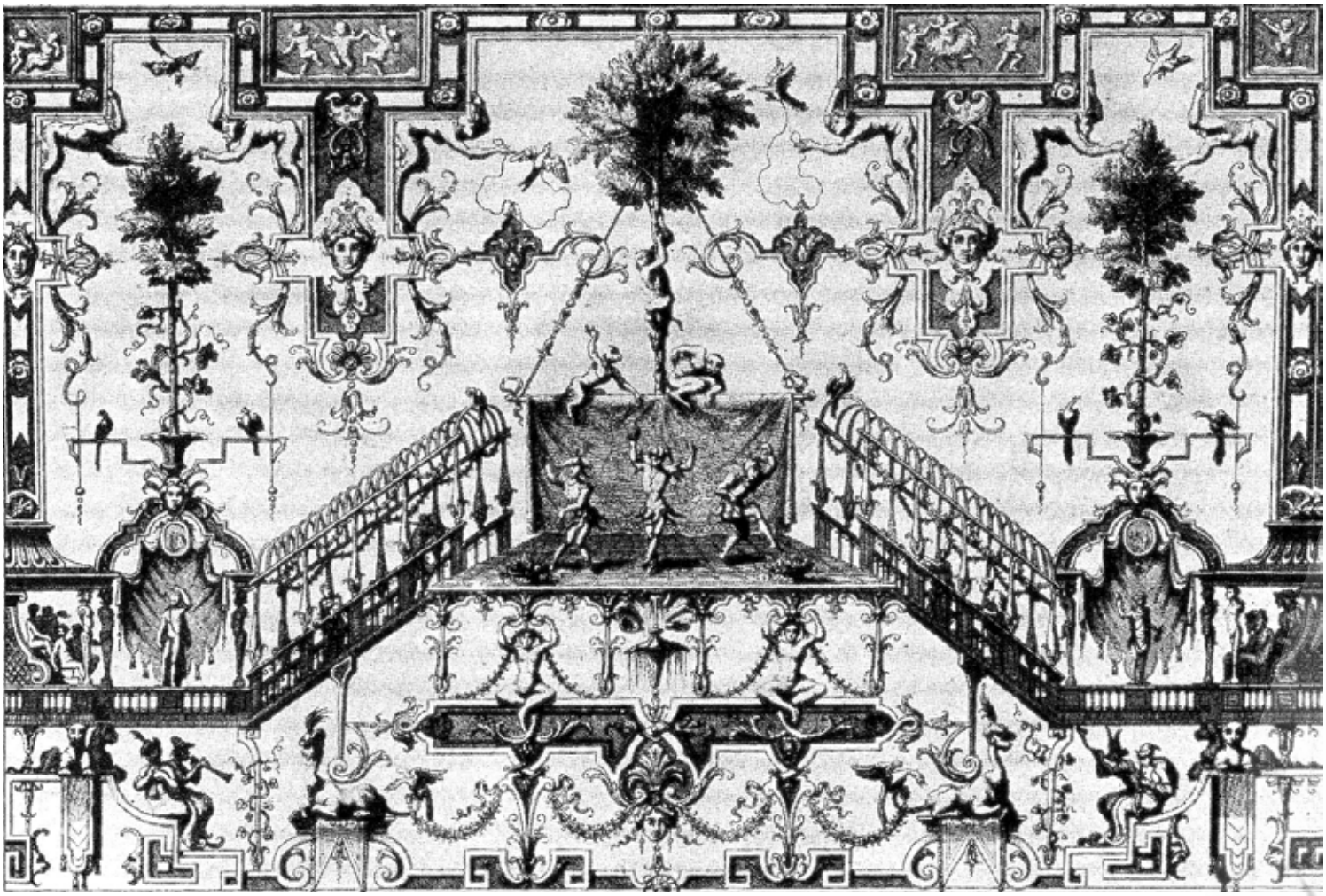
Au centre lointain, dans le souvenir de l'utilisation mobilière & presque quotidienne de la comédie baroque, un grand coffre en marqueterie. Ouvert, il pourra être un bosquet dans lequel Léandre se cache & tout simplement un coffre comme il s'en trouvait alors dans les intérieurs bourgeois, dans lequel Héro rangera sa robe de nonne lorsqu'elle se change. Fermé, ce pourra être un banc ou l'autel de Vénus sur lequel Héro sacrifie. Il pourra alors également servir de promontoir & le narrateur pourra se jucher dessus — soulignant ainsi son rôle dans le spectacle & son hors-champ spatio-temporel.

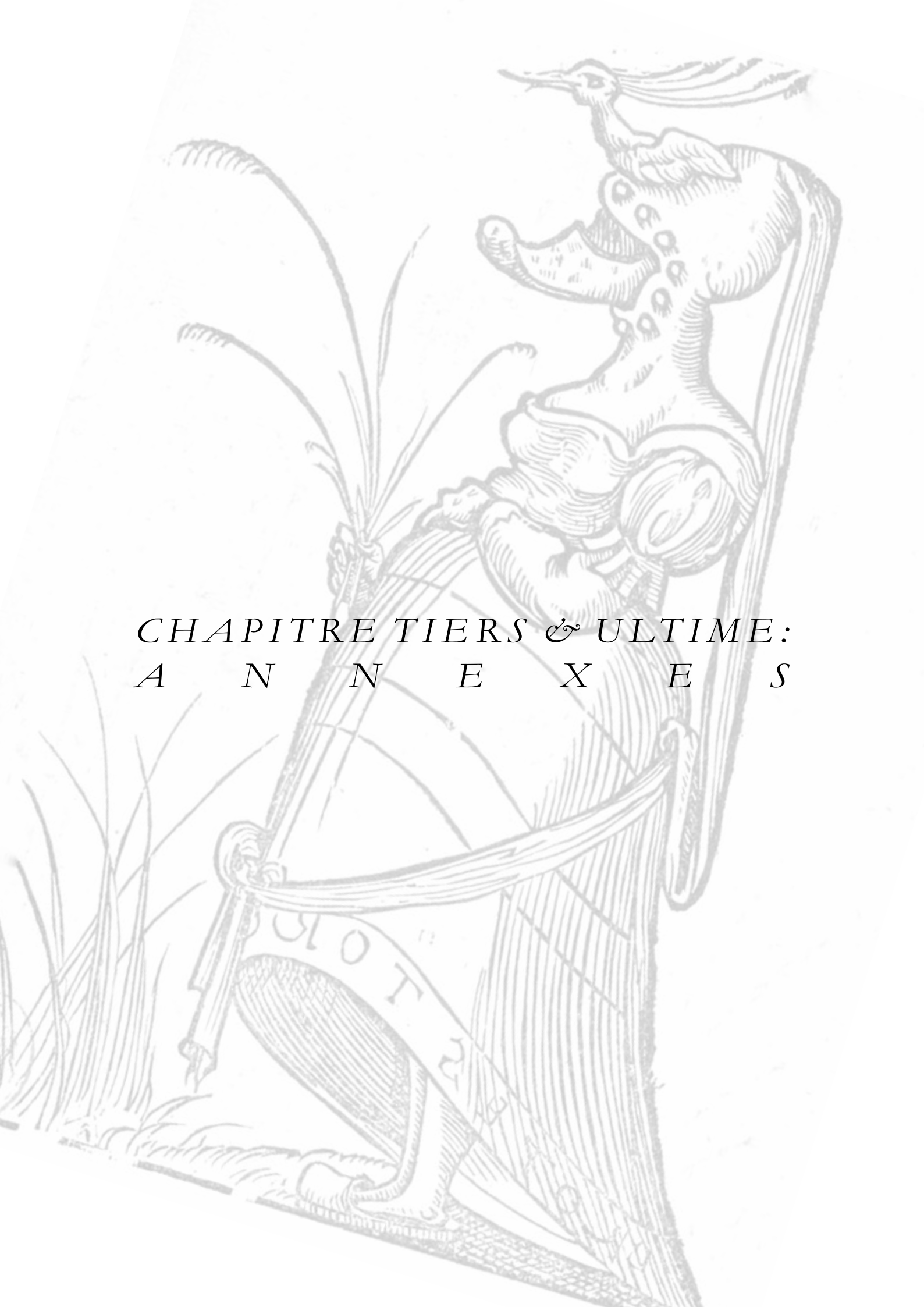
Une scénographie se doit de s'adapter à chaque espace &, pour une mise en scène donnée, chaque lieu se doit forcément de donner un spectacle différent & c'est ainsi que nous travaillerons le nôtre.
Car l'absence de décor à proprement parler le rend très-movible & surtout adaptable: il pourrait même se jouer en plein air à la tombée de la nuit & le décor alentour de la nature deviendrait celui qui entoure nos protagonistes, dans une vision pastorale & d'autant plus baroque.

Tout l'éclairage se fera à la bougie. Si le spectateur baroque avait l'habitude de cet éclairage pour lui naturel, celui d'aujourd'hui n'y est plus habitué & cette lumière si particulière le happe immédiatement. C'est un éclairage chaleureux, mouvant, vivant auquel on est confronté dès que l'on pénètre dans la salle, qui invite tout de suite à plonger, à se noyer dans le spectacle lorsqu'il commence, qui permet, sans qu'on s'en rende compte, de faire oublier rapidement ce qui pourrait retarder l'entrée du spectateur dans le spectacle — les ennuis du quotidiens, une mauvaise journée...

Une longue rampe occupera donc le devant de la scène sur ses trois-quarts. Au jardin, pour Abydos, deux colonnes carrées & peintes en noir, d'une cinquantaine de centimètres de haut, serviront de chandeliers supplémentaires à des cierges fins; à la cour, à Sestos, & la tour de Héro, prêtresse, un porte-cierge, rappelant ceux des églises, soutenant une vingtaine de cierges sur trois étages, visibles du public, bien que leur support leur tourne le dos.
Au jardin, plus au lointain, caché par le pendrillon des coulisses, pour permettre notamment au coffre d'être bien éclairé, une échelle de bougies de quatre étages, d'un peu moins de deux mètres de haut.

L'éclairage à la bougie n'est pas forcément synonyme d'absence de modulation & un spectacle éclairé de la sorte peut très bien avoir plusieurs ambiances — la pratique n'est pas attestée à l'époque mais elle peut aujourd'hui contribuer à la magie de cet éclairage.
En allumant ou éteignant des bougies à vue, par exemple lorsque Léandre quittera Abydos pour la dernière fois (avant que de se noyer), qui les pourra souffler ou, à l'inverse, Héro dans sa célebration pour Vénus pourra allumer ses cierges.
Mais aussi en utilisant le système des lanternes sourdes, sur l'échelle, lorsque la nuit tombera sur les amants, où, grâce à des caches amovibles, l'on pourra facilement bloquer la lumière & ne la faire pas transparaître sur le plateau.
L'éclairage à la bougie offre aussi, parce que vivant, un champ immense de possibilités de modulations, dans le simple positionnement de l'acteur par rapport aux bougies: la lumière sur un visage, les ombres sur lui, les expressions mêmes du visage ne seront pas les mêmes si l'acteur est loin de la rampe ou au contraire, éclairé très en-dessous s'il se place juste au dessus. De même si les bougies sont plus à sa hauteur, si elles sont à sa droite ou à sa gauche &c. Ainsi nous porterons une grande attention à cela & les déplacements, déterminés avec précision, seront élaborés avec cet éclairage pour rendre son effet plus saisissant encore.





CHAPITRE TIERS & ULTIME: ANNEXES

ACTIONS CULTURELLES
PROPOSÉES EN MARGE DU SPECTACLE

A l'approche des premières représentations, lorsque le spectacle commencera à s'installer dans le théâtre, des répétitions publiques pourront être prévues, montrant ainsi à l'ensemble du public ce qui se passe dans les derniers moments avant la création d'un spectacle. Comment on le peaufine, comment se travaillent les éclairages — & particulièrement ceux aux bougies qui éclaireront notre spectacle — comment de dernières surprises peuvent modifier des éléments du spectacle...

Des partenariats avec des classes de collège, lycée & préparatoires pourront être établis, avec un travail préalable en classe, suivi de rencontres avec le metteur en scène & l'équipe artistique, pour parler de Scarron, de son époque, de la langue, montrer comment il a eu une influence immense sur ceux qui l'ont suivi, comme Molière, & ce qui a poussé à créer ce spectacle. Comment on passe d'un poëme écrit à un spectacle vivant, quels sont les enjeux, comment les dégage-t-on? Ces partenariats permettront de surcroît de mettre plusieurs disciplines en regard: les cours de français & de littérature, ceux d'histoire & même de théâtre, pour les lycées ayant une option théâtre dans leur formation. Un lien pourra même être tracé entre le burlesque littéraire du 17e siècle, & le burlesque cinématographique du muet ou de Jacques Tati.

De façon plus large, un travail avec les classes de langues anciennes pourra également être pensé, pour tenter d'approcher les différences du mythe & ses versions grecque & latine, avec celle de Christopher Marlowe en Angleterre — une réflexion pouvant être prolongée avec l'appropriation du mythe antique à l'époque baroque — à travers d'autres poëmes & pièces, entre le *Virgile Travesti* de Scarron & *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, le *Pyrame & Thisbé* de Théophile...

Mais l'aspect scolaire ne sera pas forcément le seul à privilégier car l'échange & le ressenti des élèves devra être pris en compte: le texte traitant de sujets qui leur sont généralement proches & auxquels ils commencent à être sensibles, il paraît important de leur permettre de s'exprimer sur le sujet, sur ce que leur évoque le texte & ce qui, à travers leurs propres expériences, leur parle ou leur paraît invraisemblable.

Il sera également proposé un aperçu des codes & de la langue du théâtre baroque. Comment jouait-on à l'époque? En amont ou après la venue des élèves au spectacle, cette découverte pourra se prolonger avec l'équipe artistique, qui, au moyen d'exercices, transmettra les rudiments de l'art du théâtre baroque.

Nous évoquons ce travail avec des élèves mais il peut tout à fait aussi être élargi à un public bien plus général, pour l'emener avec nous à la découverte du baroque.

Enfin, si le théâtre dispose de partenariats avec des salles de projection cinématographique, un cycle de films pourra être pensé en regard avec le spectacle: le *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978), *Les Amours d'Astrée & de Céladon* d'Eric Rohmer (2006), des films de Chaplin ou de Keaton, ou *PlayTime* de Jacques Tati (1967)...

Léandre
ULYSSE ROBIN

Héro
ELSA DUPUY

le narrateur
costumes & mise en scène
CHARLES DI MEGLIO

ébénisterie, ornementalisme & marqueterie
TIMOTHÉE REBILLARD

assistant à la mise en scène
IVAN KAMENAROVIC

UNE PRODUCTION DE
LA COMPAGNIE OGHMA

CompagnieOghma.com/Scarron

Compagnie de création théâtrale, cinématographique & musicale, la COMPAGNIE OGHMA, fondée en 2006, est dirigée par Charles Di Meglio. La première présentation de la Compagnie est une production de *Salomé* d'Oscar Wilde, dans une mise en scène du directeur artistique.

Cependant, ses activités scéniques & de recherche se concentrent rapidement autour des ères baroque & élisabethaine, dès 2008 avec la production de *Phèdre & Hippolyte* de Jean Racine.

Tout en proposant plusieurs spectacles & créations par an, musicaux ou théâtraux (mêlant souvent les deux disciplines), la Compagnie a également produit deux films de fiction: *Les Anges distraits* en 2008 & *Lord Arthur Savile's Crime*, d'après Oscar Wilde, en 2011 — film muet aux cartons en anglais.

Après une saison 2012-2013 consacrée au baroque religieux français, la saison 2013-2014 de la Compagnie a été toute-élisabethaine, avec trois spectacles centrés sur différents aspects de l'époque: la poësie, à travers les sonnets de Shake-speare, la musique, dans un concert sur le violiste fantasque Tobias Hume & enfin, la figure centrale de cette époque, la Reine vierge elle-même, avec un spectacle, *Elizabeth R.*, qui présente Elizabeth sous un jour unique: celui de ses propres mots.

L'EBO, l'ensemble instrumental rattaché à la Compagnie, est créé en 2008, pour la production de *Phèdre & Hippolyte*, dans laquelle des extraits de la *MatthäusPaßion* de J. S. Bach ponctuent la tragédie — de même qu'à l'époque des interludes musicaux étaient insérés entre les actes — amplifiant ainsi le drame & l'accompagnant dans sa descente inexorable.

Rapidement devenu une évidence au sein de la Compagnie & de sa démarche l'*Ebo* prend de plus en plus d'importance & intervient régulièrement dans ses projets suivants, notamment dans *Lord Arthur Savile's Crime*, pour lequel ses violistes signent la bande-originale. L'ensemble est un centre essentiel & névralgique de la Compagnie, lieu de recherche & d'exploration tant musical que théâtral, s'intéressant particulièrement aux liens entre scène & musique aux époques baroque & élisabéthaine: sa demarche est avant tout de s'interroger sur la représentation en tant que telle, telle qu'on peut savoir qu'elle se déroulait, pour mieux arriver à discerner la forme, les implications & les ressorts dramatiques de la musique.

La période baroque ne voit pas de réelle distinction entre théâtre & musique — comme c'est le cas plutôt aujourd'hui. Notre travail tente donc de les rendre complices à nouveau, en s'intéressant aux liens qui les unissaient à l'époque, en s'attachant à une étroite collaboration entre musiciens & comédiens.

ELSA DUPUY

H É R O

Parallèlement à ses études de Lettres Modernes (en Khâgne puis à la Sorbonne), ELSA suit une formation professionelle de deux ans au Laboratoire de Formation du Théâtre Physique de Montreuil.
Pour compléter sa formation musicale (solfège & piano), elle commence en 2013 un travail sur la voix avec Isabelle Bartin.
Elle intègre en 2010 la Compagnie du Bonheur Vert, au sein de laquelle elle joue dans *La Maladie de la famille M.* de Fausto Paravidino, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, adapté du roman de Chrétien de Troyes & *La Pierre* de Marius von Mayenburg, sous la direction de Gaëlle About.
Elle participe depuis 2010 aux ateliers & stages dirigés par Hélène Lausseur (d'abord au sein de la Compagnie le Pied de la Lettre puis de la Compagnie le Tournesol) sur Howard Barker, Paul Claudel, Jean Genêt & Hanock Levin.
En juillet 2013, elle fonde avec Paul Francesconi & Lou Joubert le collectif *Ukiyo*, dans lequel elle intervient depuis en tant que comédienne & chanteuse: *Ode maritime* de Fernando Pessoa & *Mon ami n'aime pas la pluie* de P. Francesconi.
Elle intègre en octobre 2013 l'atelier de formation théâtrale & musicale Leçons baroques, dirigé par Isabelle Grellet & Marie-Françoise Bloch, & y tient en mai & juin 2014 le rôle d'Athalide dans *Bajazet* de Jean Racine.
Elle joue également dans une adaptation radiophonique du *Tour d'écrou* de Henry James, réalisée par Etienne Vallès & diffusée en juin 2014 sur France Culture.

ULYSSE ROBIN

L É A N D R E

Après avoir suivi des cours d'art dramatique au lycée Lamartine, ULYSSE participe aux quatorzièmes Rencontres Internationales de l'A.R.I.A dirigées par Serges Lipszyc & Robin Renucci où il joue dans *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega, mis en scène par René Loyon & *Les Fourberies de Scapin* de Molière, mis en scène par Alan Boone.
Sa formation commence en 2011 à l'école du QG où il travaille notamment avec Daniel Berlioux & Grégory Questel, avant d'intégrer en 2012 l'Ecole du Jeu dirigée par Delphine Eliet, une formation de deux ans.
Il y rencontre Mariana Araoz qui le metra en scène dans *Valèrie Jean Solanas va devenir Présidente de L'Amérique* de Sara Stridsberg.
En 2014, il participe avec le spectacle *Un Barrage contre le Pacifique*, d'après Marguerite Duras & mis en scène par David Géry aux quatrièmes Rencontres d'Eymet.

CHARLES DI MEGLIO

LE NARRATEUR, COSTUMES & MISE EN SCÈNE

CHARLES s'intéresse très jeune au théâtre & à la musique.
Il entre à seize ans au conservatoire du seizième arrondissement de Paris, jouant en parallèle dans un vaste répertoire de pièces. Se tournant rapidement vers la mise en scène, il fonde la COMPAGNIE OGHMA & présente en 2006 une production encensée de *Salomé* d'Oscar Wilde.
Sa rencontre avec la musique & le théâtre baroques est décisive & il en approfondit sa connaissance, notamment auprès d'Eugène Green & d'Opera Atelier au Canada, avec ses directeurs artistiques, Marshall Pynkoski & Jeannette Lajeunesse-Zingg.
Il reprend également alors ses études musicales (après douze ans de violon), pour se mettre au luth renaissance & au chant & lance ses propres recherches sur l'époque élisabethaine & la prononciation de l'anglais de l'époque.
En 2008, il met en scène, *Phèdre & Hippolyte* de Jean Racine.
Egalement photographe il signe la même année un court-métrage de fiction, *Les Anges distraits* puis, *Lord Arthur Savile's Crime* en 2011.
L'année suivante, il traduit quatorze sonnets de Shake-speare pour les présenter dans un spectacle mêlant les textes à des musiques de leurs contemporains, *To.The.Onlie.Begetter.*. Passionné par les langues, leur évolution & leurs musiques propres, il traduit régulièrement des textes élisabethains & baroques – livrets d'opéras français & italiens, poëmes & textes anglais. Ce travail lui vaut une invitation à l'Université Paul Valéry à Montpellier, pour présenter ses recherches autour des textes d'Elizabeth Première d'Angleterre.
Il est régulièrement invité à retravailler avec Opera Atelier & leurs productions d'opéras français comme assistant du metteur en scène & du chef d'orchestre: *Iphigénie en Tauride* de C.W. Gluck en 2009, en 2012 *Armide* puis *Persée* (2014) de Lully (productions créées à Toronto, puis reprises à l'Opéra Royal de Versailles) & bientôt pour *Orphée et Eurydice* de Gluck (2015).
Pratiquant la déclamation & la gestuelle baroques, il intervient à l'Université de Grenoble, déclame sous la direction de Nicolas Andlauer *L'Odyssée* d'Homère traduite par Anne Dacier dans *Les Avantures d'Ulisse*, créé en 2009 & repris trois saisons de suite en tournée, puis dans notre cycle de *Lectures saintes* autour de textes sacrés dans leurs traductions par les solitaires de Port-Royal, au cours de la saison 2012-13.
Directeur artistique de la Compagnie, il participe à la plupart de ses projets, & invite régulièrement des artistes.
Il a été présent tout au long de la saison 2013-2014 de la Compagnie, pour une nouvelle version de *To.The.Onlie.Begetter.* & ses deux autres spectacles élisabethains.

ILLUSTRATIONS

To.The.Onlie.Begetter., éléments de scénographie du spectacle de la Compagnie Oghma *(Théâtre de l'Ile Saint-Louis, 2014)*. photo Annabelle Divoy.

Paul Scarron couronné par Apollon et Thalie, Frontispice de l'édition originale du Virgile Travesty. *(chez Toussaint Quinet, Paris, 1648)*.

Bosse, Abraham. *Les Quatre âges de l'Homme: l'Adolescence* (détail). Eau-Forte, 1636.

Bosse, Abraham. *Une Représentation de Tabarin* (détail). Eau-Forte, ca. 1640.

La Tour, Georges de. *La Madeleine à la flamme filante*. Huile sur toile, ca. 1636. Los Angeles: County Museum of Art.

La Tour, Georges de. *La Diseuse de bonne Aventure*. Huile sur toile, ca. 1638. New York: Metropolitan Museum of Art.

Vouet, Simon. *Les quatre Vertus Cardinales: La Prudence*. Huile sur toile, 1638. Château de Versailles: Salon de Mars.

La Tour, Georges de. *Le Tricheur à l'As de Carreau*. Huile sur toile, ca. 1638. Paris: Musée du Louvre.

Timothée Rebillard travaillant a sa Marqueterie Boulle *(La Motte-Glain, 2014)*. Photo Charles Di Meglio.

Berain, Jean. *Un Grotesque* (modèle pour marqueterie Boulle). Eau-Forte, ca. 1690.

Les Photos du spectacle sont tirées de la Répétition Générale *(Théâtre de l'Ile Saint-Louis, janvier 2015)*. photos Côme Di Meglio.

Les monstres sont extraits des *Songes Drolatiques de Pantagruel*, Anonyme. Paris: Richard Breton, 1565.

BIBLIOGRAPHIE

LE TEXTE

SCARRON, Paul. *Léandre et Héro, ode burlesque dédiée à Monseigneur Fouquet*. Paris: ANTHOINE DE SOMMAVILLE, 1656.

COMPLÉMENTS

COLLECTIF. *Théâtre du XVII^E siècle, Tome II. Sous la direction de Jacques Scherer et Jacques Truchet*. Paris: GALLIMARD, 1986. (Bibliothèque de la Pléiade)

MARLOWE, Christopher. *Hero and Leander*. Londres: ADAM ISLIP, for Edward Blount, 1593.

MUSÉE. *Héro et Léandre. Traduit du Grec ancien par Aline Tallet-Bonvalot*. Paris: FLAMMARION, 1995.

OVIDE. *Les Héroïdes* [Lettres 18 et 19]. *Traduit du latin par Henri Bornecque*. Paris: LES BELLES LETTRES, 2002.

SCARRON, Paul. *Le Roman comique*. Paris: GALLIMARD, 1985. (Folio Classique).

SCARRON, Paul. *Typhon ou la Gigantomachie*. Paris: TOUSSAIN QUINET, 1648.

SCARRON, Paul. *Le Virgile Travesty*. Lyon: BAPTISTE DE LA VILLE, 1672.

SUR SCARRON

GAUTIER, Théophile. (1844, Juillet, deuxième quinzaine). « *Paul Scarron* ». LA REVUE DES DEUX-MONDES, Tome 7.

JERAMEC, Jacques. *La Vie de Scarron, ou rire contre le Destin*. Paris: GALLIMARD, 1929.

SOURCES COMPLÉMENTAIRES

BACILLY, Bénigne de. *L'Art de bien Chanter*. Paris: CHEZ L'AUTEUR, 1679.

FURETIÈRE, Antoine. *Dictionaire Universel*. La Haye: ARNOUT LEERS et Rotterdam: REINIER LEERS, 1690.

GREEN, Eugène. *La Parole Baroque*. Paris: DESCLÉE DE BROUWER, 2001.

LAURENT, Michel, MAHELOT, Laurent. « *Mémoire de plusieurs décorations...* ». 1673. BNF, département des Manuscrits, n°24330.

QUINTILIEN. *L'Institution Oratoire, Tome II. Traduit du latin par Jean Cousin*. Paris: LES BELLES LETTRES, 1976.

Compagnie Oghma

14, résidence Léo-Peyrat, 24290, Montignac

prod@compagnieoghma.com

Charles Di Meglio

directeur artistique

06 25 04 51 16

charles@compagnieoghma.com

Alexandre Comolet

président

06 25 27 54 33

alex@compagnieoghma.com

CompagnieOghma.com