

**SHAKESPEARE**

**Neuf pièces**

**Dix dispositifs scéniques**

**TRAVAIL DE MEMOIRE**

**MANUFACTURE**

**Eve-Marie Savelli**

## Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>3</b>
<b>HENRY VI</b>	
Réflexion personnelle	7
Proposition scénique	9
Conclusion sur le dispositif	16
<b>LA TEMPETE</b>	
Réflexion personnelle	17
Proposition scénique	21
Conclusion sur le dispositif	24
<b>TOUT EST BIEN QUI FINIT BIEN</b>	
Réflexion personnelle	26
Proposition scénique	28
Conclusion sur le dispositif	33
<b>BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN</b>	
Réflexion personnelle	35
Proposition scénique	38
Conclusion sur le dispositif	42
<b>TITUS ANDRONICUS</b>	
Réflexion personnelle	43
Proposition scénique	46
Conclusion sur le dispositif	50
<b>Matière réflexive sur le processus</b>	
Shakespeare et l'adaptation	51
Shakespeare et la traduction / réécriture	56
Le Konzept, pour ou contre ?	60
Shakespeare et l'ésotérisme (inclus <i>CYMBELINE</i> )	64
<b>HAMLET</b>	
Réflexion personnelle : présentation de 4 versions	69
Proposition scénique n°1	77
Conclusion sur le dispositif n°1	87
Réflexion et Proposition scénique n° 2	88
De Hamlet à Richard III	98
<b>RICHARD III</b>	
Réflexion personnelle	102
Proposition scénique / Adaptation	105
<b>MACBETH</b>	
Réflexion personnelle	132
Proposition scénique	142
Poème	149
<b>Conclusion</b>	<b>154</b>
<b>Annexes :</b>	<b>158</b>
- Croquis : <i>La Tempête</i> , <i>Tout est bien qui finit bien</i> , <i>Beaucoup de bruit pour rien</i> et <i>Hamlet</i> .	
- Extrait du texte de Paul Arnold sur le sens ésotérique de <i>Cymbeline</i>	
- texte <i>Hamlet quitte le Danemark</i>	
<b>Bibliographie des ouvrages consultés</b>	<b>182</b>
<b>Notes</b>	<b>184</b>

## INTRODUCTION

Lorsque j'ai commencé ce travail de mémoire, William Shakespeare avait pour moi un caractère tellement sacré que je ne me sentais presque pas le droit de l'aborder. Toucher à Shakespeare revenait pour moi à l'amoindrir, le détériorer, et ceci me paraissait un sacrilège. Cette dévotion paralysante, j'ai eu envie de m'en débarrasser. Cette matière qui constitue les œuvres shakespeariennes, j'ai éprouvé l'envie d'y plonger mes mains et de la sentir. Cette dernière étant immense, il me fallait en prendre beaucoup afin de pouvoir sentir ce qu'elle était vraiment : aborder une pièce n'était pas suffisant, il me fallait aborder un univers. J'ai donc prélevé un « échantillon » regroupant des œuvres issues des six différents genres attribués aux pièces de Shakespeare. Ma sélection comprend :

- Deux drames historiques : *Henry VI* et *Richard III*
- Deux romances (ou tragicomédies) : *La Tempête* et *Cymbeline*
- Une « problem play » : *Tout est bien qui finit bien*
- Une comédie : *Beaucoup de bruit pour rien*
- Une pièce romaine : *Titus Andronicus*
- Deux tragédies : *Hamlet* et *Macbeth*

Certes, cet essai pourrait paraître un peu trop long pour un mémoire de master mais il m'était indispensable de traiter autant de matière pour toucher l'œuvre. Le travail étant accompli, je ne pouvais pas non plus ne pas le partager avec le lecteur, ni sélectionner pour lui un nombre de pièces et mettre les autres en annexes. Néanmoins, si je ne peux prétendre que le lecteur lise tout, il fallait le lui permettre. C'est pourquoi l'idée m'est venue de proposer à la fin de cette introduction un petit questionnaire qui, en fonction de vos réponses, vous orientera à lire tel ou tel chapitre selon vos préférences. Ce qui n'empêchera pas le lecteur d'aller parcourir les autres propositions pour appréhender ce long voyage à travers l'univers de Shakespeare.

Il me semble important de préciser que le but n'était pas de faire ici une analyse méticuleuse de ces œuvres shakespeariennes. Chaque pièce dont je présente ici une adaptation fut, cela va sans dire, minutieusement étudiée, mais parfois seulement après une première intuition. Je n'ai pas cherché à être le plus proche d'une potentielle « vérité », ni à retranscrire

une pièce le plus fidèlement possible, pour autant que cela veuille dire quelque chose. J'ai, au contraire, pris de grandes libertés d'adaptation, et cela fut jouissif. Tous les projets ont pris forme à partir d'une intuition dont j'ai ensuite cherché à trouver le germe dans le texte de Shakespeare, à mettre le doigt sur ce qui m'amenait de façon plus ou moins consciente à ressentir tel ou tel sentiment vis-à-vis de telle ou telle pièce. Ce travail s'est effectué sur le long terme, les projets ont évolué et sont passés par plusieurs stades de réflexion. Tout au long de ce processus, j'ai jonglé entre les différentes pièces, mon attention et mon envie se portant tantôt sur l'une, tantôt sur une autre. Je ne peux pas rendre compte ici de toutes les étapes de travail, cela serait trop long et parfois inintéressant. J'en fais donc une retranscription partielle.

La contrainte que je me suis fixée était la suivante : tous les projets devaient pouvoir se monter dans la salle de spectacle de la Manufacture, avec les conditions dont nous bénéficions pour notre travail pratique de Master : une représentation d'une heure avec un budget de sept mille francs. Je me suis toutefois octroyée des libertés de budget pour une pièce, tout en y annexant une version « low cost ». Concernant la plupart des pièces, ces contraintes me forcèrent à me concentrer sur un aspect précis, ce qui se révéla, en fin de compte, être un avantage plutôt qu'un inconvénient ; cela me permit en effet de ne pas me sentir submergée par l'envergure de l'œuvre et de l'aborder sereinement, faisant l'impasse sur certains éléments, mettant le focus sur d'autres. A titre d'exemple, dans *Beaucoup de Bruit pour Rien*, mon dispositif tourne autour du personnage d'Hero. J'ai donc délibérément choisi de ne pas m'intéresser à la relation entre Béatrice et Bénédict ou encore au personnage de Don Juan. Cela ne veut pas dire que j'estime ces aspects sans importance mais simplement que je ne cherche pas à monter la pièce dans son unité. Je qualifierais mon processus de travail de laboratoire ; je prélève un aspect de la pièce et bâti mon dispositif en conséquence. Sur les projets les plus aboutis, le focus est élargi et donne une vision plus complète. Mais dans aucun cas, je ne prétends ici embrasser l'œuvre dans toute son ampleur. Ces dix dispositifs scéniques ne sont pas au même stade d'élaboration : Le dispositif le plus abouti, à savoir l'adaptation de *Richard III*, a déjà sa distribution et s'apprête à passer l'épreuve du plateau. D'autres, tel *Titus Andronicus*, sont au stade embryonnaire. Cela dit, il me paraissait important d'inclure tous mes dispositifs plutôt que de ne privilégier que les plus aboutis, chaque pièce abordée en ayant nourri une autre. Et c'est bien là l'intérêt de travailler sur un corpus aussi riche que celui de Shakespeare ; ces allers-retours constants entre les différentes œuvres furent pour moi source d'une réflexion nouvelle que je continuerai à approfondir dans le futur, n'ayant pour le

moment que caressé la surface des œuvres. Je n'avais, par exemple, jamais établi de correspondance particulière entre *Hamlet* et *Richard III* avant de me plonger dans l'élaboration de ces adaptations scéniques. Il se trouve que ces deux dispositifs possèdent plusieurs aspects communs et je me demande si cela n'est pas dû au fait que les deux pièces ont agi l'une sur l'autre. Je n'avais jamais réalisé non plus à quel point certaines œuvres, telles *Beaucoup de Bruit pour rien* et *Tout est bien qui finit bien*, contenaient des similitudes troublantes. J'ai également pris conscience que la lecture des pièces était influencée par l'ordre dans lequel on les lisait. Cela peut passer pour une évidence, mais *Macbeth* ne se perçoit pas de la même façon si on l'aborde avant ou après *Richard III*. Je pense qu'il en va de même concernant le corpus entier. Je crois en effet que toutes les pièces de Shakespeare se lient entre elles d'une façon ou d'une autre et « s'éclairent » mutuellement, prenant une couleur différente du simple fait, par exemple, de les lire dans un ordre chronologique ou non. Mes diverses propositions scéniques ne sont pas toujours présentées dans un ordre chronologique. J'ai d'abord fait le choix de relier une pièce à une autre par les similarités comportées entre les dispositifs (que ce soit par le dispositif en soit, le type de jeu, l'utilisation du texte...). Je me suis rendu compte par la suite qu'elles se liaient également par d'autres aspects propres aux pièces elles-mêmes.

Concernant le texte, certains projets sont des réécritures intégrales: *Hamlet version 2*, *Henry VI*. D'autres ne contiennent que le texte de Shakespeare : *la Tempête*, *Titus Andronicus*, *Beaucoup de Bruit pour Rien*. Enfin, la plupart des adaptations suivantes comprennent à la fois du texte original et des passages de ma création : *Tout est bien qui finit bien*, *Macbeth*, *Hamlet version 1*, *Richard III*. Chaque projet durant une heure, il va sans dire qu'il n'y a pas de texte intégral. Les rares répliques issues des pièces citées proviennent de la traduction de François-Victor Hugo, par souci de droits. La traduction du bref passage dans *Titus Andronicus* et l'adaptation de *Richard III* sont de ma main, d'après la version originale.

Afin de nourrir mon travail, j'ai inclus dans ce mémoire une section intitulée « Matière réflexive sur le processus » : j'y aborde quatre problématiques différentes mais complémentaires auxquelles un metteur en scène montant une pièce de Shakespeare ne peut, d'après moi, manquer d'être confronté.

## Questionnaire à choix multiples

Avez-vous envie de :

- Découvrir une traduction nouvelle d'une œuvre shakespearienne ? : Si oui, lire le chapitre sur *Richard III*
- En apprendre d'avantage sur le personnage d'Horatio ? Si oui, lire *Hamlet*
- Enfin comprendre (ou pas) la trilogie d'*Henry VI* résumée avec cette touche d'humour typiquement britannique? : Si oui, lire *Henry VI*
- Faire connaissance avec Ariel-marionnette-épouvantail-noix-de-coco-amovible : Si oui, lire *la Tempête*

Etes-vous particulièrement sensible aux thèmes suivants :

- Statut de la femme : si oui lire *Beaucoup de bruit pour rien* OU *Titus Andronicus*
- Les cauchemars : Si oui, lire *Macbeth*
- La télé-réalité : Si oui, lire *Hamlet*
- La tyrannie de l'apparence et la surveillance organisée ? Si oui, lire *Richard III*

Aimez-vous :

- Les jeux de l'oie et les Monty Python : Si oui, lire *Henry VI*
- Les poèmes : Si oui, lire *Macbeth*
- Les contes de fées un peu flippants ? Si oui, lire *Tout est bien qui finit bien*
- L'ésotérisme, les croquis mais pas les mots : Si oui, *Cymbeline*
- L'audiodescription : Si oui, lire *Titus Andronicus*

Quel que soit votre choix, j'aimerais néanmoins vous conseiller de jeter un coup d'œil à *Hamlet*, qui est d'après moi l'échantillon le plus représentatif de ce travail.

# Henry VI

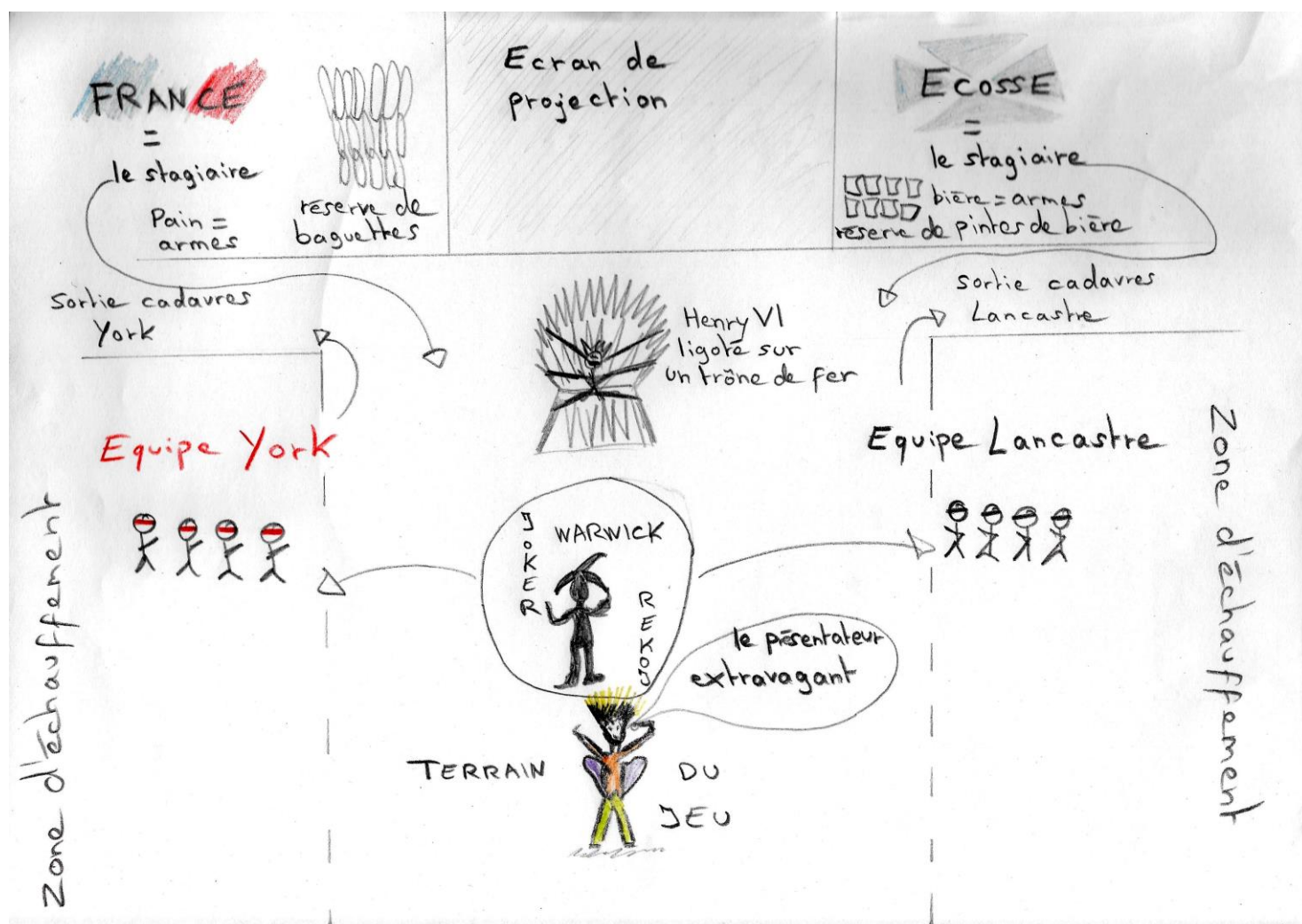
## Réflexion personnelle

La trilogie d'*Henry VI* comprend un nombre quasi incommensurable de lieux et cent cinquante personnages. Le thème principal en est la lutte pour le pouvoir ; la guéguerre que se mènent différents clans issus de la monarchie britannique déchire l'Angleterre alors menacée par les troupes françaises. Pendant que les troupes anglaises affrontent celles de Jeanne d'Arc à Orléans, les nobles restés à Londres se divisent en deux clans principaux ; chaque clan (l'un partisan de la maison Lancastre, l'autre de celle d'York) désirent asseoir le pouvoir de celui qu'il estime être l'unique prétendant légitime au trône d'Angleterre. Alors que leur armée est en mauvaise posture face à celle du roi de France et que le peuple d'Angleterre laissé à l'abandon se révolte, ils ne sont, dans leur tour d'argent, préoccupés que par leur lutte intestine. Pas étonnant que l'auteur de *Game of Thrones* dit s'être inspiré du récit de la guerre des deux Roses pour créer sa fiction à succès. Car en effet, il ne s'agit de rien d'autre que d'un **jeu de pouvoir**. Alors que je me demandais comment faire évoluer ces personnages sur une scène, j'ai eu envie de représenter **ce jeu**. J'ai d'abord pensé à un jeu de l'oie. Puis également à un jeu télévisé. Et j'ai décidé d'incorporer **le jeu de l'oie** dans le **jeu télévisé**. Cela me paraissait être une scénographie pertinente pour ces clans qui se font et se défont sans cesse, au gré des circonstances plus ou moins favorables. Les circonstances sont là « jetées » par un coup de dé. Dans la pièce, l'un meurt car il a fait une mauvaise alliance ; dans le jeu, car il est tombé sur la mauvaise case. Un jeu « absurde » pour aborder « l'absurdité » du Grand Mécanisme auquel Jan Kott fait référence :

«Chacune de ces grandes tragédies commence par la lutte pour conquérir ou renforcer le trône ; chacune s'achève par la mort du monarque et un nouveau couronnement. Dans chacune des chroniques, le souverain légitime traîne derrière lui une longue chaîne de crimes, il s'est aliéné les grands féodaux qui l'avaient aidé à conquérir la couronne, il a massacré d'abord ses ennemis, ensuite ses anciens alliés, il a fait périr les héritiers et les prétendants au trône. Mais il n'est pas parvenu à les exterminer tous. Un jeune prince revient d'exil : fils, petit-fils ou frère des victimes, il défend le droit violé ; autour de lui se groupent les grands, repoussés par le roi ; il personnifie l'espérance dans un ordre nouveau, il atteste de la justice. Mais chaque pas vers le pouvoir

continue à être marqué par le meurtre, la violence et le parjure. Aussi, lorsque le nouveau prince est déjà parvenu tout prêt du trône, traîne-t-il derrière lui une chaîne de crimes tout aussi longue qu'il y a peu de temps encore le souverain légitime. Lorsqu'il coiffa la couronne, il sera tout aussi haï que l'autre. Il tua ses ennemis, maintenant il tuera ses anciens alliés. Et un nouveau prétendant au trône fera son apparition, au nom de la justice violée. Le cycle est bouclé. Un nouveau chapitre commence. Une nouvelle tragédie historique. » (1)

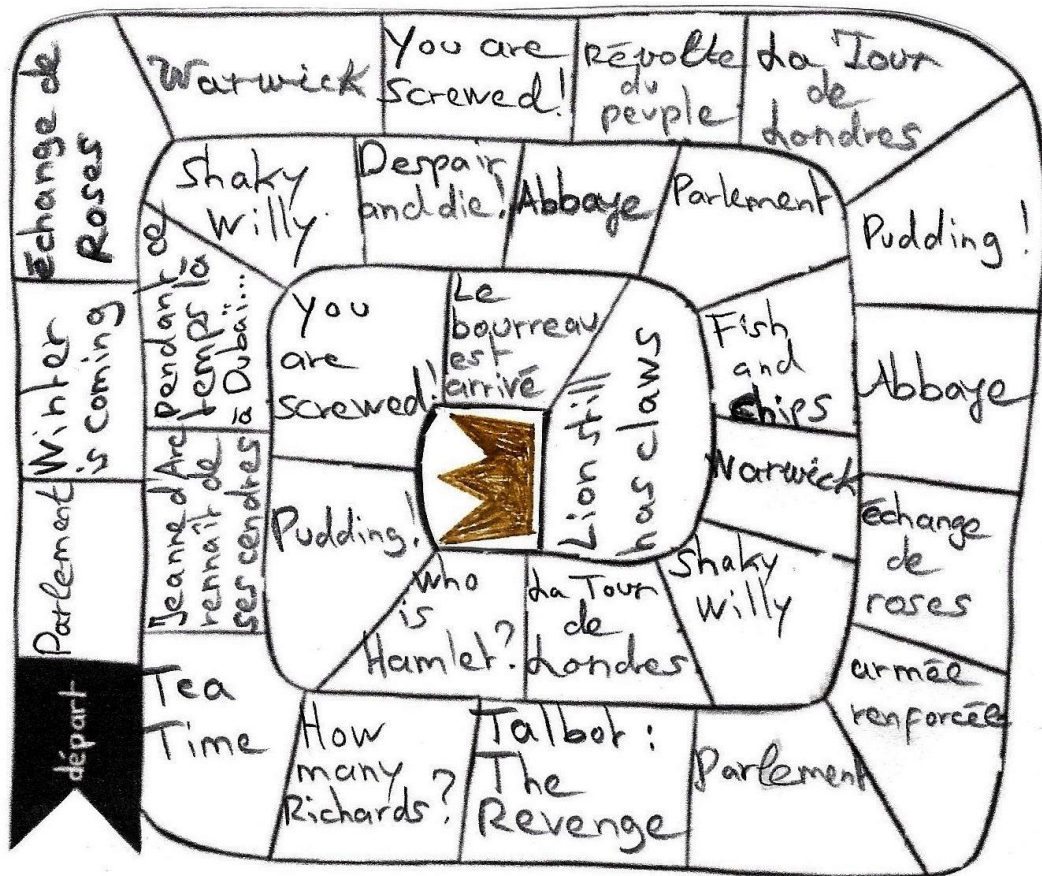
Les York et les Lancastre sont donc divisés en deux équipes qui s'affrontent sur un immense jeu de l'oie. Nous en sommes à l'étape finale du jeu, la troisième partie, beaucoup de personnages sont déjà morts. Avant le début du jeu, une vidéo est projetée qui récapitule les deux étapes précédentes et tous les décès ayant eu lieu. Un présentateur extravagant anime le show. L'ambiance est à la fois loufoque et barbare, un mélange entre les Monty Python et *Hunger Games*.





## Proposition scénique

<b>Dispositif</b>	Frontal
<b>Décor</b>	Pas de décor. Ecran vidéo en fond de scène
<b>Personnages</b>	Les YORK : Edouard, Richard, Clarence et Edmond Les LANCASTRE : Oxford, Northumberland, la reine Marguerite et Westmoreland Un présentateur, un stagiaire, Henry VI, Warwick
<b>Acteurs</b>	Dix comédiens et deux comédiennes, entre vingt et quarante ans
<b>Texte</b>	Réécriture
<b>Atmosphère</b>	Jeu télévisé live
<b>Type de jeu</b>	Décalé à la « Monti Python »
<b>Costumes</b>	Coloré et exubérant pour le présentateur. Short/débardeurs/ bandeaux à la Koh-Lanta pour les participants
<b>Contexte</b>	Contemporain non réaliste
<b>Influence esthétique</b>	Les TV Show, Koh-Lanta /Hunger Games
<b>Rapport acteur / spectateur</b>	Direct : Pas de 4ème mur



*Générique du show. Applaudissements hystériques. Jeu de l'oie sur l'écran.*

*Les deux groupes de candidats, chacun constitué de trois garçons et d'une fille, sont en train de s'échauffer sur le plateau.*

**LE PRESENTATEUR:** Ladies and gentlemen, welcome to the third part of our Henry the VIth show!!! Pour tous ceux qui nous rejoignent, commençons par un résumé des deux épisodes précédents.

**Sur l'écran géant le jeu de l'oie disparaît au profit d'une vidéo sur laquelle :**

**Option 1 :** apparaissent en boucle tous les personnages morts dans les deux premières parties de la trilogie. Leur mort est signifiée de manière grotesque, une main brandit un marteau par derrière, l'un se fait étrangler, un autre noyer dans une petite bassine. En même temps sont racontés les événements survenus, mais de façon tellement rapide pour pouvoir rentrer dans le timing de l'émission, que personne n'y comprend rien.

**Option 2 :** Les personnages sont des legos, dans un décor de lego. Ils sont manipulés par deux mains. Les français sont représentés avec un béret sur la tête et une baguette de pain, pas de subtilité ici. Le « marionnettiste » tente d'illustrer avec les lego l'histoire qui est racontée. Le rythme du récit s'emballant, il s'emmêle un peu les pinceaux. Quelle que soit l'option, ce que l'on voit sur l'écran est drôle et grotesque. Avec cette touche d'humour typiquement anglais (Monti Python, Rowan Atkinson). Nous sommes dans la parodie, mais une parodie qui résume néanmoins la pièce de Shakespeare.

**VOIX OFF (pré-enregistrée, caricature d'accent anglais) :**

« Août 1422. L'Angleterre pleure la mort de son roi bien aimé, le roi Henry V.

Gloucester, le protecteur du royaume, et l'évêque de Winchester ne s'aiment pas. En France, Lord Talbot se bat contre les méchants français, dont les troupes méchantes sont menées par une méchante femme, Jeanne d'Arc la sorcière. A la troisième page, Talbot est fait prisonnier. Mais sa réputation est sauve, il reste adulé par tous. Gloucester et l'évêque de Winchester s'aiment de moins en moins. Talbot est libéré. Le même jour, Salisbury se prend un coup de canon...et Talbot, une raclée par Jeanne d'Arc. A Londres, deux clans se forment : celui de Richard Plantagenet, de la maison York, et celui de Somerset et Suffolk, partisans des Lancastre. Warwick se range du côté des York. Chaque clan possède son

emblème : les York, une rose blanche. Les Lancastre , une rose rouge. Dans la tour de Londres, le vieux Mortimer, oncle de Richard Plantagenet, se meurt. Gloucester et l'évêque de Winchester en viennent presque aux mains. Le roi Henry, sixième du nom, est un gentil garçon. Il tente de mettre fin aux querelles internes qui lui donnent des aigreurs d'estomac. Tous font semblant de faire la paix mais ce sont des menteurs. En France la guerre continue. En Angleterre, le climat entre les deux clans des roses devient de plus en plus délétère. Et ça n'en finit pas de blablater, chaque clan étant persuadé de soutenir LE candidat légitime à la succession royale. Du coup, plus personne ne s'intéresse à la guerre en France et le pauvre Talbot doit s'en sortir tout seul avec son fils. Talbot et son fils sont finalement tués par les Français. Et ça nous fait quand même un peu de peine parce que ça faisait des mois qu'ils se battaient tous seuls... Et qu'on n'aurait pas aimé être à leur place. Jeanne d'Arc fait apparaître des démons. Richard Plantagenet, connu maintenant sous le nom de York, capture Jeanne d'Arc et la mène au bûcher. Au même moment, son ennemi Suffolk propose à Marguerite de devenir l'épouse du Roi. Marguerite dit adieu à son père René et se rend à Londres. Suffolk convainc le Roi d'épouser Marguerite. Gloucester n'est pas content.

Suffolk part en France épouser Marguerite au nom du Roi. Gloucester est dépité parce qu'en toute objectivité, il est vrai que le roi est un peu niais et qu'il a signé un traité de paix merdique avec la France, juste pour épouser Marguerite. Le surnois Winchester, maintenant Cardinal, monte toute l'équipe contre Gloucester afin de l'éliminer. Buckingham et Somerset s'allient entre eux. Ils désirent se débarrasser de Gloucester mais également du Cardinal. Richard Plantagenet, Salisbury et Warwick forment leur propre ligue. La Reine Marguerite et Suffolk, revenus de France, manigancent eux aussi des trucs pas gentils de leur côté. Le complot de Winchester porte ses fruits et la femme de Gloucester est accusée de sorcellerie. Gloucester est acculé. Le roi, qui pourtant l'affectionne beaucoup, est trop manipulé par son entourage pour réagir. York, Salisbury et Warwick mettent au point un stratagème pour mener York sur le trône d'Angleterre. Le sort du pauvre Gloucester fait beaucoup de peine au Roi Henry qui décide de quitter le Parlement, déléguant son pouvoir à Suffolk, York et le Cardinal. Est-ce bien malin ? La mort de Gloucester servant leurs desseins personnels, ils tombent d'accord sur le point suivant : Gloucester must die.

Gloucester se fait assassiner dans son lit, le roi est inconsolable, les autres jubilent mais font semblant d'être tristes. Warwick, qui lui ne faisait pas partie du complot, accuse Suffolk du meurtre, le peuple se soulève, Suffolk est banni, il part en bateau. Le Cardinal Beaufort est

au plus mal. Suffolk se fait tuer en mer et ça nous fait quand même un peu plaisir parce qu'il était vraiment méchant. Jack Cade le drapier entame une révolte contre la royauté, le roi Henry est de plus en plus malheureux, Cade est tué par un inconnu dans un jardin du Kent. York, suite à un différend avec Somerset, marche sur Londres avec ses fils. Somerset l'accuse de haute trahison et veut lui couper la tête. Il en est empêché par Warwick et Salisbury, tapis en embuscade avec des soldats. York réclame la couronne, on ne veut pas la lui donner comme ça, alors il part fâché avec ses troupes. C'est la guerre, le roi et la reine fuient, les York ont gagné la bataille. Richard, le fils de Richard, tue Somerset. Le Roi Henry revient avec les pro Lancastre, mais Richard, le père de Richard est déjà assis sur le trône. Le Roi Henry, qui pour l'instant est encore le roi officiel, est très mécontent. Henry et York font un deal foireux, mais bien intentionné pour une fois ; York s'engage à laisser le trône à Henry si Henry le proclame, lui et sa lignée, héritiers légitimes de la couronne après sa mort...celle d'Henry. Marguerite en est très fâchée. »

***Fin de la vidéo. Le jeu de l'oie réapparaît.***

**LE PRESENTATEUR**, sur un ton solennel : Et maintenant une minute de silence à la mémoire de tous les illustres personnages ayant joué un rôle dans cette épopée.

***Fin de la minute de silence. Le présentateur reprend, tout ragaillardi :***

Edouard, Richard et Montague, dans le comté d'York. Ils sont rejoints par Richard, le père de Richard.

***Les candidats à la couronne s'échauffent.***

Warwick, dit le faiseur de rois, est aux côtés des Lancastre.

***Warwick le regarde, interdit.***

Ah non, des York. Tu es avec les York. Les jaunes, oui.

***Warwick se range du côté des jaunes.***

Pour soucis de simplification, nous avons pris la décision d'emprisonner dès maintenant le Roi Henry VI. Ce qui ne veut pas dire que la lutte est gagnée pour les York, loin de là. Ils devront encore passer par les cases : Abbaye de Westminster, Orléans, Londres, la cour du château d'Auvergne, la Tour de Londres, la salle du Parlement, les jardins du Temple, Rouen (devant les remparts), un palais à Paris, Bordeaux, une plaine en Gascogne, un palais royal à Londres, une plaine en Anjou, le camp du duc d'York, l'hôtel du duc de Gloucester, Saint-

Albans, une salle de justice, l'abbaye de Saint-Edmund de Bury, une plage près de Douvres, Blackheath, Southwark, le château de Kenilworth, le château de Sandal, un bois, des champs de bataille, une plaine dans le Warwickshire, Coventry et pour finir Tewksbury. J'espère que vous avez bien tout noté et dans le bon ordre, car ces lieux sont indispensables à la bonne compréhension de l'histoire. Passons maintenant à la présentation des personnages. A défaut d'avoir suffisamment de candidats, chaque candidat représentera plusieurs personnages.

***Les candidats à la couronne continuent de s'échauffer mais ils commencent à s'épuiser. Le présentateur respire un grand coup et enchaîne :***

Je demande ici toute votre attention, et ce pour la bonne compréhension de l'histoire.

Chez les York, Patrice représentera : Gloucester, Salisbury, Sir John Mortimer, le Duc de Bourgogne, et Jeanne d'Arc. Non, non attendez ! Mais c'est quoi ces notes !! Amenez-moi le stagiaire !! Jeanne d'Arc et Mortimer sont morts, et dans la première partie qui plus est!

C'était pourtant clair dans le résumé non ?!!! A quoi ça sert que l'on fasse des résumés hein ! Le duc de Bourgogne, on ne sait même pas qui c'est, on s'en fout...Pardon ? Ah ça dépend de quel Gloucester on parle ! Parce que oui, en effet, le duc de Gloucester des parties une et deux est mort, mais je vous signale que Richard, le fils de Richard, sera nommé duc de Gloucester dans la troisième partie.

Je reprends : Patrice, chez les York, représentera donc : Gloucester, par souci de clarté nous l'appellerons Richard Gloucester, le duc de Norfolk, est-ce qu'il est vraiment nécessaire celui-là ? Hastings, et...Ah, et aussi un père qui a tué son fils.

Je suis perdu dans mes comptes...Combien de personnages restent-ils ? Il nous reste donc : Henry VI, ça c'est clair pour tout le monde ? Il est en train d'être destitué de son trône ; on a juste un peu accéléré les choses. Edouard, son fils. Donc le fils de Henry VI hein, parce qu'un des fils de Richard, le père de Richard, s'appelle Edouard également. Oui je sais ! Ça ne simplifie pas les choses mais c'est comme ça ! Et puis il suffit de suivre un minimum ! Louis XI, le roi de France...lui, il fait partie des cases « you are screwed » Je vous expliquerai, ça fait partie des règles du jeu.

Vous savez quoi ? Parce que je sens une légère impatience...Nous allons simplifier, si, si !

Du côté des York, nous aurons les quatre frères Edouard, Richard, Clarence et Edmond. Oui il y en a un quatrième oui, ce n'est pas parce qu'il n'apparaît pas dans *Richard III* qu'il n'a jamais existé !

Du côté des Lancastre, nous aurons Oxford, Northumberland, la reine Marguerite et Westmoreland. C'est parfait.

Et maintenant, les règles du jeu !

### ***Les candidats trépignent d'impatience.***

Il y a deux équipes. Chaque équipe est constituée de quatre candidats. L'équipe portant un bandeau rouge représente les Lancastre. L'équipe arborant un bandeau blanc représente les York. Le but du jeu est de s'emparer de la couronne royale d'Angleterre. En bonus, il est possible de s'emparer également de celle de la France mais rares sont les candidats à avoir atteint un si haut niveau. Chaque équipe se positionne sur la Case « God Save the King... ou pas » pour le départ. Ils ont trente secondes pour délibérer afin de choisir lequel d'entre eux avancera en premier sur le jeu. Chaque avancée est déterminée par un lancer de dés. Voici les différentes cases et leur signification :

La case Parlement : Le candidat se retrouvant sur cette case doit proposer une réforme qui doit remporter les suffrages du public.

La case Tour de Londres : On enferme le candidat dans les sous-sols de l'immeuble jusqu'à ce qu'un autre candidat de son équipe tombe sur la case Warwick

La Case Warwick est multifonction : elle permet, à choix, de faire libérer un candidat prisonnier dans la Tour, d'avancer jusqu'à la case « armée renforcée » qui permet elle, d'éliminer un candidat de l'équipe adverse pour peu que l'un d'entre eux soit sur une case « Pudding » ou encore de pouvoir regarder en exclusivité la nouvelle saison d' X-Factor avant tout le monde.

La case « You are screwed ! » : Lorsqu'un candidat a le malheur de tomber sur cette case, le jeu de l'oie est envahi par l'armée française ou l'armée écossaise, parfois par les deux en même temps. Durant ces attaques, les équipes York et Lancastre s'unissent afin de repousser



l'envahisseur étranger. Ils sont ensuite libres de reprendre leur querelle intestine, mais leurs forces sont amoindries.

*Les candidats, qui n'en peuvent plus de patienter, se jettent dans une mêlée violente équipe contre équipe. Warwick le joker semble perdu. N'arrivant pas à suivre le déroulement de l'histoire, il ne sait pas avec quel camp il est censé être et à quel moment. Il donne donc des coups aux jaunes, puis aux rouges, puis aux jaunes, puis aux rouges, passant d'un camp à un autre toutes les trente secondes. Sur le plateau, c'est le carnage, l'un des candidats va jusqu'à se saisir d'un arrosoir pour donner des coups. Le show tourne au bain de sang, sous les applaudissements hystériques du public. Au milieu de tout ce chaos, Le roi Henry VI parvient à s'extraire de ses liens et s'empare de la couronne, qu'il brandit béatement. Mais Richard, duc de Gloucester, l'assomme d'un coup de marteau et s'empare à son tour de la couronne.*

**To be continued...**

**Conclusion sur le dispositif :** J'ai ici une ébauche qu'il faudrait continuer à développer sur le plateau. Le travail constituerait maintenant à explorer scéniquement cette matière avec les comédiens : aucun rôle ne serait d'abord défini, nous commencerions par des improvisations, des jeux. Ce projet contiendrait en effet une grande part d'improvisation, les candidats tombant sur des cases du jeu de l'oie différentes à chaque représentation. Je mettrais en place des exercices sous forme de jeux collectifs afin qu'une grande écoute, une confiance et une complicité se crée entre les comédiens, leur permettant de pleinement jouer les uns avec les autres. Je suis en ce moment même un stage sur la façon de créer des personnages par la gestuelle et l'improvisation à l'école *Dimitri*. A force de jeux, en groupe ou en duo, ma relation avec les comédiens de l'école (qui eux ont l'habitude de travailler ensemble) s'est transformée de façon saisissante en une semaine de travail : je suis maintenant pleinement consciente de la façon d'évoluer dans l'espace de chacun d'entre eux, réceptive à leurs différents niveaux d'énergie, à leur manière personnelle d'utiliser leur instrument de travail ; leur corps. De « corps étrangers », ce sont maintenant des partenaires de jeux avec lesquels je me sens libre d'explorer en toute confiance. Dans un premier temps, c'est cette atmosphère-là que je chercherais à créer sur le plateau entre mes comédiens.



# *La Tempête*

## Réflexion personnelle

Alors que je mets mes dispositifs dans l'ordre, je réalise que la première pièce écrite (à notre connaissance) par Shakespeare, est suivie par la dernière écrite de sa main. Nous passons de la pièce contenant le plus de lieux à la seule pièce shakespearienne ayant une unité de lieu, de temps, d'action. Si *Henry VI* regorge de violence, dans *la Tempête*, Prospéro préfère lui user de ses livres afin de dominer ses ennemis, dont il ne cherche pas la mort mais le repentir. Vingt ans après avoir écrit sa première pièce, Shakespeare semble finalement vouloir faire emporter la sagesse sur la violence. Mais la raison qui m'amène à lier ces deux pièces dans ce mémoire est autre : le style de jeu loufoque que « j'applique » à *Henry VI*, nous le retrouvons dans *la Tempête*. Et pourtant, mes premières intuitions me poussèrent vers un tout autre univers. Voici un résumé du cheminement de mes pensées :

Je n'ai jamais su expliquer pourquoi mais *La Tempête* est une pièce qui me rend triste.

Peut-être à cause des derniers mots de Prospéro « Nous sommes de la même étoffe que les songes et notre vie infime est cernée de sommeil... »

Rien ne nous dit que cette île, ou même que les personnages peuplant cette île existent. Prospéro le dit lui-même, nous sommes faits de la même matière que les rêves.

Une île abandonnée, une tempête qui se déchaîne... Et si tout se passait dans la tête de Prospéro... Là, tout de suite, je pense à *Shutter Island* de Scorsese. Prospéro, devenu psychotique suite à la mort de sa fille Miranda, s'est évadé de l'asile psychiatrique isolé sur une île lugubre. Afin de survivre à sa démence, il s'invente une vie féerique, dans laquelle sa fille est encore en vie.

Prospero, enfermé depuis des décennies dans une cellule d'isolement, s'est créé un monde magique, s'autoproclamant maître d'une île enchantée. Un monde radieux où sa fille adorée est toujours vivante et où il vit en paix avec elle et ses précieux livres. L'île est une immense fête foraine où les attractions (régies par Ariel et autres esprits) fonctionnent non-stop et où la barbe à papa coule à flot. Caliban conduit sans relâche le petit train qui fait le tour de l'île et Prospero et Miranda montent à bord à leur guise. Univers paradisiaque contrôlé par Prospero où ce dernier va même pouvoir se venger de ses ennemis. Si tout cela se passe dans la tête de Prospero, il faut qu'il soit omniprésent, témoin de toutes les scènes. Tester une adaptation du texte (entre autre faire des coupes) afin de voir si ma proposition peut fonctionner.

Interrogation : Est-ce pertinent de dépouiller *La Tempête* de son aspect métaphysique au profit d'une interprétation psychologique ? Qu'en penserait, par exemple, Peter Brook... ? Le témoignage suivant ne me conforte aucunement dans mon envie de faire de Prospéro et sa « clique » des êtres humains auxquels nous pourrions nous identifier. Peter Brook donne même un nom à ce genre de démarche : poison.

« Il existe un poison subtil qui menace notre vie sociale. Il s'appelle « réductionnisme ». Dans la pratique cela veut dire : rogner les dimensions de tout ce qui est inconnu ou mystérieux. Démythifier là où on peut, tout réduire à une norme convenue. (...) Si quelqu'un essayait d'utiliser la Tempête, par exemple, pour illustrer des propos simplistes sur l'esclavage, la domination et le colonialisme, ou de jouer un personnage complexe pour coller à des attitudes sexuelles à la mode, il arriverait à un seul résultat : rendre anodins des personnages qui ont fasciné les spectateurs pendant des siècles par leur singularité et leur complexité. » (2)

Certes, je ne cherche aucunement ici à utiliser les mots de Shakespeare afin d'appuyer telle ou telle théorie politique personnelle. Je suis néanmoins consciente qu'en démythifiant Prospéro et son île magique, en enlevant à cette pièce sa dimension métaphysique, je tombe dans ce que Brook qualifie de « réductionnisme ». Prospéro n'est plus en être hors du commun mais un être humain que les tourments ont fait sombrer dans une sorte de folie. « Mon » Prospéro est donc plus psychologique que shakespearien. Et je le sais, si je fais cela, je me trompe forcément. Je partage donc entièrement le point de vue de Peter Brook. Mais, après réflexion, malgré tout le respect que je porte à son travail ainsi qu'à Shakespeare, je vais le faire quand même. Parce que j'en ai envie.

Si Prospéro est dans une cellule mais qu'il imagine être sur une île, ce que le public doit voir est le monde imaginé par Prospéro, donc l'île magique, et non la cellule. Comment transformer ce monde féerique en cellule d'isolement à la fin? Ce qui peut aisément être fait au cinéma, je ne vois pas comment le réaliser au théâtre : le décor, une île magique...qui disparaît. Ce que l'on voit maintenant sur scène est Prospéro derrière des barreaux, une infirmière lui donnant des médicaments...Bob Wilson pourrait le faire, par des jeux de lumières. Un entracte afin de changer de décor ? Un changement de décor à vue ? Ça gâcherait tout. Et puis quel décor ? Je ne vais pas recréer une île sur scène...Prospéro imagine un monde de rêve ; je n'ai pas les moyens de créer le monde de Prospéro, pas de façon littérale j'entends. Si je ne peux pas créer son monde magique, alors son monde magique sera imaginé par le public. Il n'y aura pas de décor. Ni de cellule d'isolement.

En les nouveaux arrivants de l'île, vagues silhouettes sombres et lointaines, Prospéro voit les traîtres qui l'ont banni de chez lui. Quant à nous, nous ne ferons qu'apercevoir leurs ombres. Peu de temps avant la fin, leurs traits nous seront révélés, nous les verrons tels qu'ils sont, et non tels que Prospéro les voyait ; ce sont des infirmiers, non des naufragés. Prospéro résiste, il ne veut pas lâcher son monde, c'est une question de survie. Miranda, Ariel, Caliban ont disparu. « Nous sommes de la même étoffe que les songes »...Cachée jusqu'ici, la tombe de Miranda nous est révélée. Pas une tombe, simplement une croix...à côté de la croix, un petit nounours en peluche qui porte les traces de multiples intempéries.

Laissons tomber *Shutter Island*, l'asile, les infirmiers et les médicaments. Tout se passe dans la tête de Prospéro, traumatisé par la mort de Miranda, décédée à leur arrivée sur l'île plusieurs années auparavant. Prospéro se crée son monde magique, dans lequel sa fille vit toujours. Il s'invente une histoire, selon laquelle il est de sang royal et a été chassé de son pays par son frère, usurpateur du trône. Qui est Prospéro ? Un réfugié syrien, seul rescapé d'un naufrage au cours duquel sa famille a péri ? A la fin, nous nous rendons compte qu'il n'y a jamais eu ni d'Ariel, ni de Caliban et que Miranda n'existe que dans son souvenir. Mais il n'y a ni asile, ni docteurs à sa poursuite. Prospéro est seul, depuis le début.

Je m'amuse beaucoup avec mon dispositif scénique sur *Henry VI* à la « Monti Pyhton ». C'est loufoque mais également cruel et violent, les candidats finissant par se mettre à mort pour de vrai. J'ai envie de tester ce type de jeu sur *La Tempête*, d'appréhender cette pièce de façon drôle et décalée.

A force d'être restés isolés si longtemps sur leur île, Prospéro et Miranda ont peu à peu sombré dans la folie. Prospéro est devenu une sorte de Robinson Crusoe qui s'imagine être le maître d'une île où vivent des esprits sous ses ordres. Son « esprit » préféré, Ariel, est une sorte d'épouvantail amovible à la tête de noix de coco, fabriqué de toute pièce par Prospéro. Ce dernier converse avec Ariel tel un marionnettiste avec sa marionnette, contrefaisant sa voix lorsqu'« Ariel prend la parole ». Si, au départ, Ariel fut créé par pur divertissement, Prospéro est maintenant convaincu qu'il possède une vie intérieure propre. Il est devenu un vrai compagnon pour ce Robinson esseulé, le serviteur principal au service de sa « magie ». Quant à Miranda, elle est restée une petite fille dans un corps de femme. Elle porte la même robe, bien trop petite à présent, que lorsqu'elle a échoué sur l'île. Isolée de toute civilisation, sans aucun modèle féminin auquel s'identifier, elle n'a pu se construire en tant que femme, et demeure à jamais la « petite fille de Prospéro ». Elle est profondément attachée à son père qu'elle considère comme le maître absolu de l'île. Convaincue qu'il possède des dons de magicien, elle prend ses extravagances pour la réalité. Voilà pour les occupants de l'île... Ou presque. Car avant qu'ils n'y échouent, un autre naufragé habitait déjà les lieux. Reclus depuis des années, Caliban avait presque perdu forme humaine lorsque Miranda et Prospéro le virent pour la première fois. Petit être perclus d'arthrose précoce (ce qui déforme ses membres) moulé dans une combinaison de plongée rongée par les moustiques qu'il ne quitte jamais, il ressemble en effet plus à une créature bizarroïde qu'à un humain. Le fait qu'il baragouine un langage difficilement compréhensible (ou seulement par une oreille aguerrie, telle celle de Miranda et Prospéro) ne fait que renforcer cette impression. Chaque matin, Prospéro a un rituel : depuis sa « plateforme magique » (une baignoire éméchée remplie d'eau de mer), il s'exerce à provoquer une tempête sur l'océan afin de faire échouer sur l'île ceux qui l'ont jadis trahi et exilé de force. Prospéro s'est en effet inventé toute une histoire comme quoi il était de sang royal et fut chassé du trône par les manigances de son propre frère. A force d'incantations, Prospéro est persuadé qu'il poussera ses ennemis à s'aventurer sur cette mer traîtresse afin de les avoir à sa merci. Un jour, une vraie tempête éclate (coïncidence mais Prospéro met cela à son crédit) et un navire fait effectivement naufrage. Le premier naufragé à débarquer sur l'île est un jeune homme souffrant d'amnésie due au choc.

## Proposition scénique

<b>Dispositif</b>	Frontal
<b>Décor</b>	Pas de décor. Une baignoire
<b>Personnages</b>	Prospero, Miranda, Ariel, Caliban, Ferdinand
<b>Acteurs</b>	Trois comédiens et une comédienne
<b>Texte</b>	Original, avec des coupes. Pas d'ajout.
<b>Atmosphère</b>	No man's land à la fois loufoque et mystérieux
<b>Type de jeu</b>	Décalé
<b>Costumes</b>	un caleçon pour Prospero, une robe d'enfant pour Miranda, une combinaison de plongée pour Caliban, un jean / T-shirt déchiré pour Ferdinand
<b>Contexte</b>	Actuel non réaliste
<b>Focus sur</b>	brouillage des frontières entre le réel et ce qui ne l'est pas
<b>Interaction acteur / spectateur</b>	4ème mur

***Prospero s'excite au-dessus d'une baignoire remplie d'eau, ce qui la fait déborder. Sur l'eau agitée, un navire miniature que les incantations muettes mais énergiques de Prospero font se renverser puis se briser entre ses mains. Au loin, on entend le bruit d'une tempête se déchaîner, un grand fracas et des hurlements qui se perdent dans ce chaos (sons enregistrés, haut-parleur). Arrive Miranda, son nounours en peluche dans la main. Dialogue entre Miranda et Prospero jusqu'à ce que cette dernière s'endorme.***

**PROSPERO**

Viens, mon serviteur, viens, me voilà prêt. Approche, mon Ariel ; viens !

***Prospero se saisit d'Ariel-marionnette-épouvantail- noix de coco- amovible, caché derrière la baignoire jusque-là. Le dialogue suivant est dit par Prospero maniant sa marionnette, prenant une autre voix lorsqu'il parle les mots d'Ariel. « Dialogue » entre Prospero et Ariel jusqu'à ce que ce dernier s'en aille, sommé d'une mission par Prospero. Ce dernier réveille Miranda et appelle Caliban.***

**PROSPERO**

Holà, ho ! Esclave ! Caliban, masse de terre, entends-tu ? Parle !

**CALIBAN** *hors scène*

Il y a assez de bois ici.

**PROSPERO**

Sors, te dis-je. Tu as autre chose à faire. Allons, viens, tortue ! Viendras-tu !

***Prospero pare Ariel d'une robe de fortune faite de feuilles de palmier.***

Jolie apparition, mon gracieux Ariel, écoute un mot à l'oreille. (*Il lui parle bas.*)

**ARIEL**

Mon maître, cela sera fait.

(*Il sort.*)

**PROSPERO**

Toi, esclave venimeux, que le démon lui-même a engendré à ta mère maudite, viens ici !

***Caliban débarque sur un petit véhicule à pédale bien trop petit pour lui. Il se met à poursuivre Miranda en pédalant comme un fou. Cette dernière court pour lui échapper. S'en suit une course-poursuite grotesque et hilarante. Prospero tente de s'interposer entre Caliban et Miranda, mais en vain, Caliban étant***

*particulièrement « en rut ». Ce jeu dure pendant tout le temps de leur dialogue, jusqu'à ce que Prospéro s'énerve pour de bon.*

**PROSPERO**

Allons, esclave, sors d'ici !

*Caliban s'en va, penaud. Prospéro se met à jouer du youkoulélé tout en se promenant sur la scène avec son Ariel- marionnette- épouvantail- noix de coco- amovible. Puis il se cache dans l'un des renforcements de la salle tout en continuant à jouer et à fredonner. Entre Ferdinand, en état de choc. Il marche de façon peu assurée et manque de trébucher à chaque pas. Il est comme envoûté par l'air fredonné par Prospéro-Ariel et cherche tant bien que mal l'endroit d'où vient cette musique. Prospéro s'en amuse et change d'endroit à chaque fois que Ferdinand est sur la bonne piste. Ce dernier en est totalement déboussolé.*

**FERDINAND**

Où cette musique peut-elle être ? Dans l'air ou sur la terre ? Je ne l'entends plus : sans doute elle suit les pas de quelque divinité de l'île. Assis sur un rocher où je pleurais encore le naufrage du roi mon père, cette musique a glissé vers moi sur les eaux ; ses doux sons calmaient à la fois la fureur des flots et ma douleur : je l'ai suivie depuis ce lieu, ou plutôt elle m'a entraîné. Mais elle est partie. Non, elle recommence.

*Miranda aperçoit Ferdinand, sans être vue de lui. Elle l'observe, subjuguée, se trémoussant de plaisir. Elle semble envahie par quelque chose qu'elle n'avait jamais éprouvé auparavant et cela semble lui être plutôt agréable. Ferdinand, quant à lui, se met à faire des pas de danse, toujours en cherchant d'où vient la musique. A un certain moment, il se retourne et se trouve face à face avec Miranda. Les deux se regardent, bouche bée. Ils se touchent le visage, leurs lèvres se rapprochent sensuellement. Ils sont sur le point de s'embrasser lorsque Prospéro bondit et les sépare brusquement.*

**To be continued...**

**Conclusion sur ce dispositif :** La difficulté à poursuivre est la suivante : jusqu'où cette version peut-elle fonctionner en effectuant des coupes dans le texte, mais aucun ajout... ? Dans cette version, le récit que Prospéro raconte à Miranda au début de la pièce est fictif. Son statut de duc de Milan, ainsi que les événements qu'il relate à sa fille sont issus de son imagination. Cela dit, il croit vraiment que ce qu'il dépeint est la réalité, ses perceptions étant faussées. Miranda y croit également. L'arrivée de Ferdinand sur son île est pour lui la preuve que ceux qui l'ont anciennement trahi sont proches. L'événement qu'il tentait de provoquer depuis des années est enfin sur le point de se réaliser. Mais Ferdinand n'a rien à voir avec son récit, n'oublions pas que tout ce que Prospéro raconte n'est pas réel. Ferdinand n'est pas plus le fils du roi de Naples que Prospéro l'ancien duc de Milan. Mais ceci, le public n'est pas sensé le savoir à ce stade-là. Disons qu'un doute peut planer (dû au personnage d'Ariel-noix de coco par exemple) mais rien ne doit paraître certain. Les personnages de la pièce s'appêtent à voir arriver d'autres personnages : Il faut donc qu'il en soit de même pour les spectateurs. Il est donc important de maintenir jusqu'au bout une certaine tension : d'autres personnages vont-ils réellement débarquer sur l'île... ? Le récit de Prospéro étant « fait de la même matière que les rêves », personne n'arrive jamais. Mais ces personnages que Prospéro imagine avoir été pris dans la tempête avec Ferdinand, il serait intéressant de les faire entrer en scène sans qu'ils existent en chair et en os, en jouant avec des présences, des ombres, des mouvements flous...histoire de brouiller les frontières : peut-être que, finalement, cette île regorge vraiment de présences magiques...J'aimerais que chaque spectateur puisse se faire sa propre lecture et non imposer une vision précise, du genre voici ce qui se passe dans la tête de Prospéro et voici ce qui se passe vraiment sur l'île. L'idéal serait que le public reparte avec cette sensation que tout est « fait de la même étoffe que les songes. »



# *Tout est bien qui finit bien*

*Un conte de fées mais pas celui du prince charmant*

OU

*Un conte de fées contaminé*

Si, dans *la Tempête*, c'est à chaque spectateur de s'imaginer son décor de l'île féerique, le prochain dispositif comprend lui, un décor de conte de fées. Je prends une liberté plus large de budget afin de créer une sorte de « Disneyland » Un décor de façade pour une comédie de façade. Ceci m'a amenée à considérer un lien éventuel entre les deux pièces : Partons du principe que dans *Tout est Bien*, tout est faux, les personnages mentant aussi bien aux autres qu'à eux-mêmes afin de rendre leur existence supportable. Ils vivent donc dans une sorte de consensus tacite, comme chacun d'entre nous. Je pense que nous pouvons tirer une leçon de cela dans *la Tempête* par le biais de Prospéro, mais je n'arrive pas encore à bien mettre le doigt dessus. Plutôt que de chercher à inventer un semblant d'explication, je préfère avouer que ma réflexion s'arrête là pour le moment mais que je la laisse en suspens. Je suis néanmoins convaincue qu'il y a un lien. Mais peut-être est-ce simplement dû au fait que toutes les pièces possèdent un lien avec *la Tempête*, si l'on considère que celle-ci est une sorte d'épilogue à l'œuvre du poète.

## Réflexion personnelle

Mon choix s'est porté sur cette pièce car elle me paraît avoir un statut à part dans les comédies shakespeariennes. Première chose à « interroger » : Le titre, *Tout est bien qui finit bien*. Est-ce que tout, vraiment, est bien et finit bien ? Ne pas se fier au titre, quelque chose « cloche ». Le premier acte contient les éléments d'une potentielle tragédie ; deux pères décédés (celui de Bertrand et celui d'Hélène), une jeune femme qui se meurt d'amour pour un homme qui ne l'aime pas en retour, un roi au gouffre de la mort, une guerre qui menace. Retournement de la situation : le roi est guéri par les soins d'Hélène, et, après bien des péripéties, Bertrand finit par épouser cette dernière. Tout, en apparence, finit donc « bien ». La comédie semble suivre les mêmes règles que ses consœurs ; un conflit (ou plusieurs) se soldant par une fin heureuse. Heureuse, vraiment ? Je ne connais pas d'autres pièces shakespeariennes où l'on parle aussi crûment de virginité féminine (ex : le discours que Paroles tient à Hélène à l'Acte 1). Tout au long de la pièce, il est question d'hymen rompu, j'ai envie de dire : déchiré. « Souiller » cette virginité, c'est bien ce que Bertrand aspire à faire. Peu lui importe le sort réservé à sa conquête d'un soir une fois qu'il l'aura abandonnée. J'ai comme image un morceau de pomme, mâché puis recraché : est-ce le sort réservé à la virginité ?

Les deux protagonistes de la pièce, Hélène et Bertrand, me font penser à des héros déçus de contes de fées. Bertrand est un « prince » tout sauf charmant, dont le sport favori est de déflorer les filles avant de les jeter. Hélène va jusqu'à utiliser le désir qu'éprouve Bertrand pour une autre femme pour arriver à ses fins : elle se fait passer pour cette dernière afin que, croyant coucher avec l'autre, il couche avec elle et la mette enceinte.

On ne peut pas dire qu'ils nous fassent rêver ces personnages... Imaginons la vie de couple de ces deux-là quelques années plus tard ! Et Shakespeare veut nous faire croire que c'est une histoire qui finit bien ? Pourquoi ? Car Bertrand, croyant Hélène morte, regrette ses actes envers elle et se repent ? Par son sincère remord, il se « purifie » de ses péchés, devient un homme meilleur et mérite enfin l'amour d'Hélène ? Citons ici une autre comédie shakespearienne, *Beaucoup de Bruit pour Rien*. Cette dernière pièce contient en effet des éléments frappants de similitude avec *Tout est bien*. Dans les deux pièces, il est certes question de virginité souillée, mais la virginité féminine est un thème récurrent de l'époque (et de bien d'autres). Mais si l'on y regarde d'un peu plus près, les concordances sont troublantes : Dans *Tout est bien qui finit bien*, Bertrand croit avoir causé la mort d'Hélène. Il

se sent coupable, se repent. Dans *Beaucoup de Bruit pour rien*, Claudio croit avoir causé la mort d'Héro. Lui aussi se sent coupable, se repent. Dans les deux cas, la mort des deux héroïnes est un leurre, afin de créer du remord chez leur amant qui les traita injustement. Comme celui de *Tout est bien qui finit bien*, le titre *Beaucoup de bruit pour rien* est d'après moi également un leurre : *Beaucoup de bruit* = la presque mise à mort d'une jeune fille accusée d'adultère.

### Parenthèse ésotérique

« *Beaucoup de bruit pour rien* et *Tout est bien qui finit bien* débouchent sur le même acte de foi. Dans la première, Claudio, aussi vite épris de la chaste et aimante Héro – amour « né dans un regard »- que refroidi par d'infâmes ragots, devra abjurer le plaisir des yeux pour que naisse l'union parfaite : confondu et repent, croyant Héro morte, tuée par la douleur, il consent, pour réparer, à épouser une inconnue, fût-elle laide comme une tzigane, et qui en réalité sera Héro masquée. Dans la seconde, le jeune compte de Roussillon, Bertrand, ayant par orgueil aristocratique – et sous l'influence néfaste du matamore Paroles- méprisé l'amour désintéressé et pur de la roturière Hélène dont le roi lui-même lui offre la main, connaîtra toutes les humiliations et, repent, consentira à épouser, sans l'avoir vue, celle qu'on lui propose désormais, quand Hélène reparait et recevra sa foi 'pour toujours et à jamais'. » (3)

Message ésotérique ou non, il me paraît être difficilement accessible de nos jours. Ce qui m'intéresse est de mettre en place un dispositif qui se disloque. Parce que ça a l'air joli mais en réalité ça donne un peu la nausée. Un conte malade ; j'y vois un conte de fées malade. Nous avons tous les ingrédients d'un conte de fée : une comtesse, un roi, un jeune compte séduisant, une Cendrillon respectée par sa « famille d'accueil ». Et c'est comme ça que cela commencerait...On crée un joli dispositif, une sorte de Disneyland dans lequel les personnages Disney évoluent. Et on casse tout !

## Proposition scénique

<b>Dispositif</b>	itinérant puis le public au centre de l'espace scénique
<b>Décor</b>	Parc d'attraction Disney / maison de conte de fées
<b>Personnages</b>	La comtesse, Hélène, Bertrand, Le Roi, Lavache/Paroles
<b>Acteurs</b>	2 comédiennes et 3 comédiens
<b>Texte</b>	Original avec des coupes / ajouts/ autre texte
<b>Atmosphère</b>	un conte de fées mais pas charmant
<b>Type de Jeu</b>	expressionniste, décalé / non-jeu
<b>Costumes</b>	costumes de contes de fées : longues robes et costume de prince
<b>Contexte</b>	Non définie car Disney. Puis franchement actuelle
<b>Focus sur</b>	les apparences ; ce qui paraît beau mais ne l'est pas
<b>Influence esthétique</b>	Disney
<b>Interaction acteur / spectateur</b>	4 <sup>ème</sup> mur puis cassure totale et complète du dispositif ; les acteurs se mélangent aux spectateurs

Lors de l'entrée du public, l'espace scénique est caché par un rideau. Le reste de l'espace est aménagé tel un parc d'attraction féérique ; le public arrive par groupes de dix dans un petit train qui les y dépose. Ils peuvent s'y promener, se rendre au stand qui vend des pains d'épices ou faire un petit tour de manège. Ceci est la version « gros budget ». Dans la version « low cost », les spectateurs accèdent à la salle en passant par un rideau. Juste avant de franchir le rideau en question, un kaléidoscope leur est donné à chacun. Il est écrit sur chaque objet « ceci contient un monde magique ». Dans cette version-là aussi se trouve le stand de pain d'épice, mais le reste de la salle est vide. La teneuse du stand remet à chaque spectateur une petite maison en pain d'épice. Une musique qui semble issue d'un conte de fées se fait entendre de derrière le rideau; c'est le signal indiquant aux spectateurs qu'il est temps de s'asseoir. La teneuse du stand vient se positionner devant le rideau. S'étant assurée de l'attention de chacun, elle commence à raconter : « *Il était une fois, une jeune orpheline amoureuse, un roi à l'agonie, un jeune homme un peu trop orgueilleux, une comtesse nostalgique. Cette dernière avait à son service un bouffon nommé Lavache, qu'elle affectionnait malgré un comportement qu'elle jugeait parfois déplacé. Ce même Lavache, peu avare en pitreries, frisait parfois l'impolitesse, mais il lui rappelait le temps où son époux qu'elle aimait tendrement était encore en vie.* »

Le rideau se lève et révèle le tableau suivant : L'espace scénique est également divisé, en deux parties égales : à cour se trouve la demeure de la comtesse, et les personnages suivants : La comtesse, Bertrand, Hélène et Lavache. Côté jardin se situe la cour du roi constituée du lit où il se meurt, entouré de deux courtisans faits de cire. Tous les cinq personnages sont donc sur scène du début à la fin, habitant leur espace. Ils sont visibles du public mais pas entre eux (entre les deux espaces). Ils font face au 4<sup>ème</sup> mur. La teneuse du stand de pain d'épice (la narratrice) reprend son récit alors que les personnages s'animent ; il doit émaner de leur jeu une immédiate sensation d'étrangeté ; les personnages, malgré la situation peu heureuse qu'ils sont en train de vivre pour certains d'entre eux, portent sur leur visage un sourire tiré, comme s'ils avaient abusé du botox ou qu'ils portaient des visages « refaits ». Leur rythme corporel semble anormalement lent, leurs gestes décalés, leur air béat. L'impression générale est que nous avons affaire là à des acteurs qui ont abusé d'anxiolytiques ou à des personnages ensorcelés. Le seul qui semble être hors d'atteinte de cette béatitude flippante est Lavache. Etant le « fou » de la pièce, je lui octroie un joker : il est épargné. Ses traits d'esprits sont trop affutés pour qu'il puisse sembler souffrir d'une mollesse d'esprit, même passagère.

## ACTE I : Scène I

**Côté jardin (muet)** : Le roi dort, il ronfle. Par moment, il se dresse en sursaut et hurle à réveiller les morts. Puis il replonge immédiatement dans le sommeil.

**Côté cour** : La narratrice établit la situation : « *La comtesse, veuve, fait ses adieux à son fils qui s'apprête à rejoindre la cour du roi. Hélène, orpheline recueillie par la comtesse qui éprouvait une grande affection pour son défunt père, a du mal à retenir ses larmes, que tous attribuent au souvenir de son père décédé.* » Fin du prologue. Alors qu'en fond de scène, Bertrand essaie tant bien que mal de se dégager de l'étreinte de sa mère, Lavache s'approche d'Hélène. C'est en effet lui, et non Paroles, absent du dispositif, qui tient le discours truculent sur la virginité. Le texte débute à : **Hélène** (se croyant seule) : Ah, s'il n'y avait que cela !

### Scène II

**Côté cour (muet)** : On dort chez la comtesse ; les personnages sont rentrés se coucher. Le seul bruit qui vient troubler ce silence nocturne est celui des pleurs d'Hélène, inconsolable.

**Côté jardin** : Bertrand, arrive en trombe (il a fait le tour par les coulisses). Il a couru tout du long, craignant que sa mère ne le poursuive. Le Roi (se redressant dans son lit) : « Qui nous arrive là ? »

### Scène III

**Côté jardin (muet)** : Le Roi présente à Bertrand sa cour, constituée de mannequins de cire.

**Côté cour** : Scène Comtesse et Hélène + intervention Lavache La comtesse, optimiste, court chercher sa robe de mariée et en revêt Hélène.

## Acte 2, Prologue

La narratrice raconte : « La comtesse, restée seule avec Lavache, est prise de nostalgie. Bertrand est frustré d'être sommé de rester à la cour alors que d'autres partent éprouver leur bravoure à la guerre. L'arrivée d'Hélène est annoncée au roi. »

### Scène I :

**Côté Cour (muet):** La comtesse s'ennuie à mourir, elle essaie tant bien que mal de trouver une occupation mais rien ne la satisfait. Lavache tente en vain de la divertir.

**Côté Jardin :** Le Roi reçoit Hélène. A la fin de la scène, cette dernière sort de scène avec le roi, qu'elle pousse dans son lit.

### Scène II :

**Côté Jardin (muet) :** Bertrand s'entraîne, il fait des pompes et des abdos.

**Côté Cour :** La comtesse et Lavache

### Scène III :

**Côté Cour (muet):** On dort chez la comtesse.

**Côté Jardin :** La cour du roi est au complet (au moins 5 mannequins de cire) pour célébrer sa guérison. Alors que tout est pour le mieux ; le roi guéri, par Hélène qui plus est, et que nous nous attendons à un Happy Ending, c'est justement là que le conte de fée vole en éclats. Lorsque Bertrand dit au roi « Ma femme, mon suzerain !... » C'est le choc. Les personnages se regardent hébétés. La comtesse sort en trombe de sa maison, les cheveux en bataille et encore à moitié endormie. Personne ne sait comment faire face à la situation imprévue. Bertrand déchire son costume de prince charmant, répète « non, non et non ! » et se met à courir dans la salle comme un dératé. Les autres personnages semblent être victimes d'un bug. Immobiles, ils fixent Bertrand qui se « donne en spectacle ». Puis Hélène réagit à son tour. Émane d'elle une violence générée par la frustration du refus qu'elle vient de prendre en pleine tête. Elle aussi se dévêt de sa robe de princesse, elle est à moitié nue et se décoiffe les cheveux nerveusement. Bertrand s'attaque maintenant au décor de conte de fée, il le détruit, le disloque. Le charme Disney est rompu, l'effet du Xanax magique dissipé, les personnages libérés. Tous se mutinent maintenant contre ce dispositif scénique qui les oppresse, les force à jouer un rôle qu'ils ne veulent pas jouer. Ces corps nerveux et agités s'attaquent au « monde du conte de fées », le saccagent, l'anéantissent afin de révéler un univers brut, à vif. Corps à vif, chair, désir, désillusion, cynisme, désordre ; la vraie nature révélée.

Après le moment de rébellion, vient celui de l'essoufflement. Les acteurs, à moitié nus, essoufflés, suants, s'arrêtent soudainement. Bertrand, qui n'est plus Bertrand, s'assied sur le manège et allume une cigarette. Il interpelle le public :

Acteur jouant Bertrand : Vous voulez connaître la suite de l'histoire ? Vous voulez vraiment la connaître ?

*To be continued...*

Notes et interrogations :

Une autre option serait de commencer sur une note moins étrange, dans le jeu, j'entends. On se dit : Hum, quelque chose cloche mais on n'arrive pas vraiment à mettre le doigt dessus. C'est peut-être plus intéressant de partir dans une direction d'acteurs un peu plus subtile... Je pense que les deux pistes sont à essayer : attaquer direct avec un jeu décalé (la béatitude, l'évanescence, l'effet « drogue conte de fées ») ou commencer la pièce sur une note, disons, plus « conventionnelle » ; que le public pense que c'est de cette façon-là que les acteurs ont été dirigés, sur cette scène à la scénographie d'un goût peu subtil ; on fait du théâtre carton-pâte et on assume. Avant que tout soit déchiqueté par les mains mêmes des interprètes...

Nous pourrions également opter pour un style de jeu plus expressif et, au contraire d'un rythme anormalement lent, un rythme frénétique. Les personnages ne sont plus sous Xanax mais sous amphétamines. Surexcités, ils sont bien décidés à faire le « show », emplis d'un enthousiasme tout « américain ». Nous pourrions également les imaginer tentant de canaliser, en vain, cette surexcitation.

Plusieurs pistes de jeux à envisager pour cette première partie donc. Après la phase de rébellion, vient le temps du non-jeu. Mon intérêt est d'obtenir un vrai contraste entre le jeu avant crise et le jeu après crise (de même que pour la scène, d'un point de vue visuel.) Nous avons d'abord un joli décor tout beau tout propre et, après la crise, une sorte de scène qui ressemblerait à un squat jonché d'objets étranges.

Konrad Swinarski monta la pièce en 1971. (4) Il raconte avoir lu dans une revue polonaise datant de la fin du dix-neuvième que *Tout est bien* était une pièce sale qui n'aurait jamais dû être imprimée. Le traducteur qui s'exprimait expliquait que la seule raison qui l'avait incité à traduire cette pièce était l'immense respect qu'il éprouvait pour Shakespeare, et surtout pas le



sens moral de la pièce. Swinarski dit avoir trouvé fascinant ce que le traducteur considérait comme moral ou immoral dans la pièce. Il « s'amusa » donc à relever tous les points considérés immoraux : Du point de vue du traducteur, personne dans la pièce n'était une bonne personne, il n'y avait pas de Happy Ending et le plan de Shakespeare concernant le titre de la pièce avait été mis à jour; Nothing ends well dans cette pièce. Le traducteur n'en dirait pas plus, il ne désirait que faire passer son message, à chacun de choisir de le lire ou non. Il estimait le faire par devoir envers Shakespeare mais ne voulait surtout pas détruire la vision qu'avaient les gens de ce fabuleux poète. (5)

Détruire une vision qu'ont les gens...

Lorsqu'on lui demande quelle est sa propre vision de la pièce, voici ce que Swinarski répond :

« Ce que dit la pièce est que la nature humaine ne peut être gouvernée par la nature humaine, que le bonheur dans la vie ne peut dépendre d'un bon roi, que la guerre est une sorte d'expérience humaine qui peut être très cruelle ; mais que finalement, les gens s'accordent pour continuer à mentir à propos du monde dans lequel ils vivent, faisant un compromis, un compromis horrible, afin que la vie puisse continuer malgré le fait qu'elle soit sale.» (6)

Voici un témoignage concernant la mise en scène de Swinarski :

« Les héros, irréprochables, se révélèrent soudain être des lâches, alors que les « méchants » se montrèrent après tout capables de sentiments. Les scènes comiques contenaient une mélancolie inattendue et, dans les scènes tragiques, « le côté drôle » fut accentué. Mais par-dessus tout, il s'avéra que les personnages étaient pris au piège d'une ingénieuse toile d'ambiguïté et de relations psychosexuelles influençant toutes leurs actions. » (7)

Dans mon dispositif, un personnage, un jour, décide qu'il n'arrive plus à faire semblant. Il sort du jeu, du mensonge, détruit le dispositif dans lequel il est piégé. Il est finalement rejoint par tous les autres. Si je devais pousser mon investigation avec cette pièce, c'est cette piste là que je suivrais à fond ; Combien de fois par jour fermons-nous les yeux afin de pouvoir continuer à vivre, acceptant ce terrible compromis ?

**Conclusion sur ce dispositif :** Dans le dispositif que je vous ai présenté, j'ai mis l'accent sur « l'avant

cassure » : les personnages jouent leurs rôles dans un dispositif faussement idyllique. Mes recherches se porteraient à présent sur « l'après cassure ». Voici ce qu'il me faudrait définir :

- Qui arrête de jouer ? Le personnage ou l'acteur ?
- Quel jeu refuse-t-il de continuer à jouer ? Son rôle dans la pièce : le comédien se rebelle-t-il contre son personnage (jeune homme qui n'inspire pas forcément la sympathie par son comportement) ou contre sa position, à lui en tant qu'acteur, dans la vie ? Ou, au contraire, est-ce le personnage qui se rebelle contre le rôle que l'on voudrait lui faire jouer dans la pièce : celui d'un homme obligé d'épouser une femme qu'il ne désire pas.
- Bertrand dit non, mais à quoi ? Au rôle qu'on attend qu'il joue (il doit épouser Hélène) ? Ou au rôle qui a été écrit pour lui (celui de l'homme qui refuse d'épouser Hélène) ?

# *Beaucoup de bruit pour rien*

J'ai évoqué plus haut les similitudes entre ces deux « comédies » (voir p.28). Il me paraissait donc logique de les lier entre elles. Qui plus est, dans *Tout est bien qui finit bien*, les acteurs se retournent contre le dispositif. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, le dispositif est un piège qui se retourne contre l'héroïne.

## Réflexion personnelle

D'après moi, de toutes les comédies shakespearienne, cette pièce recèle la plus grande scène de violence commise à l'égard d'une femme, mis à part le presque viol dans *Les Deux Gentilshommes*. En effet, si *Beaucoup de Bruit pour rien* avait été une tragédie, Héro aurait été mise en pièces par son propre père (ce dont il la menace, s'il s'avère qu'elle est « coupable »). Ce qui aurait fait d'elle le personnage féminin du corpus shakespearien à mourir de la façon la plus affreuse, après Lavinia. Ce « classement » est certes subjectif, mais je trouve que cette scène de l'église est d'une violence extrême. Je choisis donc de mettre l'accent sur le personnage d'Héro, qui est, pour moi, l'élément central de la pièce, et tout ce qu'il représente : Héro = vierge désirée, catin suspectée puis soit disant avérée, chienne en chaleur à mettre en pièces, et enfin vierge ressuscitée. Héro souillée, Héro lavée, Héro prête à l'emploi car pas encore déflorée. Ouf, beaucoup de bruit pour rien !



*Matsukaze*, mise en scène Sacha Waltz, Berlin, 2011

Je suis partie de cette photo-là dans laquelle je voyais la possibilité de personnages pris au piège, Héro se débattant telle emprisonnée dans une toile d'araignée alors qu'elle est poursuivie par ceux qui veulent la lyncher. Ceci pourrait s'appeler le « cauchemar d'Héro ». Cette dernière est prise au piège de cette immense toile alors qu'elle tente d'échapper à la meute de mâles enragés (dont son propre père fait partie) qui la poursuivent afin de la mettre à mort car on l'accuse de « légèreté ». Alors qu'elle se débat désespérément, arrachant les fils avec ses dents, ses ongles, se déchirant la peau, hurlant de peur et de douleur, on entend la meute qui se rapproche, leurs pas résonnent dans des enceintes, ainsi que les battements frénétiques du cœur d'Héro. La menace de mort se fait de plus en plus imminente...



Idée d'une possible scénographie afin de signifier la toile d'araignée, le piège dans lequel se retrouve Héro. Notons qu'une telle scénographie serait également envisageable pour *Tout est bien qui finit bien*, pièce dans laquelle les personnages se retrouvent prisonniers des mensonges qu'ils tissent eux-mêmes autour d'eux.



## Proposition scénique

<b>Dispositif</b>	Frontal
<b>Décor</b>	une aire de jeux : cabanes reliées entre elles par un filet (voir photo), un tourniquet.
<b>Technologie</b>	Ombres chinoises et photos projetées
<b>Personnages</b>	Héro, Béatrice, Bénédic, Claudio et Don Pedro
<b>Acteurs</b>	2 comédiennes et 3 comédiens
<b>Texte</b>	Original avec des coupes / sans texte / retour au texte / sans texte
<b>Atmosphère</b>	d'abord de jeux, puis de terreur
<b>Type de Jeu</b>	réaliste / expressionniste / masques
<b>Costumes</b>	Contemporain casual
<b>Contexte</b>	Contemporain non réaliste
<b>Focus sur</b>	le statut de la femme
<b>Influence esthétique</b>	Matsukaze de Sacha Waltz
<b>Interaction acteur / spectateur</b>	4 <sup>ème</sup> mur

Une aire de jeux mais légèrement flippante. Les cabanes sont disloquées, elles semblent vomir quelque chose depuis leur immense bouche. Elles font penser à des créatures en souffrance. On se demande si ces cabanes sont faites pour divertir ou pour anéantir. La pièce se déroule sur un « air » de jeu (atmosphère), on batifole, on rivalise de jeux de mots et de traits d'esprits (souvent empreints de lubricité). On prépare des mariages et les femmes parlent entre elles de nuits de noces. Je vois cette pièce comme un piège ; une joyeuse comédie qui recèle une scène extrêmement violente ; celle où Héro, accusée d'avoir honoré un autre homme de sa virginité avant son mariage, perd son statut d'être humain et presque la vie. Le filet qui relie les deux cabanes, filet de jeux dans un premier temps, se referme sur Héro prise au piège. Telles les cabanes angoissantes, le danger guette dès le début. L'amusement devient une presque mise à mort. Jouer sur ces frontières, maintenir une tension.

Le rideau s'ouvre. Plateau dans la pénombre, lumière glaçante sur Héro qui se débat, prisonnière de la « toile d'araignée. » Voix off menaçantes, en boucle.

#### VOIX OFF :

Vous tous qui la voyez, ne jureriez-vous pas à ces indices extérieurs, qu'elle est vierge ? Mais elle ne l'est pas ; elle connaît la chaleur d'une couche de débauche, sa rougeur prouve sa honte et non sa modestie.

La mort est le voile le plus propre à couvrir sa honte qu'on puisse désirer.

Tous les flots de l'Océan entier ne pourraient pas la laver, ni tout le sel qu'il contient rendre la pureté à sa chair corrompue !

Ces mains la mettront en pièces !

En fond de scène, des mains masculines en ombre chinoises convergent, menaçantes, en direction d'Héro. Cela donne l'impression, visuellement, que ces mains empoignent son cou. Cette dernière commence à suffoquer, comme étranglée par ces mains qui évoluent en ombres chinoises. Héro s'effondre. Les mains disparaissent. Les voix se taisent. Le rideau tombe.

**Il s'ouvre à nouveau sur une toute autre ambiance, joyeuse et festive. Lumière chaude qui évoque une belle journée printanière. Une aire de jeux (voir photo). Entrent Béatrice et Bénédict, ils se poursuivent sur des vélos trop petits pour eux et tournent en rond, se poursuivant en même temps qu'ils joutent intellectuellement. Alors que ces deux se courent après (littéralement), des éclats de rires précèdent l'entrée en scène de Claudio, les yeux bandés (lui et Héro jouent à Colin Maillard). Héro sort de la cabane où elle était tapie depuis le second lever de rideau. Claudio la cherche des mains, essayant de la repérer à ses rires. Béatrice et Bénédict les regardent évoluer amoureusement avec dégoût et désapprobation. Les jeux prennent fin lorsque la voix puissante de Don Pedro se fait entendre. Elle émane d'un haut-parleur. Parallèlement, une photo géante de trois hommes trinquant et fumant le cigare apparaît en diapositif sur le mur du fond.**

#### **DON PEDRO**

Voici le résumé de notre entretien. Seigneur Claudio et seigneur Bénédict, mon digne ami Léonato vous a tous invités. Je lui dis que nous resterons ici au moins un mois ; il prie le sort d'amener quelque événement qui puisse nous y retenir davantage. Je jurerais qu'il n'est point hypocrite et qu'il le désire du fond de son cœur.

#### **LÉONATO**

Si vous le jurez, monseigneur, vous ne serez point parjure.

**Eclats de rires masculins satisfaits. La photo disparaît. Héro et Béatrice quittent la scène. Bénédict et Claudio, ce dernier soudain très viril, entament une « discussion d'hommes ».**

#### **CLAUDIO**

Bénédict, avez-vous remarqué la fille du seigneur Léonato ?

**Dialogue des deux hommes jusqu'au « retour » de Don Pedro.**

#### **BÉNÉDICT**

Mais voilà don Pedro qui revient vous chercher lui-même !



**Don Pedro arrive en débardeur, tout débraillé de son diner arrosé de vin et de cigares. Les trois hommes prennent place sur le tourniquet. Fin de la scène sur ce mode de jeu réaliste. Basculement d'atmosphère : les lumières chaudes et lumineuses font place à une lumière crue et glaciale. Une musique de bal masqué retentit dans les haut-parleurs. Les trois hommes se lèvent, revêtent chacun un masque qui se trouvait sous le tourniquet. Ce sont des masques de type neutre sur lesquels les reflets de la lumière se reflètent. Deux femmes nues, masquées elles aussi, entrent sur scène. Elles poussent péniblement une baignoire qu'elles positionnent au centre de l'espace scénique. Puis elles pénètrent à l'intérieur, restent debout, figées. Contraintes, humiliées dans leur nudité exhibée, elles tentent de se cacher le sexe avec les mains. Don Pedro et Claudio, qu'on pourrait maintenant qualifier d' « êtres neutres », s'avancent vers les corps nus, sans identité. Chacun se saisit d'une éponge et frotte un corps, avec violence, afin de le décrasser. Puis ils se saisissent des corps féminins, les tirent par les cheveux hors de la baignoire. Ils les traînent à l'avant-scène, les exhibent telles des bêtes de foire. Un éclat de rire retentit, celui de Bénédicte. Il se propage, contamine les deux autres hommes. Un fou rire résonne sur la musique de bal, les corps masculins en sont traversés. Sous leur masque, ils s'étouffent presque. Ils revêtissent les deux corps féminins de robes de bal, qui se trouvaient cachées dans la baignoire. Les deux femmes ainsi vêtues se mettent elles aussi à rire, puis à danser. La fin de la scène se termine ainsi ; des couples qui dansent, masqués, sur un air de bal. S'enchaîne un retour au texte et au jeu réaliste.**

**To be continued...**

**Points essentiels de cette adaptation :**

- Commencer sur une note joyeuse ; les quatre amants jouent. L'aire de jeux est leur compagnon de jeux, leur complice bienveillant.
- Accent mis sur : le dispositif scénique ; l'aire de jeux est un piège qui deviendra l'aire de torture.
- Différentes atmosphères : passer d'une atmosphère gaie et lumineuse à une atmosphère glaciale et inconfortable.

- Utilisation de différents types de « jeux » = réaliste, expressionniste, muet masques.
- Créer des contrastes : atmosphères, jeux, tempos, texte et scènes muettes.
- Scène abstraites : femmes nues, frottées avec des éponges dans une baignoire. Exécution hors scène de ces femmes, après qu'elles aient été « purifiées » de leur péchés.
- Le texte nécessite des coupes ; certaines scènes seront jouées sans texte (ex : le bal), d'autres scènes n'y figureront pas.

### **Si je devais continuer...**

La difficulté principale est de trouver un équilibre entre les scènes dites réalistes et les séquences abstraites, le risque étant que la trame de la pièce devienne totalement incompréhensible. Il serait dommage en effet de ne faire de cette œuvre shakespearienne qu'un support au thème que je mets là en avant. Il s'agit en quelque sorte d'extraire ce personnage d'Héro du texte afin de le mettre en relief mais la pièce doit tout de même figurer en arrière fond, non se trouver éradiquer. J'aimerais que l'on comprenne que cette violence existe bel et bien dans l'œuvre originale et qu'avec cette adaptation, je cherche des moyens (plus ou moins subtils pour l'instant) de la mettre au premier plan. Je pense que cette ébauche serait à affiner, afin de ne pas tomber dans des propositions grossières. Je sens que la scène avec les baignoires est sûrement un peu « lourde » par exemple. Cela dit, j'ai besoin de passer par ce stade un peu primaire afin de pouvoir amener plus de subtilité par la suite, quitte à modifier totalement ce genre de passages et les rendre plus poétiques. Tout n'est pas encore bien dosé, loin de là.

# *Titus Andronicus*

*Titus Andronicus* est probablement la pièce la plus violente écrite par Shakespeare. D'un point de vue purement factuel, c'est celle qui contient le plus de meurtres perpétrés sur scène et la seule où se trouve une scène de viol. **Je disais antérieurement que si *Beaucoup de Bruit pour rien* avait été une tragédie, Héro, menacée d'être mise en pièces par son propre père, aurait certainement finie comme Lavinia (le viol excepté), tuée par son géniteur. Je vois en Lavinia la version tragique de Héro la rescapée, celle à qui rien n'est épargné, celle qu'on humilie, qu'on outrage, qu'on torture et qu'on tue.** A elle seule, Lavinia est un hymne à toutes les femmes violées, battues, lapidées, torturées, réduites au silence partout dans le monde. Ceci est d'autant plus choquant, car si Lavinia est attaquée dans sa chair par des hommes, c'est par une femme qu'ils y sont incités. Les deux personnages féminins de la pièce se situent à des extrêmes opposés. Une jeune fille innocente et docile sacrifiée sur l'autel de la barbarie face à une tortionnaire sadique et avide de pouvoir.



## Réflexion personnelle

Plus je relis cette pièce et moins je suis d'accord avec les critiques qui la perçoivent comme étant une « parodie granguignolesque », une « erreur » de jeunesse commise par Shakespeare. « Cette pièce est, indéniablement, mauvaise. Si Shakespeare en est bien l'auteur, il a, en s'aventurant ainsi dans un genre nouveau, franchi les bornes du mauvais goût, et, sans le vouloir, ridiculisé Sénèque. » (8) C'est certes une pièce où les cadavres s'accumulent sans qu'on ait le temps d'en faire le compte, et où les personnages sont loin d'avoir sur eux-mêmes le regard analytique d'Hamlet. Nous sommes là dans le primaire, l'instinctif, l'animal, le bestial. L'homme ne pense pas, il n'en a pas le temps ; il tue, il viole, il torture et il se nourrit, de chair humaine, qui plus est. Je trouve pourtant dans cet amas de chairs à vif, une criante représentation du non-sens de la violence. Ce que je perçois dans toute cette violence, c'est l'absurdité même de cette violence. J'y vois l'opportunité d'y raconter l'histoire d'une femme sacrifiée sur l'autel de la barbarie, d'êtres humains massacrés pour rien. Je pense que *Titus* représente un anéantissement, ou même que la pièce est un anéantissement en soi, elle s'auto-détruit. Tel l'humain. Peter Brook, qui monta la pièce en 1955, avec Laurence Olivier dans le rôle de Titus et Vivien Leigh dans celui de Lavinia, raconte :

« Titus restait aux aguets dans mon inconscient depuis mes années d'étudiant. (...) N'y aurait-il pas là, me demandais-je, dissimulé sous une histoire horrible, typiquement élisabéthaine, quelque chose qui viendrait du plus profond de l'inconscient de Shakespeare, encore inexploré ? N'était-il pas, comme Picasso et le sculpteur anglais Jacob Epstein, doué d'une imagination nourrie par des images archaïques, enterrées dans des limbes anciens ? » (9)

Peter Brook fit du viol et de la torture subis par Lavinia un moment que l'on est en droit d'imaginer d'une rare intensité poétique. Il explique :

« Vivien Leigh apporta une qualité que personne, jamais, n'aurait pu associer avec Lavinia. Elle trouva dans son malheur une beauté et une poésie. Lavinia, violée, les mains coupées – ce qui fut suggéré par un simple ruban rouge tombant de ses doigts jusqu'au sol-, fit d'une méchante scène de Grand-Guignol un fascinant moment de beauté. » (10)

Suggérer l'horreur, créer de la beauté à partir d'une matière « sanguinolente »

Comment représenter *Titus Andronicus*, ses meurtres, le viol, les innombrables scènes de torture et de barbarie sur scène ?

1 : de façon suggestive

2 : sans représentation aucune

Il y a quelque chose que j'aimerais tenter sur *Titus* : l'audio description. Jusqu'à quel point peut-on emporter un spectateur avec « nous » et partager une expérience dont l'image n'existe (ou n'existe pas) que dans l'imagination de chacun ?

Reprendre le dispositif de la « cage en tulle » utilisé dans le stage sur l'autofiction. Mélanger audiodescription et autofiction.

Source d'inspiration pour mon audiodescription :



Yvelyne Wood, *La Chair de la guerre*, installation dans le cadre de l'événement suivant :  
*Le cœur de la guerre, une histoire de femmes* sous l'égide du Haut-Commissariat aux Réfugiés des Nations-Unies, Conseil général de Tarn-et-Garonne, du 10 décembre 2012 au 31 janvier 2013.

## Proposition scénique

<b>DISPOSITIF</b>	frontal
<b>DECOR</b>	Une « cage en tulle noir » dans un coin de la scène, au fond.
<b>ACTEURS</b>	-Voix enregistrées (personnages de la pièce) -Une narratrice (qu'on aperçoit à peine) décrit ce qu'il se passe, en live.
<b>TEXTE</b>	Original avec des coupes
<b>TYPE DE JEU (voix)</b>	Réaliste
<b>CONTEXTE</b>	Contemporain mais indéfini
<b>FOCUS SUR</b>	la violence faite aux femmes, le viol
<b>LUMIERES</b>	Changements de lumières durant l'audiodescription. La « cage » reste plongée dans l'obscurité tout du long.
<b>SON</b>	A voir si bruitages (enregistrés) ou non

Le texte suivant sera projeté en fond de scène, durant l'heure que dure la représentation :

**« Je suis sûr d'avoir trouvé la solution : légaliser le viol s'il a lieu sur une propriété privée. Je propose que les agressions sexuelles envers les femmes ne soient pas punissables par la loi si elles n'ont pas lieu dans une zone publique ». Roosh Valizadeh, 2016, USA**

*La narratrice se trouve dans la cage en tulle. L'on distingue à peine sa silhouette dans l'obscurité quasi-totale dans laquelle la cage est plongée. Elle donne cependant le sentiment d'être un animal pris au piège. Pas dans la façon de raconter mais dans sa corporalité, comme si elle était « abimée ». Cela doit donner l'impression d'une certaine irréalité. Elle parle dans un micro.*

*Ci-dessous, un exemple de ce que le procédé pourrait donner, appliqué à une scène :*

#### Acte II, Scène IV

**NARRATRICE** : De la terre boueuse à perte de vue. La faible lumière du jour agonisant révèle des formes lointaines et traumatisantes. Empalées depuis des décennies sur des kilomètres de fils barbelés, gisent des robes ternes et sales, déchirées telles les courbes féminines qu'elles ont un jour habillées. Témoin muet d'une indicible cruauté, chaque robe eut une propriétaire dont l'odeur de la chair resta longtemps imprégnée alors que les corps entassés pourrissaient. Ces bouts de tissus semblent saigner encore, imbibés d'une terreur à jamais réduite au silence. Deux hommes grands et imposants avancent dans la semi-pénombre. L'un pisse contre l'une des robes alors que l'autre jette de façon désinvolte une robe blanche maculée de sang sur les fils barbelés. Il ricane. Après s'être soulagé, le premier s'allume une clope, le second crache à plusieurs reprises dans ses mains puis les passent sur son torse crasseux. Ces hommes, deux frères, ont un nom ; l'un s'appelle Démétrius, l'autre Chiron. Tous deux regardent passer la frêle silhouette agonisante qui rampe sur les genoux, laissant derrière elle des lambeaux de chair à vif.

Un gamin cruel s'amusera à arracher les ailes d'un papillon avant de brûler ce qu'il reste de l'insecte contre un néon. Il regardera se fondre l'insecte dans le crépitement assassin.

Avec curiosité

Ou délectation

L'insecte n'est alors plus que cendres

Lavinia, elle, n'est plus qu'un amas de chair et de sang

Une matière humaine sanguinolente

Couverte de sperme, de salive, de merde, de gerbe

Promise à une mort lente

De ses côtes brisées parvient un son

C'est celui du râle de ses organes encore accrochés à la vie

Son corps déchiré se rebelle et se bat contre l'infamie

Qui lui fut infligée

Un liquide rougeâtre dégueule de sa bouche mutilée

Lavinia suffoque

Hémorragie interne

Externe

Ses mains....ses mains ont été coupées

A la hache

Sa langue extraite avec cruauté

Pendant que Démétrius jouissait

Chiron l'amputait

Demetrius se tient derrière la chair meurtrie de Lavinia. Elle tente de se redresser, lève vers lui des yeux exorbités. Il prend son visage dans la paume de ses mains, le caresse tendrement. Elle ouvre la bouche, cavité béante dépouillée de sa langue, s'étouffe avec son propre sang. Demetrius pose un baiser sur le front de Lavinia, il effleure sa joue fracassée.

DEMETRIUS (tendrement) : Vas-y, si ta langue peut parler.

Cette langue, va raconter qui te l'a arrachée et qui t'a violée.

CHIRON (lui susurre à l'oreille) : Sers-toi de tes mains amputées pour écrire et révéler ta pensée !

**NARRATRICE** : Lavinia vomit le fluide sanglant qui ne cesse de jaillir d'entre ses lèvres. Son instinct de survie cogne dans son intestin son ultime pulsation. Lavinia hurle un cri dont l'absence de son déchire l'air alentour. Alors qu'elle se traîne sur le sol, ses bras tranchés tracent dans la terre des sillons de sang.

DEMETRIUS (hilare) : Regarde, c'est qu'elle arrive à gribouiller !

CHIRON (fier de sa subtilité d'esprit) : Rentre à la maison ! Demande de l'eau et lave-toi les mains !



DEMETRIUS : Elle n'a pas de langue pour demander, plus de mains à nettoyer. Laissons-la à ses promenades silencieuses.

**NARRATRICE** : Les deux hommes embrassent Lavinia sur la bouche dans une orgie sanguinolente. Le visage maculé de sang, ils s'en vont gaiement.

CHIRON : A sa place j'irais me pendre !

DEMETRIUS : Si tu avais des mains pour t'aider à accrocher la corde !

**NARRATRICE** : Alors que les deux hommes disparaissent dans la pénombre, une autre silhouette masculine s'approche du corps meurtri de Lavinia. L'homme ne reconnaît pas tout de suite sa nièce, il cherche à discerner le visage de celle qui, faisant appel au peu de vie qu'il lui reste, tente de se dérober à la vue de son oncle.

MARCUS : Est-ce ma nièce qui s'enfuit si vite ? Un instant ma nièce, où est votre mari ?

**NARRATRICE** : Lavinia trébuche. Elle tourne son visage qu'un déluge de larmes lave peu à peu de son sang et sourit tristement. L'homme recule, pris d'horreur. Il essaie de parler mais aucun son ne sort de sa gorge serrée par l'invisible étau de l'effroi. Il tombe à genoux auprès de sa nièce, s'unit à elle par des pleurs arrachants. C'est entre deux suffocations qu'il arrive enfin à parler, après que la douleur du silence même eût résonné jusqu'aux Enfers.

MARCUS : Si je rêve, tout ce que je possède je le donne pour être réveillé  
 Mais si je suis bel et bien éveillé, alors que par une planète je sois terrassé  
 Afin que je puisse dormir d'un sommeil éternel  
 Dis ma douce nièce, quelles sont ces mains cruelles  
 Qui t'ont mutilée, privé ton corps de ses deux membres  
 Dans l'ombre desquels les rois aspiraient à dormir

### **To be continued...**

*A envisager : Peu avant la fin de la pièce, deux hommes (des ombres se faufilant en fond de scène) se saisissent de la narratrice et quittent la scène (par le fond). On entend alors à la place des voix enregistrées, le viol en direct de la narratrice. A faire avec beaucoup, mais alors beaucoup de précautions, et ce dans une optique de brouiller les frontières dans un genre autofictionnel. Lorsqu'elle revient sur scène, voici ce à quoi la narratrice ressemblerait (voir photo) ; elle aussi se retrouve réduite au silence. Piste à explorer d'une façon ou d'une autre, peut-être pas de manière aussi grossière et « facile ».*



*Photo prise dans un asile psychiatrique de Serbie en 1999 par un (ou une) photographe dont je n'ai pas trouvé le nom.*

### **Si je devais continuer :**

Points capitaux pour que ce dispositif ait une chance de fonctionner :

Les oreilles entendront mais les yeux ne verront pas ; une mauvaise traduction ou une trame narrative chaotique s'avérera donc fatal. Impossible en effet ici de compenser par l'énergie déployée par les acteurs sur scène ou par n'importe quel subterfuge de mise en scène. Tout se joue donc, dans un premier temps, dans l'écriture ; effectuer des coupes pertinentes dans le texte, créer ou trouver une (très) bonne traduction et peaufiner la narration.

Dans un second temps, le travail avec les acteurs s'avérera tout aussi essentiel, que ce soit lors de l'enregistrement des dialogues ou sur le plateau avec la comédienne qui incarne la narratrice. Ils n'auront ici que leur voix pour maintenir l'attention du public durant une heure, ce qui est un véritable challenge. Prendre en compte également d'éventuels ajouts de sons afin d'agrémenter l'audiodescription. Le faire avec subtilité afin de ne pas parasiter cette dernière.

# Matière réflexive sur le processus

## *Shakespeare et l'adaptation*

Une des premières questions qu'un metteur en scène se pose lorsqu'il choisit de monter une pièce du répertoire shakespearien (Il va sans dire que cela est également valable pour toutes les pièces non contemporaines.) est certainement la suivante : quand et où ? Je survole ici ce que nous pourrions appeler les « quatre catégories principales du *où et quand* », qui ont toutes de prestigieux avocats :

Certains choisissent de « maintenir » Shakespeare dans son lieu et sa période d'écriture, c'est-à-dire l'Angleterre élisabéthaine, ou dans la période de la fable, si non similaire (ex : la Rome antique pour *Jules César*). Peter Hall, fondateur de la *Royal Shakespeare Company*, fait partie des grands défenseurs de cette approche. (11)

D'autres optent parfois pour une période de transition, qui, à leurs yeux, est idéale pour faire le lien entre la période élisabéthaine et la nôtre. Citons par exemple Jonathan Miller et son *Mesure pour Mesure*, situé dans la Vienne des années 1930 ainsi que son *Marchand de Venise* fin dix-neuvième siècle. (12)

« Dès le début, j'ai su que je voulais une scénographie fin dix-neuvième, car j'avais vu ces photographies de Primoli et lu les nouvelles de Svevo. Cela me paraissait donc être un moyen de m'échapper de la pantomime élisabéthaine. (Il précise, cela dit :) Je pense que si je devais remonter la pièce, je retournerais à un contexte renaissance, parce que je suis bien plus intéressé maintenant par l'idée de la représentation des Juifs et des Chrétiens dans un cadre élisabéthain. » (13)

D'autres encore préfèrent miser sur ce que Ralph Berry appelle un « éclectisme abstrait » atemporel, afin de ne pas ancrer leur mise en scène dans une époque ou un lieu précis. La plupart des mises en scènes shakespeariennes de Peter Brook seraient à «classer» dans cette catégorie. Ce dernier explique qu'«il est nécessaire que quel que soit l'élément visuel dans une production shakespearienne, il ne confine pas le public dans une attitude et une interprétation uniques.» (14)

« Le piège est de tomber dans l'illustration et les affirmations. Et ça en revient presque à penser que Shakespeare lui-même illustre ses idées. Si l'on reconnaît les dangers d'une telle approche, que l'on est conscient que ce n'est pas ce que Shakespeare faisait, nous pouvons alors discerner l'autre monde, celui des vibrations, des provocations et des mots rayonnants. » (15) Citons également *le Roi Lear* de Giorgio Strehler. (16)

Dans la dernière catégorie, la plus récente, se trouvent ceux qui privilégient une esthétique contemporaine fortement appuyée par la technologie moderne mais dont le non réalisme ne renvoie à aucun lieu reconnaissable. Citons Thomas Ostermeier, et ses productions d'*Othello*, *Hamlet* et récemment *Richard III*. (17)

Mes adaptations suivantes se situent toutes dans un univers contemporain non réaliste. Il me semblait donc pertinent de consacrer quelques lignes à ce dilemme qu'on ne peut ignorer concernant Shakespeare, que l'on décide de le jouer au Nouveau Globe en costumes élisabéthains ou dans une black box en jean et T-shirt : le décalage est inévitable, que ce soit du point de vue du spectateur contemporain qui ne peut être en phase avec la langue et les codes d'une société vieille de quatre cents ans ou le matériau textuel shakespearien, qui, tel quel, ne peut être en phase avec notre société actuelle. Les pentamètres de Shakespeare doivent donc passer sur la table d'opération et subir un sacré lifting lors du processus de traduction pour pouvoir percuter les oreilles contemporaines, et ce, pour les pays non anglophones. Pour ces derniers, ils sont à la fois privilégiés et lésés par rapport à l'œuvre du grand poète élisabéthain : privilégiés car ils peuvent se targuer, eux, d'entendre le texte écrit par Shakespeare lui-même (ou ce que l'on considère comme tel), lésés car l'option du lifting du texte qui s'effectue lors du processus de traduction est ici difficilement envisageable ; inutile de rappeler combien l'écart entre l'anglais élisabéthain et celui parlé aujourd'hui dans les rues de Londres est grand.

Je commence plus haut par dire qu'une des premières questions qu'un metteur en scène se pose lors de monter une pièce shakespearienne est *où et quand* ? J'ai réalisé que cette question, je ne me l'étais en fait pas posée, pas de façon consciente en tout cas. C'est une fois que tous mes dispositifs eurent été créés que j'ai réalisé qu'ils prenaient tous place dans un univers contemporain. Ce choix s'est en effet imposé à moi sans que j'y réfléchisse, comme s'il était implicite que les adaptations ne pouvaient se passer qu'au « présent ». Ceci est d'autant plus troublant que mon rêve absolu serait de me transporter durant quelques heures

dans la période élisabéthaine, le temps d'assister à une représentation d'*Hamlet* au Globe. Et pourtant, aucune de mes adaptations suivantes n'a été ne serait-ce que rêvée autrement que dans un univers familier parsemé de signes propres à notre époque contemporaine. Alors certes, le but de ce travail étant de créer des dispositifs scéniques à budget réduit dans la salle de spectacle de la Manufacture, il paraissait peu cohérent de tenter une version élisabéthaine. Ne pouvant me permettre de créer des dispositifs avec quinze comédiens, j'ai souvent opté pour de la vidéo (ce qui permet de ne mobiliser des comédiens que durant la période de tournage). Il serait donc ici peu pertinent de chercher à comprendre pourquoi mes dispositifs se situent tous dans la quatrième des catégories nommées plus haut et non dans les trois autres. Ce qui me paraît par contre intéressant de commenter, c'est le déblocage total que cela m'a apporté ainsi que le bonheur de création que j'éprouve face à cette « liberté » interprétative. Ces dispositifs sont les miens, ils n'appartiennent qu'à moi.

J'en suis l'auteur et j'ai toute liberté d'action. Mais...Un doute désagréable vient pourtant s'insinuer dans cette euphorie créatrice ; J'ai beau jouir de l'ivresse qu'une telle liberté d'adaptation apporte, je commence à sentir qu'il y a un piège. Ce piège, Peter Brook y fait référence :

« Le problème est d'adapter cette matière (en l'occurrence le texte de Shakespeare, nda) au moment présent, où les gens sont assis dans le public, là, aujourd'hui. Mais il y a un piège. « Présent » et « contemporain », ce n'est pas la même chose. Un metteur en scène peut prendre n'importe quelle pièce de Shakespeare et la rendre contemporaine de la manière la plus ordinaire et la plus grossière. Par exemple, on peut faire entrer les gens sur scène sur de grosses motos avec des pistolets et les faire déféquer sur le plateau. Il y a des centaines de façons d'amener une œuvre dans un présent reconnaissable. Un metteur en scène est libre, mais cette liberté vous place inévitablement face à une question difficile et douloureuse. Elle vous oblige à explorer le texte en restant infiniment respectueux, sensible et ouvert. Nous sommes contraints de nous demander si, en qualité de metteurs en scène, nous sommes en contact avec tous les niveaux d'écriture qui sont aussi riches, féconds, significatifs et porteurs de vie aujourd'hui que dans le passé. Ou de décider que nous n'avons pas remarqué ces différents niveaux, ou qu'ils ne sont pas intéressants, ou qu'on s'en fout. On peut faire ce qu'on veut, mais il faut reconnaître le fossé qui existe entre la grossière modernisation d'un texte et la stupéfiante potentialité qu'il contient et qui reste ignorée(...) Chez Shakespeare, chaque vers est un atome qui, si on sait le faire éclater, libère une énergie infinie. » (18)

Dans le cas d'une version dite élisabéthaine, le risque est de s'éloigner du public contemporain, de créer un gouffre entre un texte vieux de quatre siècles et un public du XXIème siècle. Nous pourrions dire que la représentation en costumes d'époque aura besoin d'être, d'une manière ou d'une autre, traversée par le moment présent. Ce qui, d'une certaine

façon, est nécessairement le cas, ne serait-ce que par la confrontation des corps des acteurs et ceux des spectateurs, tous ancrés dans le même présent.

« La chose la plus importante est d'atteindre le spectateur. Si ça veut dire permettre à une compagnie débutante d'apprendre d'abord à se connaître elle-même, et de ne pas apparaître en tant que symboles mais en tant que personnes avec des cœurs, des âmes, des mains et des membres, c'est important. D'où l'usage de costumes modernes pour les deux premières productions avec ma jeune compagnie. J'espère que ce qu'ils ont appris, aussi bien sur eux-mêmes que sur la façon de se tenir sur scène, ils seront maintenant capables de le reproduire dans une production élisabéthaine, tout en restant en contact avec leur public contemporain. Ils ne vont pas soudainement adopter une posture ou une physionomie pour leur personnage, mais se dire « j'ai toujours une peau, du sang, des pores. Je peux transpirer, je peux saigner, je peux souffrir de la même façon que ces gens avec lesquels je suis en train de partager ce moment. » (19)

Les acteurs ont beau porter des costumes d'époque, leur sueur, elle, est bien actuelle.

Au public donc de faire le lien entre cet univers élisabéthain et son monde à lui. Lors d'une adaptation dans un contexte contemporain, c'est exactement le contraire : Le public doit ici faire le lien entre son monde à lui et l'univers élisabéthain. Son monde contemporain, le spectateur le reconnaîtra tout de suite ; si ce n'est de façon naturaliste, par les costumes, la musique ou la technologie utilisée. Le monde élisabéthain, il est par contre probable que le spectateur y soit peu familier. Je pense donc que si le metteur en scène part du présent afin de créer des liens avec la pièce, de façon parfois forcée, il est vraisemblable que tout ce que le spectateur percevra sera le présent. Nous pourrions donc dire que dans le cadre d'une recontextualisation contemporaine, c'est non pas du public mais de Shakespeare dont nous risquons de nous éloigner. Michael Kahn donne un exemple probant, même s'il concerne une adaptation ancrée dans une époque et un contexte précis (afin de créer une analogie avec la pièce) :

« Je ne pense pas que vous allez en apprendre d'avantage sur *Coriolan* en la situant dans le France Napoléonienne. Et pour être honnête, je ne pense pas non plus que nous allons en apprendre plus sur *Roméo et Juliette* en la plaçant dans le Risorgimento, même si un familier de cette période puisse peut-être mieux comprendre le conflit. Mais j'ai vu un *Coriolan* Napoléonien, et considérer Coriolan en Napoléon rend la pièce moins intéressante. Je ne vois pas ce qu'on y gagne. Pour certains membres du public, c'est plus facile à saisir car ils en savent plus sur Napoléon que sur Coriolan. Mais ça ne nous dit rien. Ça nous en dit peut-être plus sur Napoléon, mais ça ne nous en dit pas plus sur Coriolan. En fait ça nous en dit moins sur Coriolan. » (20)

L'exemple qu'il cite est une recontextualisation dans une époque autre que contemporaine, mais nous pourrions tout à fait imaginer la même chose avec un Bachar el Assad, ou n'importe quel autre dictateur actuel, parlant les mots de Richard III.

Partir du présent afin de créer des liens avec la pièce

OU

Partir de la pièce afin de créer des liens avec le présent

Je pense que le risque, lorsque l'on part de notre présent, est de chercher des liens avec ce présent (dans la pièce) de façon forcée. Je décide, par exemple, que Richard III est Kim Jong-un et je me sers de la pièce de Shakespeare afin de montrer combien Kim Jong-un est cruel. Les mots de Shakespeare ne sont plus ceux de Richard III mais ceux du dictateur nord-coréen. Je trouve personnellement cette démarche plutôt pauvre. Nous n'avons, en effet, qu'à allumer nos téléviseurs pour nous rendre compte de la tyrannie exercée en Corée du Nord.

Par contre, partir de la pièce et tisser des liens avec notre présent, liens qui existent forcément, me semble être une manière plus juste de garder un lien avec Shakespeare. Par exemple, la difformité et la monstruosité de Richard III. Qu'est-ce qui est monstrueux aujourd'hui ? Ceci nous ouvre alors de nombreuses voies d'exploration.

De ces différents témoignages, je retiens donc pour mon adaptation :

- Un univers certes très contemporain mais que j'imagine traversé d'« élisabéthéanité ». Par exemple, la monstruosité : à la fois élisabéthaine et contemporaine, elle appartient à toutes les époques de l'humanité.
- Une contemporanéité mais poétique, pas littérale.
- Et bien sûr, sujet du prochain chapitre, la traduction : que j'aspire être à la fois actuelle et poétique.

Voilà pour la théorie. Il n'y a que par la pratique que je me rendrai compte si le « piège » dont parle Brook est évité ou si je tombe en plein dedans, peut-être même sans m'en rendre compte.

## *Shakespeare et la traduction / réécriture*

*Ne devrions-nous pas, si nous désirons faire sortir Shakespeare de son époque, le récrire ?*  
(21)

Peut-on traduire Shakespeare ? Quand l'on commence à percevoir que dans *Hamlet*, pour ne citer que cette pièce, la plupart des phrases recèlent entre quatre et six niveaux de lectures différents, comme nous l'expliqua de vive voix André Markowicz, toute tentative de traduction paraît vaine. Rajoutons à cela les innombrables jeux de mots intraduisibles, les références qui nous sont devenues inaccessibles, les pentamètres iambiques et la puissance tonique des mots typiquement anglo-saxonne, et la réponse à ma question s'impose : Non. Shakespeare, dans une autre langue que celle dite de Shakespeare, n'est plus Shakespeare. Et pourtant, nous devons tout de même traduire l'intraduisible. La question que je me pose alors est la suivante : Qu'est-ce qui fait qu'une traduction d'une pièce shakespearienne est meilleure qu'une autre ? Est-ce une question de rythmique, de choix des mots, de la façon dont ils fondent ou jaillissent de la bouche des comédiens, de poésie, de « fidélité » au texte original, ou au contraire d'une grande liberté, d'un juste milieu entre une traduction trop littérale ou trop poétisée ? S'il est évident que nous perdons énormément de la richesse d'une œuvre lors de sa traduction, est-il possible d'y trouver un aspect positif ?

Peter Brook va jusqu'à parler de sacrifice concernant la traduction du vers shakespearien mais il fait également référence aux avantages que renferme le processus de traduction. Lorsqu'on lui demande combien des niveaux d'écriture qu'il décrit (*voir p.6*) souffrent dans une langue étrangère, voici ce qu'il répond :

« Les pièces ne souffrent pas, mais moi oui. Pour un Anglais c'est une véritable souffrance. Parce que dès qu'on traduit, c'est un niveau de musique qui s'en va. Ce qui est extraordinaire avec Shakespeare, c'est que ses pièces sont si riches que même lorsqu'on retire ce qui pour la plupart des poètes serait quatre-vingt-dix pour cent de leur valeur, il reste une matière extraordinaire et magnifique. Chez Shakespeare, même traduit, le pouvoir mystérieux demeure, d'où naît l'énergie qui mène à la représentation. (...) Une phrase compliquée avec des adjectifs étranges qui semble très naturelle en anglais, si elle est traduite très fidèlement en français devient extraordinairement artificielle, pompeuse et ampoulée. Le traducteur français doit donc faire des choix et



simplifier le vers pour en redécouvrir la pureté, en sacrifiant ce qui fait en anglais une partie de sa vraie valeur. »  
(22)

Si une grande partie de la valeur d'un vers est donc sacrifiée lors du passage dans une autre langue, nous pouvons néanmoins envisager comme bénéfiques les points suivants : la (re)découverte de la poésie shakespearienne et sa transmutation. Peter Brook fait part de son expérience positive vécue lors d'un travail de traduction avec un écrivain français qu'il qualifie de particulièrement imaginatif. Il explique avoir trouvé le processus très enrichissant car, à force de chercher le « vrai » sens d'un mot, (ce qui leur prenait parfois une journée par page) ce dernier prenait de plus en plus de dimension. Je ne pense pas qu'un metteur en scène anglophone montant Shakespeare dans sa langue d'origine passe autant de temps à se poser la question du sens d'un mot. Le processus de traduction force donc à se poser des questions que nous ne nous poserions probablement pas si nous ne « touchions » pas aux mots. Une fois ces derniers farfouillés de fond en comble, vient le moment de leur mutation ; ceci implique la liberté de rendre un texte shakespearien plus ou moins accessible à un public contemporain.

Pour certains metteurs en scène, la réécriture d'une œuvre shakespearienne s'avère être une nécessité. Lorsqu'il s'apprête à monter une pièce de Shakespeare, Ostermeier explique qu'il est impensable pour lui de ne pas faire une nouvelle traduction et adaptation.

« Il y a plusieurs raisons à cela : l'une d'elle est historique. Un grand nombre de pièces de Shakespeare étant elles-mêmes des réécritures de textes de son époque ou plus anciens, je dirais que c'est en retravaillant ses pièces d'une autre façon que l'on reste le plus proche de lui. Une autre raison de faire une nouvelle traduction est qu'aujourd'hui, ce que nous pensons être Shakespeare vient de l'idée que nous nous sommes faits de la première traduction (d'une de ses pièces) que nous avons lue. Nous ne savons donc pas combien cette version a été altérée, n'étant pas l'originale mais bien la version d'un traducteur. Mais la chose la plus importante est que **chaque génération écrit son propre Shakespeare**. Parce que nous communiquons en quelque sorte avec un texte d'une autre époque, chaque *Zeitgeist* le fait d'une manière différente. Nous lisons la pièce différemment. »  
(23)

Cela voudrait dire que c'est finalement en « modifiant » Shakespeare que nous restons le plus fidèle à son œuvre, afin de la maintenir aussi vivante pour un public contemporain qu'elle l'était à l'époque de son écriture. Quitte à sacrifier (pour reprendre le terme de Brook) une bonne partie de la poésie shakespearienne, l'un des éléments majeurs qui rend tout de même l'œuvre du poète exceptionnelle, autant y trouver une contrepartie suffisamment motivante. Je

ne pense pas que nous puissions jamais égaler son génie poétique mais, par contre, il est en effet possible de continuer à faire évoluer ses œuvres. Non pas qu'elles soient inachevées mais pour la simple et bonne raison que, vu la vitesse à laquelle notre langage évolue, il arrivera bien un moment où plus personne ne comprendra l'anglais élisabéthain. Un jour viendra sûrement où même les anglais traduiront et adapteront Shakespeare, simplement pour le maintenir « en vie ».

Ceci me fait penser à Heiner Müller, qui comparait l'adaptation des pièces shakespeariennes à une « transfusion de sang » (pour pouvoir continuer à écrire) (24). Nous pourrions envisager l'inverse et nous dire que ce sont les pièces de Shakespeare qui nécessitent une injection de sang frais, même si nous savons d'avance que le groupe sanguin ne correspondra pas.

Je ne fais ici qu'évoquer Müller, car il faudrait alors lui consacrer un chapitre entier. Il en va de même pour Carmelo Bene, dont la démarche fut de déconstruire l'œuvre shakespearienne, voire de la « dépouiller » afin d'accéder « directement au noyau des œuvres ». (25)

Je fais là référence à des cas de réécritures « extrêmes », ou plutôt de désécriture, comme dirait Deleuze dans le cas de Bene.

« A la fin du triptyque, il n'y a plus de Richard III ou d'Othello ou de Macbeth : chaque situation s'est condensée en son état épuisé de pur souffle. Autant de condensations qui fuient l'unité origininaire des pièces, toute extension du sens ; mais qui parviennent à recréer ailleurs des nécessités physiques et créatrices puissantes, parce qu'elles résonnent désormais différemment, dans des virtualités différentes. » (26)

Pour en revenir à mon interrogation initiale, je ne sais pas ce qu'est une adaptation ou traduction shakespearienne « idéale ». Je me suis lancée dans la traduction de *Richard III* un peu à l'aveuglette, me basant sur le texte original. Je sais que de Shakespeare, j'ai perdu beaucoup. Une fois cette évidence assumée, je me suis fixée comme objectif de parvenir, à défaut de faire résonner les vers shakespeariens, du moins à rendre mon adaptation la plus vivante possible, ce qui, d'après moi, est une façon de rester ne serait-ce qu'un peu « fidèle » à l'œuvre du poète. J'aspire à ce que mon texte, à défaut d'être shakespearien (comment pourrait-il l'être), ait une « Shakespearean touch ». J'ai donc tenté de maintenir certains aspects qui me semblaient propres à l'écriture shakespearienne.

Néanmoins, j'ai bien peur d'avoir perdu dans l'aventure :

- La richesse de la poésie shakespearienne
- Certaines images et symboles recelés dans le texte

De Shakespeare, j'ai cherché à garder :

- Différents styles de langages : soutenu, commun, poétique, quelques phrases en anglais car cela fait partie de la façon dont nous nous exprimons aujourd'hui.
- Certains jeux de mots, intraduisibles, je l'ai remplacés par d'autres de mon cru.
- L'ironie, la drôlerie, le côté grotesque (je pense aux monologues de Richard par exemple).
- L'infâme, l'épidermique, la violence.

Cette adaptation étant faite pour la scène, l'enjeu primordial était de ne pas alourdir les phrases, ce qui m'a paru être un tour de force dans le passage de l'anglais au français. J'ai en effet envie qu'elle « pulse » et qu'elle « cogne » et c'est par le rythme, celui propres aux mots ainsi que celui des comédiens, que cela fonctionnera ou non. Je l'ai d'ailleurs écrite en entendant dans ma tête les voix de mes comédiens. Le texte sera donc à éprouver sur le plateau et fera sûrement l'objet de plusieurs réécritures.

J'ai cherché à simplifier l'intrigue, à rendre clair dès le début qui est qui dans la pièce, ce qui, avouons-le, peut mettre un certain temps de compréhension lors d'une première lecture ou représentation. Par exemple, je rajoute le prénom George au Duc de Clarence dès le départ, afin que l'on saisisse que son nom commence par la lettre G ; idem pour Richard de Gloucester. Ma dernière envie était de faire de *Richard III* une adaptation littérale et plate, sans saveur, scolaire. Je pense avoir évité cela. Par contre, c'est une adaptation qui sert mon propos de metteur en scène, forcément réducteur. Je la considère comme un matériau à explorer par les comédiens, non comme un « produit » fini. Je suis consciente qu'à l'étape actuelle, elle est plus de l'ordre d'une ébauche, d'un exercice, que d'un travail de profondeur. C'est une première étape de travail qui s'étoffera au fur et à mesure des lectures et des répétitions.

## *Das Konzept, pour ou contre ?*

« Le metteur en scène doit se représenter de façon très claire sa future mise en scène, sa carcasse de fer, mûrement pensée dans ses formes essentielles jusqu'aux résultats. Mais cela ne suffit pas : de même que le compositeur qui crée entend comment tel ou tel instrument reproduit les différentes parties de son œuvre, de même le metteur en scène doit, dans le processus de création de la conception d'ensemble de la pièce, avoir une idée de l'acteur qui exprimera tel ou tel élément de cette conception. En se représentant l'interprète de chaque rôle, le metteur en scène évoque le timbre de sa voix, tient compte de ses spécificités physiologiques et psychiques, il tient compte du type auquel appartient l'acteur (selon qu'il est mélancolique, sanguin ou flegmatique), et en fonction de tout cela, il détermine quel instrument de musique sera cet acteur dans l'orchestre de sa partition de metteur en scène. » (27) **Vsevolod Meyerhold**

Je vais faire référence là encore à mon adaptation de *Richard III*, que j'aurais longuement rêvée avant de concrétiser sur le plateau. Elle est à la fois très construite et infiniment fragile, prête à être chamboulée par l'entrée en scène des comédiens. Le cadre est là, il n'attend qu'à être comblé par les propositions de chacun des acteurs et je sens que j'ai maintenant atteint mes limites en ce qui concerne la conception. Meyerhold le dit lui-même, sa « carcasse de fer » n'est qu'une carcasse dont la chair sera constituée par le jeu des acteurs. S'il explique ne jamais s'écarter de sa conception générale, il avoue être « toujours disponible pour l'initiative des acteurs ». (28)

Quant à Peter Brook, lorsqu'il évoque ce qu'il appelle « la base de son travail », il parle lui de pressentiment obscur et profond :

*« Quand je commence à travailler sur une pièce, je pars d'un pressentiment obscur et profond, semblable à une odeur, à une couleur ou une ombre. C'est la base de mon travail, mon rôle, c'est ainsi que je me prépare aux répétitions, quelle que soit la pièce que je monte. Cet obscur pressentiment, c'est ma relation avec la pièce. (...) Le travail commence avec les comédiens. La répétition doit créer un climat qui rende les acteurs libres de proposer tout ce qu'ils peuvent apporter à la pièce. C'est pour ça qu'au premier stade, tout est ouvert. Je n'impose absolument rien. En un sens, c'est diamétralement opposé à la technique qui veut que, le premier jour, le metteur en scène expose le sujet de la pièce et quelle est son approche. Je procédais ainsi il y a des années. Par la suite je me suis rendu compte que c'était le pire des points de départ. » (29)*

Le témoignage de Giorgio Strehler est troublant de similitudes :

« Je n'ai jamais préparé à l'avance la mise en scène. Au début des répétitions, je ne sais presque rien. Bien sûr, j'ai travaillé sur l'auteur et sur l'œuvre, j'ai essayé de comprendre ses rapports avec son époque, avec ses contemporains, en essayant toujours de le mettre en rapport dialectique avec notre présent et avec moi-même. J'ai imaginé un certain « cadre » (je n'aime pas le mot scénographie.) Il est inexact de dire que je répète avec les acteurs habillés et maquillés dans un cadre déjà prêt. Le décor de nos spectacles se construit avec eux, au long d'un travail de recherche presque archéologique, qui, malheureusement, se fait toujours plus vite que je ne le voudrais. Pour moi, l'idéal serait de construire un espace en partant de données vagues, puis de le modeler avec les acteurs en même temps que se fait le travail du texte sur la scène. Je n'ai jamais réussi à le faire. Je ne suis jamais tombé dans le piège de considérer comme idéal d'avoir des décors et des costumes déjà faits le premier jour des répétitions ; pourtant il y a eu un temps où nous tous, les jeunes, nous rêvions et luttions pour que tout soit prêt le premier jour, comme au cinéma. C'était une erreur : le théâtre n'est pas le cinéma. Au théâtre, tout doit naître, ou devrait naître, comme par miracle, sur la scène, à chaque instant. » (30)

Remarquons que deux des plus grands metteurs en scène de leur génération, Peter Brook et Giorgio Strehler, racontent tous les deux avoir, à leurs débuts, aspiré à arriver le premier jour de répétition le plus « prêt » possible. Puis, leur expérience évoluant, ils expliquent alors s'être rendu compte que c'était la pire des erreurs. Cela me semble être assez révélateur de ce qui est peut-être la problématique la plus ardue d'un metteur en scène débutant : se sentir suffisamment en confiance dans sa conception dramaturgique pour passer au plateau. Nous voulons en effet être prêts à répondre à toute question, à parer toute « attaque ». Mais cela n'arrivera jamais car la beauté de la chose est que notre travail s'effectue en direct avec les acteurs. Je prends comme exemple la scène entre Richard et Lady Anne : Je me demande si je suis prête à m'attaquer à une telle scène ; en ai-je bien réalisé la complexité, sais-je seulement pourquoi et comment Anne tombe finalement sous le charme de Richard ? La réponse s'avère partiellement négative et le sera toujours tant que je ne commencerais pas à travailler avec mes comédiens. Je pourrais trouver des réponses, mais elles me sembleraient forcées. J'ai besoin de découvrir le pourquoi du comment en même temps que mes interprètes, d'apprendre avec eux, grâce à eux, en les regardant tâtonner, chercher, se tromper. En résumé, j'ai l'impression que les personnages d'Anne et Richard n'existent pas encore. Je ne peux donc, pour le moment, que donner des pistes d'exploration, rien de plus.

« Ces personnages issus des pièces de Shakespeare, ou d'ailleurs de n'importe quelle pièce en général, sont pour moi des personnalités abscondes qui n'existent pas encore dont nous ne connaissons pas le sens précis tant qu'ils ne se sont pas exprimés par leur répliques issues du script préparé d'avance à leur intention.» (31)

Effectivement, une fois la première ébauche de traduction finalisée, les croquis concernant la scénographie esquissés et les personnages longuement rêvés, je me retrouve quelque peu bloquée. Je ressens le besoin de concrétiser mes intuitions sur scène, d'observer les comédiens y évoluer, d'entendre leur voix, de percevoir leur énergie. Peter Zadek parle de sa façon d'aborder les répétitions et de ce processus d'exploration qu'il estime être si essentiel :

« Les premières semaines de répétitions reviennent pour moi à ceci : observer, entraîner, regarder, constituer autour de moi et de la pièce un groupe uni. La principale question est celle-ci : comment partir de ce que fait le comédien pour arriver au résultat que je souhaite ? Je commence par mettre en scène non pas la pièce, telle que moi, je la vois, mais bien plutôt l'imagination des comédiens afin de me l'approprier progressivement tout en maintenant en mouvement leur créativité. (...) Travailler avec des comédiens d'une inventivité incessante est beaucoup plus exigeant. Au bout d'un moment ils font tous un truc original à eux ; arrive alors ce qui doit arriver : l'un joue un chien, l'autre un dentiste et ça donne l'histoire d'un chien chez le dentiste ! Mais il faut malgré tout prendre ce risque en travaillant, sinon – et ça se passe malheureusement très souvent – le metteur en scène bloque en amont tout ce qui ne correspond pas à ce qu'il projette. Ce qui implique qu'il tue en même temps l'imagination du comédien et donc aussi la mise en scène toute entière. » (32)

Je partage entièrement les visions de Peter Brook, de Giorgio Strehler et de Peter Zadek (comment ne pas les partager ?). Cela dit, vu mon niveau d'expérience relativement mince et le temps de répétition, à la fois généreux et limité pour une telle pièce, dont nous bénéficions, il me paraît impensable de n'avoir aucune « nourriture » à fournir aux comédiens (ce qui, bien évidemment, n'est pas ce que suggèrent les trois metteurs en scène cités ci-dessus). J'adorerais leur dire : partons de rien et découvrons ensemble. Mais je ne peux créer une traduction, travailler avec quinze comédiens, gérer l'aspect technique (dont la vidéo et le montage), construire l'univers enveloppant la pièce, mettre en place un processus de travail avec les danseurs, et enfin m'occuper de l'élaboration de mon propre personnage en quatre semaines sans avoir établi au préalable une conception qui tienne plus ou moins debout. Cela m'évitera de me dire, une semaine avant la date des représentations, qu'il me faut deux comédiens supplémentaires car les rôles de Margaret et Stanley me paraissent finalement indispensables. Il me semble donc tout aussi essentiel d'arriver préparée que de laisser une grande part de liberté d'exploration aux comédiens, exploration qui m'amènera certainement à reconsidérer certaines idées initiales. Je pense avoir un Konzept, mais ce dernier reste modifiable. Je me pose beaucoup de questions, je n'ai pas encore toutes les réponses (et ne pense pas les avoir toutes d'ici septembre). Je me dis qu'une fois les questions posées, c'est sur le plateau que les réponses prendront forme. Et si certaines questions restent irrésolues,

comme un suspens, c'est peut-être que nous n'étions pas encore prêts à y répondre cette fois-là. Même si « trouver » s'avère rassurant, chercher me paraît être, à ce stade, plus important. Je sais néanmoins qu'à un certain stade de l'élaboration scénique, je vais me retrouver confrontée à un dilemme de taille : Impossible d'ignorer qu'une fois les scènes tournées, une certaine partie du processus de travail scénique restera figé. En effet, comme je l'explique ultérieurement, les scènes où apparaissent les autres personnages de la pièce (hors Richard et Buckingham) seront filmées, et ce, deux mois avant la représentation. Dans le cadre d'une production, j'aurais opté pour une captation en live, mais ceci n'est pas envisageable pour ce travail d'étude. Je me sens en effet incapable de gérer la complexité technique que cela impliquerait. De plus, cette façon de procéder me permet également de ne mobiliser le nombre important de comédiens dont j'ai besoin que durant la période de tournage. Mais cela va à l'encontre même de mon « idéologie » théâtrale : Mon comédien principal sera contraint de jouer avec des partenaires dont les réactions ne pourront pas changer. C'est d'ailleurs pour cette raison là que Lady Anne sera le seul autre personnage dont la présence se fera également sur le plateau, l'option de figer cette scène si intense et complexe me paraissant peu avisé. Cependant, l'alternative de filmer en amont étant décidée, et ce pour des raisons pratiques, à moi de faire en sorte que l'illusion réussisse au mieux. Cette problématique m'a d'ailleurs amenée à m'interroger sur le processus envisagé pour cette adaptation : La période de travail sera divisée en deux temps : les parties filmées seront tournées pour la plupart en juin (certaines en août) et le travail de plateau aura lieu en août. Aussi bien concernant le travail sur scène que devant la caméra, les comédiens auront le temps de chercher, d'explorer, de proposer plusieurs types de jeu. Rien n'est décidé à l'avance, c'est par ce temps d'exploration, indispensable, que les choses vont prendre forme peu à peu. Entre juin et août, il est certain que l'élaboration de la pièce aura évolué. Que faire alors si ce qui aura été tourné ne correspond plus à nos découvertes scéniques ? Et pourtant, je préfère prendre ce risque-là que de chercher à bloquer quoi que ce soit afin de me protéger d'éventuels changements contrariants à devoir apporter, comme par exemple la suppression d'une ou plusieurs vidéos.

Y a-t-il une méthode idéale, je n'en sais rien. Ce que j'imagine s'en rapprocher le plus est de construire un Konzept suffisamment solide tout en étant capable de le remettre en question une fois l'exploration scénique engagée. Je vais donc essayer d'appliquer cette « méthode » de la super conception modulable à laquelle Meyerhold fait référence, et qui me paraît être, à ce stade de mon apprentissage, « le modèle à suivre ».

## *Shakespeare et l'ésotérisme*

Comment mettre en scène une pièce basée sur un mythe ésotérique. Questionnement plus général : comment accéder à l'ésotérisme dans Shakespeare. Peut-on, en tant que metteur en scène, ignorer cet aspect de son œuvre ?

J'essaie en vain d'élaborer un dispositif scénique pour *Cymbeline*. Des neuf pièces, c'est la seule que je n'arrive pas à imaginer sur un plateau. J'ai tenté quelques croquis, de potentiels dispositifs envisageables pour le début de la pièce, mais la problématique est que j'ai du mal à saisir l'œuvre. Certainement est-ce dû en partie à la structure éclatée de la pièce et à son foisonnement quelque peu étrange. Et pourtant j'ai le sentiment de tout de même ressentir quelque chose, une vague intuition. Si je devais choisir un point d'entrée, ce serait la scène dans la grotte où Cloten, décapité, gît dans un cercueil aux côtés d'Imogène inconsciente. C'est le moment de la pièce qui m'interpelle le plus, mais je ne prétends pas savoir quoi en faire. Je suis récemment tombée sur un livre qui prétend donner des clés de lectures à l'œuvre shakespearienne, en se basant sur l'ésotérisme. Cette lecture, par ailleurs passionnante, m'a sur le moment complètement déstabilisée : je me suis soudain sentie impuissante, voir déconnectée face à Shakespeare. Si ses pièces sont, comme le prétend l'auteur du livre, truffées d'ésotérisme, comment monter Shakespeare aujourd'hui ? Cet ésotérisme, inaccessible pour la majorité d'entre nous, qu'en faire en tant que metteur en scène ? Comment transformer cette matière spirituelle complexe en matière scénique ? J'ai refermé le livre avant de l'avoir terminé, car il ne m'aidait aucunement d'un point de vue pratique. Au contraire, il me déroutait plus qu'autre chose.

Je l'ai rouvert, par hasard ou poussée par mon inconscient, alors que je commençais à ressentir une certaine frustration concernant mon manque de créativité sur *Cymbeline*. Et il se trouve, ceci est une anecdote véridique, que je tombe précisément sur un chapitre dédié à *Cymbeline*. Et, quoi que l'on puisse penser de l'ésotérisme, je pense que cela vaut la peine, pour un metteur en scène qui désirerait monter cette pièce, de s'y arrêter. L'auteur nous fait part d'un ouvrage datant du XVII<sup>e</sup> siècle regorgeant de symboles ésotériques illustrés. L'une des images représente une jeune femme, morte en apparence, allongée dans une tombe. Son corps est enroulé par la queue d'un dragon qui lui crache une haleine de feu. Le dragon et la femme se tuent l'un l'autre, sont aspergés de sang. J'avais dans l'idée de résumer la suite du mieux possible mais j'admets ici mon incompetence en la matière. Je joins donc, en annexe, un extrait du texte en question. D'après l'auteur, tout l'épisode tend « à amener

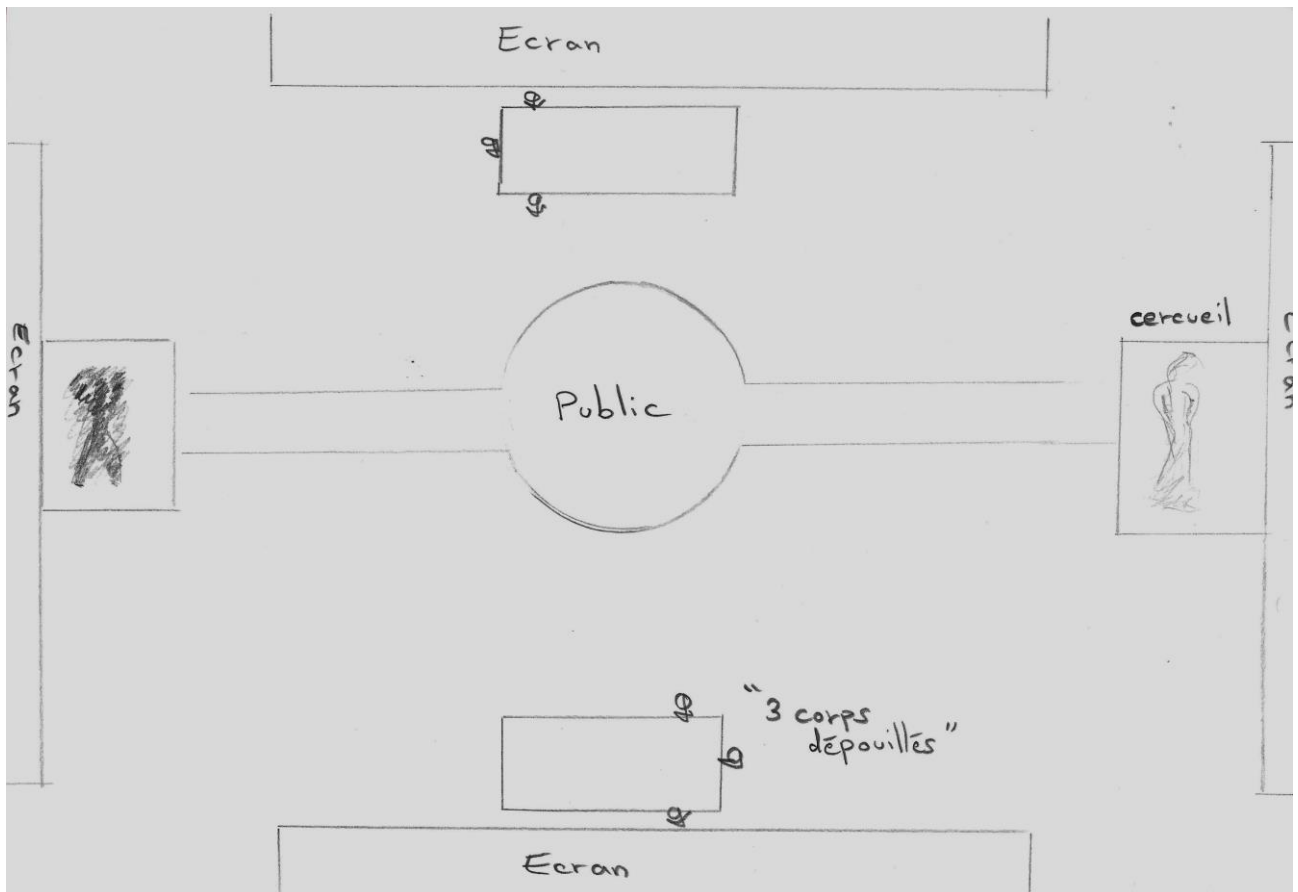


Imogène au renoncement total qu'exige l'initiation suprême et à l'adieu au monde obscurantisme (la cour) pour entrer dans le monde lumineux de la caverne, du dépouillement, de l'ascèse et de la véritable fraternité. » (33)

En tant que metteur en scène, nous pouvons, ou non, prendre cette allégorie ésotérique en considération. Mais peut-on pour autant nier qu'il est fort probable que Shakespeare s'en soit inspiré et ait peut-être bâti toute sa pièce autour. Certes, d'après Paul Arnold (l'auteur du livre), c'est toute l'œuvre de Shakespeare qui recèle de mythes ésotériques et initiatiques (à des niveaux différents), pas seulement *Cymbeline*. Nous pouvons donc argumenter qu'il serait alors judicieux d'également revisiter *Hamlet* d'un point de vue ésotérique. Mais peut-être *Cymbeline* est-elle la seule pièce de Shakespeare entièrement basée sur un mythe ésotérique, et donc la seule à ne pouvoir être envisagée sous un autre angle ? Cela pourrait expliquer le manque d'engouement que connaît cette comédie romanesque depuis le dix-neuvième siècle. Car, en effet, l'on ne peut dire qu'elle enflamme les metteurs en scène contemporains. Si nous pouvons légitimement nous demander quel metteur en scène de renom n'a pas monté *Hamlet*, *La Tempête* ou *le Roi Lear*, il en va tout autrement concernant *Cymbeline*. Me voilà donc partie à la recherche d'éventuels témoignages sur cette œuvre si insolite. Dans *On Directing Shakespeare volume 1*, *Cymbeline* est l'une des cinq pièces de Shakespeare auxquelles il n'est pas fait référence. Sur les trois cent pages de *Looking at Shakespeare*, à peine une demi-page lui est consacrée. J'apprends que Peter Hall la monta à Stratford en 1957 dans une atmosphère de conte de fées et d'ombres brumeuses. Je trouve une vidéo dans laquelle il parle de la difficulté de mettre en scène la dernière scène de la pièce, qu'il qualifie d'ennuyeuse à mourir. (34) Sur ce point, je tombe d'accord avec lui. Je résume le reste de ma recherche, pour le moins infructueuse : Si le nombre, gargantuesque, de commentaires sur *Richard III* ou *Hamlet* donne le tournis, les références à *Cymbeline* se comptent sur les doigts de la main, et cela même chez ceux dont les mises en scènes d'œuvres shakespeariennes occupent la majorité du Curriculum Vitae. Cela veut-il dire qu'il faille considérer *Cymbeline* comme une pièce « inférieure » du corpus shakespearien ? Une sorte de melting pot incohérent où l'on a tendance à se perdre, voir même à s'ennuyer ? Ou est-ce parce que cette œuvre nous dépasse, nous et notre époque, trop enracinée dans un mythe ésotérique dont nous ne savons que faire aujourd'hui ? Je me dis qu'il faudrait élargir mes recherches, ne pas me cantonner à des témoignages sur *Cymbeline* mais sur le thème de l'ésotérisme dans l'œuvre de Shakespeare en général. Je me demande soudain si les metteurs en scène sont conscients des symboles recelés dans les pièces de Shakespeare. Ils n'en parlent pas, ou très peu. Peut-être est-ce simplement

parce qu'il ne sert à rien d'en parler, juste d'en être conscient. Je suis brusquement frappée par la naïveté de ma propre remarque. L'ésotérisme, le symbolisme...à ce moment précis, j'ai l'impression que tout le travail effectué jusque-là sur ces huit pièces est raté, nul, naïf, superficiel. Pas une seule seconde je ne me suis occupée de symbolisme. J'ai suivi des intuitions, mis en place des dispositifs, me suis prise au jeu si excitant de la création à partir d'un petit bout seulement, un petit centième peut-être d'*Hamlet*, de *Macbeth*.

Maintenant, à ce moment précis, je me sens submergée par l'immensité de la tâche, j'en ai le tournis, littéralement. C'est alors que je décide de fermer immédiatement la porte que je viens d'entrouvrir. Je ne concentrerai pas ma recherche actuelle sur ce thème-là. Je garde ce sujet comme piste de réflexion mais je ne vais pas le développer pour l'instant, et ceci pour deux raisons : la première, c'est que je risque de m'y perdre, l'ésotérisme me dépassant complètement. La seconde est que je ne pense pas que cela m'aiderait à monter Shakespeare. Au contraire, cela risquerait de me bloquer, me le rendant inaccessible. Je préfère me concentrer sur la praxis. Mais je ne peux m'empêcher de me poser la question suivante : si je décidais de monter *Cymbeline*, car il y a quelque chose dans cette pièce qui m'interpelle, devrais-je tenter de plonger moi aussi dans la compréhension de l'ésotérisme ou, au contraire, ignorer cette dimension et faire comme avec les autres pièces, choisir ma lecture ? Je pense avoir prouvé ici que je ne cherchais pas à être « fidèle » à Shakespeare mais à développer mes propres intuitions, qu'elles soient ou non justifiées. Mais mon intuition concernant *Cymbeline* repose sur quelque chose que je ressens mais qui me dépasse. J'éprouvais l'envie de faire part ici de mon interrogation. L'ésotérisme ne pouvant être un sujet que l'on aborde de façon superficielle, je referme ici la parenthèse. Je préfère rester ici dans le concret et assumer le fait que je ne sais pas comment monter *Cymbeline* aujourd'hui. Je fais suivre ici deux ébauches scéniques, concernant le début de la pièce. Je n'ai, pour le moment, aucun dispositif satisfaisant.



La fuite d'Imogène : sur les écrans défile l'image en noir et blanc d'une jeune femme qui court dans la neige. Nous ne la voyons que de dos, peut-être même ne voyons-nous que ses jambes. Elle trébuche, tombe. Se relève, se remet à courir. Elle fuit manifestement un danger. L'image est la même, elle passe en boucle. Les personnages réagissent-ils à ces images ?

Comment lier ces mondes disparates ?

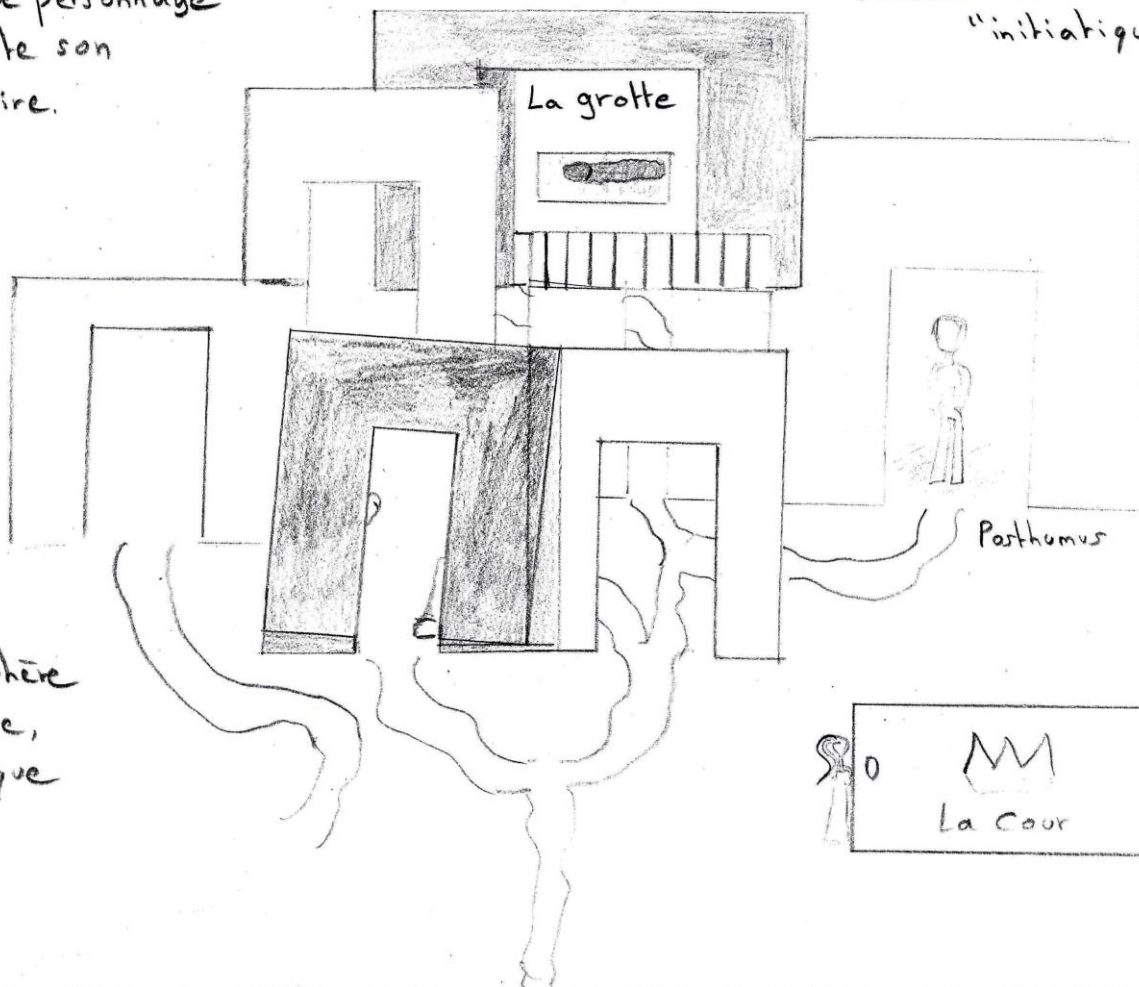
Les spectateurs peuvent-ils se promener dans l'espace scénique ou sont-ils « cloîtrés » dans le cercle ? Peut-être ont-ils le choix de rejoindre tel ou tel espace, de choisir entre les différents univers... Chaque espace prend peut-être vie à des moments différents.

- A jardin, Posthumus se lamente après la perte de sa bien-aimée dont il pense avoir causé la mort.
- En fond de scène, autour de la table : Le roi Cymbeline, la reine et Cloten  
= la cour corrompue
- A l'avant-scène : les « habitants » de la caverne, Béliarius, Guidérius et Arviragus  
= les sages

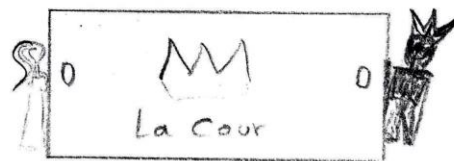
Le faste versus le dépouillement. Le clinquant = le vide versus la sagesse = la plénitude

chacun personnage  
raconte son  
histoire.

Promenade  
"initiatique"



atmosphère  
étrange,  
grotesque



# HAMLET

« *Who's there ?* (Hamlet, Acte 1, Scène 1, première réplique)

Qui est la personne qui nous fait face ? Qui est l'autre ? Qui est en train de nous parler ? Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qu'un être humain ? Si vous commencez à penser à des réponses possibles à ces questions qui émergent tout au long de la pièce, les choses se compliquent très rapidement (...) Qu'est-ce qui fait la différence entre la propre conception que nous avons de nous-mêmes et notre apparence externe, notre masque social, le rôle que nous devons jouer et ce que nous représentons ? » (35) **Thomas Ostermeier**

## Réflexion personnelle

De toutes les pièces, c'est celle qui m'inspire spontanément le plus de versions scéniques différentes, peut-être car c'est celle que je connais le mieux. Je vous présente donc quatre versions qui se sont dessinées simultanément. Je développe ensuite deux d'entre elles.

### *Version 1 : Hamlet, un ado mal dans sa peau*

Un seul en scène basé à la fois sur une réécriture des monologues d'Hamlet et sur la façon de faire entendre ces textes. Je me demande en effet s'il est possible de faire vivre LE monologue de l'histoire du théâtre différemment ? A-t'il une chance, par exemple, de résonner chez des jeunes pour qui le théâtre rime avec ennui mortel ? J'ai envisagé un langage commun entre eux et les textes de Shakespeare qui serait lui aussi basé sur le rythme et j'ai tenté une approche rappée avec mon frère. Je dois dire que j'ai trouvé ça plutôt concluant. Un Hamlet mal dans sa peau, qui crache sa douleur et son mal-être. Un Hamlet sans avenir, sans travail, piégé par le réchauffement climatique. Le dispositif scénique serait très simple ; un jeune homme assis, seul, au centre d'une pièce vide. Des photos sur les murs qui relatent son quotidien. On entendrait le texte, rappé, des monologues adaptés. Pas très intéressant théâtralement parlant mais, d'un point de vue « poétique », je pense que cela pourrait valoir la peine d'essayer. Accent mis sur la réécriture, l'adaptation littéraire plus que scénique. On se concentre sur le texte, non sur le personnage. Hamlet n'est plus vraiment Hamlet ; Hamlet, c'est tous les jeunes qui luttent pour se faire une place dans notre société actuelle. Ci-dessous, une première ébauche d'adaptation littéraire :

## HAMLET

Etre, pas être, être, pas être, être

Je me disais : vivre ou bien crever ?

Hein maman, qu'est-ce que je fais ? Vaut-il mieux supporter de le voir baiser  
Ma mère sur le cadavre encore chaud de mon père  
ou alors

Me déchirer la peau, me lacérer les veines, voir mon sang couler, mes organes éclater,  
dégueuler mon vide intérieur, gerber ma schizophrénie, m'autodiséquer

Creuser ma tombe et m'y coucher  
Ou alors la partager avec toi papa

Empli du vide abyssal de mon inconsistance

Comment anesthésier  
Cette douleur oppressante qui m'empêche de respirer  
J'imagine mes organes en train de se disloquer  
On m'a ôté mes entrailles  
Et depuis sans savoir qui je suis  
J'erre  
Qu'on me libère de ce tas de chair

Fuck fuck fuck  
Pas de pilules pour m'apaiser juste la mort

Mais la mort n'est-elle pas pareille  
A ce sommeil dans lequel  
J'oublie que the other mother fucker is fucking my fucking mother  
O doux sommeil  
Dans tes bras anesthésie-moi  
Pour toujours je veux me donner à toi  
Je veux être bercé comme le bébé que j'étais  
Alors son préféré  
Oui ma maman m'aimait

Hamlet !

Ta gueule papa ! Tu pourrais pas y rester dans ta tombe merde !!!  
Qu'on l'empêche d'en sortir, qu'on le crame tiens Horatio voici des allumettes

Tout ça c'est à cause de toi papa et toi aussi Horatio putain  
Pourquoi t'es pas resté à Wittenberg  
Non je t'aime pas tant que ça tu sais  
Et si tu m'avais pas raconté hein  
La tragédie aurait pas eu lieu  
Je m'serais juste bouché un peu plus fort les oreilles  
Fermé un peu plus grand les yeux

Sombrer dans ce sommeil glacé  
Oui m'y consumer tout entier

Hamlet !  
La mort m'appelle  
J'y vais !

But wait ! Quelles berceuses me seront chantées une fois à moitié putréfié  
De quels rêves serai-je alors hanté ma chair par les asticots dévorée

Hamlet!  
Shut the fuck up!!!

Ahhhhahaahhh (rires hystériques)  
Non pas ça j'agonise déjà de mes rêves à moi

Que des rêves pires encore puissent venir me supplicier  
Voilà qui me fait renoncer

Tant pis

J'ai encore sur ma souffrance de quoi soliloquer  
Avec lui avec l'autre avec moi et aussi avec moi-même  
Dans les bons jours quand on se retrouve enfin réunis  
Ça fait du bien ça soulage de se sentir entier et accompli  
Mais dernièrement c'est devenu de plus en plus dur moi et moi-même on est éparpillés et oui  
J'avoue que j'ai jamais vraiment considéré l'option du suicide c'était pour voir comment vous réagiriez

Cela dit ça fait du bien d'en parler parce que je me souviens quand j'étais bébé  
Ma maman m'allaitait et j'aimais bien ça il paraît

Hein papa toi aussi avoue que t'aimais bien ça  
Pourquoi t'allais voir des putes tu crois qu'on savait pas ?  
Que tu brûles en enfer franchement ça m'étonne pas  
Attend Horatio fous pas le feu tout de suite dis-lui de revenir j'ai encore des questions à lui poser

Non je veux pas savoir oui je vais te venger  
J'ai juré mais j'espère que tu mens  
Jamais je serais comme toi tu entends papa  
Je suis pas un guerrier juste un pauvre être paralysé  
Je suis jaloux parce que maintenant elle l'aime plus que moi c'est vrai  
Sur la photo de famille ils ont effacé ton visage tu sais

Hamlet ! Ta gueule ta gueule ta gueule ! !!!!  
Maman, encore un câlin !

Voici venir la belle Ophélie  
Lorsqu'on découvrit son cadavre elle était encore chaude  
Elle se donna à la mort aussi avidement qu'elle se donna à moi

Belle nymphe aux nénuphars !  
 Ça sonne bien  
 Entre les joncs  
 Putréfié  
 Bientôt on retrouvera ton cadavre

Laisse-moi recueillir une dernière fois ta sève avant de m'en aller  
 Et dans tes prières n'oublie pas  
 Hamlet était plus lui-même  
 O mighty God  
 S'il vous plait il faut lui pardonner

### Le quotidien d'Hamlet



Potentiellement intéressant si contrebalancé par une ou plusieurs propositions scéniques beaucoup plus riches théâtralement parlant, et qui, au lieu « d'isoler » Hamlet et de ne se centrer que sur lui, donne la parole aux autres personnages, fait percevoir la pièce par d'autres points de vue que celui d'Hamlet seul.

**Conclusion postérieure :** Cette version étant un travail d'écriture avant tout, je la laisse de côté pour l'instant. Se concentrer sur la matière théâtrale. Ou plutôt sur son potentiel éventuel.

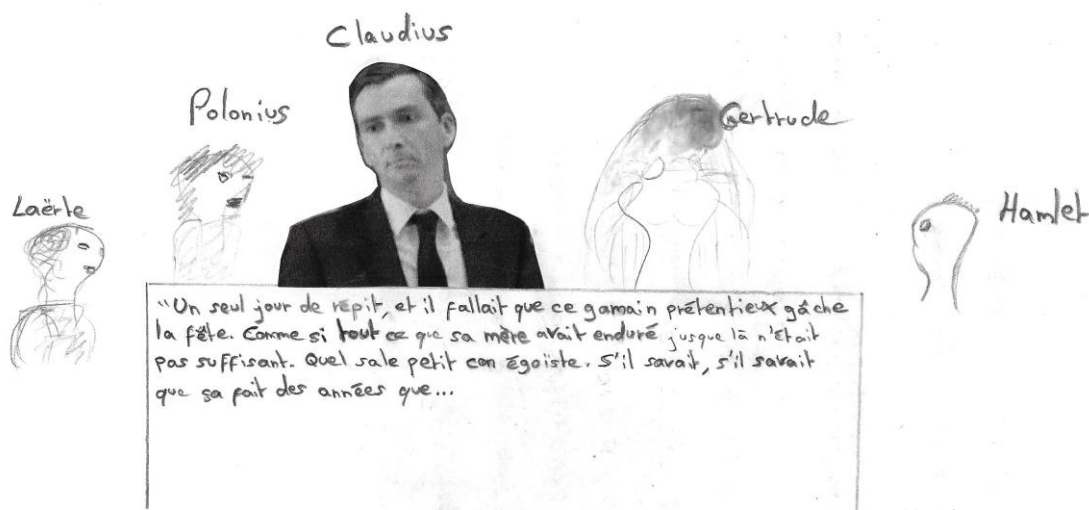


## Version 2 : Hamlet, angles de vues

Influence: Eija Liisa Ahtila « *Me / We* ».

Donnons donc la parole également aux autres personnages. Raconter la même histoire mais avec des points de vue différents. Je me demande si c'est possible de faire ça au théâtre. Le public ne peut être derrière l'épaule de Laërte, puis d'Hamlet, puis de Claudius, telle une caméra qui les suivrait. Ou alors, faire un *Hamlet* immersif. Le public est divisé en...disons quatre parties. Un quart des spectateurs vit l'histoire du point de vue d'Ophélie, un autre quart du point de vue de Claudius, un troisième de celui de Gertrude et le dernier du point de vue d'Hamlet. Cela voudrait dire qu'il nous faudrait quatre espaces scéniques distincts, avec le nombre d'acteurs multiplié par quatre...Car si on fait ça sur une même scène, ce sera un méga fouillis. Nous n'allons pas diviser le public mais les différentes scènes. Ex : La scène du banquet (Acte 1, scène II) est racontée par Claudius, la scène suivante est racontée par Laërte, et ainsi de suite. Les autres personnages (ceux qui ne racontent pas) évoluent en toile de fond. Bruits de dialogues, musique, mouvements. C'est comme si un des personnages de la tragédie sortait du tableau pour s'exprimer pendant que l'action continue à se dérouler derrière lui.

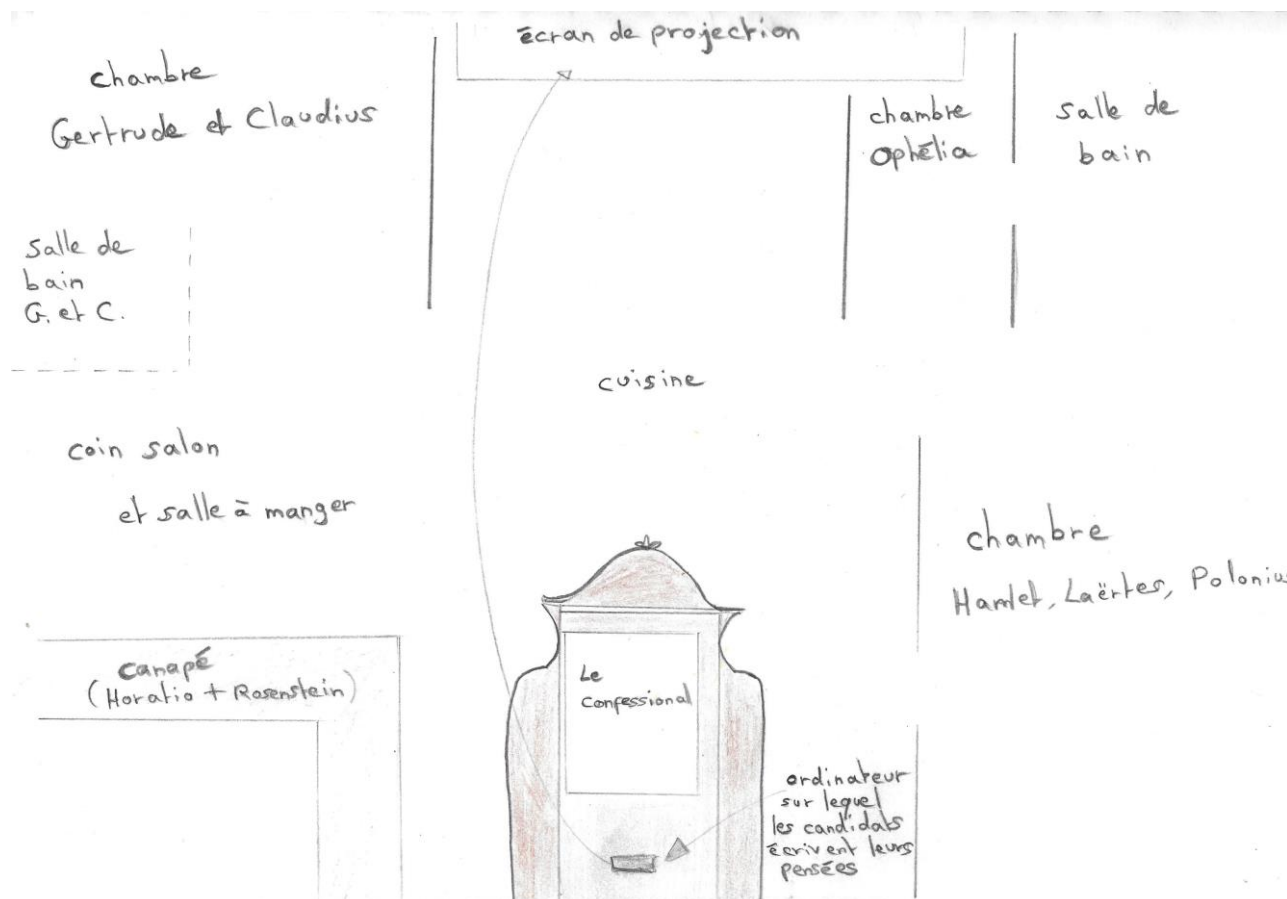
Claudius raconte...



Bruit de dialogues de fond (entre Gertrude et Hamlet, etc.) Musique, mouvements. Claudius s'exprime, il s'adresse au public (ou à lui-même, à définir). La scène se joue, en toile de fond.

**Conclusion postérieure :** Je choisis de développer cette idée dans le dispositif qui suit.

## Version 3 : Loft Hamlet Story



L'espace scénique est aménagé tel un loft (voir croquis). Il n'y a pas de compartiment fermé, les personnages sont donc visibles du public à chaque instant. Exemple : les différentes chambres sont délimitées par de petites palissades, ou simplement par du scotch au sol. Il n'y a pas de cloison, ou tout du moins pas de cloison donnant sur la salle. Il faudrait tenter deux versions : l'une avec des palissades, où les personnages ne peuvent se voir entre eux une fois dans leur compartiment respectif (mais sont visibles du public), et une autre avec du scotch, où les personnages sont visibles non seulement du public mais également entre eux. Nous pourrions également envisager une version avec le scotch, mais, par une convention théâtrale, les personnages ne se verraient pas entre eux. Le SEUL endroit fermé est le confessionnal.

J'imagine le début de la pièce comme tel : Sur le grand écran en fond de scène, on projette le générique sur la musique de Loft Story : *8 personnalités coupées du monde, filmées dans un loft de 225 mètres carrés, 24 heures sur 24 par 26 caméras et 50*

*micros*. Sur l'écran de projection, apparaissent les visages des participants les uns après les autres. Leurs noms sont cités : *Hamlet, Horatio, Gertrude, Claudius, Ophélie, Laerte, Polonius, Rosenstern* (mélange de Guildenstern et Rosencrantz)

*Dans 9 semaines, ils ne seront plus que 2.* (À savoir, Horatio et Fortinbras)

Entrent les candidats avec leur petite valise.

### **Points intéressants d'un tel dispositif :**

- Tous les personnages sont constamment sur scène. Ils s'épient les uns les autres et nous, nous les observons, les regardons évoluer dans un climat qui se détériore au fur et à mesure. Etant tout le temps susceptibles d'être observés, ils doivent maintenir un masque (sauf Ophélie, qui n'en porte pas). Mais celui-ci se fissure peu à peu. Peut-être découvrons-nous des facettes qu'ils auraient préféré garder cachées...
- La nuit, on peut voir Hamlet errer, Claudius qui ne parvient pas à trouver le sommeil, Ophélie qui fantasme ses nuits d'amour avec Hamlet...
- Le confessionnal : idéal pour les monologues et pour donner la parole à chaque personnage (pas seulement à Hamlet).
- Le spectre : vu que tout est filmé, il y a matière à jouer sur les interférences que le spectre produit sur la vidéo. Ex : Film *La Voix des Morts*. Scène entre Gertrude et Hamlet : pas d'interférences car cette fois-ci, le spectre est une projection de l'esprit d'Hamlet.
- L'intérêt principal d'un tel dispositif est, comme le précédent, de donner d'autres points de vue de la pièce que celui d'Hamlet. Donner une vision d'ensemble. Mise à nue des personnages. **S'éloigner de « l'Hamletocentrisme ».**
- Gros travail d'adaptation ; coupes et ajouts de texte. Chaque personnage livre ses sentiments à l'intérieur du confessionnal, il faut donc leur écrire à tous au moins un monologue.
- Ces moments au confessionnal (qui est d'ailleurs un vrai confessionnal d'église, en contraste avec l'atmosphère du loft) sont filmés en live et retransmis sur l'écran de projection.

- Dans l'idéal, il faudrait que chaque membre du public ait un petit écran (IPad) sur lequel les monologues seraient retransmis en Live. Ou alors les personnages écrivent, comme sur un blog. Ce ne sont pas eux qui seraient filmés mais ce qu'ils écrivent, directement retransmis sur l'écran de projection (ou les écrans des spectateurs)
- Tous les personnages étant constamment sur scène, il faut organiser la vie du loft afin de les faire exister indépendamment de leur relation à Hamlet ; même si, évidemment, la vie du loft ne peut être que régulée par l'humeur d'Hamlet qui devient de plus en plus ingérable. Les habitants du loft sont Co dépendants du comportement d'Hamlet, victimes de son agressivité, mais un sas de décompression leur est proposé dans le cadre du confessionnal. Dans la pièce, seulement Hamlet et Claudius se retrouvent seuls sur scène (également Ophélie, le temps d'une réplique). **Ici, tous auraient leur moment. Ce qui permettrait d'accentuer d'autres facettes potentielles des personnages...**
- Je pense que la version « angles de vues » peut tout à fait se fondre dans le Loft. Le confessionnal donne l'opportunité parfaite à la personne qui s'y trouve de raconter ce qu'il se passe, de son point de vue à elle.

# "Loft Hamlet Story"

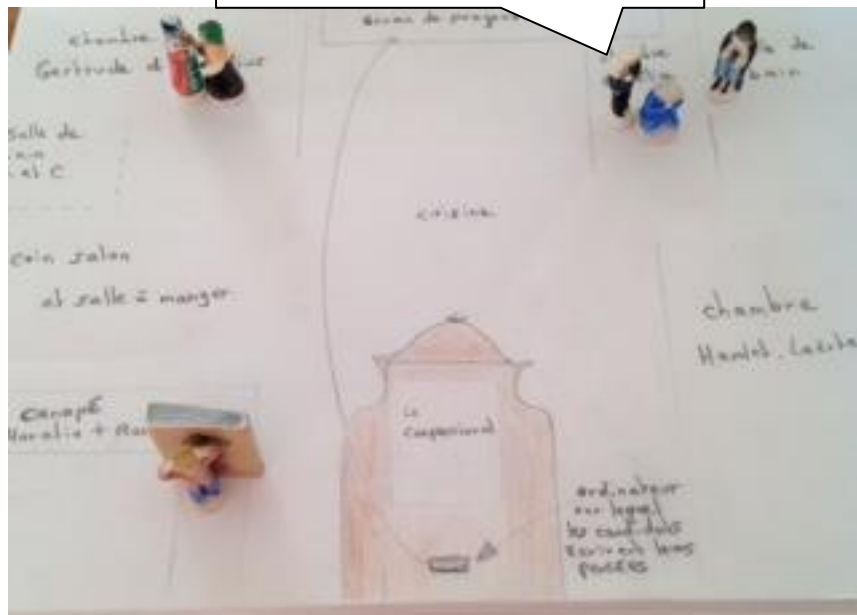
## Proposition scénique Version illustrée

<b>Dispositif</b>	Frontal
<b>Décor</b>	Un loft (voir croquis)
<b>Personnages</b>	<i>Hamlet, Horatio, Gertrude, Claudius, Ophélie, Laerte, Polonius, Rosenstern, Fortinbras</i>
<b>Acteurs</b>	2 comédienne, 6 comédiens (Rosenstern et Fortinbras sont joués par le même acteur)
<b>Texte</b>	Original (trad) / coupes / ajouts
<b>Contexte</b>	Contemporain
<b>Focus sur</b>	Le non Hamleto centrisme
<b>Type de jeu</b>	Réaliste dégénéré
<b>Influence</b>	Emissions de télé réalité

**Gertrude :** « Bon Hamlet, dépouille ces couleurs nocturnes et jette au roi de Danemark un regard ami. »

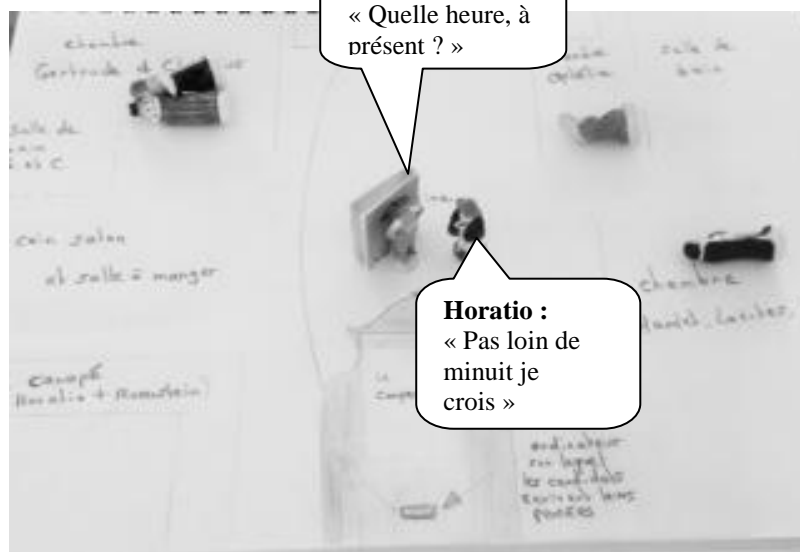


**Laërte :** « Mes bagages sont embarqués, adieu ! Pour ce qui est d'Hamlet et de ses frivoles attentions... »



**Sortie de Laërte.  
Il est remplacé  
par Horatio.**

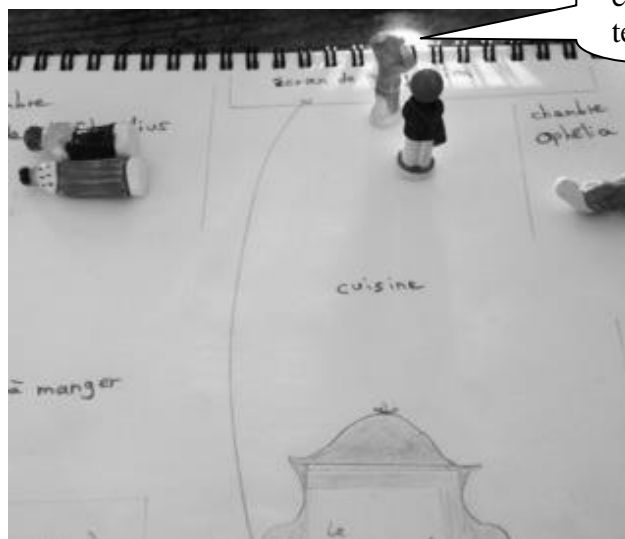
**Hamlet :**  
« Quelle heure, à  
présent ? »



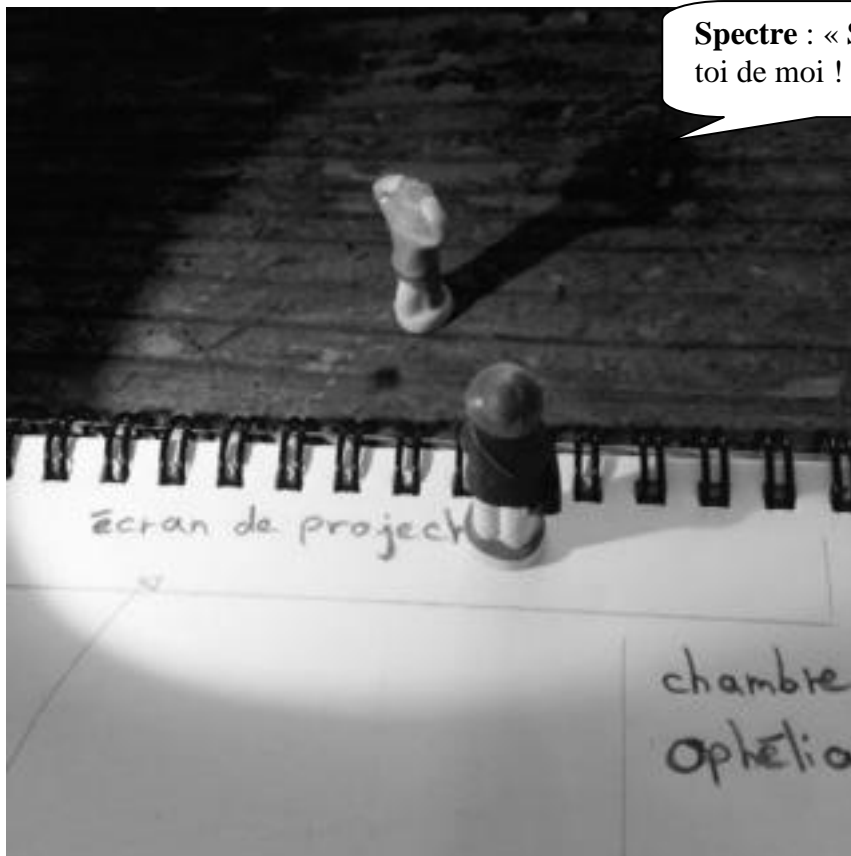
**Horatio :**  
« Pas loin de  
minuit je  
crois »



**Horatio** : « Regardez monseigneur : le voilà ! »

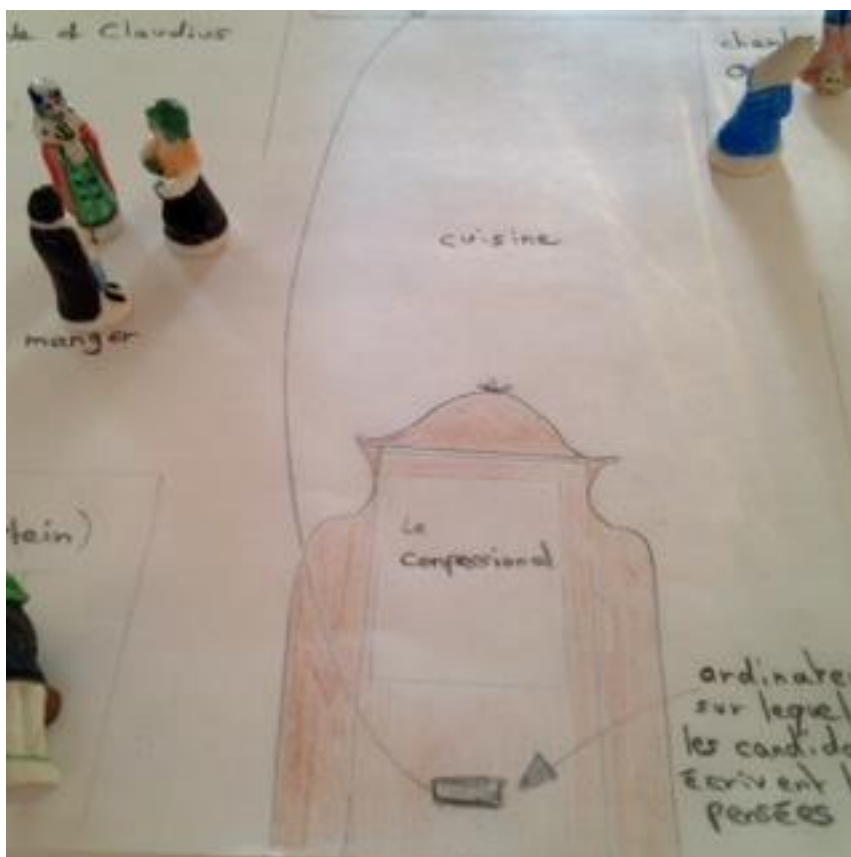


**Hamlet** : « Il me fait signe encore. (Au spectre) Va ! Je te suis ! »



**Spectre :** « Souviens-toi de moi ! »

**Hamlet:**  
« To be or not to be... »







**Ophélie** : « Quel connard cet Hamlet ! Il m'a chopée dans la piscine, m'a promis le mariage...Il est venu dans ma chambre, surexcité, il disait des choses qui n'avaient aucun sens, des choses méchantes... Ensuite il s'est mis à faire le poirier... Le pauvre, il est tout chamboulé, probablement le fait d'être filmé en permanence... Ca nous met tous un peu sur les nerfs... Voilà que je recommence à le plaindre. Non, cette fois c'est over, je me laisserai plus faire... Hamlet m'a dit que l'Hamlet d'avant m'aimait... mais que le nouveau Hamlet ne m'aimait pas ... Vous y comprenez quelque chose vous !?!?... »



**Horatio** : « Il faut bien avouer que cette histoire de fantôme est complètement dingue ! Je demande à voir les bandes vidéo, je veux une preuve concrète ! Parce que ça, on ne m'en a jamais parlé à Wittenberg ! D'abord, ça a commencé par cette lumière étrange, et puis l'écran s'est mis à grésiller... Vous avez forcément vu quelque chose, visionnons ensemble les vidéos !!! Comment ça elles sont fichues ? Elles ont grillé ?!! »



**Polonius** : « Hamlet, c'est un gamin de trente ans pourri gâté. Il croit tout savoir, c'est insupportable. Il m'énerve ! Des années que je prends sur moi ! Et le voilà revenu de Wittenberg ! Le pire, c'est qu'il court après ma fille, ma progéniture ! La voilà toute chamboulée la pauvre petite. Et lui qui perd la boule... c'est un peu de mon fait, j'ai interdit à Ophélie trop de familiarités avec cet hurluberlu... Il le vit mal, son comportement saugrenu l'atteste ; mais il s'en remettra, on se remet toujours d'un chagrin d'amour. Moi-même il y a longtemps...



**Gertrude** : « Parce que vous vous trouvez ça normal son comportement ? Mon pauvre petit... La mort de son père l'a totalement déboussolé. Vous comprenez, ce tyran était un modèle pour lui. Je n'ai jamais voulu le contredire, un fils a besoin d'admirer son père. Et pourtant j'en ai bavé pendant toutes ces années... C'est pour éloigner Hamlet d'Elsineur et de la mauvaise influence de son père que j'ai insisté pour l'envoyer étudier à Wittenberg. Hamlet n'a jamais su... que j'étais une femme trompée, bafouée. Combien de nuits ai-je passé à pleurer... Oui, j'aime Claudius. Sans lui je n'aurais pas supporté...



**Hamlet** : « Regarde Horatio, regarde bien hein ! A la moindre réaction, au moindre clignement des yeux de ce chien incestueux, on sait que le spectre a dit vrai ! En plus de salir les draps de mon défunt père, de souiller le corps de ma mère, Claudius est un assassin. Regarde Horatio, regarde bien hein ! Il tremble non ? Si si, regarde bien, il a sursauté je l'ai vu. Salaud ! Tu croyais t'en tirer comme ça hein !



**Hamlet** : « Moi perso la méthode Stanislavski c'est pas mon truc. L'incarnation, tout ça, j'y crois pas. C'était pas mal votre truc hein, mais ça aurait pu gagner en puissance. Je pense qu'au niveau de la gestuelle, y a un vrai travail à apporter...

**Gertrude** : « Allez vous reposer, vous êtes tout pâle.

**Claudius** : « Ce gosse me rendra dingue Gertrude...

**Polonius** : « Dans ma jeunesse, moi aussi j'étais fêru de théâtre. L'on me donna le rôle de Jules César ! J'étais particulièrement doué en improvisations, mes...

**Claudius** : « Quel sale gosse, quel fou furieux ! Mais protégez-nous nom de Dieu, virez-le moi de là ! Vous voyez bien qu'il est dangereux, non ?! Que vous faut-il de plus ? Trouvez une clause, une mission, n'importe quoi mais qu'il quitte le loft au plus vite ! Il en va de notre sûreté à tous ! Comment ça, c'est pas possible ? Mais quoi, il faut qu'il tue quelqu'un pour être renvoyé ?!! D'accord, faites entrer Rosenstern. Mais si ce dernier n'arrive pas à mettre un peu d'ordre dans la situation... Et moi qui vient à peine d'éviter une guerre avec la Norvège. Quand aurais-je droit à un peu de sérénité ?



**Gertrude** : « Ca suffit maintenant Hamlet ! »





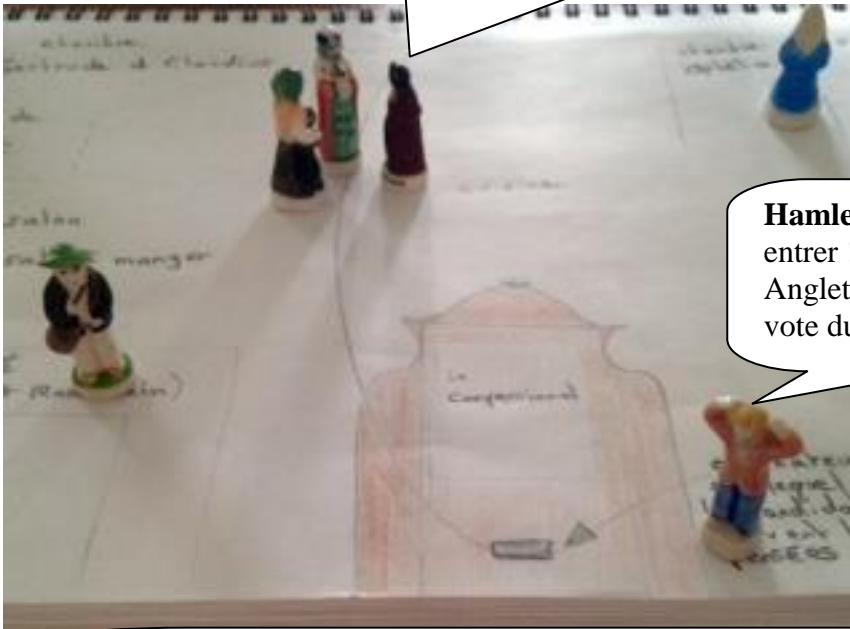
**Hamlet** : « Un rat, un rat, un rat ! »



**Polonius** : dead !



**Rosenstern** : « Nous allons nous hâter. C'est un scrupule religieux et sacré de veiller au salut des innombrables existences qui se nourrissent de la vie de Votre Majesté. »



**Hamlet** : « Mais laissez-moi entrer !!! Je veux pas aller en Angleterre !!! Je demande le vote du public »

**Hamlet** : Quelle histoire, Horatio, quelle histoire ! J'ai juré, je dois venger le spectre de mon père Horatio. Ils m'ont appelé au confessionnal ce matin, je quitte le Loft cette nuit. Ils m'ont fait passer un simulacre d'examen médical, soit disant je ne serais pas psychiquement apte à continuer l'aventure. Ils me jettent et font revenir Laërte ! But I'll be back Horatio, I'll be back. En attendant, garde l'œil bien ouvert Horatio...



**Horatio** : « ... Voilà tout ce que je  
puis vous raconter sans mentir. »



**Fortinbras** : « Enlevez les corps : un tel spectacle  
ne sied qu'au champ de bataille ; ici, il fait mail. »

**Conclusion sur ce dispositif** : Le personnage d'Hamlet est, traditionnellement, le noyau de la pièce. **Les autres personnages évoluent autour de lui telles des planètes autour du soleil. Il s'agirait de briser cette dynamique afin de voir ce qu'il se passerait si chaque personnage devenait « indépendant ».** Dans l'ébauche proposée ci-dessus, la parole est donnée aux autres personnages, afin de les faire percevoir d'une autre façon que celle dont nous avons l'habitude ; c'est-à-dire la façon dont les perçoit Hamlet. **Décoller les personnages d'Hamlet afin qu'ils puissent respirer individuellement.** Ce dispositif pourrait également être envisageable lors d'un processus de création : nous créons un sous-texte pour tous les personnages, sous-texte dont les acteurs peuvent se nourrir pour jouer ensuite dans une version dite traditionnelle. Le sous-texte existe évidemment déjà dans la pièce originale, il s'agirait là d' « étoffer » certains personnages, de façon tout à fait libre. Je pense particulièrement à Gertrude et Ophélie ; La première est le personnage principal ayant le moins de texte, la seconde ne semble exister que maniée par des hommes (son père, son frère et Hamlet), telle une marionnette. Il n'est peut-être pas nécessaire que cela soit aussi explicite dans la version « finale », cela pourrait être utilisé en tant qu'exercice et non en tant que représentation. Je pense en tout cas que le fait de passer par une telle étape de travail ne peut qu'apporter quelque chose de bénéfique dans le cas où l'on désirerait s'éloigner de la version d'*Hamlet* racontée par Hamlet. Cela ne pourrait être qu'un test, peut-être qu'une telle tentative se révélerait finalement tout à fait stérile. C'est en tout cas une version qu'il me plairait de tester sur scène, avec des comédiens.

**Remarque critique (après relecture du mémoire)** : J'avoue trouver cette option très amusante mais, à posteriori, je la considère également comme étant un peu « facile » et réductrice. Ayant mis en place un dispositif qu'on peut qualifier de grossier, les émissions de télé réalité étant rarement des perles de subtilité, je me suis rendue compte après coup que mes personnages manquaient eux aussi de subtilité. Ce qui s'avère plus que dommage lorsqu'on s'attaque à des personnages qui fascinent les spectateurs depuis quatre siècles. Ce qui ne veut pas dire que je pense que ce dispositif soit à jeter à la poubelle, loin de là, mais qu'il faudrait retravailler les personnages de façon beaucoup moins superficielle. Ce pourrait d'ailleurs être particulièrement jouissif d'avoir des personnages aussi riches que ceux de Shakespeare évoluant dans un dispositif aussi pathétique que celui de la télé-réalité. Retenter la même approche mais avec le texte de Shakespeare afin de créer un vrai décalage.

## *Version 4 : Il était une fois Horatio*

Toujours en suivant le fil d'*Hamlet* racontée par quelqu'un d'autre qu'Hamlet, il me semble qu'un choix assez évident s'impose : Horatio, auquel Hamlet demande lui-même de raconter son histoire après sa mort.

### Hamlet and Co

Commémoration en hommage aux victimes de la tuerie à Elseneur, un an après... **Horatio est le personnage central, le maître de cérémonie et le conteur de la tragédie.**

Une fois Hamlet, Claudius, Gertrude et Laërte disparus, que reste-t-il d'Elseneur ? Ces derniers hantent-ils le château ? Qu'apprend-on d'eux après leur mort ? Hamlet père est-il toujours au purgatoire ou son cas a-t-il été « jugé » ? Hamlet fils doit-il aussi regagner sa tombe au chant du coq ? Qu'en est-il d'Ophélie, de Gertrude et des autres, reposent-ils en paix ? On a retrouvé un carnet précieux dans lequel Hamlet écrivait ses pensées. Comment est l'écriture d'Hamlet ? Peut-être fait-on passer le carnet aux spectateurs, peut-être est-ce Horatio qui en lit un passage. Le public voudra sans doute savoir : Hamlet était-il fou ? Avait-il oui ou non perdu l'esprit ? Le spectre d'Hamlet père est-il réel ou issu d'esprits fantasques ? A quoi ressemblait-il de son vivant ? Peut-être passe-t-on des vidéos en souvenir des victimes : Le dernier anniversaire d'Hamlet avant la mort de son père. Cela nous permettrait de les voir tous les deux, de leur vivant. Et d'avoir une image tangible d'Hamlet père. Non plus une vision mais un être de chair et de sang.

### Horatio

Horatio, Horatio, Horatio....**Que sait-on d'Horatio ?** C'est l'ami loyal d'Hamlet, son compagnon d'étude à Wittenberg. Le fait qu'ils étudient ensemble suggère qu'ils doivent avoir environ le même âge, c'est-à-dire la trentaine. Il paraît être intelligent, son avis semble importer aux autres (Marcellus : *Tu es un savant : parle-lui, Horatio.* Acte I, scène I). Nous savons qu'il est de condition modeste (Hamlet : *Non, ne crois pas que je te flatte. Car quel avantage puis-je espérer de toi qui n'as d'autre revenu que ta bonne humeur pour te nourrir et t'habiller ? A quoi bon flatter le pauvre ?* Acte III, scène II). Il ne contredit jamais Hamlet mais ne participe pas non plus de façon concrète à ses plans. Il semble être plutôt passif **sauf** lors de la scène d'introduction avec Marcellus et Bernardo, où il prend l'initiative de barrer le



passage au spectre, dût-il en être « foudroyé » (Acte I, scène I). En dehors de cette première scène, où nous pourrions lui esquisser une personnalité propre, **Horatio est un personnage qui ne semble exister que par sa relation avec Hamlet.** Lorsque ce dernier périt, Horatio désire le suivre dans la tombe. Il ne reste en vie que parce qu' Hamlet le lui demande, et ce afin de raconter son histoire. Mais qui est vraiment cet ami si dévoué ? Est-il amoureux ? A-t-il des passions inavouées ? Que pensait-il vraiment au sujet d'Hamlet ? Je me demande comment il aborde le récit. Parle-t-il du meurtre présumé d'Hamlet père par Claudius ? Essaie-t-il de rationaliser la conduite d'Hamlet ? Se sent-il coupable d'avoir alerté Hamlet au sujet du spectre ?

### Situation politique du Danemark

Fortinbras est maintenant à la tête du royaume du Danemark, gros plan sur ce personnage. Pourquoi a-t-il donné son consentement à l'organisation de cette commémoration, quel est son intérêt ? Est-il hanté par le fantôme d'Hamlet ? La tragédie n'a-t-elle pas de fin ? Est-ce une sorte d'exorcisme ? Un an après la mort d'Hamlet, où en est la situation politique du Danemark ? Comment Fortinbras gouverne-t-il ? Quelle image a-t-il auprès du peuple ? Est-ce pour se rendre sympathique qu'il décide d'organiser cet hommage ? Regrette-t-on les Hamlet ?

### Dispositif scénique

Est-ce une sorte de promenade commémorative, les spectateurs suivent-ils le « guide » Horatio dans les « couloirs du château » remplis de vestiges ? Lisent-ils le journal intime d'Ophélie, inspectent-ils l'armure d'Hamlet père, l'épée avec laquelle Hamlet fut tué, la coupe dans laquelle Gertrude but le vin empoisonné ? Une promenade est organisée afin que chaque spectateur puisse visiter les lieux du crime, toucher les objets, s'imprégner de l'atmosphère. Tout se passe dans le même espace, il n'y a pas de séparation entre l'espace scénique et la salle.

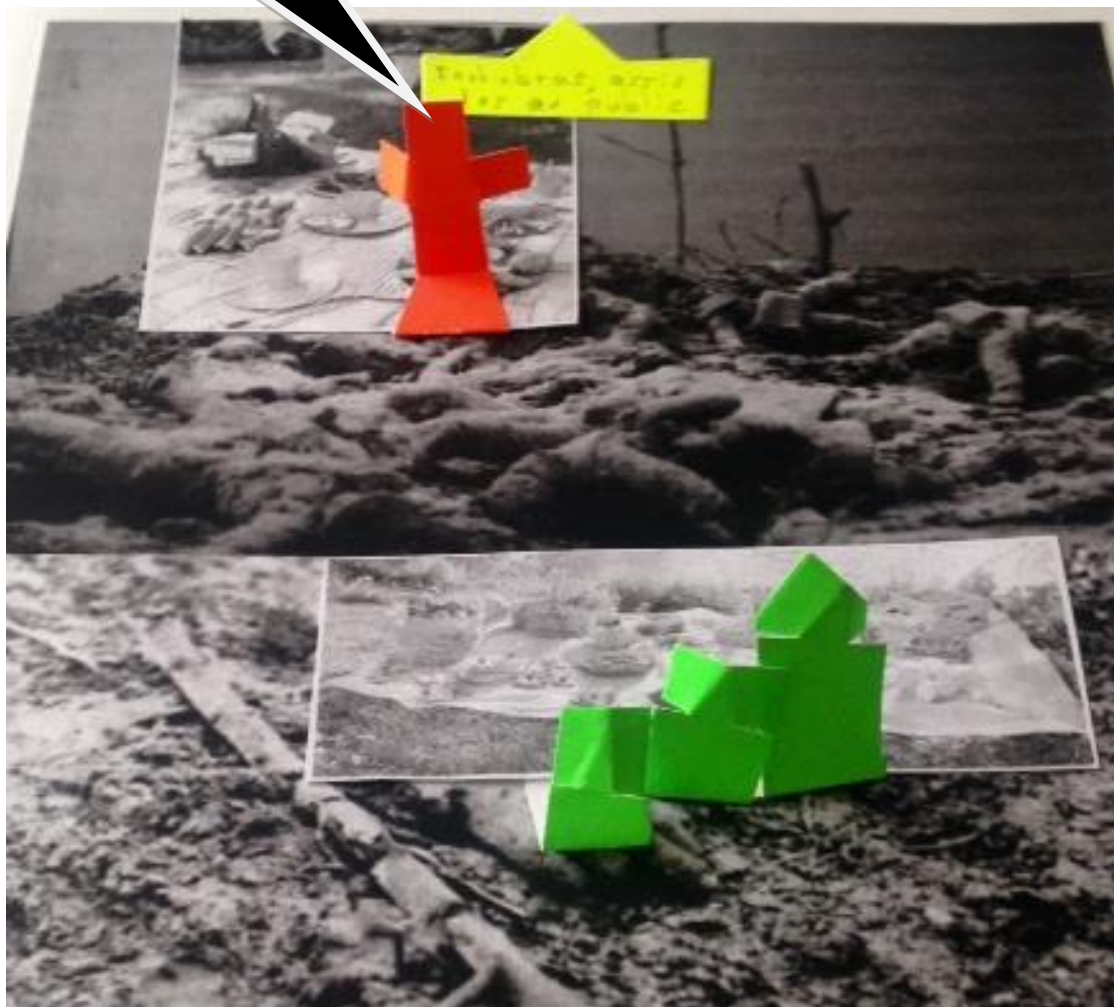
## " Il était une fois Horatio "

**Benno Besson** : « Le personnage d'Horatio est essentiel. On pourrait l'avoir toujours présent, espionnant toutes les scènes. A la fin, il a ce qu'il faut pour écrire la pièce. Il ne fonctionne pas au sentiment mais à la raison. Il observe, il garde une certaine distance. C'est Horatio qui décrit les événements, lui qui, tout au long de la pièce, a une fonction de témoin, de cœur. Horatio raconte l'histoire d'Hamlet après l'avoir vécue à ses côtés. C'est lui qui déclenche la tragédie, en proposant d'aller raconter ce qui se passe à Hamlet. » (36)

**Et si l'on faisait d'Horatio le personnage central, voir même le seul personnage d'*Hamlet* ?**

### Proposition scénique

<b>Dispositif</b>	Spectateurs et acteurs partagent le même espace
<b>Décor</b>	De la terre battue. Des nappes de pique-nique
<b>Technologie</b>	Vidéo
<b>Personnages sur scène</b>	Horatio et Fortinbras
<b>Personnages hors scène (vidéo)</b>	Hamlet, Ophélie, Gertrude, Claudius, Hamlet père, Laërte, Polonius, Guildenstern, Rosencrantz, Barnardo et Marcellus
<b>Texte</b>	Réécriture (comprenant quelques passages originaux d' <i>Hamlet</i> )
<b>Atmosphère</b>	Commémoration
<b>Type de jeu</b>	Réaliste
<b>Contexte</b>	Contemporain non réaliste
<b>Focus sur</b>	Horatio / Une autre vision d' <i>Hamlet</i> , un autre angle de vue



*Spectateurs et acteurs partagent un espace commun. Sur le sol recouvert de terre battue sont disposées de grandes nappes colorées ainsi que des paniers contenant des victuailles. Le sol n'est pas égal, il est par endroits rebondi, ce qui donne l'impression de tumulus. Si le spectateur s'amuse à compter les rebonds sous les nappes, il en comptera sept. Des couvertures accueillantes ainsi que des chaises pliables incitent le public à prendre part au pique-nique. On s'apprête à célébrer le premier anniversaire de la mort d'Hamlet, dans une ambiance conviviale (pique-nique) et mortuaire (les tumulus) à la fois. Au fond de la salle, un immense écran de projection sur lequel seront projetées plusieurs vidéos au cours du spectacle. Debout au centre de la salle, Horatio accueille les spectateurs et les invite à s'asseoir. Assis face à l'écran de projection (donc dos au public) sur une chaise portant son nom, trône Fortinbras. Une fois le dernier spectateur installé, Horatio s'adresse à l'assemblée.*

## HORATIO

« Bienvenu à tous, merci d'être venus si nombreux. Si nous sommes réunis aujourd'hui, c'est pour célébrer un anniversaire, certes triste...excusez-moi je suis ému...L'anniversaire de la mort d'un ami cher, d'un ami très cher, mon meilleur ami, le meilleur ami que j'ai jamais eu, le meilleur ami que tout homme aurait rêvé d'avoir. Cet ami, vous le connaissez tous, il est mort ici même il y a un an...excusez-moi je suis très ému...tué sous mes yeux par une lame empoisonnée qui lui ôta la vie en quelques secondes. Dans son dernier souffle, il me confia une mission, celle de raconter son histoire. Cet ami s'appelait Hamlet, il est décédé de mort violente, à l'âge de 30 ans. Hamlet suivit de peu dans la tombe Hamlet, son père et ancien roi du Danemark, et franchit les portes du monde éternel accompagné de Gertrude, sa mère et reine du Danemark, de son oncle et beau-père Claudius, roi du Danemark après la mort d'Hamlet, le père, ainsi que de son ami Laërte, frère de celle qui fut son chaste amour, la belle Ophélie, morte également quelques jours plus tôt, et fils de l'infortuné Polonius, ministre du roi, qui eut la malencontreuse idée de se faire passer pour un rat, ce qui lui coûta la vie. J'espère que je n'ai oublié personne...Rosencrantz (qui n'a rien à voir avec le Christian Rosenkreutz de la Rose-Croix, que ce soit dit une bonne fois pour toute) et Guildenstern nous ont malheureusement eux aussi quittés dans une tentative irraisonnée de rejoindre l'Angleterre à la nage, tentative qui se solda par un échec. Les gardes, Marcellus et Barnardo vont bien. Je pense qu'il est important de le signaler, car ils se plaignent souvent du peu d'intérêt qu'ils suscitent et en sont très peinés.

### *Silence*

Qui était ou n'était pas Hamlet ? Telle est la question.

### *Silence*

Aujourd'hui je vais vous raconter l'histoire d'Hamlet. Vous entendrez parler non seulement du chevalier Hamlet, de l'homme de cour destiné à succéder à son oncle sur le trône du Danemark, mais aussi de l'étudiant Hamlet, de l'amoureux Hamlet, du compagnon de débauche, heu de déboire Hamlet, du metteur en scène révolutionnaire Hamlet, du philosophe averti Hamlet, et c'est déjà pas mal pour une première commémoration. Afin d'illustrer ces moments de vie glorieuse, je souhaiterais vous faire visionner quelques vidéos que j'ai moi-même filmées alors qu'Hamlet était encore parmi nous. Je vous prie d'en excuser la médiocre qualité. Novice en la matière, j'ai commencé à m'initier à la vidéo quelques mois seulement avant la tragédie. Aujourd'hui je voudrais partager un peu de la vie des victimes avec vous.

Commençons donc par le jour où je reçus ma caméra, moment d'intense excitation alors qu'Hamlet et moi finissions une longue journée d'études.

**Horatio allume l'écran.**

A jamais gravée dans ma mémoire, l'université de Wittemberg, où Hamlet et moi furent initiés aux subtilités de la Réforme protestante ! »

**VIDEO 1**

*Une salle de classe austère. Hamlet est assis à une table, il semble plongé dans l'intense lecture d'un énorme livre à l'allure rébarbative ouvert devant lui. Il est manifestement filmé par une main peu assurée car l'image est quelque peu tremblante. Hamlet lève la tête et regarde son ami d'un air victorieux, pointant du doigt un endroit dans son livre.*

**HAMLET:** Of course you can fuck, it's written right here, listen...

**VOIX HORATIO** *l'interrompant:* I'm telling you, you must marry her first.

**HAMLET:** Come on Horatio, don't tell me you're a virgin!

**VOIX HORATIO:** I'm talking to you about serious topics Hamlet, about freedom of thought, about having a real relationship with God through...

**HAMLET:** Sex is a very serious topic Horatio. Besides, I fucked her already

**VOIX HORATIO:** You should know better Hamlet.

**HAMLET:** You're jealous, ah ah, you've always been jealous of me!

*Horatio bégaie, visiblement très troublé.*

**HAMLET** *(lui let une tape amicale dans le dos) :* Come on, I'm teasing you Horatio ! *Il se saisit de la caméra.*

Can I give it a try?

*Gros plan sur Horatio tout penaud. Rires déplaisants d'Hamlet se moquant de son camarade.*

You cherry boy!!!

**FIN VIDEO**

## HORATIO

“Ha Hamlet! Il avait un sens de l’humour bien à lui...Toujours plein d’entrain, d’énergie...il nous faisait beaucoup rire. Oui, beaucoup rire...Lors des réunions familiales, le moins qu’on puisse dire c’est qu’il savait mettre l’ambiance. Un vrai bout en train ! J’aimerais maintenant vous faire partager un moment d’intense bonheur, de joie, de sérénité familiale. Nous n’étions pas sûrs de pouvoir nous absenter de Wittenberg pour célébrer le cinquante-deuxième anniversaire du roi Hamlet qui tombait en plein pendant la période des examens. Heureusement que nous avons finalement décidé de nous rendre à Elsenour, car ce fut la dernière fois qu’Hamlet vit son père en vie. »

### **VIDEO 2**

**Hamlet père, Claudius, Gertrude, Laërte et Polonius, tous un peu pompette, dansent sur *C’est beau la bourgeoisie*. Hamlet débarque et éteint la musique, requérant l’attention de toute l’assemblée. Il revient tirant un socle à roulette sur lequel se trouve un bocal caché par des rideaux improvisés. Dans un geste théâtral, il retire le rideau et dévoile le bocal. A l’effroi général, Ophélie s’y trouve, immergée dans l’eau, les mains et pieds liés. Hamlet fait signe de ne pas s’inquiéter et enclenche le minuteur de son téléphone. Tous assistent, prostrés, à la noyade en live d’Ophélie qui se débat pour se libérer de ses chaînes, en vain. Hamlet, qui ne semble pas s’émouvoir autre mesure, attend passivement, jetant de temps à autre de brefs coups d’œil à son minuteur. La suite est filmée de façon chaotique, la caméra étant posée à terre par Horatio qui se précipite au secours d’Ophélie, suivi par le reste des membres de la fête, paniqués. On entend des cris affolés et ce qui semble être des coups portés sur les vitres. S’en suit un fracas alors que le socle bascule et que le bocal se brise sur le sol. Hamlet, déçu mais indifférent à l’émotion général, se saisit de la caméra et se filme de façon bizarre en train de boire cul sec une bouteille d’un vin millésimé qui vaut une fortune. En fond et en flou, Ophélie est ranimée in extremis. Elle crache de l’eau alors qu’Hamlet s’amuse à faire des gros plans sur l’étiquette de la bouteille.**

**FIN DE LA VIDEO**

**Vidéo 3 :** Hamlet (filmé par Horatio) fumant une clope sous les fenêtres du château d’Elseneur quelques heures après le mariage de Gertrude et Claudius. On entend ces deniers qui s’adonnent à ce qui semble être un accouplement bestial. Hamlet vomit. On l’entend hurler sur Horatio “Turn the fucking camera off!”

**Vidéo 4 :** La caméra (toujours entre les mains d’Horatio), suit Hamlet, Marcellus et Barnardo se rendant à la rencontre du spectre. L’image grésille puis se brouille. On entend Horatio qui supplie Hamlet de ne pas s’aventurer plus loin.

**Vidéo 5 :** La caméra surprend la conversation entre Laërte et Ophélie, lors des adieux de Laërte à sa sœur.

**Vidéo 6 :** Horatio filme en douce les jambes d’Ophélie qui, préoccupée, se promène nerveusement dans les couloirs. Cette dernière se retourne, sentant une présence. Horatio cache précipitamment la caméra derrière son dos.

**Vidéo 7 :** La caméra s’introduit dans la chambre royale où Gertrude et Claudius s’adonnent à leur passe-temps charnel favori tout en parlant des soucis que leur inspire le comportement d’Hamlet. La caméra repart discrètement.

**Vidéo 8 :** Horatio, las et fatigué, filme son visage aux traits tirés par l’anxiété alors qu’on entend Hamlet soliloquer « être ou ne pas être ».

**Vidéo 9 :** Hamlet, gesticulant de façon hystérique, perturbe le bon déroulement de la répétition des comédiens (scène filmée dans une salle de la Manufacture, durant un cours)

**Vidéo 10 :** Ophélie pleure, se croyant à l’abri des regards. Les mouvements mal assurés de la caméra donnent à penser qu’Horatio hésite à la poser afin de consoler Ophélie. La caméra s’éteint.

**Vidéo 11 :** Claudius, filmé de dos, en train de prier.

**Vidéo 12 :** Dans une salle de réunion, un RDV Skype entre Claudius et l'oncle de Fortinbras.

**Vidéo 13 :** Gertrude qui feuillette un album contenant des photos d'Hamlet bébé. Nostalgique, elle les montre à Horatio.

**Vidéo 14 :** Soirée (faussement) festive entre Hamlet, Horatio, Rosencrantz et Guildenstern. Ces derniers sont sur le qui-vive et observent Hamlet avec une inquiétude mal dissimulée. Le malaise ambiant est palpable malgré les rires forcés.

**Vidéo 15 :** Polonius enferme sa fille à double tours dans sa chambre.

**Vidéo 16 :** Hamlet erre dans les couloirs, hagards.

**Vidéo 17 :** La caméra filme dans le vide. On entend Gertrude crier. Une porte claque.

**Vidéo 18 :** Les pieds d'Horatio butant sur ce qui ressemble à un corps enroulé dans un rideau de théâtre.

**Vidéo 19 :** Ophélie qui s'en va au loin, pieds nus. On entend Horatio qui l'appelle d'une voix inquiète. La caméra s'éteint.

**Vidéo 20 :** Sex tape : Horatio et Gertrude se filmant en pleine action. Cette vidéo n'était manifestement pas prévue au programme. Sur scène, Horatio tréssaille et éteint l'écran, affolé.

**Vidéo 21 :** Gros plan sur les monticules de terre cachés par les nappes sur lesquels le public est assis : des asticots en sortent. La terre en grouille. (Ces plans seraient filmés antérieurement, sans le public. Le but serait de faire croire que les asticots sont vraiment en train de sortir de scène sous les nappes alors que les spectateurs sont présents.)



**Vidéo 22 :** Hamlet jouant aux fléchettes. La cible est un portrait de lui-même.

**Vidéo 23 :** Claudius vidant une boîte d'anxiolytiques.

**Vidéo 24 :** Gertrude se servant une généreuse rasade de whiskey qu'elle boit d'un trait.

**Vidéo 25 :** Hamlet, en pleine crise de désespoir, creuse la terre de ses mains à la recherche du corps d'Ophélie. Il hurle son nom de façon déchirante.

**Vidéo 26 :** On entend des sanglots. La caméra tremblante filme le visage d'Hamlet, mort. Puis les jambes de Gertrude, Claudius et Laërte, étendus par terre, sans vie. Gros plans sur les pieds de Fortinbras ; on l'entend dire « Enlevez les corps : un tel spectacle ne sied qu'au champ de bataille ; ici, il fait mal. »

*Sur scène Horatio a disparu. Lorsque l'écran s'allume pour la dernière fois, c'est pour filmer en live (un faux live) une couronne de fleurs qu'Horatio, au bord des larmes, dépose sur la tombe d'Ophélie. Gros plan sur Horatio qui se filme en train de porter une coupe à ses lèvres et boit ce qui semble être du vin. Puis il s'allonge sur la tombe, plaçant la caméra en face de lui. C'est avec cette dernière, complice de tous ces instants filmés depuis le début de la tragédie, qu'Horatio partagera son dernier moment. Apaisé, il murmure à la caméra, ultime témoin du drame, « now the story is told » et clôt les yeux pour la toute dernière fois. Alors que l'image d'Horatio mort reste fixée sur l'écran, la silhouette assise sur le siège de Fortinbras se lève, se retourne et s'avance. L'on reconnaît Hamlet. Un coq chante. Hamlet quitte la scène pour aller rejoindre le purgatoire.*

## DE HAMLET A RICHARD III

Je pense qu'*Hamlet* et *Richard III* ont en commun un aspect important : dans les deux pièces la question de l'identité du moi est omniprésente. Ostermeier propose de prendre comme point de départ la première ligne d'*Hamlet* et développe d'après celle-ci : « *Who's there ?* Qui est la personne qui nous fait face ? Qui est l'autre ? Qui est en train de nous parler ? Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qu'un être humain ? Si vous commencez à penser à des réponses possibles à ces questions qui émergent tout au long de la pièce, les choses se compliquent très rapidement (...) Qu'est-ce qui fait la différence entre la propre conception que nous avons de nous-mêmes et notre apparence externe, notre masque social, le rôle que nous devons jouer et ce que nous représentons ? » (37) Hamlet, aussi bien que les personnages dans *Richard III*, ne cessent de se poser ces questions. Prenons par exemple la reine Elisabeth qui se demande si « elle doit s'oublier elle-même pour être elle-même. » Ce genre de questionnements parsème la pièce.

Autre point commun, le rapport au théâtre. Hamlet met en scène, par interprètes interposés. Quant à Richard, il se met en scène lui-même, s'octroyant le rôle principal. Hamlet parle de **jouer** la folie, Richard lui, **joue** au diable.

Troisième point commun : Dans les deux pièces, le protagoniste a un complice, plus ou moins passif. Nous avons deux duos : Hamlet / Horatio et Richard / Buckingham.

Concernant le dispositif scénique, il se trouve que j'ai mis en place pour *Richard III* une configuration à la fois similaire et différente que sur *Il était une fois Horatio*. Similaire dans le sens où il n'y a là aussi que deux acteurs sur scène, dont un « muet » ou presque, et que le monde hors scène est également filmé et retranscrit à l'écran. Différente car je garde une grande partie du texte de Shakespeare (traduction libre), que le personnage principal sera omniprésent sur scène (au contraire de l'absence d'Hamlet), et que le corps aura là une importance essentielle. Après le tandem Hamlet / Horatio nous avons maintenant le duo Richard III /Buckingham.

# *WHERE WOULD WE BE **LOOKING** FOR **RICHARD** TODAY?*

OU

## *L'ACCESSION AU TRONE DE **RICHARD III***

**Thomas Ostermeier** : « Je parle de personnages qui vivent dans un monde inégal, où le pouvoir et la richesse sont concentrés dans les mains d'une minorité. Cela crée des revenants, des monstres, comme Richard III qui est le produit de la société. Comme aujourd'hui, où l'accumulation des abus nous conduit à des résultats infernaux en raison de l'exclusion qui menace trop de gens. » (38)

« Tout le monde considère Richard comme un ange, un garçon modeste, alors qu'il trompe tout le monde. Je ne pourrais imaginer Richard III autrement que comme **un comédien** qui joue sur plusieurs registres pour emballer tout le monde. »

Thomas Ostermeier, à propos de sa mise en scène de *Richard III*, Festival d'Avignon 2015.  
Propos recueillis par Hélène Kuttner pour le site [artistikrezo.com](http://artistikrezo.com), juillet 2015.

« Dans la première partie de Richard III c'est comme si nous étions en train de regarder une pièce écrite et mise en scène par Richard. (...) **La pièce de Richard** est une comédie dans laquelle il se distribue dans le rôle principal du pauvre infirme, de l'outsider méprisé et incompris, qui, surmontant son infériorité initiale, en vient, in fine, à triompher. (...) La seconde partie de la pièce est une tragédie. Elle commence au moment où Richard devient roi. A ce stade, la pièce de Richard s'effondre. »

Raymond Geuss, *Richard III, déchirement tragique et rêve de perfection*, in *Richard III Loyauté me lie*, trad. G. Garutti et J. Lambert-Wild, Les Solitaires Intempsetifs, Besançon, 2016, pp. 132 et 134.

« (...) Richard ne s'est pas encore constitué sur scène. En ce début, il en est encore à chercher, dans sa tête et dans les choses, les éléments de sa constitution prochaine. Il n'est pas encore objet de la crainte, de l'amour et de la pitié. (...) Il n'a pas encore atteint la disgrâce de « sa » grâce, la difformité de sa forme. Mais voilà que, dans la grande scène avec Lady Anne, Richard va **se constituer** sous nos yeux. »

Gilles Deleuze, Un manifeste de moins, in *Superpositions*, Carmelo Bene, Richard III, trad. J-P. Manganaro et D.Dubroca, Les éditions de minuit, Paris, 1979

« Après avoir accompli une série de méfaits et de meurtres, sans jamais émettre le moindre scrupule, et en maintenant toujours la maîtrise ironique de ses actes, voici qu'à la fin de la pièce, Richard III s'effondre. Effondrement qui nous intéresse surtout parce qu'il montre ce que cachait la façade. Derrière **la construction d'une personnalité** identifiée entièrement au mal, qui se veut monstrueuse et qui n'hésite pas à se réclamer du diable, nous voyons des forces antagonistes, des morceaux de personnalité éclatés et inconciliables. Bref, nous voyons l'œuvre **du clivage**. »

Simone Korff-Sausse, *Figures du handicap*, Payot & Rivages, 2010, Paris, pp.146-147.

« Les questions que posent la pièce m'intéressent beaucoup. Le théâtre est une recherche sur moi-même. Il m'aide à répondre aux questions existentielles : **qui sommes-nous ?** »

Thomas Ostermeier, à propos de sa mise en scène de *Richard III*, Festival d'Avignon 2015.  
Propos recueillis par Hélène Kuttner pour le site [artistikrezo.com](http://artistikrezo.com), juillet 2015.

« **L'identité du moi constitue une autre obsession de la pièce.** Divers personnages se demandent si en faisant X, Y ou Z, ils seront ou resteront eux-mêmes ou non. »

Raymond Geuss, *Richard III, déchirement tragique et rêve de perfection*, op.cit., p. 156.

« La puissance du mal ou le mal comme puissance, qui pourrait être une des interprétations possibles de l'œuvre de Shakespeare, s'organisent ici en **en puissance de la maladie ou en pathologie de la puissance**. La recherche du pouvoir et sa réalisation dramatique passent par le fait d'endosser des prothèses qui rendent ponctuellement et humoristiquement difforme le corps de ce **roi de scène**, auquel les femmes accordent leur pouvoir en fonction de ses castrations successives. »

Jean-Pierre Manganaro, *Carmelo Bene et Shakespeare*, Arzanà, 14, 2012, mis en ligne le 13 juillet 2015.

« La pièce de Shakespeare illustre de manière saisissante **la double polarité de la fascination et de l'horreur**. Et si ce personnage fascine, c'est parce qu'il montre que, contrairement aux idées reçues, la difformité peut être source de tyrannie et de séduction. (...) En effet, la force de la pièce de Shakespeare est de témoigner de la séduction du mal. Si Richard III incarne un être foncièrement mauvais, il est étonnant d'observer que tous deviennent – sans réticence, avec complaisance, voir même avec une évidente et inavouable jouissance- ses victimes. »

Simone Korff-Sausse, *Figures du handicap*, op.cit., pp. 135 et 141.

« Richard III m'éclaire sur la soif de pouvoir, la mise en place effrayante des moyens pour le conquérir, le ressentiment qui conduit au désir de puissance. Comment utiliser la crise, comment utiliser la peur des gens pour arriver au pouvoir. C'est Richard III qui m'aide, tous les soirs, à me comprendre et à comprendre le monde dans lequel je vis. » (39)

A l'heure où j'écris ces lignes, la première lecture avec mes comédiens a eu lieu. *Richard III* se dessine un peu plus précisément de jour en jour dans mon esprit et je commence maintenant à prendre conscience des influences qui m'ont guidée vers cette première entrée en matière avec l'œuvre. Ce n'est que récemment que je me suis rendu compte à quel point certaines mises en scène (je pense au *Richard III* d'Ostermeier, Avignon 2015) ou réécritures telle que le *Richard III* de Carmelo Bene, m'avaient nourrie. J'ai l'impression d'avoir, plus ou moins consciemment, assimilé plusieurs aspects propres à leur travail, et de les avoir transformés par la suite. Pour parler concrètement, ma première intuition fut de monter *Richard III* avec un seul acteur. Les autres personnages auraient été représentés par des sortes de pantins, marionnettes en bois évoluant dans une sorte de monde parallèle. Richard aurait communiqué avec eux par écran interposé ou en contact direct, comme s'il jouait avec des personnages issus d'une maison de poupée. Puis j'ai imaginé Richard entouré de corps féminins enduits d'un liquide qui leur ferait ressembler à des sortes de statues vivantes (ne me demandez pas pourquoi, je serais incapable de l'expliquer). La notion du corps fut dès le début une donnée importante à mes yeux. Un corps malade ou un corps qui se constitue ou se reconstitue, d'une façon ou d'une autre. « Mon » Richard se constitue lui avec de la peau empruntée à autrui. Je pense que cette image a dû se substituer à celle des Richard se constituant avec des prothèses ou autres accessoires. Les corps de femmes sont devenus des cobayes humains. Les pantins, des acteurs de chair et de sang. Quand je me suis distribuée le rôle de Buckingham, je n'avais pas pris l'ampleur de ce que cela pouvait offrir comme possibilités de jeu. En tant que metteur en scène de la pièce, je deviens en quelque sorte l'assistant metteur en scène de Richard. Sur scène, c'est moi qui devrai suivre les directives de mon comédien principal. C'est seulement récemment que je me suis rendue compte de toutes les ramifications.



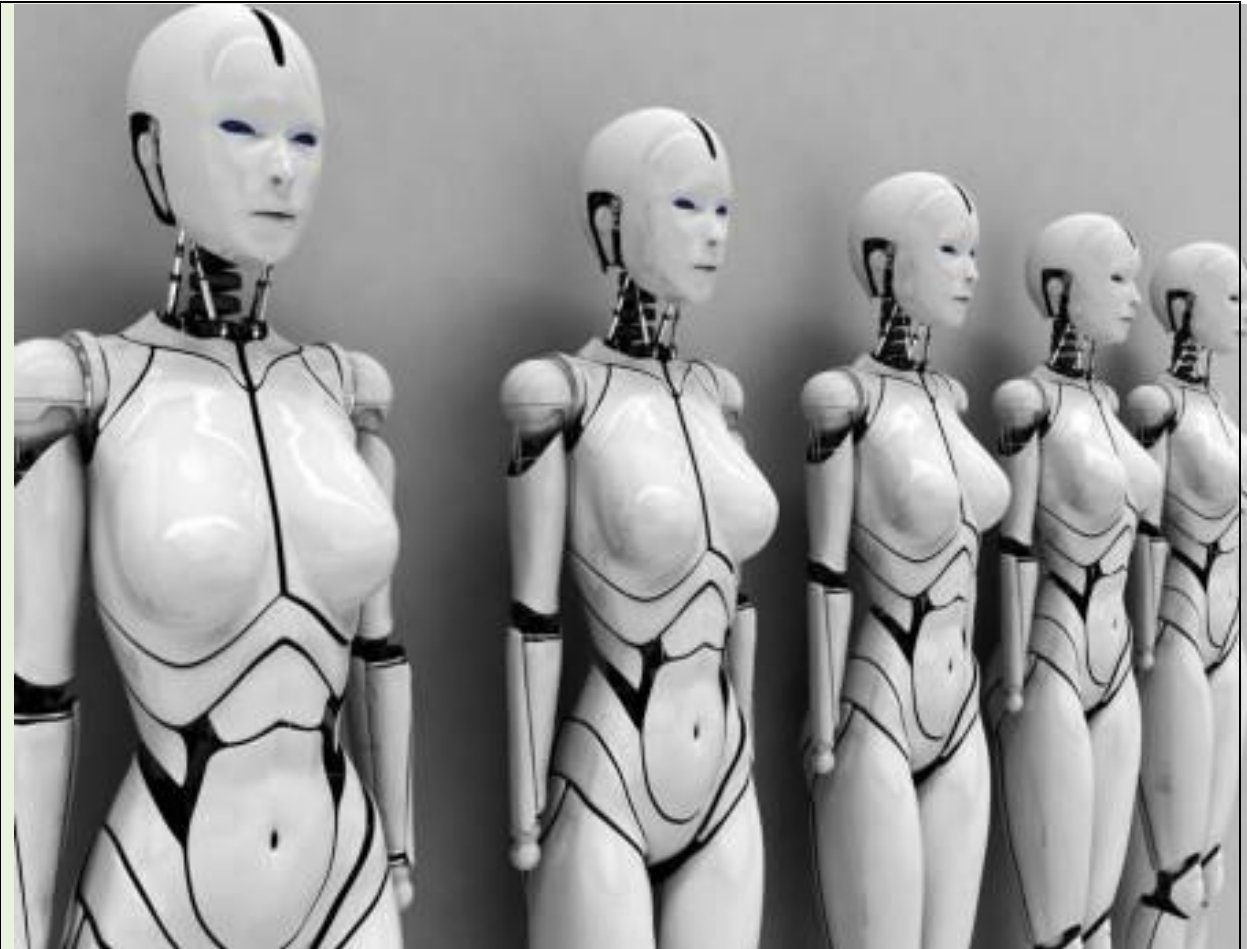
## Réflexion personnelle

Je relis le fameux monologue de *Richard III* (Now is the winter of our discontent...). En ces temps de paix, Richard l'estropié ne partage pas l'enthousiasme des hommes de la cour du roi Edouard, son frère, pour les divertissements sensuels. Richard le dit lui-même, sa difformité l'exclut de ces jeux langoureux et le rend plus apte à la guerre qu'à la séduction. Mis à l'écart des plaisirs auxquels s'adonne la Cour, Richard s'ennuie, sa seule occupation étant d'observer sa propre monstruosité. Face à ce constat, Richard se résigne : S'il ne peut séduire, alors il détruira. Je me demande que ferait un homme dont la famille vient d'accéder au pouvoir, lui-même assoiffé de pouvoir absolu, complexé par son apparence physique dans une société obsédée par l'image ? En moyenne, 1400 opérations de chirurgie esthétique sont pratiquées chaque jour en France. Richard, aujourd'hui, a les moyens de changer d'apparence. Durant tout ce temps passé devant le miroir, il a minutieusement analysé tout ce qu'il y avait à refaire dans sa plastique ingrate. Il a constitué un montage photo de l'homme auquel il aspire à ressembler : le visage de Brad Pitt, les yeux de Jude Law, le torse de Christian Bale. Where could we be looking for Richard today? Dans une clinique de chirurgie esthétique.

Je viens de lire un article sur le « projet de loi relatif au renseignement » suivant les attentats en France. Certains se soulèvent, se révoltent : Finirons-nous tous surveillés 24h /24h...Et les libertés individuelles dans tout ça... ? A Londres, 500 000 caméras de surveillance observeraient la ville en permanence. Que ferait un homme aspirant au pouvoir absolu afin de garder son entourage sous contrôle ? Il place des caméras de surveillance qu'il contrôle à distance. Richard étant reclus dans une clinique de chirurgie esthétique, il lui faut maintenir son emprise sur la cour d'une façon ou d'une autre...ainsi que sur la scène politique. De quel moyen un homme de pouvoir dispose-t-il afin de manipuler, de se vendre, d'être omniprésent politiquement parlant ? Internet.

Mon Richard III est un blogueur hyper connecté addict à la chirurgie esthétique. Il contrôle son entourage à distance en plaçant des caméras cachées dans toutes les pièces du palais.

Une table d'opération à roulettes (qui tient également lieu de lit et de trône) que Richard ne quitte jamais. Avant chaque intervention chirurgicale, il se filme lui-même, sur le chemin entre sa chambre et le bloc opératoire. Tout le premier monologue (*now is the winter of our discontent...*) est adressé à la caméra par Richard dans sa blouse d'hôpital, avant son opération. Il tient un blog sur lequel il poste commentaires et photos de lui après chaque métamorphose et guette avidement le nombre de « like » sur les réseaux sociaux. S'il n'y a pas suffisamment de « like » à son goût, il devient fou de rage et fait exécuter quelqu'un. Les autres personnages de la pièce attendent anxieusement dans une sorte de salle d'attente/antichambre, tous connectés au blog de Richard afin de « liker » un maximum. Excepté Buckingham, qui lui sert à la fois de conseiller machiavélique, de chirurgien, d'aide soignant, de transporteur et de souffre-douleur. Toujours connecté, c'est par son blog qu'il donne ses ordres. Par exemple, il pirate le réseau d'Edouard IV et efface le twit intimant l'ordre de libérer Clarence. Il le remplace par un ordre d'exécution.

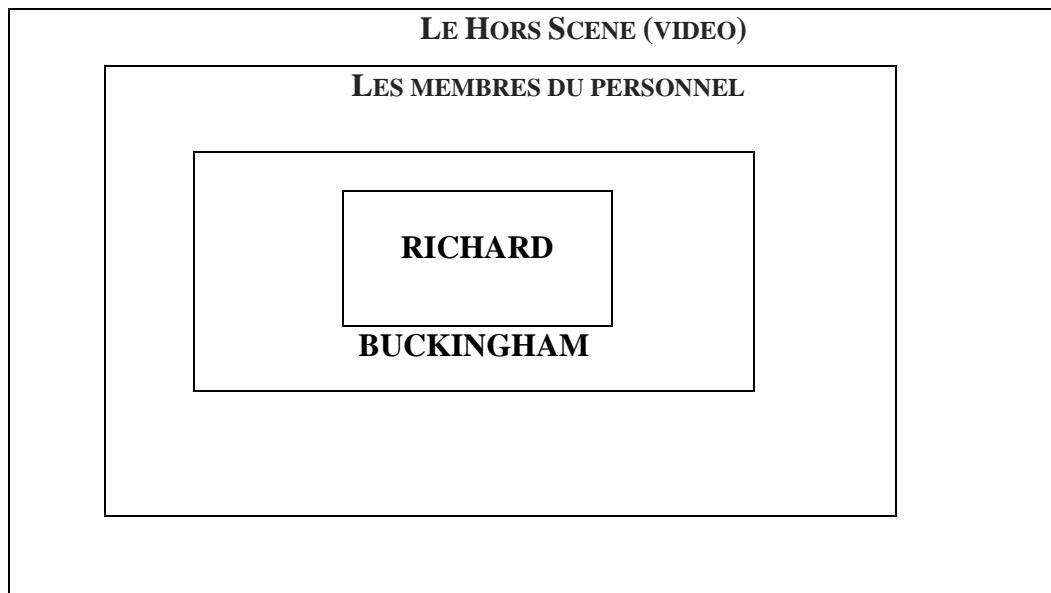
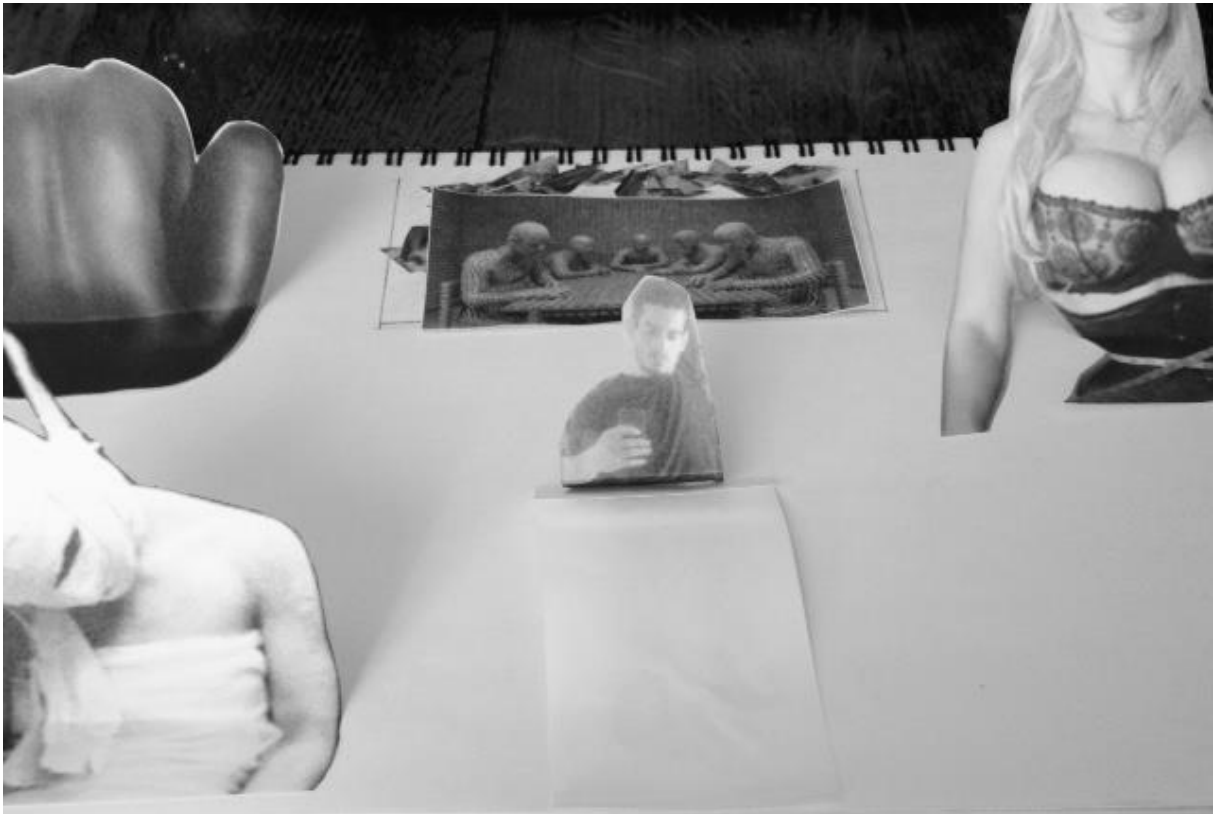


Buckingham a deux assistants qui l'aident à gérer la clinique : Dans l'idéal, deux comédiens ou danseurs (peu importe le sexe) revêtus de combinaisons identiques. Ils n'ont pas de texte et exécutent des tâches de façon mécanique. L'un d'entre eux, tué par Richard, est remplacé par un 3<sup>ème</sup>, semblable physiquement. Ils sont interchangeables. On peut également les imaginer dissemblables, chacun effectuant une tâche précise pour laquelle il a été formé.

Celui qui est tué est remplacé par un autre, formé pour accomplir la même tâche. D'autres pistes sont à explorer concernant les membres du personnel. Le focus se porte sur le peu de considération attribuée à la vie humaine dans une société où la valeur d'un être humain n'est évaluée qu'à son degré de performance.



<b>Proposition scénique</b>	
<b>DISPOSITIF</b>	Frontal
<b>DECOR</b>	Pas de décor. Ecran vidéo en fond de scène
<b>PERSONNAGES SUR SCENE</b>	Richard III, Buckingham, trois membres du personnel de la clinique, Lady Anne La Reine Margaret ?
<b>PERSONNAGES HORS SCENE</b>	Richard ,Edouard IV, Clarence, la reine Elisabeth, Dorset, Lord Riversgrey, Lady Anne, Hastings, le Prince Edouard
<b>TEXTE</b>	Traduction, libre, de ma main.
<b>TYPE DE JEU</b>	A explorer. Créer un contraste entre le jeu sur scène et le jeu hors scène
<b>ATMOSPHERE SUR SCENE</b>	clinique de chirurgie esthétique, non naturaliste ; à la fois grotesque et violente. L'on y torture des cobayes humains dans une ambiance parfois clownesque. Créer une tension nerveuse, générer le rire aussi bien que l'effroi chez les spectateurs. L'aspect épidermique, concret du corps et de la chair est essentiel.
<b>ATMOSPHERE HORS SCENE</b>	A la fois décalé, drôle et brutale.
<b>CONTEXTE</b>	Contemporain non réaliste
<b>FOCUS SUR</b>	le pouvoir absolu, la tyrannie de l'apparence, la surveillance continue, les réseaux sociaux.
<b>INTERACTION ACTEUR/SPECTATEUR</b>	Virtuelle (à tester)



- Richard a un contact direct avec : Buckingham, les membres du personnel / cobayes et le hors scène.
- Buckingham avec : Richard, les membres du personnel / cobayes et le hors scène
- Les membres du personnel / cobayes avec: Buckingham et Richard
- Le hors scène avec : Richard et Buckingham

## Séquences vidéo

Vidéo n°1 : Le roi Edouard, Hastings, Clarence, Elisabeth, Dorset, Lord Rivergrey et Richard font la fête aux *Voiles* (bar jet-set). Ambiance faussement décontractée du côté de la famille de la reine, de Clarence et du roi. Hastings, par contre, profite de la fête à fond, faisait honneur à sa réputation de débauché. Il ne se doute en effet pas qu'il est sur le point de se faire virer de la fête et de se faire emprisonner.

Le champagne coule à flot. Jeu de regards inquiets entre Clarence qui sent que quelque chose ne sent pas bon pour lui et son frère le roi, qui feint maladroitement la sympathie à son égard. La reine n'attend que le moment où Clarence et Hastings se feront embarquer. Sous l'emprise de sa femme, le roi n'est pas au courant pour

Hastings: quand ce dernier se fait embarquer (par des videurs ?) il est triste pour son copain de débauche mais est vite consolé par une coupe de champagne et une jolie paire de seins. Une fois Clarence également *out of the game*, la reine, son frère et son fils jubilent. Pendant tout ce temps, Richard est assis à part. Il ne prend manifestement aucun plaisir à la fête. Puis, face caméra, il dit son monologue à la Kevin Spacey dans *House of Cards*. Alors qu'il parle, la caméra filme tour à tour son visage et ce qui est en train de se passer entre les autres personnages.

**Justification de la caméra :** l'on peut imaginer un reportage sur la famille royale ou encore un ami qui filme la soirée. Ceci n'est pas une caméra cachée. Cela dit, le seul personnage à s'adresser à la caméra est Richard. Textuellement parlant en tout cas.

Il faudra définir si tous les personnages jouent avec la présence de la caméra (comme sur une vidéo lors d'une soirée arrosée) ou si cette présence est comme extérieure ; ils n'en sont pas inconscients mais ne s'en soucient pas, peut-être car ils y sont habitués.

Les 4 caméras suivantes sont des caméras cachées. Richard voit les personnages mais les personnages filmés, eux, ne voient pas Richard. Ils entendent sa voix, se savent filmés, mais ne savent pas où se trouvent les caméras. Dans la scène avec Hastings par exemple, ce dernier comprend qu'il est filmé (ce qui ne le dérange pas plus que ça dans son activité). Il répond à Richard en regardant en l'air, comme si la voix provenait du ciel. Il cherche à s'aiguiller d'après le son de la voix. Il ne regarde donc pas la caméra car il ne sait pas où elle est.

**Vidéo n°2** : Clarence en train de se faire torturer. Même genre de torture que subissent les membres du personnel / cobayes : prélèvement de peau.



**Vidéo n° 3** : Hastings, fraîchement libéré, rattrape le temps perdu. Il s'envoie en l'air et, en même temps, vide une bouteille d'un grand cru.

**Vidéo n°4** : Lady Anne se lamente sur le « non » cadavre (on ne le voit pas, ou alors peut-être que ses pieds) du roi Henry. Elle se sait observée, tente de trouver les caméras, tourne comme une lionne en cage, en trouve une, crache dessus de rage, la casse. Puis se rend sur scène.

**Vidéo n°5** : Elisabeth, Dorset et Lord Rivergrey se cachent dans les toilettes, où ils pensent être à l'abri des caméras cachées de Richard. Hastings entrera également dans les toilettes, une fois que les autres en seront sortis. Accompagné de Mlle Shore, il n'accomplira finalement pas l'acte de copulation pour lequel il était venu, trop ému par la diatribe de Richard. Ce dernier profite en effet de la présence de ce spectateur inattendu (qu'il feint ne pas voir) afin de prononcer un discours poignant sur le triste sort de son frère Clarence.

**PERSONNAGES :**     **RICHARD GLOUCESTER** : A LA FOIS REPOUSSANT ET SEDUISANT  
**BUCKINGHAM** : UNE BIMBO BLONDE SILICONEE

**MEMBRES DU PERSONNEL / COBAYES DE LA CLINIQUE :**

**LE ROI EDOUARD IV** : SOUCIS N°1 : SON BIEN ETRE ; VIENT ENSUITE  
 LA GERANCE DU ROYAUME

**GEORGES CLARENCE** : JEUNE HOMME TACITURNE

**LA REINE ELISABETH** : NOUVELLE RICHE. ELLE MANIPULE SON  
 MARI MAIS LE FAIT PLUS POUR SE PROTEGER ELLE ET SA FAMILLE QUE PAR  
 AMOUR DU POUVOIR

**DORSET**, FILS D'ELISABETH : JEUNE PARVENU IMBU DE LUI-MEME ET  
 IMBUVABLE QUI PASSE SON TEMPS A SE REGARDER LE NOMBRIL

**LORD RIVERGREY**, FRERE D'ELISABETH : EFFEMINE ET TRES  
 « STYLE »

**LE PRINCE EDOUARD**, FILS DU ROI ÉDOUARD ET D'ELISABETH :  
 BOUT DE CHOU DE 5 ANS

**LADY ANNE** : PERSONNAGE REELLEMENT DRAMATIQUE

**HASTINGS** : LIBIDINEUX ET PEU AVISE

**LA REINE MARGARET?**

INTERPRETES (DANS L'ORDRE DES ROLES CITES CI-DESSUS) :

CYPRIEN COLOMBO  
 EVE-MARIE SAVELLI  
 WILLIAM MCAULIFFE  
 JEROME CHAPUIS  
 CAMILLE JOLIMAY  
 SIMON LABARRIERE  
 ALAIN GUERRY  
 ARTHUR  
 NASTASSJA TANNER  
 RAPHAEL VACHOUX

*PROLOGUE : VIDEO N°1 (INCLUT LE MONOLOGUE DE RICHARD)***RICHARD**

Voici l'hiver de notre tristesse changé en été glorieux par ce soleil d'York

Et les nuages qui menaçaient notre maison ensevelis dans les entrailles profondes de l'océan.

Voici nos fronts de couronnes victorieuses parés,

Nos membres blessés avec respect considérés,

Nos marches funèbres remplacées par de charmantes ballades

Et nos austères tours de garde par de festives débauches.

Le visage sinistre de la guerre a égayé ses traits.

Et à présent, au lieu de monter des coursiers harnachés pour figer d'horreur

Les âmes d'ennemis blafards

Elle ondule au son lascif d'un luth

Dans le lit des femmes elle s'insinue et c'est une autre monture qu'elle chevauche.

Mais moi je ne suis pas monté pour ce genre de corps à corps, non. Moi, ébauche grossière dont le reflet fissure les miroirs d'effroi, aucune femme ne brûle de désir pour moi. J'ai bien peur qu'il me manque cette...touche de sensualité. Moi que cette chienne de nature n'a pas jugé bon de doter d'attraits, m'expédiant avant l'heure dans ce monde des vivants, déformé, inachevé, tout juste à moitié fini, tellement estropié et abîmé que les chiens gueulent lorsque je m'approche d'eux ! Eh bien moi, en cette période de paix mollassonne pratiquant la lance molle au lieu du glaive acéré, je n'ai d'autres divertissements que d'épier mon ombre au soleil et d'analyser ma propre difformité. Comme il s'avère que je ne serai pas l'amant qui séduira cette époque douceuse, je suis déterminé à être l'ordure qui détestera les plaisirs stupides de cette époque. J'ai comploté...Clarence et le roi, mes frères, sont maintenant emplis d'une haine mortelle l'un contre l'autre ; une bombe à retardement que le roi alimente lui-même par ses propres rêves, fantasmes et prophéties d'alcoolique. Et s'il s'avère que le roi est aussi honnête et juste que je suis un traître subtil et déloyal, George Clarence sera enfermé aujourd'hui même pour la simple raison qu'une prophétie affirme que G sera des héritiers d'Edward le meurtrier.

## Fin du prologue / vidéo

***Lumière espace scénique. Les cobayes humains sont en place. Les écrans de surveillance sont pour le moment en mode « off ». Entrée en scène de Richard et Buckingham.***

### ***Jeu scénique.***

***Richard se connecte via son ordinateur à l'une des caméras de surveillance, et c'est une salle noire et minuscule, un cagibi, qui apparaît alors à l'écran. Clarence s'y trouve en train de se faire torturer. Son visage est bandé tels ceux des cobayes, l'on ne voit pas ses traits et il ne peut s'exprimer. Créer un vrai contraste entre une scène réellement glauque et le côté absurde du dialogue qui suit, et qui, par ailleurs, amuse beaucoup Richard.***

**RICHARD,**

Pensées, au plus profond de mon âme, allez sommeiller ; Voici Clarence.

***Il enclenche le bouton « son »***

Hello frangin! Que signifie ce traitement quelque peu agressif ?

**CLARENCE**

HUM HUM HUM HUM HUMMM HHUUUMMM

**RICHARD**

Mais pour quelle raison ?

**CLARENCE**

HUM HUM HUM HUM HUMMM HHUUUMMM

**RICHARD**

Parce que tu t'appelles Georges? Voyons, tu n'es pas l'auteur de ton nom! Ce sont tes parrains que le roi devrait faire enfermer. Sûrement que sa Majesté a l'intention de te faire rebaptiser à la Tour... Clarence, entre nous, what the hell is going on?

**CLARENCE**

HUM HUM HUM HUM HUMMM HHUUUMMM

**RICHARD**

Et voilà ce qu'il arrive quand les hommes sont gouvernés par des femmes ! Ce n'est pas le roi qui t'envoie à la Tour Clarence, c'est sa femme ! C'est cette Lady Grey qui l'excite à de telles extrémités. N'est-ce pas elle et son adoré de frère, ce Lord Rivergrey, qui ont incité le roi à emprisonner ce pauvre Lord Hasting à la Tour d'où il est aujourd'hui même libéré? Nous ne sommes pas en sécurité Clarence, nous ne sommes pas en sécurité !

**CLARENCE**

HUM HUM HUM HUM HUMMM HHUUUMMM

**RICHARD**

Nous sommes les pantins de la reine, et devons lui obéir. Adieu frangin ! Je me rends auprès du roi. And if calling that bitch my sister peut aider à te faire libérer, c'est avec plaisir que je m'humilierais devant cette reine dépravée. En attendant, cet outrage profond à la fraternité me touche plus profondément que tu ne peux l'imaginer.

**CLARENCE**

HUM HUM HUM HUM HUMMM HHUUUMMM

**RICHARD**

Courage, ton emprisonnement ne sera pas long.

**CLARENCE**

. HUM HUM HUM HUM HUMMM HHUUUMMM

**RICHARD**



Débile et naïf Clarence ! Va, suis le chemin par lequel tu ne reviendras jamais. Je t'aime tellement que je veux au plus vite envoyer ton âme au ciel, pour autant que le ciel daigne accepter ce présent de mes mains...

**Vidéo n° 3 :** Sur l'écran de surveillance, nous nous trouvons maintenant dans la chambre d'Hastings, qui, fraîchement libéré, rattrape le temps perdu. Il est en plein ébat sexuel avec Mlle Shore (masquée, nous ne voyons pas son visage) et, en même temps, vide une bouteille d'un grand cru. Durant le dialogue qui suit, Hastings continue son occupation.

**RICHARD**

Mais qui trouve-t-on ici ? Hastings, fraîchement délivré !

**HASTINGS**

Un bonjour à mon gracieux lord !

**RICHARD**

Et un bon jour à mon cher lord chambellan ! Vous êtes le bienvenu parmi les rescapés de l'aristocratie. Comment votre seigneurie a-t-elle supporté l'emprisonnement ?

**HASTINGS**

Avec patience, noble lord, avec patience. Mais je compte bien vivre suffisamment longtemps, milord, pour remercier ceux qui en furent la cause.

**RICHARD**

Sans aucun doute ; sans aucun doute...et vous savez qui pense comme vous ? Clarence! Car vos ennemis sont maintenant les siens : ils l'ont emporté sur lui, comme ils l'ont emporté sur vous.

**HASTINGS**

Quel dommage que l'aigle soit en cage quand les charognes pillent en liberté.

**RICHARD**

Quelles nouvelles de l'extérieur ?

**HASTINGS**

Pas de nouvelle aussi mauvaise que chez nous. Le roi est malade, faible et déprimé et ses médecins sont extrêmement inquiets.

**RICHARD**

Such bad news ! Sa royale personne dévorée par ces plaisirs malsains dont il a abusé...Quelle tristesse quand on y pense...

*Hasting, soudain mal à l'aise, a une panne d'érection. Il repousse la femme et se cache le sexe.*

Il est au lit ?

**HASTINGS**

Oui.

**RICHARD**

Allez le trouver ; je vous suis.

*Hastings enfle un peignoir et sort de la chambre. Richard laisse la même caméra afin d'épier Mlle Shore qui se rhabille. Après avoir joui du spectacle, il ferme son ordinateur. L'écran principal s'éteint.*

Que mon roi de frère ne survive pas, ça j'espère ; mais il ne doit pas mourir avant que Clarence soit en route pour le ciel. Je vais stimuler la haine du roi contre Clarence avec des arguments puissants mais mensongers, et si mon plan fonctionne comme prévu, Clarence ne vivra pas un jour de plus. Une fois cette affaire réglée, que Dieu s'occupe du sort du roi Edouard et livre le royaume à ma merci. J'épouserai Anne, la plus jeune fille de Warwick. J'ai tué et son mari et son père mais qu'est-ce que ça peut faire ? Quoi de plus pratique pour me racheter auprès de la jeune femme que de devenir son mari et son père ? C'est ce que je ferai ! Non par amour, non, mais dans un dessein secret dont la réussite dépend de mon mariage avec elle. Mais voilà que je vends la peau de l'ours ! Clarence respire

encore ; Edouard vit et règne encore. Le moment viendra d'évaluer mes gains lorsqu'ils seront...morts. Buckingham !!!

***Buckingham rentre en scène (à moins qu'elle n'y soit déjà). Moment avec les « cobayes ».***

**Vidéo n°4** : La scène avec Lady Anne doit posséder une réelle intensité dramatique et être drôle à la fois. L'humour est l'un des atouts majeurs de Richard. A la fin de la scène, le public doit ressentir ce que ressent Anne à son égard : un dégoût mêlé de désir et de fascination.

### LADY ANNE

Pauvre reflet figé d'un Saint roi ! Cendres blafardes de la maison de Lancastre ! Sang royal à jamais stagnant ! Si seulement il m'était permis d'implorer ton fantôme afin qu'il entende les lamentations de la pauvre Anne, femme de ton Edouard, ton fils massacré, poignardé par la même main qui t'infligea ces blessures. Sur ces plaies d'où ta vie s'est échappée, je verse le baume sans remède de mes pauvres yeux.

Maudite soit la main qui troua ta chair ! Maudit soit le cœur qui eut le cœur d'anéantir le tien ! Maudit le sang qui déversa ton sang ! Que cette pourriture qui, par ta mort, rongea mes entrailles de désolation endure un sort pire encore que celui que je souhaite aux plus abjects cafards! S'il doit avoir un enfant, alors qu'il naisse tellement hideux et malformé que sa propre mère en soit épouvantée! Que ce monstre devienne l'héritier du malheur de son père. Si jamais il a une femme, qu'il la rende encore plus malheureuse par sa mort que je ne le suis par la tienne et celle de ton fils.

*(Ceci n'est qu'un exemple de mise en scène possible : Lady Anne se fige. Un frisson la parcourt. Elle se retourne brusquement et sursaute, comme si elle avait vu quelque chose de terrifiant. Elle se calme, regarde alentour, comme si elle pressentait une menace. Puis elle se met à arpenter la pièce nerveusement, regarde en l'air comme si elle était à la recherche de qqch, puis éclate en sanglots et se laisse tomber à terre. Lorsqu'elle parle, nous comprenons qu'elle s'adresse à quelqu'un qui n'est pas physiquement présent, mais néanmoins là : Richard.)*

Dégage, toi, affreux ministre de l'Enfer ! Tu n'avais du pouvoir que sur son corps, son âme est hors de ta portée ! Dégage !!!

**RICHARD** (*enclenche la touche son*)

Douce sainte, je t'en prie, ne nous maudis pas comme ça.

**LADY ANNE**

Dégage, démon dégénéré ! Pour l'amour de Dieu, pars et ne nous perturbe pas

Car cette heureuse terre, tu en as fait ton Enfer

La peuplant de malédictions et de plaintes déchirantes.

Tu es venu contempler ton carnage ? Voici le résultat de ta boucherie, regarde ! Le cadavre d'Henry, ses plaies, elles s'ouvrent béantes et répandent du sang frais. Rougis, rougis de honte, être infâme et déformé car c'est ta présence qui éveille ce sang de ces veines froides et vides où le sang a déserté, tes actes inhumains qui provoquent ce déluge contre nature ! O Dieu, venge sa mort, toi qui fis ce sang ! O terre, toi qui bois ce sang, venge sa mort ! Que tes foudres, cieus, frappent le meurtrier à mort

ou alors, ouvre-toi béante, terre, et engloutis-le alors qu'il respire encore  
comme tu avales le sang de ce bon roi que ce bras gouverné par l'Enfer a massacré

*Lady Anne quitte l'endroit où elle se trouve.*

**RICHARD**

Beauté que les mots ne peuvent décrire, patience, laisse-moi le temps de m'excuser.

*Lady Anne apparaît dans l'embrasement de l'entrée qui donne sur la scène.*

**LADY ANNE**

Monstre que les mots n'osent décrire, une seule excuse valable pour toi : pends-toi !

**RICHARD**

Moi, Richard de Gloucester, ma conscience de remord infectée, je renonce à la vie.  
Ça revient à signer des aveux un acte si désespéré.

**LADY ANNE**

Quelle meilleure façon de t'excuser qu'en vengeant dignement sur toi-même tant d'autres indignement tués par toi.

**RICHARD**

Et s'il s'avérait que je ne les avais pas tués?

**LADY ANNE**

Alors ils ne seraient pas morts. Pourtant ils le sont. Et par ta main, infâme cafard !

**RICHARD**

Je n'ai pas tué ton mari.

**LADY ANNE**

Il est vivant donc?

**RICHARD**

Non, il est mort, tué de la main d'Édouard, pas la mienne.

**LADY ANNE**

Par ta gorge infectée, tu mens !

La reine Marguerite a vu

Ta lame coupable couverte de son sang encore fumant

Tu t'apprêtais à l'enfoncer dans sa chair à elle

Mais tes frères t'ont arrêté à temps

**RICHARD**

Elle me provoquait ! Elle rejetait leur crime sur mes épaules innocentes !

**LADY ANNE**

C'est ton âme sanguinaire avide de boucheries qui te provoquait ! Regarde-moi et dis-moi que tu n'as pas tué ce roi!

**RICHARD**

Je l'ai tué ; je te l'accorde.

**LADY ANNE**

Tu me l'accordes, cafard ? Que Dieu m'accorde aussi ta damnation pour ce crime ! Il était tendre, doux et vertueux !

**RICHARD**

Un compagnon digne du roi du ciel qui l'a sûrement accueilli avec bonheur.

**LADY ANNE**

Il est au le ciel, oui. Où toi tu n'iras jamais.

**RICHARD**

Qu'il me remercie d'avoir aidé à l'y envoyer car c'est là-bas qu'était sa place, non sur cette terre.

**LADY ANNE**

Toi non plus ta place n'est pas sur cette terre, elle est en Enfer !

**RICHARD**

Un autre endroit me convient également, si je puis me permettre.

**LADY ANNE**

Une cellule condamnée

**RICHARD**

Ton lit !

**LADY ANNE**

Que le lit où tu couches soit hanté par l'insomnie!

**RICHARD**

Il le sera, Anne, jusqu'à ce que je couche avec toi.

**LADY ANNE**

Je l'espère bien.

**RICHARD**

Je sais. Anne, chérie, je propose une trêve. Cessons d'aiguiser nos esprits tranchants et calmons-nous. La cause de la mort prématurée du Roi Henry et de ton mari n'est-elle pas aussi blâmable que son exécuteur ?

**LADY ANNE**

Tu en es à la fois la cause et l'exécuteur.

**RICHARD**

Non Anne : c'est ta beauté qui en fut la cause. Ta beauté qui me hantait dans mon sommeil, et me faisait entreprendre jusqu'au meurtre de la terre entière pour pouvoir me reposer ne serait-ce qu'une heure sur ta poitrine.

**LADY ANNE**

Je te le déclare, meurtrier ; si je te croyais, ces ongles arracheraient cette beauté de mes joues.

**RICHARD**

Mes yeux ne pourraient jamais supporter de voir ta tendre beauté ravagée. Moi présent, je ne te laisserais l'abimer. A son contact, je m'anime telle la terre au contact du soleil ; elle est mon jour, ma vie.

**LADY ANNE**

Qu'une nuit noire assombrisse ton jour, et la mort ta vie !

**RICHARD**

Ne te maudis pas toi-même, belle créature ; tu es l'un et l'autre.

**LADY ANNE**

Je voudrais l'être, pour me venger de toi.

**RICHARD**

Te venger de celui qui t'aime ! C'est un conflit peu banal.

**LADY ANNE**

C'est un conflit juste et raisonnable ! Me venger de celui qui a tué mon mari !

**RICHARD**

Anne, celui qui t'a privé de ton mari l'a fait pour t'en procurer un meilleur.

**LADY ANNE**

Il n'en existe pas de meilleur sur cette terre.

**RICHARD**

Il en existe un qui t'aime plus qu'il n'aurait jamais pu t'aimer.

**LADY ANNE**

Nomme-le.

**RICHARD**

Plantagenet.

**LADY ANNE**

C'était son nom en effet.

**RICHARD**

Il porte le même nom mais est de meilleure nature.

**LADY ANNE**

Où est-il ?

**RICHARD**

Ici.

*Lady Anne lui crache au visage.*

Anne? Pourquoi tant de haine ?

**LADY ANNE**

Je voudrais que ce fût pour toi un poison mortel !

**RICHARD**

Jamais poison ne provint d'un endroit si doux.

**LADY ANNE**

Jamais poison ne tomba sur un crapaud plus hideux. Dégage ! Tu infectes mes yeux.



**RICHARD**

Tes yeux, ma belle, ont infecté les miens.

**LADY ANNE**

Je voudrais qu'ils soient imprégnés d'un venin qui te ronge jusqu'à la mort !

**RICHARD**

Infecte-moi de ce venin, que j'en meure sur le coup ! Car à présent c'est d'une mort vive qu'ils me tuent. Tes yeux ont soutiré des miens des larmes amères qui humilièrent mon regard. Mes yeux, qui jamais ne versèrent une larme de pitié, furent aveuglés de pleurs par ta beauté. Je n'ai jamais supplié, ni ami, ni ennemi. Jamais ma langue n'a su apprendre un seul mot enjôleur. Mais maintenant que ta beauté est le prix à remporter, mon cœur si fier supplie et pousse ma langue à parler.

*Elle le regarde avec mépris.*

N'impose pas à tes lèvres un tel mépris, ma belle Anne, car c'est pour embrasser qu'elles ont été faites, non pour mépriser. Mais si ton cœur vengeur ne peut me pardonner, tiens, prends cette lame. Plonge-la dans ce cœur loyal et laisse-en s'évader l'âme qui t'adore. Je l'offre à ton coup mortel et implore humblement la mort.

*Il découvre sa poitrine. Anne dirige le bistouri contre lui, puis la laisse tomber.*

Non ! Ne t'arrête pas ; car j'ai bien tué le roi Henry... Mais c'est ta beauté qui m'y a provoqué ! Vas-y, dépêche-toi : c'est moi qui ai poignardé le jeune Édouard !...

*Anne le menace à nouveau.*

Mais c'est ton visage divin qui m'y a poussé !

*Elle laisse tomber le bistouri pour de bon.*

Ramasse cette lame ou ramasse-moi !

**LADY ANNE**

Lève-toi, imposteur ! Je souhaite ta mort mais je ne serai pas ton bourreau.

**RICHARD**

Alors dis-moi de me tuer moi-même, et je le ferai.

**LADY ANNE**

Je te l'ai déjà dit.

**RICHARD**

C'était dans ta fureur. Redis-le et, à ces mots, cette main qui, par amour pour toi tua ton amour, tuera, par amour pour toi, un amour bien plus véritable. Tu seras la complice de ce double meurtre.

**LADY ANNE**

Je voudrais connaître ton cœur !

**RICHARD**

Il est dépeint par ma langue.

**LADY ANNE**

L'un et l'autre sont faux, j'en ai peur.

**RICHARD**

Alors jamais aucun homme ne fut vrai.

**LADY ANNE**

Allez, range cette lame.

**RICHARD**

Dis-moi seulement que j'ai trouvé la paix.

**LADY ANNE**

Ca tu le sauras plus tard.

**RICHARD**

Puis-je au moins vivre dans l'espérance ?

**LADY ANNE**

Tous les hommes y vivent, j'espère.

**RICHARD**

Accepte de porter cet anneau.

**LADY ANNE**, *mettant l'anneau à son doigt*

Prendre n'est pas donner.

**RICHARD**

Regarde comme cet anneau encercle ton doigt. De la même façon, ta poitrine enserme mon pauvre cœur. Porte-les tous les deux, car tous les deux sont à toi.

*Elle sort*

**RICHARD**, *seul*

A-t-on jamais courtoisé une femme de cette façon ? A-t-on jamais conquis une femme de cette façon ? Je l'aurai, mais je ne la garderai pas longtemps. Quand même ! Moi, qui ai tué son mari et son père, la surprendre là où sa haine est la plus violente, des malédictions pleines la bouche, des larmes pleines les yeux, et juste à côté, le sanglant témoignage de sa haine envers moi. Avoir contre moi, Dieu, sa conscience à elle, et ce macabre tas de chair. Et personne pour soutenir ma cause autre que le diable... et mon indéniable talent de comédien...et pourtant I got her ! I fucking got her ! Le monde entier contre rien, moi, et elle est conquise ! A-t-elle déjà oublié son brave prince Édouard de mari, que j'ai dans un accès de mauvaise humeur poignardé il y a trois mois à peine à Tewksbury? L'homme le plus exquis et le plus adorable qui fut. Privilégié, lui, par cette chienne de nature : jeune, fort, habile et, sans aucun doute, vraiment royal ! Un homme pareil, le vaste monde ne pourra plus jamais se l'offrir. Et pourtant elle consent à abaisser ses regards sur moi, moi qui ai fauché son jeune prince dans sa jeunesse dorée et ai fait d'elle une veuve condamnée à un lit de douleur, moi qui tout entier ne vaut pas une moitié d'Édouard, moi dont la difformité agresse mes propres yeux ! Je miserais mon statut de Duc contre celui d'une de ces (*montrant les cobayes humains*)...c'est quoi d'ailleurs ? que je me suis trompé tout ce temps sur ma personne. Je ne sais pas comment, mais je mettrais ma peau à couper qu'elle trouve en moi un homme prodigieusement admirable. Et ce n'est qu'un début ! Qu'on m'apporte un miroir ! Je vais continuer à investir dans de légères améliorations...En ai-je vraiment besoin... ? Ce serait dommage de s'arrêter en si bon chemin, encore une ou deux petites interventions...Buckingham !! On est en où au niveau des dépenses ?

C'est pas grave, une fois roi on augmentera les impôts !

**Vidéo n°5 :** Elisabeth, Dorset et Lord Riversgrey tiennent leur meeting d'urgence dans les toilettes. Dorset en profite pour admirer son torse musclé dans le miroir et faire des selfies.

**RICHARD**

Ah tiens, ma belle-sœur adorée, son détraqué de frère et son avorton de fils. Mais oui, mais oui t'es beau, moi aussi regarde, moi aussi maintenant j'ai des abdos ! Ils sont inquiets, regardez-moi comme ils ont l'air inquiets... Ah le roi va pas bien, non, non, non, c'est embêtant oui, oui, oui. Écoutons un peu ce qu'ils ont à dire... (*il enclenche les micros*)

**RIVERSGREY**

Patience, Elisabeth : nul doute que sa majesté ne recouvre bientôt sa santé habituelle.

**DORSET**

Ton anxiété aggrave son mal maman. Allez, garde bonne espérance et soutiens le roi par des paroles joyeuses et gaies.

**ÉLISABETH**

S'il meurt, qu'est-ce qu'il m'arrivera hein ?

**RIVERGREY**

Nul autre malheur que la perte d'un tel mari.

**ÉLISABETH**

La perte d'un tel mari contient tous les malheurs.

**RIVERGREY**

Le ciel t'a bénie en te donnant un adorable fils pour te consoler quand le roi ne sera plus là.

*Crise de jalousie muette de Dorset*

Ah ben oui, c'est lui l'héritier. T'es pas fils de roi toi.

**ÉLISABETH**

Oui mais il est si jeune et confié jusqu'à sa majorité à la tutelle de Richard de Gloucester, un homme qui ne nous aime pas, ni moi, ni aucun de vous.

**RIVERGREY**

C'est donc conclu ? Richard sera protecteur ?

**ÉLISARETH**

C'est décidé mais pas encore conclu. Mais ça le sera certainement si le roi... Prions pour que tout aille bien !...J'ai bien peur que notre bonheur ait atteint son apogée.

**DORSET**

Son quoi ?

**RICHARD**

Ils me font du tort, et je ne le tolérerai pas. Quels sont ceux qui se plaignent au roi que je les regarde de travers et que je ne les aime pas ? C'est un amour bien faiblard qu'ils vouent à sa Majesté ceux qui infectent ses oreilles avec ces rumeurs puantes ! Sous prétexte que je ne sais ni flatter ni faire les yeux doux, et n'ai pas pour habitude de sourire aux gens pour les trahir par derrière, je suis perçu comme un ennemi rancunier. Un homme simple ne voulant de mal à personne ne peut-il donc vivre en paix sans que son honnêteté ne soit remise en cause par des êtres sournois et retords tels que vous !

**RIVERGREY**

À qui, dans ce petit meeting, s'adresse votre grâce ?

**RICHARD**

À toi, qui n'as ni honnêteté, ni grâce. Quand t'ai-je injurié ? Quand t'ai-je fait du tort ? Ou à toi ? Ou à toi ? Ou à aucun membre de votre famille ? Que le pire de tous les virus dévore vos entrailles ! Sa majesté, que Dieu la préserve plus longtemps que vous ne désirez, ne peut plus respirer tranquille sans que vous n'alliez l'emmerder avec vos plaintes dégueulasses.

**DORSET, à part :**

Faut arrêter de fumer la moquette

**ÉLISABETH**

Cher beau-frère de Gloucester, tu te trompes complètement. C'est de sa propre initiative et sans aucun encouragement extérieur que le roi, sans doute préoccupé par cette haine enracinée que tu nous manifestes à mon fils, à mon frère et à moi-même, a décidé d'aborder le sujet avec toi. Il désire trouver le germe de ta haine afin de l'extraire tel un organe malade.

**RICHARD**

Je suis sans voix. Le monde est devenu si dégénéré que les moineaux viennent chasser là où les aigles n'osent voler. Depuis que n'importe quel pouilleux est devenu noble, bien des nobles passent pour des pouilleux !

**ÉLISABETH**

Ça va, on a très bien compris beau-frère de Gloucester ! Tu envies notre élévation à ma famille et à moi. Que Dieu fasse que jamais nous n'ayons besoin de toi !

**RICHARD**

En attendant, il semble que Dieu ait fait que nous ayons besoin de toi. C'est par tes manœuvres que mon frère Clarence est emprisonné, moi disgracié et toute la noblesse évincée. Alors que chaque jour de jolies promotions sont distribuées afin d'anoblir ceux qui deux jours avant valaient à peine le papier Q d'un noble !

**ÉLISABETH**

Je jure au nom de Celui qui m'a dérobée au bonheur simple dont je jouissais pour m'élever à ces dangereux sommets que je n'ai jamais monté le roi contre votre frère George. Au contraire j'ai plaidé sa cause du mieux que j'ai pu. C'est une sale injure que tu me fais, Richard, m'accuser à tort d'être responsable d'une chose aussi vile.

**RICHARD**

Peux-tu nier être la cause du récent emprisonnement de mon ami Hastings ?

**RIVERGREY**

Elle le peut, Richard, car...

**RICHARD**

Elle le **peut**, lord Rivergrey ? Mais qui l'ignore ça, qu'elle le **peut** ? Elle **peut** faire bien plus que nier cela : Elle peut vous aider à gravir l'échelle sociale puis nier qu'elle vous y a aidé. Ah non non, votre nouveau statut n'est dû qu'à vos grandes qualités, lord Rivergrey !

Que ne peut-elle pas ? Vu qu'elle put... / Elle put bien...

**DORSET**

Elle pue ? Quoi ?

**RICHARD**

Elle put épouser un roi ! Jeune, beau, sympa...et roi !

**ÉLISABETH**

Richard de Gloucester, ça fait trop longtemps que je supporte tes reproches cinglants et ton ton méprisant. Ce comportement grossier que j'ai trop souvent enduré, je m'en vais en parler au roi. Etre traitée de la sorte ! Je préférerais être une boniche dans un trou perdu que reine dans ces conditions !

*Une explosion retentit. Hurllements généraux, mouvements de panique, dans le noir car il n'y a plus de lumière. On entend des portes claquer. Richard continue néanmoins sa diatribe.*

**RICHARD**, à *Élisabeth*

Ah tu me menaces d'aller tout raconter au roi ! Vas-y, dis-lui, et surtout n'épargne aucun détail. Ce que j'ai dit, je le répéterais en présence du roi ; J'ose prendre le risque d'être envoyé à la Tour oui ! Car, en effet, est venu le moment de parler: les services que j'ai rendus ont été tout à fait oubliés !

*Hastings, entré dans les toilettes durant le black out, avec Mlle Shore rallume la lumière. Les autres ne s'y trouvent plus. Richard s'adresse maintenant à lui, en feignant de ne pas se rendre compte de sa présence.*

Et ce pauvre Clarence qui abandonna Warwick, son père spirituel, oui, et se parjura (Que le ciel lui pardonne) afin de combattre aux côtés d'Edouard pour la couronne. Et en récompense, le voilà qui moisit dans sa geôle ! Si seulement mon cœur était aussi imperméable que celui d'Edouard ou le cœur d'Edouard aussi tendre et plein de pitié que le mien. Je suis trop innocent pour ce monde. Vous me dégoûtez tous ! Bande de salauds sans cœur !! Pauvre, pauvre petit frère Clarence. Que Dieu pardonne à ceux qui sont la cause de ton malheur.

*Hastings, tellement ému par un tel discours que sa libido en a chutée, quitte les toilettes les larmes aux yeux. Mlle Shore le suit.*

Je fais le mal et start the fight. Les méfaits que j'ai commis en secret, j'en accuse d'autres d'en être les instigateurs. L'obscurité dans laquelle repose Clarence, c'est à moi qu'il la doit. Mais je pleure auprès de types un peu simple, Hastings par exemple, racontant que c'est la reine et ses alliés qui ont monté le roi contre mon frère Clarence. Ils me croient, réclament vengeance. C'est alors que soupire, et au moyen d'une petite citation biblique subtilement choisie, je leur rappelle que Dieu nous incite à rendre le bien pour le mal. Mon infamie dévêtue, je l'habille de vieux proverbes dérobés aux saintes écritures. Je passe donc pour un saint alors que je joue le plus au diable.

**Suite :** Buckingham revient, il tient une lettre à la main, qu'il lit à Richard, avec difficulté : C'est le compte rendu de ce qui s'est dit entre le Roi et les autres personnages de la Cour. Jouer entre le rapport Richard metteur en scène de son spectacle / Buckingham assistant à la mise en scène, et Cyprien comédien / Eve-Marie metteur en scène. Voici un exemple :

**RICHARD** (*écrivait sa réponse. Il désire quitter la scène mais ses points de suture sautent et il doit retourner s'asseoir*)

La prochaine fois que je te demande un compte rendu Buckingham, t'es pas obligé de m'écrire les répliques. Ca dû être discret en plus. Bon, tu notes ?

Réaction du roi à l'annonce de la mort de Clarence : probablement par contact vocal. Mort du roi. Tout s'accélère, à la façon d'une bande annonce d'un film catastrophe : Buckingham a disparu. Sur l'écran, les images suivantes défilent : Le prince Edouard pris en otage dans les bras de Buckingham, Hastings sur le point de comprendre ce qui va lui arriver, les cris de la reine Elisabeth. Peut-être que Dorset et Rivergrey sont trainés sur scène. Bref, une sorte d'apocalypse s'abat de tous côtés sur les gens entourant Richard. Ce dernier exulte. Sur l'écran : TO BE CONTINUED clignote en caractères rouge sang. Nous atteignons un tournant théâtral : La pièce mise en scène par Richard avec son complice Buckingham est sur le point de se terminer. Richard virera son assistant et écrira seul la suite de son histoire. C'est précisément là qu'il perdra pied. Il y a là quelque chose de génial à jouer : le comédien se débarrasse de son metteur en scène un peu trop envahissant et prend le spectacle « en otage ». Ceci est une piste à explorer.



**Interrogations sur la mise en scène de *Richard III*, y répondre au fur et à mesure :**

- Le comédien jouant le rôle de Richard III ayant un physique plaisant, quel parti prendre par rapport à la difformité du personnage ? Le rend-on difforme par le jeu (distorsion), par des artifices ? Souffre-t-il de dysmorphie ? Le cache-t-on (corps, visages bandés) ?
- A quel point Richard joue-t-il de sa difformité ?
- Devient-il de plus en plus beau ou de plus en plus monstrueux ?
- A quel moment, et pourquoi a-t-il recouru à la chirurgie esthétique ?
- Les opérations sont-elles un succès ou au contraire un désastre ?
- Trouver une traduction poétique des opérations : comment les représenter sur scène ?
- Quelle est l'esthétisme ? Hi-Tech ? Technologie rouillée ? Réalisme onirique ? Une voix mielleuse vante-t-elle les miracles esthétiques réalisés dans la clinique sur fond de musique d'ambiance ?
- Quelle est la fonction des trois assistants, les membres du personnel ? Est-elle esthétique ou dramatique ? Si dramatique, il est préférable d'avoir recours à des comédiens. Si esthétique, à des danseurs.  
**Leur fonction sera esthétique et dramatique à la fois ; je ferai appel à des danseurs car ce qui m'importe est leur peau, leurs muscles, leurs nerfs, leurs corps. Afin de se constituer un nouveau corps, c'est sur leur corps à eux que Richard prélève de la chair. Ce ne seront plus des membres du personnel mais des cobayes.**
- Et si le public était lui aussi du bétail à écorcher ? Ainsi, le remplaçant au cobaye mort serait pris parmi les membres du public. Il ferait partie des comédiens, mais le public ne le saurait pas. Lady Anne entrerait sur scène, regarderait avec effroi les spectateurs prêts à être amenés à l'abattoir. Ce n'est qu'après que nous comprendrions le sens de ce regard.
- Anne tombe réellement sous le « charme » de Richard. Richard est réellement troublé d'avoir réussi à la séduire. Richard exerce une fascination dont il n'est pas encore conscient avant qu'Anne ne succombe à son « sex-appeal ». Si nous partons du fait qu'à ce moment-là Richard a déjà subi une ou plusieurs opérations, il faudra qu'elles soient suffisamment subtiles à ce stade-là afin de ne pas donner à entendre que c'est grâce à ces modifications physiques qu'Anne est séduite. Ce n'est pas le cas.
- Comment représenter les fils d'Edouard ? Apparaissent-ils sur la vidéo ? Il faudrait qu'il y ait un contact direct avec Richard, palpable. Le danger que ces deux enfants courent doit se ressentir. J'ai peur que s'ils n'apparaissent que sur la vidéo, ils

paraissent « protégés » du monstre. Mais la présence de deux enfants sur scène n'est pas une option envisageable. Trouver un moyen de résoudre ce dilemme...

**Le Prince Edouard sera le seul des deux fils que nous verrons. Il sera filmé dans les bras de Buckingham, qui l'air de rien, le maintient en otage.**

- A la fin de la scène II, Acte II, Richard serait supposé quitter la scène en compagnie de Buckingham. Mais Richard ne peut pas sortir de scène. Comment faire ? Envoie-t-il quelqu'un à sa place récupérer le fils d'Edouard ? Buckingham y va-t-il seul ?  
**Richard ne peut quitter la scène car, alors qu'il s'apprête à le faire, ses points de suture se déchirent. Buckingham s'y rend donc seul. Ce qui laisse par la suite de grandes possibilités de jeu : Par exemple Buckingham se filmant avec le jeune prince sur les genoux et communiquant avec Richard via écrans interposés. « Dis bonjour à tonton Richard »**
- Richard est le metteur en scène de sa pièce, et Buckingham son assistant. Explorer cet aspect-là. Richard se retourne contre Buckingham, il ne veut plus d'un assistant à la mise en scène, il veut jouer seul et c'est là où les choses commencent à mal tourner pour lui. Nous tombons presque ici dans de l'autofiction = **Lorsque Richard se débarrasse de Buckingham, c'est le comédien principal qui se débarrasse de son metteur en scène.**
- Quel esthétisme pour les parties filmées ? Un film ? Des caméras de surveillance ou des caméras cachées ?  
**Caméras cachées. Une image de qualité moyenne, des plans fixes où tous n'entrent pas toujours dans le cadre : suivant où une personne se trouve par rapport à la caméra, on ne voit que ses jambes ou son torse, par exemple. Le prologue (la fête) sera lui filmé de façon cinématographique.**
- Où se trouvent les personnages lorsqu'ils sont filmés ? Cadre réaliste ou poétique ? Filme-t-on dans d'autres salles de la Manufacture, afin de créer une sorte d'unité ? Ou, au contraire, dans des lieux très différents : par exemple, en boîte de nuit pour la scène du début où ils font la fête.  
**La scène de fête sera tournée dans un bar jet set, donc dans un cadre réaliste. Peut-être que plus nous avançons dans les scènes, plus nous nous éloignons du réalisme.**
- Filme-t-on en live ou simule-t-on le live ?  
**On tourne avant et on joue sur l'effet de réel, les interactions entre Richard et la vidéo. A répéter minutieusement.**
- Qu'en est-il concernant la prise de son ?
- A quoi ressemble le blog de Richard ? Lui créer une page d'un réseau social qui n'existe pas encore (ex : le Facebook des monarques) ?

***MACBETH***  
OU  
***Requiem for a  
nightmare***



*Le Cauchemar, Johann Heinrich Füssli, 1781, Detroit Institute of Arts*

**Avec *Titus*, je parlais d'autodestruction. Un carnage primaire, non psychologique, une destruction physique. Dans *Macbeth*, c'est de façon encore plus profonde que nous nous enfonçons dans la destruction.** Les corps sont non seulement détruits, mais les âmes sont privées de salut. La destruction est ici sur tous les niveaux : elle est primaire car ce sont les organes et le sang qui se répandent sur le sol écossais, elle est psychologique car les personnages sont conscients d'être « absorbés » dans cette destruction absurde et pourtant devenue inévitable, elle est symbolique car elle ronge les âmes et envahit la terre de ténèbres. Le sommeil se refuse aux êtres, l'aube ne se lèvera plus. **Dans les deux pièces, j'y vois une imagerie archaïque, quelque chose d'animal.** Je me dis que si Artaud avait dû choisir deux pièces issues du répertoire shakespearien, il aurait sûrement opté pour ces deux pièces-là. Ou pour l'une d'entre elles et *King Lear*...*Macbeth* possède également un lien avec deux autres pièces abordées dans ce travail : *Henry VI* et *Richard III*. D'après Jan Kott, « *Macbeth*, si on le résume, ne diffère en rien des drames historiques. Mais les résumés sont trompeurs. A l'inverse des chroniques, *Macbeth* ne montre pas l'histoire sous la forme du Grand Mécanisme. Il la montre sous forme de **cauchemar**. Le mécanisme et le cauchemar ne sont rien d'autre que des métaphores différentes de la même lutte pour le pouvoir et la couronne(...) Le Grand Mécanisme a un côté abstrait. Les atrocités de Richard sont des condamnations à mort. La majorité en sera exécutée dans les coulisses. Dans *Macbeth*, la mort, le crime, l'assassinat sont concrets. » (40)

## Réflexion personnelle

Dans *Macbeth*, c'est l'équilibre d'un ordre naturel qui disparaît au profit d'un monde précipité dans des ténèbres cauchemardesques. J'aime comparer cette pièce aux toiles du Caravage, dont les clairs obscurs se mènent un incessant combat et où les anges ressemblent à des démons.



Le Caravage, Le Martyre de Saint Matthieu (1599-1600), église Saint-Louis-des-Français, Rome

Définition du cauchemar, par Ernest Jones : « Cauchemar ou rêve d'angoisse. Il s'agit d'un rêve caractérisé par une action brève, ramassée sur peu ou pas d'images, avec angoisse insupportable et éveil brusque, le sujet se déprenant difficilement de ce qu'il vient de vivre. Les traits caractéristiques du cauchemar sont la peur torturante, un sentiment d'oppression ou de poids sur la poitrine, qui empêche la respiration de façon inquiétante, la conviction d'une paralysie impuissante. »

Si je devais choisir un mot pour résumer *Macbeth*, ce serait : cauchemar. Si je devais choisir un personnage de la pièce, ce serait Lady Macbeth. Qui est Lady Macbeth, la femme ? Le corps de Lady Macbeth, sa chair, son cri « Déséxez-moi ! » A-t-elle eu des enfants ? Si oui, pourquoi n'ont-ils pas survécu ? Les a-t-elle tués ? A-t-elle fait de grosses dépressions ? Post natale ? Tendances suicidaires ? Sexuellement satisfaite ? Une lady Macbeth contemporaine serait-elle sous traitement médicamenteux ? Ferait-elle de la gym ? Lirait-elle *Fifty Shades of Grey* ? Peut-être sont-ce des questions réductrices... Lady Macbeth vit dans un cauchemar, pas dans une chambre à coucher avec salle de bain privée. A moins que le cauchemar ne soit justement là ; dans une chambre à coucher avec salle de bain privée.



Il n'y a pas d'espoir dans *Macbeth*, tout est vain. *Macbeth*, c'est la machine humaine qui déraile jusqu'au carnage, c'est l'annihilation, la désespérance. Les vivants tuent et les morts resurgissent. Mais les vivants sont déjà morts. *Macbeth* c'est l'inexistence, la mort. Et pourtant, dans cette mort, il y a tout de même une vie : celles des forces et des énergies qui bouillonnent dans ce marécage de sang stagnant.

On peut placer *Macbeth* comme tragédie régie par des forces qui nous dépassent, ces forces « invisibles, aussi impalpables que l'ombre d'une ombre » et donc en conclure que *Macbeth*, soumis d'avance à ces puissances maléfiques, est, dès son entrée en scène, condamné à accomplir ses futurs méfaits. Sa volonté propre anéantie, *Macbeth* devient un pantin dont les ficelles sont tirées par des volontés plus puissantes que la sienne. L'Ecosse sombre dans le cauchemar, l'Ecosse devient Le cauchemar. Shakespeare nous emporte dans une atmosphère prise au piège du mal absolu, l'aube ne se lèvera plus, l'Ecosse est condamnée à vivre dans un climat apocalyptique. La destruction réclame la destruction, le sang réclame le sang, la mort réclame la mort. *Macbeth* devient alors le symbole du meurtre originel. Nous existons par la mise à mort. Voilà la destinée de l'être humain, ce à quoi nous sommes condamnés. Mais il se peut également que les forces destructrices avec lesquelles se débat *Macbeth* soient les siennes propres. On a inoculé un virus à *Macbeth*, celui du meurtre en puissance. Mais peut-être était-il déjà porteur du virus, peut-être aurait-il été amené à tuer, sinon par la prophétie, sinon par son épouse, par ses propres démons intérieurs. *Macbeth* est un virus mortel ; il comble son vide pas la destruction, par l'anéantissement, par une quête, qu'il sait vaine, du sang versé. Mais plus le sang d'autrui par sa main se répand, plus *Macbeth* se vide.

**Ce que cela génère dans mon imagination :** Les époux *Macbeth* sont morts, leur corps ont été exhumés afin d'être disséqués dans une salle sombre éclairée uniquement par des néons. Autour de la table d'autopsie, se trouve une équipe de médecins qui désire voir à quoi ressemble le mal absolu, l'essence du meurtre. Ils sont sur le point de plonger leurs mains dans la saleté profonde, d'en extraire les organes pourris, afin de refaire un corps neuf et sain prêt à fonctionner. Autour d'eux s'anime un jeu d'échec géant laissé à l'abandon dont les figurines sont vivantes : ce sont certains des personnages tués par *Macbeth* qui reprennent vie ainsi que Lady *Macbeth* et *Macbeth* lui-même. Trois sorcières déguisées en petites filles font

de la balançoire à l'arrière-scène et se régale du spectacle. Atmosphère cauchemardesque dans une ambiance de morgue, dans laquelle évoluent les personnages de la tragédie. On tue, on dissèque, on enterre, on déterre, on tue, on dissèque, on enterre, on déterre. Les cadavres s'entassent, le sang déborde de la scène, on ne peut plus avancer tant le sang coagule. Jan Kott dit, à propos de *Macbeth* (les mots en gras le sont de mon fait) : « On **patauge** dans le cauchemar, **on s'y enfonce** jusqu'au cou. »(41) Le mot cauchemar revient d'ailleurs vingt fois dans son analyse de la pièce. J'en extrais quelques phrases :

« L'histoire, dans *Macbeth*, manque de transparence, tout comme un cauchemar. » (42)

« Dans *Macbeth*, cette suite de meurtres n'est pas la logique du mécanisme, elle possède quelque chose de la prolifération effroyable du cauchemar. » (43)

« Dans toute l'Ecosse, plus personne ne peut dormir. Il n'y a plus de sommeil, il n'y a plus que des cauchemars. » (44)

« Tous les corps sont torturés de la même façon. Le monde de *Macbeth* est étanche, il n'y existe pas d'échappatoire. Même la nature y a l'allure d'un cauchemar. Elle est tout aussi opaque, épaisse et gluante. » (45)

« *Macbeth* a tué pour sortir du cauchemar, afin d'y mettre fin. Mais cette nécessité d'assassiner, c'est justement ça, le cauchemar. Le caractère cauchemardesque du cauchemar est justement qu'il ne finit pas. » (46)

Jan Kott parle également de **la concrétude** du sang répandu :

« Le sang, dans *Macbeth*, n'est pas seulement une allégorie ; il est matériel, physique, il coule des corps massacrés. (...) *Macbeth* commence et s'achève sur un carnage. Il y a de plus en plus de sang. Tous y **pataugent**. Il envahit la scène. Sans cette image du monde noyé dans le sang, les décors de *Macbeth* seront toujours faux. » (47)

« *Macbeth* rêve à la fin du cauchemar et **s'enfonce** de plus en plus dans le cauchemar. *Macbeth* rêve à un monde sans crime et **s'embourbe** de plus en plus profondément dans le crime. Le dernier espoir de *Macbeth* est que les morts ne ressusciteront pas. Mais les morts ressuscitent. » (48)

Il faut qu'il y ait quelque chose de concret émanant de ce cauchemar. Créer un décalage entre le monde cauchemardesque et celui des spectateurs. Les mondes doivent se « toucher » se juxtaposer. Trouver une métaphore afin de créer « cette image du monde noyé dans le sang » à laquelle Jan Kott fait référence. **Patauger, s'enfoncer, s'embourber...**

Je suis tombée sur une série de photos issues de l'œuvre du photographe américain Nicolas Bruno. Ce dernier souffre depuis son enfance de fréquents épisodes de paralysie du sommeil, ce qui revient à se réveiller paralysé alors que le cerveau est encore entre rêve et sommeil, entraînant des hallucinations assez effrayantes. Ses visions et ses cauchemars souvent terrifiants, le photographe en a fait une source d'inspiration pour son travail. Les trois photographies suivantes m'ont particulièrement marquée, suscitant chez moi une sorte d'imagerie pour mon ébauche scénique de *Macbeth*. J'y vois non seulement le lien, inévitable, avec le cauchemar, mais également avec cette atmosphère spécifique que j'imagine pour la pièce.



*« Dans Macbeth, la mort, le crime, l'assassinat sont concrets. »*



Macbeth, enfermé dans le cauchemar. Les squelettes signifient ici la concrétude de la mort, donc parle Jan Kott. L'atmosphère y est chargée de ce « mystère » auquel Craig fait référence.



« Le dernier espoir de Macbeth est que les morts ne ressusciteront pas. Mais les morts ressuscitent. »



Source d'inspiration pour Lady Macbeth

J'en viens à me demander si ces forces « *invisibles, aussi impalpables que l'ombre d'une ombre* » auxquels Gordon Craig fait référence, ce ne serait pas dans nos rêves et cauchemars qu'elles habiteraient. Peut-être viennent-elles nous hanter dans notre sommeil, inséminant un germe qui fait son chemin dans notre subconscient, mais dont nous n'arrivons pas à retrouver la trace. C'est pourquoi je trouve le travail de ce photographe absolument dingue et, en tant que metteur en scène, incroyablement riche comme source d'inspiration. Il m'est d'ailleurs arrivé de faire un cauchemar en lien avec *Macbeth*. Je désire ici en retranscrire la fin :

Il est trois heures quarante-huit du matin. Shakespeare est venu me hanter dans mon sommeil...

J'erre maintenant dans les rues brumeuses d'un village rempli de fantômes, des femmes en haillons errent telles des somnambules, les yeux hagards, les mains couvertes de sang. L'une d'elle porte un nourrisson mort dans ses bras. Elle passe devant moi mais ne me voit pas. Elle s'arrête et creuse la terre, elle enfouit l'enfant, l'enterre. J'assiste à cette scène désolante, impuissante, je suis comme paralysée. La femme s'en va puis revient, un autre enfant mort dans les bras, elle creuse à nouveau la terre. Il fait de plus en plus sombre, de plus en plus noir, le brouillard est de plus en plus dense. J'aimerais partir mais je ne peux bouger. Je regarde mes mains : elles sont couvertes de sang. La femme aux yeux vides, vitreux, me touche, elle est glacée. Elle me tend un bébé mort. Je comprends enfin où sont passés les enfants de Lady Macbeth. Je comprends également que, moi aussi, j'appartiens désormais au royaume des morts.

Une autre source d'inspiration, quelque peu irrationnelle peut-être, est le film « *Requiem for a dream* » de Darren Aronofsky. Ce film représente en effet pour moi une sorte de cauchemar moderne et c'est par ce biais là que je fais un lien (intuitif, non intellectuel) avec *Macbeth*. Alors que c'est de leur rêve qu'ils cherchent à se rapprocher, les personnages du film s'enfoncent eux aussi dans un cauchemar dont ils ne peuvent sortir, jusqu'à s'auto anéantir. Il est vrai que ces derniers sont victimes, eux, d'une société malade et que nous nous éloignons là de la pièce shakespearienne. Mais c'est cette fatalité tragique contenue dans les deux œuvres qui m'interpelle. Que ce soit dans le chef d'œuvre shakespearien ou dans ce joyau cinématographique, les personnages sombrent dans un cauchemar vivant de plus en plus sordide. On se demande quand ce rêve glauquissime s'arrêtera mais il n'a de fin que dans

l'annihilation des corps et des âmes. Dans les deux œuvres, les corps se détruisent et sont détruits, amputés, les esprits sombrent dans la folie ou dans un monde parallèle (la drogue, le somnambulisme) afin de tenter de survivre. Dans *Macbeth*, la chair et les organes sont tailladés sous les coups des épées. Dans *Requiem for a dream*, les veines éclatent et le sang se répand sous les déchirures des seringues. Si dans *Macbeth*, le meurtre est omniprésent de façon littéral, il l'est aussi dans *Requiem for a dream*, mais différemment : c'est celui du meurtre d'êtres anéantis par une société dans laquelle ils suffoquent. *Macbeth*, c'est la machine humaine qui déraile jusqu'au carnage, *Requiem for a dream*, c'est la machine sociale qui déraile jusqu'à l'anéantissement de ses membres. Pousser plus loin la comparaison entre les deux œuvres serait certes tiré par les cheveux. Ce film a néanmoins évoqué un sentiment d'oppression similaire à celui que je ressens en lisant *Macbeth*. Je ne prétends pas que cela soit rationnel mais c'est pourtant là. Cela manque sûrement de subtilité mais je me demande si je n'en utiliserais d'ailleurs pas la bande-son (jouée en live, par un violon).

<b>Proposition scénique</b>	
<b>Dispositif</b>	itinérant puis frontal
<b>Décor</b>	Aucun (excepté les rideaux plastifiés du début) ainsi que deux balançoires
<b>Personnages</b>	Le portier, Les trois sorcières, Lady Macbeth, Macbeth, Banco, Duncan, Malcom, Cawdor (rôle muet)
<b>Texte</b>	Mélange de textes : celui de Shakespeare (comporte des coupes) ainsi que quelques ajouts de ma main. Ces derniers sont en rouge dans le texte.
<b>Atmosphère</b>	Un cauchemar. Pas de couleur, excepté le rose des robes des sorcières et le rouge du sang
<b>Type de Jeu</b>	Jongler entre expressionnisme et réalisme
<b>Costumes</b>	Peignoir en satin blanc délavé pour Lady Macbeth, pantalon noir pour les hommes. Robes et rubans roses pour les sorcières
<b>Contexte</b>	Un no man's land actuel
<b>Focus sur</b>	Jusqu'où est-il possible de créer un cauchemar sur scène ? / Le mix des écritures : shakespearienne <b>et</b> adaptation contemporaine / éventuellement le personnage de Lady Macbeth
<b>Lumières</b>	Entre semi-obscurité et obscurité quasi-totale. Quelques éclats de lumières vives.
<b>Son</b>	Bande son <i>Requiem for a dream?</i>
<b>Interaction acteur / spectateur</b>	Interaction physique potentielle (les acteurs frôlent les spectateurs mais ne les « voient pas ») Puis 4 <sup>ème</sup> mur





***Entrée du public par derrière la salle de spectacle. Avant d'arriver à la salle, le public (conduit par le portier des Enfers) traverse le couloir souterrain de l'école, transformé pour l'occasion en longue salle d'autopsie. Un lit d'autopsie ainsi que des outils de dissection se trouvent sur le chemin, comme laissés à l'abandon lors d'un départ précipité. Lorsque le public arrive à l'entrée de la salle, précédé par le portier, ce dernier s'arrête et s'adresse au public :***

Il fallait venir à l'heure ; mettez-vous force mouchoirs autour de vous ; car vous allez suer ici pour la peine. ***Le portier des Enfers ouvre la porte et fait signe au public d'avancer.***

... Décidément, cette place est trop froide pour un enfer. Je ne veux plus faire le portier du diable.

***Il ne fait pas sombre mais nuit noire. Dans la forêt apocalyptique  
La neige est de sang. Le sol jonché de cadavres vivants.***

***Ce sont eux, les animaux, qui ont les premiers senti.***

***Les arbres morts-vivants, corps décharnés, pourris. Les corbeaux croassent et les porcs jacassent. Les chiens se jettent dans la fosse aux ours. S'ensuit un massacre sanglant. Avides de barbarie, bêtes sauvages, bêtes de foire, ils se déchirent entre eux.  
Triste présage***

N'écoute pas les sorcières Macbeth, fais chemin arrière, il est encore temps de conjurer la prophétie

Le cavalier noir n'est pas encore sorti  
De son trou glacé il ne saurait tarder

Tout à l'heure, tout à l'heure. N'oubliez pas le portier, je vous prie.

*Il referme la porte sur le dernier spectateur. Lui reste à l'extérieur. Le public doit maintenant traverser la scène au plafond de laquelle sont pendus plusieurs rideaux transparents aux travers desquels on devine des silhouettes. Ces formes semblent traverser les rideaux et se matérialisent : ce sont des êtres humains blessés physiquement, titubant, hagards, indifférents à ce qui les entoure. Ils sont manifestement en état de choc. Durant toute la traversée, le public est confronté à ces silhouettes mi vivantes mi mortes qui les frôlent. Ils croiseront également sur leur passage trois fillettes en petite robe rose à l'air angélique, chantonnant un air étrange. Ce sont les sorcières :*

**First Witch**

When shall we three meet again  
In thunder, lightning, or in rain?

**Second Witch**

When the hurlyburly's done,  
When the battle's lost and won.

**Third Witch**

That will be ere the set of sun.

**First Witch**

Where the place?

**Second Witch**

Upon the heath.

**Third Witch**

There to meet with Macbeth.

**First Witch**

I come, Graymalkin!

**Second Witch**

Paddock calls.

**Third Witch**

Anon.

**ALL**

Fair is foul, and foul is fair:  
Hover through the fog and filthy air.



*Une fois arrivé de l'autre côté, le public prend place sur les gradins et fait face à cette mer de rideaux transparents, éclairés par une lumière froide, ce qui donne une atmosphère spectral à l'ensemble. Un à un, les rideaux tombent, emportant dans leur chute les personnages, qui se retrouvent prisonniers. Les rideaux jonchent maintenant le sol de manière inégale. En dessous, les personnages sont comme endormis. Les seules à ne pas avoir été prises au piège sont les petites filles/sorcières. En fond de scène, l'on découvre alors deux balançoires. Lady Macbeth est la première à s'éveiller. Elle s'échappe de sous le rideau. Une fois « à l'air libre », elle se met à gratter le sol tel un chien qui déterre un os, à la recherche des corps de ses enfants décédés. Elle déterre quelque chose de sous un des rideaux, serre ce quelque chose contre son cœur, puis l'enterre à nouveau.*

**LADY MACBETH** (*d'une voix de somnambule*) :

J'allaitai pourtant  
 Mais mon lait se changea en sang  
 Et le sang ne disparut point  
 Chaque mois il revenait hanter ma couche  
 Les draps salis par tant d'infertilité  
 Et moi souillée  
 J'allaitai pourtant  
 Mes seins enflés telles des mamelles bovines prêts à éjaculer tout leur lait stérile  
 Les trois chiennes au ventre rond me narguaient faisant la ronde  
 Et parfois ils étaient mort-nés  
 Alors je les ai enterrés  
 Profondément sous les lilas  
 Mais toujours ils refaisaient surface  
 Petits cranes dont la cervelle encore vierge de pensées vaines et meurtrières  
 Était mangée par les rats

*Puis elle se lève et disparaît en titubant dans l'obscurité. Entrent les 3 petites filles / sorcières. Lady Macbeth réapparaît et s'assied sur l'une des balançoires. Elle se balance lentement, de façon mécanique, le regard hagard. Elle se met à murmurer ce qui semble être une berceuse. Puis elle se lève et retourne vers « le coin de terre ». Elle s'allonge et se recouvre d'un rideau, s'emmitoufle et s'endort. Les TROIS SORCIERES entrent progressivement; la première s'assied sur la balançoire, puis entre la seconde qui se met à la pousser. La troisième arrive en sautillant et déguste une barbe à papa. Elle s'approche de Lady Macbeth endormie. Se penche sur elle et lui caresse*

*furtivement la joue. Puis elle rejoint ses sœurs en sautillant. Dialogue entre les sorcières jusqu'à ce que les corps prisonniers des rideaux se mettent à frapper le sol de façon frénétique.*

### PREMIÈRE SORCIÈRE

Le tambour ! Le tambour ! Macbeth arrive !

*Lady Macbeth, réveillée en sursaut pas les « tambours », se lève d'un bond et s'enfuit, alors que Macbeth et Banquo « sortent de terre », suivis du regard par les 3 sorcières qui jubilent.*

*Trouver un jeu avec les trois petites filles qui donnerait l'impression que leur visage n'appartient pas à leur corps. Exemple possible : elles se positionnent chacune derrière une sorte d'épouvantail, ce qui fait que nous voyons leurs corps de petites filles dans leurs robes roses bonbons mais que leur visage est celui d'une créature hideuse. Créer un décalage.*

*Rencontre de Macbeth et Banquo avec les sorcières, Macbeth entend leur prophétie. Les sorcières s'échappent de derrière leur masque et quittent la scène en riant et sautillant.*

### BANQUO

Allons Macbeth trinquons à tous ces grands présages ! Mes enfants seront rois, quel grandiose héritage. Mais toi, Macbeth, toi, tu porteras la couronne.

### MACBETH

Mais dans quelles circonstances, c'est ce qui m'étonne. Les as-tu crues, les crois-tu honnêtes ?

*Un homme à moitié nu et couvert de sang sort de sous le rideau, suivi par Malcom, qui le tire par des chaînes accrochées à son cou. Ils traversent la scène, l'homme sait qu'il se rend à sa mort, emmené par Malcolm au lieu de son exécution. Banquo et Macbeth les suivent des yeux, alors que Malcolm et son prisonnier ne semblent pas les voir.*

### BANQUO

C'est Cawdor !

***Une fois la traversée des deux hommes terminée, Duncan sort de sous le rideau. Lui aussi ne semble pas remarquer la présence de Macbeth et Banquo, qui observent en silence. Malcom revient, seul. Il tend une bassine d'eau à Duncan, qui se lave de son sang versé lors de la bataille.***

#### MALCOLM (AU ROI)

Mon Cawdor a très-franchement avoué sa trahison, imploré le pardon de votre altesse et montré un profond repentir ; rien dans sa vie ne l'honore plus que la façon dont il l'a quittée : il est mort en homme qui s'était étudié à mourir, jetant son bien le plus précieux comme un futile colifichet.

#### DUNCAN

Il n'y a pas d'art pour découvrir sur le visage les dispositions de l'âme : c'était un gentilhomme sur qui j'avais fondé une confiance absolue...

***Apercevant soudain Macbeth et Banquo*** À Macbeth.

Oh ! mon noble cousin !

***Suite et fin de la scène entre Duncan, Malcolm, Macbeth et Banquo***

***Entre LADY MACBETH. Elle est à moitié nue et tient une robe blanche maculée de sang à la main ; ses mains sont tâchées de sang. Elle se met à danser sur les rideaux, éclairée par une lumière rougeâtre, sur la chanson « National Anthem » de Lana del Rey, qu'elle chante A capella. Elle s'arrête, lis à haute voix la lettre que Macbeth lui a écrite.***

#### LADY MACBETH

(« Elles sont venues à ma rencontre au jour du succès, et j'ai appris par la plus complète révélation qu'elles ont en elles une connaissance plus qu'humaine. Quand je brûlais du désir de les questionner plus à fond, elles sont devenues l'air même, dans lequel elles se sont évanouies. J'étais encore ravi par la surprise quand sont arrivés des messagers du roi qui m'ont proclamé thane de Cawdor, titre dont venaient de me saluer les sœurs fatidiques, en m'ajournant aux temps à venir par ces mots : *Salut à toi, qui seras roi !* J'ai trouvé bon de te confier cela, compagne chérie de ma grandeur, afin que tu ne perdes pas ta part légitime de joie, dans l'ignorance de la grandeur qui t'est promise. Garde cela dans ton cœur, et adieu ! » Tu es Glamis et Cawdor, et tu seras ce qu'on t'a promis... Mais je me défie de ta nature : elle est trop pleine du lait de la tendresse humaine pour que tu saisisse le plus court chemin. Tu veux bien être grand ; tu as de l'ambition, mais pourvu qu'elle soit sans malaise. Ce que tu veux hautement, tu le veux saintement : tu ne voudrais pas tricher, et tu voudrais bien mal gagner. Ton but, noble Glamis, te crie : « Fais cela pour m'atteindre. » Et cela, tu as plutôt peur de le faire que désir de ne pas le faire. Accours ici, que je verse mes esprits dans ton

oreille, et que ma langue valeureuse chasse tout ce qui t'écarte du cercle d'or dont le destin et une puissance surnaturelle semblent avoir couronné. Le roi arrive ici ce soir. Le corbeau lui-même s'est enroué à croasser l'entrée fatale de Duncan sous mes créneaux. Venez, venez, esprits qui assistez les pensées meurtrières ! Désexez-moi ici, et, du crâne au talon, remplissez-moi toute de la plus atroce cruauté. Épaississez mon sang, fermez en moi tout accès, tout passage au remords ; qu'aucun retour compatissant de la nature n'ébranle ma volonté farouche et ne s'interpose entre elle et l'exécution ! Venez à mes mamelles de femme, et changez mon lait en fiel, vous, ministres du meurtre, quel que soit le lieu où, invisibles substances, vous aidiez à la violation de la nature. Viens, nuit épaisse, et enveloppe-toi de la plus sombre fumée de l'enfer : que mon couteau aigu ne voie pas la blessure qu'il va faire ; et que le ciel ne puisse pas poindre à travers le linceul des ténèbres, et me crier : Arrête ! arrête ! )

***Elle se remet à chanter, tout en revêtant une robe de soirée.***

Money is the anthem of success so put on your mascara and your party dress (Lana Del Rey)

**To be continued...**

**Notes pour la suite :** J'aimerais continuer de mêler des passages réécrits au texte de Shakespeare, de faire de *Macbeth* une version un peu hybride, comme dans un cauchemar où les choses s'enchaînent sans sens apparent. Le mélange de deux styles d'écritures totalement différents peut créer, je pense, un décalage intéressant à explorer. N'oublions d'ailleurs pas que Shakespeare lui-même excellait dans l'utilisation de langages variés, passant du vers à la prose, mariant la plus grande des poésies à un langage plus « primaire ».

La grande difficulté avec un tel dispositif est de ne pas tomber dans un non-sens complet, sous prétexte du cauchemar. L'histoire de *Macbeth* doit être racontée. Les corps meurtris issus de sous les rideaux, et qui retournent y loger (s'ils y retournent, ceci est une éventualité) suffisent-ils à donner l'impression de cette matière organique concrète dont parle Jan Kott... ? Rien n'est moins sûr...

Ne pas tomber non plus dans quelque chose de supra contemporain, dépouillé de ce côté archaïque que contient la pièce. Trouver un équilibre entre le dispositif contemporain et l'air de la pièce, « tout chargé de mystère » (49), influencé par ses « puissances surnaturelles » (50) auxquels Gordon Craig fait référence. Ce dernier parle « d'esprits latents » (51) tapis dans l'ombre. La présence de ces esprits, il faudra trouver un moyen de l'évoquer. Peut-être existent-ils dans notre subconscient, dans nos cauchemars. Peut-être sont-ce des ombres à peine perceptibles, comme dans mon dispositif de *la Tempête*. Peut-être encore est-ce juste une question d'atmosphère ; à la fois oppressante mais suffisamment propice à lâcher la bride à l'imagination.

## *Macbeth, poème*

*Où en est la nuit ?  
A l'heure où il n'y a plus qu'elle  
Absolue, elle recouvre la terre de ténèbres.*

### **Macbeth**

Elle git sur mon lit d'autopsie.  
Mes entrailles décortiquées, son utérus avorté.  
Auront-nous au moins droit à une pierre tombale ? « *Ici gisent les époux Macbeth. De son ventre stérile, naquirent la mort et la désolation. De sa semence pestiférée, il repeupla l'Écosse par lui décimée.* »

Regarde-moi  
Regarde-moi putain !

Des trous profonds ils reviennent  
Pourris  
De ton trou à toi aucun réconfort à espérer  
Tu as toujours été frigide

Regarde-moi !  
Regarde-moi putain !!

Elle erre dans les couloirs elle ne regarde plus elle ne ressent plus elle n'a jamais joui  
Toujours fait semblant je le sais

### **Lady Macbeth**

Les trois chiennes en chaleur le regardaient avec leurs yeux RUISSELANT de ce liquide inhumain  
C'est alors que mon cœur se déchira en mon sein

### **Macbeth**

Sondez mon âme  
Sur la table d'autopsie  
D'où provient-elle cette noirceur qui m'envahit ?  
Je ne vis que par la destruction  
Ma toxique damnation  
Toujours ils reviendront me hanter  
Les cris hurlant deviennent mon quotidien  
A la fois glaçant et divin

Je ne veux que mourir  
M'apaiser  
Trouver une réponse dans cette quête du sang versé

**Lady Macbeth**

Un jour je pense que je me suiciderai  
 Discrètement sans un bruit  
 Je m'évaderai dans la nuit  
 Et jamais personne ne saura  
 Le mal qui prolifère en moi  
 Voir mes veines se déchirer  
 Le poison s'en échapper  
 Je suis las épuisée

*Macbeth un jour tu seras roi  
 Le monde est entré dans la nuit  
 L'aube ne se lèvera plus  
 Les arbres morts eux aussi  
 A Dunsinane reprendront vie*

Freud dit tout est sexe  
 Des entrailles pourries de mon utérus  
 Voilà de quoi ils se nourrissent  
 J'allaitai pourtant  
 Mais mon lait se changea en sang  
 Et le sang ne disparut point chaque mois il revenait hanter ma couche  
 Les draps salis par tant d'infertilité  
 Et moi souillée  
 J'allaitai pourtant

Les trois chiennes au ventre rond me narguaient faisant la ronde  
 Jouant un air avarié  
 Telle ma viande  
 Moi coupable inféconde  
 J'en eu la nausée

De l'échiquier s'apprête à tomber  
 Duncan Le Roi  
 Une chute mortelle  
 Ensanglantée  
 Sa couronne tant convoitée  
 A Macbeth appartiendra

Et parfois ils étaient mort-nés  
 Alors je les ai enterrés profondément sous les lilas  
 Mais toujours ils refaisaient surface petits cranes dont la cervelle encore vierge de pensées  
 vaines et meurtrières  
 Etait mangée par les rats

**Macbeth**

Etre ou ne pas être

L'autre connard m'a volé ma réplique  
 Elle aurait dû m'appartenir

De ma bouche à moi Macbeth Le Roi

**Freud**

Toute la nuit je l'ai veillée  
Dans mon carnet j'ai tout noté

**L'infirmière**

La voilà qui approche ni morte ni vivante  
En état de veille inconsciente.

*Entre Lady MacBeth, nue sous son peignoir de satin blanc*

**Freud**

Ses yeux  
Ouverts mais aveuglés

**L'infirmière**

Hermétiques à toute sensation  
Comme voilés

**Lady Macbeth**

Il y a toujours une souillure  
Au sang je suis condamnée  
Emplie de moisissures  
A vie tâchée  
Ce sang ne s'arrêtera-t-il jamais de pisser  
De mes mains  
Ces mains pourtant qui aspiraient à caresser  
Et mes seins  
Mes seins enflés telles des mamelles bovines prêts à éjaculer tout leur lait stérile

**Freud**

Sa conscience infectée nuisible à tout sommeil  
Gardez un œil sur elle  
Et qu'il soit bien ouvert  
Il faudra la purger  
La vider de ces vers  
Qui dévorent non sa chair  
Mais son âme toute entière

**Lady Macbeth**

Money is the anthem of success so put on your mascara and your party dress

**Macbeth**

Espèce de chienne il est mort je l'ai crevé le poignard enfoncé  
Dans sa poitrine

Mettre à mort  
Car le coq a chanté  
Mettre à mort

Car les sœurs ont parlé  
 Mettre à mort  
 Pour que je puisse bander  
 En terrain infertile  
 Rien à stériliser  
 Les biberons les capotes usagées  
 Contiennent une semence infectée

Parmi les revenants  
 Errant je suis  
 Mais la vie n'est-elle pas qu'un fantôme agité  
 Et nous autres pales figurants  
 De simples jouets  
 Entre les mains d'un connard d'un simple niais  
 Qui s'amuse à raconter un conte une chimère  
 Sans queue ni tête  
 Où les enfants têtent  
 Mais ne survivent pas  
 Où l'homme valeureux  
 De sa propre main  
 Alors d'argent gantée  
 Versa un jour un sang  
 Qu'il ne sut endiguer  
 Et pourtant cet homme était estimé  
 L'on disait de lui : quel homme vaillant quel courageux guerrier  
 Mais cette liqueur si douce  
 Un jour ne suffit plus  
 A désaltérer sa glotte à satisfaire sa joie  
 Car Macbeth plus que tout désirait être roi  
 Vraiment ?  
 Vraiment Macbeth, était-ce ce à quoi  
 Tu aspirais au plus profond de tes entrailles

There will be blood  
 Blood there will be  
 Le sang réclame le sang  
 Il le demande incessamment  
 Dans sa lutte avec le jour  
 La nuit rend peu à peu les armes  
 Mais elle reprendra ses droits  
 Sombre assoiffée de vengeance toujours elle vaincra  
 Tout ce qui est clair et bon deviendra noir et pourri  
 Une force autodestructrice  
 Un instinct mortel de survie  
 Où en est la nuit ?  
 A l'heure où il n'y a plus qu'elle  
 Absolue, elle recouvre la terre de ténèbres





Ernesto Lamagna, *l'Angelo della Luce*, église Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rome

# Conclusion

« Parmi les phénomènes du monde théâtral, Shakespeare tient une place particulière.

Pourquoi ? Car Shakespeare, de tous les grands poètes dramatiques, avait la vision la plus large, la plus universelle. Naturellement, il y a des questions touchant l'humanité que vous ne trouverez pas dans l'œuvre de Shakespeare. Mais l'on peut toujours trouver la possibilité de parler à un public contemporain de problèmes nous concernant aujourd'hui par le biais de quelque chose écrit par Shakespeare. Ce que je trouve en Shakespeare est la contemporanéité.

Je monte Shakespeare parce ce qu'il est mon contemporain. » (52)

**Giorgio Strehler, 1977**

« Il ne faut pas tirer Shakespeare vers notre époque, il contient déjà toute notre époque dans son œuvre. C'est cela le choc. » (53)

**Thomas Ostermeier, 2015**

En effet, si je reprends mes propositions scéniques dans ses grandes lignes directives, je m'aperçois que, **sans avoir cherché à aborder des thèmes contemporains**, des liens puissants avec notre époque se sont à chaque fois créés : dans *Henry VI*, sur un mode certes loufoque, la barbarie et la stupidité de la guerre renvoient à la stupidité et à la barbarie de notre société où la dégénérescence dans laquelle nous sombrons chaque jour d'avantage est glorieusement exhibée sur nos plateaux télé. Dans *Tout est Bien qui finit bien*, cette façon qu'ont la plupart des êtres humains de se mentir à eux-mêmes afin de rendre leur vie supportable n'est pas typique d'une époque mais propre à la nature humaine. Ceci n'est qu'un exemple contemporain parmi tant d'autres mais pensons à la façon dont nombre d'entre nous fermons les yeux sur le sort des réfugiés qui périssent en masse. Dans *Beaucoup de Bruit pour rien* et *Titus Andronicus*, je mets en évidence le statut de la femme, à l'heure où les extrémistes de tous bords remettent en cause nos droits si durement acquis. Dans *Richard III*, c'est bien sûr cette soif de pouvoir absolu, intemporelle et universelle, mais également d'autres thèmes propres à notre époque : la tyrannie de l'apparence, cette notion de l'être humain interchangeable, le monde virtuel et la surveillance organisée. Il se trouve que cette pièce possède à mon avis une note d'actualité toute particulière : n'est-on pas amenés à se

demander comment un être tel que Richard peut devenir roi ? Cela fait frémir en effet, mais pas autant que d'imaginer Donald Trump accédant à la présidence des Etats-Unis...

Concernant *Hamlet* et *Macbeth*, ces chefs d'œuvres sont amenés à avoir une répercussion sur n'importe quelle époque, embrassant les aspects les plus complexes de la nature humaine depuis que l'homme est homme jusqu'à (je ne peux que l'imaginer) sa disparition. A chaque époque de retranscrire ces œuvres à sa manière, à la lumière de la lecture qu'elle en fait. Dans mes deux adaptations d'*Hamlet*, mes dispositifs se trouvent être « médiatiques » ; la télé réalité avec des « candidats /personnages » filmés en permanence dans le premier, des personnages également filmés, parfois à leur insu, dans le second. Si ces dispositifs supra contemporains ont pris forme alors que j'étais focalisée sur le fait de raconter l'histoire de la pièce de façon autre que « traditionnelle », je me demande après coup s'ils n'ont pas fait écho aux propos d'Ostermeier :

« L'incertitude par rapport à notre identité et à la conception de notre je ou moi est certainement l'un des problèmes centraux auquel l'homme moderne fait face. Les dramaturges élisabéthains, et Shakespeare en particulier, étaient particulièrement sensibles à ce problème. J'ai l'impression que la force qui conduit les personnages des pièces de Shakespeare est leur urgence de savoir qui est l'autre, qu'est-ce qui se trouve derrière leur apparence physique et quelles sont leurs vraies motivations. A certains moments, il me semble que c'est également cette force qui anime Shakespeare lui-même : en découvrir plus sur ce que les êtres humains sont. Heureusement, et au contraire de bien des dramaturges et scénaristes de notre époque, Shakespeare n'a pas de réponse. Mais il a beaucoup de questions. Afin d'en apprendre d'avantage, il ne met pas seulement des personnages en scène ; il met en scène des personnages qui se mettent ensuite eux-mêmes en scène. » (54)

Dans la version du *Loft*, il me semble que nous avons à la fois un dispositif qui parle de cette notion d'identité (des êtres humains acceptant d'être filmés en continu, regardés par d'autres êtres humains) ainsi que des personnages qui se mettent eux-mêmes en scène devant les caméras. Dans le second, la caméra d'Horatio traque la « vérité », surprenant les personnages alors dévêtus de leurs masques. C'est également par ce biais qu'Horatio cherche à raconter sa vérité. En résumé donc, c'est ici par le dispositif que le lien entre la pièce et notre époque s'est créé, sans que j'aie explicitement cherché à un trouver un.

« Qui sommes-nous ? Si je lis et monte Shakespeare et si j'approche l'auteur et son univers, la raison même pour laquelle je fais du théâtre, est que je ne sais pas moi-même qui je suis. »  
(55) Thomas Ostermeier

Enfermés dans notre société de l'image, cette quête d'identité propre à l'homme du vingt-et-unième siècle pourrait d'ailleurs former un lien privilégié entre l'œuvre de Shakespeare et notre époque contemporaine. Et si Shakespeare n'avait jamais été aussi pertinent qu'aujourd'hui, pour cette raison même que nous ne savons plus qui nous sommes... ?

Outre la raison dite « cartésienne » évoquée précédemment, il y a une autre raison, moins rationnelle mais tout aussi importante à mes yeux, qui rend Shakespeare immortel : c'est « ce pouvoir mystérieux » (56) auquel Brook fait référence. Ce pouvoir mystérieux, cette énergie, moi j'y crois, de même qu'à ces « *forces invisibles, aussi impalpables que l'ombre d'une ombre* » (57) dont parle Craig. Il y a en effet quelque chose qui n'est pas explicable rationnellement : comme si « ce pouvoir mystérieux » émanant des œuvres de Shakespeare générait une énergie qui nous traversait. C'est pourquoi j'aime qualifier ses œuvres de vivantes. Et c'est justement parce qu'elles sont vivantes qu'elles ont besoin d'être maintenues en vie.

Ce travail de mémoire a considérablement modifié la vision que j'avais du théâtre de William Shakespeare. J'en suis venue à penser que ces œuvres que je considérais il y a quelques mois encore comme intouchables, c'était finalement en leur injectant du sang frais qu'on leur restait le plus « fidèle ». Adapter les œuvres de Shakespeare, les réécrire, les transformer, c'est tâcher de les rendre aussi « vivantes » à un public d'aujourd'hui qu'elles l'étaient à l'époque de Shakespeare. Moi qui, avant ce travail de recherche, percevais Shakespeare comme une entité théâtrale inaccessible, je considère maintenant son œuvre comme un matériau de travail extrêmement riche que je ne demande qu'à m'approprier. J'ai pris énormément de plaisir à déconstruire certaines des pièces (je pense par exemple à *Hamlet*). Je ne sais pas à quel point mon approche s'avère pertinente. Néanmoins, il se trouva qu'en m'éloignant d'une vision que je qualifierais d'académique, j'ai découvert sur certaines œuvres (plus sur certaines que sur d'autres, mais je pense que cela est inévitable) des aspects qui me serviront le jour où je déciderai de monter *Hamlet* avec un grand H (pour autant que cela veuille dire quelque chose). Passer par ces différentes étapes de travail, par ces découvertes (qui furent à chaque fois source d'une grande excitation) mais aussi par ces « bugs », m'a fait prendre conscience que ces pièces étaient non seulement des chefs d'œuvres (ce que je savais déjà) mais également des terrains d'expérimentations théâtrales d'une richesse incroyable. Et puisque je maintiens que personne ne sait et ne saura jamais ce que Shakespeare avait en tête en écrivant ses pièces, je ne vois pas de raison de ne pas pousser à fond l'exploration une fois

le germe d'une intuition installée, qu'elle soit rationnellement justifiable ou non. Certaines de mes intuitions initiales, je ne les ai comprises qu'après les avoir suivies. Certaines se sont avérées être de fausses pistes, (du moins ce que je considérais comme telles, Shakespeare ne pouvant pas me dire : « chaud, tu brûles » alors que je pensais en suivre une bonne) mais la piste parcourue avant de rebrousser chemin fut toujours l'occasion d'embarquer quelques éléments trouvés ici et là qui contribuèrent souvent à l'élaboration de l'ébauche suivante et ainsi de suite. Je ne prétends pas avoir fait « juste ». Mais j'ai réalisé qu'en tant que metteur en scène, je ne ferai jamais « juste » et que je ne fais d'ailleurs pas du théâtre pour faire juste. Ce travail m'a également permis de me rendre compte que non seulement je pouvais prendre des risques avec Shakespeare, mais surtout que j'avais envie d'en prendre. Toutes les propositions scéniques proposées dans le cadre de ce mémoire, je souhaiterais les approfondir, et pourquoi pas les tester un jour sur un plateau. Et je ne peux m'empêcher de conclure sur une note un peu pompeuse (j'ai essayé de me censurer là-dessus un maximum) en disant que moi aussi, j'ai envie d'écrire mon propre Shakespeare.

## Croquis La Tempête



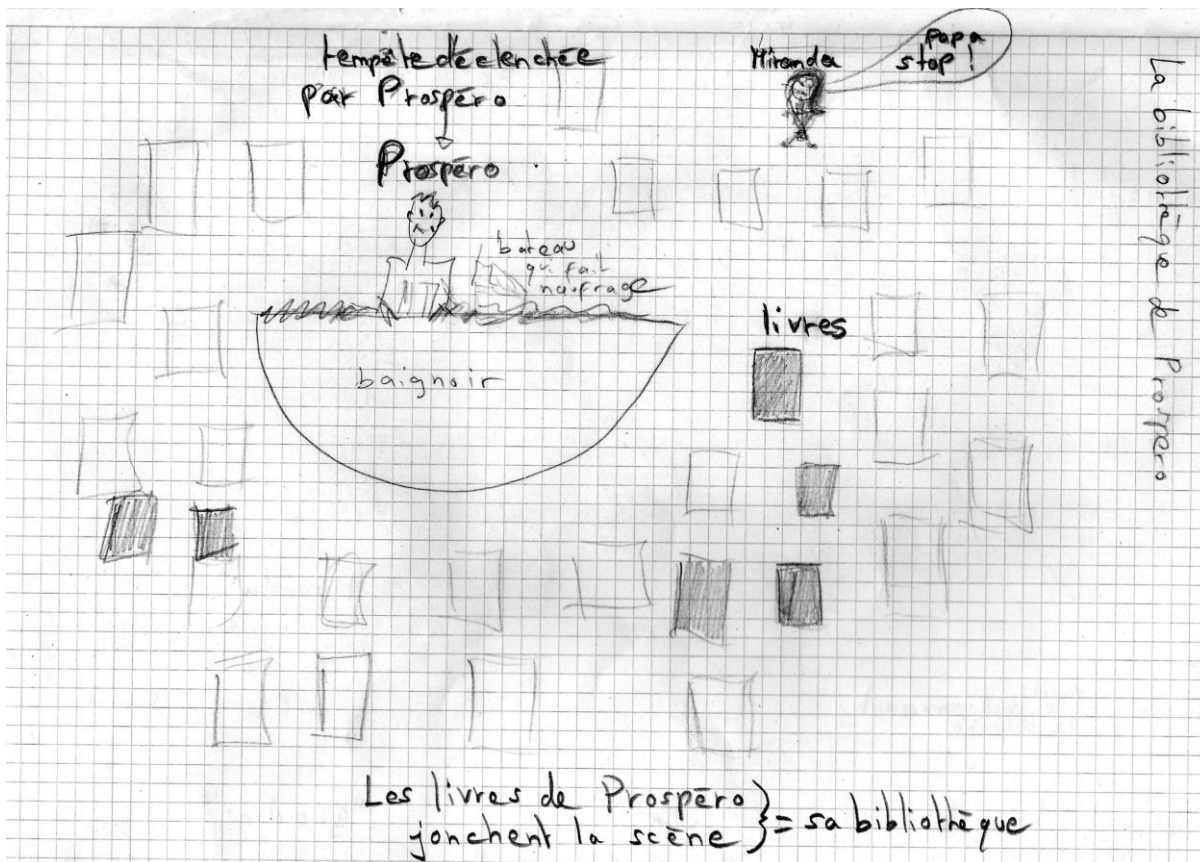
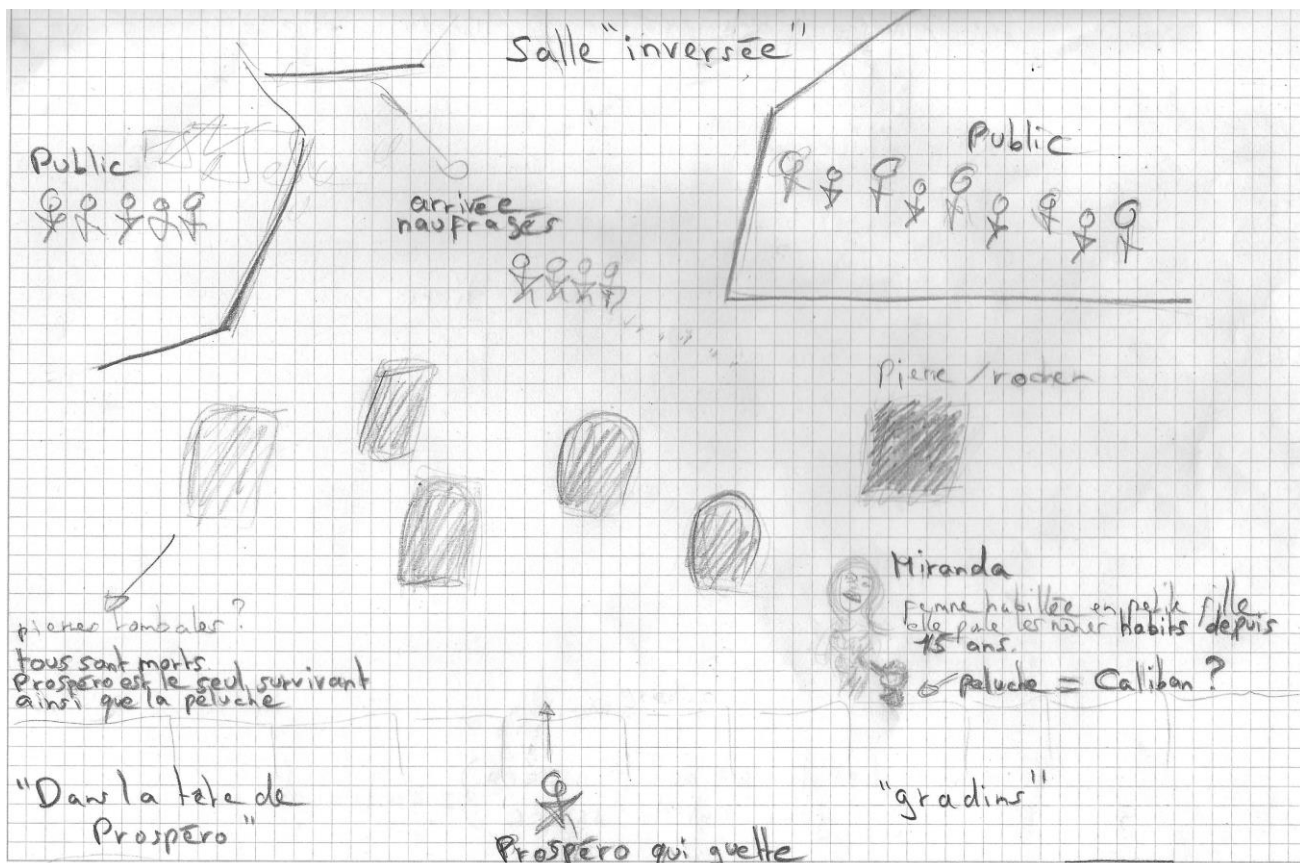
Ariel = baignoire de bain?  
canard en plastique.

Caliban = combinaison de plongée  
avec une bouée

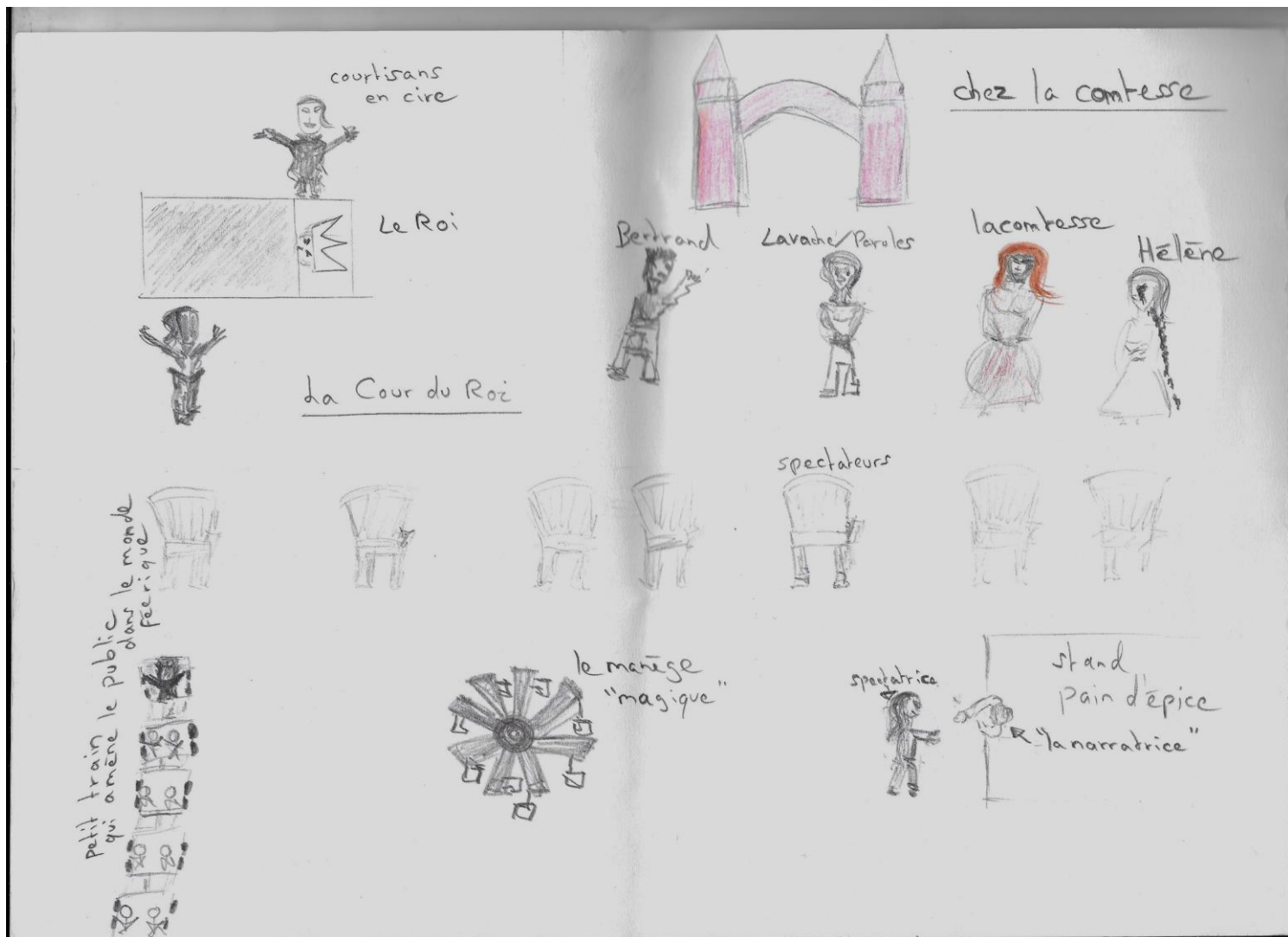
"habitants" de l'île

Grand fracas au loin  
Cris





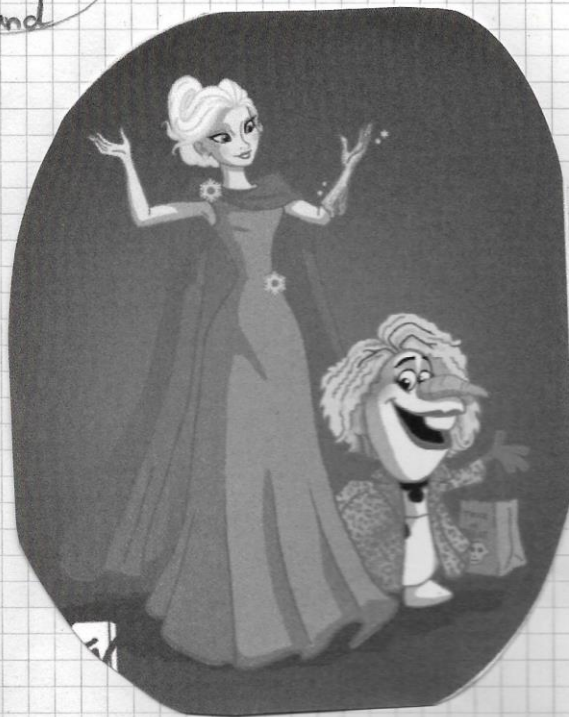
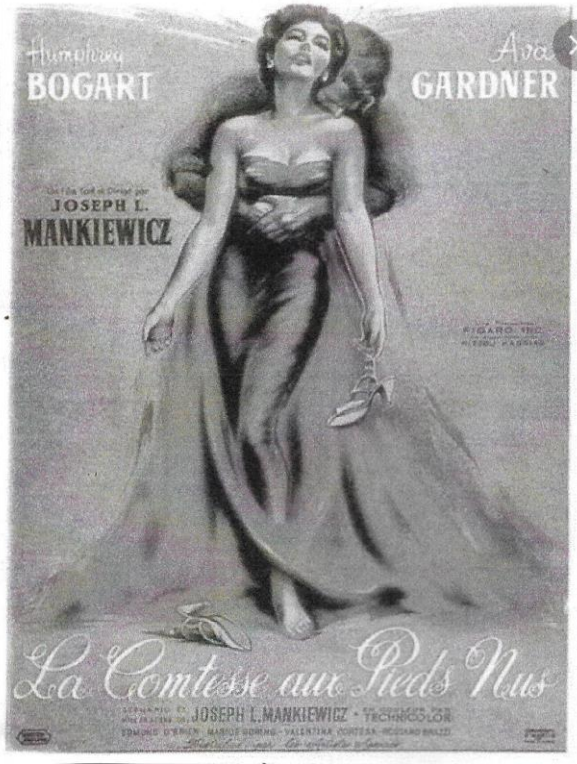
# Tout est bien qui finit bien





La comtesse

I used to love him so much... my late husband



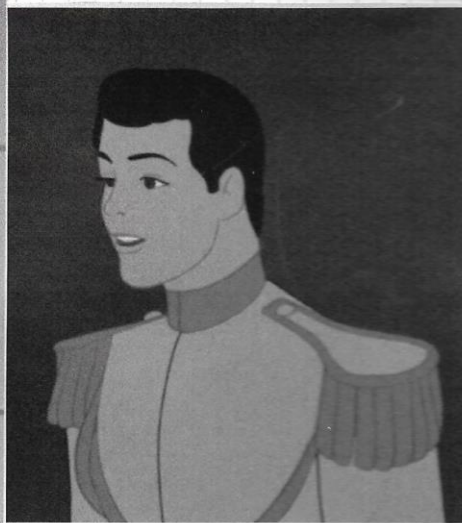
La comtesse et Lavache?

I love you!  
Marry me!  
I'm yours

I won't!  
You'll never be my  
wife!



Helène



Bertrand

# Acte 1

-Prologue : "Il était une fois..." Etablit la situation:  
 La comtesse, veuve, fait ses adieux à son fils qui s'apprete à rejoindre la cour du roi. Hélène, orpheline recueillie par la comtesse (du à l'affection que celle-ci éprouvait pour son défunt père), a du mal à retenir ses larmes, que tous attribuent au souvenir de son père décédé.  
 Fin du prologue.

Hélène : "Ah, s'il n'y avait que cela!..."  
 scène entre Hélène et Parole's

Scène II  
 Le Roi : "Qui nous arrive là?"  
 Le Roi / Bertrand

un personnage  
 ou un seul et  
 même acteur  
 jouant les 2 personnages

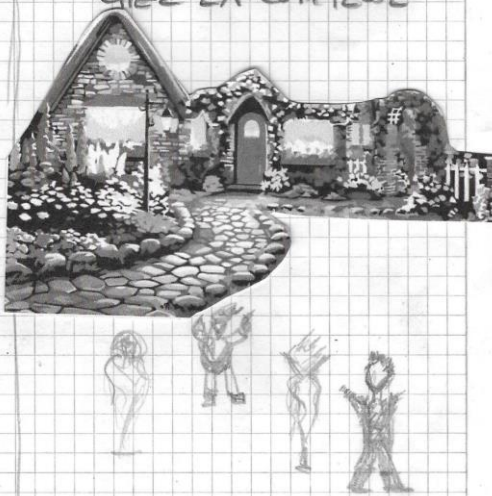
Scène III : Comtesse / Lavache / Hélène

PARIS  
 Cour du Roi



courtisans = poupées de cire  
 ou mannequins de cire

CHEZ LA COMTESSE



PUBLIC



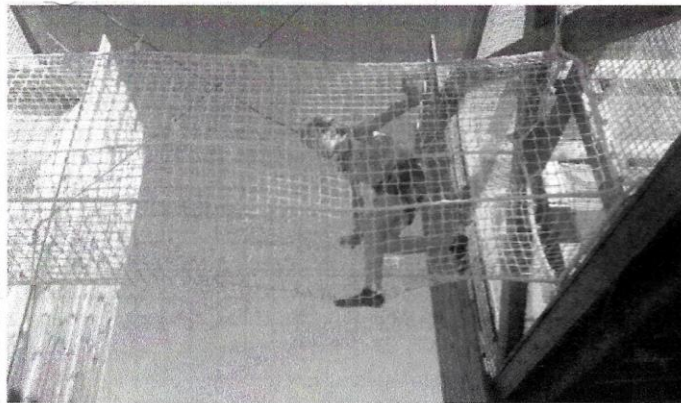
## Beaucoup de bruit pour rien

Much A do

Le jeu devient glauque  
 Le terrain de jeu devient un terrain de mort, où  
 Claudio erre, aveugle (les yeux bandés, Collin-Maillard)  
 à la recherche d'Hero, purifiée dans la mort.



changement d'atmosphère:  
 -lumière froide, glaçante

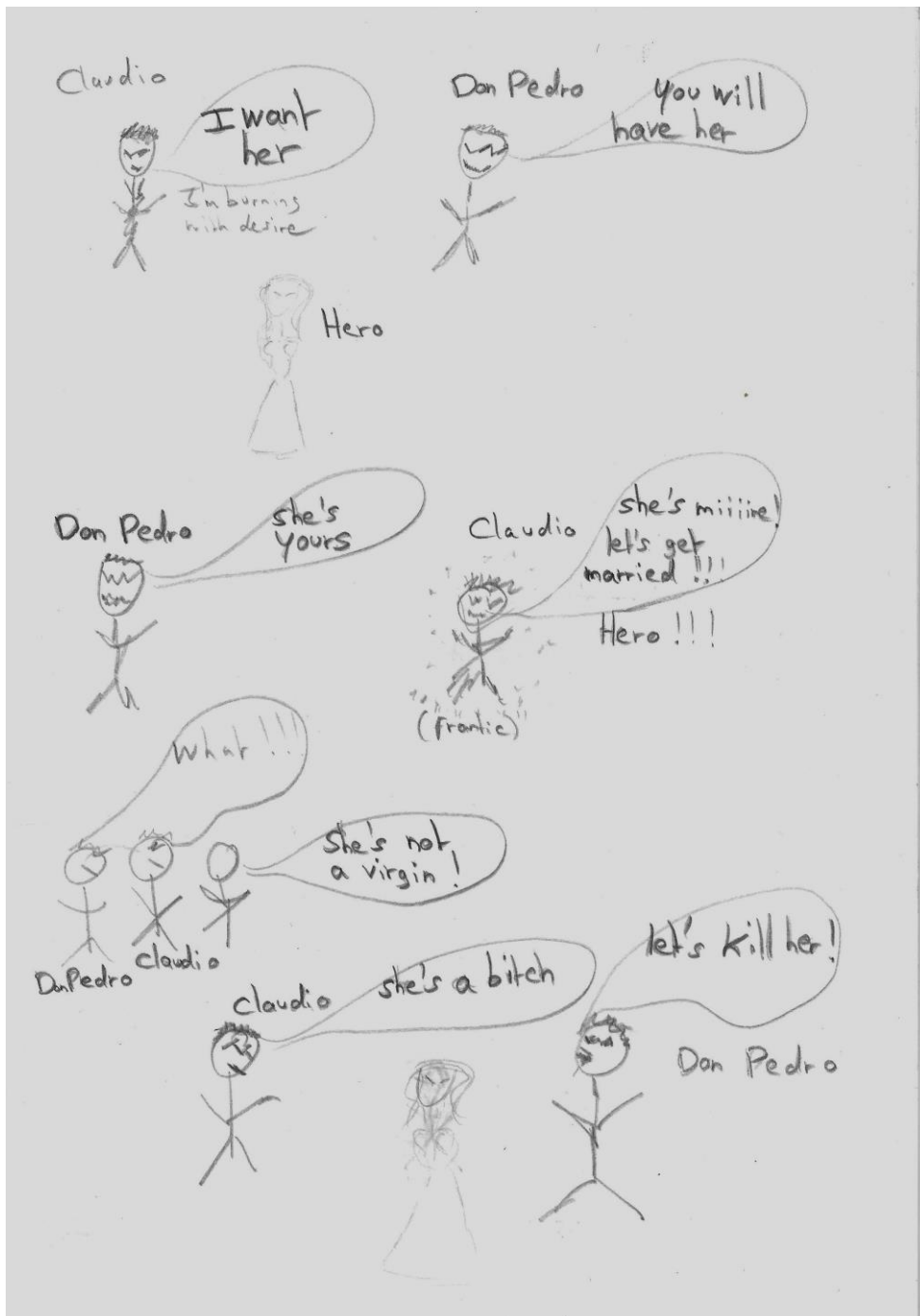


le filet de jeu  
 devient la prison  
 d'Hero

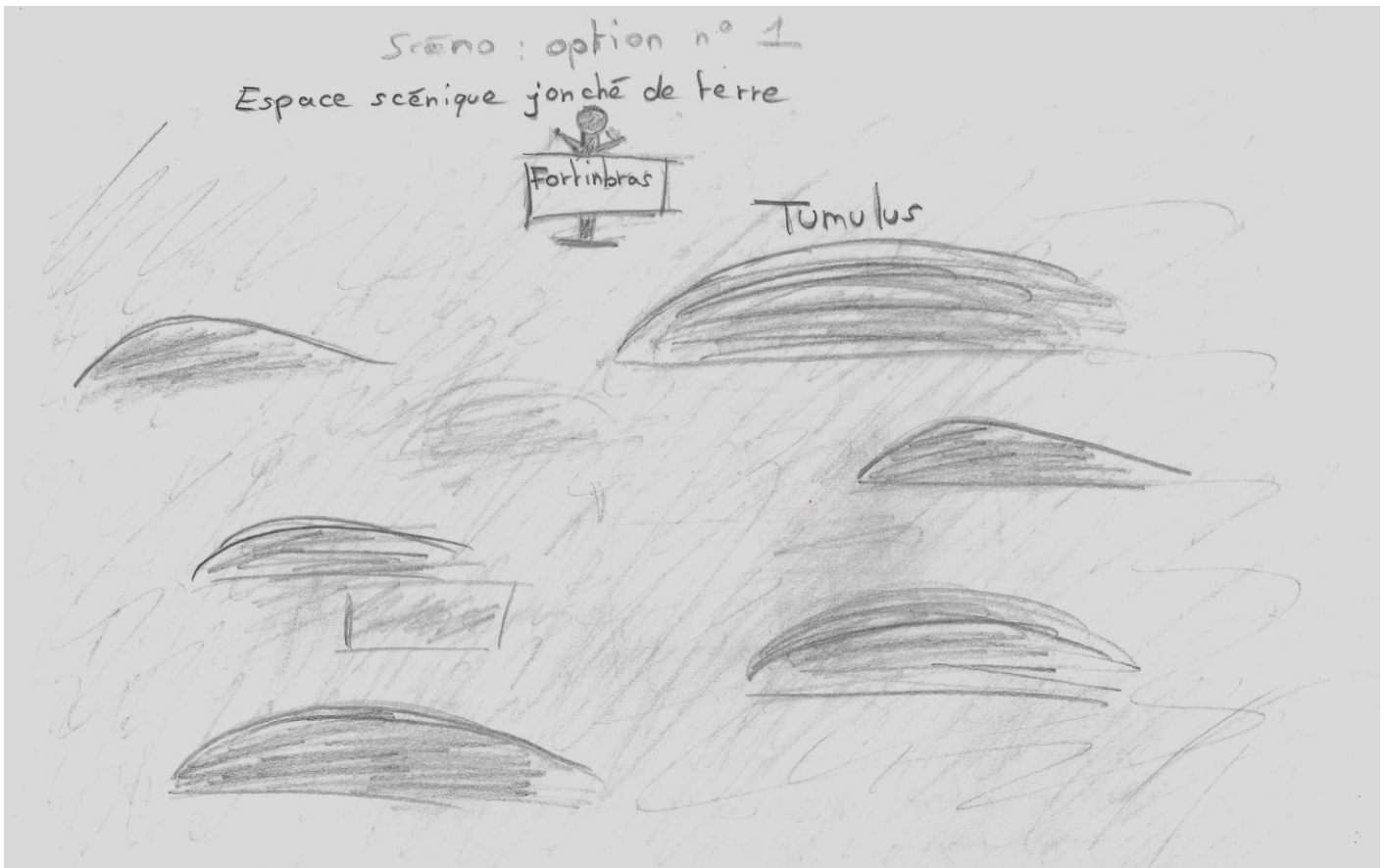
Femmes sur le point d'être exécutées  
"if she had... she would deserve it"



Femmes lavées dans des bassines, frottées avec des éponges,  
afin d'être "recrues" avant d'être exécutées, hors scène.  
On entend leurs cris.



# Hamlet





siège sur lequel est assis Fortinbras. On ne le voit que de dos.



Horatio raconte. Son récit sera illustré par des vidéos prises lors de divers moments de la vie d'Hamlet : à Wittenberg, en train de boire des coups en soirée, lors d'une fête d'anniversaire d'Hamlet Père, en train de parler d'Ophélie, etc... Lorsqu'ils allèrent à la rencontre du spectre, caméra à la main...

Une sexe tape (imprévue <sup>au programme</sup>) des ébats entre Ophélie et Hamlet ?

ou alors une sexe tape entre Gertrude et Horatio ?

Chaque vidéo révèle un élément inconnu, sur Hamlet, sur Horatio...

Extrait de l'ouvrage de Paul Arnold cité lors du passage sur Cymbeline

*Clef pour Shakespeare, Esotérisme de l'œuvre shakespearienne*

Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1977

Pages 198 à 201

Bien sûr, cette scène n'est pas l'écho d'un rite initiatique comparable à la féerie de *la Flûte enchantée* par quoi Mozart avait célébré les initiations maçonniques. Il n'y avait point de franc-maçonnerie au temps de Shakespeare, je l'ai suffisamment démontré. Mais Michel Maier, nous a légué dans un de ses livres posthumes, *Scrutinium chymicum*<sup>1</sup>, un véritable dictionnaire des symboles ésotériques illustré d'images fort éloquentes, abondamment commentées en latin. L'une d'elles représente une jeune femme fort belle et chaste, en apparence morte, étendue dans une tombe. Autour de son corps tout vêtu s'enroule la queue d'un dragon dont la tête se dresse en face de la sienne et lui crache à la face une haleine de feu. « Le dragon et la femme se tuent l'un l'autre, dit la légende, et en même temps ils sont aspergés de sang. » Le commentaire est à peine moins hermétique : « Qu'une tombe profonde soit creusée pour le dragon venimeux et que la femme soit attachée à lui solidement par son propre enlacement. Pendant que ce dragon prend les joies du lit marital, meurt celle avec laquelle il a été enseveli. Ensuite le corps du dragon



est donné à la mort et teinté de sang : voilà le véritable chemin de tes œuvres», c'est-à-dire le sens ésotérique de la vie humaine. Maier explique : « La demeure des dragons est dans les cavernes de la terre ; celle des hommes est au-dessus de la terre, dans l'atmosphère la plus voisine. Ces dragons, quels qu'ils soient, soit qu'une femme se trouve avec eux, soit un dragon femelle, se pénètrent mutuellement jusqu'à ce qu'ils meurent l'un et l'autre et fassent jaillir du sang des oiseaux et en soient aspergés. Mais, par dragon, on entend ici l'élément terre et l'élément feu, et par la femme, celui de l'air et celui de l'eau... Quant à la femme ou l'aigle, c'est l'eau aérienne que certains appellent aigle blanc ou céleste. » Or l'oracle de Jupiter appelle Imogène « un peu d'air tendre » ou, en latin *mollis aer*, et, dira Philharmonus le devin, à la fin de la pièce : « *Mollis aer*, nous l'interprétons en *mulier* », la femme. Et « l'aigle » qui est « l'eau aérienne que certains appellent aigle blanc ou céleste » symbolise dans le langage alchimique de l'époque le degré suprême de la transcendance mystique, l'union avec l'essence divine. Il ne saurait s'agir de coïncidences. Ces formules latines sont empruntées à l'alchimie, comme les idées qu'elles recouvrent. Maier nous révèle une autre version de la scène shakespearienne et son sens ésotérique<sup>1</sup> : l'accouplement mythique de la femme et du dragon met en action les quatre éléments de la création selon une doctrine courante au Moyen Age : le dragon incarne l'élément terre et l'élément feu, la femme incarne l'élément air et l'élément eau. Dans l'ordre traditionnel, le feu vient en tête, la terre vient à la fin, l'air et l'eau étant les éléments moyens. Le dragon représente les deux extrêmes, le feu prométhéen ou céleste et le limon corruptible entre lesquels l'âme (air) en s'incarnant — accouplement du spirituel et du formel — devient prisonnière jusqu'à la mort ou l'illumination mystique. L'alliance monstrueuse du dragon et de la femme referme donc le cercle de la création, figure « le véritable chemin des œuvres » ; la compréhension de cette énigme de l'existence terrestre assure à l'être purifié l'union mystique ou le retour à ses origines célestes, proclamée par les alchimistes médiévaux. Tel est le sens occulte de l'étrange scène shakespearienne débouchant sur la suprême reconnaissance : « Je ne suis rien. »



On peut donc l'affirmer, sur des événements assez peu vraisemblables, glanés de toutes parts et liés vaille que vaille, Shakespeare a greffé une allégorie ésotérique portant toute la fausse tragédie au niveau de mythe d'initiation, comme le sera, l'année suivante, *la Tempête*, comme l'est volontairement *la Flûte enchantée*. Tout l'épisode tend à amener Imogène au renoncement total qu'exige l'initiation suprême et à l'adieu au monde obscurantiste (la cour) pour entrer dans le monde lumineux de la caverne, du dépouillement, de l'ascèse et de la véritable fraternité. Car, dans la pensée de l'époque, c'est dans une caverne que vivaient les sages, souvenir sans doute de Pythagore qui dispensait l'initiation dans une caverne où il se retirait pour méditer. Une belle parabole rosi-crucienne, *Raptus philosophicus* (1619), nous décrit l'habitable du Grand Sage « dans une roche grossière et dure, car ni chaleur ni froid ne pouvaient lui nuire ».

Ce petit univers où s'épanouissent les justes et où périssent les injustes étend son influence de proche en proche et anéantit la malice de la reine qui tenait la cour et le royaume sous son charme de sorcière, distillant les poisons, les servitudes et les viols. La justice de Bélarius, banni et honni tant que dure l'empire du mal, anéantit les impies, dessille les yeux du roi envoûté, amène la réconciliation des justes, l'apothéose des deux jeunes époux au lendemain de leurs épreuves, véritable catharsis. Épreuves que subissent tous les personnages et qui seront d'autant plus sévères qu'ils se sont davantage égarés. Imogène, demeurée pure, accède de plain-pied à la haute sagesse et à la félicité après une fantasmagorie proche des rites terrifiants d'Eleusis. Mais Posthumus a failli tuer Imogène ; il la croit morte et subit un remords tout aussi poignant que s'il avait vraiment été son meurtrier. Pour lui aussi, Shakespeare, exploitant un thème du narrateur, dispose un piège qui le porte à la frontière du désespoir : « Crachez sur moi, lapidez-moi, couvrez-moi de boue, lâchez sur moi les roquets de la rue. » Et tel est l'aveuglement de l'homme — et la suprême habileté de Shakespeare — qu'il manque vraiment de tuer de sa main Imogène déguisée et déclenche du même coup la scène qui doit dévoiler l'identité de la jeune femme et manifester le bonheur prédit par les dieux. C'est effectivement celui qu'il aime le plus que Jupiter a châtié davantage, afin de faire mieux éclater sa vertu. Iachimo, qui n'était pas foncièrement mauvais, mais que l'orgueil, la pré-



somption avaient dévoyé, s'offre à la mort : « Prenez une vie que je vous dois plus d'une fois », dit-il à Posthumus en s'agenouillant devant lui. Mais, à cette heure, c'est la sagesse de Bélarius qui s'impose au royaume délivré. « Le mal que je vous ferai sera de vous pardonner », répond Posthumus, ouvrant ainsi pour Iachimo une vie nouvelle, celle du repentir et de la rédemption. La mutation de l'univers est faite. Nous assistons à l'accomplissement de l'oracle jupitérien qu'interprétera le devin : « La Grande-Bretagne sera heureuse et prospère dans la paix et l'abondance. » Même cette allusion revêt un double sens dans le contexte alchimique *mulier-aer* qu'elle couronne. Dans le recueil de Chester sur le Phénix auquel Shakespeare avait contribué neuf ans plus tôt, le roi Arthur, cité dans le titre même du poème, est roi de Bretagne, successeur d'Arviragus (nom d'un des deux princes de la tragédie). Et Chester nous conte à sa façon l'épisode même que décrivent Hollinshed et Shakespeare : Arthur s'insurge contre la domination de Rome et décide, comme Cymbeline, de ne plus payer tribut. Lucius Tiberius (Lucius dans la pièce), ambassadeur de Rome, développe ses arguments dans un discours démarqué, croirait-on, par Shakespeare. Faussant comme lui la chronique, Chester prête à Arthur la victoire sur la Rome païenne, étape vers l'avènement de l'Esprit. C'est une preuve de plus, s'il en fallait, de la valeur ésotérique de toute cette fausse tragédie shakespearienne, hymne à la fraternité universelle par la sagesse occultiste.



**Ebauche d'un délire humoristique, mélangeant des répliques d'*Hamlet* et de *Chat en Poche*: Hamlet débarque dans une pièce de Feydeau, (où se trouvent également des personnages de *la Ronde* de Schnitzler). S'ensuit une joyeuse confusion...**

## SCENE I HAMLET QUITTE LE DANEMARK

VOIX : Hamlet ! Seigneur Hamlet !

HAMLET : Quel est ce bruit ? Qui appelle Hamlet ? Oh ! De l'absinthe, voilà de l'absinthe !

VOIX REINE : Et vous n'avez pas pu, au cours de la discussion, apprendre de lui pourquoi il semble si tourmenté et la cause de cette démente turbulente et dangereuse ?

VOIX AMI : Il avoue qu'il se sent égaré, mais pour quel motif, il n'a pas voulu le dire.

VOIX REINE : L'avez-vous questionné au sujet de quelque passe-temps ?

VOIX AMI : Madame, le hasard a voulu qu'en route nous rencontrions une troupe de comédiens. Nous lui en avons parlé et une sorte de joie s'est manifestée en lui à cette nouvelle. Ils sont ici, quelque part dans le néant.

HAMLET : Etre ou ne pas être, telle est la question.

VOIX : Hamlet ! Seigneur Hamlet !

HAMLET : Ou veux-tu me conduire ? Parle, je n'irai pas plus loin.

SILENCE

H : J'écoute.

SILENCE

H : Comment ?

SILENCE

H : O ciel !

SILENCE

H : D'un meurtre ?

VOIX : Hamlet ? Seigneur Hamlet ?

***Arrive Ophélie.***

OPHELIA : Oh monseigneur, j'ai été si effrayée !

H : De quoi ?

O : Je n'en sais rien monseigneur, mais vraiment j'en ai eu peur.

H : O Dieu ! Je pourrais être enfermé dans une coquille de noix et me regarder comme le roi d'un espace infini, si je n'avais pas de mauvais rêves

O : Que veut dire votre seigneurie ?

H : Vous êtes vertueuse. Et vous êtes belle. Je vous ai aimé jadis.

O : Vous me l'avez fait croire en effet, Monseigneur.

H : Vous n'auriez pas dû me croire. Je ne vous aimais pas.

O : Je n'en ai été que plus trompée.

H : Va-t'en dans un couvent ! Ou, si tu veux absolument te marier, épouse un imbécile : car les hommes sensés savent trop bien quels monstres vous faites d'eux. Au couvent ! Vite ! Adieu !

O : Oh ! Voilà un noble esprit bouleversé !

VOIX : Hamlet ! Monseigneur !

VOIX ROI : Hamlet, dans l'intérêt de ta santé, nous t'envoyons passer quelque temps à l'étranger. Le navire est prêt, et tout est disposé pour ton voyage à Paris.

H : A Paris ?

VOIX : Oui, Hamlet.

H : Cool !!!

***Hamlet cours chercher sa valise qui déborde de fringues. Il quitte la scène.***

VOIX ROI : Suivez-le pas à pas. Attirez-le vite à bord. Je le veux parti ce soir. Et maintenant, frère de France, tu n'accueilleras pas froidement notre message souverain, qui exige formellement la mort immédiate d'Hamlet...C'est tout...pour le moment.

*Notes sur les personnages de Feydeau.*

*Pacarel : très enthousiaste, il a plein d'idées farfelues qu'ils croient excellentes.*

*Comte : blasé et cynique.*

*Julie : Ne comprend rien à rien. Dérange tout le monde.*

*Emma : Mariée à Pacarel, elle est très fière de son mari et jalouse de la relation qu'il entretient avec l'actrice.*

*Actrice : Egocentrique et capricieuse.*

## SCENE II HAMLET ARRIVE A PARIS

*Apparaissent les personnages du Feydeau.*

Pascarel : Messieurs et mesdames... Je vous ménage une surprise. *(A Julie)* Apportez-nous les rince-bouche.

COMTE : C'est ça votre surprise ?

P : Non, ce n'est qu'une interruption... *(A Julie)* Et bien, vous n'entendez pas ? J'ai demandé que vous m'apportiez des rince-bouche.

EMMA : Les rince-bouches !

Julie : Voilà ! Je vais vous les apporter !

Tous (sauf le comte) : La surprise !... La surprise... !

P : Voilà... Je serai bref... J'ai résolu de faire jouer ma pièce dans un théâtre... Je me suis enrichi et il ne manque plus qu'un peu de lustre à mon nom. J'ai d'ailleurs pensé à vous, Mlle Lanvin, pour interpréter le rôle féminin principal.

EMMA : Ha ? Mais...

ACTRICE : Monsieur Pascarel, je suis flattée ! Vous savez, pour moi les premiers rôles, c'est avant tout l'ensemble de la pièce qui compte, et là je ne pense pas qu'à moi, je pense aussi aux autres comédiens, au travail de groupe, aux costumes, au loges, aux lumières, à tous ces photographes qui m'attendront à la sortie du théâtre.

COMTE : Cela ne nous dit pas comment vous vous y prendrez pour la faire jouer votre pièce !

P : Attendez donc... L'autre jour, j'ai appris que le Français avait l'intention d'engager un merveilleux acteur ... Il s'appelle Dujeton et a un avenir immense... Qu'est-ce que je fais ?... Je téléphone à mon vieil ami Dufausset en lui disant de l'engager à n'importe quel prix et de me l'expédier directement.

A : Dujeton...Mais oui, j'en ai entendu parler, un formidable comédien à ce qu'on dit !

COMTE : Connais pas.

EMMA : Ho, mon chéri, c'est une excellente nouvelle !

Julie : Il y a un monsieur qui arrive... Il vient de la part de Monsieur ....!

Pascarel : C'est lui ! C'est Dujeton...Ah mes amis ! Je vous en prie, faites-lui une entrée...Songez, un acteur, c'est habitué aux ovations ...Emma, au piano...ton grand morceau...Madame Lanvin et toi, Julie, vous allez taper sur des verres avec des cuillères. N'ayez pas peur de faire du bruit. Vous, Monsieur le comte, vous allez monter sur une chaise en face de moi, et avec votre serviette, nous ferons l'arc de triomphe. Avez-vous bien compris ? Allons-y !

***Entre Hamlet***

H : Une maison de fou ! Je me suis trompé.

***Il tourne les talons.***

Pascarel : Eh bien ! Où allez-vous ?

H : Ne vous dérangez pas. Il ne faut pas les contrarier. Continuez donc.

J : Ah ! Ah ! Il aime ça, les ovations. Allons, reprenons !

***Ils recommencent. Hamlet cherche à s'esquiver.***

A : Mais ne filez donc pas ! Est-il drôle !

H : Mais je ne file pas. Je ne suis pas rassuré, ils sont en nombre.

P : Et maintenant, causons. D'abord, permettez-moi de vous présenter tout le monde. Mademoiselle Lanvin, actrice renommée que vous connaissez certainement. Monsieur le comte, ma femme, et Julie, notre femme de chambre. Là ! Les présentations sont faites. Ah, je suis content de vous voir ! Votre père va bien ?

H : Papa ? ***Il fond en larmes***

Emma : Qu'est-ce qu'il a ?

COMTE : On vous faisait une entrée.

JULIE : Ce jeune homme m'a regardée.

EMMA : Dites donc, vous n'avez pas déjeuné ?

H : Le fait est que depuis ce matin...

P : Vous ne m'avez pas répondu, comment se porte votre père ? Où est-il ?

H : A soupé.

P : A soupé. Ou donc ?

H : Quelque part où il ne mange pas mais où il est mangé.

JULIE : Vous ne voulez pas un œuf cru, une côtelette saignante ?

H : Non merci, j'aime mieux autre chose. Quel drôle de cuisine on fait à Paris.

P : Qu'on apporte un plat qui fasse plaisir à Monsieur !

EMMA : Je vais m'en occuper !

H : Hélas ! Pauvre ombre !

JULIE : Monsieur ...

P : Et Maintenant si vous voulez bien, à table...

ACTRICE : Voilà ! J'ai donné les ordres, on va vous servir quelque chose.

P : Vous savez que vous n'avez pas d'autre logement que le nôtre... Ainsi vous ne pouvez refuser... Vous serez au premier...

Julie : Monsieur, un peu de thé ?...

H : Très volontiers.

Julie : Ah ! Il est charmant ce jeune homme !

H : Elle est délicieuse.

COMTE: Un peu de liqueur, monsieur ?

H : Qu'est-ce que c'est ? Contiens-toi, contiens-toi, mon cœur ! Et vous mes nerfs, ne vieillissez pas en un instant, et tenez moi raide ... Me souvenir de toi ! Oui, pauvre ombre, tant que ma mémoire aura son siège dans ce globe égaré. Ô la plus perfide des femmes ! Non merci ! (peur ??)

P : Ne vous inquiétez pas c'est une vieille bouteille.

H : Qu'ai-je à craindre ? Je n'estime pas ma vie au prix d'une épingle. Et quant à mon âme, que peut-elle lui arriver, puisque elle est immortelle.

P : Et maintenant, mes amis, je ne vous chasse pas, mais nous avons à causer ensemble, monsieur et moi.

COMTE : Cela se trouve bien, j'ai justement à travailler... Venez-vous, mesdames ....

### **Tous sortent sauf Hamlet et Pascarel**

P : Je vais droit au fait. Voilà ce que je vous propose ... Voulez-vous trois mille francs par mois ?

H : Moi, si je ...

P : Trois mille francs par mois, nourri, logé, chauffé et soigné... Ça vous suffit ?

H : hélas ! il est fou !

P : Non du tout ... Enfin qu'est-ce que vous donnait votre père ?

H : Mon père ... (fond en larmes)

P : Disons trois mille cinq ... Voulez-vous trois mille cinq par mois ?

H : Si j'accepte ...

P : Alors c'est convenu... Nous allons signer notre traité... et un traité en règle.

H : Qu'est-ce qu'il faudra faire pour ça ?

P : Jouer quand et où bon vous semblera !



H : Jouer ! Je ne comprends pas bien cela... Voulez-vous jouer de cette flûte ?

P : Vous êtes payé pour ça ! Acceptez-vous ?

H : Oh ! J'ai vu jouer des acteurs ! Tout de suite une tirade, allons ! Une tirade passionnée !

P : Eh ! Bien, vous allez signer ce petit engagement que j'ai eu soin de rédiger. « Messieurs Pascarel, Etienne, François, d'une part et Dujeton... »

H : Qui ça, Dujeton ?

P : Mais vous ! Ce n'est pas votre nom ?

H : Dujeton ! C'est un nom de théâtre, ça !

P : Ah c'est votre nom de ... Mais alors comment vous appelez-vous ?

H : hélas ! Comme mon père.

P : Je pense bien ! Et comme votre oncle. Au fait, comment va votre oncle ? Un homme charmant...

H : O Ce monstre incestueux, adultère !

P : *(interloqué, ne sait pas quoi dire)* Je...

H : Ce n'est pas fort surprenant.

P : Mais qu'est-ce que dit sa femme ?

H : Nous le saurons par ce gaillard-là (*passé le comte et l'actrice*). Les comédiens ne peuvent garder un secret. Ils diront tout.

P : *(de plus en plus ébahi)* Est-ce qu'elle sait que vous êtes son fils ?

H : Le fils ? Quel fils ?

P : Mais le fils de votre père.

H : Papa avait un autre fils !

***Il part en pleurs, reprend sa valise et s'en va. Puis il s'endort. Les autres en profitent pour répéter.***

***P*** : Je me suis inspiré d'une pièce, quelque peu désuète soit, mais tout de même remplie de bonnes intentions, afin d'écrire une... une...

EMMA : Une pièce ?

A : Une intrigue ?

COMTE : Une ânerie ?

J : Un peu de thé ?

E : Ho, les deux amants meurent à la fin. C'est triste !

A : Comment ? Est-ce bien nécessaire ?

P : Oui, dans la version originale en effet. Mais j'ai, je pense, subtilement su trouver une autre façon, plus moderne, de signifier le tourment que ressentent les amants qui...

COMTE : C'est bon, j'en ai marre. Je m'en vais.

A : Monsieur le comte, vous n'allez tout de même pas déjà nous quitter ?

E : le tourniquet !

P : Absolument oui. Le tourniquet !

A : Pardon ?

E : Le tourniquet est une méta.....

J : un métabolisme ?

P : Non ! Ce que ma femme veut dire c'est que le tourniquet est une métaphore.

E : Ah oui, métaphore !

C : Un tourniquet ? Une métaphore ? Mais de quoi parle-t-on ?!

A : J'avoue être un peu perdue...

P : Voilà. Le jeune amant, que j'ai surnommé Gaston, tombe éperdument amoureux d'une jeune et jolie demoiselle, que j'ai prénommé Yvette, mais le destin ne permet pas qu'ils s'aiment, car le père...ou la mère, je ne sais plus, ou peut-être les deux, enfin bon bref...ou en étais-je ?

J : Ah oui, je connais cette histoire, c'est arrivé à la fille de Madame Camu ! Je savais pas qu'on en avait fait une pièce ! En même temps c'est tellement triste comme histoire, moi ça m'a bouleversée.

A : Quoi ? Mais comment s'appelle cette pièce au juste, Monsieur Pascarel ?

P : Je l'ai nommée Yvette et Gaston.

A : Je voulais parler de la pièce originale, celle dont vous vous êtes inspiré pour ...

C : Sur ce, mesdames et messieurs, je vous quitte. Qui m'aime me suive !

P : Monsieur le comte, ne faites pas votre mauvais esprit, j'ai un rôle pour vous !

Tous le regardent, interloqués.

P : A dire vrai, j'ai un rôle pour chacun d'entre vous.

J : Ho, même pour moi ?

P : Heu ...Oui, oui bien sûr...Ouvrez bien vos oreilles, je passe à la distribution : Melle Lanvin, vous aurez le rôle d'Yvette évidemment. Emma, vous jouerez la nounou. M le comte, vous jouerez le cousin de Gaston et vous Julie, un rôle prépondérant mais...pas encore très bien défini. Quant à notre

jeune ami Dujeton, il jouera Gaston. Voilà, je pense, une pièce merveilleusement bien distribuée !  
Allons, commençons !

E : Mais...sans Dujeton ?

J : Dujeton ...Dujeton...Dujeton ?! Le cousin de la tante de Madame Camu qui a loué l'appartement du second dans l'immeuble d'à côté ? Il a l'air charmant mais un peu bizarre. Je le croise souvent quand je vais faire les courses. Savez-vous que j'ai appris récemment qu'il pêchait la truite ?

P : J'aimerais présenter à Dujeton une ébauche de mon travail, afin de le convaincre définitivement de jouer dans la pièce. Vous trois, mesdames, nous allons commencer par vous. Improvisation sur le thème de l'amour. C'est parti top chrono !

***Il s'ensuit une série de mouvement discontinu n'ayant aucun sens. Pascarel frappe dans ses mains pour montrer son enthousiasme. Le comte est hébété.***

P : Monsieur le comte, à votre tour de monter en scène !

***Le comte s'est barré.***

***Numéro de danse et chant des filles. Le début de la scène doit ressembler à un songe.***

VOIX : Hamlet ! Seigneur Hamlet !

HAMLET : Quel est ce bruit ? Qui appelle Hamlet ? Oh ! De l'absinthe, voilà de l'absinthe !

JULIE : Monsieur a sonné ?

ACTRICE : Je vous attendais. Les répétitions vont commencer.

EMMA : Un baiser, un seul.

PACAREL : Eh bien, Dufausset, je vous ai écrit une tirade, vous m'en direz des nouvelles !

HAMLET : Il allait parler quand le coq a chanté ! Laissez-moi mes amis.

Actrice : Monsieur, il n'est guère possible que nous vous laissions. L'art n'attend pas.

Emma : Laissez-nous vous montrer un aperçu de notre mise en scène.

***Ils font une chorégraphie délirante en chantant Gaston, Yvette...***

***Hamlet lit la lettre de son oncle demandant son exécution.***

H : O vous toutes, légions de l'enfer !

C : Ce sont là des paroles égarées et vertigineuses (à part)

H : Oui, c'est vrai. Vous êtes dans le vrai. (Il croit que le comte parle de la lettre)

Julie : Monsieur désire-t-il une tasse de thé ?

P : Monsieur, votre texte.

A : Vous jouerez mon amant.

Emma : Encore ici ! L'on vous attend Monsieur !

H : Ils veulent ma mort ! (à part) Hélas ! Hélas !

P : Allez, tous en scène ! Dufausset, nous comptons sur vous !

H : Maintenant le mot d'ordre, c'est adieu, adieu !

P : La scène principale se situe à l'origine sur un balcon, mais j'ai eu une idée, si je puis me permettre, (il recherche l'acquiescement des autres)...grandiose.

C : Grandiose...grandiose...

A : Monsieur Dufausset, Monsieur Pascarel a su trouver une métaphore significative, une image poétique et enchanteresse. Il... (Se fait couper par Julie)

JULIE : Du sucre dans votre thé ?

EMMA : En remplaçant le balcon par un tourniquet, mon mari a voulu...

C : Commencez plutôt par lui dire de quelle pièce il s'agit. Regardez-le, il a l'air complètement ahuri. Vous avez encore recruté une flèche ! (à part)

P : Vous n'allez pas commencer, hein !

A : Monsieur le Comte, laissez Pascarel s'exprimer !

Julie : Un peu de lait?

Emma : Nous savons bien que vous ne partagez pas les idéaux artistiques de mon mari ...

Comte : Parce qu'il a des idéaux maintenant ?

P : Monsieur Dufausset, lisez. Vous jugerez par vous-même.

***Hamlet lit. Grand silence. Tous attendent le verdict. Julie passe vers tout le monde pour leur proposer du thé. Ils l'envoient balader.***

H : Eh bien, nous la jouerons demain soir ! Vous pourriez étudier une apostrophe de douze ou quinze vers que j'écrirai et que j'y intercalerai ? Vous le pourriez, n'est-ce pas ?

P : Hé bien Monsieur, j'avoue ne m'être pas préparé à une telle éventualité.

C : HO, Monsieur Pascarel, un petit geste ! Qui sait, ce garçon a peut-être du talent pour l'écriture.

H : Sans plus de circonlocution, je trouve à propos que nous nous serions la main. Et que nous nous quitions, vous pour aller ou vos affaires et vos besoins vous appelleront (car chacun a ses affaires et ses besoins quels qu'ils soient). Et moi, pauvre garçon, pour aller prier, voyez-vous.

P : Non, non ne partez pas ! Libre à vous d'écrire un petit quelque chose, si cela vous chante. Ne perdons pas de temps, Scène II, Acte III, Gaston , Yvette. La scène du tourniquet. Oui, je tiens à commencer par cette scène-là...

C : Et le voilà qui recommence avec ses histoires de tourniquet !

E : Le souci, mon chéri, c'est que le tourniquet ne nous a pas encore été livré...

Julie : Ils n'auront qu'à tourner en rond !

A : Attendez, cela devient ridicule.

C : N'est-ce pas !

H : D'où cela vient-il ? Est-ce qu'il commence à se rouiller ?

P : Pst , chut !!! Vous tournerez en rond. Et vous ferez même des petits tours sur vous-même.

H : Alors arrivera chaque acteur sur son âne.

C : Il me plaît bien ce garçon !

A : Hors de question que je monte sur un âne !

E : (à son mari) : N'est-il pas étrange ?

P : (à sa femme) : C'est un acteur, voilà tout.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARNOLD, Paul, *Clefs pour Shakespeare, ésotérisme de l'œuvre shakespearienne*, Librairie philosophique Varin, Paris, 1977.
- BERGER, Laurent, *L'atelier du metteur en scène shakespearien et la fabrication du spectacle en Europe occidentale depuis 1945*, Thèse de doctorat soutenue le 7 décembre 2011.
- BERRY, Ralph, *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014.
- BROOK, Peter, *Avec Shakespeare*, Condé-sur-Noireau, Actes Sud-Papiers, 2014.
- BROOK, Peter, *La Qualité du Pardon Réflexions sur Shakespeare*, (trad. J-C Carrière) Paris, Seuil, 2014.
- BROOK, Peter, *Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*. Paris, Seuil, 1992.
- CRAIG, E. Gordon, *De l'Art du Théâtre*, éditions Circé, 1999.
- CUNEO, Anne, MORENO, Jesus, *Benno Besson et Hamlet*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1987.
- GEUSS, Raymond, *Richard III : déchirement tragique et rêve de perfection*, trad. G. Garutti, in William SHAKESPEARE, *Richard III*, *Loyauté me lie*, traduction de G. Garutti et J. Lambert-Wild, les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2016.
- HALL, Peter, *Peter Hall's Diaries: The Story of a Dramatic Battle*, John Goodwin, Londres, 1999.
- KARPINSKI, Maciej, *The Theatre of Andrzej Wajda*, Cambridge University Press, 1989
- KENNEDY, Denis, *Looking at Shakespeare, a visual history of twentieth-century performance*, Cambridge University Press, 1993.
- KORFF-SAUSSE, Simone, *Figures du handicap, Mythes, arts, littérature*, Payots et Rivages, Paris, 2010.
- KOTT, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, (trad. A. Posner) Paris, Payot & Rivages, 2006.
- MANGANARO, Jean-Pierre, *Carmelo Bene et Shakespeare*, Arzanà (en ligne), 14, 2012, mis en ligne le 13 juillet 2015.
- MEYERHOLD, Vsevolod, Vsevolod MEYERHOLD, Ed. et trad. Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud, Arles, 2005.
- MULLER, Heiner, *Macbeth d'après Shakespeare*, (trad. J-P. Morel), Les éditions de minuit, Paris.

OSTERMEIER, Thomas / M. BOENISH Peter, *The Theatre of Thomas Ostermeier, (version en ligne)* Routledge, 2016.

ROMAIN, Michael, *A Profile of Jonathan Miller*, Cambridge University Press.

SHAKESPEARE, William, *Théâtre Complet*, Tome I, (trad. F.-V. Hugo), Paris, Garnier Frères, 1961.

SHAKESPEARE, William, *Théâtre Complet*, Tome II, (trad. F.-V. Hugo), Paris, Garnier Frères, 1961.

SHAKESPEARE, William, *Théâtre Complet*, Tome III, (trad. F.-V. Hugo), Paris, Garnier Frères, 1964.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, London, Penguin, 2005.

SHAKESPEARE, William, *Richard III*, Web's edition of the Complete Works of William Shakespeare.

SHAKESPEARE, William, *Richard III*, traduction de Jean-Michel Déprats, Gallimard, Paris, 1995.

SHAKESPEARE, William, *Richard III, Loyauté me lie*, traduction de G. Garutti et J. Lambert-Wild, les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2016.

STREHLER, Giorgio, *Un théâtre pour la vie, Réflexions, entretiens et notes de travail*, (trad. Emmanuelle Genevois), Fayard, 1980.

STREHLER, Giorgio, Interview imaginaire de Strehler par Strehler, dans la revue Théâtre en Europe n°4, octobre 1984, Editions Beda.

ZADEK, Peter, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, (trad. Hélène Harder), l'Arche, Paris, 2005.

#### Interview de metteur en scène :

HALL, Peter, on *Blocking the last scene of Cymbeline*, [webofstories.com](http://webofstories.com)

OSTERMEIER, Thomas, propos recueillis par Cristina Modreanu pour la revue Scena.ro (en ligne), avril 2010.

OSTERMEIER, Thomas, Propos recueillis par Hélène Kuttner pour le site [artistikrezo.com](http://artistikrezo.com), juillet 2015.

## Notes

1. – Jan KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, (trad. A. Posner) Paris, Payot & Rivages, 2006, p.19.
2. – Peter BROOK, *Avec Shakespeare*, Actes Sud, Arles, 1998, p.16.
3. – Paul ARNOLD, *Clefs pour Shakespeare, ésotérisme de l'œuvre shakespearienne*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1977, p. 124.
- 4.- Tout est bien qui finit bien, mise en scène de Konrad SWINARSKI, Old Theatre, Cracovie, 1971.
5. – Konrad Swinarski, in Ralph BERRY *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014, p.42.
6. – Konrad Swinarski, in Ralph BERRY *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014, p.47.
7. – Maciej KARPINSKI, *The Theatre of Andrzej Wajda*, Cambridge University Press, 1989, p. 3.
8. – J.-B. FORT, dans William Shakespeare, *Théâtre Complet*, trad. de François-Victor HUGO, Garnier, Paris, 1961, p. 441.
9. – Peter Brook, *La Qualité du Pardon*, Seuil, Paris, 2014, pp. 34-35.
10. – *Ibid*, p. 36.
11. – Ralph BERRY, *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014, p.19.
12. – *Mesure pour Mesure*, Greenwich Theatre Company 1975 / *Le Marchand de Venise*, Old Vic, Londres, 1970
13. – Jonathan MILLER, in Michael ROMAIN *A Profile of Jonathan Miller*, Cambridge University Press, 1992, p. 42
14. – Ralph BERRY, *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014, p.24.
15. – Peter BROOK, in Ralph BERRY *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014, p.126.
16. – *Le Roi Lear*, mise en scène de Giorgio Strehler, Piccolo Teatro, Milan, 1972.
17. – *Hamlet*, mise en scène de Thomas Ostermeier, Schaubühne, Berlin, 2008 / *Richard III*, Avignon 2015
18. – Peter BROOK, *Avec Shakespeare*, Actes Sud, Arles, 1998, pp. 35-36.
19. – Robin PHILIPS, in Ralph BERRY *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014, pp.98-99.
20. – Michael KAHN, in Ralph BERRY *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014, p. 87.
21. – Peter Hall, *Peter Hall's Diaries: The Story of a Dramatic Battle*, John Goodwin, Londres, 1999, p.64.
22. – Peter BROOK, *Avec Shakespeare*, Actes Sud, Arles, 1998, pp.36-37.
23. – Revue Scena.ro (en ligne), propos recueillis par Cristina Modreanu, Avril 2010
24. – Heiner MULLER, *Macbeth d'après Shakespeare*, (trad. J-P. Morel), Les éditions de minuit, Paris, 2006, p. 18.
25. – Jean-Pierre Manganaro, *Carmelo Bene et Shakespeare*, Arzanà (en ligne), 14, 2012, mis en ligne le 13 juillet 2015.
26. – *Ibid*.
27. – Vsevolod MEYERHOLD, *Vsevolod MEYERHOLD*, Ed.et trad. Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud, Arles, 2005. p.178.
28. – Vsevolod MEYERHOLD, *Vsevolod MEYERHOLD*, Ed.et trad. Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud, Arles, 2005. p.179.
29. – Peter BROOK, *Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*. Paris, Seuil, 1992.
30. – Giorgio STREHLER, Interview imaginaire de Strehler par Strehler, dans la revue Théâtre en Europe n°4, octobre 1984, Editions Beda.
31. – Citation honteusement perdue et impossible à retrouver. Provient d'un des metteurs en scène cités dans le cadre de ce mémoire. Il me semble me souvenir que c'est Peter Zadek, mais je ne pourrais l'affirmer avec certitude.
32. – Peter ZADEK, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, (trad. Hélène Harder), l'Arche, Paris, 2005, pp. 43-44 /64
33. – Paul ARNOLD, *Clefs pour Shakespeare, ésotérisme de l'œuvre shakespearienne*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1977, p.200.
34. – Peter Hall on *Blocking the last scene of Cymbeline*, webofstories.com
35. – Thomas Ostermeier/ Peter M. BOENISH, *The Theatre of Thomas Ostermeier, (version en ligne)* Routledge, 2016.
36. – Anne Cunéo, Jesus Moreno, *Benno Besson et Hamlet*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1987.
37. – Thomas Ostermeier, / Peter M. BOENISH, *The Theatre of Thomas Ostermeier, (version en ligne)* Routledge, 2016.



38. – Thomas Ostermeier, à propos de sa mise en scène de *Richard III*, Festival d'Avignon 2015.  
Propos recueillis par Hélène Kuttner pour le site artistikrezo.com, juillet 2015.
39. – *Ibid.*
40. – Jan KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, (trad. A. Posner) Paris, Payot & Rivages, 2006, pp. 97-98-99.
41. – *Ibid.*, p. 98.
42. – *Ibid.*, p. 98.
43. – *Ibid.*, p. 100.
44. – *Ibid.*, p. 100.
45. – *Ibid.*, p. 101.
46. – *Ibid.*, p. 105.
47. – *Ibid.*, p. 99.
48. – *Ibid.*, p. 107.
49. – E.Gordon CRAIG, *De l'Art du Théâtre*, éditions Circé, 1999, p. 205.
50. – *Ibid.*, p. 206.
51. – *Ibid.*,
52. – Giorgio STREHLER, in Ralph BERRY, *On Directing Shakespeare*, Routledge, Oxon, 2014, p.112
53. – Thomas Ostermeier, à propos de sa mise en scène de *Richard III*, Festival d'Avignon 2015.  
Propos recueillis par Hélène Kuttner pour le site artistikrezo.com, juillet 2015.
54. – Thomas Ostermeier, / Peter M. BOENISH, *The Theatre of Thomas Ostermeier, (version en ligne)* Routledge, 2016.
55. – *Ibid.*
56. – Peter BROOK, *Avec Shakespeare*, Actes Sud, Arles, 1998, p.36.
57. – E.Gordon CRAIG, *De l'Art du Théâtre*, éditions Circé, 1999, p. 203