

› Ateliers Berthier - Grande salle

**27 avril > 2 juin 07**

# **La Tempête**

en français, allemand, italien, arabe surtitrés

de WILLIAM SHAKESPEARE

mise en scène et scénographie DOMINIQUE PITOISET



© Frédéric Desnues

› Autour du spectacle - Rencontre

Mercredi 9 mai 07 à l'issue de la représentation en présence de Dominique Pitoiset et Jean-Michel Déprats, traducteur.

Renseignements au 01 44 85 40 90 ou [servicercp@theatre-odeon.fr](mailto:servicercp@theatre-odeon.fr)

› Service des relations avec le public

scolaires et universitaires, associations d'étudiants

réervation : 01 44 85 40 39 – [christine.biemel@theatre-odeon.fr](mailto:christine.biemel@theatre-odeon.fr)

actions pédagogiques : 01 44 85 40 39 – [christine.biemel@theatre-odeon.fr](mailto:christine.biemel@theatre-odeon.fr)

dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.

› Tarifs : 26€ - 22€ (série unique)

tarif scolaire : 13€

› Horaires

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h

relâche le lundi et mardi 1<sup>er</sup> mai

› Odéon-Théâtre de l'Europe

aux Ateliers Berthier

20m après le 8 Bld Berthier Paris 17<sup>e</sup>

Métro : Porte de Clichy - ligne 13

RER C : Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

# La Tempête

en français, allemand, italien, arabe surtitrés

mise en scène et scénographie **Dominique Pitoiset**  
texte français **Jean-Michel Déprats**  
lumière **Christophe Pitoiset**  
son **Jean-Christophe Chiron**  
maquillages, costumes et poupées **Katrin Michel**  
musique **Antonio Vivaldi**  
enregistrée par **Europa Galante**

avec  
Ariel **Houda Ben Kamla**  
Trincule **Ruggero Cara**  
Calibano **Andrea Nolfo**  
Stefano **Mario Pirrello**  
Prospero **Dominique Pitoiset**  
Miranda **Sylviane Rööslı**

manipulatrices **Inka Arlt, Melanie Romina Ancic, Kathrin Blüchert,  
Patricia Christmann, Ulrike Monecke**

production TnBA – Théâtre national de Bordeaux Aquitaine  
créé le 5 janvier 2006 au TnBA

Sur une île enchantée qui est aussi comme un étrange palais mental – le palais du théâtre même –, Shakespeare a fixé un ultime rendez-vous à quelques-unes de ses plus fascinantes créatures. À leur tête, Prospero, le seigneur trahi qui a consacré son exil à méditer ses pouvoirs d'enchanteur et ses devoirs de père. Auprès de lui, sa fille bien-aimée, Miranda, ne se souvient plus d'avoir un jour fréquenté le monde des hommes. Et puis, à leur service, entre révolte et soumission, Caliban et Ariel vont et viennent, aussi opposés que la terre et le vent. Or voici qu'une tempête déchaînée par Prospero jette sur le rivage son frère félon. Commence alors une folle journée de faux-semblants, de vertiges, d'errances et de tentations. Qui sait comment elle finira ? Prospero lui-même le sait-il ? Déployant sur le sable de son île, sous le signe de Vivaldi, une somptueuse diversité de styles, de langues, de corps, Dominique Pitoiset compose un bel hommage, polyglotte et baroque, à la sereine mélancolie de la sagesse shakespearienne.

## › William Shakespeare et le théâtre élisabéthain \*

### 1 - Biographie de Shakespeare (1564-1616)

Poète et dramaturge anglais

Né à Stratford-upon-Avon le 26 avril 1564

Décédé à Stratford-upon-Avon le 23 avril 1616

Fils d'un gantier devenu bailli de Stratford, Shakespeare put mener des études, mais des revers de fortune familiaux et un jeune mariage semble l'avoir conduit à arrêter. On le suppose établi à Londres dès 1588, mais sa réputation dramaturgique naît en 1592. Son premier mécène est le comte de Southampton à qui il dédie des poèmes, genre dans lequel il excelle au vu de ses *Sonnets* (1609). *Peines d'amour perdues* est considéré comme sa première pièce originale, suivie de poèmes galants comme *Venus et Adonis*. Il joue ses pièces à la cour d'Elisabeth 1<sup>ère</sup>, puis de Jacques 1er, ensuite il devient successivement actionnaire du théâtre du *Globe* et du *Blackfriars* (1608). En 1612, il rentre à Stratford. Auteur d'une oeuvre unique et intemporelle, il s'attacha à décrire les jeux du pouvoir et les passions humaines, mêlant joie et douleur, emprisonnant la vie dans ses vers. Les premières oeuvres furent marquées par leur caractère historique, *Richard III*. A partir de 1594, il développa ses comédies, *Beaucoup de bruit pour rien* et délivre sa première tragédie majeure, *Roméo et Juliette*, qu'il fera suivre d'*Hamlet*, d'*Othello* et du *Roi Lear*. Sa dernière pièce, *La tempête*, est une oeuvre remarquable, baignée d'ésotérisme.

\* Cette partie est tirée du dossier pédagogique réalisé par Ophélie Couailhac, attachée aux relations avec le public du Théâtre de national de Bordeaux Aquitaine.

## › William Shakespeare et le théâtre élisabéthain

### 2 - Le théâtre élisabéthain (1572-1642)

#### Historique

Le théâtre élisabéthain désigne les pièces de théâtre écrites et interprétées en Angleterre pendant le règne de la reine Elisabeth 1<sup>ère</sup> (1558-1603).

Le terme peut être employé plus largement pour inclure également le théâtre des successeurs immédiats d'Elisabeth, Jacques Ier et Charles Ier, jusqu'à la fermeture des théâtres publics en 1642, au début de la première révolution anglaise.

Le théâtre élisabéthain a plusieurs origines, la principale est le mystère médiéval \* faisant partie de la culture religieuse de la plupart des pays d'Europe au Moyen-Age.

Les compagnies provisoires qui jouaient ces mystères (acteurs attachées aux maisons de gentilshommes et jouant de façon saisonnière dans divers endroits) existaient avant le règne d'Elisabeth Ière. Celles-ci furent un vivier pour les acteurs professionnels qui ont joué sur la scène élisabéthaine. Les tournées de ces troupes ont peu à peu remplacées les représentations des mystères et ont engendré une nouvelle organisation du théâtre.

#### La naissance du Globe

Au XVI<sup>ème</sup> siècle, après avoir un temps utilisé les cours d'auberge, les troupes ambulantes anglaises construisent des théâtres fixes. Le premier édifice baptisé simplement *Le théâtre* est bâti en 1576 par un comédien – chef de troupe, James Burbage muni d'un privilège de la reine, dans une banlieue de la Rive Nord de Londres. Shakespeare, qui fera partie de sa compagnie, a ses premières pièces jouées dans cet espace. Dans la même période naissent les théâtres : *Le Rideau*, *La Fortune*, *Les Blackfriars*...

En 1585, Après différents démêlés avec les propriétaires du terrain, *le Théâtre* est démolie (Il aura existé 17 ans). Burbage récupère les matériaux et les utilise pour édifier *le Globe* en 1594, rive sud. Trente cinq pièces de Shakespeare seront créées au *Globe*.

Jacques Ier (qui règne de 1603 à 1625) accorde à l'équipe de Shakespeare le privilège de porter le titre envie de «troupe du Roi». En juin 1613, le *Globe* est détruit par un incendie. Il sera immédiatement reconstruit avec un toit en tuiles et non en chaume. Outre l'incendie, les compagnies sont amenées à partir de nouveau en tournée à cause des épidémies qui déciment alors le pays.

\* Un mystère est une forme de spectacle au XV et XVI<sup>ème</sup> siècle. Le mot vient du latin *ministérium* qui signifie ministère, service public. Comme en Grèce et comme à Rome, on offre à l'ensemble de la population – toutes classes confondues – un enseignement (l'histoire sainte) sous forme de divertissement théâtral.

## › William Shakespeare et le théâtre élisabéthain

### La fin des théâtres

L'émergeant mouvement puritain était hostile aux théâtres, que les puritains considéraient comme remplis de péchés. (La raison la plus généralement citée était que les jeunes hommes se travestissaient en femmes pour jouer les personnages féminins.) De surcroit, les théâtres se situaient dans les quartiers où les bordels et d'autres formes de vice proliféraient. Ainsi toutes les raisons étaient réunies pour juger cette pratique immorale et ordonner la fermeture de tous les théâtres en 1642 lors de l'ascension au pouvoir des ligues puritaines.

Au moment où la Restauration anglaise rouvrit les théâtres, en 1660, beaucoup de dramaturges avaient passé des années en France et ont été influencés par le théâtre français de Louis XIV, particulièrement pour la tragédie. Cependant, le public de la Restauration n'a eu aucun enthousiasme pour les comédies bien construites de Molière, mais demandait plutôt de l'action et du comique rapide. Les classiques élisabéthains étaient donc le soutien principal du répertoire théâtral, bien que plusieurs tragédies aient été adaptées pour se conformer au goût de l'époque.

Pendant 50 ans, le drame a été la forme la plus élevée de la littérature anglaise, et les auteurs élisabéthains ont gagné une réputation dans toute l'Europe.

Après la fermeture des théâtres de 1642, la comédie extravagante de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle était considérée comme le seul drame d'importance en Angleterre, jusqu'à ce que des irlandais comme George Bernard Shaw, John Synge et Oscar Wilde ressuscitent cet art plus de deux siècles plus tard.

## › William Shakespeare et le théâtre élisabéthain

### 3 - La scène

La scène sur laquelle étaient jouées les pièces élisabéthaines se composait principalement d'un plateau ouvert sur le public par trois côtés, seule l'arrière-scène servait aux entrées et sorties des interprètes, ainsi qu'aux musiciens accompagnant les nombreuses chansons. Les théâtres étaient construits spécialement pour le jeu dramatique, et avaient un niveau supérieur qui pouvait être employé comme balcon (*Roméo et Juliette*) ou comme tribune pour un acteur harangant la foule (*Jules César*). La particularité des compagnies est qu'elles étaient constituées exclusivement d'acteurs masculins. Jusqu'au règne de Charles II, les rôles féminins étaient incarnés par des garçons adolescents costumés en femmes. Depuis la reconstruction, à l'identique de l'original, du théâtre du Globe, on peut facilement imaginer ce que pouvaient être les spectacles de cette époque.

## › Lecture critique \*

### 1 - D'après *Avec Shakespeare* de Daniel Sibony

#### A propos de l'acte I, scène II

La scène père-fille commence par un saut dans l'oubli, dans le trou de la mémoire ; la fille ne se souvient de rien si ce n'est qu'elle était entourée de femmes. Souvenir premier insignifiant mais qui rappelle qu'elle n'est pas née de son seul père... «*Que vois-tu encore dans le sombre recul abyssal du temps ?*»

Le temps, ici, est essentiel. En principe, rien n'est plus facile que de déclencher plusieurs temps à la fois dans plusieurs directions. Dans *Othello*, le temps évoque comme dans les dessins de Escher, de grands écarts qui une fois le tour accompli, se réduisent à rien ; et le jour des uns dure autant qu'un long voyage des autres. Car les fantasmes «fonctionnent» comme des objets-temps, comme des espaces avec un temps qui leur est propre. Or cette pièce a lieu en temps réel. Sa durée intérieure est celle de sa représentation. Comme quoi, même si tout cela n'est que fantasme, rêve, magie, hypnose, ou événement, l'important est que ce soit raconté ; le temps est le temps que ça prend pour être vécu ; ce qui se présente, c'est ce qui se représente. La pièce est donc à une frontière entre conscient et inconscient ; penchée du côté inconscient. C'est un montage, une sorte d'appareil psychique avec sommeils, refoulements, temps de repos, éclatement, interprétations de rêves, fantasmes et tout se dit le temps de le vivre. Ici le temps est à la fois temps du récit et récit d'un temps non créé ; deux temporalités, qui laissent entre elles la magie des coïncidences. Prospéro parle de conjonction d'étoiles. Il s'agit de savoir s'en servir, de s'offrir l'occasion de pouvoir y survivre, de *pouvoir survivre à soi-même*.

[...] Le père veut transmettre à sa fille des fragments de mémoire. «*Est-ce que tu m'écoutes ?... m'entends-tu ?*» : trois fois répété. Façon de dire pour la fille, cause toujours, je mettrai le reste en réserve et les silences en mémoire. Mais il faut du récit, des histoires. Il en raconte et il en fait.

Il l'initie à certaines vues sur le rêve, l'illusion, la réalité... et un curieux rapport au livre ; vulnérable. La pièce elle-même semble une lecture du livre, la dissolution d'un livre magique. Le livre est là comme un point de silence, une mémoire immobile. Et ce père a un faible côté livre ; d'autres en ont profité ; il le dit sur un ton *biblique* : chez mon frère déloyal s'éveilla un instinct mauvais... Ça se dit comme dans le Livre : tout baigne, rien n'arrive, calme plat, et un beau jour l'autre se lève furieux, haineux, meurtri. Ici le meurtre est ressassé comme un moment du genre humain : on dirait que le genre humain ne peut pas faire autrement ; tout ce qu'il peut c'est accommoder les meurtres, mais pas s'en passer. Donc, «*se voyant maître non seulement du produit de mes revenus, mais de tous les priviléges de mon pouvoir, à force de fausser la vérité, il finit par rendre sa mémoire complice de ce péché. Pour donner plus grand crédit à son mensonge, il a cru qu'il était vraiment le duc*». Le père bricole pour sa fille une

\* Cette partie est tirée du dossier pédagogique réalisé par Ophélie Couailhac, attachée aux relations avec le public du Théâtre national de Bordeaux Aquitaine.

... / ...

## › Lecture critique

mémoire mais on nous prévient : ce n'est pas à ce niveau que la mémoire se passe. Voyez le frère, à force de se faire croire, il s'est pris réellement pour l'objet de sa croyance. Ce qui est mortifère, c'est la croyance *réelle*. La croyance non réelle (celle qu'on a la faiblesse de croire...) est plutôt une forme d'amour. Mais la haine et le meurtre procèdent du flash narcissique issu de la croyance réelle ; réel granitique des croyances...

Il y a donc d'emblée une relance de la mémoire ; pour assurer les retours, les récurrences, les passages ; toutes les fonctions de la mémoire. Ce qu'on nous annonce c'est l'éternel retour du *même*, du différent, et du *même différend*, y compris du meurtre, intrinsèque aux liens humains et aux fondations de valeur. Le meurtre signale l'écart entre la valeur et ce qui la fonde ou qui l'incarne. Fonder soi-même la valeur donne au réel des airs de mort. La mortification narcissique c'est de fonder soi-même la valeur : si ça réussit, c'est le délire ; si ça rate, on *croit* que ça peut réussir en s'y prenant mieux : d'où la répétition. Mais toujours la valeur de ce qu'on a fondé inclut le fait qu'elle nous excède et nous échappe.

[...] *La Tempête* serait-elle *le rêve d'un père avec sa fille* ? Ils sont sur une île, seuls, elle n'a pas connu d'homme (et dans la pièce comme en rêve c'est pris au pied de la lettre) ; il rêve de lui créer un autre amour, de lui trouver un homme dans sa proche famille (rêve quasi biblique), sa famille qui pourtant l'a rejeté pour sa manie des textes, son côté excentrique. Et lui, qui aux yeux de sa fille a des pouvoirs magiques, rêve de déclencher *une tempête*, une vraie, pas dans un verre d'eau ; pas comme lorsqu'il tempête ou qu'il grinche dans sa quête solitaire. Et voilà c'est fait, tous ses ennemis sont pris là-dedans... La fille lui demande de calmer tout ça : de l'apaiser ; apaiser quoi ? Elle ? La tempête ? La tempête en elle ? Ou en lui ? C'est sûr qu'il doit régler ses comptes avec ses frères et son passé, ne pas en laisser le passif à sa fille ; se dessaisir de sa magie ; laisser la fille à la magie d'un autre ; à l'envoûtement d'un autre amour.

## › Lecture critique

### 2 - D'après *Le proche et le lointain* de Richard Marienstras

#### Un monde équivoque

[...] Dès ses premières scènes *La Tempête* nous fait changer sans cesse d'avis sur les évènements qu'elle présente et la nature de l'illusion qu'elle propose. Nous assistons à la tempête comme à une vraie tempête, au naufrage comme à un vrai naufrage. Mais nous apprenons alors qu'il s'agit d'une tempête mise en scène par un personnage de la pièce. C'est une tempête au premier degré pour certains personnages, au second degré pour d'autres et pour nous spectateurs. Cette tempête, il nous faut donc l'accepter comme réelle, comme illusoire, et puis aussi comme réelle/illusoire. L'auteur la situe clairement dans une zone où la pluie mouille, où les récifs fendent les coques, mais en même temps dans un lieu où les «orages désirés» se matérialisent, où la foudre qui tombe du ciel est d'emblée chargée de plus de sens que de feu. La pluralité, assumée ou non, des points de vue est entretenue à différents niveaux du discours dramatique. Shakespeare fait faire à Prospero cinq gestes magiques, de sorte que les «vertus formelles et symboliques du masque soulignent structurellement les épisodes importants de l'action». Ces épisodes sont l'envoûtement de Ferdinand, l'ensorcellement des conspirateurs Antonio et Sebastian, la disparition du banquet que Propero a organisée de sa position élevée pour jeter un charme sur ses ennemis, le masque d'Iris, de Ceres et de Junon au moyen duquel il célèbre les fiançailles de Miranda et de Ferdinand et enfin, la découverte de Miranda et de Ferdinand jouant aux échecs. [...]

Il y a à là une synthèse qui permet de rendre compte du fait que la pièce, comme un masque «traite de la métamorphose» et ne s'achève pas par «une méditation sur l'éternité mais sur l'envol rapide du temps et la fin inévitable de la beauté et des délices» tout en offrant la promesse ou le vœu d'un éternel printemps. Mieux encore, elle explique sa double structure temporelle, à la fois contradictoire et aboutissant à une fin douce-amère. Cette pluralité se retrouve de façon beaucoup plus apparente dans le constant décalage entre l'information que possèdent tels ou tels personnages, ou celle dont disposent les autres et le spectateur [...]. Ce procédé, souvent exploité au théâtre surtout dans les comédies, est particulièrement frappant dans *La Tempête*, où Prospero en sait toujours plus que les autres, ce qui amène le spectateur à voir et juger les évènements selon son point de vue - sans qu'il soit cependant possible, dans le conflit qui l'oppose, par exemple à Caliban, d'éliminer ou de discréditer entièrement les raisons de ce dernier. La tension ainsi créée contribue à son tour à empêcher le spectateur de porter aucun jugement univoque sur la conduite de la plupart des agents de l'action. Les thèmes repérables à travers les images ou les métaphores concourent au même effet : donner le sentiment d'un univers fuyant, changeant, où la réalité se dérobe, où les êtres et les choses sont en constante métamorphose [...] Shakespeare utilise cette pluralité de points de vue pour montrer que les naufragés se découvrent un statut aussi incertain que celui de Caliban. Combien de fois ne les fait-il pas débattre sur la nature de ce qu'ils voient, de ce qu'ils entendent, s'interroger sur le destin de ceux qu'ils aiment : «Où peut-être cette musique ? En l'air ou sur terre ?», se demande Ferdinand alors qu'il erre, seul dans l'île.[...]

... / ...

## › Lecture critique

### Le désir et le contre-désir, ou Ariel

[...] La provocation au désir est l'un des traits de la littérature du voyage : ce trait s'inscrit dans *La Tempête*, et y reçoit une élaboration particulière. D'abord par la présence d'Ariel, agent provocateur ; Ariel est le tentateur, mais il est aussi celui qui empêche le désir illégitime de se satisfaire. Il fait surgir conséutivement la vision affriolante et la figure tératologique\*. Il est lui-même polymorphe et changeant, à l'image de la réalité sensible où les qualités sont légion : le personnage que la tradition critique veut le plus impalpable et le plus éthéré sert à figurer cette bigarrure des choses vers quoi tend le désir. [...]

Et si Ariel a pour rôle spécialisé de répondre aux désirs de Prospero, de susciter les tentatives et de placer les obstacles, la plupart des personnages jouent accessoirement le rôle de tentateur, de façon délibérée ou involontaire : Miranda éveille le désir de Caliban, Caliban induit ses acolytes à la tentation, Antonio joue ce rôle auprès de Sebastian, Prospero agence la rencontre entre Ferdinand et Miranda. Il n'est guère de personnage qui ne soit tenté, Alonso l'étant par le désespoir, et Prospero lui-même par la vengeance. Sa tentation révèle chaque être et le qualifie. L'île est ainsi un lieu de vérité. [...]

Il est en outre significatif que le passage par l'île, pour tous les humains, soit un détour, littéralement et métaphoriquement parlant. Le crochet par l'île sur le droit chemin de Tunis à Naples permet de redresser ce qui avait été gauchi et de replacer dans la rectitude de la norme des personnages aux désirs changés, frustrés ou comblés. Car aucune société ne tolère que tous les désirs soient comblés, ni même que ceux qu'elle tient pour légitimes se satisfassent de façon immédiate. Entre le désir et la satisfaction s'interpose la règle ou l'obstacle, par quoi l'être social se sépare ou croit se séparer de l'animalité. [...]

### Le monopole du discours ou Prospero

Dans *La Tempête*, tel ou tel évènement évènement est susceptible de recevoir, de la part des agents de l'action ou du spectateur, des interprétations multiples. Cependant, entre cette pièce et, disons, tel récit biblique auquel pourraient s'appliquer les quatre interprétations traditionnelles, il existe une différence fondamentale : Shakespeare fait de cette possibilité de lectures multiples l'un des thèmes de son ouvre. La critique du récit est intégrée au récit même en une manière de meta-récit qui peut d'ailleurs devenir, ou redevenir, récit. J'ai tenté de montrer ailleurs comment Prospero met en scène la réconciliation finale et laisse parler Gonzalo afin que s'accrédite la version d'une intervention providentielle, mais que cela est présenté avec une distance suffisante pour que les perplexités du spectateur attentif se prolongent au-delà du dénouement.

[...]

\* tératologie : science qui a pour objet l'étude des anomalies et des monstruosités des êtres vivants.

## › Lecture critique

### 3 - D'après *Shakespeare notre contemporain* de Jan Kott

#### La baguette de Prospero

[...] Le récit de Prospero est une histoire de lutte pour le pouvoir, de contrainte et de complot. Mais ce n'est pas seulement l'histoire du duché de Milan. Le destin d'Ariel et de Coriolan sera une répétition de ce même thème. Le théâtre de Shakespeare est le *Théatrum Mundi*. La violence et la terreur en tant que principes du monde seront montrées en catégories cosmiques. La préhistoire d'Ariel et de Caliban est la répétition des tribulations de Prospero, une illustration supplémentaire du même thème. Les drames de Shakespeare sont construits non pas conformément au principe de l'unité d'action, mais au principe de l'analogie, d'une double, triple ou même quadruple intrigue qui répète le même thème essentiel ; ce sont des systèmes de miroirs convexes et concaves qui reflètent, grossissent et parodient une même situation.

[...]

Qui est Prospero et que signifie sa baguette ? Pourquoi chez lui la science est-elle associée à la magie et quel est le sens dernier de sa confrontation avec Caliban ? Car en définitive, ce sont Prospero et Caliban les héros de *La Tempête*. Pourquoi retourne-t-il désarmé dans le monde des hommes ? Dans aucun des chefs d'œuvre de Shakespeare, à l'exception du seul Hamlet, n'ont été montrées aussi brutalement que dans *La Tempête* l'antinomie entre la grandeur de l'esprit humain et la cruauté de l'histoire, la fragilité de l'ordre des valeurs. C'est là une antinomie profondément ressentie par les hommes de la Renaissance et qui, pour eux, était tragique. Les neuf sphères célestes immuables qui, conformément à l'enseignement médiéval, se disposaient concentriquement autour de la terre, étaient la garantie de l'ordre naturel. A la hiérarchie céleste correspondait la hiérarchie sociale. Or les neuf cieux n'existent plus. La terre est devenue l'une des poussières de l'espace étoilé, tandis que simultanément l'univers se rapproche ; les corps célestes se meuvent selon les lois que la raison humaine vient de découvrir. La terre est devenue à la fois très petite et très grande. L'ordre naturel a perdu son sacre, l'histoire n'est plus que l'histoire de l'homme. On aurait pu rêver qu'elle allait changer. Mais elle n'a pas changé. Jamais encore on n'a si douloureusement ressenti le déchirement entre le rêve et la réalité, entre les possibilités qui résident en l'homme et la misère de son sort. Tout aurait pu changer et rien n'a changé. [...]

Le grand monologue de Prospero au cinquième acte de *La Tempête*, où les romantiques déchiffraient l'adieu de Shakespeare au théâtre est une profession de foi dans la puissance démiurgique de la poésie, est en réalité très proche de l'enthousiasme de Léonard \* pour la puissance de l'esprit humain qui a arraché à la nature ses forces élémentaires. Ce monologue est un lointain écho d'un passage célèbre des *Métamorphoses* d'Ovide. Le monde est vu dans son mouvement et sa transformation, les quatre éléments : la terre, l'eau, le feu et l'air sont libérés ; mais ils n'obéissent plus aux dieux ils sont au pouvoir de l'homme qui bouleverse pour la première fois l'ordre de la nature.

... / ...

\* Léonard de Vinci

## › Lecture critique

[...] L'homme est un animal comme les autres, plus cruel seulement, peut-être, mais au contraire de tous les autres, il a conscience de son destin et veut le changer. Il naît et meurt dans un temps qui lui échappe et jamais il ne pourra s'y résigner. La baguette de Prospero constraint l'histoire du monde à se répéter sur une île déserte. Les acteurs peuvent la jouer en l'espace de quatres heures. Mais la baguette de Prospero ne peut changer le cours du monde. La moralité une fois achevée, le pouvoir de magicien de Prospero doit également prendre fin. Il ne lui reste plus qu'une amère sagesse.

## › Lecture croisée

### 1 - Prospero le magicien versus Médée la magicienne

*Les Métamorphoses* d'Ovide, extrait traduit par Jean-Pierre Néraudau  
Eson (VII, 178-206-231)

[...]

Il s'en fallait encore de trois nuits que les cornes de la lune se rejoignissent tout à fait pour en compléter le disque : lorsque enfin elle brille dans toute sa plénitude et que, sa face étant entièrement reformée, elle promène ses regards sur la terre. Médée sort de sa demeure, vêtue d'une robe sans ceinture, un pied nu, ses cheveux tombant de sa tête nue sur ses épaules : dans le grand silence de minuit elle porte ça et là ses pas errants, sans compagne. Les hommes, les oiseaux, les bêtes sauvages se sont détendus dans un profond sommeil ; [elle glisse sans bruit, comme si elle dormait elle-même]. Aucun bruit dans les haies; tout se tait, les feuilles immobiles et l'air humide ; seuls les astres projettent au loin leur lumière. Tendant vers eux ses bras, Médée tourne trois fois sur elle-même, trois fois elle puise dans un fleuve de l'eau qu'elle répand sur sa chevelure, trois fois elle pousse un cri strident ; puis, fléchissant le genou sur la terre dure : «Ô nuit, dit-elle, fidèle amie des mystères, et vous, qui, avec la lune, succédez aux feux du jour, étoiles d'or, et toi, Hécate aux trois têtes, qui viens à mon appel pour recevoir la confidence de mes desseins et pour leur donner l'aide dont tu favorises les chants et l'art des magiciens; et toi, Terre, qui fournis aux magiciens des herbes toutes puissantes; et vous, airs, vents, montagnes, fleuves, lacs ; vous tous, dieux des forêts ; dieux de la nuit, assistez-moi ; grâce à vous, quand je l'ai voulu, les fleuves, entre leurs rives étonnées, ont remonté vers leur source : j'apaise par mes chants les flots agités et j'agite les flots paisibles ; je dissipe et j'amas les nuages : je chasse et j'appelle les vents; je réduis à l'impuissance par mes incantations la gueule des serpents ; j'arrache tout vif à leur terre natale des rochers, des chênes, des forêts entières et je les mets en mouvement ; je fais trembler les montagnes, mugir le sol, sortir les mânes des tombeaux. Toi aussi, ô Lune, je t'attire jusqu'à moi en dépit des bronzes de Témèse qui diminuent tes souffrances ; mes chants font pâlir le char de mon aïeul, mes poisons font pâlir l'Aurore. C'est vous tous qui, à ma voix, avez amorti les flammes des taureaux et imposé à leur cou rebelle le poids de la charrue recourbée ; c'est vous qui avez forcé les guerriers nés du serpent à livrer les uns contre les autres un combat furieux, qui avez plongé dans le sommeil, inconnu de lui, le gardien de la toison et qui, trompant sa protection, avez envoyé tout cet or dans les villes de la Grèce. Maintenant il me faut des sucs qui rajeunissent un vieillard, le ramènent à la fleur de l'âge et lui permettent de recouvrer ses premières années ; oui, vous me les donnerez ; car ce n'est pas en vain que les astres viennent de briller avec tant d'éclat ; ce n'est pas en vain que, traîné par l'encolure de dragons ailés, ce char est là près de moi.»

... / ...

## › Lecture croisée

*La Tempête*, Acte V, Scène I -33

[...]

PROSPERO

[...] **Elfes des bois, des monts, des lacs, des sources,**  
**Vous qui, d'un pas sans trace, sur le sable,**  
**Chassez Neptune en son reflux, et qui,**  
**Quand il revient, le fuyez à nouveau :**  
Vous, demi-mariionnettes qui tracez  
Au clair de lune vos anneaux amers  
Sur l'herbe où la brebis ne broute pas,  
Vous dont le passe-temps est de produire  
Les champignons de nuit, vous qui riez  
Lorsque le grave couvre-feu résonne,  
Vous, grâce à qui - si faibles soient vos forces -  
J'ai obscurci le soleil de midi,  
Levé les vents tumultueux, lancé  
Une guerre grondante entre l'azur  
Du ciel et le verdâtre de la mer,  
Donné le feu au tonnerre terrible,  
Fendu le chêne fier du roi des dieux  
Avec sa propre foudre et arraché  
Les cèdres et les pins à la racine.

Traduction de A. Markowicz

Source bibliographique : *Shakespeare and the renaissance Ovid*, Jonathan Bate

## › Lecture croisée

### 2 - *Les Essais* de Michel de Montaigne

Édition établie et présentée par Claude Pinganaud

Chapitre 31

Des cannibales

[...] J'ai eu longtemps avec moi un homme qui avait demeuré dix ou douze ans en cet autre monde qui a été découvert en notre siècle [Brésil] en l'endroit où Villegagnon prit terre, qu'il surnomma la France antarctique.

[...] Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare ni de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage. Comme de vrai, il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du pays où nous sommes. Là est toujours la parfaite religion, la parfaite police, parfait et accompli usage de toutes choses. Ils sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits : là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice [art] et détournés de l'ordre commun que nous devrions appeler plutôt sauvages. En ceux-là sont vives et vigoureuses les vraies et plus utiles et naturelles vertus et propriétés, lesquelles nous avons abâtardies en ceux-ci, et les avons seulement accommodées au plaisir de notre goût corrompu. Et si pourtant, la saveur même et délicatesse se trouve à notre goût excellente, à l'envi des nôtres, en divers fruits de ces contrées-là sans culture. Ce n'est pas raison que l'art gagne le point d'honneur sur notre grande et puissante mère nature. Nous avons tant rechargé la beauté et richesse de ses ouvrages par nos inventions, que nous l'avons du tout étouffée. Si est-ce [toujours est-il] que, partout où sa pureté reluit, elle fait une merveilleuse honte à nos vaines et frivoles entreprises.

*Le lierre pousse mieux de lui-même,  
L'arbousier ne croit jamais plus beau  
Que dans les antres solitaires,  
Et le chant des oiseaux, sans art, n'en est que plus doux.*  
(Properc, 1, 2, 10)

[...] Ces nations me semblent donc ainsi barbares pour avoir reçu fort peu de façon de l'esprit humain, et être encore fort voisines de leur naïveté [nature] originelle. Les lois naturelles leur commandent encore, fort peu abâtardies par les nôtres ; mais c'est en telle pureté qu'il me prend quelquefois déplaisir de quoi la connaissance n'en soit venue plus tôt, du temps qu'il y avait des hommes qui en eussent su mieux juger que nous. Il me déplaît que Lycurgue et Platon ne l'aient eue, car il me semble que ce que nous voyons par expérience en ces nations-là surpassé non

... / ...

## › Lecture croisée

seulement toutes les peintures de quoi la poésie a embelli l'âge doré et toutes ses inventions à feindre une heureuse condition d'hommes, mais encore la conception et le désir même de la philosophie. Ils n'ont pu imaginer une naïveté si pure et simple, comme nous la voyons par expérience, ni n'ont pu croire que notre société se pût maintenir avec si peu d'artifice et de soudure humaine. C'est une nation, dirais-je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espèce de trafic [*commerce*] ; nulle connaissance de lettres ; nulle science de nombres ; nul nom de magistrat ni de supériorité politique ; nul usage de service [*servitude*] de richesse ou de pauvreté ; nuls contrats ; nulles successions ; nuls partages ; nulles occupations qu'oisives ; nul respect de parenté que commun ; nuls vêtements ; nulle agriculture ; nul métal ; nul usage de vin ou de blé. Les paroles mêmes qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la dérivation [*médisance*], le pardon : inouïes. Combien trouverait-il la république qu'il a imaginée éloignée de cette perfection : *Hommes frais émoulus de la main des dieux* (Sénèque *Lettres à Lucilius*, XC).

*Voilà les premières lois que donna la nature.*

(Virgile, *Géorgiques*, II, 20)

[...] Ils ont leurs guerres contre les nations qui sont au-delà de leurs montagnes, plus avant en la terre ferme, auxquelles ils vont tout nus, n'ayant autres armes que des arcs ou des épées de bois, pointées par un bout, à la mode des langues [*lames*] de nos épieux. C'est chose émerveillable que de la fermeté de leurs combats, qui ne finissent jamais que par meurtre et effusion de sang ; car, de routes [*déroutes*] et d'effroi, ils ne savent [ce] que c'est. Chacun rapporte pour son trophée la tête de l'ennemi qu'il a tué, et l'attache à l'entrée de son logis. Après avoir longtemps bien traité leurs prisonniers, et de toutes les commodités dont ils se peuvent aviser, celui qui en est le maître fait une grande assemblée de ses connaissants ; il attache une corde à l'un des bras du prisonnier, par le bout de laquelle il le tient, éloigné de quelques pas de peur d'en être offensé [*blessé*], et donne au plus cher de ses amis l'autre bras à tenir de même ; et eux deux, en présence de toute l'assemblée, l'assomment [*tuent*] à coups d'épée. Cela fait, ils le rôtissent et en mangent en commun, et en envoient des lopins à ceux de leurs amis qui sont absents. Ce n'est pas, comme on pense, pour s'en nourrir - ainsi que faisaient anciennement les Scythes - , c'est pour représenter une extrême vengeance. Et qu'il soit ainsi, ayant aperçu que les Portugais, qui s'étaient ralliés à leurs adversaires, usaient d'une autre sorte de mort contre eux, quand ils les prenaient - qui était de les enterrer jusqu'à la ceinture, et tirer au demeurant du corps force coups de trait, et les pendre après - , ils pensèrent que ces gens-ci de l'autre monde, comme ceux qui avaient semé la connaissance de beaucoup de vices parmi leur voisinage, et qui étaient beaucoup plus grands maîtres qu'eux en toute sorte de malice, ne prenaient pas sans occasion [*cause*] cette sorte de vengeance, et qu'elle devait être plus aigre que la leur, commencèrent de quitter leur façon ancienne pour suivre celle-ci. Je ne suis pas mari à nous remarquons l'horreur barbaresque qu'il y a en une telle action, mais oui bien de quoi, jugeant bien de leurs fautes, nous soyons si aveuglés aux nôtres. Je pense qu'il y a plus de

... / ...

## › Lecture croisée

barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer par tourments et par géhennes *[tortures]* un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement lu, mais vu de fraîche mémoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous prétexte de piété et de religion), que de le rôtir et manger après qu'il est trépassé. [...]

## › Au sujet de la mise en scène

### 1 - Entretien avec Dominique Pitoiset

**Un père, une fille.** Comment faire pour jouer Shakespeare après Beckett, et en particulier, comment aborder *La Tempête* après *Fin de partie* ? J'ai beaucoup réfléchi, avant et pendant le travail, à ce qu'on pourrait appeler la question des désirs illicites. Qu'il puisse y avoir entre un père comme Prospero et une fille comme Miranda une tension de cet ordre-là, cela n'a rien de si étonnant. Il suffit de se rappeler que dans *Périclès*, par exemple, Shakespeare choisit de commencer par l'inceste, et de faire fuir son héros devant l'insupportable transgression – le naufrage interviendra plus tard, comme conséquence de cette fuite... Ici, le naufrage est inaugural, et Prospero prend les devants en organisant lui-même le départ de sa fille hors de l'île déserte, faussement paradisiaque et stérile. En outre, la relation père-fille est ici sous-tendue par le problème suivant : les enfants doivent-ils porter les traumatismes des parents – je ne dis pas les fautes, mais les manques, les incomplétiludes de leurs géniteurs ? De ce côté-là, donc, je suis parti d'une intuition assez simple : il s'agit ici de l'histoire d'un père qui va improviser pendant toute une journée afin de rétablir sa fille à son rang dans la communauté humaine, ou tout au moins afin de lui rendre possible un certain détachement à l'égard de ce père qui est au fond le seul être humain qu'elle ait consciemment connu. Par quels moyens y parvient-il ? Pour me guider sur ce point, j'ai emprunté à Richard Marienstrass, dans son livre sur Shakespeare intitulé *Le Proche et le lointain*, sa notion de «machiavélisme du bien».

**Une histoire de théâtre.** Mais cette histoire de famille est aussi une histoire de théâtre, l'histoire d'une île comme théâtre. Une affaire de sujet, et de sujet théâtral, donc de regards, qui se croisent ou non, en le sachant ou non, qui surveillent ou sont surveillés. Un quadrille de regards qui cherchent à vérifier ou à surprendre ce que l'autre ressent... *La Tempête* est ainsi une formidable métaphore de ce qu'est le théâtre pour moi. Je suis adepte d'une forme de théâtre entomologique, du moins si l'on peut parler d'une entomologie de l'humain... L'humain, ce serait à la fois celui qui observe, celui qui est objet d'observation, et celui qui manipule. Il faut les trois. Je crois qu'il n'existe nulle part dans le monde une pratique qui mette en jeu en direct, sans médiation, sans tiers, ce qu'il en est de la nature même du désir. Nous sommes dans ce théâtre-là d'emblée concernés, connectés à ce qui fait le propre de l'homme et de la femme – c'est-à-dire la nature même de ce qui fonde le désir et l'accomplissement de soi, l'impossible accomplissement de soi. Cela rejoint pour moi la question du corps – qui pour moi est forcément ici un corps blessé et qui parle pour manifester son incomptence ou ses traumatismes ou le fait qu'il ne peut pas être, qu'il est empêché. Le théâtre, c'est l'endroit où le corps «ne peut pas», où il est empêché, incomplet est immédiatement réactif à ce qui fait que nous sommes dans l'obligation d'énoncer... Or cette vérification des états du corps, cette manifestation, cette mise en visibilité réclament un dispositif, toute une mise en scène. Dans le théâtre en général, et dans *La Tempête* plus encore.

... / ...

## › Au sujet de la mise en scène

**Une île en crise.** Car l'île est en crise. Tout commence par une tempête, et il s'avère que cette tempête, ce phénomène que l'on croit naturel, est en fait le produit d'une manipulation, d'une manigance magique. Pour moi, dans la lecture que je propose, cette tempête est comme le cauchemar de Miranda, une tempête de chambre, et même une tempête intérieure : les frontières entre monde intime et monde objectif vacillent d'entrée de jeu, et cette incertitude est elle aussi constitutive de la crise. Cette crise explique en partie que tant de créatures si différentes s'y sont donné rendez-vous. Je dois dire que la première version du spectacle, en italien, avait été mise en scène pour la réouverture du Teatro Farnese, un lieu construit pour les noces du Duc de Parme, contemporain du Globe de Shakespeare, où aucun spectacle n'avait été donné depuis quasiment quatre siècles. J'ai une relation particulière, magique, à ce lieu. Il y a comme cela quelques endroits au monde où l'on se sent mis à nu, transparent. Je venais de quitter la France. Je ne pensais pas y retourner. J'ai vécu là-bas ma renaissance, et elle était italienne... J'ai fait déverser dans le théâtre des dizaines de tonnes de sable et commencé à développer toutes les conséquences de la première réplique du père à sa fille : «aucun mal, j'ai fait tout cela pour toi, ma fille». Pourquoi du sable ? C'est tout ce qui reste de l'île. Le seul sol après le naufrage. Le sable d'une grève ou d'un désert. Les entrailles d'un sablier – mais le temps suspendu va justement se remettre en marche. Une sorte de page presque vierge quand Prospero y échoue avec les restes de son monde. Presque vierge, mais pas tout à fait... Il y a toujours de la culture déjà présente en toute «nature», il y a toujours un Caliban qui rôde. Mais sur l'île, en première approche, la culture vient du dehors, d'abord celle de Prospero, puis celle des naufragés.

**Morel, Moreau, Babel.** Quand je m'étais mis à travailler au loin, hors de France, sans plus passer par Paris, donc par la «cour», j'avais accumulé des matières, des rencontres, des figures. Elles sont venues se déposer ensemble sur ce sable, comme des briques laissées par différentes vagues. Il y a d'abord les marionnettes et leurs animatrices – c'est le domaine des nobles, leur tonalité propre est celle du théâtre épique, et leur langue est l'allemand. Ces marionnettes sont animées selon les techniques du *bunraku* par des manipulatrices vêtues et casquées de noir, qui sont comme des ombres ou des agents d'Ariel, des silhouettes noires sur fond clair, qui vont et viennent comme des chiens sur le sable. Les marionnettes font 1 mètre 40 environ et sont les seules créatures à porter des costumes qui évoquent directement l'époque de la pièce, avec des fraises très larges. L'idée était un peu que ce théâtre-là est fait de scènes rejouées, que l'on se redonne pour le plaisir, comme si cette île était aussi celle de *L'Invention de Morel* de Biay Casares, où des machines holographiques redémarrent dès que la nuit tombe et font ressurgir des spectres qui réinterprètent *ad libitum* une apparence de vie... Ce qui est suggéré, c'est qu'une telle répétition est celle que s'offre le vieil homme, celle dont il voudrait délivrer sa fille. Il y a ensuite la tradition de la *commedia dell'arte*, le règne du populaire et les sonorités de l'italien. Il y a les seigneurs de l'île, qui s'expriment en français et relèvent d'une tradition théâtrale réaliste «à la française» : Miranda et son père Prospero, une sorte de Docteur Moreau qui conduit des expériences plus ou moins bizarres avec l'aide de créatures qui sont aux frontières de l'humain : Caliban et Ariel. Ariel, ce sommet d'altérité dans une île qui est pourtant comme le royaume même de

... / ...

## › Au sujet de la mise en scène

l'altérité, est interprété en langue arabe par une comédienne formidable, Houda Ben Kamla, une lilliputienne dont j'ai fait la connaissance à Tunis. La relation de Prospero et d'Ariel est une des plus importantes pour moi, l'un des principaux lieux d'humanité dans la pièce. Elle est le point où l'Orient et l'Occident passent l'un dans l'autre, et ce point est au centre de ma magie, je dirais presque de ma mystique, relative aux questions de l'origine et de l'altérité...

**Rêves d'aveugle.** Il y a encore une cinquième langue, qu'on n'entend pas, et qui passe par l'écriture : le braille, car Prospero est aveugle, un homme aveugle assis dans une chambre (Beckett, encore). Son livre magique est criblé de trous, tandis que sa baguette de magicien devient une sorte de canne blanche, ou le pauvre bâton dont un maître d'école soutient son autorité incertaine. C'est que je ne voulais pas célébrer la grande magie de l'illusion, les prestiges d'un enchanteur tout-puissant, mais plutôt les talents improbables d'un vieux mage qui n'est plus très sûr des effets de ses formules... J'aime l'idée que la tempête soit d'abord celle qui se déchaîne sous son vieux crâne. Il a quelque chose d'un marionnettiste, d'un manipulateur du jeu et du sens, à cette incertitude près qu'il ne sait pas trop comment tout cela va se terminer. Les Italiens, Trinculo et Stefano, semblent sortis d'une boîte qui n'était pas tout à fait inscrite au programme... Sont-ils là suite à une erreur d'Ariel ? En tout cas, Prospero n'a pas tout prévu. Déjà du temps où il était un prince-philosophe, un prince-artiste, il n'avait pas vu venir sa chute, laissant un intendant tout gérer à sa place jusqu'au moment où il est dépossédé de ce pouvoir qu'il n'exerçait plus concrètement et abandonné sur un rafiot. L'île, à cet égard, est aussi un lieu de mise au point, de règlement de comptes ou plutôt de reconsideration presque éthique : Prospero s'explique avec le monde avant d'y rentrer définitivement – enfin, s'il y rentre, car le monde, cet "autre monde", n'est peut-être encore qu'un effet de sa mise en scène... Est-il aussi un prince-pédagogue ? Peut-être. Miranda doit en effet être initiée à la liberté. L'éducation qu'elle reçoit doit produire et guider cette liberté, qui est l'objet d'une discipline. Cet apprentissage de l'autonomie par lequel elle doit passer, c'est aussi la nécessité de reconsiderer son père sous un autre jour, comme être vieillissant et mortel. Le fantasme final aurait été d'unir Naples et Milan et de voir naître des noces de Ferdinand et Miranda l'héritier unique des deux lignées tandis que le grand-père un peu magicien siroterait son pastis sur la terrasse... Je n'ai pas voulu spéculer sur une fin aussi convenue. Pour moi, le plus intéressant, c'est le rapport de dépendance de Miranda à l'égard de son père, et le mouvement de sa délivrance, qui va passer par la réalisation du fait que bientôt, dès le départ d'Ariel, «une pensée sur trois» du vieux Prospero «sera pour la tombe». S'il y a pédagogie, c'est donc celle qui enseigne la mort du maître, et qu'il faudra construire toute une vie après elle. Prospero serait donc en quelque sorte un Lear qui aurait réussi – qui aurait su mettre en scène, en drame pédagogique, la nécessité d'assurer le détachement de sa fille, pour l'affranchir et lui ouvrir la perspective de sa propre fin.

**Happy end ?** À la fin, différents noeuds de l'intrigue se défont, différents fils se tirent. Certains personnages semblent regretter quelque chose, avoir appris une leçon ; d'autres, non. Le retour à Naples ne sera pas si heureux ni si serein que cela. Au fond, il n'y a même pas de retour, car le monde va continuer de suivre son cours. Du moins,

... / ...

## › Au sujet de la mise en scène

c'est l'intuition que j'ai eue... Tout cela relevait de l'intuitif, de l'entrevu, c'était une nécessité d'ordre plus filial et charnel que rationnel. Il y a une mise en jeu, une mise en branle des événements et du théâtre par le biais du traumatisme initial, qui entraîne une mise à l'épreuve véritable et sincère de tout le monde. Prospero compris. Et cela fait intervenir d'autres formes de jubilation, puisque tout est réellement incertain. Par exemple, on ne sait pas jusqu'à quel point Miranda sera innocente, investie, engagée – on ne sait pas, une fois que ses origines lui auront été expliquées, si elle réagira par l'adhésion ou par la révolte. Elle apprend à écrire et à lire dans le livre de son père aveugle. Ce livre, ce sont juste des trous... des petits trous... du relief. Miranda apprend à lire et à écrire en faisant des trous – du braille. Mais il faut entrer dans ce monde de non-voyant pour accéder au sens. Voilà, c'était ça, mon intuition de l'histoire... De même, le livre que Prospero noie, ce serait comme le synopsis, la régie des actes de mises en scène qu'on espère. Ce livre, c'est son pouvoir, sa force, mais aussi le risque de croire que tout est écrit, la tentation de succomber aux joies tristes du ressassement... Noyer le livre, c'est accepter de se déprendre de la maîtrise, assumer le risque de l'impuissance presque absolue pour laisser à la nouveauté une chance, peut-être, d'avvenir.

**Musique et mélancolie.** Il y a un dernier protagoniste extrêmement important, qui est la musique. La musique sur l'île, ce n'est pas Ariel jouant de la flûte, c'est Vivaldi. Je commence avec sa *Tempête*, mais il y a beaucoup d'autres extraits des *Quatre Saisons* ou d'autres pièces. Cette présence allègre et lumineuse de la musique est vitale pour moi. Elle traverse tout l'espace mental de ce théâtre en clair-obscur. Elle accompagne les manipulations de telle sorte que le machiavélisme n'est plus totalement froid, elle lui confère comme une doublure charnelle, un revers affectif et sensible... une forme de mélancolie, aussi.... Il y a deux moments dans cette mise en scène où le public est mis en lumière. Une fois par les nobles égarés, au moment où ils découvrent – dans la salle ! – ces marionnettes vivantes que seraient les monstres de l'île. Et puis l'autre fois, c'est à la place du divertissement nuptial et du masque. Prospero projette du fond de la scène un film qu'on ne voit pas, il éclaire le public. Miranda s'exclame alors : «*O brave new world, ô nouveau monde, qui contiens de telles créatures...*» C'est donc à elle, Miranda, dont le nom signifie «l'admirable», qu'il revient de pousser devant nous l'un des plus magnifiques cris d'admiration de la littérature. Et Prospero lui rétorque : «Nouveau – pour toi.» L'humain est monstrueux, effrayant – ou il est bouleversant de nouveauté. Ou banal. Les deux sont vrais, et les deux moments prêtent à sourire, d'un sourire mélancolique. Cette mélancolie-là est un refuge. On peut y réévaluer le silence d'une solitude. On y est soustrait à la cotation, on y est à l'abri du grand jeu de la bourse des êtres. La mélancolie est souvent associée à la musique, chez Shakespeare... Et l'un des plus beaux gestes qu'il ait réussis dans sa *Tempête*, c'est que cette musique, qui ouvre au recueillement et qui «creuse le ciel», comme disait Baudelaire, le dramaturge en a fait don à Caliban, il lui a offert ce lieu de retrait, de réflexion sur soi-même, il dote l'une des plus humbles de ses créatures, le fils de la sorcière, de cet espace de mélancolie qui constitue pour moi le privilège d'être humain.

Propos recueillis Par Daniel Loayza, à Paris le 20 janvier 2007

## › Au sujet de la mise en scène

### 2 - L'approche de Peter Brook

D'après «Le diable c'est l'ennui» de Peter Brook

[...] Dès que l'on aborde les problèmes difficiles dans une pièce, on se trouve confronté à la fois à la nécessité de l'intuition et à celle de la réflexion. On ne peut se passer ni de l'une ni de l'autre. [...]

«PROSPERO : Vous avez l'air, mon fils, d'être d'humeur troublée,  
comme par le chagrin. Allons, un peu de joie.  
nos fêtes maintenant sont finies. Nos acteurs,  
comme je vous ai dit, n'étaient que des esprits  
qui se sont dispersés dans l'air, dans l'air léger,  
et de cette vision le support sans racine,  
les tours couronnées de nuages.  
les palais somptueux, les temples solennels  
et le vaste globe lui-même  
et tout, oui tout ce qui peut hériter de lui,  
va se dissoudre un jour et, comme ce spectacle  
immatériel s'est effacé.  
il ne laissera pas une traînée de brume,  
car nous sommes de cette étoffe  
dont les rêves sont faits. Notre petite vie  
est entourée par un sommeil.  
Monsieur, je suis inquiet, supportez ma faiblesse,  
ma vieille cervelle se brouille,  
que mon infirmité ne vous dérange pas,  
si vous voulez, retirez-vous dans ma cellule  
et reposez-vous là. Je fais un tour ou deux  
pour calmer ces coups dans ma tête.»

#### LA TRADITION ET LE NATUREL

Vous voyez, ce texte est incroyablement dense et compliqué. Quelle est la première obligation ? L'acteur doit arriver à jouer ce passage en donnant l'impression que cette manière de parler est naturelle. Ce serait un mépris absolu pour un grand auteur comme Shakespeare (le penser qu'en écrivant sa dernière pièce, il se serait dit subitement :

... / ...

## › Au sujet de la mise en scène

«Bon, maintenant j'arrête de faire du théâtre, je vais faire de la littérature. Installez-vous bien dans votre fauteuil, moi Shakespeare, je vais vous faire de la poésie !» Je dis cela en plaisantant mais pendant longtemps, en Angleterre, la tradition victorienne, qui court encore aujourd'hui, prétendait que Shakespeare prenait pour prétexte une petite intrigue idiote pour en faire «de la littérature». Les amateurs de littérature allaient à la dégustation, sautant les bêtises de l'intrigue en buvant un verre de vin, pour se délecter de temps en temps des beaux passages. Celui qui vient d'être lu était de ceux-là, les grands acteurs de l'époque faisant résonner de leurs belles voix la valeur poétique de ces mots. Cette conception est totalement absurde.

Cependant, par réaction, un acteur moderne est complètement perdu, démunis devant ce texte en pensant : «Si tout ce qui est dit est véritablement l'expression de ce personnage, cela veut dire que c'est réaliste. Donc, pour que cela soit convaincant, il faut que je parle comme si c'était un dialogue naturel, connue dans une conversation. Or, c'est impossible. Sauf peut-être la première phrase.» [...]

«Vous avez l'air, mon fils, d'être d'humeur troublée connue par le chagrin. Allons, un peu de joie.»

«Allons, un peu de joie» Il s'agit d'un être humain qui dit à une autre personne : «Qu'est-ce que tu as, toi ? Allons, un peu de joie !» C'est une phrase simple sur la vie et si l'acteur, par automatisme, prend une voix solennelle, une voix «shakespearienne» pour dire cela, il ridiculise évidemment le texte. Quelle est la dernière phrase ?

«Monsieur, je suis inquiet»

Voici encore une phrase de tous les jours. On peut le dire de mille manières mais ça rentre dans la gamme des «Bonjour» que nous évoquions précédemment. «Monsieur, je suis inquiet» ne peut devenir non plus une phrase solennelle sauf à ridiculiser à nouveau le texte.

Nous avons pris là les deux moments les plus clairs, faciles à aborder, parce que les phrases correspondent à des relations quotidiennes. Maintenant une question essentielle se pose : Shakespeare aurait-il pu dire la suite de la même manière ? Il suffirait de faire une improvisation sur le même contenu, à savoir une réflexion sur la vie, sur l'illusion, sur la mort, pour constater que nous aurions besoin de dix fois plus de mots.

Si l'on considère la notion dont nous parlions hier, la différence entre le théâtre et le non-théâtre qui est la concentration de la vie, de la vérité, nous voyons que le grand art du grand écrivain est de trouver, par des moyens très subtils, une manière très ramassée de dire les choses.

«Nous sommes de cette étoffe dont les rêves sont faits. Notre petite vie est entourée par un sommeil». Chaque mot

... / ...

## › Au sujet de la mise en scène

de ces phrases résonne très fortement parce que Shakespeare a fait un travail qui correspond à son génie, pour trouver la manière la plus économique de dire ce qui est indispensable à la compréhension de la pièce et du personnage.

Si on oublie maintenant l'auteur, observons que c'est le personnage de Prospero lui-même qui est obligé de trouver en lui la nécessité absolue de dire ces mots. Pourquoi Prospero est-il obligé, pour parler à ce garçon qui n'est pas joyeux, d'inventer, de trouver les mots justes, de créer ce passage ? L'acteur qui jouera le rôle devra se poser cette question, ce sera une démarche très différente de celle de l'acteur qui croit qu'il est là pour servir le poète. Il est là pour aller beaucoup plus loin, pour le servir d'une manière beaucoup plus profonde en essayant de comprendre pourquoi lui, le personnage, doit inventer au moment même ces mots.

### LIRE LE TEXTE

Pour cela, une double démarche est nécessaire. D'une part il faudra comprendre, à travers de longues répétitions, ce qu'est le personnage. Toutes sortes d'expériences pourront aider : l'expérience de la pièce entière, l'expérience du texte, qui évoque quelque chose à chaque fois qu'on le joue, la réflexion extérieure, le contexte de la pièce... Mais il faudra surtout ne pas en rester à ces questions périphériques, aussi nourrissantes soient-elles, pour regarder ce qui est écrit. Ce regard peut être guidé par des idées mais aussi par la musique même du passage. [...]

## › Repères biographiques



### › Dominique Pitoiset

Né à Dijon, il suit des études en architecture, puis en arts plastiques aux Beaux-Arts. Il rejoint ensuite l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg (TNS). Dès sa sortie, en 1981, il est assistant auprès de Jean-Pierre Vincent, Manfred Karge et Matthias Langhoff.

A partir de 1983, il crée en parallèle sa propre compagnie et monte *Comédienne d'un certain âge pour jouer la femme de Dostoïevski* d'Edward Radzinski, *Le Pélican* d'August Strindberg, *Le Misanthrope* de Molière, *Timon d'Athènes* de Shakespeare, *Faust*, version *UrFaust* de Goethe, *Oblomov* de Gontcharov, *La Dispute* de Marivaux et *Les Noces de Figaro* de Mozart pour l'opéra.

En 1996, il est nommé directeur du Théâtre national Dijon Bourgogne (fusion du Centre dramatique national de Bourgogne et du festival Théâtre en Mai qui donne à voir la nouvelle génération de la scène internationale). La même année, il crée *Le Procès* d'après Kafka, présenté au Festival d'Avignon et au Théâtre de la Ville à Paris, puis *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, *Les Brigands* de Schiller, *Le Réformateur* de Thomas Bernhard, *Don Giovanni* de Mozart à l'Opéra National de Paris Bastille.

En 2000, il est nommé directeur du Théâtre national de Chaillot avant qu'un changement ministériel n' invalide cette nomination. Il monte alors une Trilogie autour de Shakespeare : *Othello* au Théâtre national de Bretagne et au Théâtre national de Chaillot, *La Tempête*, au Teatro Farnese di Parma pour le Teatro Due (et à Nantes et à Sceaux pour la version française), *Macbeth* opéra de Verdi au Teatro Regio di Parma - Festival Verdi. Ces deux créations marquent le début des années italiennes de Dominique Pitoiset. Il devient metteur en scène associé au Teatro Due de Parme et au Teatro Stabile de Turin.

Depuis janvier 2004, il dirige le CDN de Bordeaux (TnBA-Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine). Il a signé deux mises en scène en 2004/2005 : *La peau de chagrin* (du 18 au 29 janvier 2005 et à Sceaux du 3 au 20 février 2005) et *Albert et la bombe* (du 1<sup>er</sup> au 11 juin 2005 - reprise en octobre 2005 et tournée), son premier spectacle pour enfants. En 2005/2006 il termine son parcours shakespearien et crée *La Tempête* de William Shakespeare. Pour la saison 2006/2007, il s'est intéressé plus particulièrement aux écritures contemporaines, notamment en créant en septembre 2006 le spectacle *Sauterelles* de Biljana Srbljanovic. Actuellement, il travaille avec l'auteur québécois Wajdi Mouawad sur sa prochaine création qui aura lieu en juin 2008 et qui aura pour thématique principale la Thébaïde. Parallèlement, il poursuit son travail jeune public avec son adaptation en portugais d'*Alberto e a bomba*, recréé à Porto en février 2007.

› Houda Ben Kamla - Ariel

Actrice et comédienne tunisienne, elle a notamment joué sous la direction de Anouar El Ayachi, Sadok Ammar et Habib Zrafi, Kamel El Ajimi, Anis Joumaa. Dominique Pitoiset qui l'a rencontrée et «découverte» à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique de Tunis, l'a faite venir en France pour lui confier le rôle d'Ariel. Après cette première collaboration réussie, il réitère ce choix en lui confiant le rôle d'Alegra dans sa dernière création *Sauterelles*.

› Ruggero Cara - Trinculo

1968/70. Il fréquente l'Ecole d'art dramatique du Piccolo Teatro. En 1971, il est l'un des fondateurs du Teatro del Sole, où pendant 5 ans il monte et interprète de nombreux spectacles parmi lesquels *Città degli animali*, *La vera Vita* de Jakob Gehrda, un inédit de Bertolt Brecht, *Gli orazi e curiazi*, *Rata...ta'...ta...Sinfonia in Nero* de G. Cabella. 1987, il signe la mise en scène de *La stanza dei fiori di China*, spectacle de G. Cabella interprété par Angela Finocchiaro. 1992, il est choisi par Jérôme Savary pour interpréter le rôle de Sir Toby dans *La Douzième Nuit* de Shakespeare, qui donnera lieu à une tournée pendant toute la saison. Toujours fidèle à l'auteur anglais, il monte *Comme il vous plaira* (1997) pour un cours à l'école Paolo Grassi de Milan, *La Mégère apprivoisée* (1998), aux côtés de Michele Placido et Elisabetta Pozzi, dans une production du Teatro romano de Vérone, mise en scène par Gigi dell'Aglio. 2000, il met en scène la comédie française *André le Magnifique* (4 récompenses aux Molières 1998). Il joue dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare, mise en scène de G. dall'Aglio pour le Teatro Stabile de Parme. 2003, tournée du monologue *Le Fétichiste* de Michel Tournier. 2004, *Vocazione/Set* de Goethe, mise en scène Gabriele Vacis pour le Teatro Stabile de Turin.

› Andrea Nolfo - Calibano

Né à Sanremo en 1970. Il interprète *Caractère* dans 2 versions différentes de Rigoletto, mise en scène Hennig Brochhaus, Teatro Verdi di Parma. 2001 : personnage du nain du Duc de Mantoue dans *Rigoletto*, mis en scène de M. Annunziata. Teatro Rendano de Cosenza - *Les Carmen 2*, mise en scène de Jérôme Savary, rôle de toréador. 2002 : L'esclave de Freccia dans *L'Avare* de Molière de Jérôme Savary - *Les Géants de la montagne* de Pirandello, mise en scène de Maurizio Panici. Le nain Quaqueo, acteur principal : Mariano Rigillo, reprise des *Géants de la montagne*... 2006 : Caliban dans *La Tempête* de Shakespeare, mise en scène de Dominique Pitoiset.

› Mario Pirrello - Stefano

En 1997, il obtient son diplôme à l'école du Teatro Stabile de Turin (TST), dirigée par Luca Ronconi (spectacle de fin d'études : *I soldati* de R. Lenz, mis en scène par M. Avogadro). Au théâtre, il joue notamment sous la direction de M. Di Mauro dans *Antigone non abita più qui* (m.e.s.), de Dominique Pitoiset dans *La comédie humaine* (H. de Balzac) et *Pene d'amore perdute* (Shakespeare), de M. Avogadro dans *Il benessere* (F.Brusati), de Jean-Christophe Saïs dans *Roméo et Juliette*, de Mamadu Dioume dans *Il sogno d'una notte di mezza estate*, de M. Avogadro dans *Le pareti della solitudine* (T. Ben Jelloun) et *Guerre et paix* (Tolstoï). Au cinéma, il a joué dans *Il vestito dell'Imperatore*, réal. A. Taylor – *Frank Kafka nella colonia penale*, réal. D. Buzzolan – *Il mio regno per un sollazzo*, court-métrage réalisé par F. Lagi. Prix de la meilleure interprétation masculine au festival international Sentiero corto de Malesco... et à la télévision dans *Cuore*, réal. M.Zaccaro, Mediaset – *Camera Cafe*, Magnolia – *La storia a puntate*, RAISAT – *L'albero azzurro*, RAI.

› Sylviane Röösli - Miranda

Formations : 2000 – 2002 : Conservatoire d'art dramatique, ESAD, classes préparatoires Genève. 2003 – 2005 : Ecole du Théâtre des Teintureries, Lausanne. Elle a, sous la direction de Dominique Pitoiset, interprété le rôle de Flipote dans *Le Tartuffe* (Molière), Théâtre de Carouge, Genève (2002). Théâtre Kleber-Méleau, Lausanne (2003), tournée franco-suisse (2003 / TnBA Bordeaux, Jean Vilar Suresnes, Stadtgarten Wintertur, Théâtre de Carouge). Elle a également joué dans *Supermarché* (Bijana Srbjanovic) mise en scène d'Eric Devanthery (Théâtre du Galpon, Genève, rôle de Diana), effectué un stage de tauromachie, Arles (2004), travaillé à l'Ecole du Théâtre des Teintureries avec, entre autres, Pierre Maillet, Claude Degliame, Christian Collin, Pip Simons, Pasquier-Rossier (2005), tourné dans *Le Roi pognon*, long métrage du Chantier Collectif, dans le rôle de Mère Maquerelle et *Split*, court métrage de Prune Jaillet (rôle de Marilène) et interprété le rôle de Maria dans *Les 4 jumelles* (Copi) mise en scène de Pierre Maillet pour la Compagnie Ammoniac, Théâtre de la Guinguette, Cinéma oblò, Lausanne.

› Inka Arlt - manipulatrice

Née en Allemagne à Cologne (1973), elle a également appris à manipuler les marionnettes l'université scénique et dramatique Ernst Busch de Berlin entre 1997 et 2001. De 2001 à 2004, elle intègre l'équipe du Puppentheater de la ville de Dresde. Depuis 2004, elle est une artiste indépendante et travaille pour des festivals de théâtre de rue et de marionnettes. Elle est régulièrement invitée à venir travailler sur des productions du Puppentheater de la ville d'Halle.

› Kathrin Bluechert - manipulatrice

Née à Berlin (1972), elle suit une formation artistique pluridisciplinaire (peinture, danse, théâtre), puis rejoint le théâtre de rue «Los Dillettantes», qui se produit dans toute l'Allemagne puis elle étudie le théâtre de marionnettes à l'école d'art dramatique Ernst Busch à Berlin. Son diplôme d'actrice en poche, elle travaille au «Théâtre du rire» (Theater des Lachens) à Frankfurt-Oder. Depuis 2003, elle a rejoint le théâtre Waisdspeicher à Erfurt.

› Mélanie R. Anèiae - manipulatrice

Née à Böblingen (1974), elle a suivi dans un premier temps des études théoriques sur le théâtre et la politique culturelle puis s'est spécialisée dans la manipulation de marionnettes de 1998 à 2002, à l'université scénique et dramatique Ernst Busch de Berlin. Depuis 2002, elle travaille sur différentes productions théâtrales entre l'Allemagne et la Suisse, notamment au Carroussel théâtre à Berlin, au Theater an der Sihl à Zürich, au Bayerisches Staatsschauspiel Residenztheater à Munich, au Deutsches Theater de Berlin et dernièrement au Theater Junge Generation à Dresde où elle est membre régulière de la troupe depuis 2003.

› Patricia Christmann - manipulatrice

Elle est née en 1972 à Eupen, dans la communauté germanophone de Belgique. Après des études de peinture à l'Académie Royale des Beaux Arts de Liège, elle s'installe à Bochum (Allemagne) et prend des cours d'art dramatique, danse, masques, clown, travaillant comme comédienne dans différentes compagnies indépendantes. Elle pratique le théâtre de la rue, le théâtre de marionnettes et suit une formation de manipulation à la Ernst Busch Hochschule de Berlin, puis travaille en Allemagne, en Suisse et en France, intervenant comme marionnettiste et actrice, indifféremment associée à des grands théâtres ou de petites compagnies, seule ou dans une troupe. En 2005-2006, elle a été «artiste associée» au TnBA. Elle joue également dans le spectacle Albert et la bombe de Dominique Pitoiset et Nadia Fabrizio et fait partie de l'aventure portugaise d'Alberto e a bomba à Porto.

› Ulrike Monecke- manipulatrice

Née à Gera (1996), en ex RDA, elle suit la formation de marionnettiste à la «Ernst Busch-Hochschule für Schauspielkunst» (Berlin est) et ses années d'études (1988-1992) seront marquées par de grands changements : la chute du mur de Berlin et la fin de la RDA. Lorsqu'elle rejoint la compagnie «Theater o.N.» à Berlin, en tant qu'actrice et marionnettiste (théâtre d'ombres, marionnettes à doigts), elle y crée son solo Jumping mouse, d'après un conte indien. Aujourd'hui elle travaille comme artiste indépendante et vit à Berlin.