



Maß für Maß [Mesure pour Mesure]

de William Shakespeare

mise en scène Thomas Ostermeier *en allemand surtitré*

Berlin à Paris

Odéon 6^e
4 – 14 avril 2012



avec
Bernardo Arias Porras, Lars Eidinger,
Franz Hartwig, Jenny König,
Erhard Marggraf, Stefan Stern, Gert Voss
chant Carolina Riaño Gómez *trompette* Nils Ostendorf
guitare Kim Efert *traduction* Marius von Mayenburg
dramaturgie Peter Kleinert *scénographie* Jan Pappelbaum
costumes Ulrike Gutbrod *lumière* Urs Schönebaum
direction musicale Timo Kreuser *musique* Nils Ostendorf
production Schaubühne am Lehniner Platz – Berlin,
Salzburger Festspiele

Théâtre de l'Odéon

Place de l'Odéon Paris 6^e / Métro Odéon et RER Luxembourg
Location 01 44 85 40 40 ou sur theatre-odeon.eu . theatreonline.fr
FNAC (0 892 68 36 22 (0,34€ / mn), fnac.com) et Agences



Le Monde 

 

Mass für Mass

[Mesure pour Mesure]

de William Shakespeare

mise en scène Thomas Ostermeier

du 4 au 14 avril 2012

Théâtre de l'Odéon 6e

durée 2h10

en allemand surtitré en français

avec **Bernardo Arias Porras** *Claudio*

Lars Eidinger *Angelo*

Franz Hartwig *Le prévôt / Frère Thomas*

Jenny König *Isabelle*

Erhard Marggraf *Escalus / Madame Overdone*

Stefan Stern *Lucio*

Gert Voss *Vincentio*

chant **Carolina Riaño Gómez** *trompette* **Nils Ostendorf** *guitare* **Kim Efert**

traduction Marius von Mayenburg

surtitrage Ulrich Menke

dramaturgie Peter Kleinert

scénographie Jan Pappelbaum

lumière Urs Schönebaum

costumes Ulrike Gutbrod

direction musicale Timo Kreuser

musique Nils Ostendorf

coproduction Schaubühne am Lehniner Platz – Berlin, Salzburger Festspiele

créé le 17 août 2011 *au* Landestheater – Salzburger Festspiele

L'équipe des relations avec le public :

Publics de l'enseignement

Réservations et actions pédagogiques

Christophe Teillout **01 44 85 40 39**

christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Yves-Marie Desvigne **01 44 85 41 17**

service-enseignements@theatre-odeon.fr

Groupes d'adultes, groupes d'amis, associations,

comités d'entreprises

Carole Julliard **01 44 85 40 88**

carole.julliard@theatre-odeon.fr

Timothée Vilain **01 44 85 40 37**

thimothee.vilain@theatre-odeon.fr

Publics de proximité des Ateliers Berthier et du champ social

Réservations et actions d'accompagnement

Alice Hervé **01 44 85 40 47**

alice.herve@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur theatre-odeon.eu et www.tribus-odeon.fr

Ma douce sœur, laisse-moi vivre.

William Shakespeare, *Measure pour Measure*, Acte III scène 1

Introduction

C'est un bonheur que de pouvoir inviter à nouveau le grand Thomas Ostermeier et ses fantastiques comédiens, quelques mois après un triomphal *Dämonen* qui s'est joué à guichets fermés. C'est un privilège que d'accueillir la Schaubühne pour la création d'une des plus subtiles comédies de Shakespeare, auteur avec lequel Ostermeier entretient un passionnant dialogue depuis plusieurs années. Et c'est enfin une chance, au cours d'une même saison, d'accueillir à la fois *Le Misanthrope* et *Mesure pour Mesure* : ce sont peut-être les deux chefs-d'œuvre du répertoire qui interrogent avec le plus de pénétration ironique la question du lien social, et qui le font en mettant en avant la notion de «juste mesure». Chez Molière, l'excès le plus visible est celui qu'incarne un être singulier, héraut dès son entrée en scène d'une sincérité absolue. Shakespeare, lui, nous propose le portrait de toute une ville, depuis la plèbe jusqu'aux plus hauts magistrats. Et chez lui, le point d'équilibre qu'il s'agit de dégager se situe ailleurs : nous passons du code de conduite au code des lois. Aussi les comportements que le dramaturge anglais met à l'épreuve sous nos yeux n'intéressent-ils pas que l'individu, et chacun des problèmes qu'il pose importe à toute la cité. En voici les termes : le Duc Vincenzio confie à Angelo la gestion des affaires de Vienne. En l'absence de son maître, il lui appartient de rendre la justice. Or Angelo se croit investi d'une mission – rétablir l'ordre, et le rétablir absolument, une fois pour toutes, en éradiquant jusqu'à la moindre trace d'inconduite. Le régent se figure en effet que la justice n'est qu'un ensemble de règles à appliquer quasi mécaniquement. Et c'est ainsi qu'en vertu d'une loi tombée en désuétude, le sympathique Claudio, tout disposé à épouser devant Dieu la belle qu'il a engrossée, se retrouve condamné à mort, tandis qu'un incorrigible pilier de bordel parvient à se faire acquitter...

Mais nous ne sommes là qu'au début. Isabella, qui se prépare à prendre le voile, vient plaider devant Angelo la cause de son pauvre frère. Son éloquence n'obtient rien, mais sa beauté enflamme les sens du juge incorruptible, qui ne résiste pas à lui proposer un échange : la grâce de Claudio pour prix de ses faveurs. Doit-elle refuser au nom de sa vertu ? Mais que vaudrait une vertu aussi inflexible ? Est-elle moins ou plus précieuse que la vie d'un frère assez lâche pour accepter un tel sacrifice ? L'esprit et le corps suivent chacun sa pente : qui les réconciliera ? La comédie devient dès lors si troublante et scabreuse que les critiques ont pris quelques siècles à se mettre à peu près d'accord sur les intentions de l'auteur – et encore. Tant il est délicat de juger d'une pièce sur le jugement...

Daniel Loayza

Extrait

ISABELLE.

Et néanmoins, montrez de la pitié.

ANGELO.

J'en montre quand je montre la justice
Car j'ai pitié de tous ces inconnus
Qu'un crime pardonné pourrait pourrir,
Et je suis juste envers le criminel
Quand je l'empêche de recommencer.
Acceptez-le : Claudio mourra demain ;
Soumettez-vous.

ISABELLE.

Ainsi, vous devez être le premier qui prononce le verdict –
Et lui est le premier à le subir.
C'est beau d'avoir la force d'un géant,
Mais s'en servir sur nous, c'est tyrannique.

LUCIO.

Bien dit.

ANGELO.

La loi n'était pas morte, elle dormait.
Ils n'auraient pas été aussi nombreux
Si le premier à enfreindre le texte
Eût répondu de l'acte. Maintenant,
La loi est réveillée, elle regarde
Les actes qui se font, et, en prophète,
Voit au fond du miroir quels maux futurs,
Nouveaux ou engendrés par négligence,
Ou bien couvés et sur le point d'éclore,
Doivent être privés de succession,
Et donc mourir avant d'avoir vécu.



Angelo et Isabelle
(mise en scène de Thomas Ostermeier)

© Anne Declar

Texte de présentation de la Schaubühne

Maß für Maß

von William Shakespeare

Regie: Thomas Ostermeier (ca. 140 min.)

Übersetzung und Fassung von Marius von Mayenburg
Premiere in Berlin war am 17. September 2011
Premiere bei den Salzburger Festspielen war am 17. August 2011

In Wien geht es drunter und drüber. Herzog Vincentio hat die Zügel schleifen lassen, Kriminalität und Prostitution sind unter seiner Regierung so drastisch angestiegen, dass der moralische Verfall der Bevölkerung nur noch mit rabiaten Gegenmitteln aufhaltbar scheint. Aber der freisinnige Herzog hat wenig Lust, seinen volksnahen Ruf durch unpopuläre Maßnahmen zu ruinieren. Er zieht sich vorübergehend aus der Politik zurück und überlässt seinem Statthalter Angelo die Durchsetzung einer rigiden Moralpolitik. Der verhängt als erste Amtshandlung das Todesurteil über Claudio, der vor der Heirat mit seiner Verlobten geschlafen hat. Laut eines längst nicht mehr angewandten Gesetzes ist das strafbar und Angelo gedenkt hart durchzugreifen. Aber als sich Cladios Schwester Isabella, die als Novizin dem Klarissenorden angehört und moralisch über jeden Zweifel erhaben ist, für ihren Bruder einsetzt, geraten Angelos strenge Prinzipien ins Wanken, und er unterbreitet ihr ein unmoralisches Angebot: Er will das Todesurteil aufheben, wenn sie dafür zum Sex mit ihm bereit ist. Für die streng gläubige Isabella ein tragisches Dilemma: Soll sie, die als Nonne ins Kloster will, sich prostituiieren, um ihren Bruder zu retten?

»Maß für Maß« gilt als eines von Shakespeares sogenannten »Problemstücken«. Es verweigert sich der klaren Genre-Zuordnung, ist weder Tragödie noch Komödie. Das wirkt folgerichtig bei einem Stück, das so scharfsinnig die Grauzone zwischen moralischer Konsequenz und inhumaner Grausamkeit auslotet. Es liefert eine schonungslose Analyse der zwischenmenschlichen Dynamik im Umgang mit Macht. Psychische Deformationen scheinen dabei genauso unvermeidbar zu sein wie Machtmissbrauch und Korruption. Keine der Figuren kommt aus diesem Stück unbeschädigt heraus, weder der Herzog, der sich aus politischem Kalkül die Finger nicht schmutzig machen will, noch Angelo, dessen gute Vorsätze wie von selbst

ins Monströse pervertiert werden, noch Isabella, die, um ihren Prinzipien treu zu bleiben, das Leben ihres Bruders opfern muss. Trotzdem hat Shakespeare bei all der ungemilderten Härte des Konflikts mit »Maß für Maß« auch eine federnde Komödie über die Schwierigkeit, das Richtige zu tun, geschrieben.

Koproduktion mit den Salzburger Festspielen.

Besetzung

Text

[William Shakespeare](#)

Regie

[Thomas Ostermeier](#)

Bühne

[Jan Pappelbaum](#)

Kostüme

[Ulrike Gutbrod](#)

Musik

[Nils Ostendorf](#)

Dramaturgie

[Peter Kleinert](#)

Licht

[Urs Schönebaum](#)

Musikalische Einstudierung

[Timo Kreuser](#)

Vincentio, der Herzog

[Gert Voss](#)

Angelo, der Stellvertreter

[Lars Eidinger](#)

Isabella, Cladios Schwester

[Jenny König](#)

Escalus / Madame Overdone

[Erhard Marggraf](#)

Lucio

[Stefan Stern](#)

Ein Aufseher / Bruder Thomas

Franz Hartwig

Claudio / Mariana

Bernardo Arias Porras

Gesang

Carolina Riaño Gómez

Trompete

Nils Ostendorf

Gitarre

Kim Efert

Sponsoren

zitty BERLIN

KULTURradio

Sommaire

Mesure pour mesure : le texte

Structure de la pièce et adaptation

Le *bed-trick*

Définitions du mot mesure

Les personnages

La justice

La chair et le péché

Shakespeare

L’Histoire, son histoire, ses « histoires »...

Problematic plays

Traduire Shakespeare

Le théâtre allemand

Le jeu

La Schaubühne

Fonctionnement de la Schaubühne

Le spectacle

Thomas Ostermeier

Jan Pappelbaum, scénographe

Distribution

Quelques pistes d’analyse

Revue de presse

Pour aller plus loin

Mesure pour mesure : la pièce

C'est vers 1604 que William Shakespeare écrit *Mesure pour mesure*, une tragi-comédie qui mêle toutes les ressources du théâtre : intrigue amoureuse, méditation philosophique, farce et travestissement...

Sous le prétexte d'un voyage à l'étranger, le duc Vincentio confie le gouvernement de ses Etats à Angelo - magistrat qui a la réputation d'être d'une exemplaire probité - et le charge de rétablir l'ordre dans les mœurs corrompues du duché. Immédiatement, le régent condamne à mort Claudio, coupable d'avoir séduit Julietta. Par son ami Lucio, Claudio fait prévenir sa sœur Isabella, novice au couvent, et la prie d'intervenir auprès d'Angelo en sa faveur. Les prières d'Isabella n'obtiennent pas le pardon de son frère, mais sa beauté provoque chez le régent un trouble jamais encore éprouvé ; au cours d'une deuxième rencontre, il lui promet de laisser la vie à son frère, si elle lui sacrifie sa virginité. Mis au courant, Claudio qui semblait résigné à mourir, s'accroche soudain à cette espérance honteuse...

A ce conflit moral qui est au cœur de l'intrigue, répondent en contrepoint des scènes légères et ironiques où le souverain déguisé rencontre maints déboires, et où des personnages bouffons comme Lucio, le gentilhomme débauché, Pompée, le maquereau, ou Madame Moulue, la tennancière de "maison", apportent leur gaillardise.

Mesure pour mesure, qui commence comme une tragédie et s'achève en *happy end* ambigu, est l'une des pièces les plus étranges de Shakespeare. Elle nous parle de justice, de pitié, de moralité, de la corruption des puissants et de la nature du gouvernement, du puritanisme affecté et des fai-blesses humaines - trop humaines : amour, pulsions sexuelles, peur de la mort.

Introduction du *Cahier du Nouveau Théâtre d'Angers*

Structure de la pièce et adaptation

TEXTE DE SHAKESPEARE

ADAPTATION DE THOMAS OSTERMEIER

Acte I

1	Avant de quitter Vienne, le Duc Vincentio confie à son cousin Angelo son pouvoir, avec l'assistance du conseiller Escalus.	
2	Mme Overdone, la maquerelle, annonce à Lucio et à deux gentilshommes l'arrestation de Claudio, condamné à mort pour une liaison hors mariage avec sa fiancée Juliette. ¹	
	Entre Pompée qui annonce la fermeture des bordels dans l'enceinte de Vienne.	
	Claudio prie Lucio de demander à sa sœur, Isabelle, d'intervenir auprès du Duc en sa faveur. ²	
3	Le Duc révèle à Frère Thomas la raison de son départ : la loi, mal appliquée sous sa gouvernance, doit être réaffirmée mais ne le peut que sous l'impulsion d'un autre gouvernant.	
		¹ Mme Overdone, la maquerelle, annonce à Lucio et à deux gentilshommes l'arrestation de Claudio, condamné à mort pour une liaison hors mariage avec sa fiancée Juliette.
		² Entre Claudio, entouré par les officiers, qui prie Lucio de demander à sa sœur, Isabelle, d'intervenir auprès du Duc en sa faveur.
4	Lucio trouve Isabelle et lui demande d'intervenir auprès d'Angelo pour relâcher son frère. Isabelle accepte.	

Acte II

1	Angelo expose à Escalus son intention de faire appliquer rigoureusement la loi. Il confirme la condamnation à mort de Claudio.	
	Entrée de Lecoude, Lamousse et Pompée, en litige, qui viennent demander justice	

	mais dont les plaidoiries demeurent assez fantaisistes.	
2	Le prévôt prévient Angelo de la dureté de sa justice. Ce dernier, inflexible, confirme la condamnation de Claudio.	
	Entre Isabelle, accompagnée de Lucio, qui demande grâce pour son frère. Angelo résiste d'abord mais finit par tomber sous le charme d'Isabelle, qu'il convoque le lendemain matin.	
	Monologue d'Angelo.	
3	Le prévôt informe le Duc, déguisé en moine, de la condamnation de Claudio.	
4	Angelo accepte de gracier Claudio, à condition qu'Isabelle se donne à lui. Devant le refus catégorique d'Isabelle et sa menace de le dénoncer, Angelo lui oppose son pouvoir sur son frère et elle si elle ne se soumet pas. ²	
	Monologue d'Angelo. ³	

Acte III

1	Le Duc déguisé en moine s'entretient avec Claudio et le détrompe d'espérer la grâce d'Angelo.	³ Monologue d'Angelo.
		² Angelo accepte de gracier Claudio, à condition qu'Isabelle se donne à lui. Devant le refus catégorique d'Isabelle et sa menace de le dénoncer, Angelo lui oppose son pouvoir sur son frère et elle si elle ne se soumet pas.
	Entre Isabelle qui confie à son frère, en présence du Duc, le marché proposé par Angelo. Contre toute attente, Claudio l'incite à se donner à Angelo pour le sauver, ce qui provoque la fureur de sa sœur en même temps que son refus.	Le Duc propose à Isabelle d'accepter l'offre d'Angelo, sous couvert d'un stratagème : le moment venu, Marianne, jadis fiancée à Angelo mais aussitôt délaissée, prendra sa place auprès d'Angelo. Ainsi, aucune union n'aura lieu entre Isabelle et Angelo et ce dernier réparera son tort auprès de Marianne.

Dès cet instant et l'usage du « bed-trick » (le stratagème du lit), la pièce bascule vers la comédie.

2	Le Duc rencontre Pompé et Lecoude, lequel part accuser le premier de proxénétisme auprès d'Angelo. Entre Lucio qui prend part	
---	---	--

	au litige.	
	Lucio, trompé par le déguisement du Duc, accable ce dernier sans s'apercevoir de la véritable identité de son interlocuteur.	
	Lucio sort. Entrent Madame Overdone, Escalus et le prévôt. Madame Overdone, condamnée pour proxénétisme, est emmenée en prison.	
	Le Duc, déguisé, demande à Escalus de le décrire, ce à quoi Escalus répond par une description tout à fait positive.	

Acte IV

1	Le Duc veille auprès d'Isabelle aux préparatifs du stratagème. Entrée de Marianne, qui s'associe au stratagème	
2	Le prévôt propose à Pompée sa grâce s'il accepte de servir Abhorson le bourreau, ce que Pompée accepte.	
	Le prévôt lit au Duc un message d'Angelo, confirmant l'exécution de Claudio malgré son marché avec Isabelle et le priant de lui envoyer la tête pour preuve. Le duc propose d'envoyer la tête d'un autre condamné à mort, Bernardin, et de ne pas exécuter Claudio.	
3	Malgré les prières insistantes d'Abhorson, de Pompée et du Duc, Bernardin refuse de mourir. La tête d'un autre prisonnier, mort de fièvre, fait donc l'affaire.	
	Entre Isabelle. Le duc lui annonce la mort de Claudio. Entre Lucio. Nouvelle scène où il accable le Duc, qu'il ne reconnaît pas sous son déguisement.	
4	Escalus et Angelo sont informés du retour du Duc et de sa volonté de rendre public tout recours en justice.	
5	Le Duc fait annoncer son retour par frère Thomas.	
6	Isabelle s'entretient avec Marianne sur son accusation publique d'Angelo	

Acte V

Scène unique	Retour du Duc. Isabelle accuse publiquement Angelo de son marché, qui nie. Mais il est démasqué par Marianne qui appuie les accusations d'Isabelle, en citant du moine (qui n'était
--------------	---

autre que le Duc). Le Duc demande donc de faire comparaître le moine. Il sort, revient sous son déguisement et devant les diffamations de Lucio, se dévoile. Il unit Angelo et Marianne, fait venir Claudio qu'Isabelle croyait mort **et les unit également**. Enfin, il punit Lucio de son insolence et le fait marier à une femme qu'il a mise enceinte.

En rouge, les scènes supprimées.

En violet, les scènes déplacées.

Le *Bed-trick*

Alors la comtesse, commençant par son premier amour, lui raconta qui elle était et ce qui lui était advenu jusqu'à ce jour, de telle sorte que la gente dame, ajoutant foi à ces dires qu'elle avait entendus en grande partie d'autrui, se mit à avoir compassion d'elle. Et la comtesse, ayant raconté ses malheurs, poursuivit : « – Vous avez donc entendu parmi mes autres ennuis quelles sont les deux choses qu'il me faut conquérir si je veux avoir mon mari ; et je ne connais aucune autre personne qui me les puisse faire avoir si ce n'est vous, si ce que j'ai entendu est vrai, à savoir que le comte mon mari aime passionnément votre fille. – » À quoi la gente dame dit : « – Madame, si le comte aime ma fille, je ne le sais, mais il en fait grand montre ; mais que puis-je faire en cela que vous désiriez ? – » « – Madame — répondit la comtesse — je vous le dirai ; mais premièrement je veux vous montrer ce que j'entends qu'il s'ensuive pour vous si vous me servez. Je vois votre fille belle et grande à marier, et par ce qu'il me semble avoir entendu et compris, c'est le manque de bien pour la marier qui vous la fait garder à la maison. J'entends, pour prix du service que vous me rendrez, lui donner sur-le-champ de mes deniers telle dot que vous estimerez vous-même convenable pour la marier honorablement. – »

L'offre plut à la dame qui était dans le besoin, mais cependant, ayant l'âme noble, elle dit : « Madame, dites-moi ce que je puis faire pour vous, et si c'est chose honnête à moi, je le ferai volontiers, et vous ferez ensuite ce qu'il vous plaira. » La comtesse dit alors : « – J'ai besoin que vous fassiez dire au comte, mon mari, par une personne en qui vous ayez confiance, que votre fille est prête à satisfaire tous ses désirs, pourvu qu'elle puisse être assurée qu'il l'aime autant qu'il en fait montre, ce qu'elle ne croira jamais s'il ne lui envoie l'anneau qu'il porte à la main, et qu'elle a entendu dire qu'il aimait tant. S'il le lui envoie, vous me le donnerez ; puis vous lui manderez dire que votre fille est prête à faire selon son plaisir ; vous le ferez venir secrètement ici, et vous me mettrez en place de votre fille à ses côtés. Peut-être Dieu me fera la grâce de devenir grosse ; et ainsi, ayant son anneau au doigt et au bras un enfant engendré de lui, je le reconquerrai et je demeurerai avec lui, comme une femme doit demeurer avec son mari, et vous en serez cause. – » Cette chose parut grave à la gente dame, qui craignait que peut-être il ne s'ensuivît du blâme pour sa fille ; mais pourtant, songeant que c'était chose honnête de donner la main à ce que la bonne dame pût ravoir son mari et qu'elle se prêtait à faire cela pour une bonne fin, se fiant à sa bonne et honnête affection, non seulement elle promit à la comtesse de le faire, mais au bout de quelques jours, avec beaucoup de prudence et de mystère, suivant l'ordre qui lui avait été donné, elle eut l'anneau – bien que cela parût dur au comte – et elle la fit habilement coucher avec le comte à la place de sa fille.

« Dans ces premiers embrassements très affectueusement cherchés par le comte, la dame, comme cela plut à Dieu, devint grosse de deux enfants mâles, ainsi que ses couches venues en temps voulu le firent voir. La gente dame ne se contenta pas seulement une fois des embrassements de son mari, mais elle en

jouit à plusieurs reprises, opérant si secrètement, qu'on n'en sut jamais rien. Quant au comte, il croyait toujours avoir été, non avec sa femme, mais avec celle qu'il aimait, et quand il était pour s'en aller le matin, il lui donnait plusieurs beaux et précieux joyaux que la comtesse gardait tous avec soin.

Boccace, *Decameron* (Troisième Journée, Nouvelle IX)

Le *bed-trick* (ou « stratagème du lit ») est un procédé narratif qui consiste, à la faveur de l'obscurité nocturne, à substituer dans le lit conjugal à l'un des deux partenaires une tierce personne illégitime. Le partenaire, trompé par le stratagème, devient à son insu protagoniste de l'adultère.

On trouve traces de ce procédé narratif dans l'Ancien testament, avec Léa prenant la place de sa soeur Rachel auprès de Jacob (Genèse 29, 23-26), mais également dans des textes mythologiques et médiévaux, dont la légende arthurienne avec le personnage d'Uterpendragon.

Shakespeare utilise une première fois ce procédé comme ressort comique dans *Tout est bien qui finit bien*.

Définitions du mot mesure

1. Dimension.

Prendre les mesures d'une colonne, d'un bâtiment.

a. Étalon, grandeur prise comme terme de comparaison pour évaluer la durée, l'étendue, la quantité, le poids, etc.

*Le mètre est une **mesure** de longueur, le kilogramme une **mesure** de poids, le litre une **mesure** de capacité.*

b. Volume.

*Une **mesure** de sel, d'avoine, d'huile.*

2. Décision.

*Je suis passé dans la clandestinité pour ne pas être arrêté, car je savais que je faisais l'objet d'une **mesure** d'internement. — (Henri Alleg, *La Question*, 1957)*

3. Résultat issu de la quantification d'une donnée.

*La **mesure** d'une surface.*

4. (Poétique) Nombre de pieds ou de syllabes, propres à chaque espèce de vers.

*La **mesure** de l'hexamètre latin est de six pieds, dont les deux derniers sont un dactyle et un spondée.*

5. (Musique) Rythme divisant la durée d'une phrase musicale.

*Battre la **mesure**.*

*Chanter, danser, jouer en mesure, observer exactement la **mesure** dans le chant, dans la danse, ou en jouant de quelque instrument.*

Chacune des parties égales d'une phrase musicale, division des portées dans une partition musicale de durée égale aux autres divisions et délimitée par deux barres de mesures.

*Chaque **mesure** de ce morceau se bat à deux, trois, quatre temps.*

6. (Figuré) Une base de comparaison.

*La **mesure** d'un homme est la somme de ses expériences.*

7. (Figuré) Précaution, moyen qu'on prend pour arriver au but qu'on se propose.

*Ivanhoé les laissa silencieusement prendre les **mesures** qu'ils jugeaient convenables pour assurer son*

rétablissement (Walter Scott, *Ivanhoe*, Traduction de l'anglais par Alexandre Dumas)

8. (*Figuré*) Bornes, limites, capacité.

*Régler ses pensées selon la **mesure** du sens commun, de la raison.*

9. Modération, retenue, sentiment et observation des bienséances.

*Avoir de la **mesure**, beaucoup de **mesure**.*

10. (*Escrime*) Distance convenable pour parer ou pour porter un coup.

La Justice

*Ne jugez point, afin que vous ne soyez pas jugés.
Car on vous jugera du jugement dont vous jugez
et l'on vous mesurera avec la mesure dont vous
mesurez.*

Evangile selon Mathieu, 7, 1-2

*C'est la clémence même de la loi
qui crie, utilisant ses propres termes:
Angelo pour Claudio et mort pour mort.
Répond à la censure la censure:
Oui, œil pour œil, mesure pour mesure.*

Mesure pour Mesure, Acte V

Dans le contexte historique d'écriture

Use de justice, mais avec modération afin qu'elle ne devienne point tyrannique... car les lois ont été ordonnées pour être les règles de conduite vertueuse et sociale, non des pièges destinés à surprendre tes bons sujets : d'où il ressort que la loi doit être interprétée selon l'esprit et non selon la lettre. Et surtout, mesure ton amour pour chacun à la mesure de sa vertu.

Jacques Ier, *Basilikon Doron* (Édimbourg 1599 ; Londres 1603)

Lorsque tu auras par sévérité de justice mis ordre en tes États et ainsi fait connaître la force de ton bras, alors ensuite il te sera loisible de mêler chaque jour Justice et Pardon, punissant ou épargnant les coupables selon que tu sauras leur crime avoir été commis sciemment ou par folie, et selon qu'ils auront dans le passé bien ou mal agi... car autrement, si tu faisais trop tôt connaître ta clémence, tu verrais bientôt les crimes commis en si grand nombre et toi tenu en tel mépris, que lorsque tu voudrais infliger un châtiment, les coupables seraient plus nombreux que les innocents et tu ne saurais par où commencer ; et contre ta nature, tu serais alors contraint d'en châtier beaucoup que l'expiation d'un petit nombre aurait pu retenir. Mais qu'en ceci mon expérience chèrement acquise serve à ton édification : car, je le confesse, ayant cru par la clémence gagner les cœurs à une obéissance aimante et consentante, j'y ai perdu ma vie et n'ai trouvé pour toute récompense que désordre dans le pays.

Jacques Ier, *Basilikon Doron* (Édimbourg 1599 ; Londres 1603)

La Justice selon Machiavel



Angelo et le Duc

Après que le duc eut occupé la Romagne, il trouva qu'elle était commandée par des seigneurs sans grand pouvoir, qui avaient plutôt dépouillé que gouverné leurs sujets, et leur avaient donné l'occasion de se désunir, non de s'unir, si bien que le pays était plein de larcins, de brigandages et d'abus de toutes sortes : il pensa qu'il était nécessaire pour le réduire

en paix et à l'obéissance au bras séculier et royal, de lui donner un bon gouvernement. À quoi il préposa messire Rémy d'Orque, homme cruel et expéditif, auquel il donna pleine puissance. Celui-ci, en peu de temps, remit le pays en tranquillité et union, à son très grand honneur. Mais ensuite Borgia, estimant qu'une si excessive autorité n'était plus de saison, et redoutant qu'elle ne devînt odieuse, établit un tribunal civil au milieu de la province avec un sage président et où chaque ville avait son avocat. Et, comme il savait bien que les rigueurs passées lui avaient valu quelque inimitié, pour en purger les esprits de ces peuples et les tenir tout à fait en son amitié, il voulut montrer que, s'il y avait eu quelque cruauté, elle n'était pas venue de sa part, mais de la mauvaise nature du ministre. Prenant là-dessus l'occasion au poil, il le fit un beau matin, à Cesena, mettre en deux morceaux, au milieu de la place, avec un billot de bois et un couteau sanglant près de lui. La férocité de ce spectacle fit le peuple demeurer en même temps content et stupide.

Machiavel, *Le Prince* (VII)

La Chair et le péché

Ils arrivèrent sur l'autre rive du lac, dans le pays des Géraséniens. Comme Jésus descendait de la barque, aussitôt un homme possédé d'un esprit mauvais sortit du cimetière à sa rencontre ; il habitait dans les tombeaux et personne ne pouvait plus l'attacher, même avec une chaîne ; en effet on l'avait souvent attaché avec des fers aux pieds et des chaînes, mais il avait rompu les chaînes, brisé les fers, et personne ne pouvait le maîtriser. Sans arrêt, nuit et jour, il était parmi les tombeaux et sur les collines, à crier, et à se blesser avec des pierres. Voyant Jésus de loin, il accourut, se prosterna devant lui et cria de toutes ses forces : « Que me veux-tu, Jésus, Fils du Dieu très-haut ? Je t'adjure par Dieu, ne me fais pas souffrir ! » Jésus lui disait en effet : « Esprit mauvais, sors de cet homme ! » Et il lui demandait : « Quel est ton nom ? » L'homme lui répond : « Je m'appelle Légion, car nous sommes beaucoup. » Et ils suppliaient Jésus avec insistance de ne pas les chasser en dehors du pays. Or, il y avait là, du côté de la colline, un grand troupeau de porcs qui cherchait sa nourriture. Alors, les esprits mauvais supplièrent Jésus : « Envoie-nous vers ces porcs, et nous entrerons en eux. » Il le leur permit. Alors ils sortirent de l'homme et entrèrent dans les porcs. Du haut de la falaise, le troupeau se précipita dans la mer : il y avait environ deux mille porcs, et ils s'étouffaient dans la mer.



Isabelle

© Amo Declair

Evangile de Marc 5, 1-13

Distribution et personnages

DISTRIBUTION

Lars Eidiger
Gert Voss
Erhard Magraff *
Franz hartwig

Jenny König
Bernardo Arias Porras

Stefan Stern
Erhard Marggraf *

PERSONNAGES

Angelo, le délégué
Vincentio, le Duc
Escalus, vieux seigneur
Le prévôt / Frère Thomas
Frère Thomas

Isabelle, sœur de Claudio
Claudio
Marianne, promise à Angelo

Lucio, jeune dispendieux
Madame Overdone, maquerelle
Ducoude, simple gendarme
Lamousse, gentilhomme écervelé
Pompée (Le bouffon), serviteur de Madame Overdone
Abhorson, bourreau
Bernardin, prisonnier dépravé
Juliette, bien-aimée de Claudio

Francisca, nonne

FONCTIONS

(CHEZ SHAKESPEARE ET
OSTERMEIER)

Le pouvoir : chez Ostermeier, la caste gouvernante est représentée en costumes (chemise et cravate).

Les victimes d'Angelo : Isabelle et Claudio sont présentés comme des martyrs, au sens chrétien du terme.

Le peuple : Lucio devient l'incarnation du peuple dans son caractère le plus grotesque. Il syncrétise le comique des autres personnages écartés par Ostermeier.



En rouge, les personnages shakespeariens disparus dans l'adaptation de Thomas Ostermeier.

Shakespeare : l'Histoire, son histoire, ses « histoires »...

Dates	Biographie	Premières représentations	Repères historiques
1564	Naissance à Stratford-on-Avon, dans une famille prospère, d'un père négociant en peaux et laine et traitant d'affaires immobilières.		
1576		Le Théâtre, premier lieu de représentation permanent construit à Shoreditch (Londres) par le maître-charpentier puis acteur James Burbage.	
1577	Le jeune William est retiré de l'école après avoir étudié à l'école secondaire King Edward VI le latin, l'Histoire, la logique et la rhétorique.		
1582	Epouse Anne Hathaway, probablement enceinte.		
1583	Naissance de son premier enfant Susanna.		
1585	Naissance des jumeaux Hamnet et Judith.		
1589-1601 Le temps des « histories »			
1592	Robert Greene attaque violemment Shakespeare dans un pamphlet intitulé « Un Liard d'esprit acheté avec un Million de Repentir ».	<i>Henry VI</i> <i>Richard III</i> <i>Titus Andronicus</i>	
1593		<i>La Comédie des erreurs</i>	La Peste à Londres

		<i>La Mégère Apprivoisée</i>	entraîne la fermeture des
		<i>Peines d'amour perdues</i>	théâtres jusqu'en 1594.
		<i>Les deux gentilshommes de</i>	
		<i>Vérone</i>	
1594		<i>Roméo et Juliette</i>	
1595		<i>Le Songe d'une nuit d'été</i>	
		<i>Richard II</i>	
		<i>Le Roi Jean</i>	
1596	Mort de son unique fils Hamnet.	<i>Le Marchand de Venise</i>	
		<i>Henri IV</i>	
1597	Achète la maison de New Place à Stratford-on-Avon où il installe sa famille.		
1598	Shakespeare joue dans la comédie de Ben Johnson, <i>Chaque Homme dans son Humeur.</i>	<i>Beaucoup de bruit pour rien</i>	
1599	Shakespeare, copropriétaire du nouveau Théâtre du Globe.	<i>Henri V</i>	Ouverture du Globe,
		<i>Jules César</i>	théâtre dans lequel la
		<i>Comme il vous plaira</i>	compagnie de
		<i>Les Joyeuses Commères de Windsor</i>	Shakespeare deviendra
			résidente
1601-1609 Le temps des tragédies			
1601		<i>Hamlet</i>	
1602		<i>La nuit des rois</i>	
		<i>Troïlus et Cressida</i>	
		<i>Tout est bien qui finit bien</i>	
1603			Décès d'Elisabeth Ière.
			Jacques Ier adopte la
			troupe qui porte
			désormais le nom de
			« King's men »
1604		<i>Mesure pour Mesure</i>	
		<i>Othello</i>	
1605		<i>Le Roi Lear</i>	

		<i>Macbeth</i>
1606		<i>Antoine et Cléopâtre</i>
		<i>Coriolan</i>
1607		<i>Timon d'Athènes</i>
1608	Shakespeare, cofondateurs et actionnaire du théâtre couvert des Blackfriars.	<i>Périclès</i>
1609		<i>Cymbeline</i>
1610-1613 Le temps des romances (tragi-comédies)		
1610		<i>Le Conte d'hiver</i>
1611	Shakespeare se retire à Stratford-on-Avon.	<i>La Tempête</i>
1613		<i>Henry VIII</i>
1616	Mort du dramaturge à Stratford-on-Avon.	Incendie du Globe.

La chronologie d'écriture des pièces suit globalement une chronologie des genres, des drames historiques aux tragédies, puis aux *romances*, bien que cette classification « *commode néglige la diversité des œuvres, estompe des traits communs et néglige les aspects particuliers de certaines pièces* ». (L. Lecocq et C treilhou-balaudé, in "Shakespeare", *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. M. Corvin p.1258). A cette classification se mêlent en effet indifféremment les **comédies** ainsi que les **problematic plays**, dont fait partie *Mesure pour Mesure*.

De manière plus générale, la structure des pièces de Shakespeare permet difficilement de les classer catégoriquement : « *il n'y a pas de modèle unique correspondant à un genre: les drames historiques sont souvent tragiques, les tragédies souvent historiques* ». *Mesure pour Mesure* le prouve d'ailleurs par sa structure: le *bed-trick* fait basculer la pièce de la tragédie à la comédie.

Problematic plays

Mesure pour Mesure passe pour une comédie, et c'est la reine des *problematic-plays*. L'atmosphère y est plus oppressante encore : nul héroïsme, nul élan romanesque, ne viennent l'alléger. Tout y est lourd de conséquences, concerté, réglé avec un soin minutieux. La préoccupation morale est évidente d'un bout à l'autre, mais, si grave qu'elle soit, elle paraît mal définie, et donne lieu à des interprétations divergentes. On l'a longtemps considérée comme étant l'expression du pessimisme le plus découragé, comme une pièce manquée, sans unité intérieure, qui montrerait le peu d'intérêt que Shakespeare aurait pris à son sujet. Au contraire, les critiques contemporains sont d'un avis opposé. Wilson Knight n'hésite pas à comparer le duc au Christ, C. J. Sisson déclare qu'elle est « d'esprit profondément chrétien », D. A. Traversi, F. R. Leavis, Miss M. C. Bradbrook sont, pour des raisons similaires, de fervents admirateurs de la pièce, et M. Roy W. Battenhouse, dans un article tout récent, n'hésite pas à faire reposer son interprétation sur la doctrine chrétienne de la rédemption.

Il est vrai, toutefois, qu'on y respire avec difficulté, dans les exhalaisons de la prison, les relents du bordel et de l'alcôve, aux rideaux étouffants et officiels. Certains des personnages, Angelo en particulier, sentent l'empois de leur colerette, et le papier mâché de leurs décrets — peut-être aussi a-t-il l'haleine fétide du diable en liberté. La robe du moine, comme la coiffe de la novice, paraissent aussi suspectes que les plaisanteries sont forcées, les situations intolérables, le dénouement artificiel et trop bien conduit. On dirait qu'il s'agit de tirer la pièce d'un mauvais pas, presque d'un mauvais lieu, au prix d'une fin édifiante, difficile à mettre en scène, propre à montrer que tout espoir n'est pas perdu. Les personnages principaux et quelques comparses, aussi bien, sont gens de mauvais pas, de mauvaise foi, de mauvaise volonté, de mauvaise fréquentation. Impossible de faire de la pièce une tragédie, bien que la mort hante les esprits et les coulisses, que le titre évoque la balance de la justice, que le prix de la vie d'un frère soit l'abandon de la chasteté d'une sœur. Et si les raisonnements moraux abondent, si l'introspection éthique est poussée dans ses derniers retranchements, on a quelque peine à croire, comme le voudrait M. Wilson Knight, que la pièce a des résonances évangéliques si nombreuses et si profondes qu'il faille, pour la bien comprendre, relire Saint Jean ou Saint Matthieu.

Henri Fluchere, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Cahiers du sud, 1948, pp. 270-271

Traduire Shakespeare

Traduire est à la fois un plaisir et une souffrance. C'est un travail ardu mais jubilatoire, dont la fascination est à la mesure du désespoir qu'il suscite. Ce qui fait *le* désespoir du traducteur, c'est le caractère irremplaçable de la physique d'une langue, des propriétés des sons, de la couleur ou du mouvement des mots. L'intraduisible est consubstantiel à la traduction et le rapport que cette dernière entretient avec l'œuvre originale est très complexe. C'est un rapport consanguin d'étroite proximité et pourtant il s'agit toujours d'autre chose, d'un texte "autre" qui voyage au travers d'une langue différente, qui comporte de l'"autre". Il y a une inévitable déperdition. Et pourtant, il faut traduire, dépasser le vertige de l'incommunicabilité, la fascination des différences irréductibles. Au théâtre, la traduction ne peut se contenter de donner à comprendre. Elle doit avant tout donner à voir et à entendre. Sur scène les mots résonnent, miment, sollicitent l'imaginaire et les sensations plus encore que l'intelligence. Tous les textes de théâtre ont en commun une finalité précise : celle de prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation. De sorte que la traduction théâtrale est une activité dramaturgique plus encore que linguistique. Entre la langue de départ et la langue d'arrivée intervient une troisième langue médiatrice : le langage de la scène et de la représentation, l'idiome complexe du jeu de l'acteur. La scène est le lieu imaginaire où *le* texte peut transiter d'une langue à l'autre et le chemin qui mène de l'original à sa traduction passe par la prise en compte de sa théâtralité. Certes, il n'est pas facile de définir la théâtralité en soi, mais le concept brechtien de *gestus* aide à cerner la notion et à définir l'interaction de la langue et du vécu corporel, le rapport de l'acteur à sa parole. L'inscription du corps dans la langue passe par l'ordre et le nombre des mots, les ruptures syntaxiques, la courbe mélodique ou la texture auditive qui suggèrent, soutiennent ou orientent le mouvement du corps, l'infexion de la voix. Le texte de théâtre appelle un dire, il est animé par une respiration, une scansion, un rythme et sa traduction exige une langue orale et non livresque, rapide et vive. Il appelle aussi un faire et, en dehors des didascalies, le geste de l'acteur est présent dans la couche verbale sous la forme d'infinitives sollicitations musculaires, d'esquisses corporelles. Au théâtre les mots sont des gestes. Non seulement ils prennent naissance dans des corps, mais ils en partagent presque matériellement le temps et l'espace. Au théâtre tout ce qui est concret est un matériau pour l'acteur. Or, très souvent les traductions explicitent ou intellectualisent le texte au lieu de garder le concret, la métaphore précise. Au nom d'un certain impérialisme du sens, le traducteur est parfois amené à considérer comme secondaire ce qui est essentiel dans un poème dramatique : les images, la composition, la poésie tout ce qui est sensoriel. Pour moi la nécessité est de choisir le maximum de possibilités. Il faut cerner le sens, garder le rythme, préserver les sonorités, les métaphores, la prosodie, ne pas distendre le ressort poétique etc. Dans quel ordre de priorité ? Quel équilibre trouver entre exactitude et recréation, littéralité et transposition ?

Les textes shakespeariens sont tissés de jeux de mots qui appartiennent en propre à la langue anglaise. Mais le plus intraduisible est souvent le plus simple. Qui peut rendre avec bonheur ces trois mots par lesquels Claudio, dans *Mesure pour Mesure*, définit la vie : *this sensible warm motion* ? Je crois essentiel, pour préserver l'étonnante richesse de ce matériau imaginaire concret fourni par Shakespeare, de ne pas transposer, de ne pas substituer une poétique à une autre. Il faut rejeter *le* calque, la traduction ignorante qui reproduit l'anglais presque photographiquement mais on peut réhabiliter un certain usage de la littéralité. En matière de traduction shakespearienne, elle est mieux à même de préserver la forme, source d'énergie théâtrale. En effet, parfois *le* mot à mot permet une appréhension immédiate du texte plus sensible qu'intellectuelle. Serrer de près sa construction, tenter de conserver l'ordre des mots et (autant que faire se peut) le même nombre de mots qu'en anglais, ce n'est pas céder au mirage d'un impossible mimétisme, c'est tenter de préserver l'influx de jeu. Quitte à assumer le faux sens au détriment du sens. Shakespeare qui écrit pour la scène et le spectateur, emporté par le mouvement précipité de la parole et de l'action, est plus sensible aux formes qu'aux contenus. La perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle ou plutôt la seconde ne s'effectue qu'à travers la première. De manière générale, je m'efforce d'éviter les expressions trop littéraires pour traduire les images. Il y a tout un vocabulaire transmis par la traduction française qui, pour l'auditeur d'aujourd'hui, est assez guindé et manque de concret. Il y a moins à respecter le génie de la langue française, l'aisance, la logique, la clarté... qu'à tenter de faire naître dans sa propre langue un mode d'écriture qui n'existe pas encore. Quitte à faire violence à l'usage français, à la tournure habituelle, à l'ordre des mots usuels. Certes, il y a des limites à l'insolite et la langue française se montre particulièrement rétive. Lui imposer cette plasticité est un exercice périlleux mais qui s'appuie sur la nature même du texte shakespearien. Un texte de Shakespeare, c'est d'abord un texte écrit pour des bouches, pour des poitrines, pour des souffles. Le traduire pour la scène invite à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien un instrument de jeu vigoureux et précis. S'agissant d'un texte de théâtre écrit par un acteur pour des acteurs, c'est tenter de préserver ou de recréer la théâtralité inscrite dans le texte original. En somme, il s'agit moins de traduire pour le théâtre que de traduire du théâtre.

Jean-Michel Déprats, Programme de *Mesure pour mesure* - Odéon, 1991

Le Théâtre allemand



Escalus, le Duc et Angelo

Le théâtre allemand semble être à bien des égards un modèle, en affirmant son attachement à cette expérience de l'ensemble et en conservant une emprise directe sur la réalité politique et sociale. Mais c'est ce même théâtre qui connaît de manière récurrente des situations de crise économique, structurelle et artistique. Il est actuellement confronté à la question de sa fonction dans l'espace social, comme cela n'avait sans doute pas été le cas depuis longtemps. Cette fonction, les artistes sont régulièrement amenés à la redéfinir concrètement. Dans un contexte où semblent faire défaut les grandes conceptions globalisatrices, un positionnement clair reviendrait à une prise de parti manifeste : mais pour ou contre quoi, dans quel but et selon quelles valeurs ? Seul le recul face à l'événementiel permet l'analyse et par là même la tentative de

parvenir à une certaine forme d'objectivité. Mais démêler l'écheveau de la réalité opaque est une tâche toujours plus complexe lorsque le socle des valeurs communes à une société semble tendre à s'amincir. Lorsqu'il ne peut plus donner forme à des vérités sur le monde, l'art théâtral doit alors tenter de traduire de manière nouvelle le questionnement de celui-ci.

Le théâtre, qui a désormais abandonné l'illusion de pouvoir dire le monde objectivement, devient le lieu de l'expérience concrète et physique d'une réalité sociale et d'une réflexion sur les conditions de notre devenir

Barbara Engelhard "Quel rôle pour le théâtre dans l'espace social", in *Alternatives théâtrales n°82 Théâtre à Berlin. L'engagement dans le réel.*

Le jeu

C'est surtout une question de langue. L'allemand est une langue extrêmement charpentée, qui a vraiment du corps. J'ai eu l'occasion de travailler en Angleterre, en Italie, en Allemagne, donc dans des langues fortement accentuées. Quand on a une langue tonique, on peut jouer avec les mots, on peut accentuer un mot sans que ça ait l'air d'être trois fois surligné au stabilo-boss. C'est simplement naturel, comme quand on parle. Le fait d'avoir un accent tonique libère de beaucoup de choses, cela permet de jouer le sens de manière très directe et très simple. J'ai toujours envie de suivre la pensée de l'auteur et le dialogue au plus près de ce qui est écrit, dans lequel il y a toujours une hiérarchie du sens. La question de la polysémie ne concerne pas vraiment le théâtre, mais plutôt la poésie. Ce qui est sujet

d'interprétation, ce sont les motivations psychologiques ou les problématiques plus globales, philosophiques, ou des contradictions... mais ce ne sont pas tellement les mots eux-mêmes. Une langue tonique se laisse moins facilement dévier de la littéralité du sens. Je pense que parfois, en français, qui est une langue merveilleuse mais plus lisse, moins matérielle, on passe trop de temps à essayer de faire entendre les petits détails d'une interprétation possible. Ce qui va, en français, permettre l'accentuation, c'est le travail rythmique.

Stéphane Brauschweig, "Le rapport à la réalité" in *Alternatives théâtrales* n°82



Le prévôt et Claudio

Il existe dans le théâtre allemand un plaisir visible de l'excentrique, probablement dans la lignée de Castorf. Jusqu'à récemment, j'ai eu l'impression que beaucoup donneraient toute la pièce pour un numéro bien joué. En plus, on constate dans le théâtre allemand que les acteurs trouvent un plaisir de plus en plus prononcé à crier ou, du moins, à parler très rapidement. [...]

Actuellement, j'ai l'impression d'assister aussi à une

tendance contraire. Quelques jeunes metteurs en scène cherchent très sérieusement à réaliser des pièces d'un seul jet, ils tentent vraiment de créer des rôles bien caractérisés et bien répétés et non pas laissés au hasard, à l'accidentel, ce qui donne peut-être bien une relation authentique face au rôle, mais qui évite «l'essentiel ». *L'Euripide* de Lars Ole Walburg en est un bel exemple. D'autres metteurs en scène recherchent un style qu'ils poursuivent systématiquement à travers toute la pièce. Ils cherchent à trouver une forme pour une pièce. [...] Contrairement à d'autres expressions artistiques, le théâtre reste lié à une certaine forme de naturel qu'on ne peut pas nier, qu'on ne peut pas ignorer puisqu'on ne peut pas quitter le corps. Même la danse est plus artificielle que le théâtre, puisqu'elle a pratiquement pour programme le dépassement du corps. Mais le jeu des acteurs sur les scènes allemandes est devenu entre-temps très artificiel. J'ai l'impression que ce sont les jeunes metteurs en scène surtout qui se battent contre le mur de cette corporalité, alors qu'elle est tout simplement là, par la nature même du corps humain. J'ai l'impression, et ceci serait ma thèse de base en conclusion, que le théâtre parcourt seulement actuellement, sous l'influence des jeunes metteurs en scène, une phase d'abstraction que d'autres arts ont connue beaucoup plus tôt. Je veux parler de la deuxième phase d'abstraction des années cinquante et soixante. On a l'impression que le théâtre ne peut aborder qu'actuellement ces questions formelles et ces évolutions esthétiques. Car, à l'époque, le théâtre allemand était entièrement défini par ses tâches sociales.

Peter Michalzik, "Entre ironie et vision du monde, Nouvelles tendances des jeunes metteurs en scène allemands" in

Alternatives théâtrales n°82

La Schaubühne



Compagnie théâtrale allemande, elle est fondée en 1962 à Berlin-Ouest sous le nom de Schaubühne am Halleschen Ufer. Après la mort de Klaus Weiffenbach, l'un des fondateurs de la compagnie, Jürgen Schitthelm et Dieter Sturm en prennent la direction. La Schaubühne est un théâtre privé qui, depuis sa reconnaissance comme lieu de création - elle fut la première scène, en Allemagne, à proposer des pièces de Sternheim, Horvàth, O'Casey, Wesker et Arden -, reçoit une aide de plus en

plus substantielle de l'administration fédérale. Installée à ses débuts dans un lieu techniquement insuffisant, la compagnie jouait souvent dans des salles de congrès ou dans des ateliers de cinéma ; c'est ainsi que le fameux *Winterreise* d'après Hölderlin, mis en scène par Grüber, est proposé, en 1977, dans le stade construit par Hitler pour les jeux Olympiques de 1936. Afin de permettre à la troupe de meilleures conditions de travail, la Ville de Berlin lui a offert un bâtiment des années vingt, le bâtiment Mendelssohn, sur la Lehniner Platz, qui fut aménagé en trois salles modulables et ouvert en septembre 1981. Son répertoire inclut la tragédie grecque, Shakespeare et les classiques tant allemands que français, ainsi que les auteurs contemporains : Handke, Müller, Kroetz, Shepard, Strauss. Il lui arrive d'inviter des metteurs en scène étrangers pour une création : Robert Wilson, Monk, Wajda. Ceux qui travaillent régulièrement demeurent Stein (qui dirigea le théâtre de 1970 à 1986), Grüber* et Bondy, qui collaborent avec le dramaturge Sturm, la costumière Moidele Bickel, les décorateurs Karl Erst Herrma, Aillaud*, Antonio Recalcati, Eduardo Arroyo. La Schaubühne est considérée comme la plus grosse machine théâtrale de l'Allemagne. La crise n'a pas épargné la Schaubühne : Andrea Breth en prend la direction artistique en 1992 mais, après le départ des vedettes comme Ganz et Clever, on s'est interrogé sur l'avenir de la troupe. A l'automne 1999, la Schaubühne qui propose à la fois des spectacles de théâtre et de danse est placée sous la direction collégiale de Sasha Waltz, Ostermeier, Jens Hilje et Jochen Sandig. Elle essaye dès lors de renouer avec l'idéal du « collectif artistique » que l'on croyait éteint, et montre la volonté d'aller à la rencontre de son public.

De 2005 à 2009, Thomas Ostermeier et Jens Hillje dirigent la Schaubühne, avec Luk Perceval and Flak Richter.

Depuis 2009, la Schaubühne se veut aussi un laboratoire de travail et de dialogue interdisciplinaire, où interviennent l'architecture, les arts visuels, la musique, la littérature, le cinéma, afin de développer un langage théâtral contemporain et original. La Schaubühne est engagée depuis 2008 dans le projet Prospero qui réunit six théâtres européens.

« Schaubühne » in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* (dir. Michel Corvin).

* décédé depuis la rédaction de cet article.

Fonctionnement de la Schaubühne

Entretien avec Jens Hillje

Jans Hilje a été, de 1996 à 1999, le co-directeur et dramaturge de la Baracke au Deutsches Theater de Berlin, avec Thomas Ostermeier. Avec ce dernier, Sasha Waltz et Jochen Sandig, il est depuis 1999 directeur artistique de la Schaubühne am Lehniner Platz.

BERNARD DEBROUX : Thomas Ostermeier attache une grande importance à la notion de collectif et d'ensemble. Comment cela se vit-il au quotidien dans le théâtre et quelles sont les difficultés rencontrées?

JENS HILLJE : Le cœur d'un théâtre avec un ensemble, c'est le programme de la saison, car il s'agit de déterminer quel metteur en scène fait quelle pièce avec quels acteurs fixes du théâtre, ainsi que le répertoire qui grandit lentement, s'étalant sur plusieurs saisons et changeant de temps en temps. À chaque saison, la Schaubühne engage quelques huit metteurs en scène invités pour travailler avec l'ensemble fixe. Le programme de la saison reflète les intentions artistiques et thématiques d'un théâtre et implicitement les intentions politiques d'un théâtre face à sa ville et à son public. Ce programme de saison est discuté, dans le meilleur des cas, par les metteurs en scène, les dramaturges, les décorateurs et les acteurs dans des réunions pour continuer à développer un profil esthétique de la maison, mais la question est également discutée sur scène lors de chaque mise en scène.

B. D. : Comment s'établit la relation entre les dramaturges et le metteur en scène?

J. H. : Dans les théâtres allemands, il y a autant de formes de relations qu'il y a de dramaturges et de metteurs en scène. Cela va du simple accompagnement du metteur en scène invité à une mise en scène commune, en passant par une collaboration scientifique, littéraire, parfois aussi conceptuelle. Il peut aussi en naître la fonction d'un critique loyal de l'évolution artistique d'un metteur en scène sur plusieurs années. C'est justement dans les années 90 que les metteurs en scène ont à nouveau fait appel à des dramaturges de leurs générations.

B. D. : Le service de la dramaturgie joue-t-il un rôle moteur dans la culture du débat qui est prôné par le théâtre?

J. H. : Oui. La Schaubühne essaie d'entrer en communication avec son public en dehors des représentations du soir : depuis neuf ans, nous organisons tous les dimanches un débat public (à l'heure traditionnelle de la messe) sur des sujets politiques et esthétiques — de France, nous avions invité Bourdieu, Baudrillard et Todd, pour ne citer que quelques exemples. En plus, nous avons beaucoup de discussions avec le public, des ateliers pour des élèves et leurs professeurs (c'est aussi un moyen pour

fidéliser un nouveau et jeune public), et d'autres activités dans les foyers; et nous avons une fois par an notre festival de théâtre contemporain. Le public allemand attend cette culture du débat de son théâtre.

B. D.: Quelle est la place des auteurs dans le théâtre?

J. H.: À la Schaubühne, nous avons un auteur attitré, Marius von Mayenburg, qui écrit des pièces pour notre théâtre, qui accompagne comme dramaturge des metteurs en scène (notamment Ostermeier), mais qui traduit aussi Sarah Kane et Shakespeare pour nous. En automne, Thomas Ostermeier créera sa nouvelle pièce *El Dorado*.

B. D.: Y a-t-il un travail spécifique réalisé entre les dramaturges et les acteurs?

J. H.: Le dramaturge devrait accompagner les acteurs, aussi en dehors des répétitions, en leur prodiguant conseils et critiques. Et être quelqu'un qui pourrait défendre leurs intérêts et leurs désirs auprès de la direction du théâtre.

B. D.: Peut-on dire que la dramaturgie traverse l'ensemble de la vie du théâtre?

J. H.: Oui. Si quelque chose ne va pas ou qu'un théâtre n'est pas assez percutant dans sa programmation, que ce soit du point de vue thématique ou artistique, dans le doute, c'est toujours la faute du dramaturge.

« La dramaturgie au cœur du théâtre » in *Alternatives théâtrales* n°82, propos recueillis par Bernard Debroux.

Thomas Ostermeier (1968 -)

Biographie



La célèbre école supérieure d'art dramatique Ernst Busch de Berlin peut se vanter d'avoir, en la personne d'Ostermeier, un pur produit de sa pédagogie : celui-ci s'y est en effet formé à la mise en scène de 1992 à 1996. Dix ans plus tard – son ascension a été rapide – il y enseigne à son tour, et perpétue notamment les théories de Meyerhold et de Brecht. Avant même d'entrer à l'école Ernst Busch, Ostermeier avait travaillé avec Einar Schleef, une autre grande figure de la mise en scène allemande. Durant ses années d'étude, les spectacles qu'il monte au sein de l'école sont remarqués ; Karge l'engage comme assistant et le fait jouer à Weimar puis au Berliner Ensemble (1993-1994). Son spectacle de diplôme de sortie d'école, *Recherche Faust' Artaud* (1996), fait également très forte impression. C'est donc tout naturellement qu'il se retrouve la même année directeur artistique de la « Baracke » au Deutsches Theater de Berlin. Trois années durant il met en scène de nombreuses pièces du répertoire contemporain (*Des couteaux dans les poules* de David Harrower, 1997 ; *Shopping and fucking* de Mark Ravenhill, 1998), et fait de ce lieu particulier de la Baracke un espace d'expérimentation fécond. L'aventure de la Baracke prend fin en 1999, année où le Festival d'Avignon programme trois de ses spectacles dont *Homme pour homme* de Brecht créé en 1997, et où il est nommé avec la chorégraphe Sasha Waltz à la tête de la Schaubühne de Berlin. Depuis cette date il ne cesse de mettre en scène, au rythme de deux ou trois spectacles par an, des pièces d'auteurs contemporains, Noren, Kane (*Anéantis*, 2005), Marius von Mayenburg (*Eldorado*, 2005), sans pour autant négliger de grands classiques, Büchner (*la Mort de Danton*, 2001 ; *Woyzeck*, 2003) ; Ibsen (*Nora*, 2002 ; *Hedda Gabier*, 2005). En 2004 il a été le premier artiste associé au Festival d'Avignon par Vincent Baudriller et Hortense Archambault. Sa renommée a largement dépassé les frontières de son pays.

On retrouve dans toutes ses mises en scène une direction d'acteurs forte et rigoureuse, un sens de la composition dramaturgique, une approche du plateau dynamique et toujours très physique dans un souci constant d'exploration du réel.

J-P Han, « Thomas Ostermeier » in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* (dir. Michel Corvin)

Le travail sur le corps

Le point de référence le plus important qu'Ostermeier utilise en permanence, c'est la théorie de la biomécanique de Vsevolod E. Meyerhold. Il s'est senti inspiré par cette méthode lors de sa formation dans un atelier avec le professeur de biomécanique Gennadi Bogdanov et il utilise ce principe depuis lors dans beaucoup de ses mises en scène. La méthode de Meyerhold est basée sur l'idée d'une économie idéale du corps et des mouvements. Meyerhold, en observant des fragments de procédés de fabrication dans l'industrie qui montre que l'efficacité maximale est inhérente à la marchandise main-d'œuvre, développe quatre critères qui peuvent être adaptés aux arts de la scène:

1. l'absence de mouvements inutiles et non productifs;
2. Le rythme ;
3. le bon centre de gravité du corps ; et
4. l'endurance.



Claudio

© Arno Declair

Le corps de l'acteur est considéré comme matériau qui, lorsqu'il est organisé d'une façon optimale, arrive à son expression la plus intense et contrôlée à condition de l'entraîner et de le dominer selon les méthodes de la mécanique. Meyerhold pensait que l'on pouvait provoquer n'importe quel état psychologique grâce à un processus physiologique défini. Les éléments pour arriver à cette pratique de jeu sont l'acrobatique, une corporalité bien rythmée et des mouvements stylisés efficaces que l'on peut obtenir par des gestes extrêmement larges suivant certaines règles d'impulsion.

[...] L'acrobatique qu'Ostermeier emprunte à la théorie biomécanique, il l'utilise dans presque toutes ses mises en scène. Il trouve des images à certaines situations extérieures et émotionnelles des personnages qui sont exprimées par une action du corps appuyée et artificielle.

[...] Les excès du jeu chez Ostermeier rappellent souvent les films muets ou le dessin animé. L'impulsion contraire introduisant un mouvement, emprunté à la biomécanique, des gestes larges et souvent des éléments burlesques marquent ses mises en scène.

en scène.

[...] Si l'on suit la thèse que l'accès aux travaux d'Ostermeier se fait à travers la signification qu'il donne aux corps dans ses mises en scène, il faut obligatoirement poser la question de la psychologie des personnages. Le principe du corps peut être décrit pour chacune de ses mises en scène, mais la conception n'est pas toujours concluante. Parfois ce point de départ est trop limité et la complexité de la pièce disparaît dans une action superficielle. C'est le cas lorsque le contenu de la pièce est caché par l'action physique à l'avant-plan.

[...] La compréhension des mises en scène d'Ostermeier passe en général par le biais des relations corporelles et l'affirmation des corps des personnages — mais toutes les pièces ne permettent pas qu'on les aborde seulement sous cet angle. [...] Lorsque le côté psychologique est *négligé*, ses personnages se perdent dans l'incompréhensible, dans le *fade* — alors les mises en scène souffrent d'un manque de sensualité des moyens difficilement définissable. Mais si l'intérêt du personnage arrive à se concrétiser dans le dilemme de son corps, de quelque façon que ce soit, alors Ostermeier brille avec des interprétations concentrées, très justes qui ouvrent de nouvelles perspectives à la compréhension.

Corps et musique

Chez Ostermeier, le corps dépend beaucoup de la musique qui soit le porte, le guide, soit le déchaîne. Au début, ce furent les compositions de Jorg Gollasch qui rythmaient les mises en scène. Avec ses sons modernes de trip-hop ou ses expérimentations de musique atonale ou des arrangements de musique classique pour quatuor, Gollasch offrait d'un côté aux acteurs un tapis d'atmosphères sur lequel ils pouvaient s'appuyer, d'un autre côté, sa musique était partie intégrante du spectacle pour permettre aux personnages d'y réagir en chantant ou en dansant. Plus tard, on ajoutait les collages de musique rock classique sur bande magnétique et des plages de musique électronique de Lars Eidinger. Toutefois, la musique restait toujours un acteur dans les travaux d'Ostermeier parce qu'elle lui permettait de développer le caractère des personnages ou simplement de danser. Ostermeier a compris très tôt que le lien entre la danse et le théâtre était une composante importante de son travail. À côté de la danse qu'il utilisait pour ses compositions visuelles des personnages, il a pris contact, dès 1997, avec la chorégraphe Sasha Waltz qui avait beaucoup de succès dans les salles Sophiensaele à Berlin. Lorsqu'ils prirent ensemble la direction de la Schaubühne en 1999/2000, ils avaient en tête une coopération continue, aussi bien lors des répétitions et des entraînements que lors des mises en scène où danseurs et acteurs devaient travailler ensemble.

« This is not the end » in *Alternatives théâtrales* n°82, Mathias Greffrath.

Théâtre et société

BARBARA ENGELHARDT : Il y a eu une première crise il y a quinze ans qui était très présente et qui concernait le chômage des jeunes. Quand tu as commencé à faire du théâtre, tu étais très engagé vis-à-vis de cette situation-là. Aujourd'hui, on observe dans ta programmation mais aussi dans ton style de mise en scène que le propos s'est élargi. Est-ce lié au fait de vouloir t'adresser à un public plus large et plus diversifié?

THOMAS OSTERMEIER : Cette génération qui est entrée dans la vie professionnelle il y a dix ans, quinze ans, se trouve face à une situation où les questions professionnelles sont plus ou moins résolues, mais il reste une grande angoisse sociale car si je perds mon travail, je ne perds pas seulement mon boulot mais aussi la possibilité de pouvoir fonctionner socialement. Je me sens en face d'une vie isolée. Il n'y a pas de vraies actions solidaires entre les chômeurs. Au moment où tu perds ton boulot, tu te trouves seul à la maison; peut-être avec une famille autour de toi qui est stressée parce que tu es à la maison. Alors tu sors, et tu es seul dans la rue. Il n'y a pas d'endroits où tu peux t'asseoir et parler avec d'autres gens sans que ce soit payant. Si tu vas dans un café, il faut que tu payes ton café, et après une demi-heure tu t'en vas. Tu n'as plus la possibilité de t'exprimer. La seule possibilité de t'exprimer, c'est le travail. Tu n'es plus ni créateur, ni penseur, il y a une sorte de dégradation mentale. Tu te retrouves en face de la télévision qui détruit complètement ton cerveau. Tu n'as plus la possibilité de participer au monde tel qu'il est proposé aujourd'hui. Ce monde est un monde d'achat, où il faut une nouvelle voiture, des vêtements à la mode, il n'y a pas d'autres propositions. Mais sans argent, tu ne peux pas participer à ce monde-là. Tout ça produit une immense angoisse. Cette catastrophe intérieure atteint presque toute la société.

Face à cette situation, au théâtre, ça me donne la possibilité de m'emparer des textes anciens (*Nora* d'Ibsen, *Lulu* de Wedekind) parce qu'à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, on vivait une situation d'inquiétude sociale assez similaire. Ibsen parle de ça dans presque toutes ses pièces. Il y a aussi cette inquiétude, ce regard social chez Wedekind. Il y a pour nous le grand avantage qu'avec ce répertoire classique, on peut atteindre un public plus large car il connaît les textes et les auteurs. On essaye de partir de là pour porter un regard sur le monde d'aujourd'hui qui parle de cette inquiétude.

BERNARD DEBROUX : Le choix de ces textes qui peut atteindre un public cultivé fonctionne-t-il aussi sur les jeunes?

T. O. : C'est vrai que pour la plupart des pièces de théâtre contemporain qu'on monte, on a un public plus jeune. Pour les textes classiques, si la location des places à l'avance favorise un public plus

traditionnel (les jeunes ne réservent leurs places que pour le soir même), après un certain temps on retrouve aussi ce public jeune dans les salles. Mais mon expérience de metteur en scène invité dans d'autres théâtres (à Vienne par exemple) me rassure quant à la composition de notre public. Ici, il y a des gens qui m'ont dit : j'ai arrêté d'aller à la Schaubühne en 1970 parce que je n'étais plus d'accord avec le parcours de Peter Stein, et je suis revenu maintenant pour voir votre théâtre. Donc l'âge n'est pas un élément absolument déterminant. Le problème est d'arriver à ce qu'il y ait dans le théâtre les jeunes générations, sinon le théâtre meurt avec son public.

B. D. : Comment les gens qui avaient quitté le théâtre dans les années 70 expliquent-ils leur retour aujourd'hui?

T. O. : Parce qu'ils sentent qu'il y a un certain point de vue, une certaine opinion qui est défendue, moins un esthétisme qu'un regard sur le monde.

B. D. : Pour revenir à la pression de la société, est-il possible de continuer à avoir une démarche collective à l'intérieur du théâtre? Est-ce une idée, ou est-ce une pratique? Les gens qui travaillent à l'intérieur de cette maison ont-ils le sentiment de participer à une démarche collective?

T. O. : C'est une pratique. C'est une utopie vivante. Même si on essaye que cette pratique reste proche d'une certaine utopie comme l'égalité des salaires. Pour la question des distributions aussi où on essaye de permettre à chaque acteur de jouer une fois par saison un grand rôle. Ce sont des questions pratiques. Les contraintes du quotidien dans ce théâtre ont fait que nous sommes tous devenus très pragmatiques par rapport à cette question du collectif. Nous sommes aussi déçus. Les acteurs, danseurs, dramaturges, décorateurs, le personnel artistique compte 70 personnes mais l'ensemble du personnel fait 250 personnes (techniciens, administration, ateliers, etc.) Ce qui est vrai pour les artistes n'est pas vrai pour les techniciens. Les deux premières années, on peut faire comme si cette différence n'existe pas. Après un temps, ce n'est plus possible. Il y a des techniciens qui sont là depuis longtemps et qui ont partagé la vision politique et sociale de Peter Stein. Aujourd'hui, il n'est plus là, les acteurs ne sont plus là et on constate un certain désespoir. Maintenant, il y a cette jeune génération arrivée aux commandes qui leur demande d'assurer une programmation très intense avec des changements de décor fréquents. Comme dit Brecht, on ne peut pas créer un théâtre « juste » alors que le monde n'est pas « juste » autour de toi. On ne peut pas créer un monastère... Les gens, le soir, rentrent chez eux, ils veulent voir leurs enfants, la vie familiale ne va pas avec la vie théâtrale...

B. E. : Le projet collectif, c'était aussi pour toi imaginer la programmation avec l'ensemble du théâtre...

T. O. : Là aussi, on est devenu plus « sobres ». Toute cette structure reste encore. On a toujours cette

rencontre entre la dramaturgie et les acteurs qui influence beaucoup la pensée sur les pièces. Mais en même temps, au moment où j'ai annoncé que je voulais monter *Lulu*, je ne pouvais pas discuter de la pièce avec la partie féminine de l'ensemble... Pour une femme, se dire je n'ai pas le rôle, ça signifie trois mois de travail pas très intéressant... Il y a des désavantages à ce travail d'ensemble car la programmation doit tenir compte des possibilités d'employer au mieux les acteurs dans les différentes productions. On fait le choix des textes pour les acteurs. C'est dans ce sens que je suis devenu plus « sobre », dans le sens où si j'essaye de discuter une pièce avec la compagnie, il y a toujours le côté personnel qui resurgit : si le théâtre monte cette pièce-là, qu'est-ce que je vais jouer là-dedans ? C'est une discussion très subjective. Comme partout, le climat de concurrence est présent, mais en même temps ce climat est bénéfique au travail de plateau.

« Pertinence et possibilités socio-politiques du théâtre » in *Alternatives théâtrales* n°82, propos recueillis par Bernard Debroux et
Barbara Engelhardt

Jan Pappelbaum, scénographe



Jan Pappelbaum est né à Dresde, capitale de la Saxe, en 1966. Sportif de haut niveau, il a été membre de l'équipe de volley-ball de RDA tout en suivant une formation de maçon. Il entreprend ensuite des études d'architecture à la célèbre école de Weimar, haut lieu du mouvement du Bauhaus dans les années 1920, où il rencontre le théâtre à travers un festival en animant un groupe théâtral d'étudiants. À cette occasion, il aborde le domaine de la scénographie, puis devient de 1993 à 1996, l'assistant de Dieter Klass, décorateur attitré du metteur en scène allemand Manfred Karge.

En 1995, il rencontre Thomas Ostermeier et réalise depuis l'ensemble des décors de ses créations (à une exception près pour *Dämonen* en 2010). Il l'accompagne en 1996 à la Baracke du Deutsches Theater de Berlin, partageant une même vision du théâtre dans une relation d'échanges et de concertations. Leur collaboration se poursuit aujourd'hui à travers des évolutions esthétiques et conceptuelles, depuis la nomination d'Ostermeier à la codirection de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlin en 2001, où Jan Pappelbaum fut un temps responsable du département de scénographie. Ils comptent aujourd'hui plus d'une quarantaine de créations, dont la plupart ont marqué la scène européenne. En France, les premiers témoignages de leur association furent donnés au Festival d'Avignon en 1999, avec *Homme pour homme* de Bertolt Brecht, *Sous la ceinture* de Richard Dresser et *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, témoignant par leurs formes d'une recherche expérimentale féconde. Depuis 2001, le public français a pu voir notamment *La Mort de Danton* (2001) et *Woyzeck* de Georg Büchner, mais aussi *Nora, Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen, 2004), *Anéantis* de Sarah Kane (2005), *Hedda Gabler* d'Ibsen (2007), *Hamlet* de Shakespeare (2008) *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (2009). Si au cours de ces années, des transformations apparaissent logiquement dans les scénographies de Jan Pappelbaum – en cédant parfois à des tentatives de séduction d'un public berlinois –, les lignes de force de sa création scénographique restent orientées dans les mêmes directions et se rejoignent dans une similitude structurelle et esthétique. Une de ses premières préoccupations tient dans l'abolition de la frontière scène/salle. Pour se faire, il crée des décors ouvrant largement l'espace scénique, conçus dans une approche architecturale forte d'inspiration postmoderne. Elle s'inscrit souvent sur des plates-formes offrant parfois une mobilité nécessaire à la fluidité du rythme dramaturgique comme à l'intégration d'images projetées, avec un choix de composants qui ne relèvent pas du hasard. « *Je cherche notamment des matériaux qui ne*

sont pas habituels au théâtre, mais dont la nature expressive et signifiante peut nourrir un projet scénographique. »

Dès leur arrivée à la Schaubühne, les créations Ostermeier/Pappelbaum se sont surtout nourries – mis à part quelques classiques – d'écritures contemporaines en prise directe avec la société d'aujourd'hui. Aussi, en abordant pour la première fois Ibsen, ont-ils axés leurs orientations sur « *les problématiques d'aujourd'hui contenues dans son œuvre* ». Une approche nécessitant une mise en perspective dans une esthétique du temps présent. Dans cette optique, la maison de poupée (*Nora*) devient un appartement en duplex dont l'aménagement fait de verre et de métal abrite des meubles et objets, dont un imposant aquarium à l'image symbolique, reflétant une décoration high-tech et le luxe d'une classe bourgeoise. Un moyen de suggérer que les tourments et la solitude de Nora sont aussi issus du monde qui l'entoure aujourd'hui.

Au-delà de cette dimension, le décor, dans son réalisme, s'avère être une formidable machine à jouer pour les comédiens et sa situation sur un plateau tournant offre au spectateur des angles variés pour la vision du drame, un peu comme un enchaînement de travellings au cinéma profitable au suivi de la représentation. Lorsqu'il envisage d'aborder *Hamlet*, Thomas Ostermeier souhaite en faire une adaptation condensée ; dans un premier temps, sous la forme d'un travail autour de la table avec les comédiens. Si le projet initial a bien évolué, l'image de la table n'a pas totalement été abandonnée par Jan Pappelbaum. Elle a pris une autre dimension. Outre « *l'obligation toujours délicate avec Shakespeare de devoir évoquer les nombreux lieux d'action de ses pièces* », la scénographie devait répondre à la volonté d'Ostermeier d'ajouter un prologue (inédit) consacré à l'enterrement du roi Claudio. Deux paramètres qui ont déterminé les choix scénographiques de Pappelbaum. Une vaste plate-forme rectangulaire surélevée (table) recouverte de terre noire, à la fois tombeau, champ de bataille et reflet métaphorique du monde, constitue l'aire de jeu. Cette surface est dotée d'un cadre mobile automatisé, dont la localisation détermine les espaces de l'action. Accroché à sa partie haute, un rideau de mailles fines, filtre certaines scènes ou est adossé aux comédiens en changeant d'aspect sous les lumières. Il reçoit les projections d'images travaillées, prises le plus souvent en gros plans. Dans le



John Gabriel Borckman, m. en sc. Th. Ostermeier / scén. J. Pappelbaum, 2009

croisement de ces éléments, ce dispositif offre avec rythme et fluidité une efficacité adaptée aux objectifs d'une représentation plus orientée sur l'éclairage des tensions de l'action que sur les ressorts psychologiques des protagonistes. Il témoigne de la recherche de Jan Pappelbaum amorcée lors de ses précédentes réalisations. Pour lui, « *le théâtre est un lieu d'exposition et la plupart de [ses] scénographies sont des variations de cette idée à différents niveaux : structures, espaces de jeu, circulations. C'est [son] côté architecte et [il se] considère davantage comme un architecte d'extérieur que d'intérieur.* »

Théâtre Aujourd'hui n°13 La Scénographie, Jean Chollet.

Distribution



Bernardo Aris Porras, membre permanent de la Schaubühne depuis cette saison, est né en à Berlin en 1989. Après des études à la *Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst* (Institut supérieur d'arts dramatiques Ernst Busch) de Berlin, il joue en 2007 dans *Auf Greifswalder Straße* de Roland Schimmelpfennig (dirigé par Birger Markuse, 2007) sous la direction de Birger Markuse qu'il retrouvera plusieurs fois. On le voit également dans des mises en scène de Nick Hartnagel (*Le Manteau* de N. Gogol en 2009) et de Georges Schütky pour l'opéra *Ariane à Naxos* de R. Strauss. Il joue également un rôle de Shakespeare dans *Troïlus et Cressida* mis en scène par Vei Schibert en 2010.



Lars Eidinger, membre permanent de la Schaubühne depuis 1999, a suivi une formation de comédien à la *Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst* (Institut supérieur d'arts dramatiques Ernst Busch) de Berlin de 1995 à 1999. Il apparaît notamment dans *La Pucelle d'Orléans* de Schiller et *Préparatifs d'immortalité* de Peter Handke au Deutsche Theater de Berlin sous la direction de Jürgen Gosch.

Depuis 1998, il joue dans de nombreuses productions cinématographiques et télévisuelles dont les films *Nur ein Sommer* de Tamara Staudt (2006), *After effect* (2005) de Stephan Geene et *Alle Anderen* (2009) de Maren Ade, qui a rencontré un grand succès en Allemagne. Lars Eidinger est également musicien : en 1999 il produit la bande sonore du documentaire diffusé par Arte *Die Mörder des Herrn Müller* d'Ernst-August Zurborn. Il compose également la musique de *Nora* (Henrik Ibsen), de *L'Ange exterminateur* (Karst Woudstra) et du *Deuil sied à Électre* (Eugene O'Neill), trois mises en scène de Thomas Ostermeier.



Franz Hartwig, membre permanent de la Schaubühne depuis 2009, a intégré pendant quelques années le Théâtre Jeune Génération à Dresde. Il s'essaye au cinéma avec Simon Verhoeven dans *Männerherzen... die ganz, ganz große Liebe* en 2010. Au Théâtre, il travaille sous la direction de Luk Perceval, Marius von Mayenburg, Benedict Andrews mais également Thomas Ostermeier dans sa mise en scène de *Der Menschenfeind* de Molière programmé cette saison à l'Odéon.



Jenny König, membre permanente de la Schaubühne depuis cette saison, est née en 1986 à Hanovre. De 2006 à 2010, elle étudie le Théâtre à l'Académie de théâtre et de Musique de Hanovre où elle reçoit une bourse en 2008. Durant ses études, elle joue entre autres sous la direction de Nora Somaini et Corinne Eckenstein. Depuis 2009, elle est membre permanente du théâtre national de Manheim où on la voit notamment dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Celia Drexel en 2010 ou encore *Dialogues avec des astronautes* de F. Zeller mis en scène par Burkhard C. Kosminski en 2010.



Erhard Marggraf, né en 1925, commence une formation d'acteur en 1949. Il travaille dans plusieurs institutions allemandes : le Theater Schiffbauerdamm de Berlin, le Théâtre Greiz, le Théâtre populaire de Rostock, le Deutsches Theater de Berlin... Il collabore avec Benno Besson, Wolfgang Heinz, Adolf Dresen, Heiner Müller, Thomas Langhoff. Il joue Tchekhov sous la direction de Falk Richter (*Les Trois Sœurs* en 2006 et *La Cerisaie* en 2008) et de Luk Perceval (*Platonov* en 2006) qu'il retrouve la même année dans *Marie Stuart* de F. Schiller. Il joue également Shakespeare dans *Comme il vous plaira* mis en scène par Barbara Frey en 2004 et surtout dans *Othello* en 2010 mis en scène par Thomas Ostermeier.



Stefan Stern, né en 1982, est membre permanent de la Schaubühne depuis 2007. Après avoir suivi une formation d'art dramatique à la *Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst* (Institut supérieur d'arts dramatiques Ernst Busch) de Berlin, il devient membre du Théâtre de Francfort de 2002 à 2004. Au Théâtre, il travaille avec Falk Richter, Luk Perceval, Benedict Andrews... Sous la direction de Thomas Ostermeier, il joue dans *Othello* en 2008 et dans *Hamlet* en 2010.



Gert Voss, né en 1941 à Shanghai, est reconnu mondialement pour ses interprétations des grands rôles shakespeariens : Puck dans *Le Songe d'une nuit d'été* mis en scène par Alfred Kirchner en 1977, Richard III et Macbeth sous la direction de Claus Peymann, Shylock dans *Le Marchand de Venise* mis en scène par Peter Zadek en 1988, Othello mis en scène par Georges Tabori en 1990, le Roi Lear mis en scène par Luc Bondy en 2007... En 1979, il interprète Angelo dans *Mesure pour Mesure* mis en scène par B.K. Tragelehn. Gert Voss a remporté de nombreux prix nationaux et internationaux, y compris le *Gertrud-Eysoldt-Ring* et la *Kainz-Medaille*. Il reçoit le prix Fritz Kortner en 1992 et est élu à six reprises dans la revue *Theaterheute* comme l'acteur de l'année. Nommé en 1995 par le *Times* comme Meilleur Acteur, il reçoit en 1997 le Prix de l'Institut International du Théâtre.

Quelques pistes de réflexion

La scénographie

Le décor de Pappelbaum s'apparente à une grande « boîte de scène », close, hermétique, aux antipodes de la scène élisabéthaine ouverte sur le ciel et avançant sur les spectateurs. Le plafond, comme les trois murs, sont recouverts de petits carreaux ocres et marrons, de différentes nuances. Le sol est également carrelé, mais de dalles plus larges et plus claires. De larges bancs carrelés, tout autour de la scène, et deux grilles d'aération à jardin et à cour, sembleraient représenter des thermes publics. Un plaid, quelques coussins et un service à thé métallique, posés au loin, conforteraient, sans certitude, cette hypothèse. Un immense lustre, au centre, mobile, suspendu au plafond, définit par la lumière l'espace : la représentation des lieux, l'ambiance et les dimensions de l'aire de jeu.



Scénographie de J. Pappelbaum pour *Mass für Mass*, mise en scène Th. Ostermeier



La scène élisabéthaine

Pappelbaum propose un espace réaliste mais stylisé, aux lignes claires et architecturées. L'espace scénique semble monolithique, de par sa monochromie, et renvoie une impression de saleté – d'ailleurs sans cesse nettoyée au karcher – par les nuances ocres des carreaux et les grandes taches sombres sur les murs. Peut-être en faudrait-il peu – à un élément de décor près – pour que ces bains publics ne se transforment en abattoir ? Pour que le palais devienne prison ?

L’hermétisme du décor est tel qu’il confine d’abord les acteurs dans l’aire de jeu : pas d’issue pour eux, excepté une ouverture dérobée à cour qu’ils n’utilisent que très exceptionnellement et tardivement. Les acteurs hors jeu sont donc amenés à demeurer sur scène, bien souvent sur les bancs en périphérie, contemplatifs de l’action qui se déroule au centre. Le dispositif, frontal, amène les acteurs à se projeter

vers la seule ouverture permise par le décor : les spectateurs. Cette ouverture, à l'exception d'une autre entrée dérobée à cour, utilisée exceptionnellement, dictera peu à peu les modes d'entrée et de sortie par la salle, dans une abolition de plus en plus récurrente de la rampe et de la frontière scène/salle.

Le spectacle

Adapter Shakespeare

Ostermeier propose *a priori* une adaptation très contemporaine de Shakespeare, tant sur un plan scénographique et au niveau des costumes que sur un plan dramaturgique, au point de remanier considérablement la structure du texte.

Pourtant, malgré une modernité affichée – costumes-cravates, karcher et autres éléments esthétiques contemporains – Ostermeier rappelle n'a de cesse, et dès l'ouverture, de recréer directement sur scène à la manière d'un théâtre pauvre, une ambiance médiévale propre à nourrir un imaginaire folklorique - la silhouette d'une femme dessinée sur le mur du lointain n'aura de cesse de nous intriguer : les chants polyphoniques, accompagnés par une trompette et une guitare, peuvent rappeler un théâtre médiéval de tréteau...en même temps qu'un chœur antique visant à ponctuer l'action scénique ?

Ostermeier conserve peut-être aussi quelques codes shakespeariens, à commencer par l'usage métonymique des objets, comme la couronne confiée à Angelo, ou le lustre, unique élément de décor venu signifier l'espace du palais ou des thermes publiques.

Enfin, ultime emprunt aux codes shakespearien, le travestissement des acteurs – Escalus qui devient Madame Overdone et Claudio, Marianne – vient rappeler un motif cher à Shakespeare, avec d'autant de force comique que le travestissement concerne ici des personnages graves : instrument du pouvoir ou victime. Mais à l'inverse des comédies shakespeariennes – Rosalinde dans *Comme il vous plaira* – le travestissement est inversé - ce sont les hommes qui se griment en femme – voire repoussé à la limite de l'acteur-mannequin désarticulé et de l'objet.

Le grotesque



Le grotesque est ici affirmé à travers un seul personnage, devenu emblématique du peuple : Lucio. Il associe ici à l'apparat clinquant d'un personnage moderne une trivialité presque farcesque, puis clownesque dans le numéro dansant et acrobatique qu'il livre avec le prévôt. Le jet d'eau, à la symbolique forte de purification, devient, particulièrement avec le personnage de Lucio, un ressort clownesque par excellence.

Le grotesque est presque macabre avec Marianne – Claudio travesti – dont le visage figé, le corps difforme et la démarche en crabe inquiètent plus qu'ils ne font rire.

Quelques symboliques chrétiennes...

S'appuyant sur une analyse chrétienne du texte de Shakespeare, le pouvoir politique ici semble se reposer sur un socle religieux, dans une esthétique nourrie de références au christianisme. Martyrs d'un système politique corrompu, la « vierge » Isabelle revêt une tunique immaculée tandis que son frère Claudio prend un visage et une silhouette christiques. Chez Angelo, la purification, quasi obsessionnelle, prend des allures baptismales : sauf que le « baptême » se fait au karcher... La quête d'Angelo prend des allures messianiques quand, bras en croix, suspendu tête en bas comme Pierre l'apôtre, il se sent rongé par sa passion pour Isabelle.



La chair

Ostermeier place la thématique de la chair au centre de sa mise en scène, littéralement même, au point de suspendre en milieu de scène une carcasse de porc : représentation macabre et symbolique de la prison et de l'exécution prochaine.

Mais la chair devient aussi celle de la luxure, quête d'Angelo avec Isabelle. Ses « avances » aboutissent presque au viol, sur la carcasse même du porc qui gît au sol. Quand Angelo prend alors la place du porc, pendu au lustre, il confond et rassemble les deux sens de la chair : luxure et mort, deux sens qui scellent aussi, sur le plan dramatique, le destin de Claudio.

Revue de presse

Dans le rôle de Vincentio, Gert Voss est tout simplement grandiose, il n'a nulle part son pareil. Le plus grand art de la métamorphose lui est une seconde nature – voilà un comédien d'une maîtrise hors pair, l'un des plus subtils qu'il nous ait jamais été donner d'admirer.

Ulrich Weinzierl, *Die Welt*, 19 août 2011

Une représentation rhétoriquement claire, à la fois balancée et sereine, musicalement formidablement équilibrée et d'un fracassant panache, de cette terrible comédie. [...] Grâce à l'adaptation à la fois poétique et contemporaine du texte de Shakespeare due à Marius von Mayenburg, on discute avec brio, au bord des abîmes, de Dieu, du diable et du salut de l'âme. Ostermeier met en place des débats à couper le souffle avec la plus grande aisance, sans sacrifier le moindre des ornements élisabéthains qui décorent cette tragi-comédie philosophique sur le haut degré de contamination de la Justice – il y parvient à grands renforts de mascarades, de déguisements et de clowneries diverses (avec Stefan Stern pour incarner la mauvaise langue du peuple).

Reinhard Wengiereck, *Morgenpost*, 19 septembre 2011

La manière dont Lars Eidinger dans le rôle d'Angelo s'analyse sans fioritures et lutte avec lui-même, interrogeant son statut et sa position avec la plus clairvoyante droiture d'esprit, l'élan du cœur et de la chair, est en un mot d'une profonde intensité.

Christine Dössel, *Süddeutsche Zeitung*, 19 août 2011

Loin de s'en tenir à la simple recherche d'effets, Ostermeier, à chaque intermède comique, fait porter tout l'accent de sa mise en scène et tout son sérieux sur la dimension tragique de la pièce. [...] Il nous livre là une version intelligente et purifiée de Shakespeare.

Wolfgang Huber-Lang, *APA*, 18 août 2011

Pour aller plus loin...

Bords de plateau

Samedi 7 avril à 17h30

Rencontre animée par Laure Adler, journaliste à France Inter

Théâtre de l'Odéon –Salon Roger Blin

Entrée libre sur réservation : present.compose@theatre-odeon.fr

