

VIDY • LAUSANNE / LE VOLCAN • MAISON DE LA CULTURE DU HAYRE

direction
Lluís Pasqual



MESURE POUR MESURE

S H A K E S P E A R E



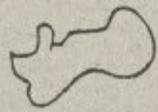
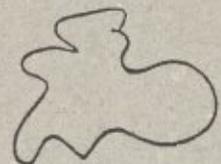
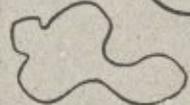
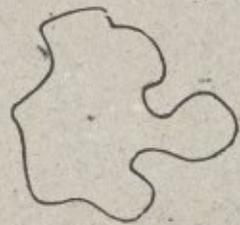
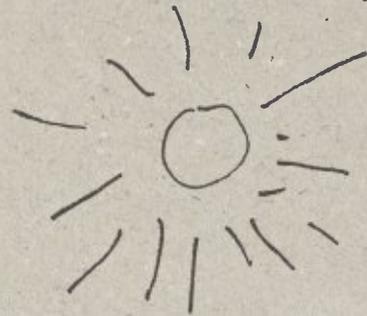
O D É O N ■ T H É Â T R E D E L ' E U R O P E

Restaurant *La Méditerranée*
Specialités fruits de mer et poissons

face au théâtre

place² de l'Odéon

Don 46.75



grâce à "La Méditerranée"
la mer
arrive place de l'Odéon.

Elle y dispose les fruits et les
fleurs

ouvert après

le
spectacle

Jean Cocteau
* 1960

2 place de l'Odéon Paris 6° - Tel: 43.26.46.75 / 43.26.36.72

ouvert tous les jours (voiturier)



MESURE POUR MESURE

WILLIAM SHAKESPEARE

Texte français **Jean-Michel Déprats**

Mise en scène **Peter Zadek**

Décor et costumes **Johannes Grützke**
Lumières **André Diot**
Musique **Peer Raben**

Mouvements scéniques **Françoise Grés**
Maquillages et perruques
conçus et réalisés par **Kuno Schlegelmilch**

Assistants à la mise en scène **Rosee Riggs, Anton Rey, Elfi Reiter**
Assistant décor **Nathalie Boulenger**
Assistante costumes **Christian Schaller**
Assistante Maquillages et perruques **Gabriela Rupprecht**
Carole Amasse

Décor réalisé par
les ateliers de Nanterre-Amandiers

Peintures **Alwyne de Dardel**
Giovanni Coppola,
Brigitte Coucoureux,
Yvon Fustec,
Ulysse Ketselidis,
Marie Rossignol,
Alain Tchillinguirian

Sculptures **Richard Bruyère**

Costumes réalisés par **Gérard Audier**
assisté de **Liliane Delers**

Stagiaires
Britta Adam,
Elisabeth Gabriel
Bénédicte Métrol

Avec
Isabella, sœur de Claudio
Premier gentilhomme; puis **Bernardin**
Madame Maulue, maquerelle
Juliette, aimée de Claudio
Francisca, nonne; puis **Mariana**, fiancée d'Angelo
Pampée, personnage bouffon au service de Madame Moulue
Claudia, jeune gentilhomme
Le frère **Thamas**; puis le frère **Pierre**
Lucia, excentrique
Le **Prévôt**
Escalus, seigneur âgé
Deuxième gentilhomme; puis **Lamausse**, gentilhomme stupide
Angela, le Régent
Vincentia, le Duc
Varrus, gentilhomme, ami du Duc
Lecaude; puis **Abharsan**
Le page
en alternance*

Isabelle Huppert
Zazie de Paris
Christine Pignet
Anouschka Renzi
Béatrice Romand

Roland Amstutz
Pascal Bongard
Jacques Bourgaux
Philippe Clévenot
Jean-Marie Frin
Jean-Pierre Jorris
Jean-Claude Leguay
André Marcon
François Marthouret
Anton Rey
Heinz Schubert

Camillo Angarita
Julien Bencze
Colin Domenger
Ambroise Montsarrat
Grégory Morin
Mathieu Reynaud

et

André Kudella,
Nicola Lembach,
Thomas Sicker.

* des Petits Chanteurs de Paris, Chef de chant Patrick Marco.

Production

ODÉON • THÉÂTRE DE L'EUROPE
THÉÂTRE VIDY LAUSANNE
et LE VOLCAN, MAISON DE LA CULTURE
DU HAVRE avec le soutien de la Ville
de Clermont-Ferrand

- Odéon - Théâtre de l'Europe :
7 Février au 28 Mars 1991
- Opéra Municipal de Clermont-
Ferrand : 3, 4 et 5 avril 1991
- Théâtre de Vidy - Lausanne :
11 Avril au 9 Mai 1991
- T.N.P. - Villeurbanne :
13 au 16 Mai 1991
- Maison de la Culture de
Chambéry :
21, 22 et 23 Mai 1991
- Théâtre de Nîmes :
25 et 26 Mai 1991
- le Volcan, Maison de la Culture
du Havre :
29 Mai au 1^{er} Juin 1991

Cette production a bénéficié
du soutien de
Mercedes-Benz - France





HAROUN AL RASCHID, CALIFE DE BAGDAD

Aux côtés de Sindbad le marin, d'Aladdin et de Schéhérazade, Haroun al Raschid (qui fut le cinquième calife de Bagdad sous le nom d'al-Raschid, le "bien guidé") illumine de sa présence colorée *Les Mille et Une Nuits*.

"Schéhérazade commença à raconter au Sultan Schahzenan une nouvelle histoire en ces termes : Sire, je vous ai plusieurs fois entretenu de quelques aventures arrivées au fameux calife Haroun-al-Raschid... Quelquefois nous sommes dans des transports de joie extraordinaires, quelquefois aussi, nous sommes dans une mélancolie si profonde, que nous sommes insupportables à nous mêmes. Le calife était, un jour, dans cette situation d'esprit, quand Giafar, son grand vizir fidèle et aimé, vint se présenter devant lui : – Je prends la liberté de rappeler à Votre Majesté qu'elle s'est imposé elle-même un devoir de s'éclaircir en personne de la bonne police qu'elle veut qui soit observée dans sa capitale et aux environs. C'est aujourd'hui le jour qu'elle a bien voulu se prescrire pour s'en donner la peine ; et c'est l'occasion la plus propre qui s'offre d'elle-même pour dissiper les nuages qui offusquent sa gaieté ordinaire.

– Je l'avais oublié, répliqua le calife, et tu m'en fais ressouvenir fort à propos ; va donc changer d'habit pendant que je ferai la même chose de mon côté.

Ils prirent chacun un habit de marchand étranger ; et, sous ce déguisement, ils sortirent seuls par une porte secrète du jardin du palais, qui donnait sur la campagne. Ils firent une partie du circuit de la ville par les dehors, jusqu'aux bords de l'Euphrate, ils traversèrent le fleuve et au bout du pont ils rencontrèrent un aveugle assez âgé, qui demandait l'aumône. Le calife se détourna et lui mit une pièce de monnaie d'or dans la main. L'aveugle, à l'instant, lui prit la main et l'arrêta :

– Seigneur, pardonnez ma hardiesse et mon impertinence ; donnez-moi, je vous prie, un soufflet, ou reprenez votre aumône ; je ne puis la recevoir qu'à cette condition, si vous en saviez la raison, vous tomberiez d'accord avec moi que la peine est très légère.

Le calife continua son chemin avec le grand vizir ; mais, à quelques pas de là, il dit au vizir : – Il faut que le sujet qui a porté cet aveugle à se conduire ainsi avec tous ceux qui lui font l'aumône soit un sujet grave. Je serais bien aise d'en être informé ; ainsi retourne et dis-lui qui je suis, qu'il ne manque pas de se trouver demain au palais, au temps de la prière de l'après-dîner, et que je veux lui parler. Ils rentrèrent dans la ville ; et, en passant par une place, ils trouvèrent un homme jeune et bien mis, monté sur une cavale qu'il maltraitait cruellement à coups de fouet et d'éperons. Ils continuèrent de marcher ; et le calife dit au grand vizir de bien remarquer cette place et de ne pas manquer de lui faire venir demain ce jeune homme, à la même heure que l'aveugle.

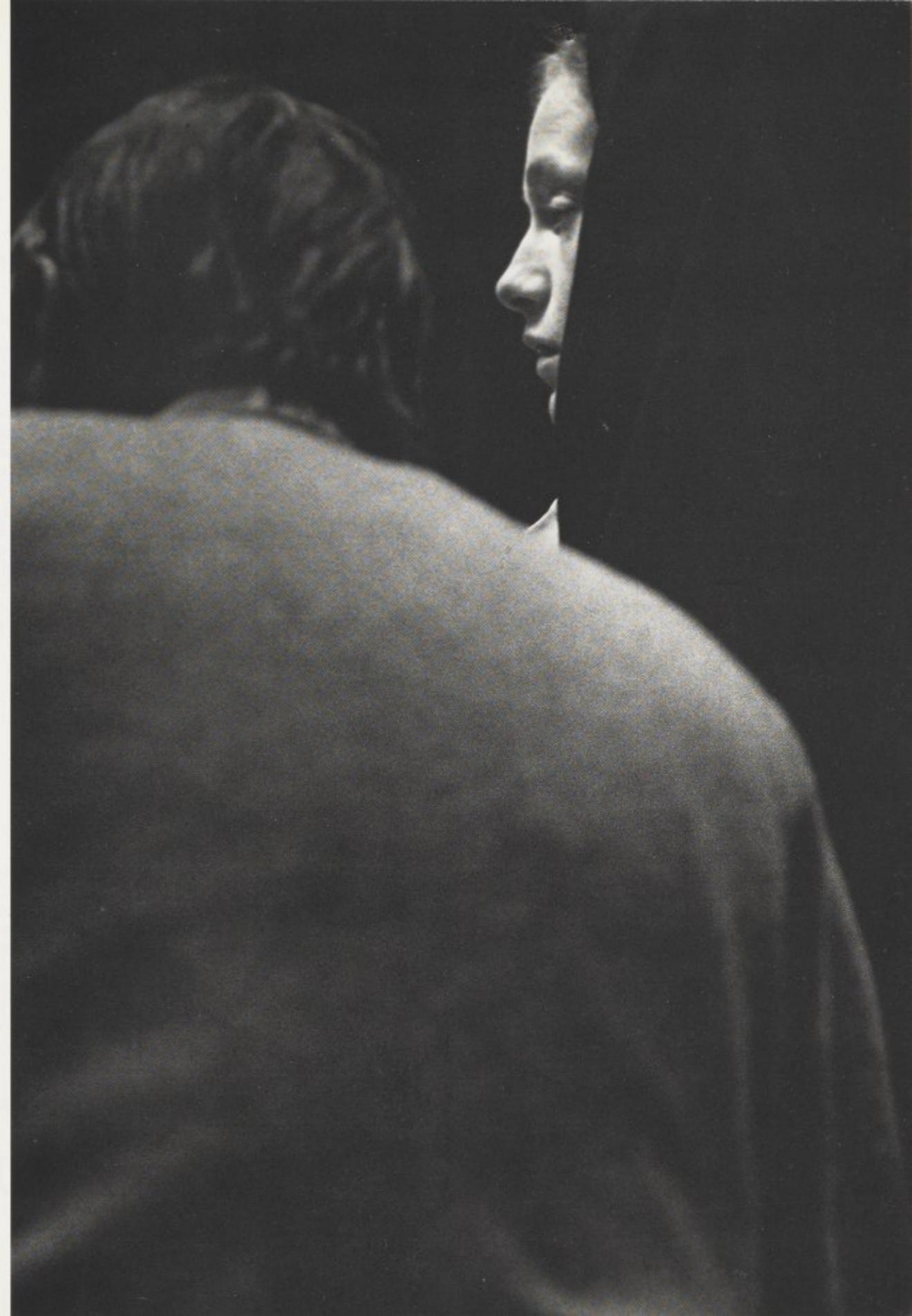
Avant que le calife arrivât au palais, dans une rue par où il y avait longtemps qu'il n'avait passé, il remarqua un édifice nouvellement bâti. Cette maison appartenait à Cogia Hassan qui, sans qu'on sût par quel endroit la fortune l'avait favorisé, avait acquis de si grands biens qu'il sautoit fort honorablement la dépense.

– Je veux voir ce Cogia Hassan Alhabbal, lui dit le calife ; va lui dire qu'il se trouve aussi demain à mon palais, à la même heure que les deux autres.

Le lendemain, après la prière de l'après-dîner, le calife entra dans son appartement ; et le grand vizir y introduisit aussitôt les trois personnages dont nous avons parlé et les présenta au calife. Ils se prosternèrent tous trois devant le trône du Sultan. »

Devant Haroun, ils tenteront d'expliquer la justesse de leur conduite.

Travesti, le calife découvre les secrets de son peuple ; le visage découvert, il use de son pouvoir pour comprendre, et surtout, pour juger.



MESURE POUR MESURE : QUELQUES ÉTAPES



Mesure pour mesure apparaît sur la scène française voilà tout juste un siècle, quand avec Antoine et Lugné-Poe naît le théâtre moderne.

Attirés par Shakespeare et les dramaturges élisabéthains, Lugné-Poe et Jarry, son "secrétaire-régisseur", s'intéressent de près aux tentatives de retour aux sources que mène à Londres l'Elizabethan Stage Society. Ils y trouvent une alternative aux représentations académiques d'un répertoire shakespearien limité. Et puis le dépouillement de la représentation convient si bien à leurs misérables moyens financiers ! Ainsi, le 10 décembre 1898, au Cirque d'été des Champs-Élysées, les amis du Théâtre de l'Œuvre découvrent-ils *Mesure pour Mesure*. Sur la piste, à l'entrée des écuries, une estrade rectangulaire, entourée sur trois côtés par les spectateurs avec pour fond une façade aux portes et fenêtres praticables. En conduisant l'action aussi bien sur le plateau que dans la salle, les galeries et les corridors, la mise en scène de Lugné utilise toutes les possibilités de l'espace de jeu, elle innove de manière absolue et devance de plus de vingt ans les recherches de Reinhardt en Allemagne, et de Copeau en France. Mais Lugné a confié la traduction de l'ouvrage à un éditeur mécène qui paye la charpente du dispositif et livre un texte inexact, tronqué, d'une insigne platitude et contraire à toute la tradition de rigueur littéraire de l'Œuvre.

Séduit à son tour, Georges Pitoëff choisit *Mesure pour Mesure* dès ses débuts à Genève et donne une première fois le spectacle le 19 octobre 1920 à la Salle de Plainpalais. A cette occasion, Guy de Pourtalès établit une traduction de bonne facture que publie encore aujourd'hui les Editions de la Pléiade. Les quelques photos d'archives du Studio Manuel montrent un dispositif rudimentaire devant une toile de fond stylisée peinte par André Girard. Georges Pitoëff, c'est évident, n'a pas encore acquis la maîtrise des volumes architecturaux dont il fait ensuite preuve dans tous ses spectacles, *Macbeth* notamment.



Dans un petit coin de la photo, on distingue aussi la silhouette de Michel Simon qui fait ses débuts de génial burlesque shakespearien.

Œuvre noire, chaotique, où alternent l'extrême tension poétique et l'écriture dramatique hâtive, la gravité existentielle, l'obscurité désespérée et l'humour de gibet, *Mesure pour Mesure* est oubliée pendant des décennies jusqu'à Jean Dasté qui l'inscrit au répertoire de la saison 1949-50 de la Comédie de Saint-Etienne. Dans son sillage naîtront plusieurs productions, notamment une création par René Jauneau au pied des murailles de Carcassonne.

Le 27 octobre 1978, Peter Brook et son amical complice Jean-Claude Carrière font découvrir *Mesure pour Mesure* à une nouvelle génération de spectateurs et ils ont à leurs côtés François Marthouret qui les accompagne volontiers dans leurs travaux shakespeariens et joue déjà le Duc.

Peter Zadek nous propose à son tour cette œuvre, pour lui "fétiche", dans laquelle il fit ses débuts d'acteur en langue anglaise en 1944 à Oxford, sous la direction de Nevill Coghill – Richard Burton jouait Angelo – et qui jalonne depuis son parcours de metteur en scène, de Bochum à Brême, avec Martin Sperr comme traducteur, et aujourd'hui à Paris.

Michel Bataillon

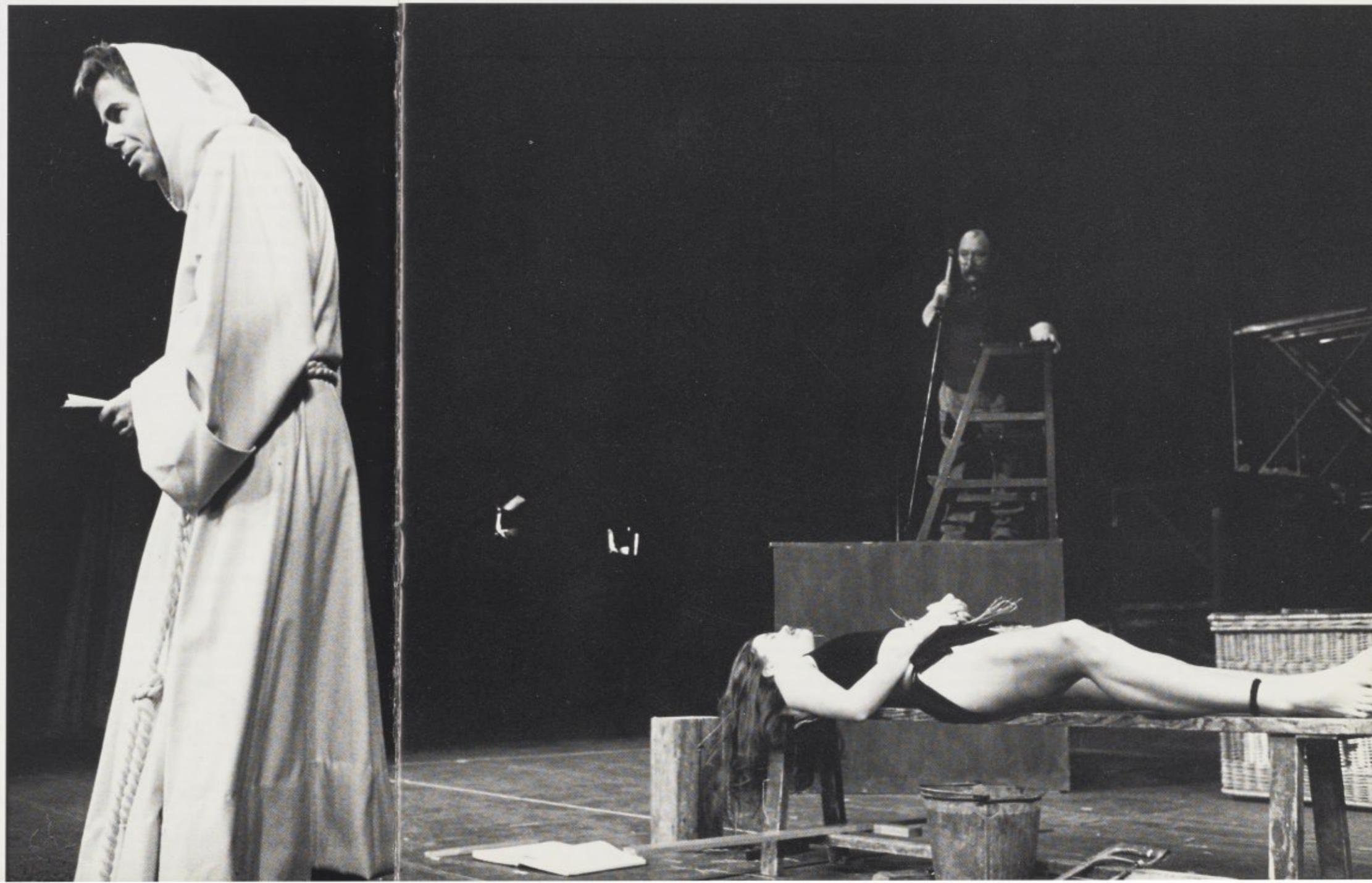
TOUS LES LIEUX POSSIBLES

Shakespeare, auteur européen, tel était le thème : ou encore, comment on représente le "barde" dans les divers pays d'Europe.

Il serait cependant trop facile d'écrire qu'en Angleterre on le met en scène tous les jours et, par conséquent, de toutes les manières — il vaudrait mieux dire qu'on le met à jour —, qu'en Allemagne on le corrige d'un point de vue dramaturgique, pour en surmonter les difficultés, qu'en France on cherche un filtre romantique et en Italie l'instant vital... de tels généralisations et lieux communs avaient déjà perdu leur sens à une époque où la convention était plus forte que la vision personnelle des metteurs en scène. Et comment soutenir de telles affirmations précisément à l'occasion d'une mise en scène de Shakespeare par quelqu'un capable de déclarer, comme Peter Zadek, qu'il n'y aurait aucune difficulté à créer, à six mois de distance, deux versions opposées, ou au moins discordantes, d'*Hamlet* ?

On est bien loin d'un style pour chaque pays. Jan Kott confrontait deux périodes de l'histoire polonaise, symbolisant chacune d'elles par une version différente d'*Hamlet*, la première, politique et tournée vers l'action, née en 1956 du XX^e Congrès du PCUS et celle de la nouvelle stagnation, huit ans plus tard, dans laquelle le Prince du Danemark retrouvait sa traditionnelle pâleur pour arpenter, un livre à la main, les murs d'Elseleur, dévoré par le doute et l'impuissance. A la même époque, Zeffirelli plaçait son héros dans le contexte de la mort de Kennedy et Lioubimov le faisait interpréter par une idole du spectacle russe, Victor Visotski, devant un rideau qui balayait inlassablement la scène, emportant toute épave et peut-être aussi un régime.

Mais je voudrais rappeler Ulrich Wildgruber, fou et burlesque, faisant peur à Ophélie (Ilse Ritter) avec un masque à tête de cochon, dans le hangar d'une usine désaffectée de Bochum, sous la direction de Peter Zadek; et Bruno Ganz, mélancoliquement lucide, se laissant fasciner par l'Ophélie





de Jutta Lampe, dans l'espace nu de la nouvelle Schaubühne, sous la direction de Grüber, les 3 salles étant réunies en un espace unique ; et parmi les sept versions successives de Carmelo Bene — complice de Laforgue — je voudrais rappeler l'acteur impatient de partir en tournée pour Paris, décortiquant le dilemme à travers la formule "avoir ou ne pas avoir" ; parmi les quatre versions de Leo de Berardinis, je citerais le Prince du Danemark interprété par un Totò apocryphe (*Totò e il Principe di Danimarca*) pour une tournée à Londres, et parmi les quatre versions de Wajda, celle qui était interprétée dans une loge par une actrice habillée en homme. Pour Ingmar Bergman aussi, la clé était le théâtre, par le biais d'un protagoniste "scandaleux" et ouvertement homosexuel, tandis que Patrice Chéreau pourchassait le tourment d'une intrigue qui n'existe pas et Carlo Cecchi l'orgueil de l'intrigue qui n'existe pas non plus et se dissipe dans le rêve.

Les derniers spectacles de l'énumération ont été présentés ou re-présentés la saison passée, celle qui a vu le monde changer de face, accroissant des enthousiasmes inattendus et des doutes, obsédants précurseurs, non par hasard, d'une multiplication des mises en scène de la pièce emblématique : au Deutsches Theater, celle d'une durée de huit heures de Heiner Müller a été subdivisée en séquences différentes, comme celle de Berlin-Est, pendant les huit mois de préparation, avec un final dans un cimetière où le public, aspiré par un entonnoir visuel, avait l'impression d'assister à l'action du fond de la tombe d'Ophélie.

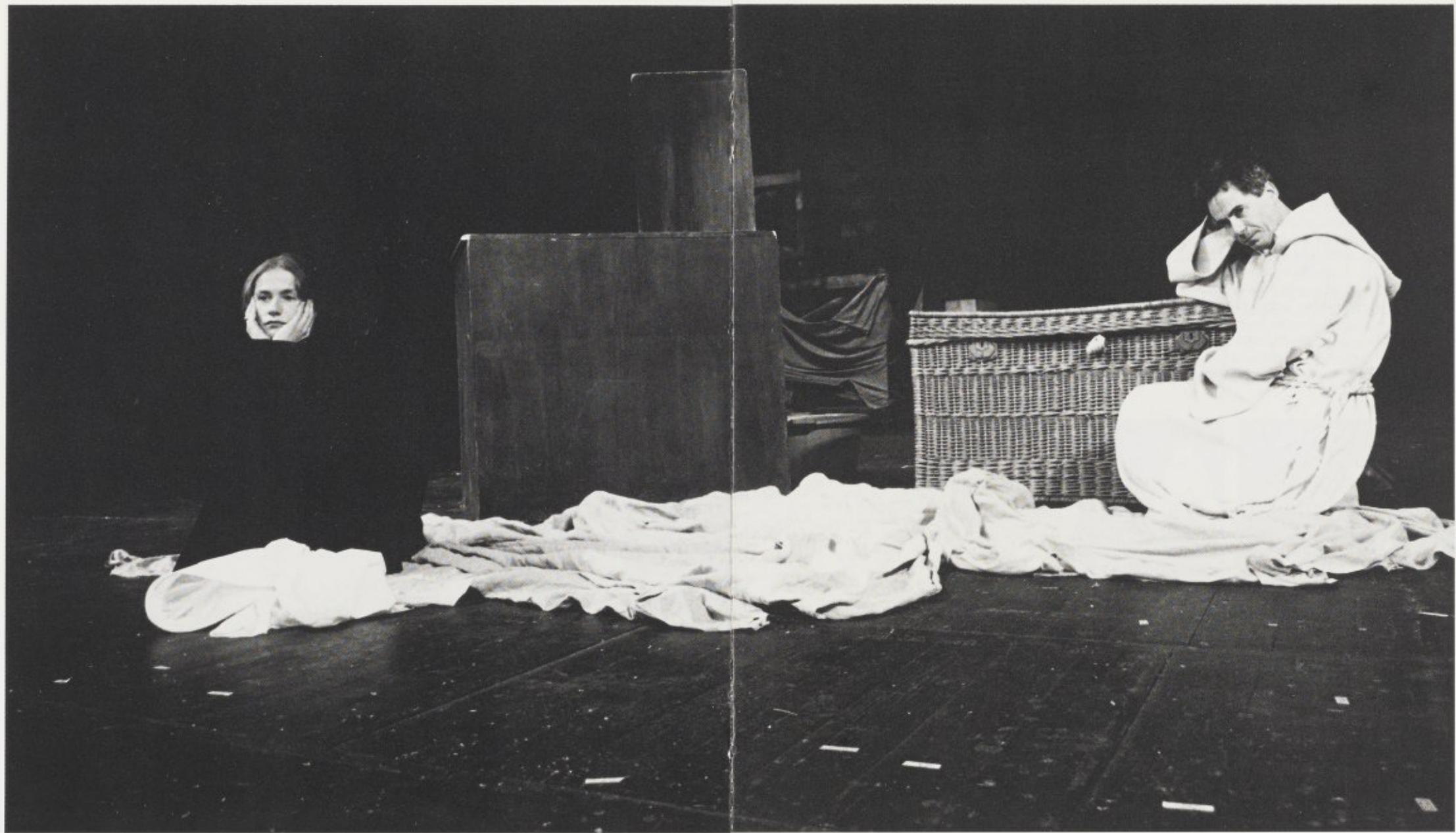
Hamlet parvient à être chacun de nous parce que, déjà à sa naissance, il n'était pas une seule personne : il était Oedipe qui se penche sur la maladie contractée par son peuple, il était Oreste acculé à la vengeance par la fatalité pour pouvoir racheter sa lignée, il était, devant une société qui s'écroule et qui veut changer, un homme qui se demande d'où il vient et pour faire quoi, un visage vide qui se présente pour être rempli, une pure situation théâtrale. Au même titre, on pourrait se demander ce que sont la Vérone de *Roméo et Juliette*, la Sicile et la Bohême du *Conte d'Hiver*, la Vienne de *Mesure pour Mesure*, sinon tous les lieux possibles, un lieu universel traversé par des masques aux visages infinis ? Dans

cette Vienne, je me souviens du Duc se présentant, par la volonté de Ronconi, d'une manière différente à chaque nouvelle apparition, transformé à chaque fois, et non seulement par le déguisement, en un nouveau personnage.

Le théâtre de Shakespeare, le Globe, était vraiment un symbole de l'univers, où le spectateur avait la liberté absolue de créer. Laurence Olivier, dans son film *Henry V*, nous a parfaitement fait voir sa capacité de transfiguration, lorsque les planches du plateau disparaissaient pour faire place à la plaine verdissante d'Azincourt. Le cinéma est un moyen idéal pour réaliser les métamorphoses de Shakespeare, car il n'y a pas de limite à ses possibilités de lecture et de réincarnation, comme l'ont montré Orson Welles, non seulement dans *Othello*, mais aussi dans *A Touch of Evil*, Kurosawa dans *Le Château de l'Araignée* et dans *Ran* et même David Lynch dans son dernier film *Sailor and Lula*, car on pourrait appeler shakespeariens les rapports existants entre une histoire banalement absolue et la crudité des contours, citations à part, comme nous le signale le nom de Perdita conféré à un personnage-clé. Mais contentons-nous de notre imagination, comme les habitués du Globe de jadis. Nul autre que Shakespeare n'offre au spectateur averti mais disponible, au critique usé par l'expérience mais encore curieux, la possibilité inespérée et ingénue de se laisser surprendre comme un enfant. Et de découvrir d'un coup, devant la représentation d'un texte étudié pendant tant d'années, une face nouvelle, comme s'il avait, jusqu'alors, lu et vu autre chose. De pleurer ou de rire comme si c'était pour la première fois. De découvrir, comme cela m'est arrivé il y a quelques jours lors d'une représentation du Teatro del Caretto qu'Oberon et Titania sont deux bêtes féroces, ou comme je le sais maintenant depuis quelques mois, que *La Tempête* est le récit d'un vieux nègre, capable de communiquer avec d'autres mondes, ou encore que *Titus Andronicus*, comme me l'a expliqué Aldo Trionfo, est une fable pour un collège d'enfants de l'époque victorienne. De *Mesure pour Mesure*, j'avais appris, grâce à Peter Zadek, que ce peut être un théorème de géométrie corporelle, démontré à l'aide de quelques chaises. Aujourd'hui, vingt ans plus tard, le même maître me fera-t-il faire un autre rêve ?

Franco Quadri

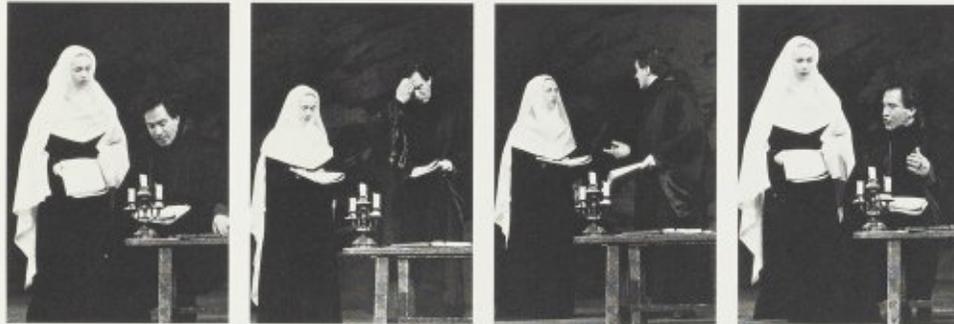




TRADUIRE SHAKESPEARE

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'inflexion 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'infinies 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 recreation, 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 foux sens au détriment du sens. Shakespeare 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'existait 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 pour 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 Déprots

20



De me conduire en présence d'Isabella,
 Une novice de ce couvent, et la charmante sœur
 De son malheureux frère Claudio?

ISABELLA.

Pourquoi "son malheureux frère" ? Dites-le moi,



encore
1.

est vrai.

Je ne voudrais pas, bien que ce soit mon péché familier
 De leurrer les filles, et de badiner,
 La langue et le cœur, jouer ce jeu-là avec les vierges.
 Je vous tiens pour une créature encielée et sanctifiée
 Par votre abandon, un esprit immortel,
 A qui il faut parler avec sincérité,
 Comme à une sainte.

35

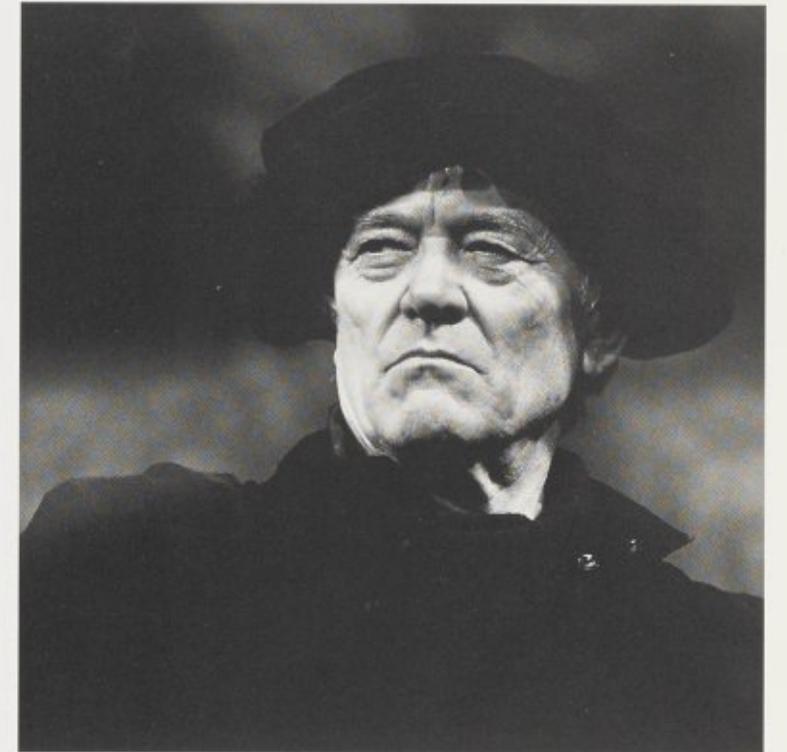
ISABELLA.

Vous blasphémez les saints en vous moquant de moi.

LUCIO.

Ne croyez pas cela. En peu de mots la vérité ; la voici :
 Votre frère et son amante se sont malacés ;

40



LE RYTHME

Le rythme de la représentation correspond finalement au rythme des répétitions. Il dépend du rythme interne de la pièce, du rythme émotionnel du metteur en scène, des détails concrets de la mise en scène, comme le temps de répétition, l'agencement des lieux où se déroulent ces répétitions..., en bref, de toutes les circonstances qui entourent la production du spectacle, et, naturellement, d'une manière tout à fait fondamentale, du rythme émotionnel de chacun des comédiens.

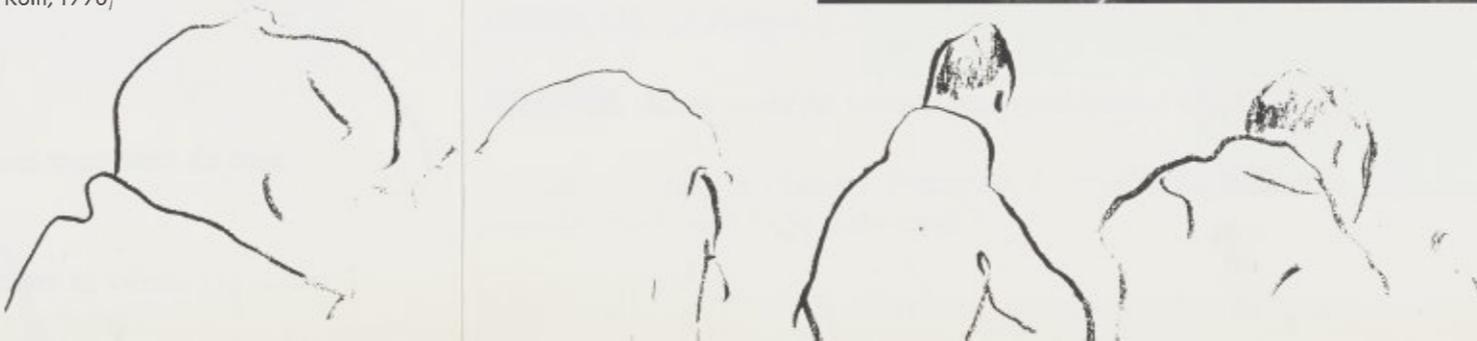
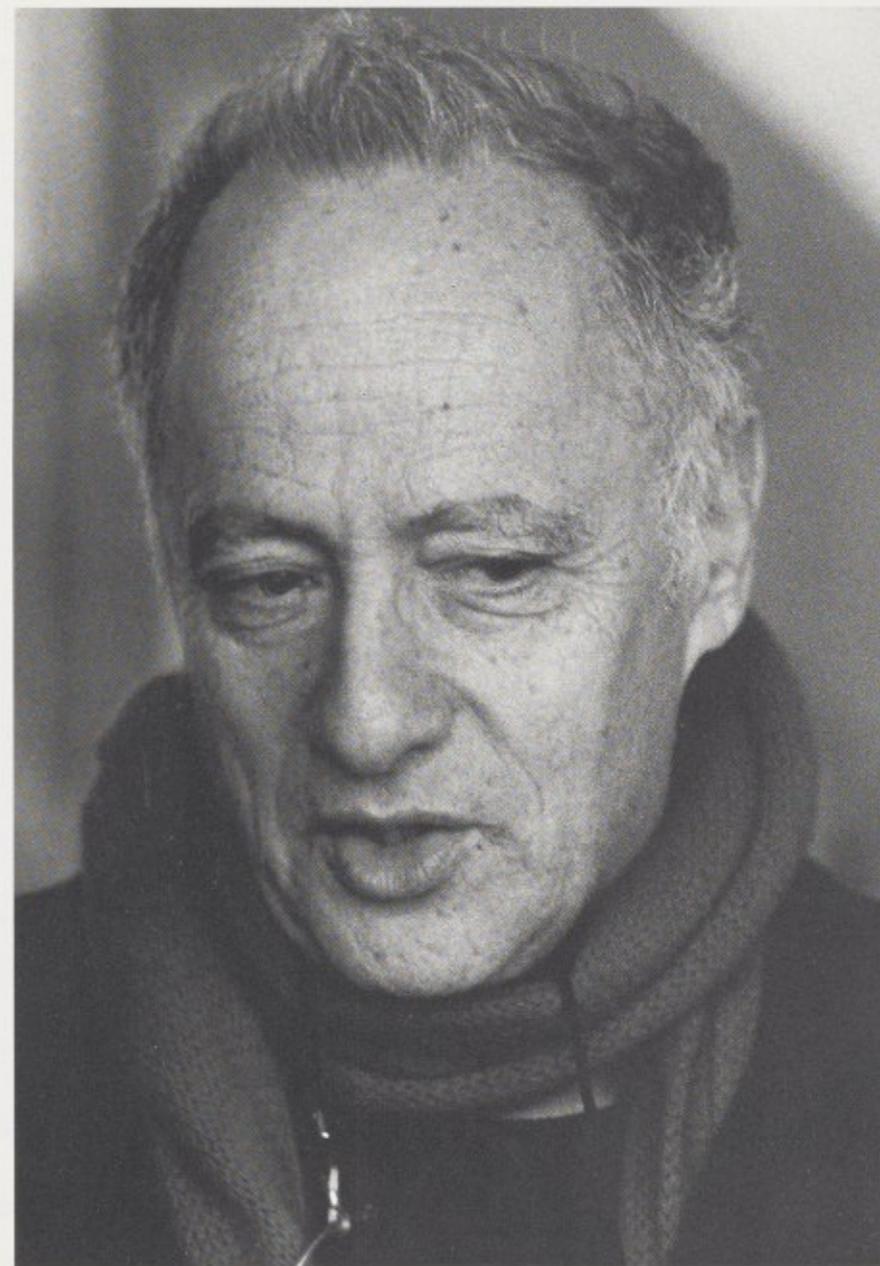
Le rythme est le battement du cœur, il est aussi le tempo ou la cadence, l'équilibre, mais surtout il est la source vitale de la mise en scène. Lorsque je mets en scène Shakespeare, je sais qu'il ne m'est pas possible de le faire dans un laps de temps inférieur à trois mois. Cela ne veut pas seulement dire un nombre minimum de répétitions, mais aussi un temps conçu comme une sphère qui doit être suffisamment élastique et extensible pour autoriser plusieurs points de départ aux rencontres entre le texte et la personne, entre le langage et son expression. Un temps qui permette de chercher diverses formulations, suffisamment longtemps et dans plusieurs directions jusqu'à une phase finale satisfaisante. Lorsqu'il s'agit d'une grande œuvre poétique, comme le sont toutes les pièces de Shakespeare, je m'attends toujours à ce que, lors du travail de répétitions, surgissent des découvertes nouvelles et inattendues qui viennent embrouiller les choses et ralentir le travail. Si je fixe les choses trop tôt, il arrive souvent qu'un nouvel élément important apparaisse trop tard et qu'il ne soit plus possible de l'intégrer.

Dans la mise en scène du *Conte d'Hiver* à Hombourg, au Schauspielhaus en 1978, je savais dès le départ qu'il y aurait des décisions difficiles à prendre concernant l'acte de la Bohême. Comme dans toutes les scènes compagnardes de Shakespeare, l'histoire est ici liée en premier lieu aux paysages de son Warwickshire, avec leurs champs dessinés comme des parcs, leurs haies pleines de fleurs sauvages et d'animaux apprivoisés. Mais la logique de la pièce demande un monde fantastico-réaliste, dans lequel vivent aussi bien des ours que des moutons. Dans l'univers moniériste de cet acte, entre les deux tableaux siciliens, a lieu cette curieuse idylle campagnarde — la Bohême au bord de la mer ! A un moment très avancé des répétitions quelqu'un apporta ce jouet anglais de matière visqueuse que l'on appelle "slime" et j'ai décidé d'utiliser cette "chose" de couleur verte comme base de tout l'acte.

Ainsi l'on glissait maintenant dans cette masse en matière plastique verte ici et là, contraint à avancer ou à ralentir. Le choix de ce matériau signifiait donc un ralentissement des mouvements de l'acte entier, et changeait ainsi le rythme de toute la pièce. Il devenait plus lent que Shakespeare ne l'aurait voulu. L'on devait aussi ressentir, en tant que spectateur, le décalage entre le rythme du texte et la mise en scène. L'acte m'ennuyait un peu. En revanche, il offrait à la mise en scène la possibilité d'exprimer une grande sensualité. Un moyen suffisant pour symboliser tout un monde : la Bohême au bord de la mer ! La décision de ne pas rejeter l'accessoire en question fut prise peu avant la première. Les comédiens jouaient la pièce entière avec une fantaisie si libre et si déchaînée qu'il fallait bien prendre le risque.

Cependant, malgré le succès et malgré la justesse indéniable de cette décision, il me reste une sorte d'arrière-goût, celui d'avoir imposé une légère violation, non nécessaire, au texte shakespearien. Cette impureté (certainement une parmi tant d'autres, car ce sont les hommes qui font du théâtre et non pas des instruments parfaits) laisse supposer que l'on aurait pu trouver un meilleur moyen, un moyen qui n'intervienne pas si lourdement dans le déroulement rythmique de la pièce.

Peter Zadek, 1988
(extraits de *"Peter Zadek, Das wilde Ufer, Ein Theaterbuch"*
Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1990)





LUCIO. Comment va mon morceau de choix, ta maîtresse ? Fait-elle toujours la maquerele, hein ?

POMPEE. Ma foi, monsieur, elle n'a plus du tout de chair fraîche, et c'est elle-même qui cuit au bain-marie.

LUCIO. Eh bien, c'est parfait ; c'est dans l'ordre, c'est comme ça. Jeune putain finit maquerele défâchée ; inéluctable conséquence ; c'est comme ça. Tu vas donc en prison, Pompée ?

POMPEE. Ma foi, oui, monsieur.

LUCIO. Eh bien, ce n'est pas un mal, Pompée. Porte-toi bien ; va, dis que c'est moi qui t'envoie... Pour dettes, Pompée, ou quoi ?

LECOUDE. Parce que c'es

LUCIO. Bon, alors, em
maquereaux, alors il y
antiquité : maquereau de
la prison, Pompée ; maint
la maison.

POMPEE. J'espère, monsi

LUCIO. Non, vraiment je
prier, Pompée, pour qu'
patience, eh bien, tes fer
Dieu vous bénisse, mon p

LE DUC. Et vous de mêm

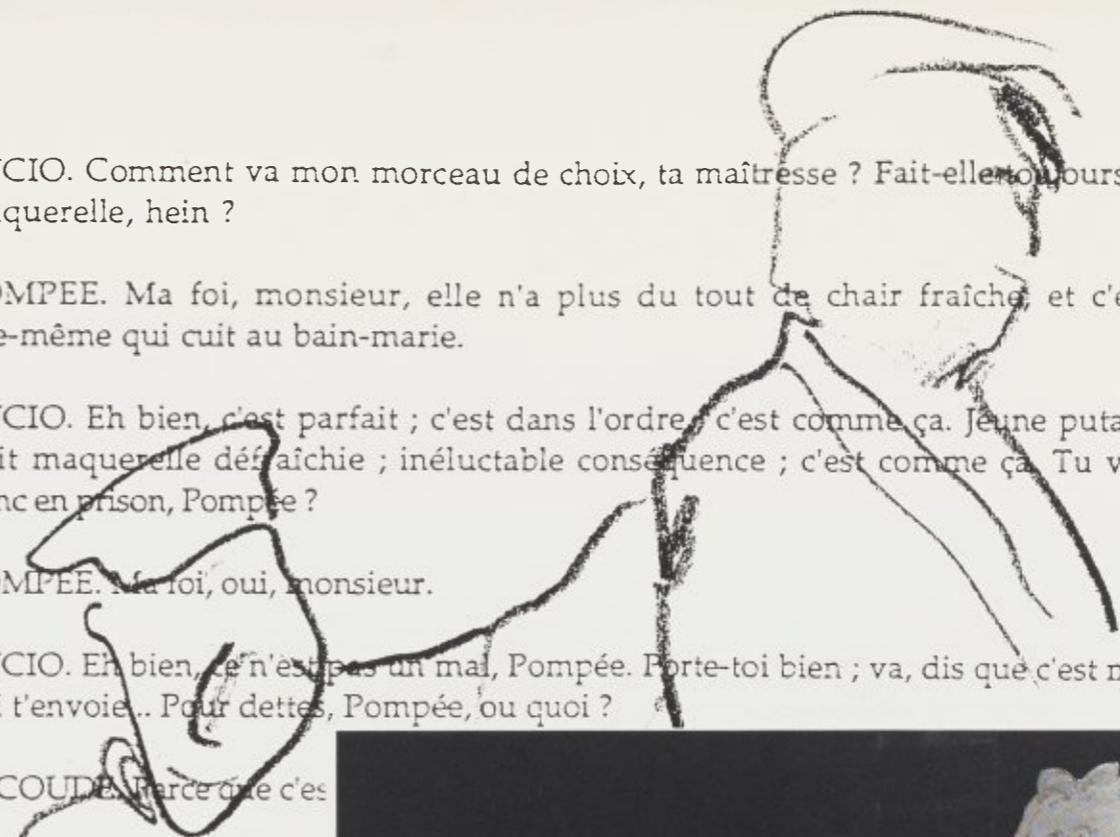
LUCIO. Est-ce que Brigit

LECOUDE. [à Pompée.]

POMPEE. Alors vous ne voulez pas vous porter caution pour moi, monsieur ?

LUCIO. Ni tout à l'heure, Pompée, ni maintenant... Quelles nouvelles de par le monde, mon frère ? Quoi de neuf ?

LECOUDE. [à Pompée.] Allez avancez, monsieur, avancez.



PETER ZADEK

Entre tout metteur en scène et Shakespeare existent des liens d'attraction dûs à trois siècles d'interprétations, qui ont infiniment enrichi l'œuvre faisannante du grand élisabéthain. Ses liens avec Peter Zadek sont parmi les plus complexes, les plus intimes. Le langage y tient une place importante.

On le sait, à l'âge de cinq ans, Peter Zadek a dû quitter son Berlin natal pour l'Angleterre. C'était en 1933. Il y est resté jusqu'en 1958 et en a gardé, quand il s'exprime en français, un extravagant accent oxfordien - il a d'ailleurs fréquenté Oxford.

Ses parents avaient voulu couper définitivement avec leur patrie trop aimée, et qui les avait chassés : chez lui, parler allemand était interdit. N'étant pas homme à fuir un problème, Peter Zadek a voulu aller sur place "régler ses comptes avec l'Allemand qui est en lui".

Là-bas, pour ses premières mises en scène shakespeariennes, en tant qu'homme de théâtre anglophone, il a trouvé plus logique de faire lui-même les adaptations. Elles étaient selon lui pas du tout littéraires, mais pratiques à jouer pour les comédiens.

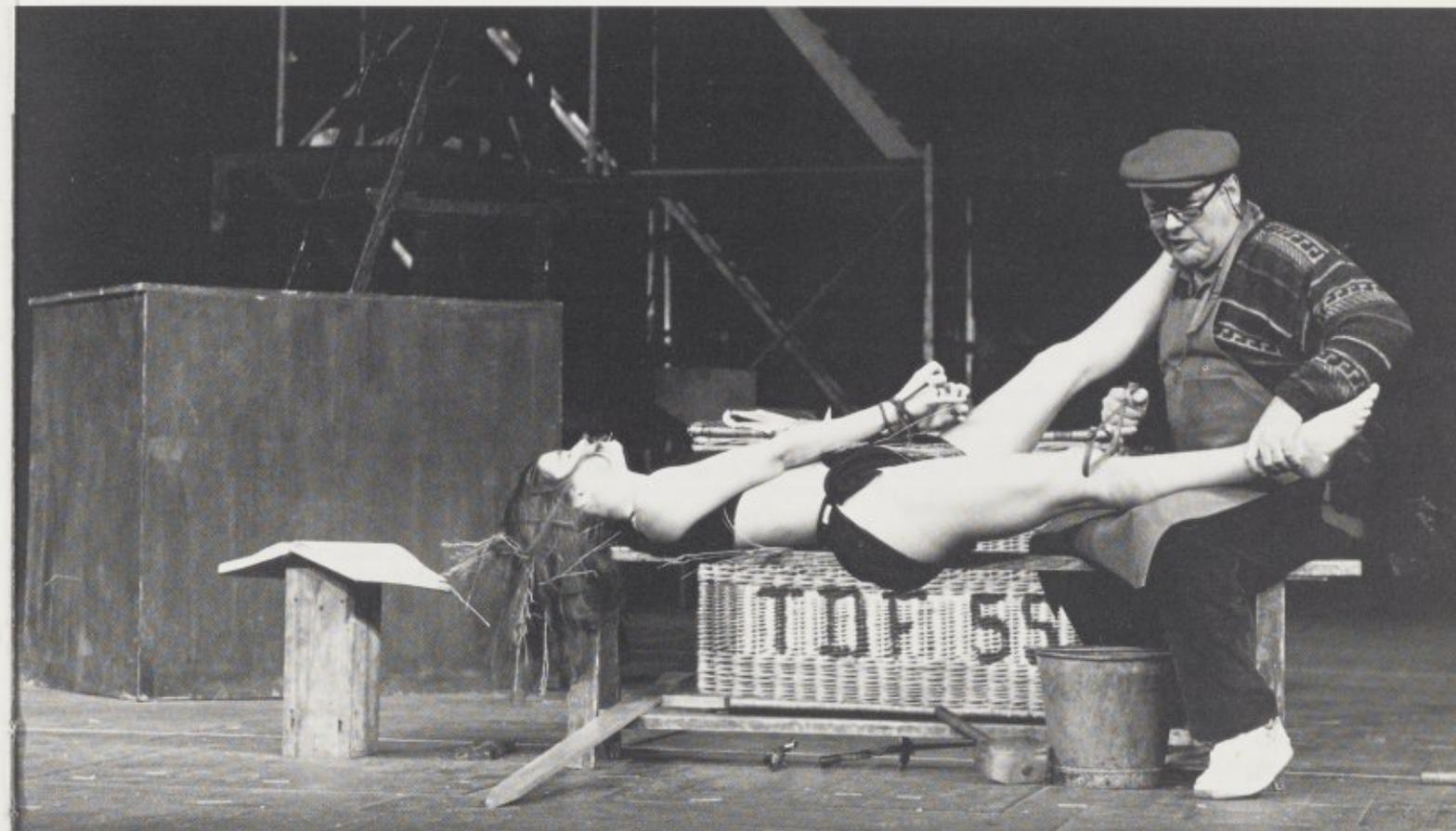
Ainsi, Peter Zadek a pu plonger au plus profond des mystères de Shakespeare, en débusquer les pièges, tester les significations possibles d'un langage à la fois archaïque et universel, le rendre intemporel, sinon moderne, et d'un rapport immédiat avec le public. Après quoi, il a pu demander à Elisabeth Plessen un travail plus fouillé, plus proche sans doute du texte original, sans que ses spectacles perdent leur fascinante force tellurique, leur densité théâtrale.

Dans Shakespeare, Peter Zadek retrouve son propre goût de l'excès, au lieu de son mépris de la tiédeur, sa générosité et son refus du sentimentalisme, son admiration pour la force brute des passions et leur complexité, son désir de lucidité, son ironie ravageuse. Si Zadek n'était à ce point en prise avec Shakespeare, il n'aurait pas réussi le pari insensé de déplacer *le Marchand de Venise* à Wall Street - comme on l'a vu récemment à Nanterre - tout en conservant la dynamique de la pièce, sa logique théâtrale, les rapports entre les personnages. Aucun chichi gadget. Plus Peter Zadek maîtrise son métier, plus il va vers le dépouillement, vers l'essentiel.

Peter Zadek a dansé chaisi Shakespeare pour sa première mise en scène française. À vrai dire, il avait envisagé d'abord *la Lulu* de Wedekind, avec Isabelle Huppert déjà. L'affaire ne s'est pas faite, il a monté *Lulu* à Hambourg avec Suzanne Lathar, le spectacle est venu à Paris et a été le choc du Festival d'Automne 1989. Ensuite, Shakespeare s'est en quelque sorte imposé à lui. Non pas comme une salutation de facilité : *Mesure pour Mesure* est une pièce taillée, à la fois précieuse et violente, comique désespéré et angélique sardonique s'enchevêtrent comme toujours et plus que jamais.

Surtout, il s'agit de diriger des acteurs et non une troupe - c'est une première après trente ans dans les théâtres d'État allemands et autrichiens. Des acteurs évidemment français. Or, Peter Zadek parle notre langue, apprise en Angleterre. Il a fait à Landres - et en anglais - la création mondiale du *Balkan* de Genet. La première pièce qu'il a montée en Allemagne - et en allemand - était *Capitaine Bada* de Jean Vauthier. Là, comme avec Shakespeare, il a dirigé les répétitions avec le texte original. Il savoure la musique, la richesse lyrique de la langue théâtrale française. Le texte de Jean-Michel Déprats le rassure.

Calette Gadard



ISABELLE HUPPERT C'est la troisième fois qu'Isabelle Huppert aborde le théâtre. L'année de *La Dentellière* (1978), elle a joué Musset - *On ne badine pas avec l'amour* - mis en scène par Caraline Huppert, aux Bauffes du Nord. Juste après *Une affaire de femmes* (1989), elle est revenue à la scène avec *Un mois à la campagne*, de Turguéniev, mis en scène par Bernard Murat, au théâtre Edouard VII. Sa rencontre avec Peter Zadek, qui se fit à l'initiative de Michel Guy, date de 1987. Leur désir commun s'est partagé sur *Mesure pour mesure*, et c'est ainsi qu'Isabelle Huppert est Isabella, alors que sort son quarante-cinquième film, *Madame Bovary*, sous la direction de Claude Chabral.

ZAZIE DE PARIS Depuis plusieurs années maintenant, elle nous dit : "J'ai 28 ans...". Ses apparitions dans les spectacles de cabaret à l'"Alcalzar" à Paris, spectacles que l'on a pu voir dans le monde entier, évoquent immédiatement les tableaux de Toulouse-Lautrec. Mais, dès 1980, elle rejoint la revue *Jeder stirbt für sich allein* mise en scène par Zadek à Berlin, à partir du texte de Fallada. Ensuite, elle créa elle-même des spectacles tels que : *La voix humaine* de Cacteau à Berlin et, récemment, *Fleurs de trottoir* à Hambourg.

CHRISTINE PIGNET Jérôme Deschamps s'en souvient. "Elle est venue me voir quand j'étais en train de répéter *La Veillée*. Je lui ai dit : Mettez-vous dans un fauteuil. Elle s'est assise, sans rien dire. De temps en temps, je la regardais, et je me disais : "Celle-là, si elle t'envoie une giflette..." "Et c'est ainsi que Christine Pignet est entrée dans le théâtre, et dans la famille Deschamps. *La Veillée*, *Les Petits pas* et *C'est dimanche* l'ont mise sur le chemin de *La vie est un long fleuve tranquille*. Le film d'Etienne Chatilliez a fait d'elle Madame Groseille, et Peter Zadek l'a voulue pour Madame Maulue, maquerelle.

ANOUSCHKA RENZI Fille d'artistes, elle a commencé très tôt à se lancer dans l'univers théâtral. Après avoir quitté l'Actar's Studio de New York à 17 ans, elle a été engagée tout de suite à Berlin pour jouer Marianna dans le *Tartuffe* mis en scène par Kurt Hübner. Suite à sa rencontre avec Peter Zadek en 1986 pour *Yerma* de Larca créée à Hambourg, elle restera au Schauspielhaus quelques années. En Allemagne, elle est connue aussi pour ses nombreuses interprétations de séries télévisées.

BÉATRICE ROMAND On l'a surtout vue à la télévision et au cinéma. Béatrice Ramand a fondé sa maison de production. Elle a tourné en Angleterre avec Joseph Losey, en Italie, en Allemagne, en France tout de même avec Claude Berri par exemple. Mais elle restera toujours la jeune femme d'Eric Rohmer, celle de *L'amour l'après-midi*, celle du *Genau de Claire* surtout, qui lui a valu le titre du "meilleur espoir féminin" à l'Art Club de New York.

ROLAND AMSTUTZ Le soleil d'Ariane Mnouchkine a marqué ses débuts. Il eut sa place un temps (de 1984 à 1987) à la Comédie-Française. Mais c'est essentiellement aux noms de Luc Bondy et de Patrice Chéreau qu'est lié celui de Roland Amstutz. Fargère, trull, recéleur, gardien d'asile et homme en deuil dans *Peer Gynt*, premier fassayer dans *Hamlet*, - tous deux mis en scène par Patrice Chéreau -, il a joué, sous la direction de Luc Bondy, le médecin de *Terre étrangère* et un seigneur dans le *Conte d'hiver*. Quant à Pierre Ramans, il lui a donné l'occasion d'aborder Tchekhov, dans *Chronique d'une fin d'après-midi*.

PASCAL BONGARD Une silhouette élégante, une allure souple, un peu tout feu, il parle anglais et fait du sport. Il fait surtout du théâtre. On l'a vu, Camille Desmoulins dans *La Mort de Danton* mise en scène par Klaus Michael Grüber, tourner autour de la mort avec une désinvolture étudiée. Il n'a pas peur des "textes" : il vient de chez Guyotat (*Bivouac*), a joué Claudel (*La Ville*) et Lessing (*Nathan le Sage*) avec Bernard Sobel, Koltès (*Le Retour du désert*) avec Patrice Chéreau. Il sait également faire rire, la preuve en est son ineffable valeur au grand cœur, dans le canular de Victor Huga *Mille francs de récompense* par Benno Besson.

JACQUES BOURGAUX Né en Belgique, Jacques Bourgaux est acteur, metteur en scène, pédagogue. On le connaît mal parce qu'il voyage beaucoup, parce qu'il s'en va transmettre son savoir un peu partout, du Canada en Tunisie en passant par le Zaïre, parce qu'il joue à Landres aussi bien qu'à Bruxelles. On le connaît mal aussi, parce qu'il pratique surtout le théâtre expérimental, qui n'est jamais grand public, mais où se cultive l'imagination.

PHILIPPE CLÉVENOT Adoléscent, Philippe Clévenot a rencontré Jean Dasté, et il lui a demandé : "Qu'est-ce qu'il y a de mieux en France pour faire du théâtre ?" "L'école du Théâtre National de Strasbourg." Avis que suivit Philippe Clévenot. Quelques années plus tard, il a rencontré Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil (*Woyzeck*, *La Tragédie optimiste...*), et quand Jean-Pierre Vincent a été nommé directeur du TNS, il est reparti pour Strasbourg (où il joua Malin, et aussi, avec André Engel, *Don Juan et Faust*, *Week-end à Yaïk...*). Vinrent ensuite, sous la direction de Bernard Sabel, *L'Ecole des femmes*, *Edouard 2*, *La Cruche cassée*, *Fatzer*. Depuis, Philippe Clévenot a joué dans le *Prince de Hombourg* (mis en scène par Karge et Langhaff), il a été Macbeth, mis en scène par Jean-Pierre Vincent, et il a sillonné l'Europe avec *Elvire-Jouvet 40*, mis en scène par Brigitte Jaques.

JEAN-MARIE FRIN Un homme de la décentralisation. Il y est arrivé tout de suite après 1968, à Caen et y est resté. Jean-Marie Frin est un abstiné. Il est vrai que là-bas, les occasions les plus diverses lui ont été offertes. Où aurait-il pu comme à Caen faire du théâtre pour enfants, jouer *Lorenzaccio*, *Les Bonnes*, *Escorial*, le *Nouveau Mendoza*, une pièce de Lenz d'une difficulté sans nom pour les français cartésiens, *Titus Andronicus*, un drame qui touche au grotesque et s'envole très haut... Finalement, cet homme discret est fait pour les excès de Shakespeare.

JEAN-PIERRE JORRIS C'est lui qui, le premier, a joué le *Cid* dans la cour d'honneur du palais des papes d'Avignon, en 1949. Membre de l'équipe du Théâtre National Populaire de Jean Vilar, Jean-Pierre Jorris a été des dix premières éditions du festival. Après un passage à la Comédie-Française, et sa rencontre, déterminante, avec Albert Camus (dont il a joué *Caligula* et une adaptation des *Possédés*), il est retourné dans sa maison-mère du TNP, de 1961 à 1964. Puis il a rejoint la compagnie Renaud-Barrault (pour *Rabelais*, *Tête d'or*, *Malatesta*). Son intérêt pour le théâtre japonais l'a mené dans le sillage de Peter Brook et Jerzy Grotowski, avant qu'Antoine Vitez ne l'appelle pour jouer *Coriolan*, le *Songe d'une nuit d'été* et *Lucrece Borgia*. Depuis, il a été du *Gilles de Rais* de Roger Planchon, de *Ghetto* de Joshua Saba et de *Don Carlos* de Schiller.

JEAN-CLAUDE LEGUAY A l'exception du *Songe d'une nuit d'été* - à deux reprises, une avec le baroque exalté Petrika Ionesco, l'autre avec le calme américain Stuart Seide - Jean-Claude Leguay n'a pratiquement joué que des auteurs contemporains en tous genres, y compris le burlesque flegmatique de Jérôme Deschamps ; il est passé un temps chez la Famille Deschamps, Axianav, Gambrowicz, Beckett, Batha Strauss... et Jean-Louis Baudry pour lequel, mis en scène par Marchel Maréchal, il a été *Jock*, un garçon singulier, rempli d'énergie, de vitalité, d'humour paillard. Comme lui.

ANDRÉ MARCON Il dit : "Il faut du temps pour faire un acteur. C'est un geste qui se déploie". Ce temps, André Marcon l'a pris. De ses quinze ans, où il fut figurant à la Comédie de Saint-Étienne, à la quarantaine, où lui furent donnés Figaro (avec Jean-Pierre Vincent), Baal (avec Georges Lavaudant), Danton (avec Klaus-Michael Grüber), il a avancé lentement. Avec, au tournant du temps, d'importantes rencontres : Alain Françon, avec qui il a fondé le Théâtre éclaté d'Annecy, Roger Planchon (pour Pinter, Molière, Racine, Shakespeare), Bernard Sabel (Marlowe, Horvath, Claudel...), et aussi, bien sûr, Valère Novarina dont il a créé quatre textes, - certains écrits pour lui : *Le drame de la vie*, *Le Monologue d'Adramelech*, *Le Discours aux animaux*, *Pour Louis de Funès*.

FRANÇOIS MARTHOURET Formé à l'école de Charles Dullin et de Jean Vilar, François Marthouret a été le Timan d'Athènes mis en scène par Peter Braak (avec qui il a également joué Handke, Shakespeare et Jarry). Son parcours l'a également conduit auprès d'Antoine Vitez (*Le Précepteur* et *La Mauvette*), Stuart Seide (*Songe d'une nuit d'été*), André Engel (*Venise sauvée*), Robert Hossein (*Jules César*), Georges Lavaudant (*Dans la jungle des villes*). Deux fois, François Marthouret a mis en scène Shakespeare (*La Tempête* et *Hamlet*), et une fois Pinter (*Des jours et des nuits*). Peter Zadek lui donne l'occasion de retrouver *Mesure pour mesure*, qu'il avait déjà joué avec Peter Brook, ainsi qu'Isabelle Huppert, dont il fut le partenaire dans *Un mois à la campagne* de Turguéniev mis en scène par Bernard Murat.

ANTON REY Comédien juste pour le plaisir de "jouer", d'habitude il "fait jouer". Ici, il est surtout assistant à la mise en scène.

HEINZ SCHUBERT Il rencontre Bertolt Brecht à l'âge de 25 ans et fait partie du Berliner Ensemble de 1950 à 1961 en jouant - entre autres - dans *Mère Courage et l'Urfaust*. C'est par sa fantaisie qu'il va étayer Brecht lors de son audition, caractéristique que l'on retrouvera d'ailleurs tout au long de sa carrière : à son départ on évoquera Schigalch dans *Lulu* de Peter Zadek et Monsieur Jourdain du *Bourgeois gentilhomme* de Jérôme Savary, deux de ses plus bouleversantes interprétations au cours de la vingtaine d'années passées au Schauspielhaus d'Hambourg (1968-1989).







ODEON - THEATRE DE L'EUROPE
1, place Paul Claudel
75006 PARIS
BIBLIOTHEQUE



saïson
90 · 91

G R A N D E S A L L E

Sans Titre FEDERICO GARCIA LORCA
mise en scène Lluís Pasqual

Comedia Sin Titulo
(représentations en langue espagnole)

NATIONAL THEATRE
en alternance

Richard III WILLIAM SHAKESPEARE
mise en scène Richard Eyre

King Lear WILLIAM SHAKESPEARE
mise en scène Deborah Warner
(spectacles en langue anglaise, surtitrés en français)

Mesure pour mesure WILLIAM SHAKESPEARE
mise en scène Peter Zadek

Le Balcon JEAN GENET
mise en scène Lluís Pasqual

Kurt Weill Revue
mise en scène et chorégraphie Helmut Baumann
et Jürg Burth
(spectacle en langues allemande, française, anglaise)

P E T I T O D É O N

io

d'après ESCHYLE
mise en scène Nico Papatakis

Roundja, la jeune fille plus belle que lune et que rose

TAOS AMROUCHE
projet conçu par Laurence Bourdil
réalisé avec la participation de Derri Berkani

Quinzaine du National Theatre Studio

Académie Expérimentale des Théâtres

La Chute de l'ange rebelle

ROLAND FICHET
mise en scène Claudia Stavisky

Quinzaine des Auteurs Contemporains

Mademoiselle Marie

MARIE BASHKIRTSEFF
mise en scène Eric Taraud

Histoire d'un idiot

FÉLIX DE AZUA
mise en scène Christian Plezent

Quatre heures à Chatila

JEAN GENET
mise en scène Alain Milianti

Transfiguration

SIBILLA ALERAMO
mise en scène Jacques Baillon

"HORSE'S TAVERN"

16, Carrefour de l'Odéon - 75006 Paris

43.54.96.91

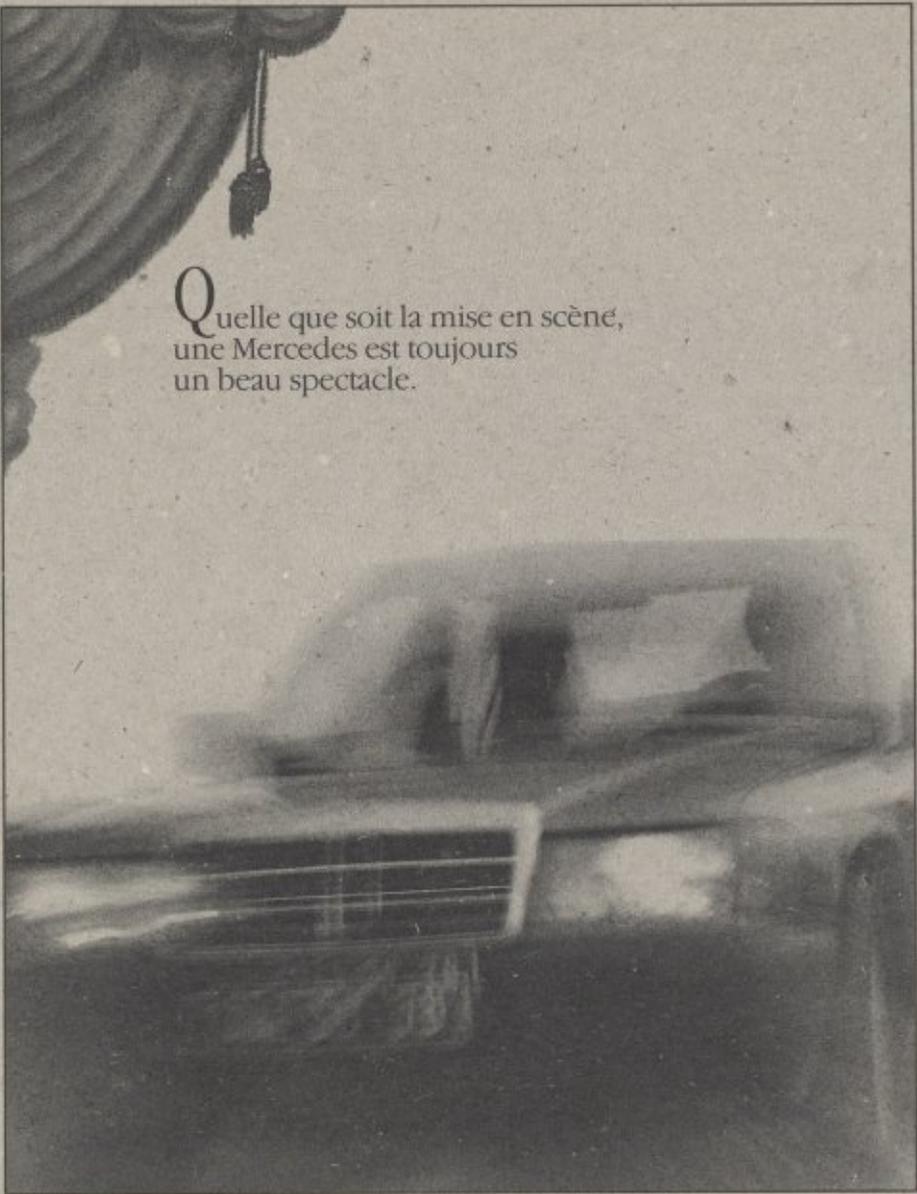


vous propose

- Au rez-de-chaussée : Un choix de 250 bières bouteilles
 - 12 bières pressions
 - 40 whiskies rares
 - Moules, Moules Frites
 - Plats internationaux
 - Orchestre les vendredi et samedi
- Au premier étage : Son restaurant
 - Dans un cadre intime.
 - Repas de 100 F à 150 F

OUVERT JUSQU'À 2 H 00 DU MATIN DU LUNDI AU JEUDI
ET JUSQU'À 4 H 00 DU MATIN LES VENDREDI ET SAMEDI

Chèque - Carte Bleue - American Express - Tickets Restaurants - Divers



Quelle que soit la mise en scène,
une Mercedes est toujours
un beau spectacle.

"MESURE POUR MESURE" DE WILLIAM SHAKESPEARE. MISE EN SCÈNE PETER ZADEK.
AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION MERCEDES-BENZ FRANCE POUR LA CRÉATION ARTISTIQUE.

Philippe Jarrin



Mercedes-Benz