

Cahier pédagogique

La Tempête

de William Shakespeare

mise en scène de Jean-Michel d'Hoop



© Odile Ramelet

30/11 >> 03/12/2010 20:15
mercredi 01/12 19:00

Théâtre de la Place // Liège

THEATRE DE LA
PLACE

La Tempête, une œuvre testamentaire

La Tempête : Sources – Résumé	3
La Tempête appelle les marionnettes	5
Note d'intention du metteur en scène	6
Le Metteur en scène, Jean-Michel d'Hoop	14
Le traducteur, André Markowicz	15

Les choix esthétiques

Les marionnettes	18
La scénographie	23
Une musique pour la Tempête	26
Infos pratiques	27

Annexe : Lectures critiques

D'après <i>Shakespeare notre contemporain</i> de Jan Kott.	29
D'après <i>Avec Shakespeare</i> de Daniel Sibony	30
D'après <i>Le proche et le lointain</i> de Richard Marienstras.	31
Sources	34

La Tempête, une œuvre testamentaire

La Tempête est une tragédie en cinq actes créée en 1611. Elle est souvent considérée comme l'œuvre testamentaire de Shakespeare.

Les sources

Certains éléments de la pièce semblent provenir du récit que fit William Strachey du naufrage du *Sea Venture*, qui eut lieu en 1609 dans l'archipel des Bermudes. Écrit en 1610, ce récit ne fut pas imprimé avant 1925, mais de nombreux manuscrits circulèrent, et Shakespeare aurait pu s'en inspirer pour décrire le naufrage du navire du roi de Naples. En outre, une tirade de Gonzalo est inspirée de l'essai de Montaigne *Des Cannibales*, qui fait l'éloge des peuples indigènes des Caraïbes ; et le discours de Prospero renonçant à ses pouvoirs est une transcription quasi littérale des paroles de Médée dans les *Métamorphoses* d'Ovide. On peut penser aussi à la pièce de Sophocle, *Philoctète*, dont la trame générale est identique : l'exil sur une île, le naufrage, le Prince déchu, la réconciliation.

Résumé

Le duc de Milan, Prospero, après avoir été déchu et exilé par son frère, se retrouve avec sa fille Miranda sur une île déserte. Grâce à la magie que lui confèrent ses livres, il maîtrise les éléments naturels et les esprits ; notamment Ariel, esprit positif de l'air et du souffle de vie ainsi que Caliban, être négatif symbolisant la terre, la violence et la mort.

La scène s'ouvre sur le naufrage, provoqué par Ariel, d'un navire portant le roi de Naples, son fils Ferdinand ainsi que le frère parjure de Prospero, Antonio. Usant de sa magie et de l'illusion, Prospero fait subir aux trois personnages échoués sur l'île diverses épreuves destinées à les punir de leur trahison, mais qui ont également un caractère initiatique. En fin de compte, Prospero se réconciliera avec son frère et le roi, mariera sa fille avec Ferdinand, libérera Ariel et Caliban puis renoncera à la magie pour retrouver son duché.

Acte I

La tempête qui se déchaîne dès la première scène de la pièce est une vengeance de l'ancien duc de Milan, Prospero, miraculeusement échoué dans une île magique douze ans auparavant avec sa fille Miranda, après avoir été exilé par son frère usurpateur, Antonio. L'île réunit les naufragés de la tempête, « trois hommes de péché », Alonso, le roi de Naples et son frère Sébastien, complices du cruel Antonio, ainsi que Ferdinand, le fils d'Alonso, et le fidèle Gonzalo. Tous sont dans cette île pour y découvrir la vérité. Même Miranda doit apprendre à distinguer le bien du mal : elle rejette Caliban, le fils monstrueux de la sorcière Sycorax, dont la nature ne lui permet pas de devenir un être civilisé ; elle apprend à aimer Ferdinand, qui dans l'épreuve et le travail atteint la vérité.

Acte II

L'île est le lieu où se rejoue l'ancien drame de l'usurpation. Sébastien et Antonio cherchent à tuer Alonso.

Acte III

Caliban et ses nouveaux maîtres, les clowns ivrognes Trinculo et Stéphano, préparent un complot pour s'approprier le pouvoir de Prospero et créer un monde nouveau. Même le bon Gonzalo cède à la tentation de la nouveauté et rêve d'un monde utopique où il serait roi. Ferdinand, croyant son père mort parce qu'il a perdu sa foi en la Providence, se prend aussi pour le roi. Mais Prospero veille et, avec l'aide d'Ariel, cherche à faire triompher la vérité. Ariel déguisé en harpie dévore un banquet destiné aux visiteurs, tandis que des bruits mystérieux ou une douce musique troublent les sens des personnages jusqu'à ce qu'ils pensent avoir perdu la raison dans l'île-labyrinthe. Ferdinand demande la main de Miranda.

Acte IV

Le masque, le spectacle, offert par Prospero exprime un idéal de nature civilisée fondé sur le mariage et le travail, en opposition aux rêves utopistes des actes précédents. Mais le masque est interrompu par le complot de Caliban : Shakespeare montre ainsi qu'aucune vision harmonieuse ne doit exclure le mal, dont la présence doit être reconnue pour être maîtrisée.

Acte V

Réunis autour de l'échiquier, symbole d'harmonie : le roi et son fils. C'est alors que Prospero décide d'abjurer la magie, qui n'a plus sa place face à une foi parfaite en la Providence. L'île peut être abandonnée - n'était-elle pas d'ailleurs qu'une vision fugitive? - dès lors que les scélérats sont pardonnés et que les forces du mal sont neutralisées.

W. H. Auden, *La Mer et le miroir* (commentaire de la *Tempête* de Shakespeare),
édition bilingue, traduit et présenté par Bruno Bayen et Pierre Pachet,
Le Bruit du temps éditions, 2009.
[http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Temp%C3%AAt_\(Shakespeare\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Temp%C3%AAt_(Shakespeare))

Une œuvre qui inspire

Les personnages de *La Tempête* se sont élevés aujourd'hui à un rang presque mythique : représentés, cités, repris, mis en scène par nombre d'artistes dans leurs œuvres, ils incarnent et symbolisent avec une grande richesse des comportements et sentiments humains. Caliban et Ariel ont souvent servi à symboliser les peuples primitifs des colonies, esclaves et jouets des puissances coloniales, ballottés dans les querelles des colons auxquelles ils ne comprennent rien.

L'œuvre a inspiré une sonate pour piano à Ludwig van Beethoven (n°17), un semi-opéra à Henry Purcell (1695), un opéra à Jacques Fromental Halevy (1850) créé à Londres sur un livret italien, un autre opéra à Thomas Ades sur un livret de Meredith Oakes, une fantaisie symphonique à Piotr Ilitch Tchaïkovski (1873), une musique de scène à Arthur Honegger (1923-1929) et à Sibelius (1926), un opéra à Frank Martin (1956), le film *Planète interdite* (1956), le film *Prospero's books* (1991) à Peter Greenaway et les romans de science-fiction *Olympos* (2005) et *Ilium* (2004) à Dan Simmons, la pièce *Une tempête* à Aimé Césaire.

La Tempête appelle les marionnettes

Une île mystérieuse. Une île de tous les possibles. Une fable dans laquelle le réalisme ne nous est d'aucune aide. Un espace d'illusion. Un espace mental et philosophique. Un maître magicien metteur en scène. Un monde surnaturel. Des créatures qui échappent à toute rationalité. Et enfin, un Shakespeare/Prospero qui utilise tous les ressorts qui lui sont chers pour mettre en abîme la représentation et nous offrir un spectacle de marionnettes mettant en scène tous les esprits qui hantent sa boîte crânienne.

Autant de raisons dramaturgiques qui nous amènent directement à l'utilisation des marionnettes pour traiter cette pièce et donner corps à la poésie, aux sorts, aux visions, à la puissance onirique de l'œuvre de Prospero.

Il me semble que l'utilisation de marionnettes, qui repose sur une convention simple et évidente, permet aussi d'aborder cette pièce de manière naïve et spontanée. Un peu à la manière des artisans dans Shakespeare. Et si c'était cela la clef pour aborder l'œuvre ? Se mettre à la place de ces artisans comédiens, humbles, qui utilisent des ficelles toutes simples pour donner à voir les figures allégoriques et les ressorts de l'âme ?

La marionnette est une figure hautement métaphysique : voir un objet fabriqué de ses propres mains s'échapper ; mettre sa main dans la marionnette pour l'animer et voir le personnage se mettre à vivre de manière quasi autonome ; assister au déploiement d'une personnalité inconnue, comme si la poupée se servait de sa voix et de ses mains pour prendre une identité qui lui était déjà propre. Ne sommes-nous pas là tout de suite dans le sujet même de la pièce ? Mettre en scène un rituel pour convoquer le monde invisible sur le plateau.

Quand la marionnette est bien animée, lorsque la magie opère, j'ai vraiment la sensation de toucher quelque chose que je ne m'explique pas très bien. Une sorte de relation avec une sensation profondément ancrée en moi ; comme si le fait de redonner vie à ce corps mort, ce double possible de moi-même, me bouleversait et me renvoyait à ma propre condition d'être vivant amené à devenir cet objet sans vie.

C'est compliqué d'en parler parce qu'il ne s'agit pas de quelque chose de rationnel, plutôt une émotion profonde. A la différence d'un acteur, la marionnette agit directement, de manière brute et instinctive et passe d'abord par cette sensation avant que mon cerveau et le rationnel ne se mettent en route. Je sens bien qu'on n'est pas loin d'une mise en scène du sacré, d'une représentation rituelle dont je ne peux que pressentir la puissance sans en maîtriser complètement le sens et la portée.

« La marionnette n'est pas seulement une forme et un langage théâtral, un objet d'art, mais aussi un objet qui, dans presque toutes les cultures, a condensé les interrogations sur l'origine de la vie, sur la mort, sur les rapports entre visible et invisible, entre l'esprit et la matière. (...) Celle-ci a pu être le support, à la fois concret et métaphorique, de croyances religieuses, de théories philosophiques, d'idées esthétiques et théâtrales qui parlent des frontières instables et poreuses unissant le vivant et l'inanimé. Comme élément intervenant dans des rituels à caractère funéraire, festif ou religieux, la marionnette se trouve confrontée aux besoins de structurer les interrogations et les angoisses de l'individu face à la mort, contribuant aussi à structurer et stabiliser la vie de la société. (...) »

Brunella Eruli, « Penser l'Humain », Puck n°14, Editions L'Entretemps

Note d'intentions du metteur en scène

L'Étoffe de Prospero

J'imagine un *Prospero* qui rivaliserait avec le génie inventif de *Dédale* et son envie de s'élever au-dessus de la condition humaine ; un personnage qui défierait les lois de la pesanteur, qui jouerait à se jouer de ses semblables tout en ne maîtrisant pas complètement les forces dont il prétend être le maître. Un marionnettiste fou, usant de sortilèges et tours de magie ; quelque chose entre le philosophe, l'acteur, le prêtre et le scientifique.

Un metteur en scène.

Peut-être au fond est-t-il plus grand encore, devenant le Théâtre lui-même, offrant son corps et son esprit pour devenir, l'espace d'une représentation, le castelet ou la scène qu'arpenteront tous ses démons intérieurs : sagesse et folie, bonté et cruauté, masculin et féminin, violence et tendresse, vengeance et pardon, autant de figures contraires qui vont se livrer combat dans une violente tempête.

Prospero est une armoire. Une armoire à tiroirs. Une quincaillerie, un magasin de drogues, un atelier d'alchimiste, un laboratoire secret de dissection, une grotte, un théâtre.

Il est le début et la fin. Le chemin aussi.

Je vois les personnages surgir de sa robe, de sa cape, de son antre, de ses tréfonds, de sa caverne ; je le vois accoucher de toutes ces (ses?) créatures et regarder le combat des monstres qui l'habitent, agiter les masques difformes en quête d'un sens qui le dépasse ; comme un homme, un écrivain, comme Shakespeare à la fin de sa vie ayant donné rendez-vous à tous ses archétypes pour tenter de les faire danser dans une sublime et dernière représentation.

Goya et Bosch ne sont pas loin sans doute. Dans la pénombre on devine des esprits rigolards qui se jouent bien de nous. Le sommeil de la raison produit des monstres.

Je sens le mystère de cette pièce, et je me sens tout petit dans les brumes. Je me rappelle mon voyage en Norvège en automne, une saison où le jour et la nuit ne font qu'un et où les arbres semblent dessiner de folles créatures ; où le roi des trolls peut surgir de n'importe quel tronc et se fendre d'un rire moqueur et dangereux.

Je sens cette Nature pleine de pouvoirs et de surprises ; l'eau, la terre, le feu, les gaz plus légers que l'air, tous les éléments sont là pour donner corps au songe.

Et si cette île mystérieuse était là comme pour bousculer nos imaginaires de citadins, réveiller nos émotions brutes enfouies, ressusciter un inconscient collectif oublié ?

Le vieil homme et l'amer.

Il a mal à l'homme, *Prospero* ; il voudrait s'extraire de la compagnie des hommes au sein desquels il n'est pas parvenu à trouver sa place.

Et comment pourrait-t-il en être autrement au vu de sa soif insatiable et terriblement exigeante de moralité, de justice et de « spiritualité » ?

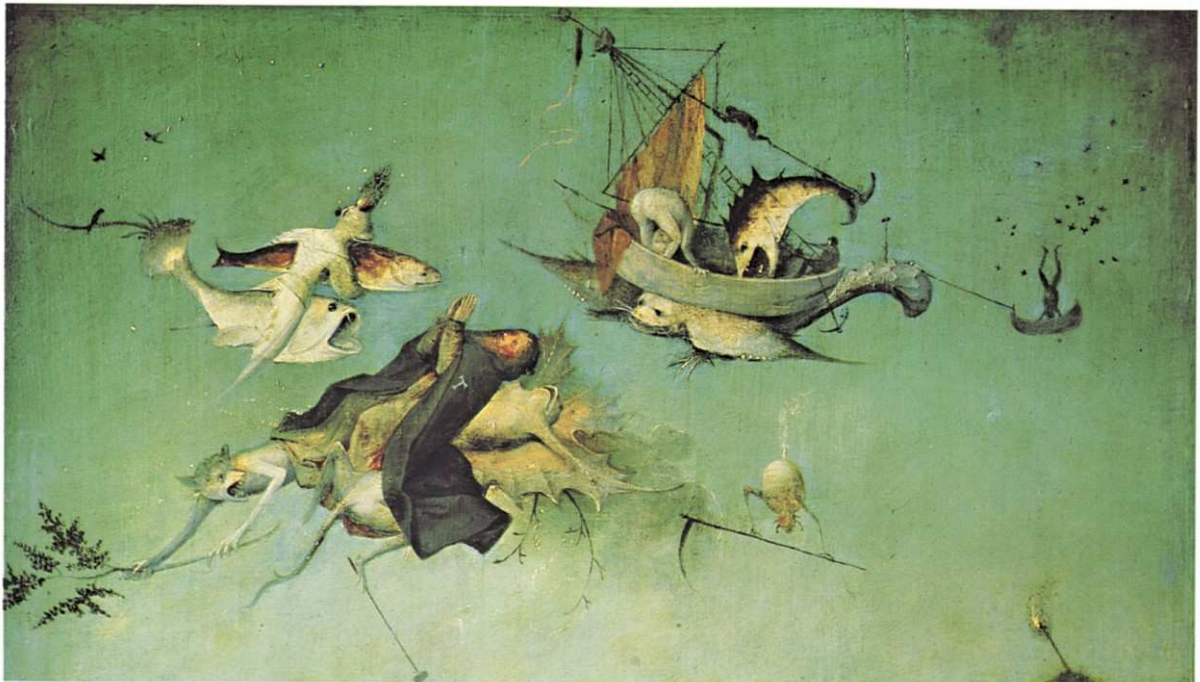
Il finira bien pourtant par retourner dans la meute sans avoir assouvi sa vengeance. Échec ou sagesse de se comporter enfin comme un être humain parmi ses pairs ? Harmonie enfin trouvée ?

On sent bien qu'il ne s'agit pas ici de morale simpliste, de psychologie facile, de pièce à message linéaire, mais plutôt d'une invitation à imaginer la liberté.

Chemin initiatique. Tempête identitaire. Comme si toutes les aventures de la pièce n'étaient qu'un détour expérimental initié par l'auteur lui-même pour trouver son être véritable et s'accepter enfin comme élément à part entière de ce *Tout*.

Je sens le plaisir de ce jeu dangereux. Jouer avec des matières inflammables. Je pressens une mise en scène reposant sur des conventions simples, sur les acteurs et leurs doubles, tentant de les maîtriser mais se laissant aussi dominer par leurs miroirs grotesques.

Shakespeare nous offre ici un prétexte dramaturgique à l'utilisation de marionnettes, d'une part, avec cette île mystérieuse peuplée d'êtres surnaturels qui nécessitent un traitement théâtral particulier et, d'autre part, avec *Prospero* présenté comme metteur en scène génial de tous les personnages et écrivain de l'intrigue.



Le bestiaire, Jérôme Bosch, détail

Vers une dramaturgie

Tout d'abord s'impose à nous *le choix d'une traduction, d'un traducteur*. Avant même de parler d'une éventuelle adaptation de l'œuvre.

En effet, après lecture des diverses traductions/adaptations de *La Tempête*, je sens bien qu'il y a là un choix important à opérer tant les différentes versions portent en elles-mêmes les germes de théâtralités multiples.

Nous avons donc choisi de travailler avec André Markowicz qui a déjà traduit une première fois la pièce (Editions *Les Solitaires Intempestifs*) et qui fera un nouveau travail avec la compagnie. Ce travail se fera aux cours de laboratoires que nous mènerons ensemble tout au long de l'année. Dans un premier temps, André Markowicz se propose de venir à la rencontre des acteurs pour redécouvrir le sens (l'essence) du texte.

Dans un second temps, André Markowicz travaillera seul et nous remettra le texte, fruit de cette rencontre. Nous voulons à ce moment-là séparer clairement nos processus artistiques respectifs tant il nous semble important que l'écrivain ne soit pas plus influencé par nos propres contingences artistiques. Il est autant important pour l'auteur d'être totalement libre d'écrire et/ou de traduire selon son inspiration, que pour nous d'être totalement libres de nous accaparer le texte-matériau reçu.

De nombreux articles font référence à une analyse de *La Tempête* sous l'angle du rapport au *colonialisme* en se basant sur la situation de départ : une île et ses indigènes (*Ariel* et *Caliban*) éduqués et mis au servage par *Prospero*. Si cette vision est tout à fait vérifiable par une lecture simple des faits et en accointance avec l'actualité de l'époque shakespearienne, nous voulons nous en détacher très clairement et ne pas ancrer la pièce dans une vision réductrice à nos yeux, trop réaliste, idéologique ou politique.

Il nous semble que cette pièce à part dans l'œuvre de Shakespeare ne supporte pas une seule étiquette, un seul angle dramaturgique, mais que c'est, au contraire, un récit polysémique qui doit rester ouvert aux multiples interprétations.

Ce qui nous intéressera ici c'est *l'allégorie* : *Prospero* utilise magie et illusion pour créer une tempête qui fait s'échouer le bateau de ses ennemis. Il fait alors subir aux naufragés diverses aventures destinées à venger leur trahison, mais qui se révéleront *initiatives* pour tous. C'est bien ce cheminement que feront tous les personnages qui nous intéressent avant tout.

La relation Prospero / Miranda

Avant tout, il y a cette relation père/fille qui me touche particulièrement. *La Tempête* n'est-ce pas l'histoire d'un père qui raconte une formidable histoire à sa fille ? Une fille qu'il va d'abord captiver par son talent de conteur jusqu'à la faire tomber entre les lignes de son livre, comme une *Alice au Pays des Merveilles*. Une fille qu'il manipule ensuite, sans qu'elle ne s'en rende compte, au même titre que les autres personnages. On doit se poser la question de *l'abus* ici. Pas l'abus sexuel bien sûr. L'abus au sens large du terme.

Prospero n'outrepasse-t-il pas son rôle de père ? Nous voyons ce « vieil homme » prendre possession des désirs physiques de sa fille, jusqu'à les diriger selon son bon vouloir.

Nous voyons ce « vieil homme » jouer avec ces jeunes gens et leurs passions ; pour les (re)vivre par truchement ?

Cette jeunesse ne représente-t-elle pas tout son contraire ou, à tout le moins, ce qu'il a perdu ? La jeunesse, le lien avec ses émotions, le lien avec l'intimité, le lien avec l'instinct.

N'y a-t-il pas là un jeu pervers ? Nous le voyons traiter sa fille comme un être sans volonté propre (comme une marionnette ?) et ne lui laisser d'autre alternative que de se soumettre à ses plans.

Miranda : Père

Prospero : Ne reste pas pendue à mes habits :

Assez.

Miranda : Seigneur, pitié, je suis garante

De lui.

Prospero : Silence ! Un seul mot de ta bouche,

Et je me fâche, ou je te hais : comment ?

Tu plaides pour un imposteur ? Silence ; (...)

La Tempête Acte I, scène 2

Traduction d'André Markowicz, Éditions *Les Solitaires Intempestifs*

A peine y a-t-il un semblant de contestation de la part de la fille qu'il est aussitôt réprimandé.

Abus aussi dans la mesure où *Prospero* a caché à sa fille la vérité sur son passé, jusqu'à lui « voler » son identité : ce n'est qu'au seuil de ses quinze ans que son père lui révèle son statut de princesse. Qui était-t-elle jusque là ? Que pouvait-elle être sans les repères familiaux et sociaux élémentaires à la construction d'une personnalité ? Et pourquoi laisser tant de mystère autour de la mère de *Miranda* présentée par *Prospero* comme une simple génitrice de bonnes mœurs. Étonnant aussi que *Miranda* ne pose pas une seule question supplémentaire sur celle qui lui a donné le jour ! A peine parle-t-elle de souvenirs anecdotiques (une riche demeure, des serviteurs), rien de ce qui touche à l'émotionnel... Cet aspect-là de sa personnalité aurait-il été anesthésié (volontairement ?) jusqu'à la rencontre avec *Ferdinand* ? Par *Prospero* ?

Par Shakespeare voulant donner plus d'importance au tourbillon amoureux qui l'emportera quelques scènes plus loin ?

De plus, que peut prétendre connaître *Prospero* de l'émotionnel ? Lui qui n'a vécu, et ne vit encore, que dans sa prison de livres ? Lui qui s'est fait déposséder de son royaume sans s'en rendre compte, tant il était absorbé par ses recherches ?

Je vois aujourd'hui cette relation père/fille comme la base angulaire de notre spectacle. Comme le point de départ de notre spectacle : un père raconte à sa fille et surgissent de son récit les êtres les plus divers, monstres et prince charmant, roi et traître, sage et ivrogne.

Une mise en représentation coule tout naturellement de ce récit et la fille s'y voit projetée sans en maîtriser ni les tenants ni les aboutissants.

Enfin, plus largement que la relation père/fille, c'est le rapport à la Femme qui pose question dans cette pièce. Il n'y a qu'une femme qui prend vie sur le plateau ; les deux autres évoquées sont une femme-matrice et une sorcière. Il y a aussi cette harpie, figure féminine empruntée à la mythologie et qui tient plus du monstre que de l'humain. Shakespeare a pourtant donné de très beaux rôles féminins au Répertoire. S'il avait voulu les mettre en scène, il l'aurait fait... Que veut-il donc nous dire ici ? Sans doute qu'il n'y a pas de réalisme à chercher dans cette pièce, que les enjeux se trouvent ailleurs ; qu'il ne faut pas l'aborder sous l'angle psychologique, sous un prisme rationnel réducteur.

Par ailleurs, on pourrait aller plus loin encore et affirmer qu'il n'y a aucun rôle réel de femme dans cette pièce, en posant l'hypothèse que c'est Prospero lui-même qui a accouché de Miranda : le récit qu'il fait à sa fille de leur arrivée sur l'île, seul sur une barque secouée par les flots, ressemble assez à celui d'un accouchement.

La Tempête et Le Théâtre

Les rapports qu'entretiennent *La Tempête* et Le Théâtre au sens large du terme (on croit savoir que Shakespeare fait ses adieux au théâtre avec cette dernière pièce) seront aussi un des axes essentiels de notre dramaturgie.

Je vois cette Tempête, comme un formidable patchwork de métaphores servies par autant de genres scéniques : fantastique, grotesque, « masque » de cour, masque tout court, commedia dell'arte et classicisme naissant.

***« Shakespeare nous entraîne dans le dédale et l'illusion du théâtre,
pour mieux nous prévenir contre les miroitements du réel
et les mirages de la raison »***

Préface de *La Tempête*, traduction de J-M Desprats, Editions Théâtrales

Le lieu même de l'action, l'île, charrie une foule d'interprétations : des plus romanesques aux plus concrètes ; de l'isolement de la prison au mythe de l'île paradisiaque. L'île, comme la scène, c'est le lieu de tous les possibles. Un lieu qui existe et qui pourtant flirte sans cesse avec l'imaginaire collectif. Une source d'inspiration, un appel à l'Aventure. L'île... N'a-t-on pas tout de suite envie de faire suivre un adjectif ou quelque indice supplémentaire pour lui donner tout son potentiel onirique ? L'île mystérieuse, l'île au trésor, l'île déserte, ...

Je vois cette île vierge, non encore domptée par l'homme et la civilisation, comme une invitation à retrouver un état primaire, à se reconnecter aux eaux profondes qui font l'essence de notre humanité animale. Une île, un théâtre, qui obligerait à retrouver un lien quasi organique avec son habitant, l'acteur.

La Nature est forcément maîtresse des lieux, et l'homme se retrouve sous son joug.

C'est sur l'île, la scène, que vont se révéler les forces souterraines des uns et des autres, amour et trahison, rancœur et pardon.

Un ring où vont s'affronter à la fois nos pulsions et nos idéaux.

Comme le théâtre, n'est-ce pas ?

Et puis il y a l'indigène, le sauvage, avec tout le lot de superstitions qui lui sont attribuées : doué de pouvoirs magiques, potentiellement dangereux, diaboliques ou divins, autant de possibles qui en font un personnage de fiction idéal tant il symbolise et/ou réveille à la fois nos peurs et nos fantasmes, nos désirs de pouvoir et nos instincts primaires. Il devient facilement le miroir de notre part d'animalité inadmissible, qu'il est « préférable » de taire ou cacher, voire éliminer. Un personnage de théâtre tout à fait intéressant en somme...

Prospero : (...) Nos jeux sont terminés. Eux, nos acteurs,
Je vous l'ai dit, sont des esprits, et ils
Se sont fondus dans l'air, dans l'air sans poids,
Et, comme la structure sans matière
De ces visions, les remparts crénelés
Par les nuages, les palais splendides,
Les temples solennels, et ce grand globe
Lui-même, et ceux qui en héritent, oui,
Se dissoudra, et, comme ce spectacle
Qui sans substance, s'est évaporé,
Ne laissera de trace dans le ciel
Qu'une vapeur : nous sommes de l'étoffe
Dont les rêves sont faits, et notre vie
Infime est entourée par un sommeil : (...)

La Tempête Acte IV, scène 1
Traduction d'André Markowicz, Éditions *Les Solitaires Intempestifs*

Et si cette histoire n'était au fond qu'une manière de passer le temps ? Un moyen pour communiquer avec une forme d'au-delà ? Un besoin vital de s'inventer un ailleurs pour subsister ? Un truchement pour toucher à l'essence de la vie ?

Que reste-t-il à la fin du récit ? Un homme seul face au public et demandant à celui-ci de le libérer de sa fiction. Un homme seul et sa fille ? Une fille qu'il s'est inventé pour avoir une spectatrice/actrice de ses propres illusions ? Est-t-il vraiment venu quelqu'un sur cette île ? Ou tout cela n'était-t-il qu'une vue de l'esprit pour avancer un peu plus sur le long chemin de la compréhension philosophique, spirituelle, existentielle, onirique, de l'âme humaine ?

Loin de moi l'idée d'enfermer la pièce dans cette proposition. Mais peut-être y a-t-il moyen de le suggérer tout en laissant libre le spectateur de faire ce chemin ?

Pour répondre à cette question, les marionnettes pourraient se révéler essentielles dans la mesure où elles suggèrent un autre rapport à la réalité.

La liberté

Je vois aussi cette pièce comme un manifeste pour la liberté. Tous les personnages sont comme prisonniers. Chacun aspire à une libération : *Caliban* est prisonnier de *Prospero* et astreint aux tâches les plus ardues comme un esclave le serait ; *Ariel*, quant à lui, est prisonnier en liberté surveillée et ne recouvrera sa liberté qu'à la fin de la pièce, une fois sa mission accomplie ; *Miranda* est prisonnière sur son île, mais surtout inféodée aux volontés paternelles et sous le pouvoir de son amour « commandé » pour *Ferdinand* ; tout l'entourage royal est prisonnier des charmes de la magie de *Prospero* ; *Antonio* et *Sebastian*, le sont de leur propres démons qui se réveillent avec plus d'acuité encore sur cette île.

Prospero ne cherche-t-il pas lui-même à s'auto-libérer ? A accepter sa condition d'être inachevé ? A reconnaître en lui aussi, grand moralisateur et justicier, les parts d'ombres qui le constituent ?

Seul *Ferdinand* semble goûter un sentiment de liberté et cela, paradoxalement, au moment où il est enfermé : le simple fait de contempler son nouvel amour suffit à lui donner une raison de vivre. Mais là encore, il n'est qu'un pion avançant sur l'échiquier dessiné par *Prospero*.

Ferdinand : (...) Si une fois par jour, dans ma prison,
Je peux voir cette vierge : que soient libres
Les quatre coins du monde, j'ai assez
D'espace dans une prison pareille.

La Tempête Acte I, scène 2
Traduction d'André Markowicz, Éditions *Les Solitaires Intempestifs*

Ma Tempête

Je vois une *Miranda* étrange et perdue sous le masque lisse, fade et poli, façonné par un père absent, trop absorbé par ses livres et sa magie.

Une jeune fille qui découvre enfin l'émotion amoureuse et réalise soudain qu'elle a un corps.

L'éveil du printemps.

Une *Miranda* qui, sous l'emprise de ses sentiments nouveau-nés et le débordement de ses sens bouleversés, laissera enfin tomber le masque.

Je vois un *Prospero* implacable, dur, sûr de lui, de ses discours et de sa magie. Une image trop parfaite qui va vaciller au fil des épreuves qu'il va vivre. Je le vois convoquer les esprits du théâtre par l'art de la sorcellerie ; sans avoir l'air d'y toucher.

Je vois le trouble derrière le masque.

Je le vois prendre goût au jeu de la mise en scène, y plonger corps et âme, passant du calcul froid de son plan de vengeance à une sincérité ludique presque enfantine.

Je vois les conteurs ici et là sur le plateau, soutenant l'action, prêts à endosser n'importe quel rôle, adjuvants du récit. Je les vois dans leurs solitudes aussi. Un chœur de solitudes.

Je vois les acteurs prêts à pénétrer leur personnage-marionnette. Je les vois se glisser dans leur seconde peau pour donner corps à la fable.

Je les vois accoucher de ces marionnettes exubérantes.

Je ne les vois plus.

Je vois les marionnettes. Je vois ces monstres tout droits sortis de l'imaginaire, et pourtant bien réels, me glacer d'effroi et me faire rire à gorge déployée.

Je sens que ces figures empruntées à l'imagerie élisabéthaine -et pourtant criantes de modernité- sont là pour briser les conventions habituelles du théâtre. Qu'elles portent en elles le germe même de la magie ; et là, oui, j'ai envie de croire aux miracles du théâtre !

Je sens un souffle de liberté.

Je vois cette rencontre, ce choc, entre les manipulateurs et leurs créatures. Je pressens le jeu qui peut en découler, les conventions qui vont se bousculer.

Je vois ces acteurs masqués, intrigants et obsédants, dissimuler leur identité. Qui sont-ils ? A quel monde appartiennent-ils ? Etranges objets quelque part entre l'humain et le pantin...

Je vois la poussière envahir le plateau, recouvrir les habits, le mobilier. Je vois les éléments se déchaîner et tout emporter.

J'entends la guitare électrique.

Je vois cet espace de tous les possibles et je me dis que ça pourrait aussi bien être le terrain vague pas si loin de chez moi qu'un sanctuaire perdu dans un désert irakien.

Je sens qu'il va s'y passer quelque chose d'important. Que des hommes et des femmes s'y sont donnés rendez-vous pour y accomplir une sorte de cérémonie. Une représentation.

J'entends Shakespeare.

Et je me dis qu'oser la poésie au théâtre, ça fait du bien.

J'entends sa poésie et je me dis qu'elle est bien plus concrète que ce que l'on a bien souvent voulu me faire croire.

Je sens que je ne vais pas devoir lutter contre lui mais que je pourrai m'appuyer sur son épaule de roc. Je dois lui faire confiance.

Ca n'a pas toujours été possible, cette confiance en l'auteur...

Je sens qu'il veut m'élever, m'emmener avec lui et que je dois me laisser faire, me laisser imprégner par la magie de ses mots pour que le charme opère.

Ce n'est pas franchement dans mon tempérament, mais là je sens que je dois tracer mon chemin humblement dans ses sillages. Me voilà peut-être au même endroit que les manipulateurs et leurs pantins, « au service de ».

Je sens que tout le boulot va justement être de rester pertinent, « moderne » et inventif (en ne perdant rien de l'univers que je développe dans mes autres spectacles) tout en faisant confiance à la partition shakespearienne.

J'ai envie que ça réussisse !

J'ai besoin de me frotter à ce grand bonhomme et je sens que c'est le bon moment.

J'espère qu'il y aura des étincelles.

***Je veux une tempête !
Une pièce ouverte à tous vents.
Soufflez là-haut !
Vole, mon Ariel.***



Goya, Caprices

Le metteur en scène, Jean-Michel d'Hoop



Biographie

Après avoir suivi une formation d'acteur à l'IAD, à la Klein Akademie et pour finir à l'INSAS, Jean-Michel d'Hoop joue d'abord comme acteur sous la direction de Michel Dezoteux, Philippe Sireuil, Henri Ronse, Alain Wathieu, etc... Il fonde très vite la compagnie POINT ZERO et ouvre un nouveau lieu pluridisciplinaire à Bruxelles : Les Vétés (ancienne école vétérinaire d'anderlecht).

En 1993, sa première mise en scène *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz crée l'événement et remporte aussitôt le Premier Prix Théâtre de la COCOF.

Suivront ensuite *Peer Gynt* de Henrik Ibsen et *Le Fou et la Nonne* de S.I. Witkiewicz, Prix Théâtre du Meilleur Scénographe (Marcos Vinals) et Prix Théâtre du Meilleur Espoir Acteur Masculin (Karim Barras).

La compagnie quitte ensuite ses « étables » pour les velours du Théâtre de la Place des Martyrs et y crée de nombreux spectacles :

L'Eveil du Printemps de Frank Wedekind, *Des Jours et des Nuits* de Harold Pinter, *Le Masque de la Mort Rouge* d'après Edgar Allan Poe, *Le Village en Flammes* de R.W. Fassbinder, *Plat du Jour*

Création Collective autour de l'actualité, *Thyeste* de Hugo Claus, *Cirk'likar* de René Bizac, *Opéra Panique* d'Alexandro Jodorowsky, *Jean et Béatrice* de Carole Fréchette et enfin *King Leopold II* de Jean-Pierre Urban d'après Mark Twain.

Point Zéro déménage encore et trouve un merveilleux refuge au Théâtre de la Balsamine ; et c'est là que s'opère une mue artistique importante avec la découverte du jeu entre acteurs et marionnettes de taille humaine : L'Ecole des Ventriloques de Alejandro Jodorowsky qui connaît un succès international (Russie, France, Espagne, Belgique, ...) et *Trois Vieilles* d'Alexandro Jodorowsky qui vient juste de « cartonner » au Festival d'Avignon.

Parallèlement à son travail de metteur en scène, Jean-Michel d'Hoop est également pédagogue à l'Institut des Arts de Diffusion et participe à de nombreuses aventures artistiques dans le domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse (Théâtre de Galafronie, Léviathan, Théâtre du Copeau, Théâtre du Public, etc.).

Je vois Point Zéro comme un laboratoire de recherche, un « à peine-né » curieux de tout (sons, couleurs, matières, hommes, animaux, air, liquides...), un outil d'exploration de la machine théâtrale, un scalpel de dissection de l'acteur, un miroir de foire déformant, une loupe plaquée sur nos monstruosité, un catalyseur d'émotions et plaisirs, une proposition de vivre le théâtre autrement, une tentative de réconciliation entre un art extrêmement pointu et l'extrêmement populaire.



Autour d'André Markowicz

Depuis une quinzaine d'années, le travail d'André MARKOWICZ a pris une grande ampleur médiatique. Son travail de traducteur débute en 1986 avec des retraductions des pièces d'Anton Tchekhov, pour lesquelles il collabore avec Françoise Morvan (elle-même traductrice, mais non russophone).

À partir de 1990, il entreprend de retraduire, pour les éditions Actes Sud, l'œuvre fictionnelle de Dostoïevski dans son intégralité. Véritable tour de force : actuellement, plus de 35 ouvrages ont été édités (des grands romans – *Crime et Châtiment*, *l'Idiot*, *l'Adolescent*, *les Démons*, *les Frères Karamazov* aux nouvelles et récits...).

Il traduit également d'autres auteurs russes – Griboïedov, Pouchkine, Ostrovski, Lermontov, Gogol, Gorki... Il a aussi traduit de la poésie plus contemporaine comme celle de Blok, Mandelstam ou Tarkovski.

Et depuis 2000, il s'attaque au théâtre de Shakespeare (*Hamlet*, *Richard II*), traduit *l'Enfer* de Dante...

Il collabore très fréquemment avec des metteurs en scène, participant à plus d'une cinquantaine de productions théâtrales en Europe, travaillant directement auprès des comédiens afin d'« adapter » le texte original aux voix scéniques, privilégiant ainsi dans le texte son oralité. Lui-même se livre à des performances orales où il lit ses propres traductions, explique ses choix, en débat volontiers.

Dans un article paru en 1993 dans le Monde des Livres, à Nicole Zand qui l'interrogeait sur son statut de traducteur-vedette-polémique, Markowicz, apparemment réjoui, répondait en ces termes :

« Voilà une chose que j'ai réussie, au moins. Qu'on mette l'accent sur la traduction, qu'on remarque que le bouquin est traduit. Généralement, au théâtre, on ne signale pas que la pièce est traduite. C'est la première fois qu'un traducteur acquiert un statut d'auteur. Et c'est bien. »

Le travail de Markowicz, qu'il soit encensé ou controversé, révèle une position parfaitement assumée vis-à-vis de la tradition de la traduction en langue française : il y traque un certain protectionnisme – typiquement français ? – à l'égard du texte. Mais étrangement, c'est le texte traduit, donc français, qui serait sacré – ainsi, on ne pourrait traduire que dans un certain français. Markowicz voit là un refus de lire autrui, une volonté d'absorber l'étranger pour l'assimiler à tout prix (de surcroît, dans une langue normative). Dans cette perspective, TRADUIRE n'est pas seulement un exercice esthétique, mais également un acte politique.

Biographie

Né à Prague en 1960, Markowicz est arrivé à Paris à l'âge de 4 ans. Sa mère est professeur de russe, interprète de conférences, traductrice d'américain. À la question « Comment êtes-vous devenu traducteur ? » (revue l'Oeil Electrique), Markowicz répond avec légèreté :

« Ce qui est très hérétique pour beaucoup de mes collègues, c'est que je ne lis jamais l'œuvre auparavant, ou je ne la relis pas juste avant de me mettre à la traduction. Quand on lit, les yeux « glissent », or quand on traduit, les yeux « plongent ». Traduire, c'est une lecture en verticale. On ne fait pas attention aux idées, mais aux mots. Un écrivain n'a pas d'idées, il a des mots. Moi les idées de Dostoïevski, je ne les connais pas, par contre la langue de Dostoïevski je peux en parler. À partir de là, je fais une version très rapide et petit à petit, je commence à voir des trucs bizarres, qui me choquent, qui me gênent, des expressions russes un peu étranges, qu'on ne s'attendrait pas à trouver dans le contexte. Et c'est toujours l'essentiel. Je construis l'interprétation à partir des bizarreries. »

D'après Sarah Cillaire sur le site internet de <http://retors.net>

Les choix esthétiques

Vers une esthétique

Je vois des acteurs et leurs doubles, des siamois ; j'imagine que certains personnages contraires appartiennent au même corps et se querellent sans cesse : un duo infernal lié, attaché, retenu par le même corps ; un nid de tension, un nœud, un couple.

Je vois le couple de bouffons, *Trinculo* et *Stephano*, sur un même tronc, manipulé par un seul acteur et rivalisant de truculence.

Dans le même esprit, *Gonzalo* pourrait porter le roi sur son trône. Courbé qu'il serait sous le poids de cette servitude jamais mise en défaut. *Gonzalo* pourrait ainsi manipuler la marionnette du Roi. Le serviteur manipulant le maître. Le serviteur laissant échapper sa vision d'une nation idéale (d'après Montaigne).

Gonzalo : Moi, dans ma république, je ferais
 Tout à rebours ; je n'admettrais aucune
 Espèce de trafic ; on n'y verrait nul nom
 De magistrat ; aucune connaissance
 Des lettres ; aucun pauvre et aucun riche,
 Aucun usage de service, aucun
 Contrat, aucune succession, ni bornes,
 Ni enclos ni labours, aucune vigne ;
 Pas de métal, de blé, de vin ou d'huile ;
 Nulles occupations qu'oisives, tous,
 Hommes et femmes, purs et innocents,
 Aucune souveraineté –

Acte II scène 1, traduction A. Markowicz, Éditions *Les Solitaires Intempestifs*

Nous voulons utiliser l'imagerie élisabéthaine et la transformer pour lui donner un second souffle, une modernité. Utiliser les éléments qui la composent et les traiter avec les techniques modernes qui sont à notre disposition. Ainsi nous imaginons utiliser des portraits de peintures de l'époque pour ensuite les remodeler pour qu'en surgissent des nouvelles figures qui peuvent évoquer par certains traits l'époque élisabéthaine sans les ancrer de manière réductrice dans une temporalité.

Les visages peints seront ainsi recomposés et mis en relief sur des visages sculptés. Les costumes seront aussi revisités : nous utiliserons des motifs de tissus d'époque que nous traiterons sur « photoshop » pour les imprimer ensuite sur nos costumes de marionnettes. Pas de réalisme du tissu mais une impression (dans tous les sens du terme) de réalité.

Tous ces éléments empruntés aux élisabéthains pourront naturellement être exagérés, poussés jusqu'à leur paroxysme. Il ne s'agit pas ici bien sûr de respecter une véracité historique.

Photos des esquisses de marionnettes et costumes de Natacha Belova

Esquisses pour *Miranda*, transformation d'un tableau de l'époque élisabéthaine sur « photoshop »



Tableau d'origine



1^{ère} déformation



2^{ème} déformation

Esquisses pour *Alonso (le roi)*, transformation d'un tableau de l'époque élisabéthaine sur « photoshop »



Tableau d'origine



1^{ère} déformation



2^{ème} déformation



Miranda



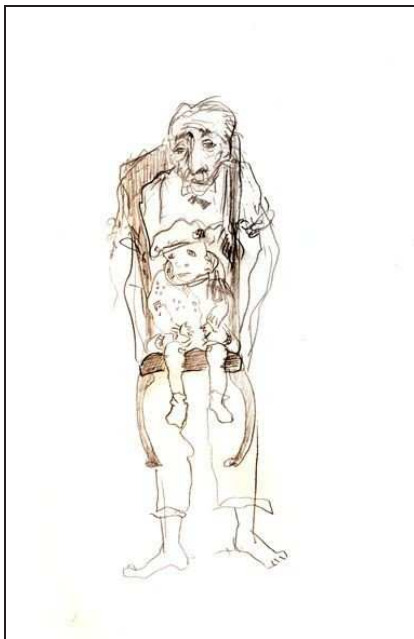
Harpie



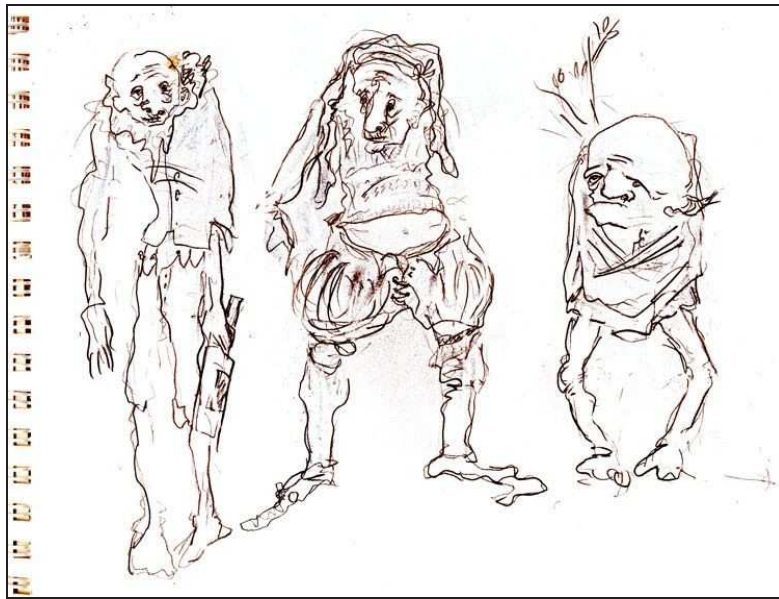
3 divinités sur un même corps



Prospero entouré de ses créatures



Gonzalo et le petit roi Alonso



Stephano

Trinculo

Caliban



Sebastian Antonio

Gonzalo et le petit roi endormi

Les masques

Parallèlement au travail réalisé sur les marionnettes, nous voulons explorer plus encore le statut de l'acteur manipulateur. Nous imaginons ainsi poursuivre le travail sur le masque entamé sur *Les Trois Vieilles*.

Il s'agit de masques complets réalisés également à partir d'impressions photo sur tissus. Ce masque total nous permet d'explorer quelque chose qui se situe à la frontière de l'acteur et du pantin ; et cela sans jamais faire référence à une technique ou imagerie connue telle que la commedia dell'arte. Il y a véritablement un traitement moderne de l'objet masque, qui devient comme une seconde peau, un second visage de l'acteur miroir du pantin qu'il a animé.

C'est plus fort que du maquillage, on sent bien qu'il y a des accroches à la réalité puisqu'il s'agit d'un visage humain reproduit, mais s'en dégage une impression de mystère, un sentiment pas très rassurant qui interroge l'identité, le vivant et le mort, l'animé et l'inanimé.

Nous explorons au cours de nos divers laboratoires les codes liés à ce nouvel instrument, cet objet-masque, qui semble ne pas reposer exactement sur les principes habituels du jeu masqué. Notre recherche devra nous permettre de trouver les ressorts dramaturgiques qui guideront l'utilisation de cette technique spécifique aux moments opportuns. Nous ne voulons pas travailler sur l'effet formel de ce masque exclusivement, c'est bien l'histoire d'un trajet qui doit se faire en relation avec la ligne dramaturgique de Shakespeare. L'utilisation de ces « artifices » n'a de sens que s'il y a une réelle nécessité à se dévoiler, à porter un masque ou à se cacher derrière un pantin.



Photo des *Trois Vieilles*. Masques et marionnettes de Natacha Belova

La scénographie

Imaginons un espace irréel, un « désert » à la Dali où d'improbables objets ont atterri.

Un « no man's land » surréaliste, une zone en dehors du temps et de la réalité, sans limite, sans frontière.

Un lieu vierge en apparence mais que l'on sait habité par un homme, cet homme a fait de cet espace de tous les possibles son sanctuaire.

Prospero va déterrer petit à petit les personnages de son passé, il s'entoure des monstres qu'il a créé pour raconter à sa fille son histoire. Dans cet espace mental il fait se rencontrer son passé, son présent, son futur.

Il s'agit donc d'un lieu qui n'appartient à aucune époque, où sont enfouis, ensablés, des fauteuils élisabéthains, une table « Ikea » ou encore quelques marches d'un escalier en bois ne menant nulle part.

Cet espace raconte l'isolement, l'exil, on est loin, très loin, on sent une immensité autour de ce sanctuaire, sommes-nous invités dans la tête de *Prospero* ?

De ce « tas » de sable ou de terre on va déterrer des objets qui permettent de raconter cette histoire, par exemple pour faire une forêt, quelques longues tiges plantées dans le sol suffisent... On se retrouve ensuite face à un véritable chantier, champ de bataille, où convergent tous les personnages.



Photos d'Abbas Kowzari

Ce qui nous parle dans les images d'Abbas Kowzari c'est la solitude des personnages, leur isolement, malgré leur présence dans un même espace. Nous aimerions donc faire cohabiter dans ce « No man's land » des groupes de personnes, des personnages seuls qui ne se voient pas ou ne s'entendent pas toujours, faire exister dans le même espace les comédiens qui préparent leurs marionnettes, ou les personnages en action.

C'est aussi pour nous un espace qui suggère beaucoup de possibilités ludiques (qui ont toutes leur importance avec l'utilisation des marionnettes), il y a des recoins où se dissimuler, ou faire des apparitions surprenantes, également des possibilités d'écoute et de surveillance à l'insu des protagonistes. On aime aussi le fort contraste entre la matière du sol clair et les personnages noirs, notamment ces minuscules personnages apparaissant au lointain qui se détachent du paysage comme s'ils flottaient.

Un plateau suggérant une ville oubliée...

Les ruines d'une cité enfouie sous la boue, la terre, la végétation...

Des restes d'habitations, un théâtre oublié ? Une ville oubliée ? Une vie oubliée ?

Un plateau qui aurait été patiné par le temps, que la nature aurait envahi.

Une île.

Une scène qui nous permettrait de jouer avec de vrais éléments, la terre, l'eau, la poussière, les cendres, le feu, la végétation, les pierres...

Un bac à sable géant, un labyrinthe, une arène, un lieu de cérémonie, une invitation au jeu, au rituel.

Ne garder qu'une évocation du réalisme et s'en échapper pour créer une nouvelle image scénographique pertinente laissant le spectateur à son devoir nécessaire d'imagination en nous disculpant de toute velléité de copie du réel.

Ce lieu c'est partout et nulle part, ça peut-être ici ou très loin, aux confins du monde.

Et pourtant nous l'imaginons très concret, basique, presque simpliste.

Des morceaux d'images qui évoquent plus qu'elles n'enferment.

Une scénographie réelle mais pas réaliste.

Un espace qui permet la simultanéité des actions : tandis qu'une action essentielle se joue à la face, on voit que se préparent d'autres protagonistes. Les actes posés sur le plateau ont des ramifications et trouvent de nouveaux développements sans que l'on ait besoin du texte pour nous le signifier.

Les conteurs-acteurs-manipulateurs pourraient être présents tout au long du spectacle tel un chœur de conteurs, de manipulateurs : neuf acteurs vont s'emparer du texte de Shakespeare et donner vie à une quinzaine de personnages. Neuf artisans vont être au service de la narration, de *Prospero-Shakespeare*.

Comme la pièce qui joue avec les frontières du tangible et de l'éphémère, le décor laisse des frontières poreuses entre différents espaces.

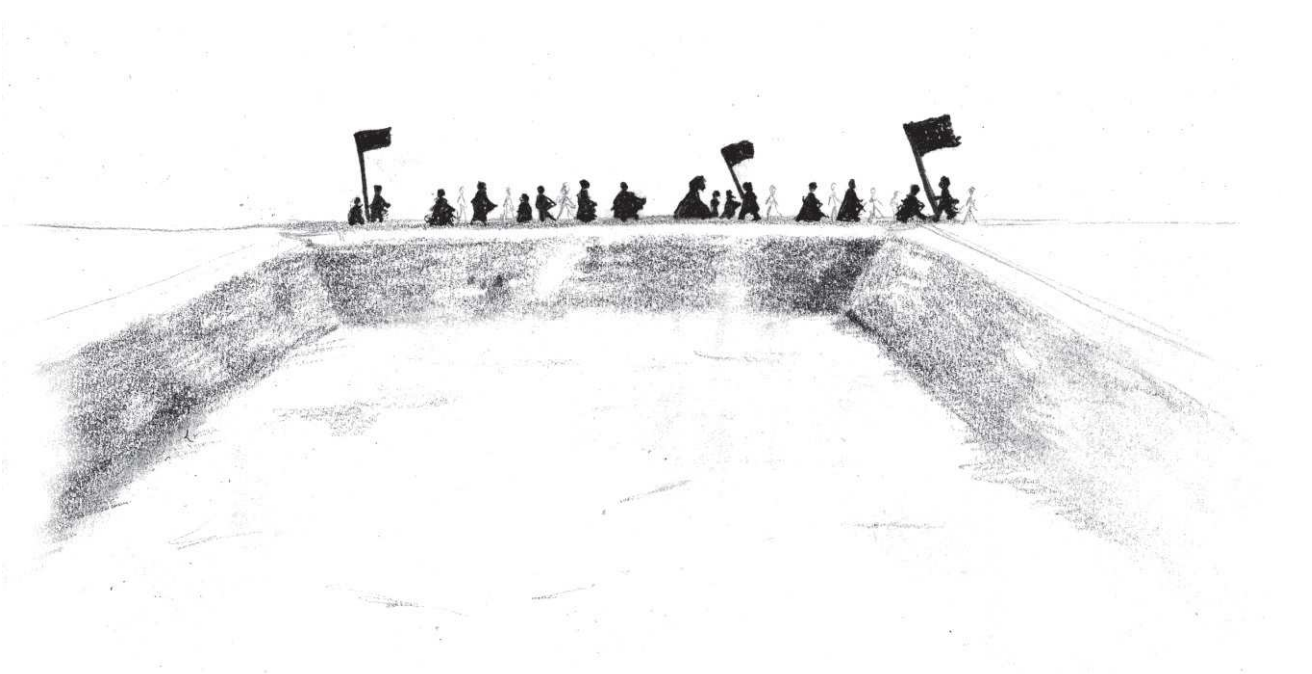
Il faut gratter les couches pour trouver l'origine des choses.

Une scénographie évolutive.

Un grand « cyclo » encercle notre espace de jeu. Il confine le lieu de l'action en même temps qu'il l'ouvre sur l'immensité. Il nous permettra de jouer sur les différentes variations de lumières et de donner un sentiment d'infini, d'horizon : des silhouettes peuvent alors se détacher dans le lointain.

Aurélié Deloche, scénographe

Esquisses d'Aurélie Deloche pour une scénographie de La Tempête



Une Musique pour La Tempête

Si Shakespeare nous donne dans *La Tempête*, par l'intermédiaire d'*Ariel*, plusieurs chansons, il nous semble que c'est la pièce entière qui est musicale.

En dehors des chansons écrites par Shakespeare, il est évident que des scènes comme celle de la tempête ou celles des apparitions magiques à plusieurs reprises, suscitent par elles-mêmes des interventions musicales. Elles permettent ici d'accompagner l'aspect fictif des événements, et là, d'amplifier l'impression, l'émotion du spectateur. Elles peuvent participer à l'envie de repousser le cadre strictement théâtral pour emprunter davantage au cinéma ou au concert. Nous voulons jouer sur cette impression immédiate, physique, que la musique peut provoquer sur le spectateur ; et cela n'implique pas nécessairement d'aller dans le sens de l'action du plateau. Parfois justement cela permet de jouer sur des contresens, de donner un autre point de vue, sans que l'acteur n'ait à modifier sa partition.

Le travail de marionnette est également musical par essence. Manipuler c'est imprimer un rythme, une chorégraphie, un mouvement, une respiration, une mélodie à un corps inerte. C'est jouer avec les pauses, les silences, et l'action. Tout doit toujours être écrit. Rien dans un premier temps n'est laissé ni au hasard ni à l'instinct de l'acteur. C'est véritablement une partition qu'il faut inventer ; bien plus exigeante qu'elle ne l'est pour un acteur de « théâtre classique ». La musique jouée en « live » trouve donc ici toute son importance et permet de véritablement accompagner le souffle des personnages. Il s'ensuit une relation organique entre l'acteur et les notes qui rajoute encore au ludique et à l'illusion ; un peu à la manière du dessin animé où la bande son joue un rôle primordial.

De plus, le fait d'associer une ligne mélodique simple et reconnaissable par tout un chacun à un personnage, permet de tisser une logique narrative intéressante et de jouer sur des effets de surprises : on peut reconnaître la mélodie qui annonce l'arrivée d'un personnage avant que celui-ci ne s'aventure sur le plateau ou suggérer qu'untel est à proximité de l'action sans avoir à le montrer, etc.

Nous voulons donc poursuivre le travail entamé avec Pierre Jacqmin sur *L'Ecole des Ventriloques* où une véritable symbiose s'est créée entre acteurs et musique. Le travail musical s'effectuera tout au long des répétitions ; Pierre Jacqmin participant à toutes les répétitions, les compositions finales seront donc le fruit de cette rencontre plutôt qu'une composition réalisée seul dans un studio.

Notre envie est également de travailler sur la théâtralité de ce rôle de musicien en lui donnant aussi un statut similaire à celui des acteurs (utilisation de masque ou de marionnette).

Sans doute s'agira-t-il par ailleurs d'un couple de musiciens-chanteurs.

Et si nous ne pouvons encore présager aujourd'hui de ce que sera au final cette musique, nous savons que nous utiliserons vraisemblablement la guitare électrique, la contrebasse et des percussions.

Distribution

Texte/ Adaptation : **André Markowicz**. Mise en scène : **Jean-Michel d'Hoop**. Marionnettes et Costumes : **Natacha Belova**. Scénographie : **Aurélie Deloche**. Musique : **Pierre Jacqmin**

Avec :

Didier de Neck, Fabrice Rodriguez, Othmane Moumen, Emmanuelle Mathieu, Cyril Briant, Sébastien Chollet, Jessica Gazon, Pierre Jacqmin, Marianne Hansé

Direction Technique : **Guy Carbonnelle** / Assistanat à la Mise en Scène : **Odile Ramelot** / Assistante de production : **Catherine Ansay**

Coproduction

Un spectacle de la Compagnie Point Zéro en coproduction avec Le Manège.be, le Théâtre Varia, le Théâtre de Namur, Le Théâtre de la Place et le Théâtre de Galafronie.

Représentations au Manège.Mons

Mardi 16 >mercredi 24 /11 2010 20:00.

Sauf dimanche 21 /11 16:00

Représentations au Théâtre de la Place

Mardi 30/11 >vendredi 03/12/2010 20:15

Sauf mercredi 01/12 19:00

Rencontre avec l'équipe artistique

À l'issue de la représentation

Mercredi 01/12

Représentations au Théâtre Varia

Mardi 15 >samedi 26 /03 2011 20:30

Sauf mercredi 16 et 23/03 19:30

Représentations au Théâtre de Namur

Mercredi 30 /03 >jeudi 7 /04 2011 20:30

Contacts pour le service pédagogique du Théâtre de la Place / Liège.

Bernadette Riga

04/ 344 71 79

b.riga@theatredelaplace.be

François Bertrand

04/344 71 64

f.bertrand@theatredelaplace.be

Annexe : lectures critiques*

* L'annexe *Lectures critiques*, est tirée du dossier pédagogique réalisé par Ophélie Couailhac, attachée aux relations avec le public du Théâtre national de Bordeaux.

D'après *Shakespeare notre contemporain* de Jan Kott.

Critique et théoricien du théâtre polonais, spécialiste de Shakespeare

La baguette de Prospero

[...] Le récit de Prospero est une histoire de lutte pour le pouvoir, de contrainte et de complot. Mais ce n'est pas seulement l'histoire du duché de Milan. Le destin d'Ariel et de Coriolan sera une répétition de ce même thème. Le théâtre de Shakespeare est le *Théatrum Mundi*. La violence et la terreur en tant que principes du monde seront montrées en catégories cosmiques. La préhistoire d'Ariel et de Caliban est la répétition des tribulations de Prospero, une illustration supplémentaire du même thème.

Les drames de Shakespeare sont construits non pas conformément au principe de l'unité d'action, mais au principe de l'analogie, d'une double, triple ou même quadruple intrigue qui répète le même thème essentiel ; ce sont des systèmes de miroirs convexes et concaves qui reflètent, grossissent et parodient une même situation.

[...]

Qui est Prospero et que signifie sa baguette ? Pourquoi chez lui la science est-elle associée à la magie et quel est le sens dernier de sa confrontation avec Caliban ? Car en définitive, ce sont Prospero et Caliban les héros de *La Tempête*.

Pourquoi retourne-t-il désarmé dans le monde des hommes ? Dans aucun des chefs d'œuvre de Shakespeare, à l'exception du seul *Hamlet*, n'a été montré aussi brutalement que dans *La Tempête* l'antinomie entre la grandeur de l'esprit humain, la cruauté de l'histoire et la fragilité de l'ordre des valeurs.

C'était là une antinomie profondément ressentie par les hommes de la Renaissance et qui, pour eux, était tragique. Les neuf sphères célestes immuables qui, conformément à l'enseignement médiéval, se disposaient concentriquement autour de la terre, étaient la garantie de l'ordre naturel. A la hiérarchie céleste correspondait la hiérarchie sociale. Or les neuf cieux n'existent plus. La terre est devenue l'une des poussières de l'espace étoilé, tandis que simultanément l'univers se rapproche ; les corps célestes se meuvent selon les lois que la raison humaine vient de découvrir.

La terre est devenue à la fois très petite et très grande. L'ordre naturel a perdu son sacre, l'histoire n'est plus que l'histoire de l'homme. On aurait pu rêver qu'elle allait changer. Mais elle n'a pas changé. Jamais encore on n'a si douloureusement senti le déchirement entre le rêve et la réalité, entre les possibilités qui résident en l'homme et la misère de son sort. Tout aurait pu changer et rien n'a changé.

[...]

Le grand monologue de Prospero au cinquième acte de *La Tempête*, où les romantiques déchiffraient l'adieu de Shakespeare au théâtre est une profession de foi dans la puissance démiurgique de la poésie, est en réalité très proche de l'enthousiasme de Léonard * pour la puissance de l'esprit humain qui a arraché à la nature ses forces élémentaires.

Ce monologue est un lointain écho d'un passage célèbre des *Métamorphoses* d'Ovide. Le monde est vu dans son mouvement et sa transformation, les quatre éléments : la terre, l'eau, le feu et l'air sont libérés ; mais ils n'obéissent plus aux dieux ils sont au pouvoir de l'homme qui bouleverse pour la première fois l'ordre de la nature.

* Léonard de Vinci

D'après *Avec Shakespeare* de Daniel Sibony.

Ecrivain et psychanalyste français

A propos de l'acte I, scène II

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

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

[...] Le père veut transmettre à sa fille des fragments de mémoire. «Est-ce que tu m'écoutes ?... m'entends-tu ?» ; trois fois répété. Façon de dire pour la fille, cause toujours, je mettrai le reste en réserve et les silences en mémoire.

Mais il faut du récit, des histoires. Il en raconte et il en fait.

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

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

Il y a donc d'emblée une relance de la mémoire ; pour assurer les retours, les récurrences, les passages; toutes les fonctions de la mémoire. Ce qu'on nous annonce c'est l'éternel retour du même, du différent, et du même différent, y compris du meurtre, intrinsèque aux liens humains et aux fondations de valeur. Le meurtre signale l'écart entre la valeur et ce qui la fonde ou qui l'incarne. Fonder soi-même la valeur donne au réel des airs de mort.

La mortification narcissique c'est de fonder soi-même la valeur : si ça réussit, c'est le délire ; si ça rate, on croit que ça peut réussir en s'y prenant mieux : d'où la répétition. Mais toujours la valeur de ce qu'on a fondé inclut le fait qu'elle nous excède et nous échappe.

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

La tempête ? La tempête en elle ? Ou en lui ? C'est sûr qu'il doit régler ses comptes avec ses frères et son passé, ne pas en laisser le passif à sa fille ; se dessaisir de sa magie ; laisser la fille à la magie d'un autre ; à l'envoûtement d'un autre amour

D'après *Le proche et le lointain* de Richard Marienstras.

Spécialiste de la littérature élisabéthaine

Un monde équivoque

[...] Dès ses premières scènes *La Tempête* nous fait changer sans cesse d'avis sur les événements qu'elle présente et la nature de l'illusion qu'elle propose. Nous assistons à la tempête comme à une vraie tempête, au naufrage comme à un vrai naufrage. Mais nous apprenons alors qu'il s'agit d'une tempête mise en scène par un personnage de la pièce.

C'est une tempête au premier degré pour certains personnages, au second degré pour d'autres et pour nous spectateurs. Cette tempête, il nous faut donc l'accepter comme réelle, comme illusoire, et puis aussi comme réelle/illusoire.

L'auteur la situe clairement dans une zone où la pluie mouille, où les récifs fendent les coques, mais en même temps dans un lieu où les «orages désirés» se matérialisent, où la foudre qui tombe du ciel est d'emblée chargée de plus de sens que de feu.

La pluralité, assumée ou non, des points de vue est entretenue à différents niveaux du discours dramatique. Shakespeare fait faire à Prospero cinq gestes magiques, de sorte que les «vertus formelles et symboliques du masque soulignent structurellement les épisodes importants de l'action». Ces épisodes sont l'envoûtement de Ferdinand, l'ensorcellement des conspirateurs Antonio et Sebastian, la disparition du banquet que Prospero a organisée de sa position élevée pour jeter un charme sur ses ennemis, le masque d'Iris, de Ceres et de Junon au moyen duquel il célèbre les fiançailles de Miranda et de Ferdinand et enfin, la découverte de Miranda et de Ferdinand jouant aux échecs. [...]

Il y a là une synthèse qui permet de rendre compte du fait que la pièce, comme un masque «traite de la métamorphose» et ne s'achève pas par «une méditation sur l'éternité mais sur l'envol rapide du temps et la fin inévitable de la beauté et des délices» tout en offrant la promesse ou le vœu d'un éternel printemps.

Mieux encore, elle explique sa double structure temporelle, à la fois contradictoire et aboutissant à une fin douce-amère. Cette pluralité se retrouve de façon beaucoup plus apparente dans le constant décalage entre l'information que possèdent tels ou tels personnages, ou celle dont disposent les autres et le spectateur [...].

Ce procédé, souvent exploité au théâtre surtout dans les comédies, est particulièrement frappant dans *La Tempête*, où Prospero en sait toujours plus que les autres, ce qui amène le spectateur à voir et juger les événements selon son point de vue - sans qu'il soit cependant possible, dans le conflit qui l'oppose, par exemple à Caliban, d'éliminer ou de discréditer entièrement les raisons de ce dernier. La tension ainsi créée contribue à son tour à empêcher le spectateur de porter un jugement univoque sur la conduite de la plupart des agents de l'action. Les thèmes repérables à travers les images ou les métaphores concourent au même effet : donner le sentiment d'un univers fuyant, changeant, où la réalité se dérobe, où les êtres et les choses sont en constante métamorphose [...]

Shakespeare utilise cette pluralité de points de vue pour montrer que les naufragés se découvrent un statut aussi incertain que celui de Caliban.

Combien de fois ne les fait-il pas débattre sur la nature de ce qu'ils voient, de ce qu'ils entendent, s'interroger sur le destin de ceux qu'ils aiment : «Où peut-être cette musique ? En l'air ou sur terre ?», se demande Ferdinand alors qu'il erre, seul dans l'île.[...]

Le désir et le contre-désir, ou Ariel

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

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

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

Il est en outre significatif que le passage par l'île, pour tous les humains, soit un détour, littéralement et métaphoriquement parlant. Le crochet par l'île sur le droit chemin de Tunis à Naples permet de redresser ce qui avait été gauchi et de replacer dans la rectitude de la norme des personnages aux désirs changés, frustrés ou comblés.

Car aucune société ne tolère que tous les désirs soient comblés, ni même que ceux qu'elle tient pour légitimes se satisfassent de façon immédiate. Entre le désir et la satisfaction s'interpose la règle ou l'obstacle, par quoi l'être social se sépare ou croit se séparer de l'animalité. [...]

Le monopole du discours ou Prospero

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

Sources

Brochure d'information : *Compagnie Point zéro*

W. H. Auden, *La Mer et le miroir* (commentaire de la *Tempête* de Shakespeare), édition bilingue, traduit et présenté par Bruno Bayen et Pierre Pachet, Le Bruit du temps éditions, 2009.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Temp%C3%AAte_\(Shakespeare\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Temp%C3%AAte_(Shakespeare))

Brunella Eruli, « Penser l'Humain », Puck n°14, Editions L'Entretemps

Brochure pédagogique : de L'Odéon – Théâtre de l'Europe
(Chapitre réalisé par Ophélie Couailhac, du Théâtre de national de Bordeaux.)

Ont participé à la réalisation de ce cahier pédagogique : **La Compagnie Point Zéro, et les équipes pédagogiques du Théâtre de Namur et du Théâtre de la Place**