

Roméo et Juliette

DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTATION ET MISE EN SCENE : DAVID BOBEE



DOSSIER PEDAGOGIQUE PREPARE PAR ADELINE STOFFEL, PROFESSEUR AGREGEE DE LETTRES-THEATRE.

DUREE : 2H30 SANS ENTRACTE

A PARTIR DE 12 ANS

***Roméo et Juliette*, William Shakespeare**

Mise en scène, adaptation, scénographie, chorégraphie **David Bobée**

Nouvelle traduction **Pascal Collin et Antoine Collin (Editions Théâtrales)**

Collaboration artistique, lumières **Stéphane Babi Aubert**

Création musique **Jean-Noël Françoise, en collaboration avec Arnaud Léger et Grégory Adoir**

Création des musiques live **Alain d'Haeyer**

Création vidéo **José Gherrak**

Création costumes
Scénographie et construction du décor
Assistanat à la mise en scène, logistique

Marie Meyer
Salem Ben Belkacem – Ateliers Akelnom
Sophie Colleu

Avec

Roméo **Arnaud Chéron**
Juliette **Juliette Roudet**
Nourrice **Veronique Stas**
Lady Capulet **Patricia Pekmezian**
Capulet **Mahmoud Saïd**
Tybalt **Pierre Cartonnet**
Samson **Wilmer Marquez**
Grégory **Edward Aleman**
Paris **Radouan Leflahi**
Montaigu **Serge Gaborieau**
Mercutio **Pierre Bolo**
Benvolio **Marc Agbedjidji**
Frère Laurent **Alain d'Haeyer**
le Prince **Serge Nail**

Collaboration à la chorégraphie **Pierre Bolo**
Direction technique **Thomas Turpin**
Régie générale **Pierre André Goursolas**
Direction de production, administration **Philippe Chamaux**
Chargés de production, pour les Indépendances **Garance Crouillère, Sylvain Cochard**
Diffusion **Florence Bourgeon**

Stagiaires et assistants

Costumes **Corinne Ruiz** (Châteauvallon), **Yolène Guais** (Caen), **Emilie Piat** (Lyon)
Lumière **Fanny Perreau**
Observation mise en scène **Camille Perrot, Mikaël Bernard, Ludovic Chazaud**

Production Rictus

Coproduction Les Subsistances, Lyon / Biennale de la danse, Lyon / L'Hippodrome – Scène nationale de Douai / Festival Automne en Normandie / Scène nationale 61, Alençon / CNCDC Châteauvallon / Théâtre de Charleville-Mézières (TCM)

SOMMAIRE

I/ LA PIECE

WILLIAM SHAKESPEARE	pages 4-5
ROMEO ET JULIETTE	pages 5-6
LE THEATRE ELISABETHAIN	pages 6-7

II/ LE PROJET DE LA COMPAGNIE RICTUS

NOTE D'INTENTION	pages 8-10
SUR LA TRADUCTION	page 11
ENTRETIEN AVEC DAVID BOBEE	pages 11-14
L'EQUIPE	pages 15-18

III/ QUELQUES PISTES DE TRAVAIL AVEC LA CLASSE

AVANT LA REPRESENTATION	pages 19-20
APRES LA REPRESENTATION	pages 20-21

IV/ ANNEXES

ANNEXE 1 : 3 EXTRAITS POUR TRAVAILLER LA TRADUCTION	pages 22-29
ANNEXE 2 : DES IMAGES POUR IMAGINER L'ESPACE	pages 29-30
ANNEXE 3 : CORPS DE THEATRE, CORPS DE CIRQUE, CORPS DE DANSE	pages 31-32

I/ LA PIECE

WILLIAM SHAKESPEARE

William Shakespeare naît le 23 avril 1564 et meurt le 23 avril 1616 à Stratford-upon-Avon, dans le Warwickshire, en Angleterre.



Issu d'une famille bourgeoise (son père est un gantier aisé, sa mère est fille d'aristocrate), le jeune Shakespeare reçoit la solide éducation (latin, rhétorique, histoire, logique) d'un fils de notable.

L'année de ses 18 ans, le 28 novembre 1582, il épouse Anne Hathaway, enceinte de quelques mois.

Nous perdons alors sa trace pendant dix ans : rejoint-il la troupe du Lord Chamberlain ? Exerce-t-il en tant qu'instituteur dans le comté du Lancashire ? On sait en revanche qu'il quitte Stratford pour Londres avec Anne, qui donne naissance entre 1583 et 1585 à Susanna puis aux jumeaux Judith et Hamnet (ce dernier, mort à 11 ans, lui inspirera dit-on sa tragédie *Hamlet* en 1601).

En 1592, Shakespeare accède avec sa première pièce, *Henri VI*, à une notoriété renforcée encore par les attaques virulentes du pamphlétaire Robert Greene, qui lui reproche de n'être qu'un « corbeau arrogant, embelli par nos plumes, dont le cœur de tigre est caché par le masque de l'acteur, et qui présume qu'il est capable de déglutir un vers aussi bien que les meilleurs d'entre vous : en plus d'être un misérable scribouillard, il se met en scène dans sa dramatique vanité. »

Shakespeare se consacre dès lors exclusivement à sa carrière d'acteur et de dramaturge. Il exerce d'abord au théâtre du Globe, dont il est, avec les Burbage et d'autres comédiens, fondateur, sociétaire et fournisseur. Membre de la troupe de lord Hunsdon, "The Lord Chamberlain's Men", il écrit et joue exclusivement pour elle à partir de 1594 (il interprètera le spectre dans *Hamlet*, ainsi qu'Adam dans *Comme il vous plaira*).

Suite à la mort d'Elizabeth I et à l'avènement de Jacques I, le roi, attiré par la popularité de la troupe, rachète en 1603 la compagnie, rebaptisée alors "The King's Men". La troupe finit par devenir résidente du Globe ; réputée pour être la meilleure compagnie de Londres, qui fourmille d'entreprises de théâtre à cette époque, elle rivalise brillamment avec la troupe de l'Amiral, dont Edward Alleyn est la grande vedette, et ouvre un second théâtre, le Blackfriars, en 1608.

Shakespeare, au sommet de son succès et de sa célébrité, achète une propriété sur la rive nord de la Tamise, ainsi qu'un vaste manoir à Stratford. Après avoir pris sa retraite en 1611, il s'y installe avec sa famille et y passe les dernières années de sa vie.

L'œuvre de William Shakespeare est considérable. On classe généralement ses pièces de théâtre en trois catégories :

- les comédies : *Le Songe d'une nuit d'été* (1594), *La Mégère apprivoisée* (1594), *Beaucoup de bruit pour rien* (1598), etc.
- les tragédies : *Roméo et Juliette* (1595), *Hamlet* (1601), *Othello* (1604), *Le Roi Lear* (1605), *Macbeth* (1605), *Coriolan* (1607), etc.
- les pièces historiques : *Henri VI* (1592), *Richard III* (1594), *Le Roi Jean* (1596), etc.

Shakespeare publie également en 1609 un recueil de 154 poèmes intitulé *Sonnets*, considéré comme un chef d'œuvre de lyrisme et de délicatesse.

ROMEO ET JULIETTE

La cité de Vérone tremble et jour après jour se délite au rythme des rixes qui violemment, constamment, opposent les Montaigu aux Capulet, qu'une haine aussi absurde qu'ancestrale dresse les uns contre les autres.

Pourtant, Roméo Montaigu danse avec Juliette Capulet un soir de bal, et leurs noms n'existent alors plus : seuls comptent leur désir, puis leur mariage célébré clandestinement par le frère Laurent le lendemain même de leur rencontre.

Mais leur parenthèse enchantée n'est pas vouée à perdurer : provoqué par Tybalt, duelliste virtuose et cousin de Juliette, Roméo trop hésitant se voit remplacé par son tempétueux ami Mercutio, qui périt sous les coups de son adversaire ; Roméo oublie alors l'amour, n'obéit qu'à la vengeance, et l'accomplit en exécutant Tybalt. La sentence du Prince ne tarde pas, il exile Roméo à Mantoue.

Juliette n'a qu'à peine le temps de pleurer la mort de son cousin et la perte de son époux, que déjà son père l'accable davantage en lui annonçant une décision qui sonne comme un couperet : il la marie dans deux jours au prometteur comte Paris. Acculée, esseulée, Juliette souscrit au stratagème du frère Laurent, qui lui fait absorber une potion de sa composition, capable de lui donner l'apparence d'un cadavre quarante-deux heures durant : qu'une oraison funèbre mensongère se substitue aux odieuses épousailles prévues ! Roméo quant à lui sera alerté, il quittera Mantoue, et gagnera discrètement le caveau des Capulet pour assister au réveil de Juliette.

Mais la Fortune refuse de cautionner ces retrouvailles : Roméo revenu à Vérone pense Juliette réellement morte, et décide d'abréger à son tour sa vie. Il s'empoisonne près du corps chéri, et meurt dans un baiser, sans assister au réveil effaré de Juliette. La jeune fille se suicide à son tour, et c'est autour de leurs cadavres embrassés que leurs parents enfin enterrent leurs rancœurs.

LE THEATRE ELISABETHAIN

On appelle théâtre élisabéthain l'ensemble de la production théâtrale réalisée en Angleterre lors des règnes d'Elisabeth I, Jacques I et Charles I, de 1558 à 1642, année qui marque la fermeture des théâtres publics dans le pays.

Les représentations ont lieu en matinée (pour ne pas outrepasser le couvre-feu), dans l'un des nombreux théâtres que compte la banlieue de Londres, et dont les plus fréquentés sont The Curtain, The Globe, The Rose, The Swan ou encore The Hope.

On s'y rend pour applaudir les pièces de William Shakespeare certes, mais aussi de Thomas Kyd, Christopher Marlowe, de Ben Jonson, de Cyril Tourneur ou de John Webster.

Le public est mêlé, à l'image de la société londonienne, et l'on distingue deux catégories de spectateurs : les plus modestes, ceux du parterre, qui restent debout, et les plus aisés qui sont assis dans des loges ou sur des gradins. Les spectateurs entourent les trois côtés de la scène ce qui permet une relation étroite entre les acteurs et le public.

La scène élisabéthaine, fondamentalement différente de la scène frontale à l'italienne répandue en Italie et en France, est logée dans un édifice à ciel ouvert, de forme polygonale (comme au Red Lion) ou circulaire (comme au Swan et au Globe) ; celui-ci enferme un espace central, l'équivalent d'une arène entourée de galeries, sur trois étages, où se tient le public. Une vaste aire de jeu – le *proscenium* (*apron*, ou *platform*) – s'avance dans cette arène ; les acteurs sont donc entourés par le public, sur trois côtés. Adossée au mur du fond, à l'arrière du *proscenium*, une petite scène couverte par un auvent de chaume peut être fermée par un rideau ; elle est surmontée d'un étage servant le plus souvent de rempart ou de balcon (*upper stage*). Un troisième étage accueille généralement des musiciens.

La pluralité des espaces scéniques permet des changements de lieu et de séquence parfois très rapides. Les lieux successifs de l'action (palais, forêt, lande, camp militaire, place, etc.) sont évoqués par quelques accessoires réalistes, le caractère des entrées, le ton et le costume des comédiens.

À la différence de la scène frontale à l'italienne, sur le *proscenium* élisabéthain l'acteur est au milieu du public populaire, qui assiste au spectacle debout dans l'arène. Vu de face et de côté aussi bien que de dos, il est donc plus engagé physiquement, et son jeu est plus gestuel et codé que travaillé dans la finesse de l'intériorisation. Plutôt qu'un personnage mimétique, l'acteur est une figure troublante et provocatrice (comme Hamlet s'adressant à sa mère ou à Ophélie), dont les déplacements sont chorégraphiés. Devenant progressivement des professionnels, les acteurs perfectionnent leur savoir-faire dans le domaine du chant, de la danse, et ils développent leurs qualités physiques. Par ailleurs, conformément aux conventions esthétiques, les rôles de femmes sont tenus par de jeunes garçons.

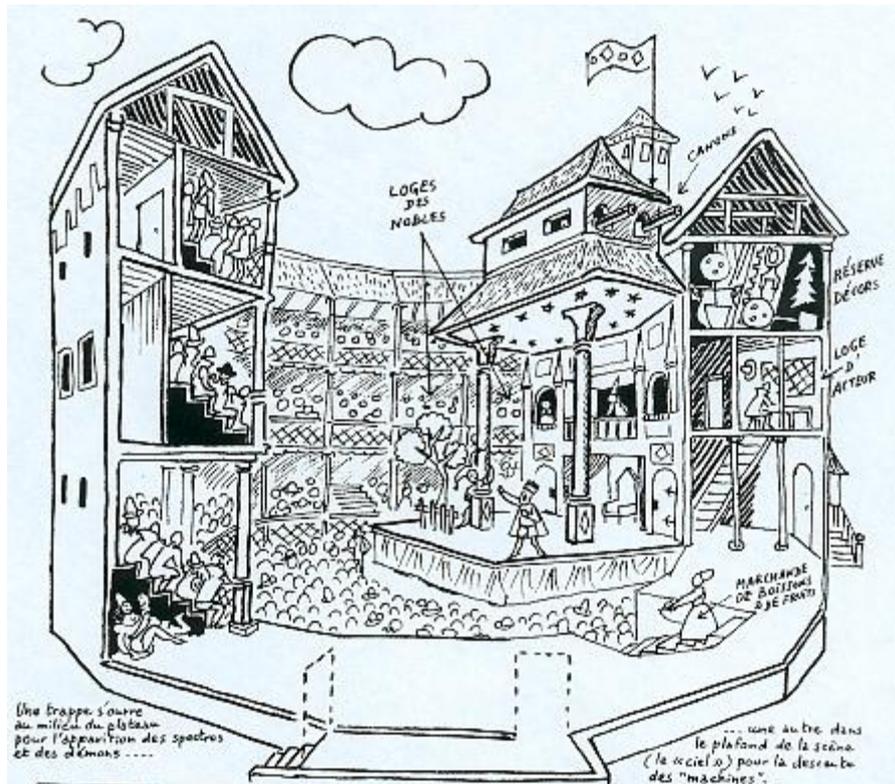


Schéma et coupe d'un théâtre élisabéthain
Histoire du théâtre dessinée, André Degaine, Nizet (2000)

II/ LE PROJET DE LA COMPAGNIE RICTUS

NOTE D'INTENTION

La création de ce spectacle étant prévue à l'automne 2012, il est encore un peu tôt pour dévoiler l'ensemble des désirs qui portent ce projet, certains ne se dévoileront qu'au moment de la traduction ou de la lecture dramaturgique de l'œuvre, d'autres encore lors du travail au plateau avec les comédiens danseurs et acrobates. D'autres enfin resteront des secrets car la mise en scène ne peut vouloir résoudre une telle œuvre mais bien en donner à lire la richesse poétique et dramatique en respectant ses mystères et ses zones d'ombres. Interroger sensiblement une œuvre avec les outils d'aujourd'hui plutôt que de chercher des réponses, afin de respecter le spectateur pour ce qu'il est : un lecteur actif, un chercheur, un inventeur.

Après la mise en scène d'*Hamlet* en 2010 dans un espace de carrelage noir, une morgue, j'ai envie aujourd'hui de m'attaquer à cet autre monument du théâtre qu'est *Roméo et Juliette*. Visiter ces œuvres comme on redécouvre aujourd'hui les mythes avec un mélange de curiosité, de respect et de désinvolture.

Créer *Roméo et Juliette* comme un miroir d'*Hamlet*, son inversion. Un espace lumineux viendra s'opposer à la noirceur d'Elseneur ; la chaleur des corps contre la froideur et la dureté de la morgue ; le feu des sentiments, les braises fumantes du carnage contre cette eau noire qui inondait le décor d'*Hamlet*, cette eau qui lave et fait pourrir, l'eau bue par Ophélie, l'eau du voyage en mer d'*Hamlet* et de ses compagnons, la vision d'un royaume à la dérive. Ici la purification se fera par le feu. Le feu des passions d'enfant, le soleil écrasant de Vérone, le feu des regards foudroyants, l'histoire des amants, les braises d'encens du temple du frère Laurent, le feu aux joues de ceux qui s'aiment et le feu au ventre produit d'un poison violent.

Roméo et Juliette, dans une scénographie toute métallique, cuivrée, dorée. Un temple en cuivre, en métal chaud ; ou plutôt l'impression d'un temple, d'un espace sacré : une église, une mosquée ou une synagogue, peu importe, mais le lieu refuge des amoureux, la place de la spiritualité, de la confession de Juliette, du mariage du jeune couple puis de leur enterrement. Cet espace, par la richesse du matériau, pourra tout aussi bien figurer un palais, Vérone dans la chaleur, une place publique ou l'intérieur de la maison des Capulet pour le bal.

Une alcôve de cuivre, au lointain, en place de l'autel, élément central, autour duquel se déploie un décor symétrique, pour une pièce qui n'est faite que de symétries et de jeux de miroir. Des portes à cour et jardin dont le style reste à définir mais qui devront tendre vers des arches orientales. Des murs de projecteurs, encastrés dans des plaques de cuivre, encadrant la scène pour éclairer la tragédie (l'accumulation de pars produit une incroyable densité de lumière, même à faible intensité et permet de jouer avec le rougeoiement des filaments des lampes et aussi de produire une très forte chaleur). Un jeu de 8 estrades de 60cm de haut, mobiles, pouvant structurer les espaces des différentes scènes : contre les murs pour l'espace du palais, réunis en scène au centre pour le bal, alignés en bancs d'église pour le dénouement...

Pascal Collin proposera, après celle qu'il a réalisée pour *Hamlet*, une nouvelle traduction de *Roméo et Juliette*, pour se rapprocher au plus près de ce que cette œuvre était dans les mains de Shakespeare : une écriture faite pour le plateau, une langue inventée pour des comédiens en situation de jeu, en mouvement, toute en oralité. Une écriture qui laisse sa place aux vivants. Une nouvelle traduction donc, pour retrouver un peu de cette énergie-là, un peu de ce geste-là : ce sera une version physique et clairement érotique, mettant le corps au cœur de l'intrigue sans rien perdre de la puissance poétique et narrative de la pièce de Shakespeare.

La particularité des traductions de Pascal Collin réside d'abord dans sa volonté de retrouver l'impact de la langue de Shakespeare en son temps mais pour les oreilles d'un auditoire du XXI^{ème} siècle. Loin de toute tradition romantique ou d'une modernité forcée, il propose un langage efficace, clair et poétique. Ensuite sa démarche est originale car il sait écrire pour un projet précis et s'adapte aux envies de la mise en scène ; il a constamment à l'esprit la démarche dramaturgique, le projet scénographique et l'ensemble de la distribution. Ici, il articulera le lexique de sa traduction autour d'un certain érotisme : les corps, le désir, la chaleur. Etant lui-même acteur, il sait écrire pour produire de la parole en situation, étant auteur, il sait ce qu'écrit de plateau - donc plastique, mobile, malléable - veut dire, étant enfin professeur d'Université, il défend généreusement l'idée de transmission, de partage des outils d'intelligence au plus grand nombre. Ainsi dans *Hamlet*, il a fourni tout au long des répétitions un travail d'explications ou parfois de repentir (au sens pictural) sur la traduction afin de mieux permettre la rencontre entre l'écriture de Shakespeare et la mise en scène, ou disons plutôt entre l'œuvre et le public.

L'histoire des Capulet et des Montaigu portée par tous les outils créatifs de Rictus, compagnie au langage contemporain, s'exprimant par l'écriture de plateau, la pluridisciplinarité de ses interprètes, l'utilisation de nouvelles technologies. Ses outils, donc, au service de ce grand texte, au service d'une œuvre qui se souhaite avant tout populaire et fédératrice : la lumière de Stéphane Babi Aubert, la vidéo de José Gherrak, la musique de Jean-Noël Françoise, les interactions technologiques, l'enchevêtrement des disciplines théâtrales, chorégraphiques et circassiennes.

L'envie première est là : partager cette grande et belle histoire avec un public large, en donner à lire toute sa complexité mais aussi sa grande simplicité, son évidence. Respecter le public pour ce qu'il est : riche parce que diversifié, aussi bien intellectuel que néophyte et lui proposer une œuvre fédératrice. Toucher un public attiré par un titre évocateur et l'emmener en douceur vers un théâtre contemporain, mélangeant les genres, les techniques, vers un théâtre exigeant et véritablement d'aujourd'hui. Offrir une histoire passionnante et s'en servir comme d'une invitation à la pensée critique. Faire œuvre d'éducation populaire, dans ce que cela a de plus noble et humble. Et comme dans tout travail de Rictus et parce que le texte élisabéthain permet cela, le corps au centre ; le mouvement, le corps des amants, le corps des acteurs, des danseurs, des acrobates (la scène du balcon dans les airs, rêvons), les corps d'interprètes aux couleurs, aux formes, aux origines multiples.

Une communauté de 14 personnages dans leurs diversités, dans leur beauté. Des acteurs à l'image de nos sociétés contemporaines, belles de leur mixité, vont tenir les rôles de cette tragédie. Dans *Hamlet*, les minorités étaient présentes, évoluant sur le plateau en périphérie d'un noyau familial blanc, autour du rôle-titre, ici, pour *Roméo et Juliette* ce sera

l'inverse, les Capulet comme les Montaigu seront interprétés par des acteurs d'origine arabe, Roméo comme Juliette, arabes ou d'origine tous les deux, pour éviter toute opposition grossière et inefficace, mais poser tout de même quelques questions.

Un fait divers : un jeune homme se fait passer à tabac en banlieue parisienne et est laissé pour mort par des jeunes d'une ville voisine, pour le crime d'avoir aimé une jeune fille de cette ville-ci. On ne peut ne pas penser à *Roméo et Juliette*. La tragédie, ici, ne se joue pas sur l'opposition des origines de ses protagonistes, sur la confrontation de leur religion ou de leur couleur de peau, pas d'opposition si simple, mais bel et bien dans l'idée même de clans. Une tragédie à l'endroit même du désœuvrement de cette population déracinée, celle dite d'origine, enfants, petits-enfants d'une immigration malmenée et humiliée depuis tant de générations qu'il leur semble difficile d'affirmer leur identité et l'endroit de leur honneur sans risquer de se tromper si cruellement.

Brûler les voitures et les écoles de son propre quartier plutôt que de s'en prendre à qui de droit. S'attaquer entre soi. S'entre-dévorer. Un peu de cela dans *Roméo et Juliette*, ce serait bien. Un peu de cette colère autophage pour aborder cette haine absurde, qui semble remonter à de nombreuses générations entre les Capulet et les Montaigu, afin que les personnages de l'intrigue comme les spectateurs du drame, puissent se réveiller de ce rêve shakespearien avec un goût de brûlé et de gâchis dans la bouche comme ont dû se réveiller les habitants de Villiers-le-Bel au lendemain des émeutes.

Et donc, en filigrane de ces amours contrariées, la question de la religion, de l'intolérance. La volonté de faire résonner cette tragédie aujourd'hui : un crime d'honneur est toujours possible, même en France. Un mariage arrangé aujourd'hui, cela arrive encore, cette Italie post-féodale imaginée par Shakespeare n'est pas si éloignée. Le texte est bien vivant et nécessaire aujourd'hui.

Alors Roméo et Juliette à la peau cuivrée, de confession « pas très catholique » et sur un plateau de théâtre cela semble juste et même nécessaire en pleine vague d'islamophobie pour raconter cette fugue adolescente, cette passion dévorante. Et la haine de l'autre, la pulsion de la vengeance, la vendetta, le règlement de compte, l'envie d'en découdre... Qu'est-ce qu'un clan aujourd'hui ? Une lutte pour un territoire ? L'identité est une question brûlante d'actualité, a-t-elle encore à voir avec le sang, la foi, l'origine, la couleur... avec la nationalité nous a dit un gouvernement coupable de racisme d'Etat ? Cela veut dire quoi le bannissement de Roméo, son expulsion, sa reconduite ? L'ordre ? La révolte ? Et la paix bien trop tardive qui suit le carnage ?

Une tragédie cuivrée qui sentira l'encens et l'orange, qui se jouera sur les peaux des acteurs, les couleurs de peaux, dans la sueur, dans la chaleur des projecteurs, à la lueur de la flamme d'une torche, dans le miroitement doré de braises, dans des vapeurs d'encens se consumant, dans des senteurs épicées. *Roméo et Juliette*, l'histoire des amants malheureux qui, dans cette version-ci pourrait se tenir entre le drame élisabéthain, le conte oriental et la tragédie contemporaine.

David Bobée

SUR LA TRADUCTION

Il y a une destinée particulière de Roméo et Juliette : ils font partie de ces quelques élus, parmi les personnages de fiction, dont la postérité ne dépend plus guère de celle de leur créateur. Ni même du théâtre : à l'état de mythes, « d'étoiles filantes », comme dit le prologue de la pièce, ils illuminent, au ciel des idées – et plus qu'aucun autre couple historique ou légendaire, qu'aucune romance – celle de l'amour. Tout simplement. Absolu.

Et c'est pourtant leur inscription dans la chair, dans le langage d'une époque, qui a rendu possibles ce détachement et cette éternité. En témoignent certaines adaptations dites modernes, à la scène ou à l'écran, qui n'ont pu se résoudre à sacrifier la langue de Shakespeare à la mythologie... Car les amants de Vérone ne sont pas que l'image d'une passion, ils expriment aussi la raison d'une nouvelle civilisation, celle issue d'un long processus, de la courtoisie à la renaissance, où l'archaïsme vendetta est bafoué par la sublimation de l'aimé(e), où la loi des pères est, de facto, renvoyée à la barbarie.

La pièce de Shakespeare est ainsi une sorte de creuset bouillonnant de paroles et de corps, chauffés à blanc, où la guerre n'est pas seulement celle entre les Capulet et les Montaigu, mais entre le discours normé de l'arbitraire et la révolution poétique des sentiments. A travers le langage des amants, jusque dans son maniérisme, le désir fou de l'individu ne peut désormais se formuler sans le respect indiscutable dû au désir de l'autre.

Je sais déjà que la scénographie voulue par David dira cette fournaise, cette volonté du dramaturge de voir s'affronter, dans le clos d'une société de superbe architecture et d'idéologie sclérosée, le fanatisme de la mort et la liberté du désir. Et recommence alors pour la traduction, après Hamlet, le même défi : faire resurgir l'actualité, non pas de Roméo et Juliette au XVIème siècle à Vérone, mais de la brûlante contradiction entre leur existence et l'ordre du monde.

Pascal Collin

ENTRETIEN AVEC DAVID BOBEE

Depuis sa création au Théâtre des Subsistances, à Lyon, en septembre dernier, le spectacle s'est-il transformé ? avez-vous modifié des éléments, bouleversé des acquis, remis en cause des choix initiaux ?

Non, le spectacle reste proche de la forme que j'avais voulue au départ, en tous les cas de ce à quoi nous étions arrivés au moment de la création à Lyon, d'autant plus que nous n'avons pour l'instant pas encore beaucoup tourné la pièce, puisque j'ai passé tout le mois d'octobre en Russie¹.

¹ Pour y préparer la création, en collaboration avec le metteur en scène Kirill Serebrennikov, du spectacle *Metamorphosis*, d'après le texte d'Ovide (NDLR)

C'est une évidence de dire que plus le spectacle joue, plus il s'affine et s'affirme ; toutefois, il faut préciser que nous avons créé *Roméo et Juliette* en extérieur, dans une cour, sous une verrière ouverte aux quatre vents, et avec une acoustique dès lors atroce ; ce que nous allons maintenant goûter, c'est le confort d'écoute d'une salle de théâtre, qui va nous permettre d'améliorer l'identité et la finesse du jeu.

Vous proposez une adaptation du texte de Shakespeare. Comment avez-vous pensé et élaboré cette réécriture ? qu'avez-vous ôté ou conservé ?

Je ne parlerais pas de réécriture, mais bien plutôt de nouvelle traduction, et l'effort d'adaptation commence dès la traduction.

Avec Pascal et Antoine Collin, nous sommes efforcés de rendre la langue de Shakespeare audible par un public d'aujourd'hui. Ce n'est à mon sens pas faire honneur à Shakespeare que d'en proposer une traduction trop classique, qui gomme les ruptures, la violence, la brutalité, qui refuse de laisser apparaître ce qui pourrait gêner ou choquer. Nous avons voulu dépoussiérer le texte, non pas pour "faire jeune", mais pour respecter Shakespeare et ses intentions : à son époque, il faisait un théâtre populaire, direct, immédiatement identifiable et compréhensible. Tout l'effort de la traduction a consisté à retrouver cela. C'est pourquoi nous avons conservé les insultes, le vulgaire, mais aussi le sublime, la versification – celle du Prologue ou encore celle du sonnet qu'inventent Roméo et Juliette lorsqu'ils se rencontrent.

Ensuite, de cette traduction intégrale, j'ai fait une adaptation. Je n'ai pas voulu tordre le texte ni lui faire perdre de sa tenue, j'ai essayé de contracter plutôt la structure dramatique, en me débarrassant des choses qui ont moins bien vécu le temps, et notamment tout le système des répétitions, imposé par le contexte de l'époque (les gens sortaient, rentraient, parlaient, interrompaient, ils avaient donc besoin qu'on leur répète les éléments-clés de la narration) ; de plus, aujourd'hui que le cinéma et le roman sont passés par là, le public maîtrise bien mieux la narration que le public élisabéthain, il faut donc selon moi éliminer ce qui peut gêner un accès plus rapide à la compréhension de l'histoire.

Moi, je viens du cinéma, et j'ai cet amour de ce langage-là, de ce type de montage, de ce type d'effets ; cela me guide beaucoup et me permet d'aborder Shakespeare avec des codes que les gens peuvent comprendre et maîtriser.

Hamlet, puis Roméo et Juliette... Avez-vous entamé un "cycle" Shakespeare ?

Je ne pense pas en avoir terminé avec Shakespeare, mais pour autant, il ne fait pas partie d'un "plan de carrière" ! Monter Shakespeare s'est imposé parce que cela répond à des préoccupations qui sont les miennes. Oui, il y a eu quelque chose d'un peu gonflé dans le fait de m'attaquer à *Hamlet* pour mon premier texte de répertoire, mais c'était somme toute logique : ce personnage de jeune homme qui ouvre les yeux sur le monde, qui découvre quelque chose qui ne lui convient pas et qui va dès lors chercher tous les outils à sa disposition – y compris le théâtre – pour agir dessus, essayer d'en sortir des éléments de vérité et faire pourrir ce qui doit pourrir.... Je ne peux que me projeter là-dedans, puisque mes spectacles ont toujours abordé cela, ont toujours eu un point de vue politique : comment un individu se positionne-t-il par rapport au contexte qui l'entoure, par rapport à la société et au monde dans lesquels il s'inscrit et est censé agir ? Je ne fais du théâtre que

pour cela, que pour poser cette question, engager cette enquête et inviter les spectateurs à la rejoindre.

Pendant les dix premières années de ma compagnie, j'ai répondu à ces questionnements par urgence, par nécessité de mettre des mots sur mon époque, mon identité, et j'ai fait appel à des auteurs contemporains qui vivaient, travaillaient à côté de moi en fonction des recherches que je menais directement sur le plateau. Au bout de dix ans, *Hamlet* est venu comme une évidence, pour ouvrir une nouvelle période de travail : puisque j'ai acquis des outils de compréhension de moi-même et de ma discipline, je peux maintenant les mettre au service de textes fédérateurs, qui me permettent de toucher un large public, de faire ce qui me tient à cœur : du théâtre populaire.

Monter *Roméo et Juliette* aujourd'hui, cela signifie de voir débouler au théâtre des classes entières, et c'est l'occasion de leur montrer une distribution qui ressemble au monde d'aujourd'hui, des passions qui ne sont guère différentes de celles que connaît le monde d'aujourd'hui. Ces élèves vont pouvoir comprendre Shakespeare, rentrer chez eux en se disant que le théâtre, et Shakespeare, c'est tout de même assez fun, et sexy, et nécessaire !

Il faut selon moi se servir de la culture, de l'intelligence, de la création, non pas pour en faire quelque chose de sacré, qui vienne se distribuer de manière verticale entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, mais au contraire pour en faire quelque chose d'horizontal qui serve de support à la réunion, à l'échange, à la réflexion, à la communion, à la rencontre.

Bon, pour autant, je n'en ai pas fini avec le travail sur les textes contemporains : j'ai fait entre les deux Shakespeare un spectacle de cirque contemporain, et en mai prochain je me réattaque à un autre texte contemporain.

Pourriez-vous, justement, présenter les projets sur lesquels vous travaillez actuellement ?

Là, je travaille en Russie sur les *Métamorphoses* d'Ovide, dans une approche très moderne, avec le portrait d'un clochard qui est une espèce de créature incarnant les différentes histoires d'Ovide. Je prépare aussi un spectacle à Chaillot, pour le mois de mai prochain, à partir d'un texte d'Ariel Kenig sur la question du genre, de la sexualité, de l'homosexualité. Et j'ai également un projet en Inde, de danse, cette fois.

J'aimerais que l'on revienne à la scénographie de votre spectacle : pourriez-vous la décrire et l'explicitier ?

La scénographie est pour moi extrêmement importante, c'est souvent même la première chose qui vient. J'ai eu envie de la travailler comme un miroir d'*Hamlet* : l'espace d'*Hamlet* était celui d'une morgue noire et froide, et pour *Roméo et Juliette*, j'ai eu besoin d'un espace qui puisse accueillir la chaleur et la lumière. *Roméo et Juliette* est une tragédie de canicule, d'après-midi, de chaleur, de lumière ; il y a là-dedans quelque chose de solaire et d'épuisant.

D'abord, il y a la matière et ce qu'elle peut provoquer, en termes de sensations, chez les acteurs et chez les spectateurs ; le théâtre est une expérience qui passe par le corps, par la peau, par les sensations, et il faut un support apte à susciter ces impressions de chaleur, de nervosité, de désir ; et pour cela, il y a le cuivre. C'est une matière qui s'avère finalement assez violente, belle à la fois dans les sombres et dans la lumière.

La scénographie est composée au plus simple : un plancher de cuivre et un mur du fond en cuivre. Ces deux éléments ne vont jamais bouger, et pourtant ça n'arrête pas de bouger sur le plateau, avec la façon qu'a le cuivre de prendre la lumière ou la vidéo, avec l'architecture que composent les acteurs, et avec un jeu de huit cubes qui construisent l'espace et font exister un palais, une maison, une chambre, une rue, une place publique, une église, un caveau. Tout est à vue dès le début, et pourtant on découvre tout le temps de nouveaux lieux.

J'avais besoins aussi que cet espace puisse être celui, imposant, d'un palais, d'un temple, d'un édifice religieux (église, mosquée ou synagogue, peu importe), mais qu'il nous emmène également vers l'Orient. Quand Shakespeare place *Roméo et Juliette* en Italie du sud et sous la canicule, il indique qu'il y a là quelque chose de l'ordre de l'exotique qui se joue, et pour nous, aujourd'hui, cela pourrait correspondre au Moyen-Orient.

Diriez-vous que *Roméo et Juliette* obéit à une dramaturgie de l'urgence (urgence du désir, des mensonges, des stratégies...) ?

Pas exactement. Pour moi, ce serait plutôt une tragédie du contretemps : on arrive toujours un petit peu trop en retard, ou bien les événements arrivent toujours un petit peu trop en avance. *Roméo et Juliette* est une véritable horloge parlante ! On n'arrête pas d'y dire quelle heure il est, où en est le soleil, et j'ai dès lors travaillé sur un séquençage de la pièce en termes de journées : la pièce se passe du dimanche au jeudi, le temps passe très vite, et les personnages ne cessent de vouloir se positionner par rapport au temps, mais il y a toujours un contretemps : par exemple, le mariage qui devait avoir lieu le surlendemain est finalement programmé au lendemain.

C'est une tragédie du « et si... », *Roméo et Juliette* : et s'ils ne s'étaient pas croisés, et si Tybalt avait appris leur mariage, et si... Ce côté du raté est vraiment intéressant, surtout pour le frère Laurent, qui voit tous ses plans échouer, qui se voit sans cesse confronté au Hasard, alors qu'il comptait sur un ordre du monde régi et garanti par Dieu. Et cela, pour lui, est absolument terrible.

La tragédie se joue aussi à d'autres endroits, pour moi. Je n'ai pas voulu opposer les Montaigu et les Capulet, mais au contraire les montrer comme issus de la même communauté, de la même diversité. Il y a sur le plateau des gens de toutes origines et de toutes les couleurs, mais ils ne sont pas catégorisés en Montaigu ou en Capulet ; il y a un vrai mélange, beau à voir d'ailleurs, qui nous montre que deux communautés pourtant identiques s'affrontent et s'entredétruisent. Evidemment, je suis très marqué par l'actualité quand je décide de monter *Roméo et Juliette*. J'essaie de ne pas sombrer dans la caricature, ni d'utiliser ce type de faits divers, mais il y a là quelque chose d'une population abandonnée, que l'on laisse s'entredévorer. C'est pour cela que j'éprouve une vraie colère vis-à-vis du Prince, qui arrive toujours après, et met en œuvre toute une politique de la cérémonie, de l'affect, d'une bienveillance qui finalement m'est suspecte et me renvoie à celle de notre ministre de l'Intérieur. Ni le Prince, ni notre gouvernement, n'ont en effet de pensée, de vision pour notre société : ils réagissent après la tragédie, se rendent dans telle ou telle petite ville après qu'un drame s'y est produit, et légifèrent après-coup. C'est tout sauf de la politique, et la tragédie, elle se joue là, pour moi.

Entretien réalisé par Adeline Stoffel le 10 novembre 2012.

L'EQUIPE

David Bobée

Né en 1978, David Bobée étudie le cinéma puis les arts du spectacle à l'Université de Caen. Il y crée en 1999 sa première mise en scène, *Je t'a(b)îme*. Il composera par la suite diverses performances et installations plastiques, notamment dans le cadre de festivals techno et électro, avant de créer en 2001 *Stabat Mater* et l'installation *En tête*.

David Bobée est engagé depuis 1999 – date de création de sa compagnie Rictus – dans une recherche théâtrale originale. A partir du dispositif scénique, il met en œuvre conjointement une scénographie, l'écriture dramaturgique, le travail du son, de l'image et du corps. Ses créations mêlent le théâtre, la danse, le cirque, la vidéo, la lumière...

En 2003 et 2004, David Bobée codirige les sessions du Laboratoire d'imaginaire social au CDN de Normandie pour lesquelles il met en place spectacles, installations et concerts. Il intègre par la suite le Théâtre-école du CDN de Normandie et travaille auprès d'Eric Lacascade comme assistant metteur en scène puis collaborateur artistique sur sa trilogie Tchekhov (*La Mouette*, *Les Trois Sœurs* et *Ivanov*), sur *Les Sonnets*, *Platonov*, *Hedda Gabler*, *Les Barbares*. Il crée en 2003 *Res Persona*, en 2004 le spectacle *Fées*, et en 2007 *Cannibales*, trilogie basée sur les textes de Ronan Chéneau. Il partage en 2005 la mise en scène du projet collectif *Pour Penthésilée* avec Arnaud Churin, Héla Fattoumi, Eric Lacascade, Loïc Touzé.

Dedans Dehors David et *Petit Frère*, spectacles-performances, sont créés en 2007. En 2008, il crée *Warm*, une pièce de cirque contemporain pour les acrobates Alexandre Fray et Frédéric Arsenault.

En janvier 2009, il présente la création *Nos enfants nous font peur quand on les croise dans la rue* au CDN de Gennevilliers, texte de Ronan Chéneau en collaboration avec le chorégraphe DeLavallet Bidiefono rencontré à Brazzaville. En août de la même année, il crée pour Gilles Defacque, le spectacle *Gilles* au Théâtre du Peuple de Bussang avec les acteurs et acrobates de Rictus et ceux, en situation de handicap mental, de la compagnie l'Oiseau-Mouche.

Parallèlement à ses projets, David Bobée a travaillé en tant que comédien et danseur avec Pascal Rambert. Il a participé aux *Formes sans ornements*, au spectacle *Paradis* créé au théâtre de la Colline, à *After Before* créé au festival d'Avignon en 2005, dansé dans l'opéra *Pan* créé à l'Opéra National de Strasbourg et en 2008, il a joué dans *Toute la vie* au Théâtre de Gennevilliers.

En 2010, il met en scène son premier texte de répertoire : *Hamlet* de William Shakespeare sur une nouvelle traduction de Pascal Collin. Créé aux Subsistances à Lyon.

En octobre de la même année, il met en scène *Fairies* pour le Mxat, spectacle intégré au répertoire du Théâtre d'Art de Moscou.

En décembre 2011, il met en scène *This is the end*, spectacle de cirque pour les élèves de la XXIIIème promotion du Centre National des Arts du Cirque. Spectacle créé sous chapiteau.

Il prépare également *Metamorphosis*, co-mise en scène avec Kirill Serebrenikov de l'adaptation de textes d'Ovide. En 2012, il créera *Roméo et Juliette* aux Subsistances à Lyon dans le cadre de la biennale de la danse puis au Théâtre National de Chaillot. En mai/juin 2013, il reviendra au Théâtre National de Chaillot pour une nouvelle création

David Bobée est artiste associé à la Scène nationale de Douai/l'Hippodrome ; en compagnonnage avec la Scène nationale de Petit Quevilly - Mont Saint Aignan, en résidence

au Théâtre National de Chaillot ; sa compagnie Rictus, implantée à Caen, est conventionnée par le Ministère de la Culture, DRAC de Basse-Normandie.

Pascal Collin

Il a enseigné les études théâtrales en Hypokhâgne et Khâgne et enseigne actuellement au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique. Il est auteur d'articles et d'ouvrages sur le théâtre contemporain (en particulier sur l'œuvre de D.-G. Gabily), et de textes dramatiques, créés par lui-même ou par d'autres (*La Nuit surprise par le jour*, mis en scène par Yann-Joël Collin, *Ceux d'ici*, *L'Impromptu des cordes*, *La Douzième*).

En tant que dramaturge, il a collaboré sur *Platonov* mis en scène par Eric Lacascade (Avignon, cour d'honneur, 2002) et participé à toutes les créations de la compagnie *La Nuit surprise par le jour*, dont *Le Bourgeois, la mort et le comédien* (trois pièces de Molière en 2006 / 2007, mis en scène par Eric Louis, pour l'Odéon-Théâtre de l'Europe).

Il a traduit Marlowe (*Massacre à Paris*, éd. Les Solitaires intempestifs, mis en scène par Christian Esnay en 2005 et Guillaume Delaveau en 2007), Ibsen (*Peer Gynt*, en cotraduction avec Grete Kleppen), et Shakespeare (*Henry IV*, mis en scène par Yann-Joël Collin en 1998, *Richard III*, mis en scène par Guy Delamotte en 2000, *Les Sonnets*, créés avec Éric Lacascade en 2001, *Le Roi Lear*, mis en scène par Jean-François Sivadier au festival d'Avignon, cour d'honneur, en 2007, *Le Songe d'une nuit d'été*, mis en scène par Yann-Joël Collin pour l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2008).

Il conçoit avec Frédéric Fresson des spectacles musicaux (*Les Challengers* en 2003, et *Irrégulière* en 2008 à partir de ses propres textes et de poèmes de Louise Labé).

En tant qu'acteur, il a joué dans *Mademoiselle Julie* de Strindberg (Comédie de Caen, 2007) et *Le Songe d'une nuit d'été* (Odéon et Théâtre National de Strasbourg, 2008 / 2009), dans *Hamlet* de Shakespeare.

Mehdi Dehbi

Formé en 2005 au conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, à la London Academy of Music and Dramatic Art et au conservatoire Royal de Bruxelles, il enchaîne depuis les rôles. Au cinéma sous la direction de Thomas Imbach, Lorraine Levy, Mehdi Ben Attia. Au théâtre avec Sophie Akrich, Cristèle Alvès et Marcel Bozonnet.

Sara Llorca

Enfant de la balle comme on dit, elle décide à 19 ans d'en faire à son tour son métier - après dix ans de sport de haut niveau. En dernière année au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD) dans la classe de Dominique Valadié, elle y rencontre ses autres professeurs: Yann-Joël Collin, Nada Strancar, Cécile Garcia-Fogel, Andrzej Seweryn, Gérard Desarthe, Caroline Marcadé, Gérard Mordillat, Sylvie Deguy et joue sous les directions de Pierre-François Garel, Mario Gonzalez, Stéphanie Loïk, Véronique Vella (de la Comédie Française)...

A l'extérieur de l'école, elle travaille avec Denis Llorca, Jacques Lassalle, et comme assistante-stagiaire à la Comédie française auprès d'Arthur Nauzyciel. Parallèlement à son métier de comédienne, elle fonde sa compagnie en 2004 et monte des auteurs aussi variés que Johann Heuchel, Sylvie Chenus, Emmanuel Faventines et aussi Brecht et Shakespeare.

Ses spectacles sont soutenus par le JTN et accueillis au Théâtre du Lucernaire, à l'Odéon-Ateliers Berthier à l'occasion du festival des jeunes compagnies en 2006, au Théâtre

des Sources de Fontenay-aux- Roses, à la Mousson d'été, à La Maison du comédien-Maria Casarès à Alloué...

Collaborant depuis peu avec le scénographe Charles Vitez, ils préparent ensemble une mise en scène au Conservatoire pour la sortie des élèves de 3ème année, une nouvelle adaptation des *Deux Nobles Cousins* de Shakespeare et Fletcher...

Alain D'Haeyer

Comédien, musicien, clown, metteur en scène et auteur, Alain d'Haeyer collabore depuis de nombreuses années sur différents projets. Il travaille plusieurs fois avec Eric Lacascade dans la cour du Palais de Papes à Avignon ou à L'Odéon. Puis avec Vincent Goethals, Pierre Foviau... Il a travaillé sur *Hamlet* avec David Bobée.

Marc Agbedjidji

Acteur et metteur en scène, né le 25 Avril 1985 à Lomé (Togo). Directeur de l'Ensemble Artistique Fako du Togo. Acteur à la troupe nationale du Togo depuis fin 2009.

Il met en scène : *Deux tickets pour le paradis*, de Jean-Paul Alègre en 2012, *Les Monologues du Vagin*, d'Eve Ensler en 2009, *Effet boomerang*, de l'atelier les Aragnes de Belgique en 2009, *Le Fil noir*, de Charles Manian en 2007

Wilmer Marquez

Une formation au CNAC (Centre National du Cirque) en 2010, et des études en éducation physique. Son expérience l'amène depuis 2002 à participer à de nombreux projets mêlant théâtre et sa spécialité, les portés artistiques. Il collabore avec le CNAC, la Cie AOC, Tire-laine, et la GATA en Colombie, etc. Il a aussi participé à de nombreux projets de cirque social en tant qu'enseignant.

Pierre Bolo

Danseur, Pierre Bolo participe à de nombreux projets pour Kader Attou, Arnaud Coquelin, et aujourd'hui David Bobée. Chorégraphe, il crée aussi différents spectacles pour la Cie S Poart et Chute Libre. Il est aussi formateur Hip hop

Pierre Cartonnet

Formé dans différentes écoles de cirque dont celle de Rosny, il se spécialise dans le mât chinois, puis il suit, sous la tutelle de Stuart Seide, une formation d'acteur, à Lille en 2003. Dans la création de David Bobée, *Hamlet*, il joue le rôle-titre.

Radouan Leflahi

Paul Desveaux : *Corps de textes Europe* ; Lecture *Santiago High-Tech* de Christiàn Soto au centre culturel Marc Sangnier. Mai 2010.

David Bobée : *Corps de textes Europe*; lecture *Bien loin en dessous de la mer* d'Odile Vansteenwinckel au centre culturel Marc Sangnier. Mai 2010. Remplacement de rôle dans le spectacle *Gilles* en avril 2011.

Thomas Jolly : *Maquette* ; *Henry VI* de William Shakespeare à l'Abbatiale Saint-Ouen. Septembre 2010.

Richard Brunel : *L'Elixir d'Amour* de Gaetano Donizetti à l'Opéra de Rouen Haute Normandie. Mars 2011.

Friedrich Meyer-Oertel : *Jenufa* de Leos Janacek à l'Opéra de Rouen Haute-Normandie. Mai 2011.

Maurice Attias : *Barbarie* de Sergio Blanco dans le cadre du festival Automne en Normandie. Octobre 2011.

Thierry Mettetal

Après avoir suivi trois années d'études à l'Institut de Formation du Comédien d'Aix en Provence, il poursuit sa formation aux ateliers de recherches de la Comédie de Caen.

Au théâtre il se produit dans de nombreux CDN et à l'étranger sous la direction de Pierre Etienne Heymann *Le Débit de pain* de Brecht, Philippe Adrien *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi, Vincent Goethals *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* de W. Mouawad et *Un Volpone* d'après B. Jonhson, Françoise Delrue *Le Sourire de la Joconde*, Cabaret Tucholsky, Eric Lacascade *De la vie...* , Claude Baqué *Abîme aujourd'hui la ville* de F. Bon, Pierre Foviau *Plus loin que loin* de Z. Harris et *Richard III* de Shakespeare, David Bobée *Hamlet* de Shakespeare...

Il a dansé avec Christine Bastin *De la lune et de l'eau*, a été comédien-chanteur dans *Le Médecin malgré lui* de Molière / Gounod et *L'Oiseau vert* de C. Gozzi mis en scène par Sandrine Anglade.

Edward Aleman

Diplômé du CNAC (Centre National du Cirque) en 2010, il participe en tant qu'acrobate, jongleur et échassier aux spectacles des Cies El Nucleo, Les nouveaux Nez et Tire-laine. Il transmet ses compétences à l'école du cirque de Ramallah en 2009.

Hala Omran

Diplômée de l'Institut d'Art Dramatique de Damas, Hala se forme aussi à la danse et au masque sous la direction d'Ariane Mnouchkine. Actrice pour le cinéma et la télévision, elle collabore aussi à de nombreux projets de théâtre sous la direction de Wissam Arbach, Michael Batz, Marcel Bozonnet, etc.

Jean Boissery

Formé au Conservatoire Supérieur National d'Art Dramatique, il joue au théâtre sous la direction de Jean-Louis Barrault, Adel Hakim, Eric Lacascade, Serge Noyelle, Jean-Claude Fall et bien d'autres encore. Il est aussi metteur en scène et formateur, notamment au théâtre de Châtillon et au CDN de Normandie.

Serge Gaborieau

Il est d'abord professeur de sport puis quitte l'Education Nationale pour suivre une formation au Conservatoire de Rouen et à l'INSAS de Bruxelles. D'abord assistant de Christian Schiaretti il devient comédien, notamment avec, au théâtre : Alain Bézu, Catherine Delattres, Maurice Attias, Yedwart Ingey, Jacques Connort, Serge Tranvouez, Armel Veilhan, Elisabeth Chailloux, Adel Hakim, au cinéma : Ismaël Ferroukhi (*Enfances*), Martin Provost (*Séraphine*), Arnaud Cohen (*Comment je me suis réveillé*)

Récemment il a mis en scène *Les Bonnes* de Jean Genêt (Juillet à octobre 2011 au Théâtre du Lucernaire). Il écrit également pour le théâtre.

III/ QUELQUES PISTES DE TRAVAIL AVEC LA CLASSE

AVANT LA REPRESENTATION

1) Travail sur la traduction

La nouvelle traduction du texte de Shakespeare a été élaborée, modifiée, affinée par Pascal Collin grâce à un dialogue constant avec David Bobée et toute la troupe engagée dans le projet. C'est dire si le texte est le résultat d'un travail collectif, ainsi qu'un élément-clé du spectacle.

Une comparaison/confrontation du texte-source et de deux de ses traductions (celle réalisée par François-Victor Hugo en 1868, celle de Pascal Collin) permettra aux élèves de constater que Rictus a tenu à préserver la diversité des genres (vers et prose) et la disparité des niveaux de langue (lyrisme sublime du discours amoureux du couple éponyme, familiarité des échanges au sein des clans), à ne pas édulcorer tout ce que la langue de Shakespeare pouvait avoir de graveleux ou de vulgaire, tout en tâchant de la moderniser, de l'adapter aux canons langagiers d'aujourd'hui.

Une séance avec le professeur d'anglais pourra s'intéresser au pentamètre iambique du texte anglais, au rythme qu'il insuffle et réclame. On appréciera d'autant mieux le travail opéré par Pascal Collin sur l'alexandrin.

On trouvera en annexe 1 trois extraits de la pièce, sous les trois formes énoncées *supra*.

2) Travail sur la composition de la pièce

David Bobée a choisi de contracter la structure dramatique de la pièce, de resserrer l'action (voir entretien p.12), tout en conservant l'essentiel des jeux de symétrie qui la composent, l'articulent et véhiculent du sens.

On pourra donc repérer avec les élèves quelques-uns de ces différents procédés :

- alternance de scènes publiques, de foule, qui se déroulent le plus souvent en plein jour / scènes plus intimes, notamment celles qui réunissent le couple de héros, et qui sont la plupart du temps protégées par la nuit de juillet
- présence récurrente du Prince, qui rappelle la loi, et scande les moments importants de la pièce
- scènes de duels qui ponctuent la pièce aux 1^{er}, 3^{ème} et 5^{ème} actes
- domination du registre comique pendant plus de 2 actes / mort de Mercutio au début du 3^{ème} acte fait office de bascule / domination du registre tragique jusqu'à la fin de la pièce

3) Travail sur l'espace

Matière première de la réflexion de David Bobée (voir entretien p.13), l'espace peut légitimement faire l'objet d'un travail qu'il est possible d'envisager sous plusieurs aspects, parmi lesquels :

- travail à partir de photographies prises lors des répétitions et des premières représentations (images disponibles en annexe 2) : les élèves comprennent que David Bobée a souhaité créer un espace de la fournaise, de la brûlure, des corps et des haines incandescents (voir note d'intention p.8)
- création par les élèves d'une scénographie (en collaboration avec le professeur d'arts plastiques, si possible) : maquettes ou dessins qui proposent l'écriture d'un espace propre à accueillir la pièce (matières, couleurs, formes, dimensions, décor fixe ou susceptible d'évoluer...) ; l'exercice sollicite l'imaginaire et donne aux élèves un horizon d'attente, qu'ils pourront confronter à celui du metteur en scène

4) Travail sur le corps

Centrale dans la formation de David Bobée et dans son travail, la question du corps est un angle d'approche du spectacle particulièrement efficace.

Elle permet de préparer les élèves à une représentation qui mêle théâtre, danse et cirque, animée qu'elle est par le désir de faire du corps un espace politique : corps de Roméo et Juliette, amoureux et désirant, qui dès lors échappent aux schémas et à l'immobilisme sclérosants des traditions de la famille et du clan ; corps qui culbutent, basculent, se tordent et s'envolent, mimant par là l'aspiration à la révolte, au renversement des valeurs établies ; corps qui se plient sans soucis aux exigences des 3 arts (théâtre-danse-cirque), incarnant ainsi l'abolition des frontières et des catégories.... On trouvera en annexe 3 quelques photographies susceptibles d'appuyer cette approche.

Il peut être également intéressant de demander aux élèves de réfléchir à un langage chorégraphique (sauts, chutes, roulés-boulés, glissades...) qu'ils pourraient attribuer à certains des personnages de la pièce : états, intentions et émotions se lisent et s'expriment en effet dans le corps tout autant que dans le discours.

APRES LA REPRESENTATION

1) Comprendre la modernité du spectacle

On s'assure que la classe a bien saisi le travail d'actualisation accompli par la compagnie Rictus, en reprenant les éléments de la note d'intention de David Bobée y faisant référence, et en rappelant comment le spectacle les a traités pour que la portée politique de *Roméo et Juliette* soit mise en exergue :

- un espace religieux disponible à une lecture plurielle (église, mosquée, synagogue), pour aborder la question brûlante de l'intolérance et des extrémismes
- une distribution forte de sa diversité, belle de sa mixité, à l'image de nos sociétés contemporaines, et qui interroge les enjeux d'identité (nationale ?) et de racisme

- absurdité et contemporanéité des violences : idylles interdites, mariages forcés, crimes d'honneur, affrontements fratricides de clans pour la maîtrise d'un territoire...
- retard coupable et compassion malvenue tout autant qu'inefficace des autorités (incarnées par le Prince et par les chefs de clans)

2) Rédiger une critique

L'exercice, à la fois descriptif et argumentatif, permet à la classe de rendre précisément compte de l'essentiel du spectacle vu (scénographie, costumes, jeu, lumières, son...) et de formuler une opinion nourrie, pertinente, dépassant ainsi la dichotomie lapidaire et stérile du « j'ai aimé/je n'ai pas aimé ».

On peut proposer aux élèves des pistes et des modèles de travail en leur fournissant des critiques théâtrales issues de *Télérama*, du *Monde*, du *Figaro*, du site *theatre-contemporain.net*...

3) Lire le système d'oppositions et de symétries

Afin de réinvestir le travail préparatoire sur l'espace, et de ne pas laisser de côté cet impondérable du spectacle, on invite les élèves à rappeler et interroger les jeux de symétrie et d'opposition qui construisent l'espace et la dynamique de la pièce autour des deux enjeux majeurs d'immobilité et de mouvement (voir notamment entretien p.14) :

- immobilité du mur de fond de scène / mobilité des cubes
- inertie du matériau cuivre / animation du cuivre par les lumières, la vidéo, les ombres des corps qui se déplacent...
- corps en mouvement, mus par le désir, la révolte, la jeunesse / corps engoncés, raides, sclérosés, prisonniers de traditions et d'idéologies d'un autre âge

4) Cerner la notion de mythe

On aborde la question du mythe des amants de Vérone en montrant à la classe qu'il s'inscrit, perdure et essaime dans le temps comme dans d'autres arts que les seuls littérature et théâtre :

- avant Shakespeare : Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses* d'Ovide, *Giulietta e Romeo* de Luigi da Porto, *The tragical history of Romeus and Juliet* de Arthur Brooke, *The goodly history of the true and constant love of Rhomeo and Julietta* de William Painter
- mises en scène marquantes : celle de Peter Brook en 1947, celle de la Royal Shakespeare Company en 1986, celle du Folger Shakespeare Theater en 1997, celle d'Irina Brook en 2002, celle d'Olivier Py en 2012
- musique : *Roméo et Juliette* de Gounod, *Roméo et Juliette* de Prokofiev, *The star-crossed lovers* de Duke Ellington, *Romeo and Juliet* de Dire Straits, *West side story* de Leonard Bernstein
- cinéma : *Romeo and Juliet* de Cukor, *Romeo and Juliet* de Zeffirelli, *Romeo+Juliet* de Lührman

IV/ ANNEXES

ANNEXE 1 : 3 EXTRAITS POUR TRAVAILLER LA TRADUCTION

Premier exemple : le Prologue.

Texte-source	<p>Two households, both alike in dignity, In fair Verona, where we lay our scene, From ancient grudge break to new mutiny, Where civil blood makes civil hands unclean. From forth the fatal loins of these two foes A pair of star-cross'd lovers take their life; Whose misadventured piteous overthrows Do with their death bury their parents' strife. The fearful passage of their death-mark'd love, And the continuance of their parents' rage, Which, but their children's end, nought could remove, Is now the two hours' traffic of our stage; The which if you with patient ears attend, What here shall miss, our toil shall strive to mend.</p>
Traduction Hugo	<p><i>Deux familles, égales en noblesse, Dans la belle Vérone, où nous plaçons notre scène, Sont entraînées par d'anciennes rancunes à des rixes nouvelles Où le sang des citoyens souille les mains des citoyens. Des entrailles prédestinées de ces deux ennemies A pris naissance, sous des étoiles contraires, un couple d'amoureux Dont la ruine néfaste et lamentable Doit ensevelir dans leur tombe l'animosité de leurs parents. Les terribles péripéties de leur fatal amour Et les effets de la rage obstinée de ces familles, Que peut seule apaiser la mort de leurs enfants, Vont en deux heures être exposés sur notre scène. Si vous daignez nous écouter patiemment, Notre zèle s'efforcera de corriger notre insuffisance.</i></p>
Traduction Collin	<p>Deux puissantes maisons, d'égale dignité, Dans la belle Vérone où se joue notre scène, Font renâître une guerre où la rancune ancienne Va souiller de son sang les mains de la cité. De ces deux ennemis aux fatales entrailles Sont nés deux amoureux, deux étoiles filantes Dont l'atroce destin menant aux funérailles Scellera au tombeau toutes les mésententes. De l'amour à la mort, leur terrible passage Pendant que les parents vivifient une rage Qui ne sera calmée qu'à la mort des enfants, C'est l'objet du théâtre, en deux heures de temps.</p>

Et si vous nous donnez des regards amicaux,
Nos efforts tenteront d'amoinrir nos défauts.

Deuxième exemple : le premier affrontement Montaigu/Capulet.

ABRAHAM

Do you bite your thumb at us, sir?

SAMPSON

I do bite my thumb, sir.

ABRAHAM

Do you bite your thumb at us, sir?

SAMPSON

[Aside to GREGORY] Is the law of our side, if I say ay?

GREGORY

No.

SAMPSON

No, sir, I do not bite my thumb at you, sir, but I bite my thumb, sir.

GREGORY

Do you quarrel, sir?

ABRAHAM

Quarrel sir! no, sir.

SAMPSON

If you do, sir, I am for you: I serve as good a man as you.

ABRAHAM

No better.

SAMPSON

Well, sir.

GREGORY

Say 'better:' here comes one of my master's kinsmen.

SAMPSON

Yes, better, sir.

ABRAHAM

You lie.

SAMPSON

Draw, if you be men. Gregory, remember thy swashing blow.

They fight

Enter BENVOLIO

BENVOLIO

Part, fools!

Put up your swords; you know not what you do.

Beats down their swords

Enter TYBALT

TYBALT

What, art thou drawn among these heartless hinds?

Turn thee, Benvolio, look upon thy death.

BENVOLIO

I do but keep the peace: put up thy sword,
Or manage it to part these men with me.

TYBALT

What, drawn, and talk of peace! I hate the word,
As I hate hell, all Montagues, and thee:
Have at thee, coward!

They fight

Enter, several of both houses, who join the fray; then enter Citizens, with clubs

First Citizen

Clubs, bills, and partisans! strike! beat them down!
Down with the Capulets! down with the Montagues!

Enter CAPULET in his gown, and LADY CAPULET

CAPULET

What noise is this? Give me my long sword, ho!

LADY CAPULET

A crutch, a crutch! why call you for a sword?

CAPULET

My sword, I say! Old Montague is come,
And flourishes his blade in spite of me.

Enter MONTAGUE and LADY MONTAGUE

MONTAGUE

Thou villain Capulet,--Hold me not, let me go.

LADY MONTAGUE

Thou shalt not stir a foot to seek a foe.

ABRAHAM, À SAMSON

Est-ce à notre intention que vous mordez votre pouce, monsieur ?

SAMSON

Je mords mon pouce, monsieur.

ABRAHAM

Est-ce à notre intention que vous mordez votre pouce, monsieur ?

SAMSON, BAS À GRÉGOIRE

La loi est-elle de notre côté, si je dis oui ?

GRÉGOIRE, BAS À SAMSON

Non.

SAMSON, HAUT À ABRAHAM

*Non, monsieur ce n'est pas à votre intention que je mords mon pouce, monsieur ;
mais je mords mon pouce, monsieur.*

GRÉGOIRE, À ABRAHAM

Cherchez-vous une querelle, monsieur ?

ABRAHAM

Une querelle, monsieur ? Non, monsieur !

SAMSON

Si vous en cherchez une, monsieur, je suis votre homme. Je sers un maître aussi bon que le vôtre.

ABRAHAM

Mais pas meilleur.

SAMSON

Soit, monsieur.

(Entre, au fond du théâtre, Benvolio ; puis, à distance, derrière lui, Tybalt.)

GRÉGOIRE, à Samson. - Dis meilleur ! Voici un parent de notre maître.

SAMSON, à Abraham. - Si fait, monsieur, meilleur !

ABRAHAM

Vous en avez menti.

SAMSON

Dégaînez, si vous êtes hommes ! *(Tous se mettent en garde.)* Grégoire, souviens-toi de ta maîtresse botte !

BENVOLIO, s'avançant la rapière au poing. - Séparez-vous, imbéciles ! rengainez vos épées ; vous ne savez pas ce que vous faites. *(Il rabat les armes des valets.)*

TYBALT, s'élançant, l'épée nue, derrière Benvolio. - Quoi ! l'épée à la main, parmi ces marauds sans cœur ! Tourne-toi, Benvolio, et fais face à ta mort.

BENVOLIO, À TYBALT

Je ne veux ici que maintenir la paix ; rengaine ton épée, ou emploie-la, comme moi, à séparer ces hommes.

TYBALT

Quoi, l'épée à la main, tu parles de paix ! Ce mot, je le hais, comme je hais l'enfer, tous les Montagues et toi. À toi, lâche ! *(Tous se battent. D'autres partisans des deux maisons arrivent et se joignent à la mêlée. Alors arrivent des citoyens armés de bâtons.)*

PREMIER CITOYEN

À l'œuvre les bâtons, les piques, les pertuisanes ! Frappez ! Écrasez-les ! À bas les Montagues ! À bas les Capulets ! *(Entrent Capulet, en robe de chambre, et Lady Capulet.)*

CAPULET

Quel est ce bruit ?... Holà ! qu'on me donne ma grande épée.

LADY CAPULET

Non ! une béquille ! une béquille !... Pourquoi demander une épée ?

CAPULET

Mon épée, dis-je ! Le vieux Montague arrive et brandit sa rapière en me narguant !

(Entrent Montague, l'épée à la main, et lady Montague.)

MONTAGUE

À toi, misérable Capulet !... Ne me retenez pas ! lâchez-moi.

LADY MONTAGUE, LE RETENANT

Tu ne feras pas un seul pas vers ton ennemi.

Mercutio. - C'est à nous que vous faites un doigt, monsieur ?

Gregory. - Je fais un doigt, monsieur ?

Mercutio. - C'est à nous que vous faites un doigt, monsieur ?

Gregory. - La loi est avec moi si je dis oui ?

Samson. - Non.

Gregory. - Non monsieur, ce n'est pas à vous que je fais un doigt, monsieur. Mais je fais un doigt, monsieur.

Mercutio. - Vous cherchez la bagarre, monsieur ?

Gregory. - Chercher la bagarre, monsieur ? Non, monsieur.

Mercutio. - Parce que si c'était le cas, monsieur, je serais votre homme.

Gregory. - Si vous le dites, monsieur.

Tybalt. - Dégainez, si vous êtes des hommes.

Benvolio. - Stop, crétins finis, rangez vos armes, vous n'avez aucune idée de ce que vous faites.

Tybalt. - Retourne-toi, Benvolio, fais face à ta mort.

Benvolio. - Je ne fais que préserver la paix. Range ton arme,

Tybalt. - Parler de paix ?

**Je hais le mot. Autant que je hais l'Enfer, tous les Montaigu, et toi avec.
Bats-toi, trouillard.**

Gregory. - Aux armes !

Samson. - Frappez-les ! Abattez-les !

Mercutio. - A bas les Capulet !

Gregory. - A bas les Montaigu !

Capulet. - Quel est ce vacarme ? Qu'on me donne mon épée !

Dame Capulet. - Une canne plutôt, une canne ! Qu'est-ce que vous feriez d'une épée ?

Capulet. - Mon épée j'ai dit ! Le vieux Montaigu est là !

Montaigu. - Saloperie de Capulet ! Ne me retenez pas ! Laissez-moi y aller !

Dame Capulet. - Pas question que tu bouges un doigt de pied pour provoquer l'ennemi.

Troisième exemple : la séparation au matin du troisième jour.

JULIET

Wilt thou be gone? it is not yet near day:
It was the nightingale, and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear;
Nightly she sings on yon pomegranate-tree:
Believe me, love, it was the nightingale.

ROMEO

It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale: look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east:
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.
I must be gone and live, or stay and die.

JULIET

Yon light is not day-light, I know it, I:
It is some meteor that the sun exhales,
To be to thee this night a torch-bearer,
And light thee on thy way to Mantua:
Therefore stay yet; thou need'st not to be gone.

ROMEO

Let me be ta'en, let me be put to death;
I am content, so thou wilt have it so.
I'll say yon grey is not the morning's eye,
'Tis but the pale reflex of Cynthia's brow;
Nor that is not the lark, whose notes do beat
The vaulty heaven so high above our heads:
I have more care to stay than will to go:
Come, death, and welcome! Juliet wills it so.
How is't, my soul? let's talk; it is not day.

JULIET

It is, it is: hie hence, be gone, away!
It is the lark that sings so out of tune,
Straining harsh discords and unpleasing sharps.
Some say the lark makes sweet division;
This doth not so, for she divideth us:
Some say the lark and loathed toad change eyes,
O, now I would they had changed voices too!
Since arm from arm that voice doth us affray,
Hunting thee hence with hunt's-up to the day,
O, now be gone; more light and light it grows.

ROMEO

More light and light; more dark and dark our woes!

JULIETTE

Veux-tu donc partir ? Le jour n'est pas proche encore : c'était le rossignol et non l'alouette dont la voix perçait ton oreille craintive. Toutes les nuits il chante sur le grenadier là-bas. Crois-moi, amour c'était le rossignol.

ROMÉO

C'était l'alouette, la messagère du matin, et non le rossignol. Regarde, amour, ces lueurs jalouses qui dentellent le bord des nuages à l'orient ! Les flambeaux de la nuit sont éteints, et le jour joyeux se dresse sur la pointe du pied au sommet brumeux de la montagne. Je dois partir et vivre, ou rester et mourir.

JULIETTE

Cette clarté là-bas n'est pas la clarté du jour, je le sais bien, moi ; c'est quelque météore que le soleil exhale pour te servir de torche cette nuit et éclairer ta marche vers Mantoue. Reste donc, tu n'as pas besoin de partir encore.

ROMÉO

Soit ! qu'on me prenne, qu'on me mette à mort ; je suis content, si tu le veux ainsi. Non, cette lueur grise n'est pas le regard du matin, elle n'est que le pâle reflet du front de Cynthia ; et ce n'est pas l'alouette qui frappe de notes si hautes la voûte du ciel au-dessus de nos têtes. J'ai plus le désir de rester que la volonté de partir. Vienne la mort, et elle sera bien venue !... Ainsi le veut Juliette... Comment êtes-vous, mon âme ? Causons, il n'est pas jour.

JULIETTE

C'est le jour, c'est le jour ! Fuis vite, va-t'en, pars : c'est l'alouette qui détonne ainsi, et qui lance ces notes rauques, ces strettas déplaisantes. On dit que l'alouette prolonge si doucement les accords ; cela n'est pas, car elle rompt le nôtre. On dit que l'alouette et le hideux crapaud ont changé d'yeux : oh ! que n'ont-ils aussi changé de voix, puisque cette voix nous arrache effarés l'un à l'autre et te chasse d'ici par son hourvari matinal ! Oh ! maintenant, pars. Le jour est de plus en plus clair.

ROMÉO

De plus en plus clair ?... De plus en plus sombre est notre malheur.

Juliette. - Tu veux y aller ? Ce n'est pas encore le jour.
C'était le rossignol, et non pas l'alouette,
qui a percé le fond de ton oreille inquiète.
Crois-moi, mon bien-aimé, c'était le rossignol.

Roméo. - C'était l'alouette, la messagère de l'aube,
pas le rossignol. Regarde à l'est, mon amour,
Les lampes de la nuit sont éteintes, et le jour enjoué
fait des pointes au sommet des montagnes embrumées.

Juliette. - Cette lumière n'est pas la lumière du jour, je le sais bien, moi.
C'est une sorte de météore que le soleil a formé
Pour t'éclairer sur la route de Mantoue.
Donc reste encore, tu n'es pas obligé de partir

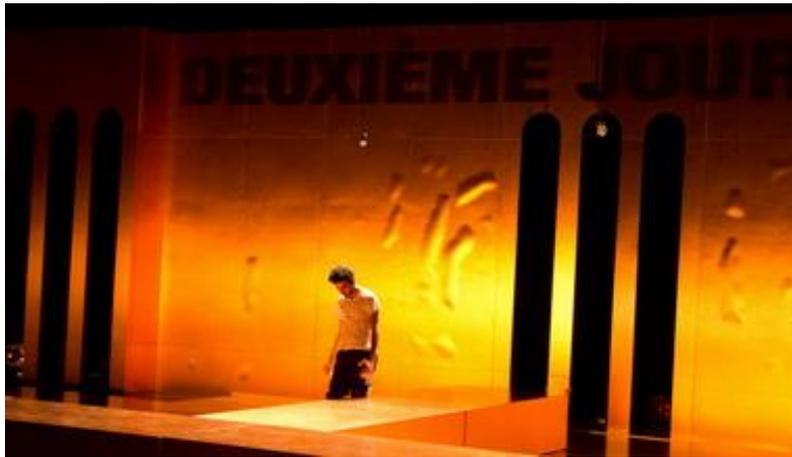
Roméo. - Que je sois pris et mis à mort,
j'en serais heureux, puisque tu l'aurais voulu.
Je suis plus enclin à rester que pressé de partir.
Viens donc, mort, sois la bienvenue. C'est Juliette qui le veut.
Et alors devisons, si tu dis qu'il ne fait pas jour. Ça va ?

Juliette. - Il fait jour, il fait jour, sauve-toi, pars d'ici, va-t-en !
Il y a de plus en plus de lumière.

Roméo. - De plus en plus de lumière : de plus en plus noire notre misère.

ANNEXE 2 : DES IMAGES POUR IMAGINER L'ESPACE





ANNEXE 3 : CORPS DE THEATRE, CORPS DE CIRQUE, CORPS DE DANSE



