

Compagnie Body and Soul/Corps et Âme:

Le chantier Shakespeare

Mitch Hooper
34, rue Victor Massé
75009 PARIS.
mhooper@free.fr
01.48.74.86.54
06.15.92.63.96

Shakespeare

Shakespeare est en quelque sorte la matrice de notre théâtre occidental. Nous avons encore tout à apprendre de lui. C'est pourquoi nous voudrions monter plusieurs de ses plus grandes pièces – ce sera une expérience doublement enrichissante : en plus du plaisir d'interpréter ces chefs-d'œuvre du répertoire mondial pour un public moderne, je suis persuadé que la compagnie va y puiser de l'inspiration et acquérir un savoir faire, une liberté et une audace qui la serviront pour la création des spectacles à venir, tout comme cela a été le cas pour le Théâtre du Soleil en créant « Sihanouk » ou « l'Indiade » après leur propre exploration de Shakespeare. L'apprentissage des techniques nécessaires pour monter Shakespeare va nous faire progresser dans tous les domaines, que ce soit l'écriture, la mise en scène ou le jeu.

écriture

L'adaptation des pièces de Shakespeare représente un immense défi. Quatre siècles d'analyse littéraire n'ont épuisé ni la profondeur de sa pensée ni la puissance de sa poésie. Le traduire dans une autre langue entraîne fatalement une perte – on ne peut reproduire exactement le mariage unique de forme et de fond, de sons et de sens, sans sacrifier une partie de l'équation – mais c'est aussi l'occasion de le rapprocher de nous en le libérant des archaïsmes et en clarifiant discrètement le sens de ce qui est dit.

Le monde de Shakespeare est à la fois proche et loin du nôtre. Ses personnages sont nos frères, mais la langue dans laquelle ils s'expriment est plus riche que celle que nous avons l'habitude d'entendre. Nous, nous vivons dans une société frileuse, fermée, vieillissante, qui essaie surtout de

préservé ses acquis et qui se méfie de tout ce qui vient la déranger. Shakespeare vivait dans une société pleine de confiance, vigoureuse, ouverte à toutes sortes de nouvelles expériences et influences. Londres à la fin du 16^e siècle était un grand port où l'on se bousculait pour accueillir les navires qui arrivaient des quatre coins du monde et où l'on entendait sans doute des histoires rocambolesques racontées par des marins, des marchands, des militaires, des brigands et des aventuriers. On était en train de découvrir le monde, et de construire un empire. Shakespeare utilise une langue qui n'a peur de rien : il invente, il emprunte, il mélange, il joue sur le contraste et l'antithèse, développe des images complexes et poétiques, puis les coupe avec les termes les plus crus pour nous ramener à la réalité. Et surtout il prend un plaisir palpable dans le son des mots, ces petites explosions de sens qu'il projette dans un enchaînement musical coulant comme d'une source intarissable, créant des liens surprenants mais justes, s'engageant dans l'esprit de l'auditeur et l'illuminant jusqu'à éclairer son âme. Il faut que notre adaptation permette aux acteurs d'éprouver ce plaisir-là et de le partager avec le public. Il faut trouver les clés qui nous permettront d'entrer dans le monde de Shakespeare et de découvrir à quel point cela ressemble finalement au nôtre.

Je conçois le travail de l'adaptation en deux étapes : d'abord moi tout seul avec le texte original, mes dictionnaires et l'ensemble des adaptations précédentes; ensuite moi avec les acteurs mettant le nouveau texte à l'épreuve, l'améliorant, le modifiant en fonction de la réalité du plateau et des êtres humains qui le disent. Je souhaite surtout retrouver dans la mesure du possible l'équilibre miraculeux entre le son et le sens que l'on trouve partout dans Shakespeare. J'aimerais tenter une expérience inédite et risquée : reproduire à peu de choses près le rythme du texte original.

Les pentamètres iambiques de Shakespeare sont radicalement différents des alexandrins dont les acteurs français ont l'habitude. A l'exception de quelques fins de scène il n'y a pas de couplets et pas de rime. Le rythme est beaucoup moins régulier, beaucoup plus proche de la prose. Au lieu de compter des syllabes avec une précision mathématique, il faut compter les « pieds ». Chaque vers comporte cinq pieds. Un pied dans un pentamètre iambique est composé le plus souvent (mais pas toujours) de deux syllabes, dont l'une porte l'accent tonique. Dans un pied normal l'accent tonique est sur la deuxième syllabe (« di dum ») : « To be / or not / to be ». Souvent Shakespeare change l'accent tonique de place pour donner plus d'importance à un mot à l'intérieur d'une phrase : « *that* is / the question. » Il est impossible de reproduire exactement ce rythme en français. Mais j'aimerais essayer de m'en approcher, et de tenir compte des accents toniques afin de construire des phrases proches de la prose mais subtilement soutenue par un rythme qui fait mieux ressortir le sens. Je mettrai cette tentative à l'épreuve dès la première mise en scène du cycle (« Comme Il Vous Plaira », voir dossier séparé en annexe).

Les projets d'écriture

Fort de cette expérience, j'aimerais renouveler ma propre utilisation du langage : trouver une liberté et une audace nouvelles – pas seul devant mon ordinateur mais avec la complicité de mes acteurs, dans le concret, tentant des aventures risquées sans avoir peur du ridicule. J'aimerais également travailler sur un canevas plus grand. Humilité et pragmatisme m'ont jusqu'alors poussé à écrire des pièces qui ne demandent pas trop d'acteurs, conçues pour un espace réduit. La seule pièce que j'ai écrite pour un plateau plus grand, avec dix personnages (« Tumulte dans les Nuages », sur les derniers jours du Chah d'Iran), n'a toujours pas été montée, faute de

moyens. Je ne renie pas mes autres pièces, qui tirent partie de la possibilité que nous offre le théâtre de concentrer les énergies et de condenser une situation complexe, voire toute une vie, en une heure et demie de spectacle. Mais j'ai envie maintenant de tenter autre chose: d'explorer notre société moderne dans toute sa complexité – pas seulement au niveau des individus, ou de la famille, mais dans sa totalité, du plus fort jusqu'au plus faible, en montrant l'effet des décisions des uns sur la vie des autres; explorer le conflit des classes, des générations, des états, des idéologies et des intérêts en alternant scènes intimes avec scènes publiques. Essayer de décrypter le monde moderne en m'attaquant à des sujets politiques, pas pour transmettre un message quelconque mais pour essayer de comprendre comment on en est arrivé là. Projet très vaste que j'ai déjà entamé en quelque sorte avec « Tumulte dans les Nuages » et que je voudrais prolonger avec l'écriture de trois ou quatre pièces à grande échelle:

- 1) Une pièce sur la crise des otages au Liban entre 1985 et 1991. Où l'on voit l'effet sur la vie de quelques individus de la lutte pour le pouvoir à l'échelle nationale et internationale. Ce serait en quelque sorte la suite de « Tumulte dans les Nuages » : derrière le cauchemar vécu par les otages français, britanniques et américains, il y a la lutte de l'Iran pour devenir une puissance nucléaire.
- 2) Une autre pièce qui suit l'évolution d'une secte depuis sa création au lendemain de 1968 jusqu'à la mise en place d'un système qui survit à la mort du « gourou » à la veille du changement du millénaire. Où l'on voit un condensé de l'évolution récente des mœurs occidentales à travers la création d'une organisation qui oublie les bonnes intentions de ses débuts pour partir dans une dérive fasciste.

- 3) Un témoignage fictif mélangeant plusieurs styles de narration, y compris celui du théâtre « verbatim », sur un attentat terroriste à Paris.
- 4) Un mélange d'éléments du conte, du mythe et de l'histoire récente à partir – entre autres – de l'effondrement du bloc communiste et du « Conte d'Hiver ».
- 5) Une sorte de fable, racontant la division d'un pays imaginaire par une ligne décidée arbitrairement par une administration lointaine et qui divise des familles, sépare des amants et crée des inégalités. Nous suivons l'évolution des mentalités des deux côtés de la ligne à travers les siècles : deux peuples se développent, parlant deux langues différentes, l'un riche et puissant, l'autre pauvre et contestataire. **Une trilogie bilingue** anglais/français. Dans la première pièce « Puits » (en anglais « Water »), dans un temps reculé, la ligne vient séparer deux familles. L'une d'elles persuade les soldats chargés de dessiner la ligne de contourner le puits du village afin que ce soit entièrement de leur côté. Par la suite cette famille devient riche et puissante tandis que l'autre se voit obligée de payer pour se servir de l'eau, dominée et dépendante. Dans la deuxième partie, « Pétrole » (« War »), le pays riche manipule les médias et l'opinion et trouve un prétexte pour envahir le pays pauvre, où on a trouvé du pétrole. Une femme sort du désert et devient malgré elle une sorte de nouveau messie pour le pays pauvre. La partie finale, « Pauvreté » (« Wall »), racontera l'histoire d'une jeune femme envoyée chez les riches par un organisme terroriste dans une mission kamikaze : elle rejoint un groupe d'acteurs mené par le fils de la présidente du pays riche. Elle découvre un idéaliste qui veut rapprocher les deux peuples grâce au théâtre. Elle doit décider dans quel camp elle se situe.

Je présenterai chacun de ces projets d'écriture dans un dossier annexe.

Inutile de dire que pour des projets aussi ambitieux l'apport d'un travail sur Shakespeare – et non seulement une analyse littéraire mais un véritable travail pratique pour le comprendre de l'intérieur – sera inestimable.

Pour la première fois j'aimerais expérimenter : soumettre des scènes à l'épreuve de la mise en scène avant que l'ensemble n'ait trouvé sa forme définitive. Ainsi je serai libre d'écrire des scènes sans forcément avoir la solution scénique en tête : la solution viendrait de l'expérience du plateau. Ecriture et mise en scène deviendraient ainsi plus étroitement liées.

mise en scène

Tout est possible au théâtre. A condition de faire appel à l'imagination du public. On doit impliquer le spectateur dans le spectacle, non pas en le mettant en scène ou en lui rappelant sans cesse son statut de spectateur mais en l'invitant subtilement à se projeter dans le drame, à s'identifier avec un ou plusieurs des personnages, à deviner ce qui n'est pas dit. Ce que l'on voit et entend sur le plateau n'est que la partie visible de l'iceberg. Il faut donner au spectateur l'envie d'aller à la découverte de la partie invisible – pas juste de l'iceberg, mais des fonds de l'océan, jusqu'au volcan qui bout en dessous.

A travers notre travail sur Shakespeare, j'aimerais former une troupe d'acteurs qui me suivrait dans cette voie de recherche et me permettrait d'aller de plus en plus loin. Les pièces de Shakespeare n'ont pas d'unité de

lieu. On doit pouvoir passer rapidement d'une scène à un autre. Il faut situer rapidement et clairement l'action sans s'encombrer de décors lourds ou élaborés. Souvent le texte et le jeu des acteurs suffisent. Encore une fois la pratique du théâtre élisabéthain rejoint ma propre prédilection pour la légèreté, la sobriété et la simplicité.

Notre point de départ sera ce fameux « espace vide » si cher à mon célèbre compatriote. Mais à partir de là toutes les astuces sont bonnes et toutes les inventions possibles, à condition que cela nous aide à raconter notre histoire. Texte, diction, interprétation ; mouvement, gestuel, présence de l'acteur ; décors, accessoires, costumes ; musique, ambiances sonores, bruitage : tout doit être lié dans un ensemble cohérent qui stimule l'imaginaire du spectateur. Il s'agit moins de figurer que de suggérer. Il faut trouver des solutions simples et efficaces à tous les problèmes scénographiques et laisser du temps et de l'espace aux acteurs pour trouver leurs personnages.

On ne peut pas commencer les répétitions avec une idée définie du spectacle. Le metteur en scène a une intuition, c'est tout. Il a choisi les acteurs en conséquence. Mais s'il essaie d'imposer une vision préconçue de la pièce il court à la catastrophe. Il ne produira que du théâtre mort. C'est manquer de respect au texte et aux comédiens. Le metteur en scène n'est ni auteur ni interprète. Il est l'intermédiaire entre les deux. C'est un accoucheur, un aiguilleur, un tuteur. Il laisse chercher les acteurs, les aide à se connecter, et à connecter avec le public. Il lui faut un peu d'humilité, et beaucoup de patience. Il faut laisser apparaître la vraie nature des relations entre les personnages, et la véritable trame de l'histoire. Ce n'est pas toujours ce qu'on croit au début. Les personnages ont des secrets, et des contradictions. Leurs intentions profondes ne se révèlent que petit à petit.

L'histoire la plus simple est généralement plus complexe que l'idée que l'on s'en fait. Il faut se laisser surprendre par la vérité.

Il faut surprendre le public aussi. C'est la moindre des choses. J'entends souvent, dans la bouche de certains acteurs, et surtout de producteurs et directeurs de théâtre, qu'il faut satisfaire l'attente du public, lui donner ce qu'il demande. Je ne suis absolument pas d'accord. Donner au public ce qu'il veut, c'est le mépriser. Il faut lui donner beaucoup plus. Je ne suis pas complètement d'accord avec Harold Pinter lorsqu'il considère le public comme un ennemi et envoie les acteurs sur le plateau pour la première avec l'exhortation : « Fuck the audience ». Mais je comprends son point de vue. Il faut que l'acteur résiste à la tentation de satisfaire la demande du public. Son imaginaire doit être plus fort. Sinon il tombera dans le conventionnel et il n'y aura plus de surprise possible. Pour moi on n'est pas en guerre, c'est plutôt comme en amour : si ma maîtresse fait tout ce que je veux, je la trouverai bien mignonne mais à la longue je risque de m'ennuyer ; si elle arrive à me surprendre, à me faire découvrir des aspects d'elle et de moi-même dont je ne soupçonnais même pas l'existence, elle a des chances de se faire aimer.

Le théâtre doit montrer l'homme à l'homme, non pas tel qu'il s'imagine mais tel qu'il est. Tendre un miroir à la nature donc, mais un miroir qui dit vrai, qui ne déforme pas, qui ne flatte pas : lorsque le spectateur aperçoit son propre visage, ça a la force d'une révélation.

jeu

« ... en tout de la mesure ; au beau milieu du torrent, de la tempête, et, dirai-je, de l'ouragan de la passion, il vous faut travailler à concevoir une retenue qui sache l'adoucir. Oh, je souffre de toute mon âme si j'entends un bravache en perruque s'acharner à mettre la passion en lambeaux, mieux, en charpie, et percer les tympanes des spectateurs du parterre dont la plupart ne savent goûter rien d'autre que les pantomimes imbéciles et le tapage. ... Ajustez le jeu à la parole, la parole au jeu, en prenant bien garde à ceci : n'outrepassez jamais la mesure de la nature. Car de telles outrances sont étrangères à l'entreprise du théâtre, dont la fin a toujours été, au début comme aujourd'hui, de tendre en quelque sorte un miroir à la nature ; de montrer à la vertu son aspect, au ridicule sa propre image, au siècle même et au corps de notre temps sa tournure et son moule. ... Oh, il est des comédiens, que j'ai vu jouer, et dont j'ai entendu certains faire l'éloge, ... qui n'avaient ni l'accent de Chrétiens, ni l'allure d'un Chrétien, d'un païen, ni même d'un homme : ils se pavanaient et beuglaient de telle manière que je me suis dit que certains apprentis de la Nature avaient fabriqué des hommes, et n'avaient pas bien travaillé, tant leur imitation de l'humanité était abominable. » (Hamlet III, 2 ; traduction François Maguin)

Shakespeare et moi avons ceci en commun : nous n'apprécions pas le cabotinage. Dans le jeu de mes acteurs je recherche la simplicité, la sobriété et le naturel. Je dis bien « naturel » et pas « naturalisme », car je voudrais dissiper un malentendu. Je ne demande pas à mes acteurs d'être exactement comme dans la vie. Le théâtre est un condensé de la vie. L'auteur, le metteur en scène et l'acteur font tous un tri : on élimine les redondances et les répétitions, tout ce qui est inabouti ou insignifiant. On essaie de saisir l'essentiel. C'est un exercice périlleux et on risque à tout moment de jeter le bébé avec l'eau du bain. Il ne faut pas simplifier. Il ne faut pas réduire un personnage à l'idée que l'on se fait de lui. Il faut embrasser les contradictions, chercher ce qu'il y a de dynamique et vital, sans s'encombrer de préconceptions.

Il arrive parfois à certains acteurs de confondre naturel et naturalisme, de balancer le texte comme si c'était quelque chose de banal, où aucun mot n'a plus de poids qu'un autre, le tout accompagné de mouvements inutiles et de gestes répétés et inaboutis. Le naturel ne fait pas forcément disparaître

le sens ; l'acteur qui cherche le naturel au théâtre ne doit pas rester résolument insignifiant – il n'est pas dans un soap à la télévision, il est un vecteur du sens de la pièce. D'autres se perdent dans leur personnage, se laissent absorber par ce qu'ils ressentent et oublient le public : négligeant la diction et la clarté du gestuel jusqu'à devenir incompréhensibles. Ils pensent sans doute qu'il suffit qu'ils ressentent l'émotion pour que le public le ressente aussi. C'est ignorer tout le travail de l'acteur. J'aimerais former une troupe de comédiens qui ont réfléchi à leur métier et qui l'abordent avec sérieux, conscients du travail qu'il faut fournir et convaincus de sa valeur.

L'acteur est double. Il joue avec son cœur et avec sa tête. Plus exactement il y a une partie de lui, intuitive, sensible, qui incarne le personnage. Et il y a une partie technique, intelligente (ce que Michel Bouquet appelle « la tête froide ») qui sélectionne et présente ce qu'il considère comme intéressant pour le public. Il faut trouver le juste équilibre entre les deux. C'est pratiquement impossible mais en le cherchant sans cesse, l'acteur est au moins sur la bonne voie. Un acteur tourné entièrement vers lui-même, qui exclut le public de son jeu n'est pas un acteur de théâtre. Et un acteur qui ne joue que pour la galerie, sans s'occuper de ce qu'il a à l'intérieur de lui, n'aura que l'illusion d'en être un. Quand un acteur tombe dans le piège de démontrer la virtuosité de sa technique au détriment de la vie intérieure de son personnage, il trahit le théâtre. Ça peut arriver aux meilleurs et c'est pourquoi les meilleurs sont particulièrement vigilants. Les moins bons voient dans l'admiration superficielle du public une justification, sans se rendre compte qu'ils sont tombés dans le cabotinage.

Le travail sur Shakespeare sera forcément fédérateur. Un texte de Shakespeare exige l'excellence. Nous serons tous amenés à réfléchir sur

notre technique, sur notre motivation et sur la nature même du théâtre. Les nouvelles créations puiseront dans l'expérience de ce travail et tenteront de l'adapter au monde moderne et de trouver une expression constamment renouvelée de ce que c'est de vivre aujourd'hui.