NOTES DE REPETITIONS

Janvier 1981, Ariane Mnouchkine confie à la compagnie ses difficultés d'écriture sur un thème contemporain en vue de la création d'un spectacle et la question essentielle qui s'ensuit : comment résoudre la confrontation de notre monde immédiat, du proche, de notre présent, au théâtre, lieu de la transformation du réel en métaphore poétique? Comment éviter les écueils du réalisme, du « psychologisme », du « quotidien » ou de l'opinion sur les faits ou les personnages? Quelles formes de récit pourraient naître de l'histoire de notre temps?

Face à sa peine à « décoller des documents », Ariane relit Shakespeare, ses chroniques historiques (Richard II, Henry IV, Henry V, Henry VI, Richard III), ses pièces romaines (Coriolan, Jules César) et certaines de ses comédies (la Nuit des rois, Cymbeline, Peines d'amour perdues) et nous propose de nous mettre pendant une période à son école : pourquoi ne pas monter un ensemble de ses pièces, un cycle, pour nous plonger dans le monde qu'il raconte, comprendre comment il crée la chronique de son temps, découvrir comment jouer les personnages qui la peuplent? Le cycle et le travail s'organiseraient entre les histoires des rois, univers presque exclusivement masculin, et les comédies qui décrivent les péripéties du désir amoureux.

Proposition simple, immense et enthousiasmante!

Les Shakespeare, trois spectacles: Richard II, créé le 10 décembre 1981 à la Cartoucherie, la Nuit des rois, le 10 juillet 1982 au Festival d'Avignon, et Henry IV, le 18 janvier 1984 à la Cartoucherie.

Premières intuitions, premières images

Le siècle élisabéthain était un grand siècle, Shakespeare en est le chroniqueur, le journaliste, le poète. Mais, pour autant que nous sachions, le théâtre élisabéthain n'a pas produit une grande forme de jeu, comme la Commedia dell'Arte ou les formes de théâtre oriental : japonais, balinais ou indien. Le public faisait partie de la représentation, de l'action, il venait au théâtre pour apprendre, entendre des histoires et en tirer des leçons — la forme architecturale du lieu élisabéthain en témoigne — le théâtre était dans la Cîté, mais comment jouaient les acteurs?

Quelques jours de lecture, sans commentaires ni analyse à la table, juste pour lire ensemble et entendre les premiers sons de l'histoire. Le projet mûrit, nous préparons notre salle de répétition, l'imagination commence à frémir.

Richard II — Premières images, premières intuitions : l'île, l'Angleterre, une grève arrachée à la terre, isolée, battue par les vents et la mer, sauvage, chétive et minuscule :

« Ce majestueux trône de rois, cette île couronnée

Cette terre sacrée, ce siège de Mars,

Cet autre Eden, ce presque paradis,

Cette forteresse que s'est bâtie la nature

[...]

Cette parcelle bénie, cette terre, cet empire, cette Angleterre

Cette nourrice, cette matrice féconde en princes royaux

Redoutables par leur race, illustres par leur naissance

Célèbres pour leurs exploits de chevaliers et de chrétiens. »

C'est ainsi que Jean de Gand, fils du noble Edouard et oncle du roi Richard, la chante, fiévreux du délire qui précède la mort.

Sur cette île, une « heureuse race d'hommes » est à l'aube du monde, découvre, construit, crée une société. Archaïques, grands primitifs pour qui le monde est peuplé de dragons et de chimères, les rivières ont des chevelures et peuvent s'effrayer des combats sanglants des hommes, la terre est une femme, une amante, une mère, égocentriques et conquérants, les personnages s'expriment en images crues et flamboyantes sans détours ni bon ton, ils ne déguisent rien, ne gardent aucun secret.

Visionnaires, ils découvrent l'inconnu de l'univers que représente leur âme comme Christophe

Colomb découvre l'Amérique, ils découvrent et racontent ce que nous appelons leurs paysages intérieurs, ils s'observent, s'autopsient, sans progression subtile ou psychologique, ils nous offrent en les détaillant, les analysant successivement chacune de leurs passions.

Sur leur île, métaphore, image de l'univers, ils sont à l'enfance du monde et sont, chacun pour soimême, comme les enfants, le centre du monde.

Le jeu du masque

Pour travailler ces héros guerriers, il nous faut chercher une grande forme épique. Ariane propose de s'inspirer des formes de théâtre japonais, nô et kabuki, origines du théâtre et théâtre des origines; avant tout c'est un théâtre de masque et le masque, oblige l'acteur, de façon incontournable, à un double travail : la recherche de la vérité d'un état et la traduction de cette émotion en signes du corps, de la voix, du regard.

Si l'acteur ressent une émotion très forte et ne trouve pas cette traduction par la transformation de son corps, il n'y a pas récit, poésie, métaphore. Si, à l'inverse, il produit de multiples signes qui ne sont l'expression d'aucune vérité intérieure, aucune mise à nu de son âme, on assiste à un déploiement de formes sans contenu, à une contorsion, un mensonge, à un artifice de jeu et non à un art. La forme se meurt, le personnage ne peut naître, nous n'apprenons rien sur un être humain mu par une infinité de passions, le masque devient un objet sur le visage. Il va sans dire que la règle du jeu est la même pour les comédiens qui travaillent un personnage non masqué, le maquillage est aussi un masque.

On ne peut mentir, faire semblant, il faut vraiment jouer, comme des enfants. Un comédien avait des difficultés à se défaire d'une complication, d'un certain baroque dans sa vision des personnages qu'il travaillait, ce qui l'amenait immanquablement vers l'extériorité; un jour, en répétition, il a mis un masque; à la minute, tout s'est simplifié, le masque l'emporta vers une passion simple et il a trouvé la voix à l'intérieur de lui, du personnage. C'était concrètement, magiquement visible, c'était beau.

Le masque de Jean de Gand et de Henry IV, créé et sculpté par E. Stieffel, a une voix, impose des états du corps et l'acteur lui donne sa chair, lui insuffle la vie en l'irriguant de son sang et de son imagination affective, il doit aussi écouter le masque, créer donc le vide nécessaire en lui pour entendre et recevoir, délicatement, sinon le masque, maltraité, se rebiffera! D'où l'importance d'un certain rite de préparation de chaque journée de répétition, lorsqu'après l'entraînement physique, les comédiens préparent ensemble le travail d'une scène, activité double que dans notre jargon de travail nous appelons « le concave et le convexe » : une proposition, un début d'image de personnage dans une situation et un état, et le creux, le risque de partir à l'aventure, à la découverte d'un être humain inconnu, voyager dans son âme, son cœur, ses poumons, son ventre... accueillir quelqu'un d'autre en soi : qu'est-ce qu'un roi en colère ou un prince ivre, une reine en proie à un « mal sans nom » ou un rebelle enivré de sang, que se passe-t-il en eux?

Jouer au pied de la lettre

Le Japon aussi parce que les images qu'il évoque, avec ses seigneurs de la guerre, ses samouraïs, la netteté de plume de ses dessinateurs, nous permet de faire envoler notre imagination au-delà des stéréotypes réalistes de notre Moyen Age occidental pour atteindre la conscience de ce que pouvait être cette Angleterre de Richard II, ses usages, c'est-à-dire la représentation que la société se faisait d'elle-même, et sa sauvagerie : s'il n'y avait pas de code, les murs seraient proprement couverts de sang! Image du combat de coq, dans un espace réduit, avec ses règles du jeu et sa violence primitive.

Il nous faut voyager très loin pour concevoir profondément ce que pouvait représenter, dans l'âme de chacun, l'image d'un roi représentant de Dieu sur Terre et ce que cela pouvait supposer de comploter contre ce roi, quelle faute s'imprime, indélébile, dans l'âme de celui qui l'assassine, qui sera illégitime à jamais, ce que cela peut supposer de violence, de scandale et de désespoir aussi, d'inverser le rite et d'inventer un cérémonial de découronnement comme le fait Richard lorsqu'il se dépose lui-même devant toute la Cour.

Si loin de notre monde contemporain occidental, cet ordre de l'Univers qui fascine et qu'on viole est aussi mythologique que le rite d'un souverain asiatique qui, il y a très longtemps, fertilisait la

terre de son royaume avec sa semence, chaque année, suivant un rite précis et simple ou que les chevauchées des magnifiques samouraïs d'épopées que nous montre Kurosawa dans ses films.

Le « il y a très longtemps, dans un pays très lointain » nous emmène, par les vertus de l'imagination vers le « il était une fois » des contes de fées, des chansons de geste ou des « Mille et Une Nuits », qui hante nos rêves et nos cauchemars d'enfants parce qu'il nous ouvre les portes des mystères de l'existence humaine.

Il va falloir assouplir, élargir, muscler, humaniser notre imagination, il nous faudra découvrir, nous étonner, comme chacun des personnages de Shakespeare devant les paysages de leur « âme intérieure » et de leur île, nous demander, à chaque instant : « Qu'est-ce qui se joue d'essentiel? », se défaire de la gangue des interprétations, des « lectures », des opinions, essayer d'abolir tous les intermédiaires entre l'œuvre et nous, jouer le plus simplement possible une histoire humaine.

C'est ce que nous appellerons tout au long des répétitions le « pied de la lettre » : non pas jouer les mots de Shakespeare, il s'en occupe très bien, mais le « pied de la lettre » du texte, c'est-à-dire l'état de l'âme dont les mots sont un des symptômes, l'acteur accueille en lui le texte et invente les symptômes du corps, il incarne la poésie créée par Shakespeare ; le temps d'une soirée, la lutte, le dénuement, l'impuissance, l'arrogance, l'inconscience, le désespoir ou l'amour pour sa reine de Richard, mort il y a cinq siècles, seront racontés et traduits par les mouvements du corps, les battements du cœur, les visions, les éclats de voix d'un acteur, Georges Bigot, et Richard II, comme dans les rêves, revivra miraculeusement par le jeu, par le théâtre — Georges est l'un de ceux qui ont suscité l'indication d'Ariane si souvent émise en répétition : « N'oublie pas, tu es un petit garçon qui joue au roi » — de même, pour chacun des personnages qui ont, depuis très longtemps, là-bas, en Angleterre, un grand tombeau de pierre froid et moussu.

La Nuit des rois nous a emmenés dans un pays, lointain aussi, qui a les couleurs, les odeurs et la féminité de l'Inde : images de carnaval imprégné de poudres odoriférantes et de sonorités entêtées, qui bat les flancs de la maison d'Olivia, comme la mer qui a envoyé Viola sur le rivage légendaire d'Illyrie pour la faire naître au théâtre et aux péripéties de la passion amoureuse.

L'Illyrie est ce pays lointain logé dans les profondeurs, aux confins de notre inconscient où tous les rêves, les désirs, les peurs, les pressentiments, les refus osent se raconter, où tout est possible, tout est dangereux, rien d'anodin ne s'y passe, pays où les dieux descendent et prennent des formes de chair et d'os pour manipuler avec bonheur et compassion les cœurs des hommes. Leur donner des philtres afin que les destins s'accomplissent.

Image aussi d'un tapis, de quatre lampes qui répandent une lumière douce et dorée sur un petit espace qu'elles circonscrivent et à l'intérieur duquel une danseuse, seule avec quelques musiciens chanteurs, raconte les épopées légendaires de Ganesha et de Khrishna.

Le conte, le récit, la magie d'un petit rideau qui frémit et tremble avant l'entrée d'un personnage, comme dans le théâtre balinais. Qui va entrer ? D'où la nécessité d'images légendaires pour atteindre la vérité humaine.

Durant une première période de répétition, la pièce n'a été travaillée que par des femmes; nous avons dû abandonner ce projet, nous n'y arrivions pas pour de multiples raisons, essentiellement sans doute parce que c'était une idée a priori de mise en scène et non une évidence née du texte lui-même. Les premières images étaient celles d'un harem où les femmes rassemblées et enfermées rêvent leurs désirs en contemplant les rayons du soleil qui viennent du jardin, de l'extérieur, dessinant sur les tapis des dessins étranges et caressant les formes douces des moucharabiehs.

Peu à peu, il a fallu douloureusement nous rendre à l'évidence : accepter de jouer sans le garde-fou d'une quelconque idée, l'égarement de chacun des personnages : les aventures de Viola, Alice aux Pays des Merveilles, les ravages provoqués par la passion pressentie et acceptée vertigineusement par Olivia, la langueur douloureuse, narcissique et impérieuse du duc, la torture que chacun s'in-flige et inflige à l'autre.

Nous avons dû faire front à deux difficultés essentielles. D'une part, « le monstre grimaçant » de l'efficacité comique, c'est-à-dire la tentation d'investir les personnages dits comiques de la fonction unique de faire rire. La grande comédie s'enracine toujours dans la vérité humaine, nous rions profondément de ce qui nous émeut, de ce que nous reconnaissons, nous avons donc dû lutter pied à pied pour ne pas boursoufler les personnages comme Toby, Aguecheek et Fabien, d'une croûte comique, pour trouver leur drame, leur chair, leur enfance : créatures déchues qui n'ont pas accès aux drames et aux plaisirs brûlants de l'amour; pour ne pas mourir, ils consacrent toutes leurs forces au travail, à la poésie de la blague. D'autre part, les stéréotypes du double sens, du travestissement, du trouble : puisque c'est le monde du désir, de la passion amoureuse, c'est trouble, c'est compliqué, c'est déguisé! Au contraire, nous ne devons jamais troubler l'eau sous prétexte de la rendre plus

profonde; limpidité du lac de haute montagne : ce n'est pas parce que l'eau est limpide et transparente que les fonds sont moins profonds, le monde entrevu moins mystérieux, bien au contraire. Si on travaille le texte de Shakespeare au pied de la lettre, il faut entendre Olivia, quand elle nous raconte l'état de son âme et de son corps :

« Eh quoi, peut-on si vite attraper le fléau?

Je croix sentir les perfections de ce jeune homme

Ramper vers moi, invisibles et subtiles

Et m'entrer par les yeux

[...]

Je ne sais pas ce que je fais.

Je crains de découvrir

Oue mes yeux ont tout à fait ensorcelé mon âme.

Destin montre ta force;

Nous ne nous possédons pas nous-mêmes;

Ce qui est décrété doit être,

Eh bien que cela soit! »

Il faut entendre aussi Antonio, lorsqu'il déclare à Sébastien, sans l'ombre de la honte d'un aveu :

« Je n'ai pu demeurer loin de vous

Mon désir plus aigu qu'une lame effilée m'éperonne vers vous. »

Le déguisement de Viola est le simple signe poétique de son voyage au pays d'Illyrie, le travestissement n'a pas besoin d'être surjoué, il est là, c'est tout; l'essentiel est l'aventure dans laquelle son âme est plongée.

Il nous a fallu accepter humblement la simplicité et l'extrême ingénuité du règne de chacun des personnages qui acceptent et accomplissent sans retenue les passions, vertus bien peu contemporaines. Qu'il s'agisse de grands personnages qui ont existé ou de créatures inventées, chaque comédien part en voyage pour découvrir, avec le sérieux et l'innocence de l'enfance, comment chacun de ces êtres humains est fait. Le travail sur le costume retrace les phases de cette exploration. D'abord le déguisement avec tout ce dont chacun peut disposer, costumes d'anciens spectacles qui ont vécu de multiples aventures, bouts de tissu, chiffons déchirés, multicolores et brillants.

Chaque comédien a ses rites, certains très méticuleux et lents, d'autres beaucoup plus désordres! Beaucoup d'épingles à nourrice! Certains éléments, pourpoints ou vieilles jupes, ou morceaux de fourrure râpeuse, deviennent au cours des répétitions la propriété inconsciente et le fétichisme de certains, quel que soit le personnage qu'ils essaient!

Peu à peu, une civilisation de formes et de couleurs s'élabore, signifiant le monde de passion et de hiérarchie où se situe, se raconte chaque personnage. Chaque proposition est attentivement et patiemment écoutée et reçue par Jean-Claude Barriera et Nathalie Thomas, puis transposée pour composer un monde imaginaire et cohérent.

Le décor : tous les espaces possibles

Les toutes premières idées d'espace et de lieu autour desquelles Ariane et Guy-Claude François ont commencé à travailler étaient celles d'un théâtre de bois sur de l'eau, image de l'île : des pontons, des digues, divers niveaux de profondeur de l'eau, des pierres, briques, pavés de bois qui affleureraient, des plans de proche et de lointain, des jeux de lumière évoquant les astres omniprésents dans le texte de Shakespeare.

Ce projet a été assez vite abandonné, parce que trop réaliste : l'eau doit être jouée au lieu d'être réellement présente. Veillant plutôt à la création d'un espace vide à l'intérieur duquel tout lieu possible peut être évoqué par le jeu de l'acteur, plutôt qu'à la construction de structures qui représenteraient vraiment un théâtre ou un palais ou un ciel ou la mer, Ariane et Guy-Claude ont conclu le lieu tel qu'il est maintenant, lignes pures, géométriques, dessinant l'espace, l'horizontal. Le même, pour toutes les pièces du cycle Shakespeare; seules les toiles suggéreront la couleur d'une scène.

Le plateau est là, nu; ainsi, l'imagination est libre d'y dessiner tous les espaces possibles, les espaces des passions intérieures et les espaces extérieurs, collines sauvages et escarpées, salle du trône, jardin ou champs de bataille. C'est à l'acteur que revient cette mission.

Par ses visions intérieures, il ouvre les fenêtres de son âme et donne à voir en les confiant au public les images qu'il reçoit, celles que son état intérieur fait naître, celles que provoquent en lui le lieu et la situation où il se trouve.

Lorsque Richard revient de ses guerres d'Irlande, il débarque après une longue traversée, houleuse, peut-être a-t-il été très secoué par le voyage; seul avec quelques fidèles qui l'ont accompagné, il met le pied sur une plage. On peut imaginer, à la tombée du jour, à la fin d'une journée grise, quelques déchirures des nuages laissant passer un soleil pâle, son soleil; il le voit qui sombre dans la mer, il débarque sur sa terre, il voit son Angleterre qui se profile derrière les dunes arides, il pleure, ses yeux pleurent, il s'en aperçoit et nous le raconte...

Les acteurs jouant cette scène imaginent et voient la couleur du rivage et celle de leur ciel intérieur et nous l'offrent à nous, public, nous pouvons tout imaginer, comme nous le voulons, sans la tyrannie d'une quelconque élaboration décorative. De même, lorsque la reine raconte sa mélancolie, son pressentiment, son paysage intérieur est immobile, lourd comme un ciel bas juste avant un orage; c'est par ses yeux, ses larmes et les mots de Shakespeare que nous, nous pouvons le voir.

Chaque scène, chaque moment de scène, quelquefois même chaque vers, a la couleur de son espace et c'est par l'imagination visuelle et affective que l'acteur la découvre, c'est pour cela que dans notre vocabulaire de répétition le mot image revient si souvent.

La musique dessine l'espace

La musique, c'est d'abord quelqu'un, comme Richard, le prince Henry, Jean de Gand, Worcester, Brûlcœur ou Douglas, c'est tel ou tel acteur qui les incarne; la musique, c'est Jean-Jacques Lemêtre, un musicien qui aime le théâtre!

Il est là chaque jour de répétition, les fructueux, les plus arides, il regarde, il écoute, il entend les acteurs, Shakespeare, il reçoit et il propose... Aucun a priori, une élaboration quotidienne.

Au tout début des répétitions de Richard II, quelques essais de percussions contemporaines se sont révélés infructueux. D'une part, les timbres n'étaient pas beaux, l'association entre la voix de l'acteur et la hauteur du son ne se faisait pas. La technicité des instruments contemporains, d'autre part, limite leur utilisation à la musique contemporaine, on ne peut en jouer de façon simple, c'est-à-dire avec ses propres mains en contact avec des matériaux simples comme les peaux animales, ils ne mettent pas en jeu le corps du musicien.

Puis découverte d'un travail sur la métrique des langues, nécessité par le vers de Shakespeare : et sur la hauteur de la voix parlée qui, d'habitude, n'est envisagée que lorsqu'on a affaire au travail de la voix chantée. Rythme intérieur de chaque vers, de chaque mot et phrasé sont nés tous deux non pas d'un sec savoir technique mais, faisant partie du jeu, de la recherche des émotions et de la forme qui nous emmène hors des sentiers dangereux du réalisme.

Recherche sur les instruments traditionnels : jolis sons et profondeur. Ils sont profonds parce que, pour ceux qui les ont construits, ils signifient quelque chose de beaucoup plus grand, intense et obscur que la seule recherche d'un beau son : ils évoquent, ils invoquent.

Travail et recherche sur la superposition de mélodies nées d'instruments occidentaux et celles nées d'instruments orientaux et extrême-orientaux. Un exemple mélodique dans *la Nuit des rois* : la tampura de l'Inde, le sitar et l'épinette des Vosges. Un exemple rythmique : le gender de Bali, le balafon africain et le psalterion.

Travail d'épuration de la ligne mélodique pour atteindre une simple ponctuation dont on pourrait dire qu'elle marque les points et les virgules, respiration intérieure du texte, non d'une façon asséchée et uniquement technique, mais toujours née de l'état du vers, l'état du personnage, le rythme de son cœur et le rythme du cœur de l'Angleterre, à chaque instant de l'histoire. La ponctuation crée dans l'air la résonance des émotions. C'est de ce point de vue qu'on peut dire que l'espace est créée par la musique, elle trace, elle extériorise l'espace magnétique autour de chaque acteur dont le corps par chacune de ses plumes, comme les grands oiseaux multicolores, frémit d'un état et le laisse échapper. Elle dessine l'aura de chaque acteur, la piste magique imaginaire qu'il trace autour de lui pour raconter chacune de ses aventures et qui se déplace avec lui à chacun de ses mouvements, la piste de théâtre, la piste de récit.

Image concrète du souffle, de l'haleine qui part de très loin, de très profond à l'intérieur du corps vers l'extérieur pour poser des sons dans l'air, comme le souffle d'un instrumentiste à vent. Les musiciens et les acteurs respirent ensemble. Si on pouvait entendre et mesurer le souffle de Jean-Jacques et celui d'un acteur au même moment, on serait surpris d'entendre battre exactement le même rythme.

La musique est primitive parce qu'elle est créée manuellement et corporellement, avec les mêmes instruments que les acteurs : le corps et le souffle.

La musique, comme elle est née d'images et de couleurs, ne peut devenir un simple support abstrait, elle fait naître des images en parfaite communion avec l'acteur, elle s'élabore à partir d'une mélodie continue de l'acteur avec ses temps forts et ses temps faibles, elle naît du rythme intérieur de chacun et non du battement mécanique de la mesure du vers, ainsi elle ne peut enfermer l'acteur dans un carcan abstrait ou réaliste.

Parce que les rythmes naissent des corps de chaque acteur et que le musicien n'impose rien, celui-ci se surprend à jouer successivement des rythmes de cha-cha-cha, de reggae, de chant grégorien ou de rock, sans en avoir décidé!

La musique née des corps, c'est ce qui provoque, par instant, des rythmes proches de l'incantation ou de la magie : musique et danse, musique des origines, origine de la musique. C'est ce qui donne l'impression en jouant de ré-inventer la musique.

Ce travail est l'occasion pour Jean-Jacques d'être compositeur et musicien à la fois, sans intermédiaire (enregistrement ou musicien uniquement exécutant), il agit la musique qui ne subit aucune perte puisqu'elle reste exactement là où elle a été inventée, vibrant chaque soir des images qui l'ont fait naître et qu'elle suscite.

Ce travail est aussi l'occasion d'un retour à la construction d'instruments, sans spécialisation : chaque instrument est envisagé dans sa totalité : matériaux et technique accoustique. Et puis le plaisir d'imaginer un timbre en pensant à un personnage! Peut-être un instrument ne sera-t-il construit et ne servira-t-il que pour un seul personnage? Redonner une vie et une humanité à la musique : elle sort de l'homme non des machines. C'est l'occasion d'un retour sain aux origines, jamais en soi, jamais pour créer une mode ou un style ou établir un catalogue des instruments japonais, indiens ou chinois!

C'est le personnage qui donne sa couleur à l'instrument : un même instrument peut être utilisé pour des personnages et des moments très différents et, chaque fois, il sonne d'une façon autre. La tampura de l'Inde, par exemple, qui n'a que quatre cordes, chante avec Mowbray sa douleur de l'exil, avec Jean de Gand sa souffrance devant le naufrage de l'Angleterre, avec le duc Orsino son chagrin d'amour, dessine le jardin d'Olivia et ponctue, dans la dernière scène de la première partie de *Henry IV*, le récit du roi qui nous projette dans la suite de l'épopée.

Sophie Moscoso