

Dossier pédagogique

OÙ EN EST LA NUIT?
d'après *Macbeth* de William Shakespeare
mise en scène Guillaume Béguin
du 04-09.04.2017

Tatiana Lista

T. +41 22 809 60 76
tlista@comedie.ch

Comédie de Genève

www.comedie.ch

mardi, mercredi, jeudi
samedi à 19h
vendredi à 20h
dimanche à 17h.



la comédie^{GE}

OÙ EN EST LA NUIT ?

Présentation du dossier

L'histoire de *Macbeth* a été de nombreuses fois adaptée au cinéma ou au théâtre, car elle n'a cessé d'interroger des thèmes fondamentaux, comme l'excès, la violence, la perte, la fatalité, la manipulation ou encore la culpabilité.

Comme pour les « grands thèmes », il existe une véritable difficulté de s'emparer d'un « texte classique » aujourd'hui. Cette difficulté réside essentiellement dans le rapport que nous – artistes et public – entretenons avec ces œuvres de répertoire. « *Macbeth*, *Hamlet*, *Richard III* ou *Lorenzaccio* ne représentent plus des héros ou des anti-héros, ni même des situations, mais des lieux communs que l'on revisite aux endroits soulignés par une culture du " moment poétique " dont la tradition est désormais exsangue¹. »

Le metteur en scène Guillaume Béguin – qui propose ici une adaptation libre de l'œuvre de Shakespeare – est bien conscient de cette difficulté. Toujours soucieux d'être en résonance avec son temps, son travail consiste à questionner l'œuvre de Shakespeare à travers deux axes de lecture dramaturgique : le projet amoureux entre Macbeth et Lady Macbeth et explorer Macbeth en tant que figure de transition. Au centre du projet théâtral, se placent le texte et l'acte de création :

Un homme écoute les sorcières et réalise leur prophétie : il devient roi et le monde entier devient suspect à ses yeux. Il imposera à tous son propre cauchemar. Pour Guillaume Béguin, Macbeth est un bouc émissaire de malheur emmenant le monde dans sa chute et permettant l'avènement d'un ordre nouveau. L'absence de destinée et l'absence d'enfant du couple d'usurpateurs sont au cœur de la plus courte et peut-être de la plus populaire des tragédies historiques de Shakespeare. En effet, ces doubles – Macbeth et lui-même, Macbeth et Lady Macbeth qui l'entraîne dans le meurtre ou Macbeth et Banquo, son général et ami bientôt assassiné – sont liés par les liens de l'égoïsme, de l'amour et de l'amitié, mais ne provoquent que leur destruction, incapables d'accomplir leurs désirs.

Ne parvenant pas à sortir du délire paranoïaque qu'il a lui-même provoqué et reclus au milieu de ses fantasmes, Macbeth fait appel au surnaturel et aux forces mystérieuses de l'artifice en usant du théâtre et de ses masques. C'est un enfant qui voudrait comprendre comment jouer avec le feu et il ne crée qu'un nouveau désordre. Guillaume Béguin fait de Macbeth un être perméable à ce qui l'entoure, débordé par son imagination, connecté au monde à travers une sensibilité exacerbée. Il en offre ainsi une version sans âge, une tragédie de l'être dans son rapport amoureux et sensuel à lui-même et à ce qui l'entoure, contenant sa propre destruction.

¹ Jean-Paul Mangarano, *Condensations*

Présentation du dossier

À travers ce dossier pédagogique, nous vous proposons de mener avec vos élèves une réflexion sur l'adaptation d'une œuvre et d'en définir les éléments essentiels, avec :

- la note d'intention du metteur en scène ;
- un extrait du livre « Langage et Silence » de Georges Steiner sur la langue de Shakespeare ;
- un entretien de Guillaume Béguin ;
- des photographies de la maquette de la scénographie ;
- des notes de répétitions qui permettent d'aborder les différents métiers de la scène théâtrale ;
- une analyse de l'adaptation cinématographique, *Le château de l'araignée*, d'Akira Kurosawa ;
- les biographies de l'auteur et du metteur en scène.

Activités pédagogiques :

- Présentation en classe
- Rencontre avec le metteur en scène
- Visite du théâtre
- Atelier jeu

Activités en lien avec le dossier :

- Rédiger une analyse de l'adaptation de Guillaume Béguin à l'aide des différents éléments qui sont rassemblés dans le dossier et après avoir vu le spectacle.
- Rechercher le vocabulaire propre au théâtre dans le texte « Notes de répétitions et sensations » et en élaborer des définitions.

OÙ EN EST LA NUIT ?

d'après *Macbeth* de Shakespeare
mise en scène Guillaume Béguin

traduction Jean-Michel Déprats, Jean-Louis Backès, Jean-François Peyret, Régis Boyer

dramaturgie Michèle Pralong

avec Véronique Alain, Julie Cloux, Caroline Gasser, Maxime Gorbatshevsky, Jean-Louis Johannides, Cédric Leproust, Julia Perazzini, Matteo Zimmermann, et Adèle Bochatay
ou Robin Ventura en alternance

scénographie Sylvie Kleiber

lumière Colin Legras

costumes Zouzou Leyens

musique Christian Garcia

vidéo Gabriel Bonnefoy, Laurent Schaer

en collaboration avec Inès Berdugo, Noemi Castella, Fanny Desarzens et Audrey Leuba,
étudiantes à la HEAD – Genève / Département Arts visuels

son et régie générale Laurent Schaer

perruques et maquillage Cécile Kretschmar, assistée de Malika Sthäli

assistanat à la mise en scène Guillaume Cayet, Emma Pluyaut-Biwer

training acteurs Piera Honegger

administration Laure Chapel - Pâquis Production

diffusion Delphine Prouteau

réalisation du décor Ateliers du Théâtre de Vidy

couture Dominique Chauvin, Isabelle Airaud

production Compagnie de nuit comme de jour

coproduction Théâtre de Vidy, Comédie de Genève

avec le soutien de Canton de Vaud, Loterie Romande, ProHelvetia - Fondation suisse
pour la culture, Fondation Wilsdorf, Pour-cent culturel Migros, Fondation Leenaards

La compagnie de nuit comme de jour est au bénéfice du contrat de confiance 2014-17
de la Ville de Lausanne.

OÙ EN EST LA NUIT ?

Note d'intention de Guillaume Béguin

Shakespeare est un des premiers poètes de l'intériorité, un des premiers à décrire les tourments de l'âme humaine. Il a sorti le personnage du schéma, de la figure. Il a montré que l'homme n'est que le songe d'une ombre. Tout homme est un acteur : il se crée et se recrée sans cesse, sans trouver son propre centre. Même un roi fait cela : il ne naît pas roi, il doit se créer roi, même s'il prétend l'être de droit divin. Le roi et le bouffon sont très proches. Peut-être interchangeables.

« Le noir est clair et le clair est noir », disent les sorcières de *Macbeth*.

Le monde est un théâtre. L'homme de pouvoir, un simple acteur. Sans cour, un roi n'est rien. C'est dans la prunelle de tous les hommes que leur souverain imprime sa marque, c'est seulement là qu'il peut se mirer dans toute sa gloire. L'autre me renvoie une projection de moi-même. Et c'est cette projection qui me façonne. Je suis le songe des ombres qui me regardent. Les sorcières ouvrent un espace. Un espace où se projeter. Elles disent à Macbeth : tu seras roi. Macbeth s'accroche à elles. Au cauchemar qu'elles ouvrent. À cette projection de lui-même. Il ne va pas se regarder dans l'autre, il va se mirer dans sa propre projection. Il ne crée pas d'espace pour accueillir l'altérité.

Le théâtre du XXI^e siècle se méfie de la fiction, il cherche à atteindre une vérité que la fiction, pense-t-il, ne lui permet plus toujours de toucher. Sur scène, on ne met plus d'acteurs, mais des « vrais gens ». Ou alors les acteurs parlent en leur nom propre. Moi, il m'arrive de croire encore à la fiction. Parce que je crois, dans la ligne de Shakespeare, que tout est fiction. Mais ce qui m'intéresse, c'est ce qui échappe à la construction. Ce qui déborde, peut-être, de l'intime, ce qui ne se formule pas facilement, ce qui échappe. Ce qui n'a pas de visage, ce qui ne se représente qu'imparfaitement à nous. Ce qui n'est pas encore tout à fait sorti de la nuit.

Une faille

Pour Hésiode, l'un de tous premiers poètes grecs, au commencement du monde et avant même les dieux, il y a un abîme. Ce n'est pas le chaos. C'est de l'espace, une faille. Un lieu pour se rencontrer, peut-être. Il évoque cela dans *La Théogonie*, écrite il y a vingt-huit siècles, et dont j'ai choisi un extrait pour le prologue à *Où en est la nuit ?*

Cet espace, cette faille, qui se crée au tout commencement, avant même la matière, est aussitôt comblé par Ouranos, le Ciel, qui couvre Gaïa, la Terre. Il veut fusionner à elle. Son ardeur amoureuse est féconde : les enfants sont nombreux. Mais aucun ne voit le jour. Il enfante, mais laisse sa progéniture dans l'obscurité, la maintenant dans les entrailles de la Terre. Il ne veut pas qu'il y ait de l'espace entre elle et lui. Il veut combler la faille.

Alors la Terre, lassée de voir ses enfants privés de lumière et d'avenir, décide d'armer Kronos, le plus terrible de ses fils. Elle lui donne une serpe, avec laquelle il tue son père, le Ciel. Plus exactement : il l'émascule. En lui ôtant son pouvoir reproducteur, il prend son rôle, devient père à sa place. Il ouvre un espace pour se rêver, et rêver le monde. Un rêve nocturne qui doit se projeter sur le ciel pour espérer devenir réel.

Note d'intention de Guillaume Béguin

Macbeth lui aussi a un problème avec l'enfantement. Il ne veut – ou ne peut – procréer. Avec Lady Macbeth, il préfère rester en fusion : une fusion adolescente, foutraque, un amour irraisonné, informe. On sait qu'elle a engendré, au moins une fois : elle fait allusion à la douceur ressentie en allaitant son bébé. Mais de bébés, plus de traces. Morts en bas âge, peut-être. On ne sait comment. Le couple, lui, est toujours là. Peut-être encore plus soudé, brûlant. À tel point que l'on se demande si l'homme et la femme ont encore la faculté d'exister individuellement. N'est-elle qu'une face de lui-même ? Est-il autre chose que son propre revers à elle ? Avant la fin de la pièce, elle perd la raison, s'enferme dans ses hallucinations. Puis se jette en bas des falaises bordant le château d'Inverness. Se débarrasse d'elle-même.

Macbeth, maintenant, est seul. Il ne va pas tarder à l'imiter.

Où en est la nuit ?

« Où en est la nuit ? », se demande constamment Macbeth. Il sait que le jour viendra effacer son cauchemar, et l'effacer lui-même. L'éteindre comme une courte flamme, caduque devant la force du jour. La forêt de son délire tente d'envelopper son âme encore un court instant. Il court, tourne en rond, après lui-même, après sa propre ombre. Il entend son cœur battre. C'est cette étrange solitude qui sera mise à mort par Macduff, à la fin de la pièce. Macduff : un être peut-être encore pire. Qui ne craint pas de sacrifier, peut-être consciemment, sa femme et son enfant. Lui-même, arraché au ventre de sa mère avant terme, considère « qu'il n'est pas né d'une femme ». Un être surnaturel. Peut-être encore plus froid que Macbeth. Sans aucun état d'âme.

Mais ce n'est pas lui qui prendra la place de Macbeth. C'est Malcolm, le fils de l'ancien roi.

Un homme jeune. Encore vierge. Une promesse pour l'Écosse.

Un nouveau monde pourra apparaître, comme chez Hésiode, le poète grec d'il y a vingt-huit siècles, lorsque Zeus le fils de Kronos, à son tour renverse son père. Les rêves de Kronos étaient petits, inquiets. Lui non plus ne laissait pas voir le jour à ses enfants. Ils les avalaient tous, les uns après les autres, comme un ogre. Son dernier fils, Zeus, est finalement sauvé, à la faveur d'une ruse maternelle. Il peut alors régner durablement sur le ciel et la terre, en laissant aux immortels et aux mortels le loisir se développer.

Comme Kronos, Macbeth s'est créé seul, dans la prison de son cauchemar, en châtiant le ciel dont il était issu. C'est aussi seul qu'il mourra. Dévorant son propre contexte au fur et à mesure qu'il le crée, il ne peut exister que dans son propre délire. Pour lui, le monde n'est qu'un théâtre, et ne peut donc être qu'éphémère.

Qui a mis de l'image dans la nuit ? Le rêve.

Pascal Quignard

Note d'intention de Guillaume Béguin

Le noir est clair

« Le noir est clair, le clair est noir », disent les sorcières de Macbeth.

Parfois on voit clair dans la nuit. Ou alors ce qui semblait limpide soudain se brouille.

Notre époque est peut-être moins sombre que le cauchemar de Macbeth. Mais il y a quelque chose en nous qui refuse de laisser le clair poindre dans le noir. Macbeth est une figure de transition entre un monde ancien et le nouveau qui tente de voir le jour. C'est une figure coincée dans son propre globe, qui a peur de mettre « une image dans la nuit », comme le formule Pascal Quignard.

Où en est la nuit ? se demande-t-on aujourd'hui. D'où peut venir le clair ?

Notre époque est marquée par la paralysie et une forme de repli sur soi. Comme Kronos, et comme Macbeth, nous mangeons notre propre monde au lieu d'en rêver un autre. Nous avons confié la clé de nos rêves à des dirigeants auxquels nous ne donnons plus crédit. Certains sont sans visage. D'autres sont des bouffons monstrueux qui médusent les populations.

Nous n'avons pas fini de voir le sombre. Mais les sorcières, qui ne sont peut-être pas si méchantes, nous préviennent : dans le noir, on voit parfois clair. Il faut regarder. Arracher à la noirceur de la nuit une image que l'on peut regarder, une image qui surgit comme d'une faille. Une faille d'avant les dieux, d'avant les hommes. Et tout recommencer. C'est presque une révolution à laquelle elles nous convient.

Guillaume Béguin, novembre 2016

OÙ EN EST LA NUIT ?

Langage et silence

« Les pièces de Shakespeare sont constituées de mots choisis et organisés en fonction de visées poétiques et dramatiques. Ces mots sont tout ce que nous avons. Discourir du caractère d'Hamlet avant que se déroule la pièce, ou évoquer Falstaff et le piètre crépuscule de sa vie, ne sont que verbiage. Nul personnage n'est "réel" au sens apparent du terme. Il n'existe que sur le papier, et cette présence textuelle se trahit par une disposition spécifique des mots. Lorsque la syntaxe diffère – une suite autre d'images, d'arguments rhétoriques –, le personnage, la signification proprement dramatique s'altèrent. C'est pourquoi une lecture authentique de Shakespeare (que sont metteurs en scène et acteurs sinon des gens qui lisent à voix haute ?) exige non seulement un commerce intime avec l'oeuvre dont nous nous occupons, mais encore une sensibilité infinie aux moindres de ses nuances.

Que se dégage-t-il d'une telle lecture ?

Shakespeare, plus qu'aucun être humain dont les capacités intellectuelles nous sont connues, a gardé le langage dans un état de perpétuelle disponibilité. Je veux dire que la vaste majorité des hommes se sert de la langue selon des automatismes, de façon purement utilitaire. Les mots ont un seul sens, figé à jamais. Tout le registre verbal pourrait, selon eux, être consigné dans un manuel, dans le dictionnaire de poche du parler fondamental. L'éducation et la littérature ramifient nos besoins émotionnels ; elles nous révèlent la structure polyphonique du langage, la multiplicité et parfois l'hétérogénéité des intentions et allusions dont chaque terme, selon sa place et son accent, est chargé. Nous en venons à reconnaître que seules les propositions les plus formelles ou les plus frustrées ne présentent qu'une seule possibilité d'interprétation.

Chez Shakespeare, cette vigilance de tous les instants, cette réaction infaillible à la totalité des sollicitations passent toute intensité connue. On peut même se demander s'il ne savait pas tirer parti plus complètement et plus économiquement que le reste de l'humanité des zones du cortex où l'on pense pouvoir localiser les fonctions de la parole. Qu'il s'empare d'un mot, ou d'un groupe de mots, Shakespeare, impérieusement, met en jeu non seulement les définitions, les divers accords que nous fournissent les dictionnaires, mais il semble de plus qu'il entende résonner autour de chaque mot la totalité de ses harmoniques, de ses connotations et de ses échos. On pourrait comparer ce don à l'acuité extrême, à la discrimination subtile d'une oreille musicale. Pour Shakespeare, plus que pour aucun autre poète, le mot était un noyau pris dans un champ complexe d'énergie.

Celles-ci plongent dans l'inconscient, dans les ténèbres originelles où le langage humain s'est dégagé de la gangue d'un "prévocabulaire" biologique ou somatique. C'est souvent, chez Shakespeare, que les mots affleurent à la surface tout imprégnés de leurs associations subconscientes tandis que leurs racines s'enfoncent encore dans l'humus. Mais cette notion de perpétuelle disponibilité pousse aussi des branches. Il est rare que ses termes viennent se nicher dans un sens unique. Comme un pendule, ils balayent une vaste surface d'analogies et de synonymes partiels. C'est bien souvent qu'un mot, par harmonie imitative ou par la grâce du calembour, passe graduellement dans une autre région sémantique. Cette extension continuelle se fonde délibérément sur l'instabilité du vocabulaire élisabéthain, sur la fluidité

Langage et silence

de la syntaxe et des définitions que le *Dictionnaire du Docteur Johnson*¹ n'était pas encore venu juguler.

La lecture de Shakespeare nous met en contact avec un instrument verbal d'une richesse et d'une précision inégalées, avec un système d'expression qui ne se limite pas, comme en chacun de nous, à un agencement rigide et conventionnel d'idées mais charrie sans désespérer une force spirituelle, un flux d'émotions déployés sur tout l'éventail de sa création. Nous nous servons des mots comme d'une partition de piano ; Shakespeare a convoqué l'orchestre au grand complet.»²

1 Samuel Johnson était l'un des principaux auteurs de la littérature britannique au XVIII^e siècle. Son dictionnaire est l'équivalent du *Dictionnaire de l'Académie française* et est resté la référence en la matière, jusqu'à la première édition de l'*Oxford English Dictionary* (1928).

2 George Steiner, *Langage et silence*, Éditions du Seuil, 1969 ; réédité en 10/18 en 1999

OÙ EN EST LA NUIT ?

Quelques questions posées à Guillaume Béguin

Vous avez dessiné deux axes de lecture dans l'œuvre de Shakespeare : Macbeth comme figure de transition et le projet amoureux entre Macbeth et Lady Macbeth. Qu'est-ce qui a orienté ce choix ?

Concernant la figure de transition, je me suis inspiré d'un livre d'Elias Canetti, *Masse et Puissance*, dans lequel il est question de ce que l'on appelle, dans certaines tribus africaines, des « rois pour rire ». Entre la mort du roi établi et l'élection du nouveau roi, il existe une semaine de transition, pendant laquelle on prend, au hasard, un berger, ou un homme de très basse condition, que l'on nomme « roi pour rire ». Il s'agit presque d'une figure carnavalesque. Pendant cette semaine, il représente l'État et à la fin de celle-ci, alors que lui-même n'a jamais demandé à jouer ce rôle, il est tué au cours d'une cérémonie. À la suite de ce rite de passage, le nouveau roi est élu. Pour moi, Macbeth a cette même fonction, dans l'Écosse de l'époque en étant cette figure qui permet l'avènement du nouveau roi. Le règne de Duncan au début de la pièce est très affaibli par une guerre civile qu'il n'arrive pas à gérer et à laquelle il ne prend pas part. Malcom, le fils de Duncan, qui suivra Macbeth sur le trône, s'il avait succédé directement à son père, aurait hérité de tous ses problèmes. Alors qu'avec Macbeth qui a semé la terreur dans le royaume pendant plusieurs jours, Malcom apparaît comme un sauveur.

Par rapport à la question amoureuse, il s'agit d'un questionnement plus personnel. Dans un couple, que fait-on lorsque l'on n'a pas d'enfant ? Que fait-on pour perdurer et comment transforme-t-on l'amour à travers un projet ? Chez les Macbeth le projet est absolument terrifiant, mais cette question n'est pas souvent traitée lorsque la pièce est montée. On parle plus facilement de l'ambition, du pouvoir ou de la noirceur. Pour ma part, j'avais envie de poser la question de l'amour qui me semble assez belle. Le couple Macbeth porte beaucoup de promesses en lui, même si la situation semble dès le départ sans perspective d'avenir. Leur amour pourrait tout de même être transformé en quelque chose d'autre. Claude Régy dit : « Vivre, se construire en permanence, c'est utiliser des outils qui permettent de s'autodétruire, et être, dans le même temps, capable de réprimer cette autodestruction¹ ». Je retrouve cela chez Macbeth et Lady Macbeth.

Qui est Macbeth aujourd'hui ?

Je n'ai pas envie de l'identifier, rien dans le spectacle ne va raconter qui il est, on ne pourra pas faire d'équivalence. C'est une figure où l'intime et le politique se mêlent.

Vous dites de Shakespeare : « Il a montré que l'homme n'est que le songe d'une ombre. Tout homme est un acteur. » En quoi *Où en est la nuit* ? possède-t-elle une part d'irréalité ou plus précisément de demi-sommeil ?

Macbeth est l'une des seules pièces de Shakespeare écrite presque intégralement en vers. Le personnage de Macbeth s'exprime uniquement en vers. Shakespeare en fait l'un des monstres les plus terribles de tout son répertoire, mais également l'un des plus grands poètes. Macbeth est un grand créateur d'images, tout ce qu'il vit à l'intérieur de sa psyché est matérialisé par des formules extrêmement poétiques et violentes. C'est ce qui me donne envie d'articuler ce projet autour de l'imaginaire et de la création poétique. Et plus nous avançons dans le déroulement de la pièce, plus ce que Macbeth recycle poétiquement prend une forme hallu-

¹ Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Les Solitaires Intempestifs, 2007

Quelques questions posées à Guillaume Béguin

cinatoire. Il se prend au jeu de cette poésie et il commence à vivre dans un monde absolument féroce. Macbeth est finalement une figure trop sensible, comme celle du poète.

Comment allez-vous « matérialiser » cette irréalité ?

La question de l'irréalité et du demi-sommeil m'apparaît très clairement. Tout au long de la pièce, on n'arrête pas de dire que le sommeil est de plus en plus assassiné. Pour ma part, j'ai choisi de la traiter dès le début. Le champ de bataille duquel s'extraient Macbeth et Banquo est matérialisé par une forme de somnambulisme chez les acteurs. Tout naît de cette espèce de rêve.

Ce parti pris ouvre une lecture polysémique du texte de Shakespeare et replace au centre du projet théâtral, le texte et l'acte de création. Cela induit un travail particulier de langue shakespearienne j'imagine ?

La langue de Shakespeare impose un traitement performatif pour l'acteur avec un double enjeux : replacer le contexte qui est sans-cesse rappelé par l'auteur. Dans chaque scène, on sait par exemple, qui entre, qui sort, dans quel état il se trouve. Tout est dit dans les répliques. Le second aspect auquel je m'attache, c'est le travail de matérialisation de l'imaginaire, notamment avec une profération marquée des acteurs, afin de rendre la langue la plus concrète possible. La langue n'est pas seulement un véhicule d'informations, elle est aussi une matière en tant que telle, faite de sons, de répétitions, d'allitérations, d'assonances. Je travaille beaucoup avec les acteurs pour rendre cela palpable. La musique vient d'ailleurs appuyer ce travail, elle ne sert pas uniquement d'évocation visuelle, mais est une matière sonore à part entière.

Comment avez-vous conçu la scénographie avec Sylvie Kleiber ?

La scénographie est un simple espace théâtral, posé sur scène : un espace de jeu (avec quelques lits comme décor), un énorme gradin qui le regarde, un rideau devant la scène, qui s'ouvre et se referme, (et un mur de fond de scène qui tombera des cintres au milieu du spectacle). Cet espace scénique, qui n'est pas à proprement parler un décor, puisqu'il ne signifie rien en tant que tel, est une métaphore de l'âme de Macbeth. C'est un espace dans lequel il peut laisser se déployer ses fantasmes les plus noirs. Le monde qu'il rêve trouvera aussi un prolongement dans les projections vidéo.

Pouvez-vous en dire un peu plus ?

Il s'agit de vidéo live pour l'instant, rien n'est enregistré. Il y a donc un cameraman sur scène qui filme les acteurs durant certaines scènes et la fonction de ces images est de prolonger l'univers fantasmé de Macbeth. Plus on avance dans la pièce, plus son imaginaire est projeté. Son rêve de grandeur également.

Cela fait combien de temps que vous souhaitez monter cette œuvre de Shakespeare ?

Shakespeare est le plus grand poète de tous les temps, j'allais forcément avoir l'envie de m'y atteler un jour. Mais ce projet s'inscrit surtout dans la continuité du *Théâtre sauvage*, un projet d'écriture de plateau, créé il y a deux ans, qui pose la question de l'imaginaire et

Quelques questions posées à Guillaume Béguin

comment l'imaginaire fabrique l'humanité. Comment l'humain utilise son propre imaginaire pour se fabriquer lui-même ? C'est une question qui est au centre de mon travail depuis plusieurs spectacles et *Macbeth* s'inscrit totalement dans cette recherche : comment l'humain fabrique son propre monstre avec son propre outil, son propre imaginaire ?

OÙ EN EST LA NUIT ?

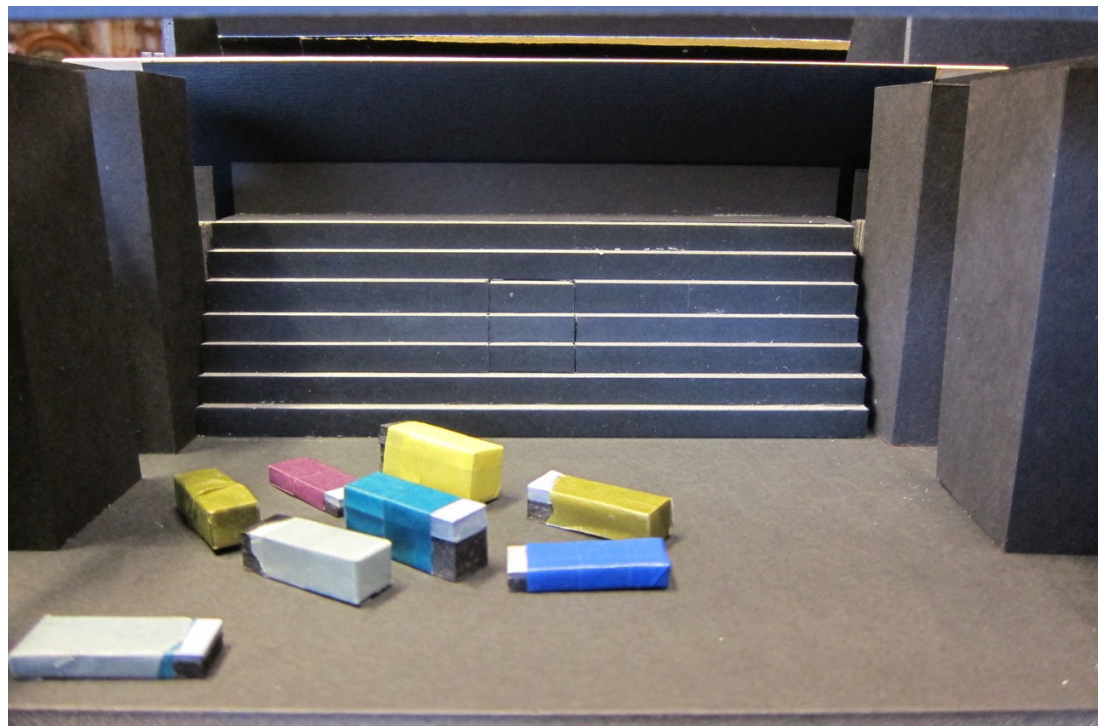
Projet de scénographie

La scénographie est un élément déterminant du processus de création, car elle est le terrain de jeu dans lequel vont répéter et jouer les comédiens. Elle s'élabore très en amont des représentations, bien avant que les répétitions ne commencent.

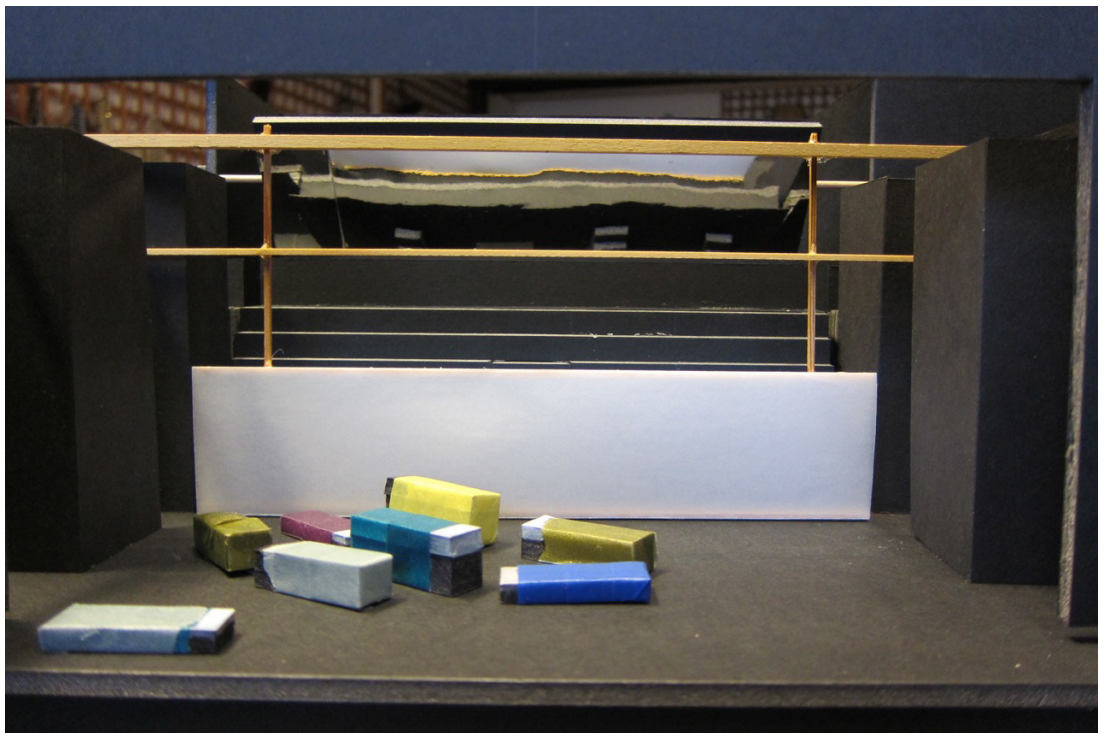
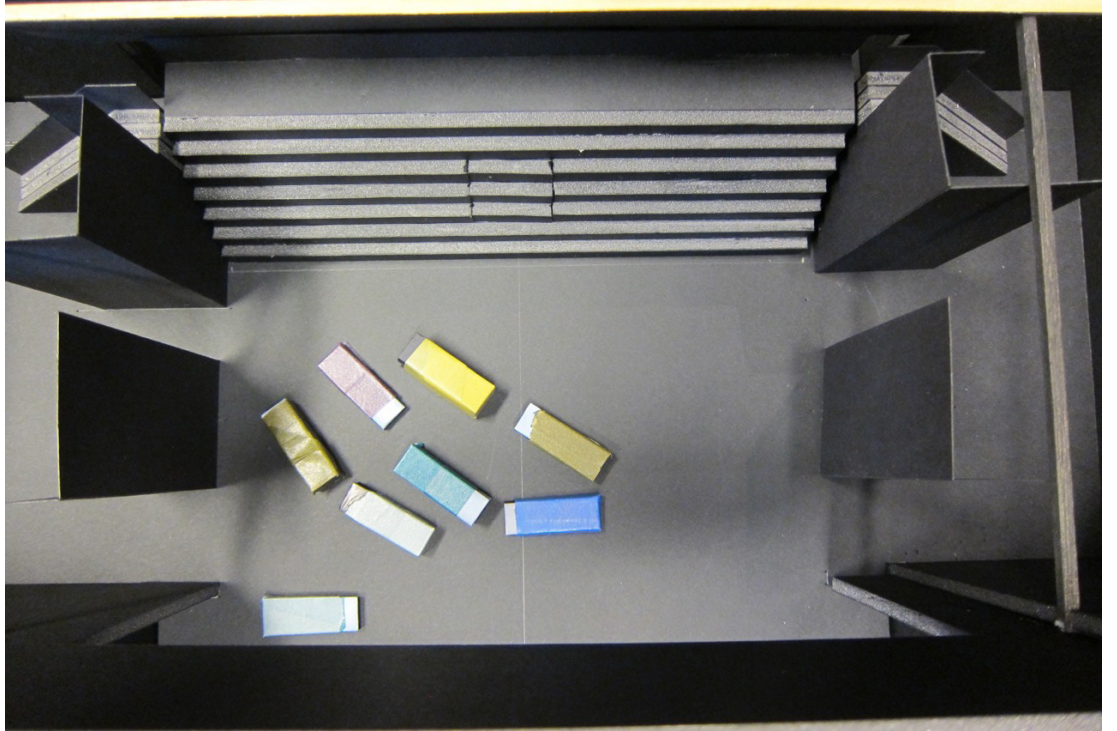
Sylvie Kleiber nous livre ici quelques images d'inspiration ainsi que des photographies de la maquette :



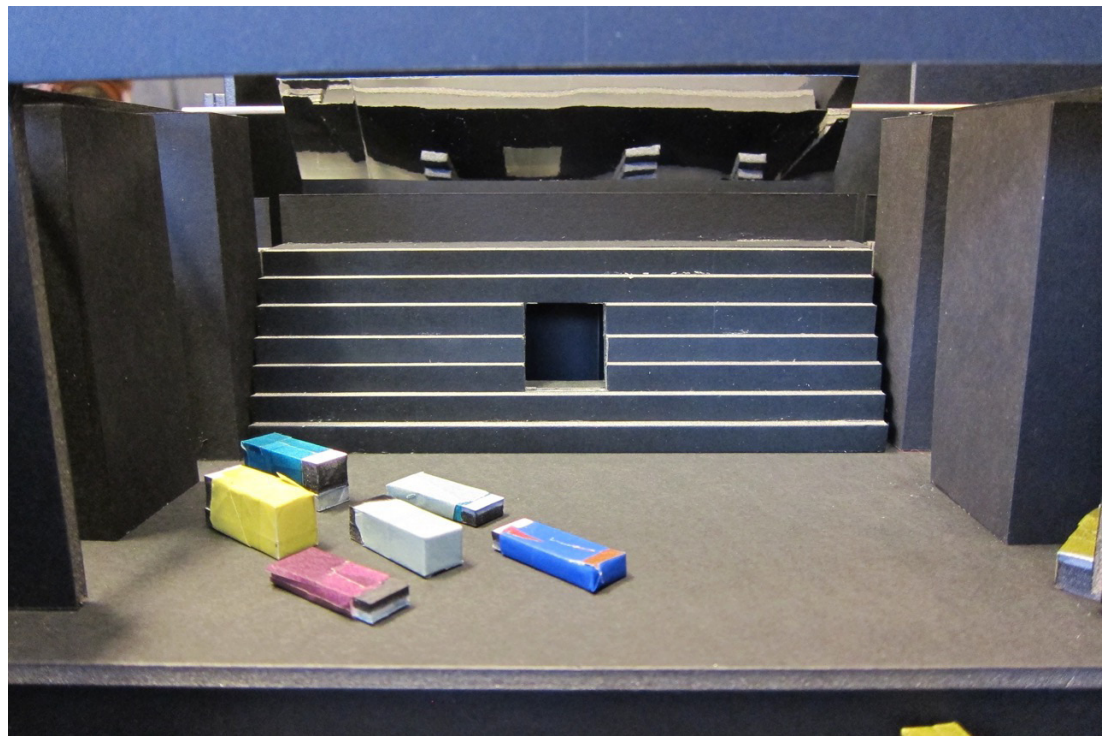
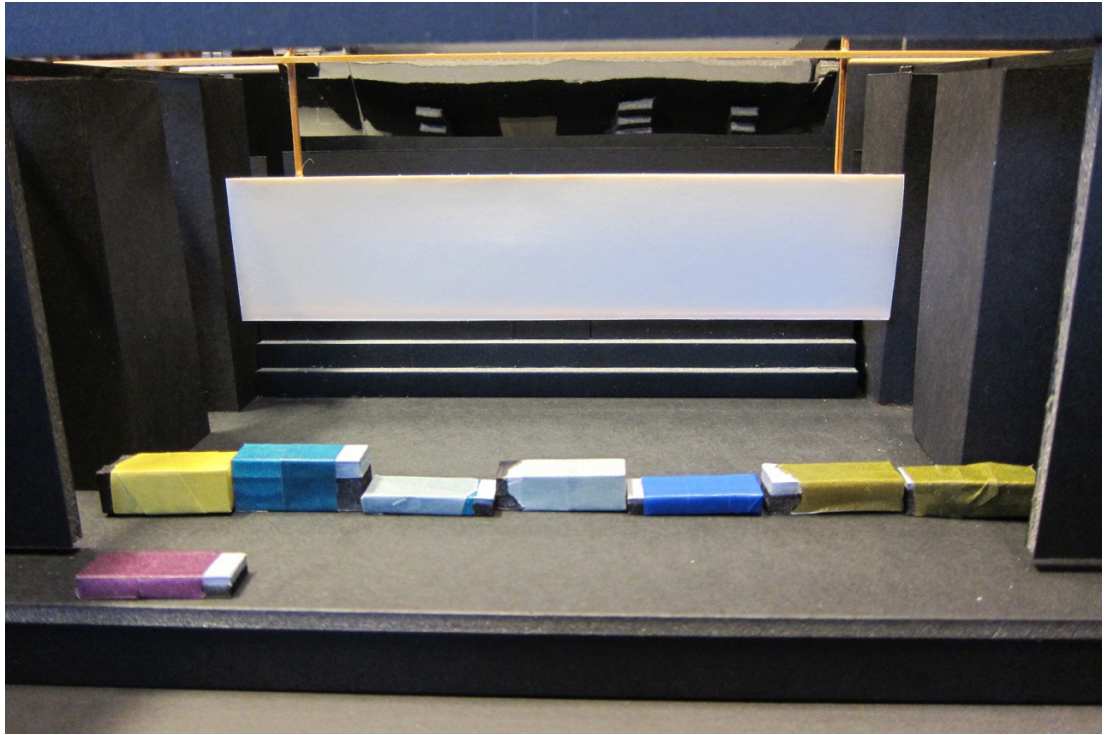
Projet de scénographie



Projet de scénographie



Projet de scénographie



OÙ EN EST LA NUIT ?

Notes de répétition (et sensations)

Mardi 14 février, 17h00, filage de la première partie de *Où en est la nuit ?* salle de répétition de la Comédie.

Sur scène, des lits avec leurs couvertures, des chaises, un gradin à trois étages, formé par des praticables, sur toute la largeur de la scène, au fond.

Un musicien et sa guitare, sur le plateau, à cour.

Accolée à la scène, la table du metteur en scène. À ses côtés, deux assistants, qui seront en charge de souffler le texte en cas de besoin.

Sont aussi présents, la dramaturge, la scénographe, les comédiens, un auditeur et moi.

Guillaume Béguin précise quelques éléments de la scénographie qui ne sont pas encore visibles dans la salle de répétition, afin que les spectateurs du jour puissent comprendre certains aspects de la mise en scène et des mouvements des comédiens. Il manque notamment un tulle à la face qui «voilera» certaines scènes et leur donnera donc moins de présence visuelle. (*On joue donc sur plusieurs niveaux de perception du spectateur ?*) Le tulle servira également de surface de projection de la captation vidéo qui se fera en direct. (*On va faire des gros plans ?*)

Les comédiens se préparent, chacun à leur manière, pour le filage. Ils enfilent des costumes de répétition, certains des pyjamas, font *des italiennes*, déambulent sur la scène pour «mettre leur corps en marche», placent leurs accessoires en coulisses.

L'assistant à la mise en scène doit s'assurer que tout le monde est bien prêt sur scène cinq minutes avant le début du filage. Devant lui est placée une petite table de régie lumière qui lui permettra d'effectuer de légers effets pour les différentes scènes.

Avant le filage, le metteur en scène précise quelques intentions de travail :

«Je cherche une sensation. Prenez le temps d'expérimenter, si vous vous trompez dans les déplacements, ce n'est pas grave, ce n'est pas ce qui m'importe aujourd'hui. Ce que je souhaite, c'est que vous expérimentiez et compreniez les choses en profondeur. Soyez ensemble, soyez à l'écoute. Je vous souhaite beaucoup de plaisir à tous !»

Le filage va commencer, les comédiens se placent sur scène. Des corps sont allongés dans les lits, d'autres debout. (*On commence déjà dans un mouvement.*)

Les premiers mots de Shakespeare se font entendre :

Notes de répétition (et sensations)

« S'il s'agit bien d'amour, dites-moi jusqu'où il va. » (*Ça ne vient pas de Macbeth, mais d'Antoine et Cléopâtre, autre magnifique pièce de Shakespeare.*)

Les corps gravitent dans l'espace, il y a comme un mouvement perpétuel.

Le son très vite fait son apparition. (*Les comédiens sont comme des apparitions, on est comme dans un univers entre le rêve et le sommeil.*)

Les mots d'Hésiode : « Tout d'abord il y a une Faille, ... »

Un coup de guitare léger et nous sommes dans un songe...

Le roi (*une femme!*) fait soudainement irruption sur le gradin, brusque changement d'ambiance musicale, la guerre est en marche ! (*Ce roi ressemble à un simulacre de Pinochet avec ses lunettes de soleil et sa casquette de commandant.*)

Changement d'ambiance musicale, l'atmosphère est à nouveau plus douce. (*L'on sent déjà de forts contrastes entre les scènes.*)

Les sorcières sont là, elles ont des barbes. Leur texte se dit en échos, en superposition, créant un chant (*champ*) textuel onirique, impalpable.

Les comédiens jouent plusieurs rôles et certains rôles sont joués par plusieurs comédiens.

« Parfois nous voyons un nuage en forme de dragon... » (*Voilà Macbeth!*)

« ... - Au nom de la vérité
Êtes-vous une image, ou êtes-vous réellement
Ce que montre votre apparence ? ... » (*Le pentamètre iambique du vers shakespearien est respecté par les comédiens.*)

(*C'est comme si on prenait le texte de Shakespeare et qu'on le malaxait pour en extraire toutes les possibilités. Tout avoue l'acte théâtral.*)

Fin de l'acte I, le projet sanglant est imaginé.

On change de place certains lits. (*Ça se fera comment dans le lieu de création, sur plateau de Vidy?*)

La deuxième assistante joue le rôle de l'enfant. (*Le rôle de l'enfant sera joué par un enfant plus tard, lorsque l'équipe sera à Vidy.*)

« Où en est la nuit mon fils ? »

Notes de répétition (*et sensations*)

Des comédiens dorment dans des lits. On entend le bruit des oiseaux. La sorcière, omniprésente, dort elle aussi dans un lit. Les autres comédiens entrent et sortent du plateau.

Lady Macbeth est présente lors du monologue de Macbeth précédant le meurtre du roi.

« Les dormeurs et les morts
Ne sont que des images. ... »

Durée du filage : 1h36.

OÙ EN EST LA NUIT ?

Vocabulaire de répétition théâtrale

La répétition : est le temps de travail de recherche du metteur en scène avec les comédiens afin de trouver les intentions de jeu dans le but de monter un spectacle. Il y a plusieurs étapes de répétitions, le travail à la table (analyse du texte, clarification des intentions), les échauffements (du corps de la voix), le travail du jeu, la mise en place des différents éléments qui constituent le spectacle (décors, musique, vidéos, lumières, costumes, etc.)

Le filage : est un enchaînement sans arrêt d'une partie ou de la totalité d'un spectacle.

La scène, le plateau : est l'espace de jeu des comédiens.

Un praticable : est une plateforme de taille et de hauteur variable sur laquelle les comédiens peuvent jouer. Il sert également à soutenir des éléments de décor

Côté cour : côté droit de la scène si on le regarde depuis la salle (côté spectateurs).

Côté jardin : côté gauche de la scène si on le regarde depuis la salle.

Le metteur en scène : est le grand organisateur du spectacle, c'est lui qui dirige les comédiens, qui assemble tous les éléments qui composent le spectacle en veillant à ce que chaque partie soit en adéquation avec les autres et au service de son projet. C'est à lui que revient la décision finale lorsqu'un choix doit se prendre. Il choisit son équipe, les comédiens et les différents créateurs.

L'assistant à la mise en scène : son rôle varie d'un metteur en scène à l'autre, mais généralement c'est lui qui tient le texte pendant les répétitions et qui souffle en cas d'oubli ou rectifie les erreurs des comédiens.

Il assiste le metteur en scène dans sa réflexion et prend en charge la partie administrative des répétitions. C'est lui qui établit les plannings avec le metteur en scène et qui sert de lien entre le théâtre et l'équipe artistique.

La dramaturge : est garante du sens du texte, de la cohérence et veille à ce que des contresens ne soient pas créés. Son apport permet de passer à une mise en trois dimensions du texte.

Elle peut aussi faire un travail de recherche littéraire, historique et des mœurs de l'époque d'écriture de la pièce.

La scénographe : est en charge de tout l'aspect visuel du spectacle et donc essentiellement du décor. Elle élabore les plans du décor, suit la construction, le montage et assiste aux répétitions pour s'assurer que tout fonctionne. Elle travaille en lien avec l'éclairagiste et la costumière, d'entente avec le metteur en scène.

Une italienne : est le fait de dire son texte sans intention de jeu, de manière mécanique, comme exercice de mémoire.

Vocabulaire de répétition théâtrale

La table de régie : permet d'actionner les différents effets (lumière, son, vidéo) pendant les répétitions, avant de les enregistrer via un ordinateur puis d'envoyer les effets pendant les représentations.

La création : est le moment où se joue pour la première fois cette version du spectacle.

OÙ EN EST LA NUIT ?

Réflexion sur le processus d'adaptation

Comme nous le disions en préambule au dossier, *Macbeth* a suscité l'intérêt de plusieurs artistes et a notamment fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques. Guillaume Béguin lui-même nous en livre une adaptation, nous vous proposons donc d'aborder avec vos élèves l'analyse d'une adaptation, notamment en posant les questions suivantes :

- La question principale peut être : quelle lecture fait Guillaume Béguin de l'œuvre originale et comment la transforme-t-il ?
- Afin d'y répondre, on peut se poser les questions suivantes :
- Quels sont les choix opérés par Guillaume Béguin concernant la ligne dramaturgique ? Relever les éléments d'adaptation textuelle et en quoi ils diffèrent de l'œuvre originale.
- La mise en contexte
 - o de quoi parle-t-on ?
 - o où se déroule l'action ?
 - o qui sont les personnages ?
 - o quand se déroule l'action ?
- Repérer les choix visuels qui appuient le projet d'adaptation (scénographie, costumes, éclairages, vidéo...)
- Les comédiens : parler de leur jeu, de la distribution, du projet de mise en scène.
- Que raconte la musique, quel est son rôle ?
- Quel effet le spectacle produit-il sur le spectateur ?

Pour étayer le procédé, voici une critique de l'adaptation *Le château de l'araignée*, d'Akira Kurosawa par Franck Suzanne écrite le 23 mai 2006¹.

L'histoire

Le Japon du XVI^e siècle, au temps des guerres civiles. En revenant d'une bataille victorieuse, les généraux Washizu et Miki se perdent dans la forêt et rencontrent une sorcière, qui leur prédit que Washiru sera un jour à la tête du royaume, mais que ce sont les enfants de Miki qui lui succéderont. Si ce dernier reste stoïque, Washiru est plus que troublé. Commence alors une sanglante conquête du pouvoir, influencée par son épouse Asaji.

¹ SUZANNE Franck, Critique de film, <http://www.dvdclassik.com/critique/le-chateau-de-l-araignee-kurosawa>, 23 mai 2006

Réflexion sur le processus d'adaptation



Analyse et critique

Une forteresse qui se détache dans la brume, un spectre dans une cabane, un seigneur de guerre en armure cerné par une pluie de flèches,... si *Le Château de l'araignée* n'est pas forcément le plus connu des films de Kurosawa, il est sans doute celui qui a produit le plus d'images marquantes pour l'inconscient du cinéphile, certaines atteignant facilement le statut d'icône – même si l'on n'a pas vu le film, l'image du visage terrifié de Toshiro Mifune plaqué au mur et cerné de flèches nous est familière. Œuvre paradoxale dans la filmographie du maître, *Le Château de l'araignée* est à la fois l'une des plus proches de la culture occidentale – adaptation libre mais néanmoins fidèle du *Macbeth* de William Shakespeare – et l'une des plus délicates à appréhender – les codes du théâtre Nô restant hermétiques pour bien des spectateurs.



Réflexion sur le processus d'adaptation

Car Kurosawa s'est approprié le matériau d'origine, comme il le déclarait lors de la présentation du film en Europe : « Pourquoi avoir choisi le Japon du XVI^e siècle comme cadre de cette adaptation de *Macbeth* ? On m'a souvent posé la question. La raison en est simple. Cette période de guerres civiles correspondait bien à celle décrite dans Shakespeare ; à tel point que nous avons eu, nous aussi, au Japon, un personnage tel que Macbeth. La transposition du drame dans un cadre japonais m'est donc venue spontanément. J'ai oublié Shakespeare, et j'ai tourné le film comme s'il s'agissait d'une histoire de mon pays¹ ». Dès lors, on ne saurait reprocher au senseï ses modifications, et au contraire on s'attachera à relever ses apports. Pourtant, *Le Château de l'araignée* n'est pas si éloigné de certaines des adaptations de *Macbeth*, dont celle d'Orson Welles, avec lequel il partage de nombreux points communs : omniprésence de la brume, cloisonnement du décor donnant l'impression d'un univers en vase clos, ne cherchant nullement à faire oublier ses origines théâtrales. Mais Kurosawa, sans doute influencé par le Nô, emprunte la voie de l'épure.



Ainsi, la pièce est élaguée, de nombreux personnages secondaires disparaissent, les lieux de l'action sont limités à deux forteresses et la forêt, et surtout les dialogues sont limités au minimum – on note même l'abandon de la voix off chère à Orson Welles –, au lieu des trois sorcières autour de leur chaudron n'en subsiste qu'une, travaillant sur son rouet telle une Parque. « La simplicité, la puissance, la rigueur, la densité du drame me rappelait le Nô. [...] Dans cette forme de théâtre, les acteurs se déplacent le moins possible, compriment leurs énergies ; ainsi, le moindre geste suscite une émotion d'une grande intensité. Dans le film, les expressions des acteurs correspondent à celles des masques stylisés du Nô² ». Le jeu d'Isuzu Yamada incarnant Dame Asaji, ainsi que celui de la sorcière, sont particulièrement caractéristiques de cette approche ascétique de l'interprétation – elles en viennent même à se ressembler, voir la séquence où Asaji lave ses mains dans la bassine vide. Ses apparitions/disparitions quasi imperceptibles dans l'obscurité ont également quelque chose de spectrales – voir par exemple la séquence où elle apporte le saké drogué aux gardes. Certains ont cru percevoir un décalage avec l'interprétation plus fiévreuse que livre Toshiro Mifune, mais d'une part, ses expressions proviennent également d'un masque Nô – le heita –, d'autre part

¹ Aldo Tassone, Akira Kurosawa, Edilig, 1983, p. 111

² Ibid

Réflexion sur le processus d'adaptation

ces différences d'expressions enrichissent les rapports entre les personnages, même si certaines sont difficiles à percevoir pour les non-initiés – ainsi, dans les bonus, un spécialiste relève différentes positions assises révélant un mélange de traditions et d'époques.



Le Château de l'araignée est donc l'un des films de Kurosawa les plus tournés vers l'épure. Avare en mouvements de caméras à de rares exceptions, dont un magnifique travelling précédant Mifune lorsque celui-ci entendra la première confirmation de la réalité de la prophétie, le film préfère enfermer ses personnages dans des cadres fixes, géométriquement définis aux décors minimalistes, évoquant là encore une scène de théâtre Nô, dans lequel les personnages sont ou bien immobiles, ou s'agitent comme des insectes, tel le général Washizu – l'image reste valide jusque dans sa fin dramatique où il semble punaisé contre la cloison par les épingles d'un collectionneur, avant de disparaître à nouveau dans les brumes. « La vie est une histoire racontée par un fou et qui ne signifie rien ». En dépit de la stylisation poussée à l'extrême, Kurosawa rend ses protagonistes sans doute plus humains que ceux de la pièce d'origine : là où Macbeth était un seigneur de guerre d'exception, Washizu est un militaire ordinaire, guère plus dévoré par l'ambition qu'un autre. De même, là où Lady Macbeth provoquait son mari pour le manipuler, Asaji se contente d'évoquer des éventualités afin de le faire agir dans son sens. Mais le résultat ne diffère guère, et le destin s'abattra néanmoins sur les criminels, annoncé par des images à la force insoupçonnée, telle l'envolée d'oiseaux chassés de la forêt vers le château.

Fascinant mélange de fusion réussie entre deux cultures, *Le Château de l'Araignée* est une œuvre phare dans la filmographie de Kurosawa ; il s'agit d'une part d'un aboutissement esthétique dans sa période noir et blanc – il atteindra l'équivalent en couleurs dans *Kagemusha* et *Ran* -, une splendeur visuelle tirant sa force de l'austérité. D'autre part, c'est justement de cette représentation ascétique des passions et de la folie du pouvoir que naît une forme d'horreur tranquille, une représentation clinique de la barbarie.

OÙ EN EST LA NUIT ?

Biographies

Shakespeare serait né un 23 avril 1564, à Stratford-upon-Avon, dans le comté de Warwick, le jour de la Saint George, patron de l'Angleterre. Il était le troisième enfant de John Shakespeare, un paysan récemment enrichi et devenu un notable local (il sera élu Maire de la ville quatre ans après la naissance de son fils), et de Mary Arden, issue d'une famille de riches propriétaires terriens. On suppose qu'il fut élève à la grammar-school de Stratford (où l'on enseignait le latin, l'histoire, la logique et la rhétorique). Son père ayant eu des revers de fortune, il quitta sa ville natale avec, semble-t-il l'intention de s'établir à Londres. C'est grâce à son activité de dramaturge qu'il aurait, plus tard, rétabli la fortune familiale.

En 1582, âgé seulement de dix-huit ans, il épousa Anne Hathaway, de huit ans son aînée, et dont il eut trois enfants. Installé à Londres après des années de pérégrinations dont on ne sait presque rien (on a coutume de parler de cette période comme celle des « années perdues »), il jouissait dès 1592 d'une certaine renommée. Peu de temps après, il s'assura la protection du comte de Southampton, auquel il dédia *Vénus et Adonis* (1593) et le *Viol de Lucrèce* (1594), deux longs poèmes narratifs composés dans le style de l'époque, qui privilégiait la poésie amoureuse et élégiaque. On date également de cette période un recueil poétique, les célèbres *Sonnets*, dont le dédicataire masculin, jeune homme paré de toutes les beautés et de toutes les vertus, est resté inconnu, et qui ne seront publiés qu'en 1609. En 1594, Shakespeare est engagé en tant qu'acteur et dramaturge au Theatre dans la troupe de James Burbage, appelée la compagnie des « Lord Chamberlain's Men », dont il devint actionnaire, et qui, après la mort de la reine Élisabeth I, prit le nom de « King's Men ». À partir de 1599, les représentations avaient lieu habituellement au Globe Theatre puis, à partir de 1608, au Blackfriars, mais Shakespeare eut l'occasion de représenter ses pièces à la cour d'Élisabeth plus souvent qu'aucun autre dramaturge. En 1612, après une vingtaine d'années passées au théâtre, William Shakespeare revint définitivement à Stratford, où il avait acheté des biens ; il y mourut le 23 avril 1616 .

Guillaume Béguin, né à La Chaux-de-Fonds en 1975, diplômé du Conservatoire de Lausanne en 1999, est metteur en scène et comédien.

Comme comédien, il a joué, entre autres, sous la direction de Maya Bösch, Isabelle Pousseur, Pierre Maillet, Eric Devanthéry, Marcela San Pedro, Claudia Bosse...

De 1999 à 2009, il co-anime le Collectif Iter et met en scène le dernier spectacle de ce collectif d'acteurs : *Les Prétendants* (2009).

En 2006, il fonde la Compagnie de nuit comme de jour, avec laquelle il met en scène des textes dramatiques d'auteurs contemporains comme Evguéni Grichkovets, Édouard Levé, Martin Crimp, Magnus Dahlström, et plus fréquemment Jon Fosse (*Matin et soir* en 2007, *Je suis le vent* et *Le manuscrit des chiens III* en 2014).

Il aborde aussi l'écriture de plateau en collectif pour la création du *Baiser et la morsure* (2013) et du *Théâtre sauvage* (2015).

En 2016 il crée *Extase et Quotidien* et *Villa Dolorosa* de Rebekka Kricheldorf au Poche.

Il anime également différents ateliers de formation professionnelle, à la Manufacture – Haute École de théâtre de Suisse romande, à l'École des Teintureries à Lausanne ou à l'École de la Comédie de Saint-Étienne.