



Dossier d'accompagnement pédagogique

ROMÉO ET JULIETTE

De **William Shakespeare**

Traduction **Olivier Py**

Mise en scène **Olivier Py**

Du mardi 22 novembre au samedi 10 décembre 2011

Du mardi au samedi à 20h

Dimanche 4 décembre à 16h

Relâche les lundis et dimanche 27 novembre

Salle Bernard-Marie Koltès

> Ce dossier a été réalisé par le service des relations publiques du Théâtre national de l'Odéon.

Contact Relations publiques Lorédane Besnier • 03 88 24 88 47 • l.besnier@tns.fr
Site internet www.tns.fr • 03 88 24 88 00

*Mon unique amour est né de mon unique haine
inconnu vu trop tôt et reconnu trop tard
un amour monstrueux vient de naître en mon cœur
j'aime mon ennemi, je ne peux le haïr*

Acte I, scène 4
Traduction Olivier Py

ROMÉO ET JULIETTE

De **William Shakespeare**

Traduction et adaptation de l'anglais **Olivier Py**

Mise en scène **Olivier Py**

Décor et costumes **Pierre-André Weitz** • Lumières **Bertrand Killy** • Son **Thierry Jousse**

Avec

Olivier Balazuc	<i>Capulet, Paris</i>
Camille Cobbi	<i>Juliette</i>
Matthieu Dessertine	<i>Roméo, Montaigu</i>
Quentin Faure	<i>Tybalt, Lady Capulet</i>
Philippe Girard	<i>Frère Laurent</i>
Frédéric Giroutru	<i>Mercutio, Samson</i>
Mireille Herbstmeyer	<i>La Nourrice</i>
Benjamin Lavernhe	<i>Benvolio</i>
Barthélémy Meridjen	<i>Le Prince, Clown, Le chœur, Apothicaire, Gregory, Frère Jean</i>
et	
Jérôme Quéron	<i>(interprète musical)</i>

Atelier de critique théâtral
Lundi 5 décembre
de 18h30 à 22h30
 > A la Librairie
 Quai des brumes

> Inscription auprès
 de Lorédane Besnier

Rencontres

> « **Bord de plateau** »
 à l'issue de la
 représentation
 (avec les comédiens)

• **mercredi 30 novembre**

> « **Conversation à la
 librairie Kléber** »

En présence d'Olivier Py

• **jeudi 8 décembre**
à 18h15

(horaire à confirmer)

> **Rencontre à l'Université
 de Strasbourg**

Avec Olivier Py

• **jeudi 8 décembre**
de 12h à 13h

Institut Le Bel
 Amphi 5,
 rez-de-chaussée
 4, rue Blaise Pascal

Du mardi 22 novembre au samedi 10 décembre

Du mardi au samedi à 20h, dimanche 4 à 16h

Relâche les lundis et dimanche 27 novembre

Lieu Salle Bernard-Marie Koltès

Production Odéon-Théâtre de l'Europe

Spectacle créé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe le 21 septembre 2011

> *Événement programmé autour de la présidence britannique du Conseil de l'Europe.*

Projection du film

Romeo + Juliette
 de Baz Lurhmann

• **lundi 5 décembre**
à 18h30

> Cinéma l'Odyssée à
 Strasbourg

Tout le monde pense connaître l'histoire de Juliette et de Roméo, les deux amants de Vérone que la haine entre leur famille et les préjugés sociaux vont précipiter inéluctablement vers la mort. Deux adolescents victimes de « la société » et qui s'aiment « malgré tout ». Un fait divers tragique sublimé par le génie de Shakespeare.

Mais si ces deux jeunes gens ne subissaient pas les événements ?
S'ils en étaient le moteur ?

Pourquoi tombent-ils amoureux l'un de l'autre ?

Parce que tout leur dit qu'il s'agit d'un amour impossible. Et c'est justement cet impossible insupportable, cet enfermement, qu'ils vont s'acharner à défier, leur amour grandissant à mesure que les obstacles se multiplient.

« Chaque amant est pour l'autre une porte sur l'infini », dit Olivier Py. Et il ajoute, citant Shakespeare « un éclair avant la mort ». C'est cette notion d'éclair, de fulgurance, qui a guidé son travail de traduction et d'adaptation de la pièce.

Olivier Py est auteur, metteur en scène et comédien. Il dirige le Théâtre national de l'Odéon depuis 2007. Il a présenté au TNS *Le Soulier de satin* en 2003 et *Les Illusions comiques* en 2006.

Pour sa première approche de Shakespeare, Olivier Py a choisi une pièce aussi mythique que rarement montée : *Roméo et Juliette*, qui à ses yeux est bien plus qu'une histoire de passion malheureuse et doit être soustraite à la mièvrerie d'un certain romantisme. Les amants de Vérone s'aiment parce que cela est interdit, impensable, contraire à l'ordre familial et social – ils s'aiment au nom de l'impossible, lancés dans une fulgurante course à l'abîme qui se moque des obstacles, des conventions – de la vie. Signant lui-même le texte français de cet hymne à la vérité absolue de l'amour comme force dévorante et sauvage qui arrache les êtres au monde, Py a construit sa distribution comme un écrin où faire briller le coup de foudre, confiant son Roméo à Matthieu Dessertine et sa Juliette à la toute jeune Camille Cobbi, qu'il vient de découvrir au Conservatoire.



Affiche du Théâtre National de l'Odéon pour le spectacle

SOMMAIRE

Roméo et Juliette

- Résumé de la piècep.7
- Présentation des personnagesp.8
- Note d'intentionp.9
- Note dramaturgique : L'amour impossiblep.11
- Extrait 1 : « le Sonnet du pèlerin » - Acte I, scène 5p.15
- Extrait 2 : « la mort de Roméo » - Acte V, scène 3p.16

Le contexte de la pièce

- Le théâtre élisabéthainp. 17
- De la mythologie antique au mythe moderne.....p.20

Autour de la représentation

- Les comédiensp.25
- Les costumesp.26
- La scénographie et les accessoiresp.27
- La complexité de la traduction, comparaisonsp.28
- La thématique centrale : l'Amourp.35

Résonnances artistiques

- Peinturep. 36
- Littératurep. 39
- Opéra.....p. 40
- Danse.....p. 40
- Bande-dessinéep. 40
- Cinémap. 42
- Autres mises en scènep. 44

Bibliographie sélective

- Bibliographie.....p. 45

Repères biographiques

- Biographie du metteur en scènep. 46
- Biographies de l'équipe artistiquep. 47

> *Roméo et Juliette*

Résumé

Avant la rencontre (acte I, sc. 1 – acte I, sc. 4) – La scène est à Vérone, où les familles Montaigu et Capulet ne cessent de s'affronter. Roméo (un Montaigu) confie à son cousin Benvolio et à son ami Mercutio son amour pour Rosaline (une Capulet). Pendant ce temps, Paris demande au chef du clan Capulet la main de sa fille Juliette. Capulet organise une grande fête chez lui pour que sa fille y rencontre son prétendant. Roméo décide de s'y rendre, masqué, avec Mercutio et Benvolio.

Du coup de foudre aux noces (acte I, sc. 5 – acte II). – Roméo croise Juliette. Coup de foudre réciproque. Roméo, ne pouvant se résoudre à s'éloigner, se cache dans le verger des Capulet, et entend Juliette confier son amour à la nuit. Entretien passionné des deux amants. Dès le matin, Roméo se rend chez Frère Laurent, qui accepte d'unir le jeune couple dans l'espoir de réconcilier leurs familles ; et dans l'après-midi, Juliette rejoint son bien-aimé au rendez-vous qu'il lui a fixé pour l'épouser.

Des noces à la séparation (acte III). – Mercutio rencontre Tybalt, le belliqueux cousin de Juliette ; les deux hommes tirent l'épée. Roméo, en tentant de s'interposer, provoque la mort de Mercutio et tue Tybalt pour venger son ami. Réfugié chez Frère Laurent, il apprend qu'il est condamné à l'exil. Il gagnera Mantoue après avoir passé la nuit avec son épouse. Juliette est accablée par la mort de son cousin et le malheur de Roméo ; la voyant si abattue, son père décide de la marier au comte Paris dès le jeudi suivant. Au matin, les amants prennent congé l'un de l'autre. Juliette apprend les intentions de son père : nouvel accès de désespoir et refus, qui provoque la colère sauvage du vieux Capulet.

L'union finale (actes IV et V). – Frère Laurent élabore un plan pour aider les amants. Il confie un narcotique à Juliette qui la fera passer pour morte ; pendant ce temps, Roméo, averti par ses soins, reviendra de Mantoue pour enlever sa femme. Juliette annonce à son père qu'elle consent à épouser Paris : Capulet décide aussitôt d'avancer le mariage de 24 heures. Juliette boit donc le narcotique et est ensevelie dans le caveau familial. – A Mantoue, le serviteur de Roméo, ignorant tout du plan de Frère Laurent, lui annonce la mort de Juliette. Roméo, résolu à rejoindre sa bien-aimée dans la mort, se procure du poison et retourne à Vérone. Frère Laurent apprend trop tard que son message n'est jamais parvenu à Roméo. Il se précipite au cimetière, mais arrive trop tard : Roméo, après avoir tué Paris qui l'a surpris auprès du caveau, a déjà bu le poison. Juliette se réveille, découvre le corps de son bien-aimé et se poignarde. Capulet et Montaigu se réconcilient dans un deuil commun.

> Les personnages

Le prince	Escalus, prince de Vérone
La noblesse	<p>Les Capulet</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lady Capulet et son mari, parents de Juliette - Juliette Capulet - Tybalt, cousin de Juliette - Paris, prétendant de Juliette <p>Les Montaigne</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lady Montaigne et son mari, parents de Roméo - Roméo Montaigne - Benvolio et Mercutio, amis de Roméo <p>- Frère Laurent, moine franciscain, représentant de l'Église</p>
Domestiques	<p><i>(Capulet)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Samson, Grégoire, Pierre - La nourrice <p><i>(Montaigne)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Abraham et Balthazar

On notera la position d'intermédiaire qu'occupent le prince et Frère Laurent. L'un est chargé de faire régner l'ordre, l'autre cherche à réconcilier les deux clans.



©Alain Fonteray

> Note d'intention

« *Un éclair avant la mort* »

Quelle pièce est aussi célèbre et pourtant aussi peu connue ! Sa dernière mise en scène à l'Odéon, due à Marcel Maréchal, remonte à 1971 – et d'ailleurs, depuis le début du XIX^e siècle, l'intervalle moyen entre deux productions est d'une quarantaine d'années. Comment expliquer cette discordance entre la réputation d'une œuvre qui compte parmi les sommets incontestés du répertoire shakespearien et sa rareté sur notre scène ? Elle tient en partie, sans doute, à des questions d'ordre purement matériel : le drame des amants de Vérone comprend une distribution importante, de nombreux figurants, des décors à effet, une fête somptueuse dès le premier acte.

Mais on pourrait en dire autant d'autres pièces de Shakespeare. D'autres raisons doivent avoir joué : entre l'auteur et notre regard, le romantisme et l'opéra sont venus se glisser, contribuant peut-être à imposer à notre imaginaire collectif le cliché réducteur et kitsch qui fait de *Roméo et Juliette* un simple fait divers amoureux mélodramatique, une belle histoire triste et un peu superficielle transfigurée par la grâce d'un verbe magicien.

Olivier Py, pour sa part, vient à Shakespeare sans idées préconçues. Et comme il a récemment mis en scène, aux Pays-Bas, le *Roméo et Juliette* de Gounod dirigé par Marc Minkowski, il est revenu au texte original pour y chercher autre chose, justement, que ce que l'opéra semble en avoir retenu.

Une conviction s'est alors imposée à lui : s'ils s'aiment, ces deux amants sublimes, c'est parce que leur amour est impossible. Ce n'est pas malgré le monde, la société, les préjugés, l'hostilité entre leurs deux familles ou leurs propres penchants qu'éclate le coup de foudre : c'est bien plutôt à cause de tous ces obstacles.

Avant de rencontrer Juliette, le mélancolique Roméo est déjà épris de Rosaline, qu'il adore *by the book* – conformément à toutes les règles, mais de façon un peu trop abstraite et littéraire, peut-être ; mais dès qu'il voit Juliette, ses yeux doivent jurer que jamais son cœur n'a aimé, « *car jamais je n'ai vu la beauté jusqu'à cette nuit* » (I, 5, 49). L'œil de l'amour s'ouvre dans l'ombre, et avant même l'avenir – comble de l'impossible –, c'est le passé qui se réinvente : l'existence tout entière a changé de loi. C'est comme si tout se déchirait, tous les garde-fous, tous les filets composant ce qu'on appelle le monde – et dans la béance de ce déchirement s'ouvre la liberté vertigineuse du monde vrai, celui que les amants délivrent l'un pour l'autre. C'est cette liberté inaugurale et sauvage, bien plus que la fatalité d'une course à l'abîme, qui a retenu l'attention d'Olivier Py.

Par l'amour, par son affolante impossibilité, quelque chose d'autre et de plus que le monde s'ouvre et brûle au sein même du monde. Chaque amant est pour l'autre une porte sur l'infini : non pas un microcosme valant tout l'univers, mais le lieu et la formule comprenant le tout de leur être – l'absolu singulier. À cet égard, ajoute le directeur de l'Odéon, *Roméo et Juliette* est l'une des pièces maîtresses de la quête qui a conduit Shakespeare à inventer le sentiment moderne de l'individualité, qu'il avait plutôt abordé jusque-là en partant de

figures royales confrontées à leur mortalité (Richard II, Richard III, Henri IV et son fils), et qu'il explore ici à partir de cette autre expérience-limite qu'est l'amour. Encore quelques années, et le dramaturge donnera à Roméo un digne successeur, mélancolique comme lui : cet amant sacrifiant son amour, ce prince privé de couronne qui a nom Hamlet. *Roméo et Juliette* a la clarté lyrique d'un envol – ou d'un saut dans le vide. Les amants s'y rejoignent à jamais, nouant à tout jamais leur lien en ce seul point où le monde n'a plus prise sur eux : là où la jeunesse brisée ne vieillira plus.

« *Un éclair avant la mort* » (V, 3, 90) : pour rendre sensible la vitesse de ces vies consumées passant de l'enfance à mort en quelques jours, le metteur en scène a fait le pari de la concentration et de la simplicité. Autour du couple des amants, une demi-douzaine de comédiens se partage tous les rôles. Et pour sa première approche d'un maître qu'il admire entre tous, Olivier Py travaille lui-même à une version ramassée qui réinvente l'énergie percutante et elliptique, le flamboyant état d'urgence de la grande langue shakespearienne.

Daniel Loayza,
conseiller dramaturgique au Théâtre National de l'Odéon



©Alain Fonteray

L'amour impossible

Peu de pièces sont aussi étrangement familières ; aucune, peut-être, n'est aussi méconnue. A force d'en avoir entendu le titre, on croirait presque s'en souvenir... Mais que se rappelle-t-on au juste de *Roméo et Juliette* ? On sait, bien sûr, que c'est une grande histoire d'amour, et que ce couple-là est l'un des plus absolus, les plus exemplaires de la littérature. Mais à quoi tient que leur tragédie soit à ce point mémorable ? *Roméo et Juliette* est un mythe. Pourquoi ? La réponse d'Olivier Py tient en un mot : leur amour est impossible, *donc* il a lieu. « Donc », et non pas « pourtant ». C'est en cela qu'il est absolu – et qu'il a partie liée avec la mort, car le monde même ne parvient pas à le contenir. Soyons précis : il est parce qu'il est impossible, et non par simple esprit de contradiction ou de révolte juvénile ; il est, et par là même, il déborde tout...

Beaucoup de lecteurs sont surpris de découvrir, ou de redécouvrir (tant cette pièce diffère des souvenirs qu'on en conserve !) que Roméo en aime une autre avant de voir Juliette – une certaine Rosaline, qui appartient d'ailleurs au clan Capulet. Détail sans doute significatif : on l'a souvent interprété comme l'indice, chez Roméo, d'une certaine propension à chercher les ennuis, ou au moins la difficulté, en matière amoureuse : sinon, comment comprendre ce goût pour les demoiselles du camp adverse ? Le fait est que Roméo, en ce début de pièce, paraît bien rêveur et mélancolique : comme l'a dit Olivier Py, d'accord en cela avec Yves Bonnefoy, il y a déjà du Hamlet dans ce jeune homme-là. Aurait-il des tendances vaguement suicidaires ? A-t-il lu trop de livres et cherche-t-il à se donner un genre intéressant ? Ou serait-ce qu'à son insu, il a choisi de s'éprendre d'une beauté que son appartenance même aux Capulet tient fort commodément hors de sa portée ? Quelle que soit l'explication (que Roméo soit sincèrement épris ou victime d'une illusion, d'un jeu plus ou moins conscient ou complaisant avec ses propres émotions), reste le fait que Shakespeare choisit de nous présenter son amour pour Juliette non pas comme surgissant d'un pur néant sentimental, mais sur fond d'un passé qui permettra de faire ressortir par contraste ce que la passion nouvelle a d'absolument extraordinaire. Et quand bien même le doux prélude que Roméo dédie à Rosaline, par ses tonalités mélancoliques, préfigurerait à certains égards son suicide à venir, ce n'est pas à une telle continuité « psychologique » dans le destin du héros que les lecteurs et les spectateurs sont d'abord sensibles, mais bien à l'éclatante rupture qui l'arrache sans retour à sa vie antérieure. Alors que Rosaline n'avait jamais suscité de la part du héros que rêveries et soupirs, Juliette, en quelques heures, va le conduire irrésistiblement à tout risquer : à se découvrir, se déclarer, s'engager – et à se tuer. Génie de Shakespeare : c'est justement le précédent qui permet de comprendre que cet amour est sans précédent. Essayez *a contrario* d'imaginer un Roméo jusque-là indifférent, supposez que le bouleversement causé par Juliette ne se détache sur rien : Shakespeare nous aurait peint là un premier amour, touchant, sans doute, et qu'il aurait sans doute su prémunir malgré cela d'une jeunesse et d'une naïveté excessives – mais en tout cas, un amour *premier sans plus*. Et jamais nous n'aurions été à ce point certains, comme Roméo lui-même, qu'avec Juliette il s'agit désormais de *tout autre chose* – qu'il est entré dans l'incomparable.

Et Juliette ? Dans son cas, ne s'agit-il donc pas d'un premier amour ? Sans doute. Mais la différence de traitement s'explique suffisamment par celle des rôles sexuels, ainsi que par

des considérations dramatiques. A l'époque de Shakespeare (et à cet égard, pour tant de femmes de par le monde, la nôtre est-elle vraiment si différente ?), un jeune homme de l'âge de Roméo est libre d'errer par les rues avec ses camarades ; une jeune femme, en revanche, reste sagement chez elle, ou ne sort que flanquée d'un chaperon. Toutes les scènes de Juliette sont des scènes d'intérieur. De tous les espaces qu'elle parcourt entre le foyer initial et le caveau final – deux espaces familiaux, ce qui n'est évidemment pas dû au hasard –, le fameux balcon d'où elle lance son aveu au ciel et à la nuit (acte II, sc. 1) est ce qui s'apparente le plus à un extérieur. Roméo, au contraire, ne cesse d'arpenter Vérone. Il jouit d'une liberté d'initiative et de mouvement qui sont interdits à sa bien-aimée. L'expression d'une passion, fût-elle fictive, lui est autorisée ; Juliette, elle, doit se soumettre aux volontés paternelles (et dans cette même scène du balcon, c'est uniquement parce qu'elle se croit seule qu'elle se permet de s'adresser à son bien-aimé). Dans le monde fictionnel tel qu'il s'écrivait du temps de Shakespeare, l'homme et la femme (en tant que rôles sociaux et sexuels) ne pouvaient accéder à l'amour par les mêmes voies. Mais Shakespeare a tiré de cette différence imposée un parti dramatique admirable : elle n'en rend que plus sensible l'égalité des amants dans leur monde propre. Tous deux renoncent avec une même résolution à la loi qui présidait jusqu'alors à leur existence – Juliette aux décrets de son père, Roméo à la passion qu'il croyait absolue, et qu'il abjure en termes inoubliables, prêt à réinventer le passé même au nom de son éblouissement : « *Mon cœur jusqu'à présent a-t-il aimé ? Jurez que non, mes yeux, / Car jamais avant cette nuit je n'avais vu la vraie beauté* » (I, 5, 49-50, trad. Jouve et Pitoëff). La rupture, pour l'homme comme pour la femme, est aussi entière. Roméo, voué au dehors, peut être condamné à l'exil, tandis que Juliette, vouée au dedans, consent à se laisser emmurer vive ; mais l'un et l'autre, et l'un pour l'autre, sont désormais prêts à tout – également.

Dans l'amour et par lui, les amants vont se donner l'un à l'autre, dit Roméo auprès du balcon, comme un nouveau baptême – comme si le monde pouvait accepter d'oublier comme eux tout le passé, et jusqu'à leurs propres noms – et donc, comme si pour eux seuls était revenu le temps d'avant la Chute. Or cela, c'est l'impossibilité même. Et c'est pourtant, le temps d'un éclair, l'expérience que partagent les amants. En ouvrant une telle brèche dans la condition humaine, ils ne peuvent que basculer hors de l'existence imparfaite qui est notre lot commun ; du coup, le monde comme tel ne peut plus être qu'obstacle. Amis et ennemis, parents et inconnus, tous vont donc apporter la pierre à l'édifice tragique, et il ne peut en aller autrement. La terrible succession d'accidents plus ou moins imprévisibles qui conduira au lugubre tableau final doit-elle être imputée au hasard, à l'influence fatale des étoiles, aux caractères des uns et des autres ? Peu importe : cet amour est comme une bulle de perfection tout entière refermée sur elle-même, infiniment légère et fragile – immortellement mortelle ; et Roméo et Juliette ne peuvent plus vivre hors d'elle.

Les critiques, en remarquant avec quel art attentif Shakespeare avait concentré les événements sur une durée de quelques jours à peine, ont souligné que la pièce y gagnait en intensité ce qu'elle perdait en vraisemblance. Mais une fois encore, c'est au-delà de la vraisemblance qu'il faut chercher la loi qui préside à une telle rencontre. Car dès qu'ils se voient, Roméo et Juliette ne vivent plus au même rythme que le reste de l'humanité. Le présent absolu des amants, leur impatience explosive, ne souffre plus de retard : ils se précipitent l'un vers l'autre comme vers un gouffre vital. L'univers extérieur, celui des amitiés et des animosités, celui de la famille et de la cité, continue à marcher à la même

sempiternelle cadence, et tout paraît s'y répéter : l'un fait des blagues plus ou moins ingénieuses ou salaces, l'autre cherche querelle au premier Montaigne qui passe ; les pères songent à marier leurs filles, les princes à pacifier la ville, et chacun se conforme à son caractère. Rien de nouveau sous le soleil de Vérone. Et pourtant, dans une invisible fulgurance nocturne, quelque chose s'y est déchiré, à l'insu de tous sauf d'eux.

Pour l'indiquer, Shakespeare a inventé un signe magnifique – évident et imperceptible à la fois. La première fois que Roméo adresse la parole à Juliette, tout en lui prenant la main, il prononce un quatrain dans lequel il sollicite un baiser ; elle lui réplique par un autre quatrain. Encore six vers et Roméo, de demande en réponse, finit par obtenir que sa prière soit exaucée sans résistance, tandis que Juliette se laisse embrasser. Ainsi les premiers mots, d'emblée tendus vers le premier baiser, composent un sonnet, que les amants tissent à deux voix dans leur dialogue (I, 5, 89-102). Les Grecs nommaient *sumbolon* un signe de reconnaissance formé de deux morceaux d'un même tesson de poterie, partagé entre deux personnes, et s'ajoutant exactement lorsqu'elles se retrouvaient : telle est l'origine du mot «symbole». Et telle est bien la valeur des paroles qu'échangent ici les amants. Elles ne font pas que se répondre : elles se correspondent et se complètent, créant ensemble par leur réunion une totalité parfaite qui les transcende. Comme on le voit, rarement symbole aura mieux mérité son nom que ce sonnet : le dialogue parfaitement emboîté des amants traduit déjà, jusque dans sa forme, la loi intime et comme originelle qui les unit. Mais ce n'est pas tout encore, car ce fantastique poème semble marquer aussi que Roméo et Juliette se sont à l'instant même métamorphosés en créatures littéraires, soustraites désormais à la pesanteur ordinaire des corps. Aussitôt après le premier baiser, Juliette et Roméo entament en effet un second sonnet, conduisant à un second baiser, mais en trois vers et demi (déjà le mouvement s'accélère : il ne cessera plus de le faire, jusqu'à la fin) – après lesquels Juliette n'a plus qu'à conclure *You kiss by the book* ! L'expression est évidemment intraduisible : elle signifie à la fois que Roméo embrasse «comme cela est indiqué dans le livre», comme dans un livre, c'est-à-dire dans les règles de l'art (Jouve et Pitoëff traduisent donc : «Vous embrassez selon les plus belles manières») mais aussi, étant donné la tonalité religieuse des vers qui précèdent, de façon conforme au Livre (d'où la traduction de Bonnefoy : «il y a de la religion dans vos baisers»). Mais ce «livre» est peut-être aussi, sur un autre plan, celui que les amants ont déjà commencé et ne cesseront plus d'écrire à même leurs existences – celui auquel ils donneront leurs noms. Et si la nourrice n'était venue appeler Juliette de la part de sa mère, quel point final auraient-ils posé au dialogue, en principe sans terme, de leur poème ?

Dans ce monde qui suit sa ronde, les amants sont entrés dans un autre temps. D'un seul coup, brusquement, les voilà arrachés au ressac répétitif des êtres et des choses, franchissant un seuil sans retour au-delà duquel tout, désormais, sera toujours la première et la dernière fois – le singulier, le nouveau dans sa plénitude infinie (et à ce temps correspond un corps transfiguré, sans cesse renaissant ou répété dans l'éclat éternel de la jeunesse : un glorieux corps théâtral). Rien de ce que vivent Juliette et Roméo ne peut plus être banal : ils n'en ont *pas le temps*. Toute l'expérience de ce qu'on appelle la vie, avec ses hauts et ses bas, ses moments d'incertitude, d'impureté ou d'ennui, est rejetée hors de la sphère des amants, qui n'en conserve que les pointes d'extrême intensité (la mort étant évidemment l'une d'entre elles) et brûle tout le reste. Fulgurance d'une double comète traversant le sombre ciel de l'existence comme en pointillés, trop rapide pour s'attarder à les

compléter, syncopée, fatalement interrompue... Qu'auront-ils vécu, Roméo et Juliette, en trois jours à peine ? Quelques étapes archétypiques, réduites à l'essentiel. Un montage – la fatalité comme film. Se voir et se donner aussitôt un premier baiser. Se nommer, se connaître, se promettre l'un à l'autre. Echanger leur foi ; consommer leur union ; être contraints à la séparation. Et puis mourir pour se rejoindre – mais non sans que d'abord chacun ait vu et éprouvé la mort de l'autre. Tout semble se jouer ailleurs, comme au bord de tout autre chose – en accélération constante, ardente, jusqu'à crever le mur de l'existence et n'y laisser qu'un trou et quelques cendres. Si la vitesse folle – absurde, impensable – d'une telle catastrophe n'a rien de vraisemblable, c'est qu'elle excède tout réalisme : elle n'est tout simplement pas de ce monde.

Daniel Loayza,
conseiller dramaturgique au Théâtre National de l'Odéon



©Alain Fonteray

> Extraits

« le Sonnet du pèlerin »

(premiers mots entre Roméo et Juliette)

Acte I, scène 5

Roméo (*à Juliette, en lui touchant la main*)

Si ma main est indigne de ce sanctuaire,
Mes lèvres, rougissantes
Comme des pèlerins, vont faire oublier
Ma brutalité, par la douceur d'un baiser

Juliette

Mon joli pèlerin, ne dites pas de mal de votre main
elle a prouvé sa dévotion à sa manière
les saintes vont main dans la main avec les pèlerins
leur doigts entrelacés comme un baiser divin

Roméo

Elles ont des lèvres aussi comme les pèlerins

Juliette

Des lèvres pour prier seulement

Roméo

Nos lèvres entrelacées seraient une prière...
sinon la foi va se changer en désespoir

Juliette

Les saintes sans un geste exaucent les prières

Roméo

Alors ne bouge pas, j'embrasse ta prière
Et mon péché s'efface en tombant sur tes lèvres
Il lui donne un baiser.



La mort de Roméo

Acte V, scène 3

Roméo

Il arrive que les hommes à l'approche de la mort
Rencontrent la joie. Et ceux qui les ont accompagnés
Appellent cela l'éclair avant la mort.
Un éclair ? Ô mon amour ! Ma femme !
La mort a bu le miel de ton haleine
Mais elle n'a pas de pouvoir sur ta beauté.
Tu n'es pas vaincue. Le signe de ta beauté
Est encore rouge sur tes lèvres et tes joues
Et la mort n'a pas hissé son drapeau blême.
Tybalt ? C'est toi ? Allongé dans ces draps sanglants ?
Ce que je peux faire de mieux pour toi
C'est, avec cette main qui a fauché ta jeunesse
Couper le fil de la vie de ton ennemi.
Pardon cousin. Juliette adorée,
Comment es-tu si belle encore ? Il faut croire
Que la mort qui n'existe pas est amoureuse
Et que le monstre atroce et maigre te garde
Ainsi dans les ténèbres pour être ton amant.
C'est pour cela que je vais rester près de toi
Pour toujours dans l'angoissant château de la nuit.
Je reste. Pour toujours ici, ici, je reste.
Avec les vers, nos serviteurs, ici
Mon repos éternel, ma demeure
Et renverser le joug des étoiles funestes
Par cette chair qui refuse le monde.
Mes yeux, voyez pour la dernière fois
Mes mains, serrez-la pour la dernière fois
Mes lèvres, ô vous, portez du souffle
Scellez dans ce baiser qu'on ne peut condamner
Le marchandage impossible de la mort cupide.
Viens passeur amer, viens passeur malhonnête
Et toi capitaine désespéré, va échouer
Sur les terribles récifs ta barque nauséuse.
A toi mon amour. Honnête apothicaire
Ta drogue est rapide. Dans un baiser, la mort.

> Le contexte de la pièce

Le théâtre élisabéthain

Contexte politique

Sous le règne d'Élisabeth 1^{ère}, le théâtre doit son existence à la protection accordée par la reine et certains nobles aux comédiens et aux auteurs. Le gouvernement de Londres était généralement hostile aux représentations publiques, mais son hostilité était contrebalancée par le goût de la reine pour le théâtre. Cependant pour encadrer la prolifération des troupes itinérantes, les comédiens, n'étant pas sous l'obligation d'un noble ou d'un dignitaire de justice, sont systématiquement arrêtés comme vagabonds à partir de 1572. Les acteurs, devenant ainsi résidents, gagnent en renommée et en sécurité.

Le mouvement puritain, lui, était hostile au théâtre, considéré comme le déchaînement de toutes les passions. Une des principales raisons avancées était que les jeunes hommes s'y travestissaient en femme. Les théâtres se situaient dans les quartiers populaires, avoisinants souvent les bordels. Quand les ligues puritaines du Parlement, dirigées par Cromwell, prirent le contrôle de la ville au début de la première révolution anglaise, une des premières décisions politiques fut l'ordonnance de la fermeture des théâtres, en 1642.

Le théâtre élisabéthain s'enracine ainsi dans un contexte politique précis, celui de la monarchie d'Élisabeth 1^{ère} (1558-1603), et du règne de ses successeurs : Jacques 1^{er} et Charles 1^{er}.

Espace de la représentation

> Scène et public

Contrairement à la scène des théâtres à l'italienne, le théâtre élisabéthain instaure une grande proximité entre les acteurs et leur public. Le rapport au public, tout d'abord, n'est pas frontal. Aucune frontière ne délimite l'espace de jeu, comme le cadre de scène par exemple, si ce n'est une possible surélévation de la scène. Les théâtres, à l'instar du Globe où réside la troupe des comédiens de Shakespeare, sont généralement à ciel ouvert. Les importantes dimensions de l'espace (une douzaine de mètres de profondeur et de largeur) induisent de nombreux mouvements et favorisent des contacts étroits entre la scène et la salle.

Encerclé quasiment entièrement par la scène, cet espace sphérique a des conséquences sur le jeu des acteurs. Devant jouer pour l'ensemble du public (qui se trouve de côté, devant, et derrière lui), le comédien se doit d'être physiquement engagé dans la représentation. Le comédien élisabéthain doit ainsi travailler la gestuelle de son corps.

> Architecture

Au Globe, l'espace scénique est un espace tridimensionnel sur deux étages.

- **Inner stage** : espace recouvert par un auvent, soutenu par deux colonnes.

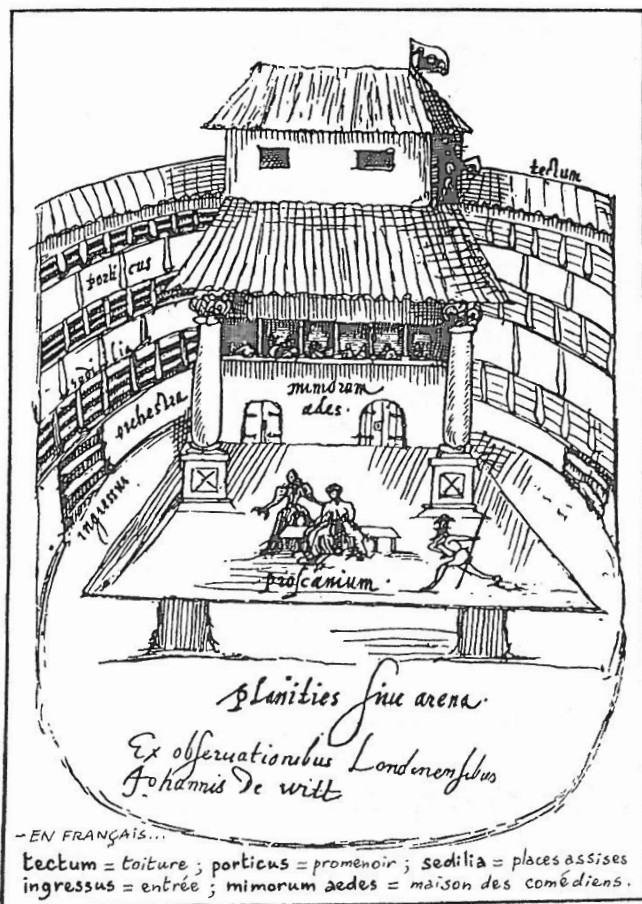
Utilisé principalement pour des scènes d'intérieur, c'est un espace convenant bien aux révélations de secrets ou à l'échange d'engagements. Sur le plafond de l'auvent est inscrit : « *Totus mundus agit histrionem* » (« Le monde est un théâtre »)

- **Apron stage** : avant-scène

- **Upper stage** : 2ème étage, investi notamment par les musiciens

Les trois portes du mur de scène font l'objet d'une stricte convention. La porte centrale, par exemple, est strictement utilisée lors des apparitions solennelles, importantes.

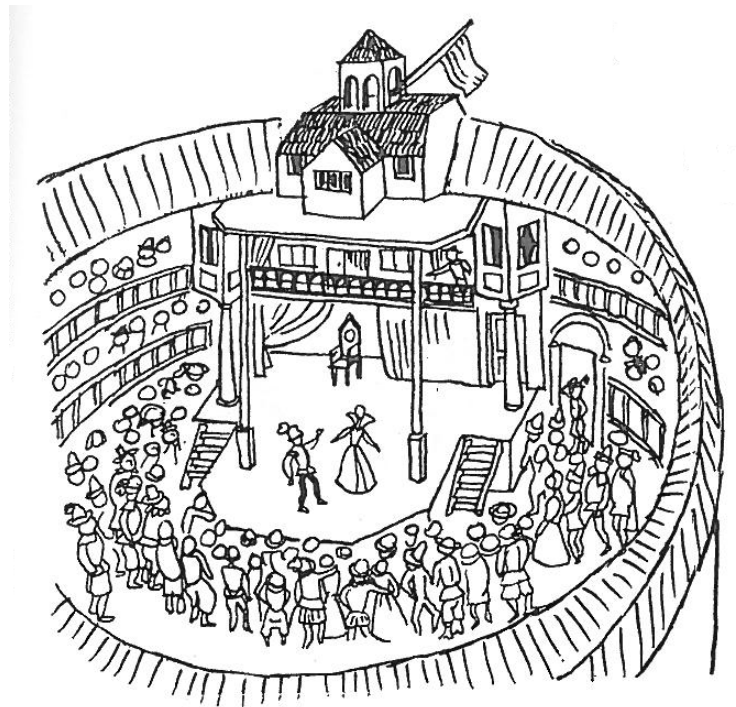
La scène est ainsi représentée comme un microcosme.



Théâtre Le Cygne, croquis d'époque

In *Histoire du théâtre dessinée*,

André Degaine, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1992



Le Globe, théâtre de William Shakespeare
vu de l'intérieur

In *Histoire du théâtre dessinée*,

André Degaine, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1992

> Scénographie et dramaturgie

- nombreuses **adresses au public**

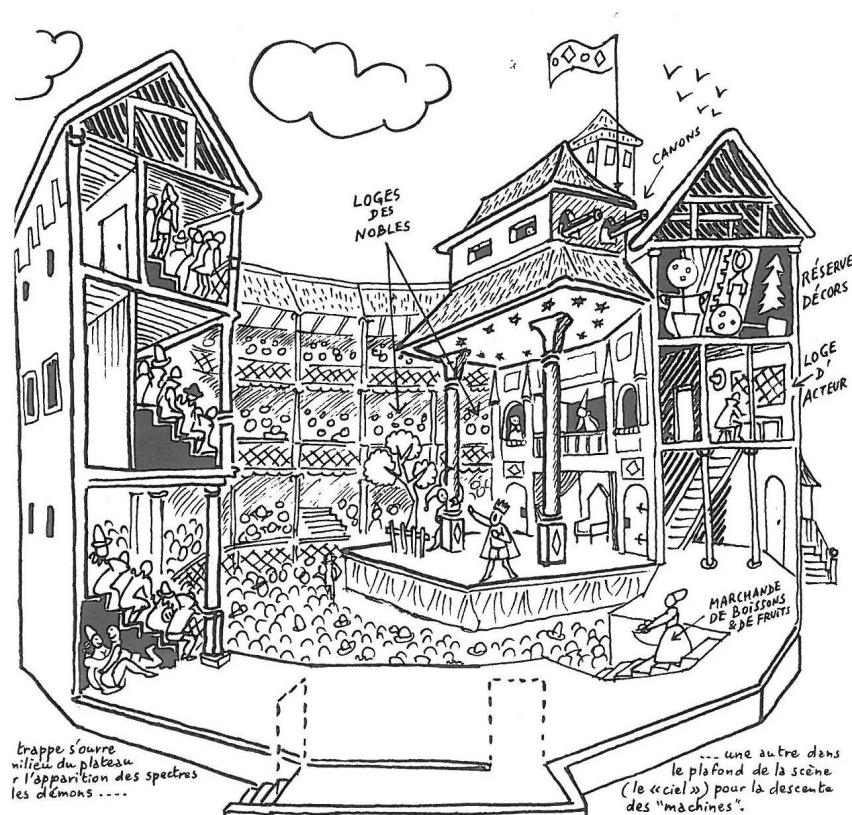
Importance des apartés : prologues inauguraux, épilogues ou intermèdes « bouffons »

- importance de l'**imaginaire** dans la représentation

Le théâtre élisabéthain ne se fixe pas pour objectif d'accéder à une représentation vraisemblable mais fait appel à l'imagination du public (« *Play with your fancies* ») pour pallier le manque de moyens. Primauté de la parole (et de la musique) + utilisation de la pantomime (mimer quelque chose par le corps de l'acteur) + objets métonymiques

- question de l'**action**

Grand dynamisme dû à l'importance des scènes de foule. La recherche du spectaculaire passe par l'action physique et non par les décors. Fragmentation et multiplicité des actions (favorisées par la polyvalence de l'espace), procédés de mise en abîme. Une « scène » dans le théâtre élisabéthain n'est pas définie en fonction des entrées et des sorties (comme c'est l'usage dans la tragédie classique) mais selon des changements de lieux. Les personnages peuvent entrer et sortir librement pendant une scène, ce qui confère l'aspect hétérogène de la dramaturgie élisabéthaine. Différents genres (comique, tragique...) peuvent ainsi se côtoyer dans une même scène. Par ailleurs, les scènes sont juxtaposées et les temporalités brouillées (ellipses, incohérences dans le traitement du temps) = action envisagée comme une séquence cinématographique.



Le Globe, théâtre de William Shakespeare vu de l'intérieur

In *Histoire du théâtre dessinée*, André Degaine, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1992

> De la mythologie antique au mythe moderne

> La notion de mythe

Récit fabuleux, souvent d'origine populaire, qui met en scène des êtres symbolisant aussi bien des énergies et des puissances surnaturelles que des aspects de la condition humaine.

Chose imaginaire. **Représentation idéalisée de l'état d'humanité.**

(définition issue de *Roméo et Juliette* (texte et dossier) traduction de François Victor Hugo aux éditions Gallimard, lecture accompagnée par S. Jopeak, professeur de lettres modernes et Pierre Notte, journaliste et critique de théâtre).

> La légende de Pyrame et Thisbé

Il existe dans la mythologie gréco-latine plusieurs versions de la légende de Pyrame et Thisbé :

- Dans une première, les deux amants se suicident car Thisbé, désespérée d'être enceinte sans être mariée, met fin à ses jours et Pyrame, apprenant son geste, se tue à son tour.

- Celle retenue par Ovide est l'histoire d'un amour platonique et donc éblouissant par sa pureté. C'est un choix délibéré car il donne une dimension particulière aux deux amants qui apparaissent, pour la première fois, dans toute leur dimension tragique, dans ce texte issu des *Métamorphoses* :

Pyrame et Thisbé (IV, 55-166)

Pyrame et Thisbé effaçaient en beauté tous les hommes, toutes les filles de l'Orient. Ils habitaient deux maisons contiguës dans cette ville que Sémiramis entoura, dit-on, de superbes remparts. Le voisinage favorisa leur connaissance et forma leurs premiers nœuds. Leur amour s'accrut avec l'âge. L'hymen aurait dû les unir ; leurs parents s'y opposèrent, mais ils ne purent les empêcher de s'aimer secrètement. [...]

Un jour, après s'être plaints longtemps et sans bruit de leur destinée, ils projettent de tromper leurs gardiens, [...] ils conviennent de se trouver au tombeau de Ninus ; c'est là que doit leur prêter l'abri de son feuillage un mûrier portant des fruits blancs, et placé près d'une source pure. [...]

Thisbé, [...] s'assied sous l'arbre convenu. L'amour inspirait, l'amour soutenait son courage. Soudain s'avance une lionne qui, rassasiée du carnage des bœufs déchirés par ses dents, vient, la gueule sanglante, éteindre sa soif dans la source voisine. Thisbé l'aperçoit aux rayons de la lune; elle fuit d'un pied timide, et cherche un asile dans un antre voisin. Mais tandis qu'elle s'éloigne, son voile est tombé sur ses pas. La lionne, après s'être désaltérée, regagnait la forêt. Elle rencontre par hasard ce voile abandonné, le mord, le déchire, et le rejette teint du sang dont elle est encore souillée.

Sorti plus tard, Pyrame voit sur la poussière les traces de la bête cruelle, et son front se couvre d'une affreuse pâleur. Mais lorsqu'il a vu, lorsqu'il a reconnu le voile sanglant de Thisbé : [...] il prend ce tissu fatal; il le porte sous cet arbre où Thisbé dût l'attendre; il le couvre de ses baisers, il l'arrose de ses larmes ; il s'écrie : "Voile baigné du sang de ma Thisbé, reçois aussi le mien". Il saisit son épée, la plonge dans son sein, et mourant la retire avec effort de sa large blessure. [...]

Cependant Thisbé, encore tremblante, mais craignant de faire attendre son amant, revient, le cherche et des yeux et du cœur. [...] elle voit un corps palpitant presser la terre ensanglantée. [...]

L'infortunée aperçoit alors son voile ensanglanté ; elle voit le fourreau d'ivoire vide de son épée ; elle s'écrie : "Malheureux ! C'est donc ta main, c'est l'amour qui vient de t'immoler ! Eh bien ! N'ai-je pas aussi une main, n'ai-je pas mon amour pour t'imiter et m'arracher la vie ? Je te suivrai dans la nuit du tombeau. On dira du moins, Elle fut la cause et la compagne de sa mort. Hélas ! le trépas seul pouvait nous séparer : qu'il n'ait pas même aujourd'hui ce pouvoir ! Ô vous, parents trop malheureux ! Vous, mon père, et vous qui fûtes le sien, écoutez ma dernière prière ! Ne refusez pas un même tombeau à ceux qu'un même amour, un même trépas a voulu réunir ! Et toi, arbre fatal, qui de ton ombre couvres le corps de Pyrame, et vas bientôt couvrir le mien, conserve l'empreinte de notre sang ! Porte désormais des fruits symboles de douleur et de larmes, sanglant témoignage du double sacrifice de deux amants" ! Elle dit, et saisissant le fer encore fumant du sang de Pyrame, elle l'appuie sur son sein, et tombe et meurt sur le corps de son amant.

Ses vœux furent exaucés, les dieux les entendirent : ils touchèrent leurs parents; la mère se teignit de pourpre en mûrissant; une même urne renferma la cendre des deux amants. »

(Traduction de G.T. Villenave, 1806)

L'ensemble du recueil formé par les textes des *Métamorphoses* date du début du premier siècle après J.C. Dans cette œuvre, Ovide conte la création et l'histoire du monde gréco-romain jusqu'à l'avènement de l'empereur Auguste.

L'épisode de l'amour tragique de Pyrame et Thisbé s'inscrit donc dans une cosmogonie et place les deux amants au rang des personnages mythologiques, fondateurs du monde connu des Romains.



Pierre Mignard (1612-1695) - *La découverte des corps de Pyrame et Thisbé*
Huile sur toile - 123,5 x 182,5 cm - Collection Milgrom
Photo : Philippe Fuzeau

> La légende de Pyrame et Thisbé dans l'œuvre de Shakespeare :
Le Songe d'une nuit d'été et *Roméo et Juliette*

Cette légende de l'amour tragique de Pyrame et Thisbé, qui irrigue l'œuvre de Shakespeare de diverses manières, est également présente dans sa pièce *Songe d'une nuit d'été* dont l'écriture est probablement contemporaine de celle de *Roméo et Juliette*. Cependant, cette deuxième version du mythe est retravaillée très différemment par l'auteur puisque le texte qui figure dans *Le Songe d'une nuit d'été* tient de la comédie burlesque et non de la tragédie. Dans cette réécriture, Shakespeare fait disparaître la dimension tragique du mythe et se joue des codes dramatiques de son époque :

Le Songe d'une nuit d'été
Acte V – scène 1
traduction M. Guizot (1864)

PYRAME. - Ô nature ! pourquoi formas-tu des lions ? Puisque cet infâme lion a défloré ici ma chère maîtresse, qui est... non, non, qui était la plus belle personne qui ait vécu, qui ait aimé, qui ait caressé, qui ait regardé de ses beaux yeux.»
Venez, larmes, confondez-vous,-
À moi, mon épée, et blesse
Le sein de Pyrame :
Oui, le sein gauche
Où palpite le cœur.
Ainsi je meurs, je meurs, je meurs,
Maintenant je suis mort,
Maintenant je suis parti de ce monde ;
Mon âme est dans les cieux.
Langue, perds ta lumière ;
Lune, prends la fuite ;
Et maintenant, meurs, meurs, meurs.
Meurs, meurs.
(*Il meurt. Le Clair-de-Lune sort.*)

Roméo et Juliette
Acte V – scène 2
traduction Olivier Py (2011)

ROMEO - Juliette adorée comment es-tu si belle encore ? Il faut croire
Que la mort qui n'existe pas est amoureuse
Et que le monstre atroce et maigre te garde
Ainsi dans les ténèbres pour être ton amant
C'est pour cela que je vais rester près de toi
Pour toujours dans l'angoissant château de la nuit
Je reste. Pour toujours ici, ici, je reste.
Avec les vers, nos serviteurs, ici
Mon repos éternel, ma demeure
Et renverser le joug des étoiles funestes
Par cette chair qui refuse le monde
Mes yeux voyez pour la dernière fois
Mes mains serrez là une dernière fois
Mes lèvres, ô vous, portes du souffle
Scellez dans ce baiser qu'on ne peut condamner
Le marchandage impossible de la mort cupide
Viens passeur amer, viens passeur malhonnête
Et toi capitaine désespéré va échouer
Sur les terribles récifs ta barque nauséuse
A toi mon amour. Honnête apothicaire
Ta drogue est rapide. Dans un baiser, la mort.

Dans ces deux passages, Shakespeare réécrit la mort de Pyrame.

Ces deux scènes sont créées à très peu de temps d'intervalle et l'action est identique : il s'agit des derniers mots du héros lors de son suicide.

Cependant, à la lecture de ces deux extraits, il est évident que Shakespeare transforme volontairement la scène de *Songes* en un moment comique, tandis qu'il donne au monologue de Roméo toute la puissance du lyrisme pour en faire l'un des acmés de sa tragédie.

Les ressorts dramatiques qu'emploie Shakespeare dans sa pièce *Roméo et Juliette* sont proches de ceux de la légende d'Ovide :

- la situation initiale : un amour contrarié par l'opposition de deux familles
- qui induit le dénouement tragique : le quiproquo (final) qui provoque le double suicide.

Cependant, avant Shakespeare, cette romance tragique avait déjà inspiré plusieurs auteurs de la Renaissance italienne qui n'avaient pas hésité à y ajouter plusieurs péripéties, dont plusieurs que Shakespeare conservera dans sa version de *Roméo et Juliette*.

D'autres écarts existent entre le texte antique et celui de Shakespeare : la durée de la romance entre les amants est très différente puisqu'Ovide mentionne que c'est un amour qui « s'accroît avec l'âge ». Il s'inscrit donc dans la durée, tandis que Shakespeare choisit la fulgurance du coup de foudre et resserre le temps de l'action.

Ce choix dramaturgique donne une intensité à la passion de ses personnages qui n'existe pas dans la version des *Métamorphoses*.

> Autour de la représentation

Les comédiens

Pour la distribution Olivier Py a fait le choix de choisir des comédiens jeunes, à l'image des personnages qui vivent ce drame avec violence, puissance/témérité et intensité.

De plus, plusieurs personnages sont incarnés par un même comédien :

- Tybalt et Lady Capulet
- Paris et Capulet : ceci donne au père de Juliette une dimension particulièrement complexe.



Camille Cobbi (Juliette)
et Mathieu Dessertine (Roméo)

©Alain Fonteray



Ici, scène de fureur du père lorsque Juliette s'oppose à son mariage avec Paris.

> Les costumes

Les costumes sont contemporains.

Ils ne s'inscrivent pas dans l'époque élisabéthaine de l'écriture de la pièce.

Juliette porte une longue robe blanche ce qui lui confère par moment une silhouette de vestale¹, elle apparaît aussi comme une figure d'imprécatrice.

C'est un personnage exalté et passionné.

Tous les autres personnages portent eux, des costumes sombres.



©Alain Fonteray

¹ Une vestale (en latin *virgo vestalis*) est une prêtresse de la Rome antique dédiée à Vesta, divinité italique dont le culte est probablement originaire de Lavinium et qui fut ensuite assimilée à la déesse grecque Hestia. Le nombre des vestales en exercice a varié de quatre à sept. Choies entre 6 et 10 ans, elles accomplissaient un sacerdoce de trente ans durant lequel elles veillaient sur le foyer public du temple de Vesta situé dans le Forum romain. Durant leur sacerdoce, elles étaient vouées à la chasteté, symbole de la pureté du feu.

> La scénographie et les accessoires

Un piano est sur scène en permanence, sa présence est plus ou moins marquée selon les scènes.



Dans certaines il ne fait qu'accompagner l'action, il est alors comme invisible pour les personnages. Tandis qu'à d'autres moments, il existe aux yeux des personnages qui s'y asseyent, ou qui dialoguent directement avec le pianiste.

La pièce s'ouvre sur l'arrivée du chœur déclamant le prologue, les mains sanglantes du coryphée annoncent la violence à venir. Ce sentiment est confirmé dès la première scène car elle débute par un coup de feu. Cette arme menaçante réapparaît très vite dans les mains de Juliette lors de sa première scène.

Le décor se compose d'éléments mobiles, gradins et escaliers qui structurent l'espace scénique, tout comme la « bâche rouge » en « gélatine » qui fait apparaître deux espaces de jeu distincts. Ce sont des décors « signifiants » et non réalistes.



©Alain Fonteray

> La complexité de la traduction : comparaisons

La création d'Olivier Py est aussi la présentation d'une nouvelle traduction et adaptation française de la pièce de Shakespeare. Il existe de nombreuses traductions de *Roméo et Juliette*. Chacune révèle un parti pris, lié à une époque ou tout simplement à la personnalité du traducteur.

Au travers des différences observées, il est possible de voir se dessiner l'évolution de la perception de ce mythe occidental. Selon les auteurs, la passion dévorante des deux amants est plus ou moins perceptible, les choix de traduction intensifient ou non l'exaltation des personnages.

La traduction des textes de Shakespeare suscite de nombreux débats parmi ceux qui s'y attellent. En effet la première difficulté rencontrée est que la plupart des textes ne sont pas les originaux écrits par l'auteur, mais des reconstitutions posthumes. Ensuite, dans ses créations, Shakespeare mêle aussi bien des patois archaïques que des néologismes : il réinvente la langue anglaise du XVI^{ème} siècle pour les besoins de ses pièces. Cette richesse est extrêmement complexe à rendre, d'autant que même pour un Anglais d'aujourd'hui la langue shakespearienne est difficilement accessible. Le traducteur doit donc à la fois respecter le texte original et le moderniser afin qu'il soit compréhensible pour le spectateur.

Une autre caractéristique de l'écriture shakespearienne est l'alternance virtuose des registres de langue, de vers et de prose. Il se pose alors la question de la traduction poétique des passages écrits en vers dans le texte original, le choix du vers français correspondant, le respect des rimes ou non. Afin de comparer plusieurs traductions de la pièce, il est intéressant de choisir un passage lyrique comme le célèbre « sonnet du pèlerin » et un second, inscrit dans le burlesque.

La pièce s'ouvre sur une scène comique où l'on voit s'affronter les domestiques des deux maisons rivales. Il s'agit au départ d'une joute verbale colorée, exemple type de la capacité de Shakespeare à utiliser un niveau de langue familier et même parfois vulgaire. Pour la traduction elle est intéressante, puisque dans la langue originale de nombreux jeux de mots et sous-entendus sont employés par l'auteur, les traducteurs français se retrouvent donc confrontés à la difficulté de devoir rendre un humour grossier du XVI^{ème} siècle anglais.

Le « sonnet du pèlerin » correspond aux premiers mots échangés par Roméo et Juliette alors qu'ils ne savent pas encore qu'ils appartiennent à des familles ennemies. Défi d'un autre ordre pour la traduction car l'auteur doit choisir s'il respecte ou non la versification, les rimes, et surtout, quel que soit son choix entre prose et vers, rendre la perfection de ces premières paroles qui scellent le destin des amants.

Acte I, scène 1 - Shakespeare

« SCENE I. Verona. A public place.
Enter SAMPSON and GREGORY, of the house
of Capulet, armed with swords and bucklers

SAMPSON

Gregory, o' my word, we'll not carry coals.

GREGORY

No, for then we should be colliers.

SAMPSON

I mean, an we be in choler, we'll draw.

GREGORY

Ay, while you live, draw your neck out o' the collar.

SAMPSON

I strike quickly, being moved.

GREGORY

But thou art not quickly moved to strike.

SAMPSON

A dog of the house of Montague moves me.

GREGORY

To move is to stir; and to be valiant is to stand : therefore, if thou art moved, thou runn'st away.

SAMPSON

A dog of that house shall move me to stand: I will take the wall of any man or maid of Montague's.

GREGORY

That shows thee a weak slave; for the weakest goes to the wall.

SAMPSON

True; and therefore women, being the weaker vessels, are ever thrust to the wall: therefore I will push Montague's men from the wall, and thrust his maids to the wall.

GREGORY

The quarrel is between our masters and us their men.

SAMPSON

'Tis all one, I will show myself a tyrant: when I have fought with the men, I will be cruel with the maids, and cut off their heads.

GREGORY

The heads of the maids ?

SAMPSON

Ay, the heads of the maids, or their maidenheads; take it in what sense thou wilt.

GREGORY

They must take it in sense that feel it.

SAMPSON

Me they shall feel while I am able to stand: and 'tis known I am a pretty piece of flesh.

GREGORY

'Tis well thou art not fish; if thou hadst, thou hadst been poor John. Draw thy tool! here comes two of the house of the Montagues.

SAMPSON

My naked weapon is out: quarrel, I will back thee.

GREGORY

How! turn thy back and run ?

SAMPSON

Fear me not.

GREGORY

No, marry; I fear thee!

SAMPSON

Let us take the law of our sides; let them begin.

GREGORY

I will frown as I pass by, and let them take it as they list.

SAMPSON

Nay, as they dare. I will bite my thumb at them; which is a disgrace to them, if they bear it. »

ACTE 1, SCENE 1

<p align="center">François-Victor Hugo (traduction des œuvres complètes de Shakespeare 1857-1872)</p>	<p align="center">Yves Bonnefoy (traduction de <i>Roméo et Juliette</i> 1968)</p>	<p align="center">Olivier Py (traduction <i>Roméo et Juliette</i> 2011)</p>
<p><i>Vérone. - Une place publique. Entrent Samson et Grégoire, armés d'épées et de boucliers.</i></p> <p>SAMSON. - Grégoire, sur ma parole, nous ne supporterons pas leurs brocards.</p> <p>GRÉGOIRE. - Non, nous ne sommes pas gens à porter le brocart.</p> <p>SAMSON. - Je veux dire que, s'ils nous mettent en colère, nous allongeons le couteau.</p> <p>GRÉGOIRE. - Oui, mais prends garde qu'on ne t'allonge le cou tôt ou tard.</p> <p>SAMSON. - Je frappe vite quand on m'émeut.</p> <p>GRÉGOIRE. - Mais tu es lent à t'émouvoir.</p> <p>SAMSON. - Un chien de la maison de Montague m'émeut.</p> <p>GRÉGOIRE. - Qui est ému, remue ; qui est vaillant, tient ferme ; conséquemment, si tu es ému, tu lâches pied.</p> <p>SAMSON. - Quand un chien de cette maison-là m'émeut, je tiens ferme. Je suis décidé à prendre le haut du pavé sur tous les Montague, hommes ou femmes.</p> <p>GRÉGOIRE. - Cela prouve que tu n'es qu'un faible drôle ; les faibles s'appuient toujours au mur.</p> <p>SAMSON. - C'est vrai ; et voilà pourquoi les femmes étant les vases les plus faibles, sont toujours adossées au mur ; aussi, quand j'aurai affaire aux Montague, je repousserai les hommes du mur et j'y adosserai les femmes.</p> <p>GRÉGOIRE. - La querelle ne regarde que nos maîtres et nous, leurs hommes.</p> <p>SAMSON. - N'importe ! je veux agir en tyran. Quand je me serai battu avec les hommes, je serai cruel avec</p>	<p><i>Une place publique de Vérone. Entrent SAMSON et GRÉGOIRE, de la maison des Capulet, armés d'épées et de boucliers.</i></p> <p>SAMSON Par ma bonne lame, Grégoire, ce n'est pas nous qui leur tiendrons la chandelle.</p> <p>GRÉGOIRE Oh, que non ! Ce serait plus propre de leur en faire voir quelques-unes.</p> <p>SAMSON Disons que s'ils nous échauffent trop, nous pourrions tirer quelque chose.</p> <p>GRÉGOIRE Ouais, quand ça chauffe trop, vaut mieux se tirer.</p> <p>SAMSON Moi, quand on m'a trop excité, c'est un coup que je porte, et vite</p> <p>GRÉGOIRE Mais tu n'es pas très porté à être vite excité.</p> <p>SAMSON Un chien de la tribu des Montaigu, ça m'excite</p> <p>GRÉGOIRE Autant dire, ça te secoue. Tandis que, pour être brave, faut rester droit. Donc, si on t'excite, tu te débandes.</p> <p>SAMSON Un chien de cette maison, ça m'excite à me tenir droit. Le dos au mur que je les attends, les hommes et les donzelles de Montaigu.</p> <p>GRÉGOIRE Ça montre bien que tu es minable. Car ce sont les faibles qui s'appuient.</p> <p>SAMSON C'est juste. Et c'est pourquoi les femmes, qui sont les plus faibles des vases, il faut toujours qu'on se les appuie. Bien J'écarterai du mur les hommes de Montaigu, et j'y appuierai ses servantes.</p> <p>GRÉGOIRE La querelle est entre nos maîtres, et aussi entre nous leurs hommes.</p> <p>SAMSON C'est tout un. Je me montrerai un tyran. Quand j'aurai combattu les hommes, je serai le bourreau</p>	<p>Sampson Dis, on va pas s'écraser?</p> <p>Gregory On va leur écraser la gueule, oui.</p> <p>Sampson Moi si je suis énervé je cogne!</p> <p>Gregory Et alors t'es assez énervé?</p> <p>Sampson Un chien de Montaigne, ça m'énervé, oui</p> <p>Gregory Je les attends les Montaigne!</p> <p>Sampson Les hommes par devant, les femmes par derrière!</p> <p>Gregory Oui après s'être occupé des hommes...</p> <p>Sampson On s'occupera des filles on leur fera sauter le...</p> <p>Gregory elles vont le sentir passer...</p> <p>Sampson Surtout que j'en ai une grosse et bien dure!</p> <p>Gregory Je le sais. Allez sors ton arme voilà deux Montaigne</p>

<p>les femmes. Il n'y aura plus de vierges !</p> <p>GRÉGOIRE. - Tu feras donc sauter toutes leurs têtes ?</p> <p>SAMSON. - Ou tous leurs pucelages. Comprends la chose comme tu voudras.</p> <p>GRÉGOIRE. - Celles-là comprendront la chose, qui la sentiront.</p> <p>SAMSON. - Je la leur ferai sentir tant que je pourrai tenir ferme, et l'on sait que je suis un joli morceau de chair</p> <p>GRÉGOIRE. - Il est fort heureux que tu ne sois pas poisson ; tu aurais fait un pauvre merlan. Tire ton instrument ; en voici deux de la maison de Montague. (<i>Ils dégainent.</i>)</p>	<p>des filles, et je leur ferai sauter...</p> <p>GRÉGOIRE La tête ?</p> <p>SAMSON La tête des pucelles, ou ce qui leur fait perdre la tête, ou... Prends-le dans le sens que tu voudras.</p> <p>GRÉGOIRE À celles qui le sentiront de le prendre dans le bon sens.</p> <p>SAMSON C'est moi qu'elles sentiront tant que je serai capable de tenir. Et c'est bien connu que je suis un fameux morceau de chair.</p> <p>GRÉGOIRE Tant mieux si tu n'es pas du poisson ! Sinon tu n'aurais été qu'une pauvre Jeanne Merluche. Allons, tire-moi ton instrument : car en voici deux qui viennent, de la maison Montaigu.</p>
--	---

Remarques :

Il existe autant de traductions possibles que de traducteurs, ici les exemples choisis montrent différents parti pris de traduction :

- François-Victor Hugo traduit plusieurs expressions littéralement, sans les transformer
- Yves Bonnefoy et Olivier Py adaptent et modernisent le vocabulaire employé par les personnages.

Pour cette scène d'ouverture qui donne le ton de la pièce, Olivier Py a fait le choix de raccourcir la joute verbale entre les domestiques. Les répliques sont courtes, ce qui intensifie le rythme des échanges et la vulgarité assumée reflète parfaitement la volonté de Shakespeare de mêler humour et tragique : d'autres scènes aussi rapides et enlevées forment un contrepoint au lyrisme présent à d'autres moments de la pièce.



« Le sonnet du pèlerin »
Acte I, scène 5

ROMEO

[To JULIET] If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle fine is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

JULIET

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.

ROMEO

Have not saints lips, and holy palmers too?

JULIET

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

ROMEO

O, then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

JULIET

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

ROMEO

Then move not, while my prayer's effect I take.
Thus from my lips, by yours, my sin is purged.

JULIET

Then have my lips the sin that they have took.

ROMEO

Sin from thy lips? O trespass sweetly urged!
Give me my sin again.

JULIET

You kiss by the book.

ACTE I – SCENE 5 «LE SONNET DU PELERIN »

<p align="center">Emile Legouis (traduction 1899)</p>	<p align="center">Yves Bonnefoy (traduction 1968)</p>	<p align="center">Olivier Py (traduction 2011)</p>
<p>ROMEO - (<i>à Juliette, en lui touchant la main</i>) Si cette main profane une châsse divine, Ma lèvre, que rougit la honte du péché, Se prépare à venir, dévote pèlerine, Pour effacer l'affront de ce rude toucher.</p> <p>JULIETTE – Bon pèlerin, je trouve injuste votre bouche Pour votre main, qui fait hommage coutumier Les saintes ont des mains que tout pèlerin touche Et paume contre paume est baiser de paumier.</p> <p>ROMEO - Le paumier n'a-t-il pas des lèvres, et la sainte ?</p> <p>JULIETTE - Des lèvres, pèlerin, pour prier nuit et jour.</p> <p>ROMEO - Ah ! les miennes envient à nos mains leur étreinte Elles te prient... Exauce ! ou bien le ciel est sourd</p> <p>JULIETTE - Même exauçant un vœu, les saints restent de pierre.</p> <p>ROMEO - Reste ainsi, que je goûte au fruit de ma prière. <i>(Il lui donne un baiser)</i> Tes lèvres ont purgé les miennes du péché.</p> <p>JULIETTE - Le péché passe alors en celle qui vous l'ôte...</p> <p>ROMEO - Inexcusable oubli, justement reproché Rends-le-moi <i>(Il lui donne un baiser)</i></p> <p>JULIETTE - Vous savez le rituel sans faute</p>	<p>ROMÉO, <i>à Juliette.</i> Si j'ai pu profaner, de ma main indigne, Cette châsse bénie, voici ma douce pénitence Mes lèvres sont toutes prêtes, deux rougissants pèlerins, À guérir d'un baiser votre souffrance.</p> <p>JULIETTE Bon pèlerin, vous êtes trop cruel pour votre main Qui n'a fait que montrer sa piété courtoise. Les mains des pèlerins touchent celles des saintes, Et leur baiser dévot, c'est paume contre paume.</p> <p>ROMÉO Saintes et pèlerins ont aussi des lèvres ?</p> <p>JULIETTE Oui, pèlerin, qu'il faut qu'ils gardent pour prier.</p> <p>ROMÉO Oh, fassent, chère sainte, les lèvres comme les mains Elles qui prient, exauce-les, de crainte Que leur foi ne devienne du désespoir.</p> <p>JULIETTE Les saints ne bougent pas, même s'ils exaucent les vœux.</p> <p>ROMÉO Alors ne bouge pas, tandis que je recueille Le fruit de mes prières. Et que mon péché S'efface de mes lèvres grâce aux tiennes. <i>(Il l'embrasse)</i> Il s'ensuit que ce sont mes lèvres Qui portent le péché qu'elles vous ont pris.</p> <p>ROMÉO Le péché, de mes lèvres ? Ô charmante façon De pousser à la faute ! Rends-le-moi ! <i>(Il l'embrasse à nouveau)</i></p> <p>JULIETTE Il y a de la religion dans vos baisers.</p>	<p>ROMÉO Si ma main est indigne de ce sanctuaire Mes lèvres, rougissantes comme des pèlerins, vont faire oublier ma brutalité, par la douceur d'un baiser</p> <p>JULIETTE Mon joli pèlerin ne dites pas de mal de votre main elle a prouvé sa dévotion à sa manière les saintes vont main dans la main avec les pèlerins leurs doigts entrelacés comme un baiser divin</p> <p>ROMÉO elles ont des lèvres aussi comme les pèlerins</p> <p>JULIETTE Des lèvres pour prier prier seulement</p> <p>ROMÉO Nos lèvres entrelacées seraient une prière... sinon la foi va se changer en désespoir.</p> <p>JULIETTE les saintes sans un geste exaucent les prières</p> <p>ROMÉO alors ne bouge pas, j'embrasse ta prière et mon péché s'efface en tombant sur tes lèvres</p> <p>JULIETTE Mes lèvres ont pris sur elles le péché de tes lèvres</p> <p>ROMÉO Ce péché, rends le moi, puisque je suis coupable</p> <p>JULIETTE Ce baiser, c'est le livre des livres!</p>

Shakespeare a inventé un signe magnifique – évident et imperceptible à la fois. La première fois que Roméo adresse la parole à Juliette, tout en lui prenant la main, il prononce un quatrain dans lequel il sollicite un baiser ; elle lui réplique par un autre quatrain. Encore six vers et Roméo, de demande en réponse, finit par obtenir que sa prière soit exaucée sans résistance, tandis que Juliette se laisse embrasser. Ainsi les premiers mots, d'emblée tendus vers le premier baiser, composent un sonnet, que les amants tissent à deux voix dans leur dialogue (I, 5, 89-102). Les Grecs nommaient *symbolon* un signe de reconnaissance formé de deux morceaux d'un même tesson de poterie, partagé entre deux personnes, et s'ajoutant exactement lorsqu'elles se retrouvaient ; telle est l'origine du mot « symbole ». Et telle est bien la valeur des paroles qu'échangent ici les amants. Elles ne font pas que se répondre : elles se correspondent et se complètent, créant ensemble par leur réunion une totalité parfaite qui les transcende. Comme on le voit, rarement symbole aura mieux mérité son nom que ce sonnet : le dialogue parfaitement emboîté des amants traduit déjà, jusque dans sa forme, la loi intime et comme originelle qui les unit. Mais ce n'est pas tout encore, car ce fantastique poème semble marquer aussi que Roméo et Juliette se sont à l'instant même métamorphosés en créatures littéraires, soustraites désormais à la pesanteur ordinaire des corps. Aussitôt après le premier baiser, Juliette et Roméo entament en effet un second sonnet, conduisant à un second baiser, mais en trois et vers et demi (déjà le mouvement s'accélère : il ne cessera plus de le faire, jusqu'à la fin) – après lesquels Juliette n'a plus qu'à conclure *You kiss by the book !* L'expression est évidemment intraduisible : elle signifie à la fois que Roméo embrasse « comme cela est indiqué dans le livre », comme dans un livre, c'est-à-dire dans les règles de l'art (Jouve et Pitoëff traduisent donc : « Vous embrassez selon les plus belles manières ») mais aussi, étant donné la tonalité religieuse des vers qui précèdent, de façon conforme au Livre (d'où la traduction de Bonnefoy : « il y a de la religion dans vos baisers »). Mais ce « livre » est peut-être aussi, sur un autre plan, celui que les amants ont déjà commencé et ne cesseront plus d'écrire à même leurs existences – celui auquel ils donneront leurs noms. Et si la nourrice n'était venue appeler Juliette de la part de sa mère, quel point final auraient-ils posé au dialogue, en principe sans terme, de leur poème ?

Daniel Loayza

Remarques :

Ici Emile Legouis propose une version du sonnet en alexandrins rimés (ABAB CDCD EFEF GG), ce qui est, formellement, l'équivalent de la proposition poétique de Shakespeare.

D'autres auteurs comme François-Victor Hugo font le choix d'abandonner cette forme qu'ils ne considèrent pas toujours adéquate pour l'action théâtrale.

Cependant, si le reste de la scène n'est pas en vers mais en prose, l'apparition soudaine et inattendue de ce texte poétique peut produire un effet particulier sur le spectateur et traduire le côté exceptionnelle de cette première rencontre par la mise en exergue de ce moment.

La proposition d'Olivier Py pour cet extrait ne présente pas de tentative de versification ou rime, mais un allègement du texte : « sanctuaire / châsse bénie » et une modernisation. C'est un choix proche de celui de François-Victor Hugo qui laisse place au sens afin de faciliter la compréhension du spectateur.

> La thématique centrale : l'amour

En écrivant *Roméo et Juliette*, Shakespeare a esquissé le modèle de la tragédie amoureuse. Les thèmes de l'amour et de la mort y sont indissociables, l'un entraînant l'immédiate apparition de l'autre. La violence les lie, coup de foudre irrésistible, haine implacable, l'intensité de ces deux sentiments se mêle dans la quête d'absolu que mènent les deux amants.

Ici un extrait du *Banquet* de Platon (traduction Emile Chambry) raconte « la naissance de l'Amour » et éclaire ses multiples facettes :

« Ces démons sont nombreux ; il y en a de toutes sortes ; l'un d'eux est l'Amour.

— De quel père, dis-je, et de quelle mère est-il né ?

— C'est un peu long à raconter, répondit Diotime ; je vais pourtant te le dire. Quand Aphrodite naquit, les dieux célébrèrent un festin, tous les dieux, y compris Poros, fils de Métisso. Le dîner fini, Pénia, voulant profiter de la bonne chère, se présenta pour mendier et se tint près de la porte. Or Poros, enivré de nectar, car il n'y avait pas encore de vin, sortit dans le jardin de Zeus, et, alourdi par l'ivresse, il s'endormit. Alors Pénia, poussée par l'indigence, eut l'idée de mettre à profit l'occasion, pour avoir un enfant de Poros : elle se coucha près de lui, et conçut l'Amour. Aussi l'Amour devint-il le compagnon et le serviteur d'Aphrodite, parce qu'il fut engendré au jour de naissance de la déesse, et parce qu'il est naturellement amoureux du beau, et qu'Aphrodite est belle. Etant fils de Poros et de Pénia, l'Amour en a reçu certains caractères en partage. D'abord il est toujours pauvre, et, loin d'être délicat et beau comme on se l'imagine généralement, il est dur, sec, sans souliers, sans domicile ; sans avoir jamais d'autre lit que la terre, sans couverture, il dort en plein air, près des portes et dans les rues ; il tient de sa mère, et l'indigence est son éternelle compagne.

D'un autre côté, suivant le naturel de son père, il est toujours à la piste de ce qui est beau et bon ; il est brave, résolu, ardent, excellent chasseur, artisan de ruses toujours nouvelles, amateur de science, plein de ressources, passant sa vie à philosopher, habile sorcier, magicien et sophiste. Il n'est par nature ni immortel ni mortel ; mais dans la même journée, tantôt il est florissant et plein de vie, tant qu'il est dans l'abondance, tantôt il meurt, puis renaît, grâce au naturel qu'il tient de son père. Ce qu'il acquiert lui échappe sans cesse, de sorte qu'il n'est jamais ni dans l'indigence ni dans l'opulence, et qu'il tient de même le milieu entre la science et l'ignorance, [204] et voici pourquoi. Aucun des dieux ne philosophe ni ne désire devenir savant, car il l'est ; et, en général, si l'on est savant, on ne philosophe pas ; les ignorants non plus ne philosophent pas et ne désirent pas devenir savants ; car l'ignorance a précisément ceci de fâcheux que, n'ayant ni beauté, ni bonté, ni science, on s'en croit suffisamment pourvu. Or, quand on ne croit pas manquer d'une chose, on ne la désire pas." Je demandai : "Quels sont donc, Diotime, ceux qui philosophent, si ce ne sont ni les savants ni les ignorants ?

— Un enfant même, répondit-elle, comprendrait tout de suite que ce sont ceux qui sont entre les deux, et l'Amour est de ceux-là. En effet, la science compte parmi les plus belles choses ; or l'Amour est l'amour des belles choses ; il est donc nécessaire que l'Amour soit philosophe, et, s'il est philosophe, qu'il tienne le milieu entre le savant et l'ignorant et la cause en est dans son origine, car il est fils d'un père savant et plein de ressources, mais d'une mère sans science ni ressources. »

> Résonances artistiques

Peintures

Ce mythe a inspiré de nombreux artistes et pas seulement des auteurs : nombre de peintres ont immortalisé le couple tragique, dans des interprétations aussi bien romantiques que symboliques.



Le tableau ci-contre de Francesco Hayez (*Le Dernier Baiser donné par Juliette à Roméo*, 1823), peint deux ans après la mort de l'Empereur, inscrit l'Italie dans le courant romantique.

Toute cette génération d'artistes et d'écrivains a le sentiment alors, d'avoir manqué un grand moment historique, d'être passé à côté d'un véritable âge d'or. Le désœuvrement et l'ennui, les conduisent alors à fuir la politique, pour trouver refuge dans le moi intérieur et l'exaltation des sentiments. Le pied gauche de Juliette qui se lève traduit avec très peu de moyens son élan amoureux ; les chaussons rouges qu'elle porte créent immédiatement un

sentiment d'harmonie ou de fusion avec les collants ou le manteau rouge de son beau compagnon. Le troisième personnage que l'on distingue à droite de la colonne pourrait briser cette ardente atmosphère mais en réalité, c'est bien le contraire qui se produit: la nourrice témoin de la scène, est un personnage bienveillant pour ce couple menacé par « la haine ancestrale » que se vouent les deux familles rivales.

Le tableau suivant de **Pino Casarini** se distingue, alors qu'au fond, il s'agit également d'illustrer cette même idée de départ inopiné (*l'Adieu de Juliette à Roméo*, 1939). Le désir et l'amour semblent avoir disparu des visages (les mains ne se caressent plus, elles se repoussent ou se joignent pour prier...). Seule subsiste l'amertume liée évidemment à la séparation.

Peintre du régime fasciste en Vénétie, Pino Casarini est fidèle à un nouveau classicisme que le romantisme prétendait enterrer définitivement, faisant référence à un « art italien » que l'historien du fascisme, **Pierre Milza**, définit ainsi dans sa biographie de Mussolini :

« limpidité de la forme », « évidence du message » délivré par l'artiste, « simplicité élémentaire » des moyens utilisés. En effet la simplicité architecturale, la sobriété des décors et des couleurs sont évidentes, tout comme le message délivré par la présence des animaux: le cheval symbolisant cette idée de long voyage; le chien, une idée de protection et de fidélité (tout comme le couple s'engage à vivre désormais séparément mais dans la fidélité de leurs engagements puisqu'ils se sont mariés secrètement...).



Avec **Johann Heinrich Füssli** (*Roméo se penche sur le cercueil de Juliette*, 1809), on est de nouveau plongé dans l'exaltation de sentiments pas seulement amoureux, mais religieux (dictés par la mort qui approche). Roméo découvre une Juliette apparemment mourante, et transfigurée par une lumière semblant venir de nulle part. Sainte ou martyre de l'amour, elle dé-serre son chapelet de la main gauche tandis qu'un Christ en croix sur le mur, observe le couple uni pour la dernière fois. A l'extrême opposé, on reconnaît les jambes de Paris, le jeune noble qui souhaitait tant, lui aussi, épouser Juliette, et qui avait l'avantage aux yeux des parents, de ne pas être un Montaigu. Quant au bouquet de fleurs visible au pied de Juliette, c'est naturellement un indice laissé par le peintre, pour identifier le cadavre.





C'est ici la scène suivante et inverse qu'illustre **Pietro Roi** (*La Mort de Juliette et de Roméo*, 1882) : Juliette semblait mourir, la voilà à la place de Roméo tandis que celui-ci agonise ! Là encore plusieurs indices éclairent les faits : la main droite d'un Roméo très affaibli, a libéré le verre renversé, au premier plan et qui roule sur le sol. Ce verre contenant le poison absorbé par Roméo s'arrête près d'une croix

dessinée au sol en raccourci, et qui naturellement symbolise la mort triomphante. La main de Juliette, dans un geste très théâtral, indique à la fois sa prise de conscience et son désespoir; alors que les mains de Frère Laurent, présent au fond du tableau, expriment sa colère et son sentiment de culpabilité (ayant imaginé le subterfuge, il est malgré lui, en partie responsable de la mort des amants).

Joseph Wright of Derby (*La scène du tombeau. Juliette avec le cadavre de Roméo*, 1790-91), tout sentiment de bonheur, de plaisir, ou même de tristesse et de recueillement ont disparu. Domine une sorte d'angoisse figurée par trois éléments: la présence inquiétante de l'ombre du garde qui se dégage sur la porte; la main jaune effrayante de Juliette qui se lève et contraste fortement avec le mur obscur; son couteau qu'elle serre et qui doit lui permettre pense-t-elle, de rejoindre son amant... Ce tableau achevé en 1791, est à l'image de la Révolution qui après des débuts prometteurs, innocents et consensuels, vire au cauchemar sanglant et funeste.



<http://jazzthierry.blog.lemonde.fr/2009/09/28/romeo-et-juliette-en-peinture-ou-les-origines-inavouees-de-la-liberte-guidant-le-peuple-par-delacroix/>

Littérature

Des poètes se sont aussi laissés prendre au jeu comme Théophile Gauthier (*La morte amoureuse*) ou Paul Eluard (*Ma morte vivante*)

*« Dans mon chagrin, rien n'est en mouvement
J'attends, personne ne viendra
Ni de jour, ni de nuit
Ni jamais plus de ce qui fut moi-même
Mes yeux se sont séparés de tes yeux
Ils perdent leur confiance, ils perdent leur lumière
Ma bouche s'est séparée de ta bouche
Ma bouche s'est séparée du plaisir
Et du sens de l'amour, et du sens de la vie
Mes mains se sont séparées de tes mains
Mes mains laissent tout échapper
Mes pieds se sont séparés de tes pieds
Ils n'avanceront plus, il n'y a plus de route
Ils ne connaîtront plus mon poids, ni le repos
Il m'est donné de voir ma vie finir
Avec la tienne
Ma vie en ton pouvoir
Que j'ai crue infinie
Et l'avenir mon seul espoir c'est mon tombeau
Pareil au tien, cerné d'un monde indifférent
J'étais si près de toi que j'ai froid près des autres. »*

Paul Eluard, *Ma morte vivante*



Opéra

Il existe plus d'une vingtaine d'opéras qui conte l'histoire malheureuse de Roméo et Juliette. Olivier Py a notamment mis en scène celui de Gounod en 2010.

Danse

D'autre part, la danse s'est aussi inspirée de ce mythe.

- 1966 : Maurice Béjart crée un ballet sur la musique de Berlioz.
- 1977 : Noureev crée une chorégraphie sur la musique de Prokofiev.
- 1990 : le chorégraphe Angelin Preljocaj a collaboré avec le dessinateur Enki Bilal pour créer un ballet sur la musique de Prokofiev *Roméo et Juliette Opus 64*.



© Jean-Claude Carbonne

Bande dessinée

Enki Bilal a par la suite publié une bande-dessinée, *Julia & Roem*, aux éditions Castermann en 2011.

Cinéma

De nombreuses adaptations de la pièce de Shakespeare pour l'écran, parmi lesquelles :

- *West Side Story* (1961)

comédie musicale de Jérôme Robbins et Robert Wise, inspirée par la trame principale (la haine entre deux familles et l'amour de deux adolescents de ses familles ennemies) de la tragédie shakespearienne et dont fut tiré un film.



L'un des deux gangs rivaux : les Sharks



La scène du balcon revisitée.

- **Roméo et Juliette** (1968) de Franco Zeffirelli
film réaliste qui reconstitue les décors et l'ambiance de la Renaissance.



La scène du balcon.

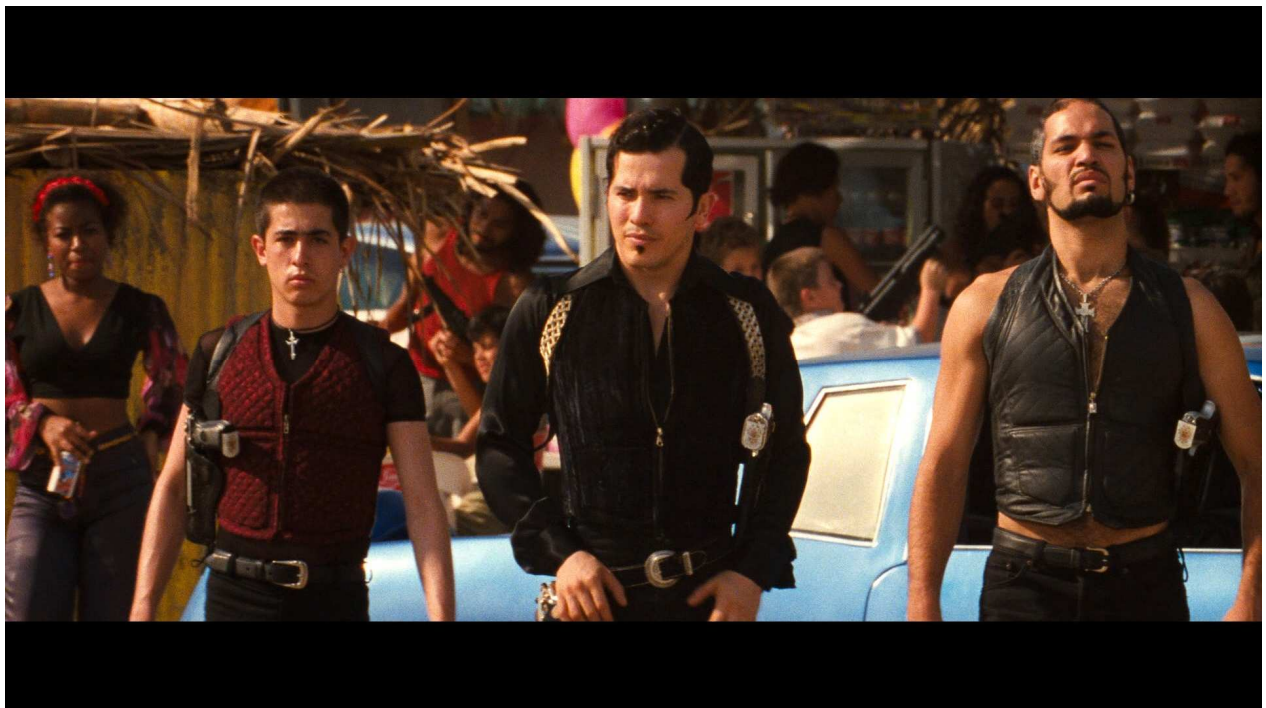


La scène du tombeau.

- **Romeo + Juliette** (1996) de Baz Lurhmann
film qui situe l'action dans une Amérique futuriste et violente.



La rencontre entre Roméo et Juliette au bal.



Tybalt (au centre), entouré de Balthazar (à gauche) et Petruccio (à droite).

Autres mises en scène

Des metteurs en scène, inspirés par le mythe de *Roméo et Juliette*, ont cherché à le réactualiser :

- En 1994, une compagnie israélienne et une compagnie palestinienne de Jérusalem travaillent ensemble pour dénoncer les conflits entre peuples arabe (les Montaigue) et juif (les Capulet).

Durant la représentation, des cailloux sont jetés sur les acteurs et les menaces de mort contre les comédiens font rage. Dans la scène du balcon, Roméo (Halifa natur) parle en arabe et Juliette (orna katz) en hébreu.

- En 1986, Michael Bogdanov de la *Royal Shakespeare Company* propose une mise en scène urbaine de la pièce : journalistes et photographes viennent interviewer le prince qui récite le prologue.

Les comédiens portent des costumes contemporains élégants et Tybalt est entièrement vêtu de cuir noir.

La voiture rouge de ce dernier qui trônait sur le plateau valut à la pièce cette plaisanterie : on joue « alpha-Roméo et Juliette ».

Un groupe de jazz jouait de la musique en direct sur scène et Roméo se donnait la mort en s'injectant du poison.

- En 1988, *The Temba Theater Company* monte la pièce en situant l'action à Cuba dans les années 1870, sous le colonialisme espagnol. Les Montaigu descendent d'esclaves noirs et les Capulet sont des cubains d'origine espagnole.

- En 1990, *The Hull Truck Theater*, basé en Angleterre, réunit sur scène un Roméo noir de peau et une Juliette blanche.

(Liste issue du dossier « Pièce (dé)montée du CRDP sur Roméo et Juliette mis en scène par Magali Lérés)

> Bibliographie (sélective...)

Le Banquet, Platon, traduction Émile Chambry, Flammarion, Paris, 1992

Roméo et Juliette, Shakespeare, traduction Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff, (présentation par Harley Granville-Barker), Flammarion, Paris, 2011

Roméo et Juliette, Shakespeare, préface et traduction Yves Bonnefoy, Gallimard, Paris, 2001

Roméo et Juliette (texte et dossier, lecture accompagnée par S. Jopeck, et Pierre Notte), traduction de François Victor Hugo, Gallimard, Paris, 2001

Œuvres complètes, William Shakespeare, édition bilingue, tragédies 1, Robert Lafont, Paris, 1995

Histoire du théâtre dessinée, André Degaine, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1992

Julia & Roem, Bilal, castermann, 2011, Paris

Sur Shakespeare

Daniel Sibony, *Avec Shakespeare, Éclats et passions en douze pièces*
éditions Grasset et Fasquelle, 1988

Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*
Petite Bibliothèque Payot, 1978

Sur le mythe de Roméo et Juliette

<http://www.mediterranees.net/mythes/pyrame/romeo.html>

<http://jazzthierry.blog.lemonde.fr/2009/09/28/romeo-et-juliette-en-peinture-ou-les-origines-inavouees-de-la-liberte-guidant-le-peuple-par-delacroix/>

Traduire Shakespeare

Pascal Collin, « Traduire pour le plateau »

> Repères biographiques

Olivier Py



Après une hypokhâgne, puis une khâgne et l'ENSATT, Olivier Py entre en 1987 au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Un an plus tard, il fonde sa propre compagnie et commence à assurer lui-même la mise en scène de ses textes, parmi lesquels, au Festival d'Avignon, *La Servante, histoire sans fin*, un cycle de cinq pièces et cinq dramaticules d'une durée totale de vingt-quatre heures, (1995) et *Le Visage d'Orphée* (1997).

Nommé en 1998 à la direction du Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre, il y crée entre autres *Requiem pour Srebrenica*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Épître aux jeunes acteurs*. Sa mise en scène du *Soulier de satin*, de Paul Claudel, reçoit le prix Georges-Lherminier du meilleur spectacle créé en région.

En 2005, création d'une trilogie : *Les Vainqueurs*. En 2006, nouvelle création : *Illusions comiques*, qui tourne dans toute la France. Nommé en mars 2007 à la direction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, il y crée en 2008 l'*Orestie* d'Eschyle, puis *trois contes de Grimm*, dont une création : *La Vraie Fiancée*.

En 2009, il crée les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle (spectacle à deux comédiens joué dans les écoles, les comités d'entreprises, les associations...), puis reprend *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel avant de créer *Les Enfants de Saturne* aux Ateliers Berthier.

En 2010, il poursuit son travail sur Eschyle avec la création des *Suppliantes*. En 2011, il a écrit et mis en scène *Adagio* (pièce sur François Mitterrand), dans la grande salle de l'Odéon, puis en avril il a présenté la *Trilogie Eschyle* (*les Sept contre Thèbes*, *les Suppliantes*, *les Perses*).

En septembre 2011, il créera *Roméo et Juliette*, dont il a réalisé la traduction. Depuis une dizaine d'années, Olivier Py a abordé la mise en scène d'opéra.

Dernièrement : *The Rake 's progress* de Igor Stravinsky à l'Opéra Garnier (mars 2008) ; reprise de *Tristan und Isolde* en France (mai-juin 2009) ; *Idoménée roi de Crète*, de Mozart, au Festival d'Aix-en Provence (juillet 2009) ; *Lulu* d'Alban Berg Grand Théâtre de Genève, (février 2010), *Roméo et Juliette* de Charles Gounod au Nederlandse Opéra d'Amsterdam.

Puis, *Mathis der Maler* de Paul Hindemith à l'Opéra Bastille et *Les Huguenots* de G. Meyerbeer au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

La plupart des œuvres d'Olivier Py sont éditées chez Actes Sud.

Olivier Balazuc

Après des études de Lettres, il est formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (promotion 2001). À sa sortie, il collabore aux créations d'Olivier Py en tant que comédien et assistant à la mise en scène : *Le Soulier de satin* de Claudel (2003-2009), *Les Vainqueurs* (2005), *Illusions comiques* (2006) et *L'Énigme Vilar*, qu'il coécrit avec lui pour le 60e anniversaire du Festival d'Avignon (2006). Au théâtre, il travaille également avec Clément Poirée : *Kroum l'ectoplasme* de Hanokh Levin (2004), Christian Schiaretti : *Par-dessus bord* de Michel Vinaver (2008), Volodia Serre : *Le Suicidé* de Nikolai Erdman (2008) et *Les Trois Soeurs* de Tchekhov (2010), Bérengère Jannelle : *Amphitryon* de Molière (2009). Après avoir adapté et mis en scène *L'Institut Benjamenta* de Robert Walser (2002), il fonde la compagnie «La Jolie Pourpoise», avec laquelle il monte *Elle* de Jean Genet (en collaboration avec Damien Bigourdan), *Un Chapeau de paille d'Italie* de Labiche (2006), *Menschel et Romanska* de Hanokh Levin (2009), ainsi que ses propres pièces : *Le Génie des bois* (2007) et *L'Ombre amoureuse* (2011). Dans le domaine musical, il met en scène *Codex Caioni, une journée de noces en Transylvanie* avec l'ensemble baroque XVIII-21 (2008), *Le Souffle des Marquises*, d'après le roman de Muriel Bloch (2010), ainsi qu'un opéra dont il écrit le livret, *L'Enfant et la Nuit*, musique de Franck Villard (2011). Depuis 2010, il est artiste associé à la Comédie de Valence, dirigée par Richard Brunel. Auteur de nouvelles, il est lauréat deux années consécutives du Prix du Jeune Écrivain (1997 et 1998). Ses pièces de théâtre sont publiées chez Actes Sud-Papiers. Il écrit des scénarios pour le cinéma et la télévision. Il est également l'auteur d'un roman, *Le Labyrinthe du traducteur*, paru aux Belles Lettres/Archimbaud, 2010.

Camille Cobbi

Jeune comédienne, elle est formée au cours Florent puis au Conservatoire National Dramatique Supérieur d'Art Dramatique. Elle a travaillé avec Alain Zaepffel, *Esther* de Racine à la Comédie Française (choeur), avec J.F. Mariotti, *La Cantate à trois voix* de Paul Claudel, *C'est trop délicieux pour être de chair et d'os* d'après Shakespeare de Sophie Rousseau, dans *Push Up* de R. Schimmelpfennig, mis en scène par Gabriel Dufay, dans *La Coupe et les lèvres* de Musset par Jean-Pierre Garnier.

Elle a par ailleurs reçu une formation musicale et lyrique à la Maîtrise de Radio-France.

Matthieu Dessertine

Jeune acteur, il est formé au cours Florent, puis au Conservatoire National Dramatique Supérieur d'Art Dramatique. Au théâtre, il travaille avec, entre autres, Marie Montegani, Benjamin Porée, Gérard Desarthe, Olivier Py (*Les Enfants de Saturne*), Simon Bourgade, Léon Masson (*Coït*), Jean-Pierre Garnier (*La Coupe et les lèvres* de Musset).

Au cinéma, il a travaillé avec Frédéric Mermoud (*Les Jeux sont faits*), Nicolas Klotz (*La consolation*) et à la télévision avec Josée Dayan (*La mauvaise rencontre*), Nina Companeez (*A la recherche du temps perdu*), Gérard Desarthe (*Les Estivants*), Pascal Lahmani (*Clash*).

Quentin Faure

Quentin Faure intègre, en 2005, l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier, sous la direction d'Ariel Garcia-Valdès. Il y travaille notamment avec Serge Merlin, Michel Fau, Claude Degliame, André Wilms et Cyril Teste.

A l'issue de cette formation, en 2008, il intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, sous la direction de Daniel Mesguich. Entre autres professeurs, il suit les enseignements de Philippe Torreton, Guillaume Galienne, Philippe Duclos, Caroline Marcadé, Mario Gonzalez et, en 2011, Olivier Py. En juillet 2010, il interprète Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour* de Musset mis en scène par Keti Irubetagoiena au Festival d'Avignon Off.

Philippe Girard

Formé à l'École de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez. Il joue sous la direction d'Antoine Vitez dans *Hernani* et *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg. Avec Alain Ollivier, il joue dans *À propos de neige fondue* de Dostoïevski, *Partage de midi* de Paul Claudel, *La métaphysique d'un veau à deux têtes* de Witkiewicz, *Le Cid* de Corneille ; avec Bruno Bayen et la Comédie-Française *Torquato Tasso* de Goethe ; Pierre Barrat, *Turcaret* de Lesage, *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel. Éloi Recoing *La Famille Schroffenstein* de Heinrich Kleist ; Pierre Vial *La Lève d'Audureau* ; Stéphane Braunschweig *Franziska* de Franz Wedekind, *Peer Gynt* d'Ibsen ; Benoît Lambert *Pour un oui pour un non* de Nathalie Sarraute ; Sylvain Maurice *Thyeste* de Sénèque ; Jacques Falguieres *Un roi* de Manganelli ; Claude Duparfait *Idylle à Oklahoma* d'après Kafka ; Olivier Balazuc *Le Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche.

Avec Olivier Py, *Les Aventures de Paco Goliard*, *La Servante*, *Le Visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Faust nocturne*, *Les Illusions comiques*, *Les Enfants de Saturne*, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *L'Orestie* d'Eschyle ainsi que *L'Énigme Vilar*. Il joue également dans la trilogie Eschyle (*Les Sept contre Thèbes*, *Les Suppliants* et *les Perses*).

Tout récemment, il joue le personnage de François Mitterrand dans *Adagio*, *Mitterrand, le secret et la mort* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Comédien de la troupe du TNS de 2001 à 2005 il joue avec Ludovic Lagarde *Maison d'arrêt* d'Edward Bond ; Giorgio Barberio Corsetti *Le Festin de pierre* d'après Molière ; Claude Duparfait *Titanica* de S. Harisson. Avec Stéphane Braunschweig *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand*, *Une maison de poupée* d'Ibsen et récemment, *Lulu* de Frank Wedekind.

Au cinéma on a pu la voir dans *Cyrano* de Rappeneau. Avec Pierre Salvadori dans *Cible émouvante* et *Les Apprentis*, avec Jacques Rouffio *L'Orchestre rouge*, avec Didier Grousset, *Kamikaze*, avec Jean-Paul Rouve *Sans armes ni haine ni violence*, avec Jean-Pierre Jeunet *Micmacs à tire-larigot* et dernièrement dans *Adèle Blanc-Sec*.

Frédéric Giroutru

Formé au Conservatoire National de Région de Grenoble.

Il est admis au Théâtre National de Strasbourg , mais il intègre finalement la Classe Libre du cours Florent où il travaille avec Stéphane Auvray-Nauroy, Jean-Michel Rabeux et Michel Fau. Il joue dans un *Coeur Faible* de Dostoïevski mis en scène par Philippe Sire, dans l'opéra *Così fan tutte* de Mozart mis en scène par Michel Fau. Il rentre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans la classe de Dominique Valadié, Daniel Mesguich, Muriel Mayette, Tilly et Wajdi Mouawad. Il joue dans une mise en scène de Jean-Michel Rabeux de la pièce de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été*.

Avec Olivier Py (*Les Vainqueurs, Illusions comiques, L'Orestie* d'Eschyle, *Le Soulier de Satin* de Claudel, *Les Enfants de Saturne*). Il jouera également dans *Les sept contre Thèbes, Les Suppliantes* et *Les Perses* d'après Eschyle, mis en scène et traduits par Olivier Py.

Il joue *Une saison en enfer* puis *Amphitryon* de Kleist mis en scène par Benjamin Moreau. Il travaille avec la compagnie Articule dirigée par Christophe Maltot. Dernièrement, *Jours souterrains* d'Arne Lygre mis en scène par Jacques Vincey.

Mireille Herbstmeyer

Actrice et fondatrice avec Jean-Luc Lagarce du Théâtre de la Roulotte en 1981. De 1981 à 1985, elle participe aux créations, adaptations et mises en scène de Jean-Luc Lagarce, notamment : *De Saxe, roman, Les Solitaires intempestifs, Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* ainsi que *Vagues souvenirs de l'année de la peste* de Daniel Defoe, *Les Egarements du coeur et de l'esprit* d'après Crébillon Fils, *Instructions aux domestiques* de Jonathan Swift, *Chroniques maritales* de Marcel Jouhandeau, *On purge bébé* de Feydeau, *La Cantatrice chauve* de Ionesco, *Le Malade imaginaire* de Molière, *La Cagnotte* de Labiche, *L'île des esclaves* de Marivaux.

Elle a joué avec Olivier Py dans *Nous les héros* de Jean-Luc Lagarce, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *L'Énigme Vilar, Illusions comiques* et *Les Sept contre Thèbes* et *Les Suppliantes* d'après Eschyle ; avec Michel Dubois dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare ; avec Dominique Féret dans *Les Yeux rouges* de Dominique Féret et *La Pesanteur et la grâce* de Simone Weil ; avec Pierre Lambert dans *Scènes de la vie conjugale* d'après Igmar Bergman ; avec Jean Lambert-Wild dans *Orgia* de Pasolini ; avec François Berreur dans *Prometeo* de Rodrigo Garcia et *Requiem opus 61* de Mohamed Rouabhi ; avec Thierry Raynaud et Pierre Laneyrie dans *Une petite randonnée* de Sonia Chiambretto ; avec Hubert Colas dans *Hamlet* de Shakespeare ; avec Anne Bisang dans *Les Corbeaux* d'Henry Becque.

Elle travaille également pour la télévision et le cinéma : *Mathilde, Farce noire*, et *Vacances volées* d'Olivier Panchot, *Le Rouge et le noir* de Jean-Daniel Verhaeghe et *La Vie nue* de Dominique Boccarossa.

Benjamin Lavernhe

Benjamin Lavernhe découvre le théâtre à Poitiers à l'âge de 14 ans avec *La Jalousie du Barbouillé* de Molière où il interprète l'un des médecins. Il s'inscrit quelques années plus tard dans un cours de quartier où il joue Dario Fo et Brecht sous la direction d'Alain Tillet tout en continuant ses études en hypokhâgne puis en faculté d'Histoire. A l'âge de 20 ans il se rend à Paris pour une licence information communication et suit en parallèle les cours du soir du Cours Florent. En 2007 il intègre la Classe Libre et joue sous la direction de Jean-Pierre Garnier, Loïc Corbery ou encore Paul Desveaux. Entretemps, avec sa Compagnie l'Instant Propice, il joue *l'Opéra du dragon* de Heiner Müller mis en scène par Joséphine Serre au Théâtre du Soleil et au Théâtre 13. Entré au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 2009, il travaille sous la direction de Yann-Joël Collin, Dominique Valadié, Alain Françon, Olivier Py et Fanny Santer. Il tourne également en 2008 et 2009 dans *La Cagnotte* et *Les Méchantes*, deux téléfilms réalisés par Philipper Monnier et sera à l'affiche du premier long métrage de Romain Levy, *Radiostars* courant 2012.

Barthélémy Meridjen

Il commence ses études au Conservatoire national de région de Montpellier, sous la direction d'Ariel Garcia Valdès. Il intègre ensuite l'école départementale de théâtre de Corbeil-Essonnes dirigée par Christian Jehanin et y travaille avec Claire Aveline, Michel Dubois et Eloi Recoing. Parallèlement il obtient une licence en sciences humaines mention philosophie à l'université Paris X Nanterre. Enfin, il devient élève du Conservatoire national supérieur d'art dramatique où il suit l'enseignement de Yann-Joël Collin, Nada Strancar, Dominique Valadié, Alain Françon et Olivier Py.

Il a collaboré pendant plusieurs saisons avec la compagnie Open Arts, avec laquelle il a joué dans *Who Stole Mee?* au Canal Café théâtre de Londres, *Karagiozis Exposed* au théâtre national de Nicosie, au théâtre Arcola à Londres, ainsi que dans le Fringe theatre festival de Prague, *Crescendos in blue* à la Maison française d'Oxford, et *W* au Battersea Arts Center de Londres.

Dans le même temps

EL VIENTO EN UN VIOLÍN

(Le Vent dans un violon)

Texte et mise en scène **Claudio Tolcachir – Cie Timbre 4**
> Spectacle en espagnol (Argentine) surtitré

Dates du mardi 15 au samedi 26 novembre

Horaires du lundi au samedi à 20h

Relâche dimanche 20

Salle Gignoux

Théâtre en pensées

avec Claudio Tolcachir

• **lundi 21 novembre à 20h**
TNS

LA OMISIÓN DE LA FAMILIA COLEMAN

(Le Cas de la famille Coleman)

Texte et mise en scène **Claudio Tolcachir – Cie Timbre 4**
> Spectacle en espagnol (Argentine) surtitré

Dates du mardi 29 novembre au dimanche 4 décembre

Horaires du lundi au samedi à 20h, le dimanche à 16h

Salle Gignoux

Projections

Cycle de cinéma argentin

• **30 nov. > 6 déc.**

Cinéma Star

Lecture publique

LECTURE DIRIGÉE PAR FANNY MENTRÉ *(Auteur associée au TNS)*

Avec les élèves du Groupe 40

Date Jeudi 15 décembre à 20h • Salle Gignoux

L'École du TNS

RUMEURS DU LOUVRE / RUMEURS DU MONDE *Le Louvre invite J.M.G Le Clézio*

Les élèves du Groupe 40 y présenteront un spectacle dirigé par **Georges Lavaudant**

Le temps d'une nuit, le musée du Louvre brise les frontières des rêves en faisant résonner ses salles et ses collections. L'élément déclencheur de cette métamorphose sonore est l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, architecture mystérieuse de signes, de bruits, de mouvements, de musique...

Spectacles, lectures, projections, concerts, parcours sonores seront au cœur de cette programmation.

Date Samedi 10 décembre • Auditorium du Louvre

Les Ateliers

ATELIER DE CRITIQUE THÉÂTRALE

Animé par **Barbara Engelhardt** (*journaliste*)

Un moment d'échange ouvert à tous et au cours duquel les spectateurs sont invités à confronter leurs regards sur un spectacle et à écrire un article critique.

• *Roméo et Juliette* **Lundi 5 décembre**

Horaires de 18h30 à 22h30 • **Lieu** Librairie Quai des Brumes (120 Grand-Rue Strasbourg)

Inscription obligatoire à partir du 1^{er} septembre auprès de
Lorédane Besnier • 03 88 24 88 47 • l.besnier@tns.fr