

LA TEMPÊTE

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE IDÉIMONTÉE

N° 269 - Décembre 2017



Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial

de Canopé Île-de-France

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture

de Réseau Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture

de Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

et des représentants des directions territoriales

de Réseau Canopé

Auteure de ce dossier

Caroline Veaux, professeure agrégée de lettres

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias

Coordination éditoriale

Stéphanie Béjjan

Chef de projet

Hélène Audard

Mise en pages

Isabelle Soléra, Stéphane Guerzeder

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographie de couverture

© Vincent Pontet

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-05235-3

© Réseau Canopé, 2018

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80 158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Nos remerciements chaleureux vont à Robert Carsen, Jean-Claude Carrière, Marine Jubin et toute l'équipe de la Comédie-Française pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée dans la préparation de ce dossier.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

L A T E M P Ê T E

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 269 - Décembre 2017

Création 2017

Pièce en cinq actes de William Shakespeare

Texte français : Jean-Claude Carrière

Mise en scène : Robert Carsen

Avec la troupe de la Comédie-Française : Thierry Hancisse, Jérôme Pouly, Michel Vuillermoz, Elsa Lepoivre, Loïc Corbery, Serge Bagdassarian, Hervé Pierre, Gilles David, Stéphane Varupenne, Georgia Scalliet, Benjamin Lavernhe, Noam Morgenzstern, Christophe Montenez ; et les comédiens de l'académie de la Comédie-Française : Matthieu Astre, Robin Goupil, Alexandre Schorderet

Scénographie : Radu Boruzescu

Costumes : Petra Reinhardt

Lumières : Robert Carsen et Peter Van Praet

Vidéo : Will Duke

Son : Léonard Françon

Dramaturgie : Ian Burton

Collaboration artistique : Christophe Gayral

Assistanat à la scénographie : Philippine Ordinaire

Production Comédie-Française

Avec le mécénat exclusif de Grant Thornton

Sommaire

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE,
LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

6 Découvrir l'univers de Robert Carsen

7 En route vers *La Tempête*

11 Perdre le(s) pouvoir(s)

12 **APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL**

12 « Au fond, tout se passe dans la tête d'un homme »

14 Magie et sortilèges

16 Théâtre du pouvoir

18 Réception critique

19 **ANNEXES**

19 Annexe 1. Tempêtes et sortilèges

21 Annexe 2. Perdre ses pouvoirs

22 Annexe 3. Extrait du *Paysan de Paris* d'Aragon

23 Annexe 4. Tirade de Prospero

Édito

Artiste polymorphe, Robert Carsen s'est essayé à de multiples formes. S'il est surtout connu en France pour ses mises en scène d'opéra, il a aussi travaillé comme scénographe pour des expositions, mis en scène des comédies musicales. Mais c'est au metteur en scène de théâtre qu'Éric Ruf a souhaité faire appel. Répondant à l'invitation de la Comédie-Française, le choix de Robert Carsen s'est porté sur Shakespeare et sur une de ses pièces les plus fascinantes : *La Tempête*. Huis-clos sur une île, qui met aux prises Prospero et ceux qui autrefois lui ont volé son trône : ceux-là mêmes à qui il avait donné les clés de son pouvoir pour mieux se consacrer à son « art », l'étude de la magie qui lui permet de soumettre les esprits. La mise en scène de Robert Carsen centre le propos sur le personnage de Prospero et sur le huis-clos mental que constitue cette pièce, en nous plongeant dans les obsessions, les souvenirs et les déceptions d'un homme qui a tout perdu. L'usage de la vidéo et la scénographie nous font traverser les tempêtes qui soufflent sous le crâne de Prospero, brouillant ainsi la frontière entre le réel et l'illusion. On trouvera dans ce dossier des pistes et des activités concrètes pour préparer et exploiter avec les élèves la proposition de mise en scène de Robert Carsen.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

DÉCOUVRIR L'UNIVERS DE ROBERT CARSEN

Proposer aux élèves de découvrir la richesse de l'univers de Robert Carsen. Pour cela, les faire travailler en groupe, en confiant à chacun un ensemble de ressources à exploiter. Chaque groupe devra ensuite présenter le travail de Robert Carsen, autour de trois mots clés auxquels seront associés des documents (vidéos, audio, texte, etc.).

Groupe 1 : *Le Songe d'une nuit d'été*, mise en scène de l'opéra adapté de la pièce de Shakespeare par Benjamin Britten (2015).

– Interview de Robert Carsen : http://www.lemonde.fr/musiques/video/2015/07/08/robert-carsen-le-partage-entre-la-scene-et-la-salle-est-sacre_4675179_1654986.html

– Site du festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence : <https://festival-aix.com/fr/medias/le-songe-dune-nuit-dete-2015>

Groupe 2 : *Singing in the rain*, comédie musicale mise en scène par Robert Carsen (2017).

On trouvera de nombreuses ressources sur le site du Théâtre du Châtelet, notamment une [interview de Robert Carsen](#).

Groupe 3 : *Buffalo Bill's Wild West Show*, dîner-spectacle à Disneyland Paris (1992).

– Un extrait vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=6wmBTS6jWTE>

– Une série de ressources autour du spectacle : <http://www.atome77.com/articles/295/Divertissement/Les-dessous-legende-Buffalo-Bill.htm>

Groupe 4 : scénographie de *Marie-Antoinette*, exposition au Grand Palais (2008), et scénographie de l'exposition *Bohèmes* au Grand Palais (2012).

– Autour de l'exposition *Marie-Antoinette* : une recherche Google images et la page suivante : <http://www.grandpalais.fr/fr/article/naissance-dune-exposition>

– Autour de l'exposition *Bohèmes*, un reportage sur les coulisses du montage de l'exposition et une interview de Robert Carsen : <http://www.grandpalais.fr/de/node/4461>

À l'issue du travail de présentation, chercher ensemble les lignes de force du travail de Robert Carsen.

Le travail de chaque groupe sera l'occasion de découvrir une des facettes de l'univers artistique de Robert Carsen. S'il s'est d'abord fait connaître par la mise en scène d'opéra, celui-ci n'a cessé d'investir d'autres domaines, comme la mise en scène de comédies musicales, la scénographie d'expositions mais aussi, et cela aura peut-être davantage surpris les élèves, la mise en scène d'un dîner-spectacle à Disneyland Paris. Néanmoins, dans tous ces univers, on peut retrouver des préoccupations communes, qui guident le travail de Robert Carsen. C'est d'abord le goût des chemins de traverse qui anime le metteur en scène canadien et sa capacité à faire dialoguer des univers différents (cinéma, arts plastiques, théâtre, musique). À ce titre, ce n'est pas un hasard si son domaine de prédilection a longtemps été l'opéra, puisque c'est un genre qui se définit d'emblée comme lieu de rencontre entre différents arts. On remarquera aussi la sensibilité plastique de Robert Carsen, visible dans sa capacité à penser la scène ou l'espace comme un tableau, mais aussi dans la manière dont il travaille les images et n'hésite pas à jouer avec des références artistiques connues de ses spectateurs. Enfin, Robert Carsen est aussi un créateur qui cherche à intégrer le spectateur à la création. La scénographie d'expositions ou la mise en scène d'un spectacle à Disneyland sont emblématiques de cet aspect de son travail : il s'agit dans ces deux cas de penser aussi un parcours de rencontre entre des œuvres, un spectacle et un spectateur. Dans l'exposition, l'objet, le tableau est rencontré lors de la déambulation du spectateur : la scénographie veille à créer la surprise, à dédramatiser l'œuvre en l'insérant dans un contexte

qui déroutent nos habitudes muséales. Il en est de même dans la mise en scène d'un spectacle à Disneyland Paris : Robert Carsen va à la rencontre de spectateurs, dans un espace qui n'est pas *a priori* ressenti comme un lieu de création.

Clore ce premier moment du parcours en lisant l'édito d'Éric Ruf, qui explique les raisons qui l'ont amené à inviter Robert Carsen à la Comédie-Française. En quoi cela éclaire-t-il le retour au théâtre de Robert Carsen ?

ÉDITO D'ÉRIC RUF

En observant les carrières des grands metteurs en scène, je me suis souvent interrogé sur la part de déterminisme et de hasard qu'elles recèlent. Jeu ou mise en scène, théâtre ou opéra : sont-ce les qualités intrinsèques ou le gré du vent des propositions faites à ces artistes qui finissent par dessiner leur parcours ? Sans doute un peu des deux ; les biographies ne nous aident guère à déterminer *a posteriori* cette ligne de partage, notre orgueil nous faisant souvent assumer des réussites dues pourtant à un heureux alignement de planètes.

Lorsque j'ai accueilli Robert Carsen à la Comédie-Française, il m'a dit sa joie d'être dans une maison de théâtre et m'a alors appris quelles étaient ses premières amours et ses premières pratiques dans ce métier. Acteur de formation et avant tout — chronologiquement donc — metteur en scène de théâtre, sa carrière à l'opéra est si longue, si réussie et si prolifique que nous sommes nombreux à ignorer ce socle originel et ce désir. Il m'a raconté que l'opéra avait dévoré — avec son consentement — son temps et sa carrière mais qu'il n'avait pour autant jamais renoncé au théâtre.

Sa dernière mise en scène, *Mère Courage* de Bertolt Brecht au Piccolo Teatro de Milan, date de plus de dix ans et il n'a jamais travaillé au théâtre en France. C'est donc une grande chance pour nous de voir naître cette « première ». Sa connaissance de l'œuvre de Shakespeare qu'il a maintes fois abordée au lyrique, son bilinguisme lorsqu'il s'agit de se saisir par la traduction d'une pièce d'une si rare densité, la clarté de ses lectures et la beauté de ses résolutions scénographiques sont quelques-unes des raisons de l'admiration que je lui porte.

Extrait du dossier de presse.

EN ROUTE VERS LA TEMPÊTE

« DE QUOI PARLE RÉELLEMENT CETTE PIÈCE ? »

Proposer aux élèves de découvrir la pièce de Shakespeare à partir de l'extrait de la scène 2 (annexe 1), qui correspondra, dans la mise en scène de Robert Carsen, au début de la pièce.

Dans la préface de l'ouvrage *Robert Carsen, L'Opéra charnel*, Ian Burton nous apprend que face à une œuvre, le metteur en scène entre dans le travail en se posant deux questions : d'abord « de quoi parle cette œuvre ? » puis « de qui parle réellement cette œuvre ? ».

Demander aux élèves, en groupe, de lire ensemble l'extrait puis de répondre ensemble à ces deux questions. Ils devront ensuite faire une proposition de jeu pour chacune de ces questions.

Faire passer ensuite chaque groupe au plateau. À chaque passage, les spectateurs devront essayer de retrouver les réponses aux questions qui ont été celles de leurs camarades, et qui ont guidé leur proposition de jeu.

Mise en commun et discussion autour des propositions.

L'intérêt de ce travail est de mener les élèves à deux lectures successives du passage. La première lecture, celle qui répond à la question « de quoi parle cette scène », permettra d'abord de confronter les élèves à ce que la pièce de Shakespeare peut avoir de déroutant. De fait, si la situation entre les deux personnages est relativement claire, un père et sa fille, il leur sera peut-être plus problématique de camper la nature des deux personnages. C'est par une lecture attentive du texte qu'ils comprendront que Prospero, qui possède un « vêtement magique » et « un art », est doté de pouvoirs magiques et qu'il est sans doute à l'origine de la tempête et du naufrage du navire qui alarment Miranda au début de la scène. De même, ils se heurteront certainement à une difficulté à situer l'espace dans lequel se trouvent les personnages : s'il est fait mention de la mer, de la terre, Prospero ne désigne leur espace que par la mention d'une « pauvre cellule ».

Le contraste entre la petitesse de la cellule et l'immensité du tableau de la tempête au début du passage retiendra sûrement leur attention. Enfin, ils auront certainement compris que la scène progresse de l'extérieur (Miranda contemple la tempête et le naufrage du navire) vers l'intérieur (Prospero annonce à sa fille qu'il va lui révéler qui elle est).

La seconde lecture doit ensuite les amener à aller plus loin que ce premier repérage. Peut-être certains élèves auront-ils été sensibles à des motifs qui circulent dans tout le passage. On peut ainsi remarquer la présence du trouble. Trouble lié d'abord à la tempête, présentée comme un cataclysme presque cosmique. Trouble ensuite chez Miranda, qui voit son monde et ses certitudes vaciller par les révélations annoncées de son père. Cette thématique rejoint celle de l'illusion : la tempête est en fait un artifice, un « spectacle » créé par Prospero, auquel Miranda s'est laissée prendre. De même, son identité et celle de son père sont une illusion : « tu ne sais pas qui tu es, ni d'où je viens. » Il y a donc dans tout l'extrait une réflexion autour de l'illusion et du réel, du spectacle et de l'artifice. Enfin, peut-être certains groupes auront-ils été sensibles à la dimension onirique du passage et au mystère qui s'en dégage.

« MON VÊTEMENT MAGIQUE »

Travailler ensuite autour de la troisième question que pose Robert Carsen : « de quoi a-t-on réellement besoin pour jouer cette scène ? » Proposer d'abord à chaque groupe de dresser la liste de tout ce qui serait nécessaire à la mise en scène de leur proposition.

Leur demander ensuite de ne garder qu'un objet ou élément de décor. Lequel ? Pourquoi ?

Les listes et propositions auront peut-être d'abord été foisonnantes. Il s'agira de les resserrer par une lecture précise du texte. On se rendra compte que le seul objet présent dans notre passage est le « vêtement magique » de Prospero. L'expression peut sembler un peu énigmatique et il faut la relier à ce que Prospero évoque comme son « art ». Prospero est un magicien. La désignation de sa pratique magique par le terme d'art devra aussi être interrogée. L'art renvoie à une technique, à un savoir davantage qu'à un pouvoir lié à une différence de nature. Prospero est un homme qui a acquis par l'étude un certain nombre de pouvoirs.

Demander aux élèves de faire une recherche en groupe sur les « vêtements magiques ». Ils devront trouver un vêtement magique dans une forme artistique de leur choix (un conte, un roman, un film, un tableau, etc.). Leur recherche devra mentionner : la nature du vêtement, sa description, ses pouvoirs (est-il magique en lui-même ? confère-t-il des pouvoirs magiques ? ou bien fait-il simplement partie du costume d'un magicien ?), l'époque dans laquelle il a été imaginé, le magicien qui l'a créé, le type de magie auquel il est associé.

On trouve de très nombreux vêtements magiques dans les représentations artistiques. Il semble même que, dans le cas de la magie, ce soit l'habit qui fasse le moine. Lors de la mise en commun, on insistera sur les différentes représentations du magicien et sur l'évolution des croyances, en montrant comment elles traduisent aussi l'évolution de l'appréhension du phénomène magique. On soulignera aussi les permanences de certaines représentations : un détour par certaines séries et cycles d'*heroic fantasy* peut compléter ce travail.

Pour aller plus loin : mener au CDI une recherche sur la magie dans les pièces de Shakespeare et, plus largement, sur la magie dans le théâtre élisabéthain.

Proposer ensuite aux élèves volontaires de préparer un exposé court sur l'histoire de la magie au cirque et au théâtre. On les orientera aussi vers les formes de renouveau de la magie sur la scène contemporaine, en les incitant à aller explorer le travail de Raphaël Navarro par exemple.

L'époque élisabéthaine s'est passionnée pour la magie. Ian Burton¹, qui a assuré la dramaturgie sur ce spectacle, rappelle que Shakespeare a pu, tout enfant, assister à des miracles médiévaux qui mettaient en scène la création de l'univers puis sa destruction pendant le Déluge. Plus tard, au moment de la rédaction de *La Tempête*, le climat est à la démonologie. Jacques I^{er} écrit lui-même un livre, *Démonologie* (1597), qui se présente comme une enquête sur des vieilles femmes accusées d'avoir provoqué le naufrage de son navire. De grands intellectuels de l'époque (Francis Bacon, Giordano Bruno) s'intéressent à la question de l'occultisme. Enfin, la production théâtrale témoigne aussi de cet intérêt pour la magie : on peut penser au *Docteur Faust* (1592) de Marlowe, à *La Charte du Diable* de Barnaby Barnes, mais aussi à de nombreuses pièces de Shakespeare (*Songes d'une nuit d'été*, *Hamlet* et *Macbeth* par exemple).

¹ Ian Burton, « Art et magie dans *La Tempête* », dossier de presse du spectacle, p. 13-15.

Les effets spéciaux au théâtre: quels problèmes peuvent se poser à un metteur en scène qui doit représenter l'effet de la magie au théâtre? Proposer aux élèves d'analyser les deux images suivantes: l'affiche du spectacle et une photographie extraite de la mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* par Robert Carsen. Comment la magie est-elle suggérée?



Affiche du spectacle.
© Comédie-Française

L'affiche du spectacle représente la magie en train de se faire. Elle joue sur l'effet de trouble. Les repères d'échelle sont d'abord bouleversés: la main est plus grande que le bateau dont elle se saisit. Il en est de même pour nos repères spatio-temporels: le bateau, qui semble renvoyer à un espace maritime et ancien, est pourtant inscrit dans un espace étonnamment moderne et qui relève d'un espace intérieur. De même, la citation qui orne l'image semble d'abord ne pas lui faire écho – pourquoi est-il question d'une cuillère, d'un diable? – mais invite à la relire autrement. On notera aussi la représentation de la main: approche métonymique du corps du magicien.

Photographie de la mise en scène par Robert Carsen du *Songe d'une nuit été*, de Shakespeare (2015) sur le site du Festival d'Aix-en-Provence [photo 9/15]: dans ce second document, le spectateur est confronté à l'effet magique, dans une image très plastique, dont toute l'efficacité repose sur l'impression de légèreté et donc de naturel. Elle invite le spectateur à apprécier la beauté de cette image qui joue de l'inscription du lit dans le domaine du prosaïque et de l'onirisme à la fois.

AVIS DE TEMPÊTE !

Pour prolonger ce travail, on amènera les élèves à réfléchir à la représentation de la tempête.

Proposer d'abord un travail d'associations. Les élèves assis en cercle, le professeur lance le mot « tempête ». Les élèves associent les uns à la suite des autres un mot. Un secrétaire note sur une feuille toutes les propositions.

En groupe, chercher sur Internet des images qui présentent un lieu avant et après le passage d'une tempête. Y associer dix verbes d'action qui ont permis de passer de l'état initial à l'état final. Noter ensemble les verbes qui sont proposés. Quelles dynamiques physiques la tempête met-elle en jeu? Quels types de mouvements?

Pour chacun des verbes, imaginer avec sa main ou sa bouche un mouvement qui en représente l'action. Travailler en groupe le mouvement, de manière à ce qu'il gagne en précision et puisse être reproduit par l'ensemble du groupe. Associer ensuite les dix mouvements correspondants à chacune des dix actions recensées. Filmer avec son téléphone, en cadrage serré sur la main ou la bouche, la suite des dix actions. Et voilà une formule magique d'un nouveau genre!

Présenter son film à la classe.

Demander ensuite aux élèves de choisir un des événements présents dans la description de la tempête par Miranda :

- « faire hurler si fort les eaux sauvages » ;
- « les nuages versent une poix puante » ;
- « la mer saute au visage du ciel » ;
- « engloutir la mer dans la terre avant qu'elle n'avale le beau navire. »

Dans un premier temps, leur proposer, en se servant de tous les objets à leur disposition, de produire et d'enregistrer, avec leur téléphone, le son correspondant à l'action qu'ils ont choisie.

Ensuite, toujours à l'aide de leur téléphone, leur faire produire une courte vidéo qui mette en scène l'événement qu'ils auront choisi. Ils pourront réaliser leur film dans la salle de classe ou dans la cour de récréation et utiliser les applications qui leur semblent nécessaires.

Proposer aux élèves de découvrir une maquette de l'avant-projet de Robert Carsen et de son scénographe Radu Boruzescu. À quoi tient l'efficacité de la proposition ?

Le dispositif scénographique proposé ici joue sur la superposition de l'image à la boîte scénique. L'image semble envahir la boîte scénique, la recouvrir et aller jusqu'à en effacer les volumes et donc la perception.



Maquette de décor.
© Radu Boruzescu.

PERDRE LE(S) POUVOIR(S)

Proposer aux élèves de lire le début du passage dans lequel Prospero raconte à Miranda la manière dont son frère l'a destitué et lui a volé le pouvoir (annexe 2).

En quoi ce passage éclaire-t-il le premier extrait sur lequel les élèves ont travaillé ?

Le passage permet de comprendre que Prospero, autrefois duc de Milan, a perdu le pouvoir, destitué par son frère. Plongé dans ses études, il a confié à celui-ci l'exercice du pouvoir. *La Tempête* est donc aussi une pièce sur les pouvoirs : acquérir des pouvoirs a eu pour Prospero comme conséquence de lui faire perdre le pouvoir politique qui était le sien.

Leur demander de répondre à la proposition suivante de Robert Carsen, en écrivant la tirade dans laquelle Antonio rend compte des raisons qui l'ont amené à prendre le pouvoir.

Prospero est en quelque sorte resté bloqué dans le traumatisme, le souvenir du moment absolument déterminant de sa vie qu'a été la destitution du trône de Milan. Néanmoins, il reconnaît ses erreurs, l'ennui que générait en lui la gestion quotidienne de l'État, sa préférence « égoïste » pour l'étude et la recherche. N'oublions pas que c'est lui qui a demandé à son frère de prendre en main les affaires de l'État. On pourrait d'ailleurs imaginer une pièce présentant le point de vue d'Antonio, contraint de gouverner alors que son frère néglige le peuple. Bien sûr, lorsque Miranda interroge son père, il déclare que ses sujets l'adoraient. Mais lorsque nous racontons nos vies, nous savons bien que nous ne disons jamais la vérité : nous exprimons notre point de vue.

« Au fond tout se passe dans la tête d'un homme », entretien avec Robert Carsen, dossier de presse du spectacle, p. 8.



Maquette de costume pour Prospero, duc de Milan, joué par Michel Vuillermoz.

© Petra Reinhardt.

Après la représentation, pistes de travail

« AU FOND, TOUT SE PASSE DANS LA TÊTE D'UN HOMME¹ »

MONOCHROMES

Faire lire aux élèves le texte d'Aragon, extrait du *Paysan de Paris* (annexe 3).

Leur demander ensuite de mener le même travail à propos des couleurs présentes dans la scénographie et les costumes, après les avoir identifiées. En cercle, à tour de rôle, ajouter une comparaison à la phrase « ... comme... » : celle-ci peut renvoyer à des éléments concrets présents sur scène ou à des impressions, des ressentis liés à l'emploi de cette couleur.

Robert Carsen travaille autour d'une palette de couleurs très restreinte. Le blanc domine dans la pièce, décliné dans toutes ses nuances : le gris clair, le gris foncé, le blanc doré, le sable. Le blanc est aussi présent dans les costumes et les accessoires : tous les habitants de l'île sont en blanc, comme l'est aussi le lit de Prospero. Le gris foncé et le noir sont aussi présents : couleurs des costumes des personnages de la Cour, elles sont aussi celles du décor plongé dans la pénombre.

Les vidéos projetées pendant le spectacle sont elles aussi en noir et blanc.

Mener ensuite une synthèse collective. À quoi sont associées les différentes couleurs dans la pièce ?

BLANC COMME...

Demander aux élèves de choisir une expression de la langue française contenant la couleur blanche. Donner ensuite à chacun deux feuilles blanches. Proposer une production qui associe l'expression et un rendu plastique.

Les expressions en français sont extrêmement nombreuses autour de la couleur blanche. Elles permettent de parcourir le champ des valeurs associées à cette couleur. Le blanc renvoie à la pureté et l'innocence (« blanc comme neige », « une blanche colombe »). De la pureté, on passe à la propreté (« plus blanc que blanc ») et à l'abstraction clinique. Le blanc est aussi associé au manque, à l'absence (« avoir un blanc », « un chèque en blanc »). Enfin, il peut aussi renvoyer à la rareté (« un jour à marquer d'une pierre blanche », « connu comme le loup blanc »).

Chercher des espaces entièrement blancs. Pour chacun, trouver une photographie. Pourquoi le blanc y est-il associé? Quels rapports peut-on établir entre ces différents espaces ?

De nombreux espaces jouent de la couleur blanche. Peut-être les élèves auront-ils d'abord pensé à des espaces qui sont suggérés dans la pièce. Le blanc est ainsi associé dans notre imaginaire aux hôpitaux et aux cliniques. Il domine dans les laboratoires et dans les cuisines par sa capacité à signaler la propreté (le blanc est la couleur de l'électroménager).

Le blanc est aussi une couleur liée à l'abstraction. Les musées et les galeries ont adopté en masse, depuis les années 1970, le cube blanc ou *white cube*. Celui-ci, par sa force d'abstraction, permet de mettre en valeur les œuvres en les inscrivant dans un espace neutre.

Enfin, le blanc est utilisé pour représenter des espaces liés à la mort ou à la spiritualité. Le paradis de *La Divine Comédie* de Dante se signale par un blanc si lumineux qu'il en devient aveuglant.

¹ Robert Carsen.

Retour à la pièce de Robert Carsen : lesquelles de ces références Robert Carsen mobilise-t-il ? Quelles nuances de blanc sont aussi présentes sur scène ?

Le début de la pièce joue avec la référence à l'hôpital, puisque le lit dans lequel est couché Prospero, ainsi que la bande-son, y renvoient. L'épure liée à l'emploi de cette couleur renvoie aussi à la mort : le début de la pièce laisse planer l'ambiguïté. Prospero est-il déjà mort ou bien vit-il encore ?

Dans la suite de la pièce, la couleur blanche se charge de valeurs plus complexes. Carsen explore différentes nuances du blanc. Celui-ci tire parfois vers le gris, se chargeant alors d'une tonalité encore plus inquiétante. Mais dans les scènes du duo amoureux, le blanc se colore d'une lumière dorée qui le réchauffe et en fait la couleur radieuse de la pureté amoureuse.

POUR ALLER PLUS LOIN

Chercher des artistes qui ont travaillé autour du blanc.

« IL NE FAUT PAS RENDRE LES CHOSES CONCRÈTES »

Donner aux élèves, par groupe, une boîte à chaussures, des feuilles de papier-calque et une petite lampe (ou utiliser la fonction lampe torche des téléphones). À l'aide des feuilles de papier-calque, en dessinant dessus, reproduire trois scènes qui ont marqué les élèves. Chaque groupe passe ensuite devant la classe.

On peut ensuite associer une photographie du spectacle à chaque proposition. On en trouvera notamment sur le site de Christophe Raynaud de Lage (<https://www.raynauddelage.com/site2015/albums/la-tempete-robert-carsen-comedie-francaise/>).

Synthèse collective : comment ce cube blanc a-t-il été investi et animé par Robert Carsen ?

La scénographie de *La Tempête* se construit sur le principe d'une boîte blanche. Celle-ci est animée par toute une série de dispositifs :

- des variations d'éclairage, qui la font passer du blanc au gris, voire au noir ;
- l'usage de la vidéo. Celle-ci est parfois projetée sur un seul mur, celui du fond. C'est le cas de la vidéo de la mer, qui permet de représenter l'île ou la tempête. D'autres vidéos sont projetées sur plusieurs murs en même temps : c'est le cas des vidéos qui servent à représenter le putsch par lequel Antonio a renversé son frère ;
- des jeux d'ombre. Les éclairages situés sur la rampe sont utilisés à plusieurs reprises par les comédiens pour projeter leurs ombres sur les autres faces du cube.

Quels espaces sont ainsi représentés ? Avec quels accessoires ?

Demander à chaque groupe de faire une proposition pour chacune des scènes qu'ils ont choisies. Les noter au tableau et en discuter ensemble. Qu'est-ce que cela révèle des choix de Robert Carsen ?

Le dispositif scénographique, pensé par Radu Boruzescu, permet de représenter toute une série de lieux :

- la « cellule » qu'évoque Prospero avec Miranda, au début de la pièce ;
- la plage sur laquelle vient échouer Ferdinand ;
- d'autres espaces de l'île.

Les accessoires sont en nombre extrêmement limité : un lit, qui permet de représenter la cellule de Prospero mais qui figure aussi le rocher sous lequel se cache Caliban, un coffre dans lequel discuteront Miranda et Ferdinand. Des bouteilles envahissent ensuite le plateau : indices du naufrage ?

Parce que le dispositif scénographique est épuré et vide, il peut se prêter à la représentation de multiples espaces. Les frontières entre l'intérieur et l'extérieur sont ainsi effacées.

Robert Carsen cite comme sources d'inspiration à son travail la peinture de René Magritte et celle de Gerhard Richter. Demander aux élèves de choisir dans la production de chacun de ces peintres une toile qui leur paraît proche de l'univers de la pièce.

Il y a une dimension très plastique dans le travail de Robert Carsen. Les vidéos projetées dans la cage de scène et le dispositif blanc accentuent cette perception d'un espace presque muséal. Du travail de Magritte, on peut penser que Carsen adopte le travail des ciels, mais aussi cette impression que les personnages sont comme étrangers aux espaces dans lesquels ils se trouvent. L'influence de Richter est sûrement plus évidente : une même palette chromatique dans la série consacrée à la mer (*Corse [bateau]* par exemple, *Landscape*

with cloud, Seascape (cloudy)), des photos que le floutage oriente vers des images presque fantomatiques (Aunt Marianne par exemple).

Demander aux élèves de chercher d'autres mises en scène de la pièce. Réunir des photographies ou des croquis de mise en scène. Comparer avec les choix de Robert Carsen.

Les choix de Robert Carsen vont dans le sens de l'épure et de l'abstraction. L'espace représenté est rendu presque virtuel. Il n'est que ce que notre imagination, ou celle des personnages, en font.

UN ESPACE MENTAL

« Dans ma tête! »: demander aux élèves, à l'aide de la boîte à chaussure et du papier-calque, de figurer ce qui se passe « dans leur tête ».

Lire l'extrait suivant de l'entretien accordé par Robert Carsen, tiré du dossier de presse de la pièce.

L.M. Et quelles options scénographiques cela suppose-t-il ?

R.C. Prospero vit sur une île inhabitée ou presque. Avant le naufrage et l'arrivée de ses ennemis – disons avant l'irruption de son passé dans son présent –, elle n'est peuplée que par Caliban, Ariel, Miranda sa fille et lui-même... Comment représenter une île inhabitée ? Que représente-t-elle ? D'une manière générale, elle pourrait évoquer une page blanche, privée d'histoire politique, sociale ou individuelle, mais l'on découvre rapidement que ce n'est pas le cas. [...]

Mais la métaphore de l'île inhabitée est bien entendu valable pour chacun d'entre nous. À l'instar de Prospero, nous sommes tous notre propre île inhabitée à laquelle aucun voyageur n'a jamais vraiment accès. Il y a quelque chose, dans celle de Prospero, qu'on ne peut pas nommer. Et sa vision devient si réelle qu'on finit par avoir l'impression d'être dans sa tête. *La Tempête* porte une dimension psychologique majeure, parfaite illustration de la fine connaissance qu'a Shakespeare de ce domaine, bien avant que ne soit élaboré l'appareil théorique dont nous disposons aujourd'hui.

Extrait du dossier de presse.

Si la scénographie représente aussi ce qui se passe dans l'intériorité de Prospero, qu'est-ce que cela révèle de lui? Demander aux élèves de donner cinq mots pour qualifier son espace mental. Mieux, leur faire dresser la carte de son espace mental.

Si au fond, comme le dit Robert Carsen, « tout se passe dans la tête d'un homme », la pièce prend alors une dimension psychologique importante. La scénographie nous révèle d'abord la prégnance du passé pour le personnage de Prospero : les images du passé, qui ne cessent de revenir dans la pièce et prennent un tour un peu cauchemardesque par leur projection sur les trois faces du dispositif, en témoignent. Le fait qu'elles soient en noir et blanc accroît leur statut d'images mentales, comme si les fantômes du passé hantaient le personnage.

Le vide qui domine révèle aussi la vacance à laquelle Prospero est confronté depuis qu'il a perdu le pouvoir. L'espace sur lequel il règne est vide, peuplé seulement de sa fille, d'Ariel et Caliban, et de ses livres.

On comprend dès lors pourquoi le blanc domine : Prospero est un personnage perdu dans un non-lieu, en attente de sa vie. On pourra penser à ces espaces virtuels, ces non-lieux, dans lesquels certains personnages de science-fiction se retrouvent parfois.

MAGIE ET SORTILÈGES

CALIBAN ET ARIEL

En groupe, retrouver les attitudes physiques des deux personnages dans la pièce. En cercle, à tour de rôle, mobiliser un geste, un mouvement, une démarche, un bruit, etc.

Établir une carte d'identité des deux personnages. Elle devra spécifier : origine, nature, pouvoir, rôle dans l'intrigue, costume.

Synthèse collective : quel est le traitement de ces personnages ?

Robert Carsen infléchit la représentation de ces deux personnages.

Ariel, l'esprit aérien, est traité de manière très sobre, mais poétique. Le jeu distancié de Christophe Montenez fait d'Ariel tout à la fois un observateur curieux des mœurs humaines et un personnage capable d'empathie. Il assure en effet une présence bienveillante auprès de Prospero et l'amène à pardonner à ses ennemis. Ariel, par sa blancheur, sa pâleur, sa démarche presque hypnotique, ressemble parfois à un somnambule. Caliban est un personnage inquiétant mais surtout comique. Les scènes avec les deux valets valent comme intermède fantaisiste et rompent avec l'atmosphère par ailleurs très pesante de la pièce. Le personnage est ainsi ancré dans une forme de matérialité.

« Il faut imaginer Ariel et Caliban heureux »! Réaliser pour chacun des personnages un *screen shot* (à la manière d'Andy Warhol et Lupa). Dans ces courtes vidéos, il s'agira, en endossant l'identité d'un des deux protagonistes, de lui demander de raconter face caméra sa vie depuis sa libération et le départ de Prospero.

UNE MAGIE REFUSÉE ?

Regarder l'entretien accordé par Michel Vuillermoz, qui raconte comment il avait d'abord envisagé de jouer son personnage et d'incarner un magicien : <https://www.youtube.com/watch?v=xZQrpvyNb18>.

Lister ensemble les moyens par lesquels la magie est suggérée, mise en scène dans la pièce.

La magie est finalement peu présente dans la mise en scène de Robert Carsen. Une même poésie de l'épure est à l'œuvre. On peut repérer :

- des mouvements : les gestes de main d'Ariel et de Prospero. Ceux-ci sont toujours dessinés, mais très sobres. Ils agissent à distance, sans sensationnalisme ;
- une petite musique accompagne la présence d'Ariel ;
- les costumes : aucun costume particulier ne vient souligner la qualité de magicien de Prospero. Quand celui-ci demande à sa fille de retirer son vêtement magique, c'est le drap de son lit que celle-ci remonte sur lui. Toutefois, les costumes blancs de Prospero et Ariel peuvent évoquer des fantômes ou des spectres. De même, ils ne sont pas très éloignés non plus de pyjamas : la magie s'ancre alors dans le monde du sommeil et du rêve, comme l'indique peut-être déjà la présence sur scène du lit de Prospero. D'ailleurs, le premier acte magique de la pièce consiste à faire sombrer Miranda dans le sommeil ;
- le refus de toute forme d'effets spéciaux ;
- le jeu avec les conventions théâtrales pour suggérer la magie. L'invisibilité d'Ariel est suggérée par sa présence sur scène, et par le fait que les autres personnages ne semblent pas l'apercevoir ;
- l'utilisation des ombres pour grandir les personnages magiciens et donner à leurs mouvements une ampleur magique.

Par groupe de trois, proposer une solution à cette demande : faire entrer un personnage sur scène comme par magie. On se servira de tous les accessoires nécessaires.

Comment sont traitées les entrées des personnages de Caliban et d'Ariel dans la mise en scène de Robert Carsen ? Quel sens donnent-elles à la présence de ces personnages ?

Caliban et Ariel sont dissimulés au début de la pièce sous le lit de Prospero. Ils en sortent tour à tour. On aperçoit ensuite une trappe sur le plateau qui permet de faire apparaître et disparaître Ariel. Aucune magie là-dedans, mais un jeu avec les conventions de la magie et ses trucs. Dans la suite du spectacle, Ariel apparaît dans des espaces plus inattendus : il surgit par exemple dans une des loges. Mais là encore, c'est un procédé de théâtre : la projection sur lui d'une lumière qui le fait apparaître. De même, quand il surgit d'une des malles posées sur scène, c'est un vieux procédé de la magie que Robert Carsen convoque ici.

Carsen refuse donc de souligner le caractère surnaturel de ces personnages. Il est significatif que les personnages fassent leur apparition depuis le lit de Prospero. Ils semblent ainsi surgir de sa psyché, comme un prolongement de ses rêves et de ses cauchemars. C'est d'ailleurs ainsi que Robert Carsen souhaite les mettre en scène. Dans plusieurs entretiens, il dit voir en eux les deux aspects de la personnalité de Prospero.

Consulter le dossier mis en ligne par la Comédie-Française (dossier [La pièce en images](#)) qui présente, à partir des archives de la Comédie-Française, les différentes manières de représenter le surnaturel shakespearien sur scène. Demander aux élèves de choisir celle qu'ils préfèrent parmi les différentes propositions. La présenter au reste de la classe en justifiant son choix.

Ce travail permettra là aussi de mettre en évidence les choix de Robert Carsen. La magie dans la pièce est tout intérieure. Elle témoigne davantage d'une réflexion sur la nature du pouvoir de Prospero.

LES POUVOIRS DE L'ILLUSION

Demander aux élèves de remplir le tableau suivant. En quoi la magie crée-t-elle un monde d'illusion?

PERSONNAGE À L'ORIGINE DE LA MAGIE	ACTION MAGIQUE EFFECTUÉE	CE QUE VOIT LE SPECTATEUR DE L'EFFET MAGIQUE
Prospero	Endormir Miranda par un geste de la main.	Miranda se couche au sol.
Ariel	Créer l'illusion d'une tempête.	Les naufragés apparaissent sur scène mouillés. Une bande-son suggère la présence d'une tempête.

La magie est utilisée dans la pièce pour créer un monde d'illusion et de rêve. D'abord parce qu'à de nombreuses reprises, des personnages sombrent dans le sommeil par l'effet de la magie de Prospero ou Ariel. Ensuite, parce que la magie est utilisée par Prospero pour créer un univers de faux-semblants et prendre les naufragés au piège de ses illusions.

THÉÂTRE DU POUVOIR

AU CŒUR DE L'ILLUSION : LE THÉÂTRE

Demander aux élèves de chercher dans les bases de données de photographies du spectacle (portail Mascarille, site de Christophe Raynaud de Lage indiqué plus haut) des moments qui jouent des frontières entre la scène et la salle. Comment Robert Carsen investit-il l'espace de la salle de la Comédie-Française? Quels sont les personnages qui passent de la scène à la salle? Pourquoi?

Prospero et Ariel sont les personnages qui font déborder l'action théâtrale des limites de la scène. En effet, à plusieurs reprises, ils investissent les loges, d'où ils regardent l'action qui se déroule sur scène. De même, Ariel traverse la salle et grimpe même sur une rangée de fauteuils au milieu des spectateurs. Enfin, on pensera aussi à la scène d'évocation des déesses dans laquelle la salle se trouve mise en abyme par la projection vidéo : Prospero offre à sa fille et à son fiancé un spectacle dans le spectacle. Il s'agit pour le metteur en scène de souligner ainsi la nature éminemment théâtrale du pouvoir de Prospero. À la manière d'un dramaturge ou d'un metteur en scène, celui-ci plonge les autres personnages de la pièce dans un monde d'illusions, qu'il est le seul à dominer. Ses passages dans la salle sont aussi une manière de le poser en situation de spectateur qui juge de l'effet de ses pièces.

Les vidéos qui évoquent le passé de Prospero contribuent elles aussi à plonger les spectateurs dans un monde d'illusion.

À partir de la photographie prise sur le tournage d'une des vidéos et de la photographie suivante, chercher ensemble toutes les modifications apportées à l'image, du tournage à la projection sur scène.

Il s'agit de faire mesurer le travail de l'image aux élèves, dans ses deux strates : celle du tournage, puis celle de l'inscription du film sur la scène. La photographie du tournage permet de prendre acte du point de départ de Carsen : on découvre un traitement presque naturaliste de la pièce. Les personnages sont inscrits dans un espace réaliste, ils sont incarnés et situés historiquement : les costumes peuvent évoquer le début du xx^e siècle. Cela aurait pu être une piste de mise en scène pour la pièce si Carsen avait voulu opter pour un traitement réaliste de l'univers shakespearien.

Mais on s'attachera ensuite à saisir tous les éléments qui déréalisent ces images. Cela passe d'abord par l'utilisation du noir et blanc qui permet déjà une première mise à distance, comme si ces images étaient issues de documents d'archives. Le ralenti, les gros plans sur les visages, le rapport frontal des acteurs à la caméra, confèrent à ces images une dimension presque hallucinatoire.

Sur scène, Carsen démultiplie ces images en les projetant sur plusieurs espaces à la fois. Nous pénétrons alors dans le cinéma intime de Prospero et scrutons avec lui ces visages pour y lire les signes de la trahison à venir.



1: Photo du tournage.
© Vincent Pontet.

2: Mise en scène
avec la vidéo en arrière-plan.
© Vincent Pontet.



2

Demander aux élèves d'écrire un monologue pour Alonso et Antonio, qui accompagnerait ces vidéos. Dans ce monologue, les personnages expliqueront pourquoi ils ont pris le pouvoir et ont destitué Prospero.

Qu'est-ce qui, dans la mise en scène, souligne le caractère théâtral de l'univers politique ?

L'univers politique apparaît comme éminemment théâtral : on y joue un rôle, on endosse un costume et un habit, souvent trop grand pour soi. Lors du naufrage, le monde de la Cour se retrouve comme mis à nu. Les uniformes étendus sur des cordes à linge métaphorisent cela. Et lorsque Prospero endosse par-dessus son habit blanc son ancien uniforme, le spectateur comprend qu'il est prêt à réintégrer le théâtre du monde.

Robert Carsen cite comme source d'inspiration *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Regarder avec les élèves un extrait (on en trouve facilement sur Internet). Quels sont les liens que l'on peut faire avec l'univers de la pièce ?

On retrouve dans le film d'Alain Resnais la même atmosphère feutrée que dans le spectacle de Robert Carsen. De même, le jeu des acteurs, distancié, pris dans une épaisseur de silence, renvoie aux vidéos muettes que Robert Carsen projette sur scène.

« NOUS SOMMES DE CETTE ÉTOFFE »

Préparer en groupe une lecture à plusieurs voix de la tirade de Prospero (annexe 4). Varier les intonations, les hauteurs de voix, les matières (chuchotements, chantonnement, etc.). L'accompagner si on le souhaite de bruitages ou de musiques. L'enregistrer. La diffuser ensuite au reste de la classe : on écouterait les différentes propositions dans le noir.

En quoi cette tirade résonne-t-elle avec la mise en scène de Robert Carsen ?

La mise en scène de Robert Carsen semble naître tout entière de ces quelques lignes. L'univers du sommeil et du rêve est suggéré dans toute la pièce par la présence du lit, des costumes qui peuvent évoquer des pyjamas, par le jeu somnambulique de certains personnages. Tout le spectacle peut apparaître comme un moment hors du temps, comme le rêve, ou le cauchemar de Prospero.

RECEPTION CRITIQUE

Faire une revue de presse du spectacle. Les élèves partagent-ils le point de vue des critiques ? En débattre.

Annexes

ANNEXE 1. TEMPÊTES ET SORTILÈGES

MIRANDA

Si par votre art, ô mon père chéri,
vous avez fait hurler si fort les eaux sauvages,
apaisez-les. Il semblerait que les nuages
verseraient une poix puante, si la mer,
qui saute au visage du ciel,
d'un coup n'en éteignait le feu.
Ah... J'ai souffert avec ceux que je voyais souffrir :
un beau navire, et à son bord
sans doute de nobles personnes,
fracassé. Oh ce cri a frappé mon cœur même.
Pauvres âmes qui ont péri...
Ah si j'avais été un dieu, un dieu puissant,
j'aurais englouti la mer dans la terre,
avant qu'elle n'avale ainsi le beau navire
et sa cargaison d'âmes.

PROSPERO

Remets-toi, sors de ta stupeur,
dis à ton cœur plein de pitié
qu'ils n'auront souffert d'aucun mal.

MIRANDA

Quel jour sinistre.

PROSPERO

D'aucun mal.
Je n'ai rien fait que par amour pour toi,
toi ma chérie, oui, toi, ma fille,
toi qui ne sais pas qui tu es
ni d'où je viens
ni que je suis bien au-dessus de Prospero
ce maître d'une pauvre cellule
et qui ne serait que ton père.

MIRANDA

En savoir davantage
n'a jamais troublé mes pensées.

PROSPERO

À présent il me faut t'en dire plus.
Ta main. Enlève-moi mon vêtement magique.
Oui, bien. Repose ici, mon art.
Et toi essuie tes yeux. Rassure-toi.
L'affreux spectacle du naufrage,
qui touche en toi la vraie pitié,
j'ai mis tant de précaution dans mon art,
je l'ai si sûrement réglé que pas une âme –
non, qu'il ne se perdit même pas un cheveu
d'une de ses créatures, sur le navire,
que tu entendis crier et que tu vis sombrer.
Assieds-toi. Maintenant tu dois en savoir plus.

MIRANDA

Souvent vous commencez à me dire
ce que je suis, mais vous vous arrêtez,
vous me laissez à mon enquête vaine
en concluant : non, pas encore.

PROSPERO

L'heure est venue. Cet instant même
t'invite à ouvrir ton oreille.
Obéis et sois attentive.

Acte I, scène 2 de *La Tempête* de William Shakespeare, traduction de Jean-Claude Carrière, Paris, Centre international de créations théâtrales, 1990.

ANNEXE 2. PERDRE SES POUVOIRS

PROSPERO

Mon frère, ton oncle Antonio,
– fais très attention, je te prie –
qu'un frère soit aussi perfide !
Lui qu'après toi j'aimais plus qu'autre chose au monde,
je lui avais donné tout le soin de l'état
c'était alors le premier fief
et Prospero le premier duc
à la dignité sans égale
et sans égal dans les arts libéraux.
Je leur consacrai toute mon étude
laissant le soin du gouvernement à mon frère.
Je devins étranger à mon propre état,
transporté et ravi en de secrètes études.
Ton oncle, alors, ce traître – tu me suis ?

MIRANDA

Oh oui monsieur, très attentivement.

PROSPERO

Passé maître dans l'art d'accorder des faveurs,
[...] il créa comme neuves mes propres créatures,
oui, je dis bien, soit qu'il les remplaçât,
soit qu'il leur donnât des formes nouvelles.
Tenant les clés de l'officier et de l'office
il fit entendre à chaque cœur, dans notre état,
le refrain qui flattait son oreille
et il devint ainsi le lierre
qui avait caché mon tronc princier
et sucé ma vigueur, ma sève.
Tu ne m'écoutes pas.

MIRANDA

Oh si monsieur, j'écoute.

PROSPERO

Fais bien attention, je te prie.
Moi, négligeant ainsi les intérêts du monde,
tout à ma solitude, au soin de mon esprit,
travail qui, si secret qu'il fût,
m'était de plus de prix qu'un succès populaire,
je réveillai, chez mon faux frère,
un naturel mauvais.

Acte I, scène 2 de *La Tempête* de William Shakespeare, traduction de Jean-Claude Carrière, Paris, Centre international de créations théâtrales, 1990.

ANNEXE 3. EXTRAIT DU PAYSAN DE PARIS D'ARAGON

Dans le passage de l'Opéra, je contemplais ainsi un jour les anneaux lents et purs d'un python de blondeur. Et brusquement, pour la première fois de ma vie, j'étais saisi de cette idée que les hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond: comme les blés, et l'on a cru tout dire. Les blés, malheureux, mais n'avez-vous jamais regardé les fougères? J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser. Sur la palette des blondeurs, je mettrai l'élégance des automobiles, l'odeur des sainfoins, le silence des matinées, les perplexités de l'attente, les ravages des frôlements. Qu'il est blond le bruit de la pluie, qu'il est blond le chant des miroirs! Du parfum des gants au cri de la chouette, des battements du cœur de l'assassin à la flamme-fleur des cytises, de la morsure à la chanson, que de blondeurs, que de paupières: blondeur des toits, blondeur des vents, blondeur des tables ou des palmes, il y a des jours entiers de blondeur, des grands magasins de Blond, des galeries pour le désir, des arsenaux de poudre d'orangeade. Blond partout: je m'abandonne à ce pitchpin des sens, à ce concept de la blondeur qui n'est pas la couleur même, mais une sorte d'esprit de couleur, tout marié aux accents de l'amour. Du blanc au rouge par le jaune, le blond ne livre pas son mystère.

Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 48-49.

ANNEXE 4. TIRADE DE PROSPERO

PROSPERO

– [...] Allons, un peu de joie,
nos fêtes maintenant sont finies. Nos acteurs,
comme je vous l'ai dit, n'étaient que des esprits
qui se sont dispersés dans l'air, dans l'air léger.
Et de cette vision le support sans racines
les tours couronnées de nuages,
les palais somptueux, les temples solennels,
le vaste globe lui-même,
et tout, oui, oui, tout ce qui peut hériter de lui,
va se dissoudre un jour, et comme ce spectacle
immatériel s'est effacé, il ne laissera pas une traînée de brume
car nous sommes de cette étoffe
dont les rêves sont faits. Notre petite vie
est entourée par un sommeil.

Acte IV, scène 3 de *La Tempête* de William Shakespeare, traduction de Jean-Claude Carrière, Paris, Centre international de créations théâtrales, 1990.