

# Roméo et Juliette



de **WILLIAM SHAKESPEARE** (1564-1616)

Mise en scène et réalisation // **HANS PETER CLOOS**

Texte français // **JEAN-MICHEL DÉPRATS**

1997, 130', couleur, adaptation.

Production **Caligari Films, La Sept Arte, Théâtre du**

**Gymnase/Marseille, Skarabaus Production** // Participation **CNC**

Scénario **Marie Pawlotsky** // Image **Yvan Kozelka** // Son **Alain Villeval**

Montage **Françoise Tourmen** // Musique **Massilia Sound System,**

**Peter Ludwig** // Direction de production **Brigitte Lecuyer**

// Avec //

Juliette **Romane Bohringer** // Roméo **Denis Lavant**

La nourrice **Brigitte Catillon** // Lady Capulet **Katja Rupe**

Capulet **Jacques Denis** // Frère Laurent **Frédéric Leidgens**

Montaigu **Alexander Muheim** // Mercutio **Christophe Gayral**

Benvolio **Omar Bekhaled** // Tybalt **Mathias Marechal**

et Malcom Conrath, Serge Dupuy, Caroline Laurence,

Hervé Deluge, Rachid Hafassa et Flore Grimaud

Décors **Jean Haas** // Costumes **Agostino Cavalca et Marie Pawlotsky**

Maquillage **Piou Decros** // Lumières **Jean Kalman**

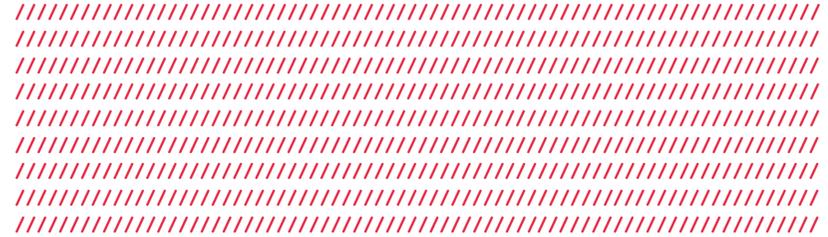
## PRÉSENTATION



Sans rien renier de ses préoccupations et de son esthétique résolument contemporaines, Hans Peter Cloos a mis en scène la célèbre pièce de Shakespeare et il la restitue lui-même pour l'écran. Romane Bohringer et Denis Lavant incarnent avec conviction les deux rôles titres et évoluent dans des décors et des costumes qui mélangent allègrement les époques, marquant l'intemporalité du drame. Dans une sorte de *no man's land*, des jeunes gens organisés en bandes rivales au nom de leur patrimoine génétique, s'affrontent au couteau. Côté vestimentaire, c'est la tendance cuir et tatouages chez les Montaigu, tweed chez les Capulet. Le coup de foudre entre Roméo et Juliette a lieu lors d'une fête somptueusement délirante où *drag queens*, bourgeois libidineux, suivantes en dessous affriolants et voyous de bonne famille s'en donnent à cœur joie sur fond de musique rock. Et comme pour confirmer l'adage selon lequel l'habit ne fait pas le moine, le franciscain qui les marie en secret a lui aussi un genre très *destroy*. Dès lors est scellé le destin des amants de Vérone, et "jamais histoire ne vit plus grand fléau que celle de Juliette et de son Roméo". (*Marie Dunglas pour Images de la culture*)

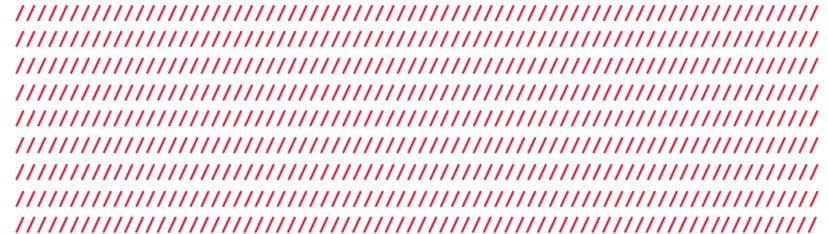


Hans Peter Cloos a mis en scène *Roméo et Juliette* en 1995 ; deux ans plus tard, il adapte son spectacle pour Arte. "Recréation pour l'image" ne signifie pas "captation" : une intention esthétique en commande la réalisation. Le film est donc un objet artistique à part entière qui s'offre à l'interprétation et au plaisir du spectateur. De ce fait, devant cette version filmée de *Roméo et Juliette*, le spectateur pourra associer deux approches complémentaires : celle, dramaturgique, qui se concentrera sur l'analyse de la représentation théâtrale ; celle, filmique, qui sera axée sur les effets de sens liés à la récréation elle-même. Or le metteur en scène et le réalisateur sont ici une seule et même personne : ainsi, le geste de Cloos metteur en scène est redoublé, éclairé, symbolisé, contredit peut-être, par celui de Cloos réalisateur. Les deux analyses sont donc largement indissociables : elles procèdent cependant de démarches différentes.



### SOMMAIRE

REPÉRAGE SÉQUENTIEL	// 4
APPROCHE CINÉMATOGRAPHIQUE	// 5
APPROCHE DRAMATURGIQUE	// 9
GLOSSAIRE	// 13
BIOGRAPHIES	// 14
POUR EN SAVOIR PLUS	// 17



REPÉRAGE SÉQUENTIEL

0:00:00

Prologue 0:01:34

ACTE I

Scène 1 0:02:35 - Vérone Une place publique

Scène 2 0:06:36 - Devant la maison de Capulet

Scène 3 0:09:17 - Dans la maison de Capulet

Scène 4 0:13:45 - Une place sur laquelle est située la maison de Capulet

Scène 5 0:15:51 - Une salle dans la maison de Capulet

ACTE II

Scène 1 0:23:17 - Aux abords du jardin de la maison de Capulet

Scène 2 0:24:42 - Le jardin de Capulet, sous le balcon de Juliette

Scène 3 0:34:33 - La cellule de frère Laurent

Scène 4 0:37:23 - Bains

Scène 5 0:42:53 - Le jardin de Capulet

Scène 6 0:44:36 - La cellule de frère Laurent

ACTE III

Scène 1 0:49:56 - Vérone. Promenade près de la porte des Borsari

Scène 2 0:58:51 - Le jardin de Capulet

Scène 3 1:10:39 - La cellule de frère Laurent

Scène 4 1:12:54 - Dans la maison de Capulet

Scène 5 0:15:42 - La chambre de Juliette

ACTE IV

Scène 1 1:31:54 - La cellule de frère Laurent

Scène 2 1:37:50 - Dans la maison de Capulet

Scène 3 1:39:10 - La chambre de Juliette

Scène 4 1:45:12 - Une salle dans la maison de Capulet

Scène 5 1:46:16 - La chambre de Juliette

ACTE V

Scène 1 1:50:07 - Mantoue. Une rue

Scène 2 1:55:15 - La cellule de frère Laurent

Scène 3 1:56:30 - Vérone. Le cimetière

Fin 2:10:15



Ce qui s'impose d'emblée, lorsque l'on découvre la mise en scène cinématographique qu'Hans Peter Cloos a réalisée à partir de son travail scénique, c'est qu'il aime le cinéma. Il en possède l'expérience et il ne s'égare jamais entre les deux modes d'expression, leur conférant à chacun une spécificité qui, dans le cas présent, fonctionne avec une évidente synergie. L'analyse de son travail est alors particulièrement intéressante car les partis pris de **cadre**, de **découpage**, d'axes de vues... permettent non seulement une approche nouvelle et différente du spectacle mais aussi du texte de Shakespeare. C'est donc à travers cette 'grille de lecture' que se fera l'analyse du film **Roméo et Juliette**, le contraire d'une simple captation.

Le Format

Le simple fait de ne pas céder au format traditionnel de la télévision (proche du carré), media pour lequel le film est destiné à l'origine, afin de lui préférer celui du scope pose dès le départ les ambitions de Cloos. Un format plus resserré aurait déterminé des rapports de corps dans l'espace sans doute contraires ou moins lisibles que ceux qu'il peut obtenir avec le scope. Dans cet espace allongé, proche de celui d'une scène de théâtre, la distance entre deux ou plusieurs personnages peut véritablement trouver sa signification. De même que lorsqu'un plan choisit d'isoler un visage, il y aura là non pas une adaptation aux limites de l'espace autorisé, mais au contraire une volonté affirmée d'isolement du comédien. Et à partir de là, une évocation de la solitude du personnage, même à l'intérieur d'un groupe. Le scope offre donc une large possibilité d'expression, de contrastes et de lectures d'une scène dans la mesure où il peut donner à voir à la fois le groupe, le duo ou l'isolement.

## **Le Cadre** //////////////////////////////////////

C'est au cinéma le moyen de cerner un élément, un geste, un objet. Donc de donner à voir. Mais aussi à ne pas voir grâce au principe du hors champ. De nombreux exemples permettent ici d'en apprécier la valeur. Premier constat, le choix récurrent du plan américain. C'est à dire un cadre qui filme à la fois le visage d'assez près pour en capter et retranscrire l'expression, mais aussi le corps pour rendre compte de son mouvement. Ne jamais perdre la notion de ce corps dans l'espace du jeu mais aussi, et surtout, dans son rapport à l'autre et aux autres, semble être une des ambitions les plus manifestes de la mise en scène de ce film. Ce qui est loin d'être gratuit si l'on considère que la pièce nous ramène à un siècle où le contact physique est tabou, proscrit. Mais, comme de tout temps le corps exulte, désire, s'offre, repousse. Et ce sont ces mouvements antagonistes, impulsifs, douloureux que le plan américain permet d'enregistrer. La pièce nous apporte le texte, l'argument, et l'image le charnel. Une dimension au cœur de tous les rapports que nous voyons se mettre en place, que ce soit entre Roméo et Juliette, mais également entre cette dernière et sa nourrice, ou encore sa mère. Ce sont aussi les attouchements ambigus de Mercutio et de ses amis. Tous les sous-entendus reprennent leur fonction narratrice, achèvent d'écrire les protagonistes de ce drame puisqu'ils racontent autrement, en différé, tous les enjeux de la pièce.

Par exemple, dans la première scène entre Juliette, sa nourrice et sa mère, cette dernière demeure un long moment en bord cadre. Un geste de trop, un pas sur le côté et la voilà qui disparaît. Et de quoi parle la scène ? De l'âge exact de Juliette que sa propre mère semble ignorer. Grâce à ce simple jeu de bord cadre, Cloos met en exergue le rapport impossible entre une femme et son enfant, plus proche dans ce cas (au sens physique comme au sens affectif) de sa nourrice.

Le plan de la rencontre entre Roméo et Juliette met en évidence la distance 'respectable' entre les deux jeunes qui, tout en tournant l'un autour de l'autre, ne franchissent pas cette séparation. Dans la même séquence, des inserts en plan serrés sur les visages isolent tour à tour les tourtereaux. Cette 'solitude' que donne à voir la caméra brise d'emblée l'idée d'union induite par le mouvement giratoire et harmonieux qui est le leur. Par ce simple effet de montage, et la rupture qu'il provoque, l'amour est d'ores et déjà donné comme condamné.

De même, après leur première nuit passée ensemble, Roméo doit partir car le jour se lève. Plusieurs fois il s'échappe du cadre. D'un mouvement de corps, il disparaît de l'image. Et Juliette l'y ramène plusieurs fois de suite, essayant de l'y contenir. Là encore, le couple est voué à la séparation.

## **Le découpage** //////////////////////////////////////

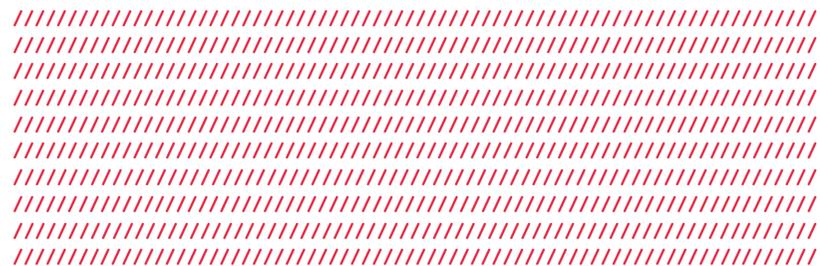
Hans Peter Cloos choisit une forme très découpée, multipliant les plans de coupe, recadrant souvent dans l'axe, avec un grand nombre de champs contrechamps. Outre l'impression de rythme que ces options confèrent au film, elles renvoient d'abord aux ruptures mêmes du texte. La pièce de Shakespeare refuse elle-même la linéarité, jouant de contrastes forts qui trouvent ici un écho formel.

Premier constat, le principe du champ contrechamp s'inscrit dans la continuité de ce travail sur l'espace entre les corps. Reprenons la scène entre Juliette, sa nourrice et sa mère. Une fois qu'elles sont assises, Cloos découpe l'espace de trois manières. Deux axes obliques (un du côté de la mère, un autre du côté de la nourrice) et un cadre serré qui isole le visage de profil de Juliette, donc sans rupture d'axe. Ce

principe se répète d'ailleurs souvent dans le film, puisqu'il mesure ainsi l'écart entre les corps, marquant plus souvent l'absence d'intimité ou de tendresse. Ici les femmes ne se touchent pas, se frôlent à peine. Les corps restent distants. Comme s'il n'y a pas d'affection possible. Le champ contrechamp insiste aussi sur le fait que peu de regards s'échangent. Renvoyant Juliette à cette solitude que la caméra saisit grâce à ce plan serré sur elle seule, et où elle regarde hors champ, vers un ailleurs improbable et inconnu.

La fameuse scène du balcon, répond aux mêmes exigences. Le choix très marqué des contre-plongées et des champs contrechamps où les deux amoureux apparaissent successivement au premier ou au second plan, met en évidence la distance qui les sépare. Distance amplifiée par ces mouvements en contrebas et en oblique, et par le fait que les acteurs sont souvent bord cadre. Il y a dans ce choix d'axe une impression de vertige et par conséquent de malaise. Peu de plan sur les visages. Et de plus les cadres sont différents pour Juliette (serré) et pour Roméo (plus large). Ce qui peut sembler un détail revêt ici une importance. Si la façon de cadrer le visage ne peut être harmonieuse, c'est une fois encore pour signifier que leur amour n'est pas viable. Ce qui intéresse Cloos dans cette scène pourtant intime, chuchotée et terriblement émouvante, c'est de mettre en scène l'impossibilité physique du rapprochement de corps. Il tourne cette béance entre les amoureux comme un fossé infranchissable, inéluctable. Une impression d'autant plus forte que la scène précédente montrait un cadre saturé de corps masculins, entremêlés, hilares et furieusement sensuels.

Dernier exemple des possibilités offertes par le seul découpage cinématographique : la scène où Juliette, seule dans sa chambre, implore la nuit d'être sa complice et de faciliter la venue de Roméo. Hans Peter Cloos brusque le montage, privilégie des prises courtes, presque fugaces, filmées en cadres fixes et joue de l'ellipse. Juliette se tient debout, allongée, puis prostrée. Bref, il prend le contre-pied de ce que l'on attendrait de la mise en scène d'un monologue qui est une forme fluide, unique, dans une continuité que le cinéaste refuse ici de façon évidente. Ce 'bouleversement' de la logique répond à celui de son héroïne, en proie à des désirs fougueux. Du même coup, comme le découpage prend en charge cette 'excitation', la comédienne peut économiser son jeu (ce qui serait impossible sur une scène) et peut rendre son interprétation plus intime, plus contenue. Ceci est d'autant plus juste que le désir de Juliette est secret, profond et contraire à une expressivité. Une fois encore, la forme ne joue pas la redondance du texte ou du jeu scénique, mais vient en complément. Elle permet, comme nous le disions en introduction, d'apporter un nouvel éclairage à la fois au texte et au travail de la scène.



## Entretien "imagé" avec Hans Peter Cloos //

**En règle générale, qu'est-ce que selon vous le découpage cinématographique peut et doit apporter au travail scénique...**

La base fondamentale, c'est l'espace. La scène est un espace tridimensionnel dans lequel le spectateur peut choisir ce qu'il regarde. Avec le découpage cinématographique, je peux jouer sur les deux niveaux. C'est à dire que je peux soit privilégier un plan large où le spectateur peut encore se balader, soit choisir de concentrer le conflit. C'est à dire amener le spectateur à se focaliser sur un objet ou un mouvement. L'espace cinématographique est plus objectif, mais il est également moins ouvert et moins démocratique que le théâtre. Et cela a des conséquences sur le jeu, sur la manière dont un comédien va bouger, va parler. Sur un écran, un acteur qui bouge les yeux de droite à gauche, c'est une tempête. Sur scène, le même mouvement ne se perçoit pas. C'est la raison pour laquelle je n'aime pas le principe de la captation. C'est intéressant pour les archives mais pour faire un film, je crois qu'il est nécessaire de procéder à une transformation de l'espace, du jeu, de la voix et aussi de l'esthétique. Par exemple, les costumes ont besoin d'être moins abstraits que pour le théâtre. Il y a donc un processus de récréation pour l'image; mais spectacle ou film, le spectateur doit avoir l'impression qu'il s'agit du même travail.

## **Pourquoi le choix majoritaire du plan américain?**

C'est un cadre humain. Comme c'est une pièce sur l'amour, je trouve qu'il a sa place. Cela me permet de montrer que les corps sont également sexués. C'est un cadrage qui permet d'être insolent.

## **Le cinéma offre la possibilité de mettre en scène un cauchemar qui n'existe évidemment pas dans la pièce en l'état...**

Je pensais que pour raconter cette histoire, qui est celle de jeunes gens, il était intéressant d'avoir recours à des codes que les jeunes d'aujourd'hui reconnaissent. Fellini, Bergman ont eu recours à ces images oniriques ou cauchemardesques. Le cinéma, pour moi, c'est le rêve. Je veux dire que c'est le média qui me permet de montrer l'inconscient. Et je voulais avec le film, m'affranchir du réel pour pouvoir aller dans cette direction.

## **Vous faites le choix d'un film très découpé...**

Parce que je pense que la pièce est très fragmentée. Il y a de la rupture, des ellipses. C'est une succession de tableaux. Dans ce sens, l'écriture de Shakespeare est très cinématographique. Et expressionniste dans la mesure où elle joue souvent du contraste entre deux scènes, opposant l'harmonie à la violence, la violence à la beauté. Ce n'est pas une pièce 'ronde', harmonieuse. Je la vois plutôt comme un tableau de Francis Bacon: un corps très détaillé mais une surface dans le flou...

//  
//  
//  
//  
//  
//  
//  
//  
//  
//  
//

## APPROCHE DRAMATURGIQUE //

//  
//  
//



Pour appuyer l'analyse dramaturgique, on ne saurait trop recommander aux utilisateurs de se reporter au texte de Shakespeare dans une version bilingue portant la traduction de Jean-Michel Déprats. Les quelques passages supprimés au montage pourront ainsi être restitués.

L'analyse d'une représentation théâtrale engage une vigilance du spectateur sur au moins trois niveaux de signification. Au plan de la fable\* d'abord, il faut suivre l'évolution du récit telle que le metteur en scène la présente; une attention au jeu impose de lire les choix d'interprétation des acteurs (gestes, mouvement, diction); un regard sur la dramaturgie\*, conduit à saisir le geste esthétique du metteur en scène, en gardant à l'esprit que tout élément de décor n'existe qu'en rapport avec la conception d'ensemble de la représentation.

Dans sa mise en scène de **Roméo et Juliette**, Hans Peter Cloos ordonne trois motifs majeurs de la pièce de Shakespeare: *l'amour passion*, que la mise en scène présente plus largement sous la forme d'une mise en circulation du désir; *le théâtre comme fête et artifice*, qui est ici l'occasion de grandes virtuosités baroques; le tout situé dans un contexte de *conflit social* que Cloos choisit de figurer à partir de la marginalité. Ces motifs sont agencés dans une dramaturgie qui fait ouvertement référence aux problèmes esthétiques et sociaux d'une époque (les années 1985-1995 en France), mais les transcende par la figuration intemporelle d'une histoire à portée universelle.

## **Un couple contrasté //**

La passion qui lie Roméo et Juliette est traitée selon un parti pris de mise à distance de toute fusion romantique. Refusant toute idéalisation du couple façon jeunes premiers, Cloos met en valeur les contrastes très forts qui éloignent et rapprochent par intermittence Roméo et Juliette, enfermés chacun dans son désir, dans

sa temporalité, dans ses difficultés propres. D'un point de vue scénographique, le contraste est fondé sur une nette opposition, fidèle au drame shakespearien : *face à un Roméo accompli, Juliette est en évolution*. La silhouette de Roméo traverse les espaces, pour rejoindre une Juliette qui fait figure, par rapport à lui, de point de stabilité. Mais la progression intérieure de la jeune fille est spectaculaire. Elle est d'abord présentée comme une enfant à la spontanéité hésitante et naïve, mais en désir d'émancipation (elle se dégage difficilement de son ridicule costume de nounours puis jetera sa peluche de son balcon). Elle s'affirme ensuite, résiste en douceur, par une ruse joyeusement assumée, à la haine d'un père abusif (scène 12) et à l'emprise de sa nourrice, au moment même où sa robe rouge décollée (Acte III) signale sa féminité. Inversement, le jeu de Roméo, en dépit de ses variations, n'évolue pas au cours des actes. Tout en *force pulsionnelle retenue*, il canalise son énergie désirante en une expressivité chorégraphique et vocale au lyrisme appuyé, qui peut culminer en une danse féline, comme sur le tombeau de Juliette qu'il croit morte. Roméo et Juliette vivent deux rapports à l'espace très différents : devant une Juliette plutôt statique, Roméo, le déraciné en partance, est une figure en équilibre précaire, comme le montre assez le fragile moment où il parvient à se hisser et demeurer à la hauteur de son amante (scène du verger). Si les différents costumes de Juliette indiquent une socialisation progressive, Roméo demeure un individu en rupture de ban. De plus, son visage détaché sur la danse des flammes, à l'ouverture de la pièce, la veste de cuir, le poignard et les mitaines profilent derrière la figure du mauvais garçon celle d'un héros archaïque qui échappe à une temporalité spécifique.

#### **La circulation du désir //**

En 1995, date de cette mise en scène de **Roméo et Juliette**, Romane Bohringer et Denis Lavant sont des figures emblématiques d'un cinéma français de création de type "néo-romantique" (Léos Carax, Cyril Collard), sur fond de catastrophe sociale ou épidémique. Dans *l'esthétique baroque* qui est sa marque, Cloos réactualise un motif et un milieu clés de la création artistique des années 1980 : le sida et le *milieu gay*, particulièrement ravagé par l'épidémie. Roméo, à la scène d'exposition, souffle dans un préservatif ; le clan chahuteur de ses compagnons est expert en travestissement ; les luttes entre clans, les jeux entre garçons sont présentés de manière équivoque ; une scène de rue est déplacée dans un hammam... le tout avec une gaillarde liberté. Or si l'esthétique de Cloos est qualifiable de baroque, c'est d'abord par une insistance sur la présence des corps. La cécité de Frère Laurent sert exemplairement ce projet : si elle peut conférer un aspect inquiétant au personnage, elle permet surtout de jouer du frôlement, du tâtonnement, de la caresse ; il en va de même pour le jeu "coulant" de la nourrice (le diabolin du bal masqué), de sa proximité physique avec Juliette à son jeu "racoleur" avec les garçons. Massages, caresses ou bagarres indiquent assez l'importance accordée par Cloos aux *manifestations du désir et à ses ambivalences*. Si la mise en scène accorde ainsi une place si prépondérante au *sens du toucher*, c'est que celui-ci est un mode fondamental de la relation entre les êtres : geste violent ou caressant, ambigu comme celui de Capulet envers sa fille, il révèle ou trahit une intention sans passer par le détour des mots. Mais, baroque encore, la fatale omniprésence de la mort plane comme une menace constante sur ce monde frivole. L'esthétique de Cloos place au cœur de son dispositif l'exaltation du désir comme énergie vitale et force d'autant plus

précieuse qu'elle est menacée par toutes sortes d'oppressions et de dangers. En ce sens, elle se comprend comme une pièce bilan de la génération sida, et porte la marque d'un siècle qui a pour paradigme la menace de destruction de l'humain.

#### **Artifice, contrastes, anachronismes //**

L'esthétique baroque de Cloos se plaît à l'exaltation du paraître, de la métamorphose et du mélange. L'artificialité est soulignée dès le prologue : le présentateur est revêtu des attributs théâtraux du mime (collerette et teint blanc) et annonce le costume anachronique du Prince (joué par le même acteur) dont les signes royaux, cape, couronne et sceptre, tranchent sur ses vêtements contemporains. L'esthétique se nourrit de *l'accentuation des contrastes*. Au plan de la gestion de l'espace, le territoire du clan de Roméo, constitué de poutrelles et passerelles métalliques, évoque une zone industrielle à l'abandon en opposition avec l'espace socialisé des Capulet. Au plan du système des personnages, les bourgeois installés s'opposent nettement au clan de Roméo. L'hyperthéâtralisation des scènes de rituel et de fête (bal masqué et mariage chez Frère Laurent), tranche sur les nombreuses scènes de duos, traitées plus sobrement. Exemple, à cet égard, est le rôle de la musique : un quatuor à cordes classique accompagne les scènes du couple Roméo et Juliette, tandis que les rythmiques ragga très appuyées de Massilia Sound System ponctuent les scènes de rue. Le spectateur est ainsi invité à déchiffrer le spectacle comme un réseau de signes sensibles, à en accueillir et recueillir les contradictions, les dérapages calculés, les volontaires entorses au bon goût et à la régularité classique.

#### **Un art du lien et de l'association //**

Ce travail sur les contrastes permet de mettre en place des séries d'oppositions nettes, mais qui ne s'ordonnent pas en système. La mise en scène, qui interdit au spectateur toute lecture uniformément réaliste, lui impose de *déchiffrer le spectacle par associations*, comme s'il s'agissait pour lui d'interpréter un rêve, ainsi que le souligne l'onirisme de plusieurs scènes. Il faut donc prêter attention à la symbolique des couleurs (la robe rouge de Juliette et la boîte qui contient le poison), qui permet ce travail d'association, et surtout à la *présence de l'élémentaire dans la mise en scène*. Ainsi, du rôle joué par l'eau (associée à Frère Laurent) et le feu (lié à Roméo) : la cellule de frère Laurent est saturée de vapeur, laquelle couvre également le début de la scène suivante du hammam, assurant la continuité des espaces. La dominante bleue des scènes de rue, le domaine du clan de Roméo, se retrouve dans les tonalités du panneau en plexiglas qui décore la chambre de Juliette, offrant une matière rugueuse et minérale qui rappelle la fresque et évoque à son tour le fond de la cellule de Frère Laurent. Ces éléments sensoriels permettent au spectateur de relier entre eux des motifs communs aux personnages présentés comme marginaux par rapport à la norme de la famille structurée des Capulet et par la figure quelque peu fantoche du Prince.

On aurait pourtant tort d'y voir une réduction symbolique simpliste : à l'instar du leitmotiv joué par le quatuor aux rencontres des amants, la scénographie permet de lier des éléments disparates et d'éviter les oppositions systématiques. Ainsi, l'espace socialisé, balisé, des Capulet, contient pourtant la chambre de Juliette, lieu isolé, perché en hauteur, et proche de la grotte. L'espace présocial où se rassemblent les compagnons de Roméo est baigné dans une dominante bleu électrique qui le singularise ; ses contours visuels sont rendus flous par le recours à

divers artifices fumigènes: il est propice à toutes sortes de métamorphoses qui soulignent le fragmentaire (voir le pan de mur sans porte évoquant le *squat* où vit le clan). Enfin, la cellule de Frère Laurent participe des deux espaces précédents: ce lieu refuge, clôturé, est mal délimité, comme s'il était constitué seulement dans et par le *rituel*.

### Le traitement du conflit social //

Les enjeux sociaux de la pièce de Shakespeare sont organisés par Hans Peter Cloos selon un principe d'apparente, mais trompeuse, binarité. La pièce de Shakespeare expose les ravages d'un système social oppressif sur deux amants: Cloos étend le propos à toutes les figures de l'infériorité ou de la marginalité sociales: la nourrice, frère Laurent et le clan de Roméo. Mais Cloos évite les écueils de la démonstration militante, en jouant des *clichés* du bourgeois et du mauvais garçon, quitte à leur faire perdre en crédibilité immédiate: en ce sens, fagoter un Paris en dandy très kitsch, grimer Lady Capulet en Donna rossellinienne, croquer les compagnons de Roméo en rockers papier glacé, procéder à cette *mêlée de styles*, c'est paradoxalement alléger le spectacle en lui conférant une dimension ludique. Ainsi, Cloos ponctue les scènes de luttes de rythmes de raggamuffin et acclimate l'esprit de *West Side Story* aux années 1990. Substituant à Bernstein les Massilia Sound System, il joue à la fois de l'hommage et du clin d'œil.

### Marginalité //

La représentation de Cloos propose une méditation sur la norme et la marge. La confusion des valeurs qui menace l'ordre social provient au moins autant des gens installés que des "voyous", comme l'indique assez le geste ambigu des pères Montaigu et Capulet jetant leurs bourses d'argent auprès des corps des deux amants à la lugubre scène finale. La mise en scène invite à lire dans la pièce les fragiles promesses d'une *régénération de l'ordre social dans et par ses marges*, où sont frayés les seuls espaces réservés aux amants, aux parias et à ce frère Laurent à la voix singulièrement douce.

### Une esthétique postmoderne //

Mais cette mise en scène, relevant à bien des égards d'une esthétique postmoderne, ne délivre pas de message univoque. Portant trace du recyclage de différents styles, elle met en place une esthétique à la fois ludique et grave, qui accueille la diversité, la contradiction et la complexité. Ainsi, le motif central de la pièce shakespearienne, le désir porteur de promesse de vie et conduisant fatalement à la mort, est ici porteur d'une réflexion sur *différentes formes que peut revêtir le mal aujourd'hui*. Ce dernier a pour nom sida, mais touche aussi, plus largement, aux formes modernes de la crise des valeurs. Cloos, s'il ne propose aucune solution au problème du mal, pointe fortement le besoin propre à la modernité d'*inventer de nouvelles formes de rituels*, comme en témoignent les fêtes et cérémonies qui émaillent la représentation, mais aussi plus largement le parti pris hyperthéâtral de sa mise en scène. On le voit, on ne peut appliquer de "grand récit" unificateur au *Roméo et Juliette* de Cloos: c'est précisément dans ses ambivalences que réside sa richesse.



### GLOSSAIRE //

**Côté jardin, côté cour:** côtés gauche et droit de la scène (penser à Jules-César) vus depuis la salle.

**Dramaturgie:** sens 1: éléments constitutifs de la construction dramatique classique (exposition, nœud, conflit, catastrophe finale); sens 2: structure idéologique et formelle de l'œuvre représentée (depuis Brecht)

**Fable:** structure narrative de l'histoire.



## BIOGRAPHIES

### Hans Peter Cloos

Hans Peter Cloos est né en 1949 dans la banlieue de Stuttgart. A New York, en 1969, il rencontre Ellen Stewart, fondatrice de la Mama-Experimental Theatre Club et fréquente également le Living Theatre. Après avoir suivi à Munich les cours de la Schauspielschule du Kammerspiele, il crée la Rote Rübe ("La Betterave rouge"), une des plus importantes compagnies théâtrales allemandes des années 70. Ce collectif de création et de production, est invité en 1975 et 1976 au Festival de Nancy. Hans Peter Cloos monte en France, aux Bouffes du Nord en 1979, **L'Opéra de Quat'sous** de Bertolt Brecht et Kurt Weill et remporte le prix de la critique. Il vit depuis cette date à Paris et travaille également en Allemagne, au Japon et en Grande-Bretagne.

Auteur, metteur en scène et réalisateur, son œuvre explore avec modernité le théâtre allemand du XX<sup>e</sup> siècle, de Bertold Brecht à Heiner Müller, mais aussi l'opéra et le cinéma grâce auquel il a fixé quelques unes de ses propres mises en scène.

### Théâtre

- Susn** de Herbert Achternbusch. Festival d'Avignon, 1981.
- Mercedes** de Thomas Brasch. TNP - Centre dramatique national de Villeurbanne, 1985.
- Othello** de William Shakespeare. MC 93 - Bobigny, 1986.
- Richard II** de William Shakespeare. Schiller Theater Berlin, 1987.
- Quartett** de Heiner Müller. Schillertheater - Berlin, 1988.
- 2050** de Harald Müller. MC 93 - Bobigny, 1987.
- Mon Herbert** de Herbert Achternbusch. Odéon - Théâtre de L'Europe Paris, 1988.
- Le Malade imaginaire** de Molière. Théâtre National de Chaillot - Paris, 1990.
- La Vie de Gundling** de Heiner Müller. Wuppertaltheater, 1991.



- Les Chants de Maldoror** du Comte de Lautréamont. Théâtre Paris-Villette, 1991.
- Pièces** de Philippe Minyana. Théâtre Paris-Villette, 1992.
- Cabaret Valentin** de Karl Valentin. Théâtre National de Chaillot - Paris, 1993.
- Chemins de feux** de Jacques Doazan. Théâtre Ouvert - Paris, 1994.
- La Marie vison** de Shuji Terayama. Parco Theatre - Tokyo, 1994.
- Die Gesammelten Werke von Billy the kid** de Michael Ondaatje. Schauspielhaus - Dortmund, 1994.
- Roméo et Juliette** de William Shakespeare. Théâtre du Gymnase - Marseille, 1995.
- Merlin** de Tankred Dorst. Staatstheater Karlsruhe, 1997.
- Les Belles Endormies** de Yasunari Kawabata. Festival d'automne - Paris, 1997
- Lulu** de Frank Wedekind. Théâtre national de Chaillot - Paris, 1998.
- Richard III** de William Shakespeare. Théâtre Alexandre Dumas - Saint-Germain-en-Laye, 2000.
- Extrême nudité** de Christiane Liou. Essaïon - Paris, 2000.
- Déjeuner chez Wittgenstein** de Thomas Bernhard. Athénée-Théâtre Louis Jouvet - Paris, 2003.

### Cinéma

- Deutschland im Herbst**. Oeuvre collective en collaboration avec Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff. Prix spécial du jury du 28<sup>ème</sup> festival du film de Berlin, 1978.
- L'opéra de Quat'sous**, Prix de la critique - Paris 1988.
- Mercedes**, 1985.
- La Pierre, la terre, le ciel**, 1991.
- Cabaret Valentin**, 1994/95.
- Roméo et Juliette**, 1996.
- Déjeuner chez Wittgenstein**, 2004.

### Opéra

- Elegie for young lovers** de H. Werner Henze, 1990.
- Mozart** de C. Marchewska, Salle Gaveau - Paris, 1993.
- Euryanthe** de Carl Maria von Weber, Festival d'Aix-en-Provence, 1993.
- Le Voyage d'hiver** de F. Schubert, C. Boltanski et H. P. Cloos. Opéra Comique - Paris, 1994. Brooklyn Academy of Music - New York, 1998. Opéra de Bern, 2000. Théâtre de la Tempête - Paris, 2002
- Cabaret Schoenberg** de A. Schoenberg. Opéra de Bordeaux, 1999.
- Troades** de A. Reimann et **Pierrot lunaire** de A. Schoenberg. Théâtre de la Tempête - Paris, 2002.

### Denis Lavant

Né en 1961, élève au Studio 34, à l'ENSATT (rue Blanche), puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Denis Lavant débute au théâtre en 1980. Il est dirigé, entre autres metteurs en scène de renom, par Antoine Vitez, Matthias Langhoff, Bernard Sobel, Lukas Hemleb et a également joué dans deux autres mises en scène de Hans Peter Cloos : **Cabaret Valentin** et **Le Malade Imaginaire**. Au cinéma ses débuts sont indissociables de l'œuvre de Léos Carax, dont il est l'interprète masculin de prédilection dans **Boy meets girl**, **Mauvais Sang** et **Les Amants du Pont-Neuf**.



### Romane Bohringer

Née en 1973, Romane Bohringer entame sa carrière artistique au cinéma à l'âge de 13 ans. C'est avec Peter Brook qu'elle fait ses premiers pas sur les planches dans *La Tempête* de William Shakespeare aux Bouffes du Nord. Le cinéma la révèle au grand public avec le succès des *Nuits fauves* de Cyril Collard, qui lui vaudra le César du meilleur espoir féminin en 1992. Depuis, son parcours alterne entre théâtre et cinéma. Elle est devenue la comédienne complice d'Irina Brook pour laquelle elle a interprété *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams et récemment *La Bonne Âme de Setchouan* de Bertold Brecht. Pour Hans Peter Cloos, elle a également interprété *Lulu* de Franck Wedekind.

POUR EN SAVOIR PLUS

### Bibliographie sélective

Les ouvrages cités sont disponibles à la vente, à la date de réalisation de ce document

#### Sur *Roméo et Juliette*

##### Revue

**PREDAL**, René. *Roméo et Juliette encore et toujours*. Le théâtre à l'écran - Cinémaction, 4<sup>e</sup> trimestre 1999, N°93, p. 125-126.

##### Ouvrages

**FRAISSE**, Luc. *Roméo et Juliette et la dramaturgie shakespearienne*. Presses universitaires de Strasbourg, 1994. 104 p.

ISBN 2-86820-342-6

Analyse de l'oeuvre de Shakespeare, son contenu dramaturgique et ses personnages.

**SHAKESPEARE**, William; **DEPRATS**, Jean-Michel [trad.]. *Roméo et Juliette*. Paris: Gallimard, 2002. Edition établie par Jean-Michel Déprats. 1526 p. (Bibliothèque de la Pléiade).

ISBN 2-07-011362-0

**SHAKESPEARE**, William; **HUGO**, François-Victor [trad.]. *Roméo et Juliette*. Paris: Le Livre de Poche, 2000. Edition établie par Anne-Laure Brisac. 254 p. (Jeunesse).

ISBN 2-01-321796-X

Cet ouvrage permet une lecture analytique de l'oeuvre de Shakespeare: un portrait de l'auteur, l'étude des problématiques essentielles et des ressorts dramaturgiques, suivis de quelques références pour aller plus loin.

##### Ressources électroniques

**TROTOT**, Caroline. *Etudier Roméo et Juliette en seconde*.

<http://www.ac-creteil.fr/lettres/pedagogie/lycee/romeo.htm>

**TEXIER**, Patrick. *Roméo et Juliette. Etude parallèle d'un grand classique et d'un film grand public*. Roméo et Juliette réalisé par Baz Luhrmann en 1996.

<http://www.ac-rouen.fr/pedagogie/equipes/lethist/page1/rometjuliette.htm>

**BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE**. Département des Arts du spectacle. *Robe de Juliette* - Collection Dullin. La robe de Juliette créée par le décorateur et costumier Jean Hugo pour la mise en scène de Jean Cocteau au Théâtre de la Cigale, le 2 juin 1924.

<http://gallica.bnf.fr/anthologie/notices/01571.htm>

#### Sur William Shakespeare

##### Revue

**DAVYDOVA**, Maria; **GUILILOV**, Ilya; **LAROQUE**, François. *Shakespeare et Shakespeare. Qui était William Shakespeare? Cahiers de La Comédie Française*, 1999, N° 29, p.89-104.

Deux articles tentent de percer le mystère de la personnalité de Shakespeare. Le premier propose et critique la théorie développée par I. Guililov dans son ouvrage *Le Jeu de William*

**Shakespeare** (Moscou, éd. ART, 1997). Le second laisse la parole à l'un des spécialistes français de l'auteur élisabéthain : F. Laroque.

### Ouvrages

**GRIVELET** Michel, **MARTINET** Marie-Madeleine, **GOY-BLANQUET** Dominique. *Shakespeare de A à Z... ou presque*. Paris : Aubier, 1988. 511 p. ISBN 2-7007-2810-6  
Cet ouvrage conçu, comme un dictionnaire, offre des renvois et un répertoire méthodique des entrées qui permettent au lecteur de suivre les ramifications d'une enquête sur Shakespeare.

**KOTT**, Jan; **BROOK**, Peter. *Shakespeare notre contemporain*. Paris : Payot, 1992. 310p. (Essais Payot). ISBN 2-228-88622-X

**LAROQUE**, François. *Shakespeare comme il vous plaira*. Paris : Gallimard, 1991. 176 p. (Découvertes Gallimard). ISBN 2-07-053170-8  
Description de la Renaissance anglaise et de la société qui inspira Shakespeare.

**MARIENSTRAS**, Richard. *Le proche et le lointain : sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise au 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles*. Paris : Les Editions de Minuit, 1981. 328 p. (Arguments). ISBN 2-7073-0584-7  
Cette étude est consacrée à certains aspects de l'idéologie élisabéthaine, à leur utilisation chez Shakespeare et dans plusieurs œuvres dramatiques de l'époque.

**PARIS**, Jean. *Shakespeare*. Paris : Seuil, 1981. 191 p. (Ecrivains de toujours). ISBN 2-02-000022-9  
Présentation de Shakespeare, de sa vie et de son œuvre.

**SCHOENBAUM**, Samuel; **BALMES**, Anne-Dominique [trad.]. *William Shakespeare*. Paris : Flammarion, 1996. 342 p. ISBN 2-08-211565-8  
Constituée à partir de documents d'archives, cette biographie se plonge dans l'environnement quotidien de l'auteur, épouse l'époque et ses moeurs, pour faire la synthèse des travaux historiques réalisés à ce jour.

**SICHERE**, Bernard. *Le Nom de Shakespeare*. Paris : Gallimard, 1987. 259 p. ISBN 2-07-070953-1  
Cet ouvrage aborde l'oeuvre de Shakespeare par les personnages qu'il a composés. C'est une étude psychologique qui est proposée pour déterminer les effets des caractères des héros sur l'action théâtrale.

### Ressources électroniques

**LA COMEDIE - FRANCAISE**. *Biographie de William Shakespeare* (1564-1616).  
<http://www.comedie-francaise.fr/biographies/shakespeare.htm>

**DORVAL**, Patricia. *SHAKESPEARE AND THE MULTIMEDIA: A Checklist of the film, video and audio collections of the C.E.R.R.A.* Centre d'Etudes et de Recherches sur la Renaissance Anglaise, Université Paul Valéry Montpellier III.  
<http://alor.univ-montp3.fr/CERRA/cerra.multimedia.html>

**Vidéographie sélective** //////////////////////////////////////  
Tous les documents relatifs à Roméo et Juliette n'ont pu être présentés dans cette vidéographie. Le critère de sélection a été celui de la disponibilité des œuvres. Ne sont ainsi décrits que les documents disponibles à la vente. Les coordonnées des organismes cités sont en fin de document (Lieux ressources).



### Roméo et Juliette

Grande-Bretagne, 1978, 2h50, adaptation, V.O. sous-titres français.

**Réalisation** : Alvin Rakoff.

**Production** : BBC [Shakespeare collection].

**Avec** : Rebecca Saire, John Gielgud, Michael Hordern, Patrick Ryecart.

// **En vente à** : ADAV (Paris), Colaco (Ecully).

### Roméo et Juliette (...Une histoire d'amour pas comme les autres)

Grande Bretagne/Italie, 1968, 2h18, fiction.

**Réalisation** : Franco Zeffirelli.

**Scénario** : Franco Zeffirelli, Masolino D'Amico, Franco Brusati.

**Musique** : Nino Rota.

**Avec** : Olivia Hussey, Leonard Whiting, Milo O'Shea, Michael York, John Mc Enery, Pat Heywood, Natasha Parry, Robert Stephens, Paul Hardwick...

// **En vente à** : Colaco (Ecully).

### Roméo + Juliette

U.S.A., 1997, 2h, fiction.

**Réalisation** : Baz Luhrmann.

**Scénario** : Baz Luhrmann, Craig Pearce.

**Musique** : Craig Armstrong, Nellee Hooper, Marius de Vries.

**Avec** : Leonardo Di Caprio, Claire Danes, Harold Perrineau Jr., Paul Sorvino, Pete Postlethwaite, John Leguizamo, Diane Venora, Brian Dennehy, Paul Rudd, Jesse Bradford.

// **En vente à** : Colaco (Ecully).

### West Side Story

U.S.A., 1961, 2h25, fiction.

**Réalisation** : Robert Wise, Jerome Robbins.

**Scénario** : Jerome Robbins, Arthur Laurents.

**Chorégraphie** : Jerome Robbins.

**Musique** : Léonard Bernstein.

**Avec** : Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris, Simon Oakland, Ned Glass, William Bramley, Tucker Smith, Tony Mordente, David Winters, Eliot Feld, Bert Michaels, David Bean, Robert Banas.

// **En vente à** : Colaco (Ecully).

### Jean-Michel Déprats traduit Shakespeare (collection Traduire)

France, 1993, 38', documentaire.

**Réalisation** : Henry Colomer.

**Production** : La Sept Vidéo, Direction du Livre et de la Lecture, Centre Georges Pompidou, Europimages, FMP.

Spécialiste de Shakespeare, Jean-Michel Déprats nous dévoile les arcanes de la traduction des textes dramatiques. Des exemples concrets puisés dans l'ensemble du corpus shakespearien et des extraits de la mise en scène de *Macbeth* par Serge Noyelle (1993) avec, en contrepoint, celle de Jack Gold.

// **En vente à** : Boutique du Studio Théâtre de la Comédie-Française (Paris) / CNC - Catalogue **Images de la culture** (Paris).

### Cabaret Valentin

France, 1995, 1h25, adaptation.

**Mise en scène et réalisation** : Hans Peter Cloos.

**Production** : Caligari films, la Sept Arte.

**Avec** : Yann Colette, Denis Lavant.

A la façon d'un spectacle de cabaret jouant avec son public attablé, Hans Peter Cloos a mis en scène un ensemble de sketches du comique viennois Karl Valentin, dont Brecht qui fut longtemps son compagnon de route, disait : "Il est lui-même une blague".

// **En vente à** : CNC - Catalogue **Images de la culture** (Paris).

### J'ai fait un rêve

France, 1995, 37', documentaire.

**Réalisation** : Hans Peter Cloos.

**Production** : Caligari films, la Sept Arte.

Ecrivain, comédien, cinéaste, metteur en scène, Karl Valentin homme de théâtre muniçois, connu son heure de gloire avant l'arrivée au pouvoir des nazis et disparut peu de temps après la fin de la seconde guerre mondiale. Ce documentaire retrace son parcours au travers de photographies, documents, extraits de ses propres pièces et de ses films ainsi que les films réalisés sur son travail et documents sur l'époque de l'entre-deux guerres.

// **En vente à** : Dixtribauthèque (Bordeaux).

### Mercedes

France, 1985, 1h10, adaptation.

**Mise en scène et réalisation** : Hans Peter Cloos.

**Production** : Arcanal, Périphérie production, TNP/Villeurbanne.

**Avec** : Marie Carré, Marc Chikly, Tchéky Karyo.

Dans un univers en ruines, dévasté par les machines et déstructuré par la rarefaction du travail, Io et Sakko, deux jeunes gens révoltés, s'égarant dans l'espace et le temps. La pièce explosive de Thomas Brasch *Si ce n'est le désir* fut un des plus grands succès de la saison théâtrale 1984-1985 en Allemagne. Elle a été créée en France en 1985 au TNP de Villeurbanne. A partir des éléments de sa mise en scène, Hans Peter Cloos réalise son premier film en France.

// **En vente à** : CNC - Catalogue **Images de la culture** (Paris).



### Lieux ressources //////////////////////////////////////

#### ADAV

41, rue des Envierges

75020 Paris

01 43 49 10 02

<http://www.adav-assoc.com>

Vente réservée aux organismes institutionnels pour la consultation et la diffusion sous forme de projections gratuites, uniquement dans l'emprise de l'organisme acquéreur et pour le prêt aux particuliers pour un usage dans le cercle de famille.

#### Boutique du Studio-Théâtre de la Comédie-Française

99, rue de Rivoli

75001 Paris

01 44 58 98 54

Vente réservée aux particuliers pour un usage dans le cercle de famille.

## Centre national de la Cinématographie - Images de la culture

11, rue Galilée  
75116 Paris  
01 44 34 35 05  
alain.sartelet@cnc.fr

<http://www.cnc.fr>

Location à la semaine sur support Beta SP et mise à disposition permanente de supports VHS et DVD pour l'organisation de représentations publiques non commerciales par des organismes culturels, sociaux ou éducatifs. Consultation sur place, sur rendez-vous, gratuite pour les programmeurs.

## Centre national du Théâtre

134, rue Legendre  
75017 Paris  
Cléo Jacque  
01 44 61 84 98  
videotheque@cnt.asso.fr

<http://www.cnt.asso.fr>

Consultation gratuite, sur place et sur rendez-vous.

## Colaco

Les bureaux de Chalin  
20, rue Louis Chirpaz  
69130 Ecully  
04 78 33 94 94  
contact@colaco.fr

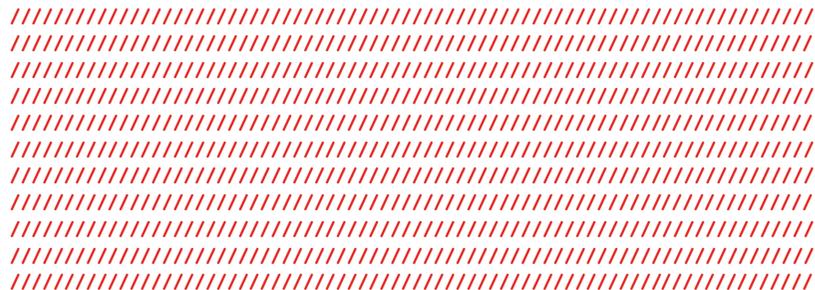
<http://www.colaco.fr>

Vente aux organismes institutionnels avec droit locatif, droit de prêt gratuit pour une utilisation privée ou /et droit de consultation sur place, selon les documents.

## Dixtribauthèque

28, rue Boquière  
33000 Bordeaux  
05 56 48 01 79  
10tribauthèque@wanadoo.fr

Vente réservée aux organismes à vocation culturelle, sociale et éducative pour des projections non commerciales.



Liberté • Égalité • Fraternité

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



**Responsables du projet :** Elisabeth Chabot, Catherine Hubbard et Cléo Jacque (CNT) ; Isabelle Gérard-Pigeaud et Marc Guiga (CNC).

**Rédacteurs :** Xavier Leherpeur et Martin Mégevand.

**Remerciements à Hans Peter Cloos.**

**Design graphique :** Atelier Laurent Malone – Israël Barros.

© CNT-CNC, 2005.

