

Mettre Shakespeare en espace

Michel Vaïs

Numéro 48, 1988

Échos shakespeariens

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28336ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (1988). Mettre Shakespeare en espace. *Jeu*, (48), 10–15.

mettre shakespeare en espace

Dans la floraison printanière de pièces de Shakespeare présentées à Montréal cette année, une heureuse constante: la mise en espace éclatée. Sans doute cela tient-il, pour une grande part, au fait que les trois mises en scène des spectacles en question furent signées par des artistes de la relève oeuvrant dans une certaine marginalité. En tout cas, à l'Espace libre comme à GO et même au T.N.M., on a peu ou prou écarté les conventions qui ont pesé si lourdement sur la tradition française du théâtre de Shakespeare. Cela a sans doute concouru au dépaysement et, partant, au succès obtenu par ces spectacles. Presque jamais auparavant, on n'avait pu voir au Québec de pièces de cet auteur «malmenées» de la sorte (pour leur plus grand bien!), par des metteurs en scène novateurs contestant la tradition du théâtre à l'italienne véhiculée jusqu'à nous par les Français.

quelques brillants précurseurs

Certes, il faut rappeler l'expérience historique de Pierre Dagenais qui monta avec ses amis de l'Équipe *le Songe d'une nuit d'été*, en août 1945, dans les jardins de l'Ermitage. Soixante



Cette maquette d'un théâtre élisabéthain montre les galeries accueillant les spectateurs autour de la scène, où l'on peut voir évoluer trois personnages. Photo: British Council.

Une île recréée dans les jardins de l'Ermitage, lors de la production de 1945 du *Songe d'une nuit d'été*, par l'Équipe. Photo: Henri Paul. ►

participants avaient alors fait surgir du sol «une île qui s'apparent[ait] au caractère sacré de la mythologie¹», de quarante pieds sur quatre-vingts, sur laquelle on planta une forêt d'arbres venus d'Oka. Tout autour, des sillons avaient été creusés, d'où jaillissaient, à travers des vitres, des faisceaux de lumière multicolores. Tous ceux qui ont vu le spectacle en ont été saisis. Malheureusement, de violents orages ont forcé la troupe à annuler plusieurs représentations après la première, offerte — gratuitement, ô inconscience — aux militaires, si bien que l'événement reste dans les mémoires comme le plus merveilleux four de notre histoire théâtrale. Peut-être est-ce la raison pour laquelle les audaces de ce *Songe* de Pierre Dagenais (il n'avait que vingt-deux ans à l'époque) sont restées lettre morte.

Il y eut aussi le travail imaginaire de Pellan qui, en 1946, fit de chaque personnage du *Soir des Rois* un clown surréaliste costumé de couleurs vives². Mais l'expérience, trop limitée par la scène à rapport frontal du Gesù, où se produisaient les Compagnons de saint Laurent, demeura formelle. Il en fut de même lorsqu'en 1968, le T.N.M. reprit la même scénographie pour monter à nouveau la pièce sous le titre *la Nuit des Rois*, à la salle Port-Royal de la Place des Arts. D'après la chronique, on admira encore les brillants tableaux en mouvement, davantage qu'on ne redécouvrit Shakespeare.

Autrement significatif et précurseur fut le *Macbeth* traduit et adapté par Michel Garneau. En dehors des qualités intrinsèques du texte³, il faut retenir la mise en espace inusitée que le Théâtre de la Manufacture a pu effectuer dans le minuscule Cinéma Parallèle en octobre 1978: soixante spectateurs étaient installés autour d'une piste de gravier où se démenaient dix-sept interprètes. Proximité, simultanéité des actions, promiscuité. Avec les sorcières, on assistait à une messe noire où Shakespeare, brutalement, devenait notre contemporain dans la clandestinité.

shakespeare francisé... à l'italienne

Depuis, plus rien. Shakespeare est redevenu au Québec un auteur «français», c'est-à-dire, à l'aise sur les mêmes planches que Molière ou Marivaux. Malgré de brillantes interprétations çà et là qui perçaient le mur de l'ennui (je revois le Puck de Geneviève



1. Pierre Dagenais, *...et je suis resté au Québec*, Montréal, Éditions La Presse, 1974, p. 186.

2. Voir *Jeu* 47, juin 1988, p. 25-39.

3. Sur lesquelles Annie Brisset a cependant livré des constatations impitoyables dans *Spirale*, n° 62, juin 1986, p. 12, «Ceci n'est pas une trahison».

Bujold au Rideau Vert, le Hamlet d'Albert Millaire et l'Othello de Raymond Bouchard au T.N.M.), celui que les Romantiques appelaient le Grand Anglais est resté ici prisonnier de la boîte close, de la scène d'illusion qui tue la tragédie. Comme l'écrit Jean Duvignaud dans *Spectacle et Société*, les poètes français du dix-neuvième siècle ont commencé à «rêver de Shakespeare en transposant ses formes sur une scène qui les stérilisait⁴».

En effet, le théâtre à l'italienne repose sur un moteur qui organise une succession de «surprises». L'action de ce moteur, invisible aux yeux des spectateurs, est facilitée par l'importance des coulisses et la complexité de la machinerie cachée. Le résultat scénique est une suite de tableaux irréels, d'une cohérence abstraite, qui confinent à une expérience d'«hypnose», pour emprunter le mot de Brecht⁵. En outre, le spectateur reste un peu étranger à la représentation parce qu'il est virtuellement confiné hors de l'espace scénique. Pour y pénétrer, fût-ce par procuration, il doit s'identifier au personnage, et donc investir là toute son énergie collective, cessant à toute fin pratique d'exister pour lui-même. Or ce personnage, ce héros sur qui toute l'attention est concentrée dans le théâtre à l'italienne, s'exprime principalement par le langage. Il «est tout entier dans ce qu'il dit et l'existence entière se fond dans le discours⁶». Aussi les metteurs en scène français de Shakespeare ont-ils eu tendance à miser beaucoup plus sur le texte — et de façon si laborieuse! on le voit aujourd'hui — et donc sur la cohérence et la vraisemblance psychologique, que sur l'aspect insaisissable de personnages en proie aux spectres et aux fantômes.

La scène élisabéthaine, en revanche, propose d'emblée une fresque dans laquelle la réalité est diverse et indéfinie. Les personnages y apparaissent comme des marionnettes qu'emportent les forces du destin. C'est cette mise en espace de l'éclatement, du désordre, qui a le plus de chance de permettre d'actualiser Shakespeare. Plutôt que dans un ghetto bourgeois où les personnages sont réduits au dialogue ou au monologue, nous sommes alors dans un lieu fantastique et chaotique où l'imagination retrouve ses droits. Là, les personnages de Shakespeare *vivent* davantage qu'ils ne s'expliquent, et conséquemment, ils se rapprochent de nous.

l'éclatement de 1988

Dans la moins convaincante des trois productions montréalaises du printemps 1988, *le Songe d'une nuit d'été*, le metteur en scène Robert Lepage a tenté de briser le carcan de la scène du Théâtre du Nouveau Monde en plaçant les personnages à un mètre du sol, sur un plateau tournant prenant la forme de la Grande-Bretagne. Activé manuellement par les interprètes (et sans doute aussi par des machinistes cachés) qui intégraient ainsi ce mouvement dans leur jeu, ce plateau bis représentait donc une amusante perversion de la scène à l'italienne. En outre, des escaliers dressés sur la plateforme, ne menant nulle part, offraient des possibilités de dégagement en hauteur, phénomène que la scène d'illusion a tendance à éviter.

Avec *la Tempête* montée par Alice Ronfard à l'Espace GO, la mise en espace était beaucoup plus éclatée. Ce qui la rendait davantage propre à évoquer l'univers mosaïqué de Shakespeare. Installé sur deux côtés d'un rectangle, devant un «carré de sable», le public

4. Paris, Éditions Denoël, 1970, p. 74.

5. «Petit Organon», trad. G. Serreau, in *Revue du Théâtre populaire*, 1955.

6. Jean Duvignaud, *Spectacle et Société*, op. cit., p. 103.

La version 1988 du *Songe d'une nuit d'été*, où trois escaliers disposés sur une plate-forme permettent un dégagement en hauteur. Photo: Robert Etcheverry.



se sentait déjà tout près de l'action. En outre, d'immenses écrans vidéo montraient des personnages dialoguant avec ceux qui étaient sur scène. On s'en rendait compte au cours de la représentation: les interprètes, filmés en direct, se trouvaient à l'étage au-dessous, reliés à nous par un double système audio-visuel. Ainsi, l'espace scénique était magiquement agrandi en même temps que son périmètre devenait imprécis, flou. On pouvait sans effort se croire au coeur de l'action. L'imagination du public était puissamment sollicitée, entouré qu'était ce dernier de sons (Ariel portait un micro sans fil qui dispersait ses cris et lui donnait le don d'ubiquité), face à un double de Prospero physiquement absent mais, par la magie de la vidéo en direct et le talent de Gabriel Gascon, terriblement présent.

Mais c'est avec *le Cycle des Rois* (le second dans l'oeuvre de Shakespeare), mis en scène par Jean Asselin d'Omnibus, que l'on s'est approché le plus de la scène élisabéthaine... tout en la renouvelant. Le public entourait sur trois côtés un plateau borné par de grands miroirs à droite et à gauche et, au fond, par un haut dispositif troué à plusieurs niveaux, pouvant évoquer spontanément une montagne parsemée de grottes, une falaise près de la mer, une façade de château remplie de fenêtres, de portes et de miradors, ou une cour intérieure de Stratford-on-Avon. Les entrées et les sorties se faisaient à la fois par des passages ménagés entre les spectateurs et par toutes les issues du décor, malgré l'étroitesse et l'apparente inaccessibilité de certaines d'entre elles. (Ce qui exigeait des acteurs une bonne pratique de la contorsion, sous peine d'en sortir épuisés.) En fait, ce dispositif était un simple mur de contreplaqué percé d'orifices, sur lequel de solides poignées avaient été fixées.

Au cours de la représentation, la scène était régulièrement traversée en diagonale par de fulgurantes apparitions des personnages, alors que d'autres, en même temps, obliquaient de bas en haut, grim pant aux praticables verticaux; tout cela, en un impressionnant ballet. Quand vinrent les batailles, on eut ainsi l'impression d'être envahi par de fortes armées,



Se rapprochant de la scène élisabéthaine tout en la renouvelant, le plateau du *Cycle des Rois* était borné, sur les côtés, par de grands miroirs, et au fond, par un dispositif où étaient distribués paliers et ouvertures. Photo: Robert Etcheverry.

composées de... cinq ou six soldats! Ajoutons à cela les panneaux-miroirs qui multipliaient les personnages en trompe-l'oeil et une sonorisation qui, comme dans *la Tempête*, semait voix et bruits aux quatre vents (en «trompe-l'oreille», pourrait-on dire), et on aura une idée de l'éclatement spatial qui conférait à ce lieu relativement exigü une remarquable démesure. Tout l'univers semblait ainsi se concentrer sur la scène, suscitant une sensation d'étrangeté de nature onirique. La pharamineuse entrée en scène de Falstaff, personnifié par le grand Robert Gravel, grossi par son costume, était celle d'un véritable géant.

Ces trois productions exceptionnelles ont permis, pour une des très rares fois au Québec, d'inventer des espaces à la mesure de Shakespeare.

michel vaïs