Actes des congrès de la Société française Shakespeare

1 | 1980

Compte rendu des "Journées Shakespeare" de novembre 1979

Journée des 16 et 17 novembre à l'École Normale Supérieure

Marie-Thérèse Jones-Davies (éd.)

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1114>

DOI : 10.4000/shakespeare.1114

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1980

Pagination : 24-31

Référence électronique

« Journée des 16 et 17 novembre à l'École Normale Supérieure », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 1 | 1980, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 06 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1114> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1114

SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE

ACTES DU CONGRÈS 1979

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

M.T. Jones - Davies

1980

chrétien, qui donne à voir et à vivre l'effondrement des certitudes. De sorte que la tragédie élisabéthaine, qui *constitue* l'individu, en même temps le problématise et le déconstruit : « Who is it that can tell me who I am? » demande le roi Lear.

L'opposition entre le « train du monde » et la « vision du monde » conventionnelle joue le même rôle, dans la tragédie élisabéthaine, que dans la tragédie grecque l'opposition entre le présent de la *polis* et le passé du mythe dont parle Jean-Pierre Vernant. Mais l'histoire, interdite dans le théâtre grec, prend ici la place de la légende – l'interdit ne portant que sur l'histoire contemporaine.

Entre l'histoire mouvante ou problématique et le sacré que l'on voudrait immuable se dessine un conflit au terme duquel le sacré est mis en question. Le protagoniste est alors porté à la limite des mondes connus : à la limite du réel, du symbolique, du spirituel – en un lieu où nature et culture abdiquent :

What if it tempt you toward the flood, my lord,
Or to the dreadful summit of the cliff,
That beetles o'er his base into the sea,
And there assume some other horrible form,
Which might deprive your sovereignty of reason
And draw you into madness ?

(Hamlet, I, iv)

Dans cette métaphore saisissante, la chute possible est à la fois matérielle et mentale. On peut donc dire aussi : la tragédie se situe au delà de l'organisation conceptuelle du monde, elle est à la fois une expérience et un effort pour rendre intelligible ce qui ne l'est pas.

La « vie aux confins » donne leur stature exceptionnelle aux personnages tragiques de Shakespeare : après leur mort, c'est une vie plus pauvre et plus pâle qui reprend, à un niveau ontologique inférieur. Le roi Lear meurt. Mais la « chute ontologique » est subie par les suivants :

The oldest hath borne most : we that are young
Shall never see so much, nor live so long.

On revient ainsi à Chaucer : la tragédie se situe nécessairement dans le passé. De sorte que – dit encore Frye – notre sentiment devant l'expérience tragique est le suivant : l'héroïque et l'infini ont été – l'humain et le fini sont.

A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

Rencontres avec des metteurs en scène

Le 16 Novembre

Kings. Commentaires de Denis Llorca sur sa mise en scène. Discussion animée par Marie-Claude Rousseau.

Kings, cette fresque royale inspirée des pièces historiques (principalement les trois *Henri VI* et *Richard III* mais avec, en toile de fond, toutes les guerres dynastiques de Richard II à Henri VII) est un spectacle « colossal », une fête

en trois saisons (l'été, l'automne et l'hiver; le printemps, absent, servant de référence) pendant lesquels le public, fasciné, est tenu en haleine, neuf heures durant, par le récit de « la triste histoire des rois » selon Shakespeare et la passion du théâtre selon Llorca. « Pourquoi *les Rois* ? » Avant tout, répond le metteur en scène, pour l'amour de Shakespeare, et d'un certain théâtre de muscles, de violence, de lyrisme, de complexité, qui tout d'un coup correspondait à des aspirations, pratiquement, d'adolescent. Il s'agissait d'une reconnaissance d'identité qui ne passait absolument pas par l'intellect.

Le public ne s'y est pas trompé. Composé d'amateurs (Angers, Carcassonne) ou de professionnels (Créteil), il a ressenti cet enthousiasme que lui communiquait dans un espace scénique pleinement occupé une compagnie d'acteurs jouant jusqu'à la limite de leurs forces. Llorca se plaît à le souligner : *Kings* est avant tout un acte théâtral, conçu pour celui dont il essaie de tenir le rôle en tant que metteur en scène, « celui qui ne sait rien, qui n'a aucune clé ». Et ce public-là, Llorca ne cherche pas à l'entraîner dans les détails de l'histoire ou de la psychanalyse. Il lui propose une dramatisation, peut-être simpliste mais forte (« peut-être que c'est enfantin ce que je fais, mais je revendique cette enfance-là »), de la lutte pour le pouvoir, de la succession des rois comme de celle des saisons.

Le reste, l'ensemble des mots d'un texte-fleuve (et Llorca de comparer Shakespeare et Claudel sur ce point), n'est pas un tissu de subtilités à interpréter, en tout cas pas à résoudre. « Il ne s'agit jamais de résoudre les contradictions mais de les assumer. Le plus excitant c'est de tout prendre », dit-il en réponse à une question sur l'interprétation psychologique de la monstruosité de Richard. Le verbe shakespearien est un torrent qui passe, malgré tout, même si l'on n'en comprend qu'une partie, et qui emporte des flots d'images sur son passage. Se pose alors la question de la fidélité au texte. Mais fidélité à quoi ? On ne dit jamais les mots de Shakespeare quand on le joue en français. Ce serait nier que les mots de Shakespeare sont autant du son que du sens et que la musique des mots est aussi importante que le contenu intellectuel du texte. La formule magique, le sésame ouvre-toi, est dans la musique.

Point de volonté iconoclaste chez Llorca qui s'avoue « trop amoureux de Shakespeare » pour y ajouter quoi que ce soit. *Kings* n'est donc pas une explication de texte. C'est un texte vivant parcouru d'un souffle extraordinaire, soutenu par « une très belle plastique théâtrale » avec « une série de symboles qui collent au texte et qui sont propres au charme élisabéthain » (R. Gardette).

C'est un « exploit de mise en scène » (R. Marienstras). Il faut souligner la beauté des tableaux vivants qui ponctuent le spectacle, les travaux, les naissances, les morts, les pleurs, les danses du peuple; les feux des veillées sont le contrepoint, au rythme des saisons, des combats des fauves, les «grands», qui mordent la poussière de l'arène politique. Les épées des Lancastre et des York viennent s'y ficher, figurant un jardin généalogique qui prend des allures de cimetière par l'évocation des épées mises en croix. Plus qu'un spectacle historique, *Kings* est une création poétique où la symbolique d'un cosmos déchiqueté (le meurtre de York sous un torrent de pluie; la mort de Jeanne la Pucelle sur son bûcher; l'assassinat de Henry VI à l'intérieur de la cage-sphère métallique — qui tour à tour représente la roue de la Fortune, la couronne, le trône royal ou la prison) plonge jusqu'au cœur de l'enfer

shakespearien. A l'issue de cette histoire, bue à grande lampées, le public est ivre d'images, de mots, de théâtre surtout. Mais comblé devant cette mesure, somme toute, bien shakespearienne.

Après une série d'essais (*Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *Le Nuit des Rois*, *Henri IV*, *Richard II*) *Kings* apparaît à Llorca comme un aboutissement. Il souhaite désormais se tourner vers des textes écrits aujourd'hui. On aimerait cependant qu'il n'en ait pas tout à fait fini avec Shakespeare.

Le Hamlet de Shakespeare

Spectacle présenté par le théâtre du Miroir. Mise en scène : Daniel Mesguish. Création Mars 1977 à Grenoble. Reprise Novembre 1977 au Théâtre des Amandiers, Nanterre.

Le débat s'est organisé après une présentation du spectacle par R. Gardette, J.M. Déprats et D. Mesguish, dont voici quelques extraits.

Pour Raymond Gardette le thème de ce spectacle, à beaucoup d'égards admirable, est la supplantation permanente, le détrônement du père par le fils, le conflit des générations, les conflits de l'amour et du pouvoir. *Hamlet*, dès lors, est une pièce éternellement recommencée. Et les personnages sont reflétés les uns dans les autres. (Ceci s'oppose à la vision traditionnelle du « hamletisme » — le mot de Kozintsev — par lequel chaque génération retrouve en Hamlet ses interrogations). Les répétitions obsédantes se traduisent sur la scène par tous les effets du miroir. Comme l'écrivait Rosalie Colie : « A play-within-a-play which mirrors the plot, or part of the plot, of the play in which it is embedded, offers a dramatic analogy to the mirror mirrored, infinitely reflecting itself » (*Shakespeare's Living Art*, p. 219). L'éminente critique américaine aurait apprécié le spectacle du Théâtre du Miroir.

Parlant de la scénographie J.M. Déprats insiste sur le clivage de l'espace théâtral. Une théâtralité interne est introduite par ce qui se passe sur le petit théâtre, cette architecture de stuc, et sur la scène proprement dite. Les deux lieux scéniques sont affectés d'un degré de réalité, d'une façon théâtrale différents. Ce qui se passe sur cette scène de théâtre (à la différence du film de Kozintsev) c'est ce que Mesguish cherche à mettre en scène : non pas *Hamlet* en tant que fiction, mais l'histoire du texte, le texte à travers les commentaires, les scolies, le texte tel qu'il s'est transformé dans la culture. Pour qui n'a pas vu le spectacle il peut paraître provocant que le rôle du fantôme soit remplacé par des extraits d'autres rôles. Or le rôle du fantôme fait démarquer la pièce, lance l'action dramatique. Pour Mesguish, dans le texte de *Hamlet*, il y a un processus d'autogénération. A plusieurs reprises Hamlet commence une tirade et c'est le comédien qui la reprend, ou bien la « souricière » reprend du « déjà dit ». *Hamlet* ne commence pas de l'extérieur, mais à partir de la pièce même.

D. Mesguish précise : notre point de départ c'était la conscience que *Hamlet* était une histoire du théâtre. Au lieu de raconter une histoire (légèrement œdipienne) *Hamlet*, selon nous, raconterait l'histoire inimaginable d'un personnage de théâtre qui souffrirait de n'être que personnage, qui se verrait jouer la comédie d'une façon insupportable. C'est pour cela qu'il voudrait être, et ne pas être qu'une écoute, qu'une vision, qu'un spectre. Hamlet, sem-

blable à son père, dont la félicité éternelle dépend de la vengeance, ne sera heureux que dans la mort, où il cessera de n'avoir été qu'un personnage.

Il fallait construire un théâtre. Le théâtre construit, nous faisons entrer les acteurs. Et voici un personnage qui n'est pas encore un personnage et qui regarde ce maelström, ce tourbillon qui a nom *Hamlet*. *Hamlet* c'est le mouvement vertigineux de plusieurs actions possibles. Hamlet, le futur personnage, voit *Hamlet*, cette représentation impossible, c'est cela son spectre. Du coup il n'a plus d'existence possible, lui, le personnage. Il est rejeté hors de la réalité.

L'heure du théâtre est impossible à dire. Elle est la conversation impossible entre un personnage et un acteur. L'un dit : « je te reconnais bien, mais tu n'étais pas habillé ainsi tout à l'heure ». L'autre : « Je reconnais ta voix mais tu ne me parlais pas ainsi tout à l'heure ». Ce dialogue impossible sous-tend toutes les pièces de Shakespeare (voir Edgar et Gloucester dans *Lear*). « Etre et ne pas être ». Pourquoi ces mots célèbres hantent-ils nos mémoires ? La réponse appartient au théâtre. Un comédien, de même qu'un spectre, est quelqu'un qui est et qui n'est pas (voir Diderot).

Nous avons assimilé les dessous de la scène à des tombes, les fossoyeurs à des souffleurs qui surgissent d'un peu partout et suggèrent à Hamlet le texte qu'il doit dire. Quant à la pièce dans la pièce, nous sommes partis du principe qu'il n'y avait pas plus de souricière qu'il n'y avait de spectre. Hamlet est un énorme spectre. Aussi la souricière a-t-elle été remplacée par du « déjà-dit » de Hamlet. Le rapport n'est plus, au sens pirandellien, entre le spectacle et le spectacle à l'intérieur d'un spectacle, mais entre deux pièces. *Hamlet* est une pièce qui s'entend et se regarde, qui n'existe que dans le dédoublement, qui n'est unifiée que d'être double, d'être le creux qu'il y a entre deux pièces. Claudius regarde non pas Pyrrhus mais des morceaux de *Hamlet* et craque et hurle : « Lumière ! Lumière ! » (entr'acte).

A la question : « Quand vous dites que Hamlet souffre de n'être qu'un personnage, quel sens donnez-vous au "sujet" Hamlet ? », Mesguish répond : S'il y a contraste entre ce qui se passe sur scène et ce que l'on a dans la salle c'est par le fait de la manifestation théâtrale et non grâce à la fiction. Le contraste dont il s'agit sort de la fiction. Raisonnons par l'absurde : il y aurait au Danemark un prince qui dirait : « quelle tristesse que la vie ! Je ne suis qu'un personnage. Je me rends bien compte que c'est dans une pièce de théâtre que je suis, que je n'ai pas d'épaisseur, que je peux passer à travers moi-même - comme à Elseneur ». C'est ce mouvement qui *est* le personnage. Hamlet-sujet ne veut rien dire. On pourrait concevoir le spectre de façon fictionnelle, mais l'on se situerait tellement en-deça de Shakespeare que ce serait une honte.

Dans ce spectacle, poursuit-il, la traduction elle-même se met en scène. M. Vittoz s'est efforcé de l'écrire dans une langue qui porterait tout ce qui a été traduit jusqu'à présent, qui comporterait des archaïsmes, des mots de notre siècle et même des inventions verbales, et qui marquerait la distance qui nous sépare de la date de *Hamlet*.

Parler à propos de cette traduction de « personnages », de différences dans l'usage du langage, serait passer à l'intérieur d'une fiction. Si l'on croit en cette fiction, alors oui, le fossoyeur ne parle pas comme le roi. Si l'on n'y croit pas, il n'y a pas de différence, mais seulement « du langage » et des

joueurs qui jouent.

Cette conception a suscité d'autres objections : Si vous faites parler tout le monde sur le même registre, est-ce que vous ne créez pas un objet linguistique entièrement à plat, et tout à fait étranger au projet shakespearien ? D'autre part en multipliant les reflets, ne suscitez-vous pas une répétition à l'infini, et pour tout dire un désert ?

(Sans revenir sur le débat qui a suivi on peut se demander jusqu'où le jeu sur l'ambiguïté du personnage et du comédien et la manipulation du texte qui en résulte peuvent être poussés impunément. Il doit arriver un moment où la permutation des rôles et des répliques provoque la désintégration de la pièce en tant que telle, c'est-à-dire en tant que structure dramatique comportant un enchaînement, une progression à travers les conflits vers une issue. Cette structure est assez souple pour laisser à chaque metteur en scène une large marge d'interprétation. Mais peut-on « évacuer » l'histoire d'Hamlet sans démembrer la pièce-même ? J.J.)

Othello IV, iii, 11-105

Interprétation de la scène de la Chanson du Saule dans diverses traductions. Interprètes : Nicole Black, Sylvie Nail, Catherine Servais. Guitare, Mlle Chau-raud. Collaboration du Théâtre du Miroir : mise en scène D. Mesguish ; traduction de M. Vittoz ; interprètes Anne Chaplet, Isabelle Lafon.

Remarques sur les traductions, par R. Gardette.

– Pierre Antoine La Place : *Othello, ou le More de Venise*, in : *Le theatre anglois*, Londres (1746), vol. I, se contente de résumer la scène en quelques lignes car, écrit-il : « Cette Scene est encore une de celles qui ne seroient susceptibles d'aucunes graces dans une traduction, & surtout dans une traduction françoise. »

– Pierre Prime Félicien Letourneur : *Othello ou le More de Venise*, in : *Shakespeare : Oeuvres 1776-1783*, vol. V.

La traduction, en prose, se défend d'être littérale : « Il y a souvent des métaphores et des expressions qui, rendues mot à mot dans notre langue, seraient basses et ridicules lorsqu'elles sont nobles dans l'original. » La grande simplicité de cette traduction la rend proche du goût contemporain.

– Ducis : *Othello ou le More de Venise*. Tragédie en cinq actes (1ère représentation, 26 novembre 1792 avec Talma et Mlle Desgarcins).

Drame sentimental, à sept personnages, aux accents rousseauistes et républicains. Deux conclusions : a) Othello poignarde Hédelmone pour la rejoindre dans la mort, une fois la vérité révélée ; b) Moncenigo arrête à temps la main vengeresse. La « Romance du Saule » – que Ducis place au cinquième acte « comme propre à augmenter la pitié et encore plus rapprochée du dénouement » – autorise Hédelmone à répéter le pressentiment déjà prononcé par sa mère : « Hélas ! ma chère enfant tu mourras malheureuse ! » Si le mélodrame mérite les censures de Vigny, la scène du Chant du Saule nous propose un lyrisme dramatique émouvant.

– Alfred de Vigny, *Othello. Tragédie. Traduite en vers français*. (1ère représentation, 24 octobre 1829, avec Joanny et Mlle Mars) Vigny refuse la prose trop familière :

« La prose lorsqu'elle traduit les passages épiques a un défaut bien grand, et visible surtout sur la scène, c'est de paraître tout à coup boursouflée, guindée et mélodramatique » (*Lettre à Lord****), et il note : « ...J'ai cherché à être aussi littéral que possible... Quelquefois, ... j'ai réussi à mettre le mot sous le mot. Car, en les cherchant avec soin, on trouve d'étonnantes et fraternelles analogies entre la langue anglaise et la nôtre, qui fut entée par Guillaume de Conquérant sur le vieux saxon... La première édition de Shakespeare sur laquelle j'ai fait ce travail, est remplie d'expressions de notre ancien langage : en les remettant en usage, on pourrait, *en prose*, traduire l'ancien anglais mot à mot. »

Vigny prône le réalisme au théâtre : le mot « mouchoir », « ridicule triomphe ! Nous faudra-t-il toujours un siècle par mot vrai introduit sur la scène ? » (*Lettre*).

Le poète, à la façon d'un T.S. Eliot aujourd'hui, se défend d'écrire de la poésie. Il veut que son alexandrin soit : « détendu jusqu'à la négligence la plus familière » (*Lettre*). Ce langage a posé aux actrices et au metteur en scène de grandes difficultés d'interprétation.

— François-Victor Hugo : *Othello* in *Oeuvres complètes de Shakespeare* (1859-1866). La traduction se veut littérale. « Disons-le hautement, pour qu'une traduction littérale de Shakespeare fût possible, il fallait que le mouvement littéraire de 1830 eût triomphé en littérature, il fallait que la langue nouvelle, la langue révolutionnaire, la langue du mot propre et de l'image, eût été définitivement créée. » (*Observations générales sur cette traduction*). Cette traduction, simple et directe a accompagné les réflexions de Stanislavski (e.g. : « Desdémone n'est pas du tout la femme qu'on représente généralement en scène. On en fait une Ophélie, timide et peureuse, alors qu'elle est pleine d'audace et de décision. » (*Othello*, Collection Mise en Scène. Seuil. 1948, p. 33).

Le texte a présenté des difficultés d'ordre dramatique.

— Georges Neveux : *Othello* (1ère représentation, 11 janvier 1950, avec Aimé Clarion et Renée Faure — Reprise de la pièce à la Comédie Française 50 années après le succès du texte en vers de Jean Aicard). La prose légère et souple de Neveux, à mille lieues de la tentative de Vigny, s'allie dans la scène du Chant du Saule, à des rythmes inspirés d'Apollinaire, proches, ici aussi, du goût contemporain. Il semble que la scène du Chant du Saule soit plus réussie que l'ensemble de la pièce — mais la remarque vaut pour toutes les présentations d'*Othello*.

— Michel Vittoz : *Othello*, extrait inédit. Sa traduction part d'un parti-pris de théâtre et s'attache, comme pour *Hamlet*, à créer un archaïsme imaginaire. Elle joue aussi sur le son et le sens. « J'aurais pu traduire « willow » par « oui, l'eau », c'eût été juste mais on aurait perdu l'arbre. Le jeu permet « oui, saule » qui laisse l'arbre et coule tout aussi bien ».

Le 17 Novembre

Les Deux Nobles Cousins

Centre dramatique de la Courneuve. Création en France. Mise en scène de Pierre Constant.

Exposé de Pierre Constant :

Notre but : Présenter une œuvre peu connue, mais aussi inventer un langage d'images, où le corps, le chant, la musique auraient leur place, autant que le verbe, où disparaîtraient les codes, les barrières qui font blocage auprès d'un public de travailleurs non habitués à la cérémonie dramatique.

Le décor : le Centre Dramatique de la Courneuve s'est installé dans un ancien garage — lieu désert où demeuraient des bidons, etc., les résidus de son activité. Nous l'avons transposé pour qu'il devienne un lieu poétique de l'Antiquité grecque — tout en affirmant que les comédiens (en costume moderne) étaient des hommes et des femmes d'aujourd'hui. Les bidons, empilés les uns sur les autres, sont devenus les colonnes du temple. La forêt indiquée par des bâches accrochées à des câbles et qui, une fois hissées, se faisaient cyprès animés de mouvement.

Lecture de la Fable : *Deux Nobles Cousins*, le regard sur l'adolescence de Shakespeare vieillissant. Une histoire d'amour et de mort où se lit un constat pessimiste de l'amour, un conflit entre les amours homosexuel et hétérosexuel. Le thème central est celui de l'Androgyne, synthèse quasi-divine de l'Homme et de la Femme. Rêve mythique qui comble le manque physique et métaphysique de l'autre sexe. Malaise engendré par la quête inlassable et éternelle du double originel. Au delà de l'amour homosexuel — trame et drame de la pièce — Shakespeare nous entraîne dans une tentative de bi-sexualité sous la forme d'une quête frénétique de l'absolu dans l'amour.

Arcite et Palamon ont grandi ensemble et, au seuil de l'âge d'homme, sont si proches l'un de l'autre qu'ils peuvent se confondre. Le même corps, le même cœur, la même âme, deux en un. Ils croisent leurs regards et, dans leurs yeux de Narcisse, rencontrent, bouleversés, la même image, la même soif d'absolu, de sublimation de cet amour.

Emilia, au début, lorsqu'elle refuse tout ce qui a nom d'homme, chante à Hippolyta — ancienne reine des Amazones (chez qui l'homme est banni), qui épouse Thésée malgré les liens de celui-ci avec son double Pirithoüs — des chants sapphiques. Devenue éprise des deux cousins, Emilia ne peut choisir, étant autant attirée par l'un que l'autre. Or les lois de la cité l'obligent à en choisir un. Il faudra que l'autre meure. Emilia revendique la possibilité d'aimer deux hommes en même temps.

Voici donc le message que notre spectacle a essayé de transmettre : il ne devrait pas exister ce choix douloureux, qui engendre la tragédie. Il faudrait réussir la relation triangulaire, bi-sexuelle, et là serait peut-être l'harmonie.

Lecture du mythe. Dans *Deux Nobles Cousins* la Forêt est l'espace privilégié de l'amour et de la guerre, de la fête et de la mort. La Forêt contient les mystères de la vie et de la mort tels qu'on les célébrait à Eleusis, et dans les Dionysies. Dans la pièce, qui rappelle à cet égard *Le Songe d'une Nuit d'Été*, la Forêt est d'abord le théâtre de la fête dionysiaque, qui engendre un monde de liberté où dieux, esprits et hommes sont mêlés dans une danse où toutes les audaces sexuelles sont permises. La Forêt, qui pousse à l'assaut du Ciel est comme un trait d'union entre la Terre et le Ciel, l'Arcadie, la terre d'innocence où les êtres réconciliés découvriraient peut-être l'harmonie.

Ici pourtant, la fête se termine par la mort. Shakespeare nous offre un chassé-croisé de passions qui n'aboutissent pas, d'amour impossibles qui conduisent à la folie. A l'aube de la fête finie, on ramène le corps de la petite adolescente qui aimait sans espoir le beau Palamon. (Dans le spectacle, la fausse mort où la fille du géolier essaie vainement de se noyer est remplacée par une vraie mort. Ce choix dramatique en fait une nouvelle Ophélie. Elle chante même

la chanson du Saule, prise dans *Othello*, en se noyant.) Arcite blessé à mort ne retrouve Palamon que pour s'éteindre dans ses bras. Palamon, amputé d'Arcite, pourra épouser Emilia : un mariage que l'on construit sur une mort, car tel est le sort des amants tragiques. Thésée, fou de douleur à la mort d'Arcite, enfant où il se reconnaît, doute du pouvoir et des dieux.

La Traduction : Véronique Réaud, dans sa traduction, cherche des équivalences françaises d'aujourd'hui à l'univers poétique anglais. A partir d'une première traduction rigoureuse, attentive, humble — injouable — nous avons créé un langage qui réponde à nos choix dramatiques dans une œuvre qui ne se situe pas au temps de la guerre de Troie, mais aujourd'hui. Il s'agissait d'organiser le langage en fonction de la mise en scène et des acteurs. Le langage shakespearien*, quasi-inaccessible devait devenir une allégresse de dire, une douceur des mots qui, quelque part, étaient étrangers. Ce spectacle, c'était une tentative de prise en bouche, de prise en corps d'un langage qui, dans un premier temps pouvait nous paraître aussi éloigné que celui de la tragédie grecque.

Roger Planchon : *Trembler devant Shakespeare*

Communication suivie d'un débat animé par Louis Lecocq

« J'aurai bientôt présenté dix pièces de Shakespeare avec toujours le même double but : apprendre plus en profondeur le métier que j'exerce et réfléchir tranquillement, sous une bonne lumière, aux problèmes contemporains qui nous glacent... et aux questions qui nous sollicitent de l'adolescence à la tombe, les rapports personnels des êtres par exemple... » D'entrée de jeu, l'entretien a pris le ton d'une réflexion grave, qui n'exclut pas d'ailleurs les boutades polémiques. Et le rapport qui s'est établi avec l'auditoire a été celui d'une expérience vécue et partagée. On aimerait citer entre autres, ce que Planchon a dit des œuvres de la « dernière manière » de Shakespeare qu'il avoue avoir pris longtemps à aimer mais où il reconnaît aujourd'hui la recherche d'un nouveau langage et un usage incomparable du merveilleux. Mais le lecteur pourra se reporter à la version de cet exposé qui a paru dans les *Cahiers élisabéthains* d'Octobre 1979.

Typologie de la mise en scène shakespearienne contemporaine

Communication de Jean-Michel Déprats

Faut-il tirer l'œuvre de Shakespeare vers nous ou la replacer dans son contexte d'origine ? Souligner les parentés ou creuser les différences ? A ces questions la mise en scène contemporaine apporte des réponses variées qu'on peut tenter d'ordonner en une typologie. Excluons de ce regroupement la démarche qui réduisant l'œuvre à un contenu narratif, un schéma social ou un archétype, porte atteinte à son intégrité textuelle et formelle. On distingue alors deux types d'entreprises : celles qui situent le texte dans l'histoire et celles qui tirent l'œuvre vers un intemporel.

* « Shakespearien » s'entend bien entendu au sens large puisque l'attribution est incertaine, ou du moins partielle. C'est en effet dans une première édition assez tardive (1634) que la pièce est attribuée à J. Fletcher et W. Shakespeare. Cependant les affinités de la langue poétique de certaines scènes avec celles des dernières pièces du « canon » ont été discernées par divers critiques. J.J.