Actes des congrès de la Société française Shakespeare

28 | 2011
Shakespeare et la Cité

« Shakes in the city » : Shakespeare joué en (avec la) ville

Sarah Hatchuel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1619>
DOI : 10.4000/shakespeare.1619
ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011
Pagination : 121-135
ISBN : 2-9521475-7-4

Référence électronique

Sarah Hatchuel, « « Shakes in the city » : Shakespeare joué en (avec la) ville », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 28 | 2011, mis en ligne le 15 février 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1619> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1619

Shakespeare et la Cité

actes du Congrès
organisé par la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
les 11, 12 et 13 mars 10

textes réunis par
Pierre KAPITANIAK
sous la direction de
Dominique GOY-BLANQUET

COUVERTURE :
Edouard Lekston 2010

conception graphique et logo
Pierre Kapitaniak

© 2011 Société Française Shakespeare
Institut du Monde Anglophone
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
5 rue de l'École de Médecine
75006 Paris
www.societefrancaishakespeare.org

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

« SHAKES IN THE CITY » : SHAKESPEARE JOUÉ EN (AVEC LA) VILLE

Sarah HATCHUEL

Cet article se propose d'explorer ce qui se joue (au propre comme au figuré) lorsque les pièces de Shakespeare sont données dans la rue, dans des mises en scène où les spectateurs sont invités à parcourir un itinéraire dans la cité en suivant les acteurs. Il s'agira d'analyser les rapports esthétiques, idéologiques et politiques qui s'instaurent entre les spectateurs et le spectacle, lorsque la ville sert à la fois de décor, de scène et de salle.

This essay will examine what is at stake when Shakespeare's plays are performed in the streets, especially when spectators are invited to follow the actors through the city. The essay will analyse the aesthetic, ideological and political relations that arise between the spectators and the shows when the city is used as setting, stage and auditorium.

Brutus et Marc Antoine rivalisant de prouesses verbales en plein forum romain¹ ; Octavius César rapportant le couronnement d'Antoine et Cléopâtre sur la place du marché sous les yeux du peuple égyptien² ; Coriolan arborant ses blessures en place publique pour mieux se faire élire³. Le théâtre shakespearien se met régulièrement en abyme dans la rue, au cœur de la cité, et soulève la question des relations qui se nouent entre le théâtre et la rue, entre le jeu et la vie quotidienne des citoyens.

Quelques siècles de théâtres-monuments et de salles 'spécifiques' ne doivent pas nous cacher cette poussée fondamentale du lieu théâtral à s'inscrire dans le cadastre des territoires quotidiens [...] Car tout espace est double, réel et idéal, vécu et fantasmé. Il en est ainsi du théâtre et de la ville.

C'est en ces termes qu'Elie Konigson rappelle la fluidité entre les lieux de représentation et le lien structurel qui existe entre le forum antique et le théâtre⁴. Jouer des pièces de théâtre en place publique, espace à la

¹ *Julius Caesar*, III.ii.

² *Antony and Cleopatra*, III.vi.

³ *Coriolanus*, III.iii.

⁴ Elie Konigson, « Avant-propos » in *Les Voies de la création théâtrale* n° 15 : *Le théâtre dans la ville – espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles*, dir. Elie Konigson, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1987, p. 8. Marvin Carlson, dans son ouvrage *The Haunted Stage* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003) fait également état de la propension qu'a le théâtre à se dégager des théâtres, p. 132 : « in many European languages the words

fois libre et contraignant, permet aux acteurs et metteurs en scène de se libérer d'un carcan institutionnel, d'échapper aux lieux de pouvoir cristallisés par la salle de spectacle, mais, en retour, leur demande de faire face aux bruits et aux intempéries, de gérer des signaux qui ne sont pas directement reliés à l'action dramatique et peuvent parfois noyer le sens⁵. Jouer dans la rue permet de s'adresser à la fois aux spectateurs prévenus et aux passants de hasard⁶, répond à un désir de partage libéré de toute répression, mais demande, dans la pratique, de respecter certaines limites dans les gestes et les mots afin de ne pas troubler l'ordre public. Que se joue-t-il alors, au propre comme au figuré, lorsque les pièces de Shakespeare sont produites au cœur de la ville, dans la rue, dans des mises en scène où les spectateurs sont invités à parcourir un itinéraire dans la cité en suivant les acteurs ? Quelles sont les conséquences esthétiques et idéologiques de ces appropriations urbaines par le théâtre ? Comment le lieu scénique transforme-t-il le lieu de vie ? En quoi la réalité du quotidien se trouve-t-elle transfigurée par la magie scénique ? Cette communication se propose d'analyser les rapports esthétiques, idéologiques et politiques qui s'instaurent entre les spectateurs et le spectacle, lorsque la ville sert à la fois de décor, de scène et de salle.

for the building and the art are the same, derived from the Greek word *theatron*, whose meaning, 'a place for seeing,' encapsulates the dynamic of the viewer/viewed confrontation. In most cultures and most historical periods, however, an important amount of theatrical activity does not take place in spaces specifically designated as 'theatres' ».

⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de Nick Kaye, *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Londres, Routledge, 2000, p. 33 : « the urban landscape offers a profusion and complexity of signs and spaces where the 'condition of reception' [...] might be countered by an excess of information ».

⁶ Pierre Sauvageot remet en cause le terme de « public de rue » et identifie sept comportements différents – ceux des Spectateurs, des Badaux, des Observateurs, des Habitants, des Participants, des Complices, des Protestataires. Voir Pierre Sauvageot, « J'ai beaucoup aimé ton dernier public » in *La relation au public dans les arts de la rue*, Actes du Colloque « Arts de la rue, quels publics ? », organisé par l'Atelier 231 et la Ville de Sotteville-lès-Rouen les 16 et 17 novembre 2005, dir. Anne Gonon, Vic-la-Gardiole, l'Entretemps, 2006, p. 70-71. Floriane Gaber donne également le résultat d'une étude sur le public des festivals de rue, qui affiche un classement plus resserré : « trois groupes de festivaliers définis après enquête menée par EUNETstar : les très cultivés, les fêtards, les aficionados. Les premiers ont intégré les spectacles de rue dans l'offre culturelle qu'ils ont l'habitude de consommer ; les seconds sont là 'par hasard', sans plan précis, et disent apprécier particulièrement l'ambiance de fête ; les troisièmes sont composés en partie de personnes cultivées, en partie de personnes n'ayant quasi aucune pratique culturelle, excepté les spectacles de rue qu'ils disent apprécier particulièrement. Leurs principaux arguments : l'ambiance de fête, la liberté de se mouvoir, la gratuité » in *La relation au public dans les arts de la rue*, op. cit. p. 119 [p. 118-20].

Par le terme « théâtre de rue », les artistes entendent généralement des spectacles donnés à voir hors des lieux pré-affectés que sont les théâtres – dans la rue, sur les places, dans une gare ou un port, une usine désaffectée ou bien un terrain vague, que le spectacle soit donné sur le mode de la déambulation ou du dispositif provisoire (gradins montés pour l'occasion, par exemple). Le théâtre de rue est un phénomène avant tout européen apparu au tournant des années soixante, une expérience artistique qui ne cesse de s'étendre⁷. Des dizaines de festivals spécifiquement dédiés aux arts de la rue ont lieu chaque année en France, dont les trois plus célèbres ont tous plus de vingt ans d'existence : « VivaCité », le festival des arts de la rue de Sotteville-lès-Rouen (trois jours en juin) ; « Chalon dans la rue », festival transnational des artistes de la rue à Chalon-sur-Saône (quatre jours en juillet) ; le Festival international de théâtre de rue et des arts de la rue d'Aurillac (quatre jours en août). L'association « Hors Les Murs » recense des milliers de spectacles de rue chaque année dans ses bases de données⁸.

Jean-Marie Songy, directeur du festival d'Aurillac depuis 1994, présente la raison d'être du théâtre de rue en des termes éminemment politiques et idéalistes :

Jouer dans la ville, avec la ville, avec l'espace public, c'est [...] jouer avec des rencontres imprévues, en changer les règles, provoquer des conversations, plonger dans les pensées de nos contemporains, et inventer ainsi un nouveau monde. [...] Cette liberté d'expression toujours aux limites donne à nos sens un vertige social, culturel et festif. Lorsque la ville est ainsi offerte aux esprits, nous lui donnons une chance de rester humaine et de ne pas laisser sombrer notre civilisation. Le théâtre de rue hurle cette mise en garde et nous la fait partager en ouvrant mille chemins⁹.

Le théâtre de rue aurait donc pour vocation de réveiller les consciences, de proposer d'autres visions du monde, de nouvelles voies idéologiques. Il échappe au lieu théâtral formaté par une classe dominante préoccupée par le maintien d'un certain ordre social et la

⁷ Voir Floriane Gaber, « Les publics dans les festivals européens » in *La relation au public dans les arts de la rue*, op. cit. : « Les arts de la rue contemporains sont nés en France, aux Pays-Bas et en Grande-Bretagne, au tournant des années soixante, sur le modèle américain de la prise de conscience d'un certain pouvoir de la revendication sur le pavé. », p. 118.

⁸ Ces bases de données sont accessibles depuis le site web www.horslesmurs.asso.fr.

⁹ Jean-Marie Songy, « Préface », *Aurillac aux limites : théâtre de rue* de Denis Guénoun, Arles, Actes Sud, 2005, p. 12-13.

définition du bon goût. Pour Joël Cramésnil, « [e]n démontrant qu'un autre type d'espace théâtral est possible, le théâtre de rue intervient [...] sur 'la sortie au théâtre' en procédant à sa déconstruction de genre social¹⁰ ». Denis Guénoun parle, quant à lui, de « transfiguration », pour décrire le phénomène à l'œuvre dans la ville lorsque les « esprits » du théâtre l'occupent :

[D]ans la transfiguration, on ne sait jamais bien ce qui vient de l'objet et ce qui tient au changement de regard. La ville est transfigurée : sa forme est intacte, c'est bien la même ville. Mais elle apparaît dans une tout autre extase, sur un tout autre plan de manifestation. [...] Ce sont bien les mêmes lieux, mais un autre régime de visibilité les saisit. Une manière du corps, venue de la fiction, de la façon, de la fissure, fend ce paysage d'industrie, le décolle de sa vraisemblance¹¹.

En occupant le trottoir, la rue, les places, les usines, les acteurs et leurs spectateurs détournent, de manière souvent subversive, les lieux de leurs fonctions institutionnelles, ou plutôt leur rendent leur fonction première – l'accueil du peuple. La reconquête de l'espace public peut ainsi donner aux spectacles des allures de « sit-in », d'occupations intempestives ou de manifestations revendicatives, rappelant au peuple le pouvoir qui peut être le sien lorsqu'il est rassemblé¹². Un rapport de 2000, commandé par le Ministère de la Culture et de la Communication, souligne que, si le choix de la rue n'a pas toujours le même sens pour les différents acteurs culturels (enjeu esthétique pour les « expérimentateurs », lieu habituel pour les saltimbanques, terrain de conquête pour les nouvelles troupes), « la rue comme espace

¹⁰ Joël Cramésnil, « Point de vue spectateur » in *La relation au public dans les arts de la rue*, op. cit. p. 84 [p. 82-87].

¹¹ Denis Guénoun, *Aurillac aux limites : théâtre de rue*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 21-2.

¹² Guénoun offre une réflexion très juste sur les rapports entre le théâtre de rue et les manifestations de revendication sociale, p. 26 : « De sorte que le soupçon qui me hante devient celui-ci : est-ce que la nouvelle façon d'occuper les rues en y faisant du théâtre n'est pas, aussi, un effet de ce repli ? Savons-nous encore délivrer nos espaces, non pas en fiction, dans le temps circonscrit des loisirs, mais en vérité ? Savons-nous faire des manifestations, des grèves sur le tas, de grands meetings sur la place, autrement que dans le registre, un peu inoffensif, de la fantaisie, du spectacle, ou – pour le pire – de l'animation culturelle ? Allons, rien n'interdit tout de même de renverser le soupçon en espérance positive, un peu messianique : et de dire aussi bien qu'en occupant les voies et les places par le théâtre, nous ne faisons qu'anticiper le grand jeu de la rue transfigurée. [...] De sorte qu'avec le théâtre, aujourd'hui, dans les rues, c'est cette grande fête qu'on prépare. Disons qu'on répète, voilà ». Cette anticipation de la revendication sociale par le théâtre s'est trouvée littéralisée lors du mouvement universitaire du printemps 2009, où certains professeurs ont scandé des vers shakespeariens en guise de slogans pendant les manifestations (« We few, we happy few »...), ou bien enseigné les tirades shakespeariennes dans la rue, à leurs étudiants et aux passants curieux.

d'extériorisation du militantisme politique fait fonction de commun dénominateur¹³ ». Guénoun insiste sur les traits de liberté et de dissidence que revêtent les spectacles de rue, à travers l'attitude même de leurs spectateurs :

on y monte, on escalade, on se perche. [...] Trait d'occupation : monuments et bras des statues fleurissent, bourgeonnent d'une jeunesse sortant d'eux comme des pousses sur les branches. [...] Quelque chose de la légèreté, ou de la vitalité de ce théâtre tient à cette force de juchement, à cette faculté de jucher¹⁴.

La foule qui assiste à un spectacle de rue diffère ainsi du public de théâtre. Elle est peu contrainte dans ses mouvements et son comportement ; elle peut manger, discuter, se coucher, mais aussi et surtout marcher, parfois au côté des acteurs. Loin du traditionnel face-à-face, le côte-à-côte instaure une autre relation aux comédiens, plus à l'aise, plus active. Dans un premier temps, le théâtre de rue peut donner l'impression de rejoindre la vision de Rousseau, qui imaginait une nouvelle forme de théâtre dans sa lettre de 1758 à d'Alembert :

Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous soient mieux unis¹⁵.

Cette vision du théâtre abolit l'idée même de représentation, la dissout au sein d'une communauté de spectateurs/acteurs. Or, c'est finalement l'inverse qui se produit dans le théâtre de rue, puisque le spectacle, même s'il se fond dans la foule, affiche d'autant plus les marques de sa théâtralité et de son altérité que ses contours physiques restent flous. Moins il y a de tréteaux, de gradins et de scène explicite, plus les signes du jeu sont généralement apparents (maquillages exagérés, costumes bigarrés, gestes démesurés...). Les spectateurs ne communient pas simplement entre eux, mais sont traversés « par la frontière qui

¹³ Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les Arts de la Rue : Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation française, Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective, 2000, p. 18.

¹⁴ Guénoun, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 234.

démarque la simulation¹⁶ », en éprouvant ce qui sépare le jeu de la vie ordinaire. Au cœur de la ville, le théâtre, qui n'est plus protégé par ses barrières institutionnelles, semble retourner aux sources et trouver ce qui fait son essence dans le moindre geste ou la moindre intonation. Il se frotte au réel et, dans ce frottement, creuse sa différence et révèle les possibilités de transformation qui dorment en chacun de nous.

Paradoxalement, alors que les conditions originelles du théâtre shakespearien se rapprochent du théâtre de rue à plus d'un titre (représentation en plein air, interaction entre les spectateurs et les acteurs, interaction entre les spectateurs eux-mêmes), les pièces de Shakespeare ne sont que très rarement jouées dans la rue de nos jours. S'il est difficile de connaître exactement le nombre de mises en scène et si nous avons tous des souvenirs plus ou moins flous de rencontres dans la rue avec le texte shakespearien, il est possible d'en avoir une estimation plus précise grâce à la base de données « Hors Les Murs », par exemple, qui recense, depuis 1990, seulement cinq spectacles de rue créés en France présentant des pièces de Shakespeare ou s'en inspirant¹⁷. Même lorsqu'une compagnie comme Les 26000 Couverts, connue pour ces spectacles dans des lieux hors normes (rues, usines, gymnases, ...) et sa remise en cause des codes de représentation¹⁸, s'attèle enfin à Shakespeare (avec *Beaucoup de bruit pour rien* en 2006¹⁹), c'est pour mieux... rentrer en salle, ce que la compagnie n'avait pas fait depuis ses débuts en 1994.

¹⁶ Guénoun, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷ *Macbeth* (2004) de la compagnie Friches Théâtre Urbain (www.friches.fr/IMG/pdf/revue-de-presse-macbeth_web.pdf) ; *La Tempête* (2004) et *Roméo et Juliette* (2003) de la Compagnie les Passagers (spécialiste de la création d'univers théâtraux, chorégraphiques et picturaux sur scènes verticales – échafaudages, pyramides, câbles, cordes, filets, en combinaison avec l'architecture urbaine : www.compagnielespassagers.com) ; *Au bord de la nuit* (pièce inspirée de *Macbeth*, 2001) présentée par le Théâtre de Cuisine (www.lieuxpublics.fr/fichiers/Hautparl_1191489279.pdf) ; *Roméo et Juliette* (1992) de la compagnie Footsbarn Travelling Theatre (<http://footsbarn.com/>), qui joue normalement sous chapiteau et non pas dans la rue). Une recherche sur Internet a permis d'ajouter à cette liste *Macbeth*, *Who Is that Bloodied Man?* de la compagnie Teatr Biuro Podróży, spectacle inspiré par la pièce de Shakespeare et présenté au festival d'Aurillac en 2009. Son absence de la base de donnée « Hors Les Murs » pourrait s'expliquer par le fait que ce spectacle n'a pas été créé en France, mais en Pologne (voir des photos sur www.teatrbiuropodrozy.ipoznan.pl/foto/makeng.html et une vidéo sur <http://culturebox.france3.fr/all/14092/festival-du-theatre-de-rue-d-aurillac-la-creation-nuit-et-jour/#/all/14092/festival-du-theatre-de-rue-d-aurillac-la-creation-nuit-et-jour/>).

¹⁸ Voir la présentation de la compagnie sur leur site web : www.26000couverts.org

¹⁹ Mise en scène : Philippe Pehenn.

Lorsque Shakespeare s'évade des théâtres fermés et rejoint des lieux de plein air, c'est pour prolonger la magie du spectacle en salle. Ainsi, avant et après les représentations d'*As You Like It*, mise en scène par Michael Boyd pour la RSC en 2009, les spectateurs pouvaient découvrir, dans les rues adjacentes au théâtre, les poèmes d'Orlando accrochés aux murs et aux grilles : la ville servait ainsi de forêt où Orlando semait ses lettres d'amour²⁰. Mais seuls des accessoires étaient présents pour rappeler, de manière fantomatique, la pièce de Shakespeare ; les acteurs n'étaient plus là pour incarner le texte. Si le *texte* de Shakespeare est joué en dehors des salles fermées, c'est alors souvent pour mieux créer de nouvelles institutions. À Londres, des pièces de Shakespeare sont jouées à l'Open Air Theatre de Regent's Park depuis 1932 devant un public payant de 130000 personnes chaque année²¹. Sur son site internet, le théâtre communique sur sa constante modernisation et sur son institutionnalisation, s'enorgueillissant de compter la reine Élisabeth II parmi ses spectateurs :

In 1975 park chairs arrayed on the sloping grass banks were replaced by a proper auditorium with tiered seating, and on 12 July, 1982 Her Majesty The Queen attended a Golden Jubilee performance²².

De même, à New York, l'événement estival « Shakespeare in the Park²³ », instauré en 1957 par Joseph Papp et qui a permis à 4 millions de personnes d'assister *gratuitement* à des représentations shakespeariennes dans Central Park, est devenue une véritable institution. Le festival opère dans un lieu en plein air mais fixe (le Delacorte Theater) et fait appel à des financements surtout privés. Les billets sont distribués le jour même du spectacle à partir de 13h, ce qui donne lieu à de très longues files d'attente, souvent à partir de 6h du matin. Quelques chanceux peuvent, cependant, réserver leur place à 170 dollars, ce qui leur permet d'éviter la file d'attente. Si le festival permet de rendre Shakespeare accessible à un très large public, il entérine aussi la différence entre les classes sociales tout en

²⁰ Voir la critique du *Guardian* : www.guardian.co.uk/stage/2009/apr/29/as-you-like-it-stratford/

²¹ Voir le site <http://openairtheatre.org/>

²² Voir <http://openairtheatre.org/p14.html>

²³ Voir le site <http://gonyc.about.com/od/summer/a/shakespearepark.htm>. En moyenne, 1500 personnes assistent à chaque représentation.

normalisant, en cinquante ans, un lieu originellement « hors norme ». Cette institutionnalisation du parc comme lieu de représentation a inspiré, à New York, des opérations comme « Park(ing) day » où les espaces de stationnement sont transformés en espace de libre expression et d'interaction entre les New Yorkais. En septembre 2009, sur Columbus Avenue, des étudiants avaient organisé « Shakespeare in the Park(ing) Day », convertissant un emplacement en scène de théâtre et jouant des extraits shakespeariens aux passants²⁴. Dans cette simple initiative, le festival « Shakespeare in the Park » est révélé comme une institution dont le nom est détourné et dont le concept – rendre Shakespeare accessible aux habitants – est, d'une certaine manière, rendu à la ville.

Au « Fringe festival » d'Édimbourg se joue, depuis 1998, chaque année en août, une version de *Macbeth* qui entraîne 75 spectateurs dans un parcours à travers les rues de la ville. Proposé par Frantic Redhead Productions²⁵, le spectacle affiche complet tous les ans. Cependant, là aussi, l'événement s'est transformé en une institution commerciale qui privilégie la rentabilité économique plutôt que la qualité artistique et permet aux touristes de vivre une expérience théâtrale offerte par le festival tandis qu'ils visitent la ville. Comme la troupe d'acteurs change chaque année, le spectacle n'est que peu répété ; les lieux ne sont guère exploités pour leur valeur dramatique mais pour leur statut de « passage obligé » dans toute visite touristique. Certains critiques ont souligné que les spectateurs passaient davantage de temps à marcher qu'à assister à des scènes et que le succès du spectacle s'expliquerait avant tout par l'idée séduisante de voir « The Scottish Play » jouée dans un environnement écossais²⁶.

Cette institutionnalisation (sur le plan à la fois commercial, logistique et social) des représentations shakespeariennes « hors norme » et le faible nombre de spectacles shakespeariens de rue soulèvent plusieurs questions. Shakespeare serait-il perçu comme un auteur que l'on ne doit pas (ou que l'on ne peut pas) jouer en marge d'une institution théâtrale classique, comme un dramaturge devenu

²⁴ Voir <http://manhattanchowder.blogspot.com/2009/09/shakespeare-in-parking-space.html>

²⁵ Voir le site web du producteur, www.franticredhead.com

²⁶ Voir Jeremy Lopez, « Small-time Shakespeare : The Edinburgh Festival Fringe, 2003 », *Shakespeare Quarterly*, n°55.2, 2004, p. 206 [p. 200-11].

trop canonique pour être mis « à la rue » ? Ou bien le texte shakespearien paraît-il à présent si incongru par rapport à la langue de tous les jours que le frottement recherché par les acteurs de rue entre le jeu et la vie ordinaire ne peut plus avoir lieu ? La langue shakespearienne est-elle trop différente pour que surgisse le plaisir, chez les spectateurs, de détecter la frontière de la simulation et, chez les acteurs, de jouer avec cette limite ? Certaines expériences théâtrales de rue ont pourtant montré qu'une représentation shakespearienne pouvait avantageusement jouer de l'environnement urbain pour créer du sens, et qu'il était possible de réintroduire du frottement, du « jeu », entre fiction et réalité.

En 2002, la compagnie London Bubble avait lancé son « Summer Parks Tour » avec une production de *Pericles*. Le metteur en scène, Jonathan Petherbridge, avait choisi un mode de représentation sous forme de promenade dans la ville et les parcs afin de mettre en abyme le périple maritime de la pièce. En marchant d'un endroit à l'autre (en emportant leur chaise pliante), les spectateurs étaient ainsi invités à éprouver les errances de Périclès²⁷. Le programme était présenté à la manière d'un parchemin représentant une carte au trésor : les différents lieux où allaient être jouées les scènes y étaient indiqués, chacun correspondant à un lieu géographique de la pièce : Antioche, Tyr, Tarse, Pentapolis, Éphèse, Mytilène... La représentation créait ainsi une carte fictive à partir d'une géographie réelle. Lors des transhumances entre les lieux, les acteurs se mêlaient aux spectateurs en les guidant par des phrases improvisées aux accents shakespeariens, parfois même en se jouant des conventions et en tentant, avec humour, de les décourager de suivre la troupe : « You shouldn't follow them ; they're pirates ; they're going to kill Marina ». La fiction côtoyait le réel jusqu'à l'envelopper totalement lorsque les spectateurs devaient traverser une zone de fumée extrêmement dense où ils se retrouvaient à partager littéralement l'errance de Périclès.

Dans le même esprit de mise en abyme géographique, la compagnie irlandaise Corcadorca²⁸ avait joué *The Merchant of Venice* en 2005 à Cork, sur le mode de la promenade vespérale dans les rues, dans des bâtiments désaffectés (telle une vieille distillerie), sur les ponts et même au Palais de Justice, symbolisant ainsi l'entrelacs des

²⁷ Voir le site du spectacle : www.londonbubble.org.uk/recent_work/pericles

²⁸ Voir le site de la compagnie : www.corcadorca.com

rues vénitiennes, Belmont et le tribunal où Shylock est finalement jugé par Portia²⁹. Le spectacle faisait intervenir des acteurs de nationalités variées et des spectateurs-acteurs (des spec-acteurs ?) tirés au sort parmi les habitants de Cork, qui avaient pour but d'opérer *incognito* depuis l'auditoire afin de rassembler et guider les spectateurs « normaux », mais aussi d'invectiver Shylock. Les spectateurs-acteurs créaient ainsi un lien secret entre les acteurs professionnels et l'auditoire. La mise en scène avait pour but de conduire les Irlandais, qui n'ont qu'une tradition très récente de peuple d'accueil, à s'interroger quant aux réactions parfois tendues qu'ils peuvent avoir face aux nouveaux immigrants venus d'Europe de l'est – la judéité de Shylock servant à représenter toute forme d'altérité suscitant haine, crainte et discrimination. Les personnages juifs étaient ainsi joués par des acteurs polonais qui n'hésitaient pas à forcer leur accent, générant des liens entre l'univers fictif et l'environnement social des spectateurs. Chaque fois que les acteurs polonais parlaient, les faux spectateurs devaient rire bruyamment, laissant planer le doute et s'installer un sentiment de malaise dans le public : la moquerie concernait-elle la façon de jouer ou bien les accents étrangers ? Lorsque certains des faux spectateurs commencèrent à brandir des pancartes aux slogans antisémites ou vengeurs, leur complicité fut, d'une certaine manière, révélée, mais le malaise ne fit que s'accroître – car les vrais spectateurs devaient à présent faire le choix de partir ou de rester – et défilé dans les rues de Cork derrière des banderoles racistes, au vu et au su des passants. Au moment où les spectateurs devenaient des acteurs du monde fictif, ils risquaient l'opprobre et la moquerie dans le monde réel ; au moment où ils prenaient part à la fiction, ils voulaient s'en distancer. Au terme de la promenade, le public, tiraillé entre le désir de respecter les conventions spectatorielles et le désir de se démarquer de la procession, arrivait enfin au Palais de Justice de la ville, où se déroulait le procès. L'identité des faux spectateurs fut implicitement révélée car ils étaient tous rassemblés dans une galerie supérieure, à se moquer de Shylock puis à applaudir le moment de son humiliation. La représentation hors des murs d'un théâtre, au cœur même de la ville où résidaient les spectateurs, encourageait le public à

²⁹ Voir Lisa Fitzpatrick, « Staging *The Merchant of Venice* in Cork: The Concretization of a Shakespearean Play for a New Society », *Modern Drama*, n° 50.2 (2007), p. 168-83. Afin d'adapter la pièce à la promenade urbaine, les onze scènes vénitiennes étaient jouées de manière groupée, et non entrecoupées par les scènes à Belmont.

vivre une expérience remettant en question ses attitudes au sein de la communauté urbaine. Sans les codes de conduite d'un théâtre ordinaire, les spectateurs pouvaient se parler et commenter ce dont ils étaient témoins. La représentation dans la ville permettait également de jouer sur la mémoire historique des habitants. Le Palais de Justice était utilisé non pas comme simple équivalent réel d'un lieu fictif, mais pour ses fantômes du passé, symboles d'injustice et de collaboration pour la population, telles l'extradition vers la Grande-Bretagne de personnes suspectées d'appartenir à l'IRA ou la condamnation de paramilitaires irlandais. Dans son ouvrage *The Haunted Stage*, Marvin Carlson souligne à quel point le lieu de la représentation et les événements qui lui sont associés peuvent influencer la réception d'une pièce³⁰.

Ce projet, qui visait à ressouder la communauté et à dénoncer les discriminations raciales, avait été pré-financé par des fonds à la fois publics et privés, si bien que tous les billets furent distribués gratuitement grâce à un système de loterie organisé par un journal local. La sortie du cadre institutionnel permit à 17000 habitants de Cork (qui en compte 120000), soit un peu plus de 14 % de la population, d'assister au spectacle entre mai et juillet. L'expérience théâtrale a donc pu envahir la ville, au propre comme au figuré, et s'enraciner dans une culture et une histoire spécifiquement locales pour tenter de bousculer les esprits. Les expériences de rue les plus fortes peuvent ainsi tenter de faire évoluer les mentalités par la création d'un ailleurs fictif, mais toujours fortement corrélé à la réalité urbaine contemporaine dans laquelle la pièce s'insère. Le théâtre de rue a la possibilité d'abolir les frontières entre le public et les artistes ; il apparaît comme un vecteur d'appropriation citoyenne, comme un outil de vie en société, revendiquant généralement son droit à une relation au public qui ne soit pas uniquement de l'ordre de la transaction économique.

Ce genre de représentation shakespearienne est rare – car Shakespeare apparaît, la plupart du temps, comme un auteur dont la

³⁰ Voir Marvin Carlson, *The Haunted Stage*, op. cit., p. 133 : « Through history, as publics have assembled for theatrical events, they have assembled in spaces already familiar to them in other contexts : around the Greek threshing floor, which brought to early performances ghosted memories of harvest and festival ; in the squares in front of the great medieval cathedrals, where the imagination, like the vision, was dominated by religious imagery ; in the fairground and marketplaces, ghosted by the images of commerce and trade ; and in that most haunted of all sites, the village cemetery. »

valeur commerciale et sociale s'accommode mal des spectacles de rue. Lorsque Shakespeare envahit l'espace urbain, c'est souvent sous forme de « marque », au sein de vastes campagnes promotionnelles de réhabilitation culturelle. Par exemple, du 5 au 11 juillet 2008, la ville de Liverpool (à l'occasion de sa nomination en tant que capitale européenne de la culture)³¹ avait organisé le festival « Shakespeare in the City » où de courtes représentations théâtrales (moins de 45 minutes) étaient données gratuitement par de jeunes acteurs âgés de 16 à 21 ans, et appartenant à des troupes venues de tout le pays. Ces représentations avaient lieu en intérieur dans leur très grande majorité, mais en divers endroits de la ville, notamment dans les centres commerciaux, les hôpitaux, les églises, les musées, les galeries d'art et les docks. Le festival utilisait cette dissémination géographique et cette pluralité des lieux « hors normes » comme argument promotionnel. Liverpool s'est ainsi servi de Shakespeare comme d'un auteur à forte valeur ajoutée culturelle, apportant un vernis à une ville connue pour sa situation économique et sociale désastreuse depuis plus de vingt ans, suite au déclin de l'industrie textile³². Le clip promotionnel du festival³³ fait défiler les lieux de spectacles de plus en plus rapidement, comme si Shakespeare avait la faculté de redonner subitement du dynamisme et un élan vital, apportant ainsi du sens, de la légitimité, du lien social et de l'espoir à une ville sinistrée économiquement.

Paradoxalement, c'est aussi dans ces entreprises promotionnelles de réhabilitation culturelle et économique, que l'on trouve des idées originales pour redonner un sens artistique au jeu de rue shakespearien. Les 26 et 27 avril 2008, deux mois avant le festival « Shakespeare in the City », Liverpool avait déjà introduit Shakespeare au cœur de ses rues avec des « Marches aux Sonnets » (« Liverpool

³¹ Depuis 1985, le titre de « Capitale européenne de la culture » est attribué pour un an à une ville de l'Union européenne par le Conseil des ministres de l'Union européenne, dans le but de rapprocher les citoyens européens.

³² Lors du dernier recensement datant de mars 2009, l'on dénombrait encore 80 % de la population vivant en dessous du seuil de pauvreté. Tous les ans, elle est l'une des seules villes d'Europe des 27 (avec Bucarest) à devoir demander l'application du World Food Program qui autorise les O.N.G. à effectuer des livraisons de nourriture gratuite afin de subvenir aux besoins nutritifs minimum de la population.

³³ Le clip est consultable sur Youtube : www.youtube.com/watch?v=cNWnj3nIA4Y

Sonnet Walks³⁴ ») organisées par la Lodestar Theatre Company. Les participants devaient suivre un plan et découvrir des acteurs cachés parmi les passants, qui se mettaient aussitôt à jouer les Sonnets, transformant les textes non dramatiques de Shakespeare en soliloques. Cette « Marche aux Sonnets » s'est, depuis, inscrite dans un projet plus vaste, intitulé « Shakespeare in the Streets », dont le manifeste réaffirme la mission à la fois artistique et sociale :

Sonnet Walks have been shown to be a unique way of allowing audiences to view and interact with their surroundings. We feel that Sonnet Walks in Liverpool celebrate the city and its inhabitants. Shakespeare's Sonnets depict love, in all its forms, and as such are timeless and speak to everyone. The Sonnet Walk brings the modern and the classical into dialogue, creating a piece of theatre that is different to any other theatre event.

Si ce manifeste idéalise la ville et ses habitants dans un discours universaliste sur Shakespeare (et l'amour qu'il communique), le projet (qui s'inspire des « Sonnet Walks » mis en place par Mark Rylance dans les rues londoniennes près du Globe) n'en découvre pas moins une manière de réintroduire du « frottement » entre le jeu et la vie, entre la fiction et la réalité. Les participants de ces marches savent qu'ils vont devenir spectateurs, qu'ils vont être interpellés par un acteur, mais ils ne savent pas *quand*. Ils doivent alors s'interroger constamment sur le statut des passants : simples piétons ou magiciens des mots ? La ville se retrouve peuplée d'hommes et de femmes potentiellement acteurs, virtuellement « autres » – et le monde, de manière fort shakespearienne, devient une scène.

Des acteurs de la troupe australienne Bell Shakespeare ont poussé cette logique encore plus loin en faisant apparaître Shakespeare à l'improviste, au détour d'une rue, sans que les passants s'attendent à devenir spectateurs. En septembre 2009, les acteurs se sont filmés en train d'interpeller les piétons avec des phrases shakespeariennes, provoquant des situations incongrues et souvent cocasses³⁵. Le jeu se fonde encore davantage dans la ville et dans la vie, mais le plaisir de

³⁴ Voir le clip promotionnel sur YouTube : http://www.youtube.com/watch?v=SFD_Q_hmIs4&feature=related et le site du projet : <http://shakespeareinthestreets.com/about>

³⁵ Voir les situations créées par Bell Shakespeare sur Youtube : www.youtube.com/watch?v=3oXXPC6uyL4 et www.youtube.com/watch?v=Wl9lGWqh9So&feature=related

l'apparition shakespearienne reste avant tout celui de l'acteur (qui se joue d'une « proie » et se délecte de la réaction qu'il parvient à susciter) et celui des spectateurs qui regarderont la vidéo sur internet. Les passants, quant à eux, peuvent ressentir surprise, agacement, incompréhension ou bref émerveillement, mais ils perdent le plaisir de l'attente qui transfigure la ville, fait de chacun un personnage et de tout acteur un simple passant, dans une tension ainsi créée entre le savoir d'un surgissement potentiel et l'ignorance du moment où ce surgissement interviendra. La joie de guetter la frontière du jeu, l'instant où tout bascule dans le théâtre, disparaît. Même si ces apparitions shakespeariennes restent généralement bon enfant, elles n'en rappellent pas moins que les arts de la rue explorent une vaste gamme de relations aux spectateurs, qui, d'interactions en interpellations, peuvent parfois se rapprocher dangereusement du canular et de l'instrumentalisation³⁶. On peut se demander si Youtube ne va pas transformer progressivement le théâtre de rue en *film* de rue, et continuer à brouiller la frontière entre les différents médias³⁷. Déjà, de jeunes acteurs se filment en train de soliloquer dans la rue, produisant des CV animés et métamorphosant la ville en un véritable « terrain de jeu » planétaire, où le local s'entremêle au global, puisque le film pourra être visionné sur internet partout dans le monde. La vidéo³⁸ du jeune acteur Craig Bazan qui, en 2007, s'est filmé en train de jouer un monologue d'*Hamlet* dans une rue de Camden (New Jersey) a été visionnée par près de 500000 personnes. L'image canonique d'*Hamlet* se trouve ainsi bouleversée par les images montrant ce jeune noir en train de réciter un soliloque pour le monde entier dans une rue visiblement laissée à l'abandon.

Les spectacles de rue génèrent l'oxymore d'un « décor naturel ». Dans un mouvement dialectique, la ville guide le sens produit par la représentation, pendant que la représentation imprègne la ville et

³⁶ Voir Daniel Andrieu et Anne Gonon, « Problématiques et enjeux d'un colloque » in *La relation au public dans les arts de la rue*, op. cit., p. 16 [p. 14-17].

³⁷ Voir, à ce sujet, la postface de Peter Holland, « Afterword : What(ever) next? » in *Television Shakespeare : Essays in Honour of Michèle Willems*, dir. Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 271-77.

³⁸ Voir les vidéos : www.youtube.com/watch?v=Oa-cfEncd6Y et www.youtube.com/watch?v=y_mv1p1Kjo

contribue à son identité. Dans son article « The Theatrical Memory of Space », Silvija Jestrovic remarque :

just as the reality and instability of a historical space influence and alter the meanings of its theatrical renderings, the theatricalization of an actual space reshapes its future meanings in cultural memory³⁹.

Le théâtre de rue transforme la ville en une cité de fiction, crée une géographie imaginaire à partir d'une géographie réelle, mais, en même temps, génère un nouvel espace urbain, produit une réalité modifiée par l'expérience théâtrale et par la mémoire, individuelle et collective, qu'elle laissera derrière elle. Guénoun évoque ces *traces* de l'éphémère, celles que sèment les chapiteaux des forains ou les spectacles de rue : « Reste l'étendue où quelque transfiguration a eu lieu, et qui ne garde que la marque, le stigmate, de la grâce venue, et partie⁴⁰ ». Le théâtre de rue, finalement, peut contribuer à renouveler la lecture des signes urbains, révéler, mais aussi enrichir leur complexité idéologique et politique. On ne peut qu'espérer que les metteurs en scène et acteurs de rue se saisiront de plus en plus souvent de Shakespeare, contribuant ainsi à modifier son image d'auteur canonique pour le faire vivre au plus près des citoyens.

Sarah HATCHUEL
Université du Havre

³⁹ Silvija Jestrovic, « The Theatrical Memory of Space : From Piscator and Brecht to Belgrade », *New Theatre Quarterly*, n°21.4 (2005), 358-66, p. 358.

⁴⁰ Guénoun, *op. cit.*, p. 84.