



HAL
open science

Entre la scène et la salle : le théâtre shakespearien comme esthétique de la traversée

Marceau Deschamps-Ségura

► To cite this version:

Marceau Deschamps-Ségura. Entre la scène et la salle : le théâtre shakespearien comme esthétique de la traversée. Congrès SAES : “ Crossing / La traversée ”, May 2014, Caen, France. hal-02950039

HAL Id: hal-02950039

<https://hal.science/hal-02950039v1>

Submitted on 26 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entre la scène et la salle : le théâtre shakespearien comme esthétique de la traversée

Par Marceau Deschamps-Ségura

Résumé

Pour intéresser la foule aux questionnements philosophiques, politiques et éthiques qui concernent essentiellement l'assemblée des spectateurs, l'esthétique shakespearienne multiplie les procédés de traversée : jeu d'acteur directement adressé à la salle ; proximité spatiale entre acteurs et spectateurs, pour donner accès à ses émotions et à son art ; utilisation franche et revendiquée à la scène de la convention et de l'humour. Ces caractéristiques posent les entreprises culturelles du dramaturge anglais comme la pointe de l'*entertainment* pendant toute son activité de création artistique. Il semble donc primordial d'étudier en quoi le motif de la traversée constitue un enjeu de la création et de la transmission artistique. L'étude d'*Hamlet*, pièce qui couronne le succès de Shakespeare à l'orée du XVII^e siècle, comme encore de nos jours, dans son contexte, dans son texte, et dans deux adaptations contemporaines, servira de fil rouge dans cette traversée historique.

Abstract

In order to catch the audience's attention, Shakespeare may have used many crossing effects in his plays: direct address to the audience; proximity between the actors and the audience; use of theatrical conventions and jokes. Those features ensure that his plays are most entertaining pieces of art, which is worth studying for nowadays artists' sake. This paper will focus on *Hamlet*, the play with which Shakespeare reached his notoriety in his own time and in the following centuries. It will look at *Hamlet* through Elizabethan original practices, then through a close reading of the text, and finally through the way two French directors had it performed recently.

Mots clefs

Traversée – théâtre élisabéthain – *Hamlet* – pratiques restituées – technique des top-textes – Shakespeare sans répétition – prononciation – gestuelle – rhétorique – adresse à la salle – séance – empathie situationnelle – Baroque – divertissement.

Crossing – Elizabethan drama – *Hamlet* – Original Practices – Cue Script Technique – Unrehearsed Shakespeare – pronunciation – gesture – rhetoric – addressing the audience – séance – situational empathy – Baroque – entertainment.

Article

Le théâtre de Shakespeare est empreint du motif de la traversée, depuis ses conditions de représentations originelles jusqu'au choix de certains metteurs en scène français contemporains, en passant par le texte commun, en langue anglaise et en traduction française, à ces deux époques distinctes. Ce motif se décline à plusieurs niveaux, par un travail continu sur la notion de frontière. L'exemple d'*Hamlet* cristallise ces différents niveaux : la frontière psychique, d'abord, dans le jeu que le jeune prince entretient avec la folie, et, plus généralement, dans les violentes hésitations et les doutes qui déchirent les personnages ; la frontière sociale, qui sépare par exemple Ophélie d'Hamlet, son supérieur hiérarchique, ou celle qui sépare l'enfant de l'adulte, la masculinité de la féminité, thématiques avec lesquelles le héros se débat ; la frontière métathéâtrale entre le réel et la fiction, introduite par la mise en abyme de *La Souricière*, ainsi que par le commentaire même qu'Hamlet fait sur le jeu des comédiens ; enfin, matérialisant cette dernière, la frontière spatiale, entre la scène et la salle, questionnée dans *Hamlet* par les réactions des personnages face à la pièce en abyme. Ces différentes frontières, à la scène, sont sans cesse remises en cause et questionnées, traversées qu'elles sont par les acteurs. Nous nous intéresserons particulièrement à la transgression de ces deux derniers types de frontières (métathéâtrale et spatiale), puisqu'ils sont ceux qui s'appuient le plus directement sur la matérialité de l'espace théâtral. Il nous importe de saisir en quoi les conditions de représentation à l'époque de Shakespeare ont pu inscrire dans le texte des traits esthétiques que viennent restituer, parfois sans le vouloir, les artistes contemporains : Enrique Diaz et Gwenaél Morin. Également, il nous importe de dégager les qualités scéniques que ces textes shakespeariens, à leur création, exigeaient de l'acteur, ainsi que ce que leur maîtrise pourrait apporter pour la création contemporaine. Notre hypothèse, à éprouver, est que ce motif esthétique de la traversée et ces qualités scéniques de l'acteur sont un enjeu pour l'écoute du spectateur au temps de Shakespeare, et qu'ils demeurent, aujourd'hui, déterminant pour la mise en scène et l'accessibilité de ce répertoire.

Dans un premier temps, nous allons observer le contexte socioculturel qui donne naissance au théâtre de Shakespeare, par le prisme de cette question de la traversée. Nous nous appuierons

sur les travaux d'Andrew Gurr¹, de Tiffany Stern et Simon Palfrey², de Farah Karim-Cooper³, ainsi que sur ceux d'Eugène Green⁴ ; la recherche scénique d'Elizabeth Ruelas et Andy Kirtland, informée historiquement, nourrira également notre réflexion par sa dimension pratique⁵. Dans un second temps, nous confronterons ces traits esthétiques hérités de ce contexte à certaines pratiques contemporaines qui les remotivent. Nous étudierons ainsi *Répétition. Hamlet*, d'Enrique Diaz et la C^{ia} dos Atores, et *Hamlet d'après Hamlet*, de Gwenaël Morin et la troupe permanente du théâtre d'Aubervilliers⁶, et nous nous pencherons sur l'étude *Talking to the audience. Shakespeare, performance, self* de Bridget Escolme⁷.

Savoir si l'écriture de Shakespeare s'ancre dans le courant maniériste ou baroque n'est pas notre objet. L'analyse de Gisèle Venet montre la complexité de cette question, ainsi que la contiguïté de ces deux courants au moment où Shakespeare compose ses pièces :

Le terme « baroque » permet en effet de décrire une période assez longue qui cumule deux moments principaux : le plus central, entre les années 1580 et 1640 environ, souvent retenu comme délimitation du baroque, voit en fait la plus grande intensité des productions maniéristes et baroques en littérature et leur plus grande interpénétration, ce qui place la période de créativité de Shakespeare au cœur même de cette ère de double influence⁸.

Eugène Green s'accorde avec le bornage temporel de ce courant européen. Il voit également dans le maniérisme le terreau qui donne naissance à l'esthétique baroque⁹. C'est donc avec la

¹ Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

² Simon Palfrey et Tiffany Stern, *Shakespeare in parts*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

³ Farah Karim-Cooper, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance drama*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2012.

⁴ Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « texte et voix », 2001.

⁵ Nous avons participé au workshop d'Elizabeth Ruelas et Andy Kirtland les 7 et 8 mai 2016, à Pittsburgh, visant à former une nouvelle équipe pour une série de représentations non-répétées de *Roméo et Juliette* et *Le Songe d'une nuit d'été*, en juillet 2016. Cette expérimentation scénique de la New Renaissance Theatre Company se poursuit sous le nom : *Unrehearsed Shakespeare Project*. Elle s'appuie sur d'autres sources que nous évoquerons plus bas.

⁶ *Répétition. Hamlet (Ensaio. Hamlet)*, Enrique Diaz et la C^{ia} dos Atores. Création en 2006 à Rio de Janeiro. Nous avons vu le spectacle à l'occasion d'une tournée en 2008 au T.N.P. de Villeurbanne.

Hamlet d'après Hamlet, Gwenaël Morin et la troupe permanente du théâtre d'Aubervilliers. Création en 2009 à Aubervilliers. Nous avons vu le spectacle à l'occasion d'une tournée en 2012 au théâtre du Point du Jour à Lyon.

⁷ Bridget Escolme, *Talking to the audience. Shakespeare, performance, self*, Londres, Routledge, 2005.

⁸ Gisèle Venet, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », in *Bulletin Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* #55, 2002, p. 8. U.R.L. (d. c. : 06/05/2016) : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvii_0291-3798_2002_num_55_1_1794

⁹ Eugène Green, *op. cit.*, p. 28.

prudence de cette remarque introductive que nous parlerons dans cet article d'« esthétique baroque » pour décrire le théâtre de Shakespeare dans son ensemble. Nous empruntons la terminologie d'Eugène Green, en dialogue avec les analyses des universitaires anglophones.

I – Un acteur traversé

« L'acteur entre performativité et fiction dramatique¹⁰ »

L'idéologie baroque pense l'homme dans une position instable et nouvelle. Il vient d'être arraché du centre de l'univers par la révolution copernicienne, les grandes découvertes des explorateurs, et les autres manifestations du règne de la rationalité, comme la pensée de Machiavel ; il reste cependant attaché à une conception du monde qui l'inscrit intimement dans le cosmos :

Les Elisabéthains, pas plus qu'ils ne concevaient de rupture entière entre l'être et ce qu'il fait et ce qu'il manifeste, ne savaient partager entre l'individu, le social, le politique et le divin. Tout partage était une déchirure – une maladie. Le microcosme individuel reflétait, en les déformant diversement, les harmonies et les conflits du macrocosme social et cosmique¹¹.

Cette déchirure est désormais l'état d'être de l'homme à la fin du XVI^e siècle, pris dans des forces contradictoires qui le dépassent, le malmènent et le tordent, lui confèrent et lui refusent dans le même temps une position de centralité que sa rationalité, son libre-arbitre ou sa position théologique devrait lui accorder. Richard Marienstras, cite plusieurs de ces forces opposées, quand il analyse le discours de Claudius :

Claudius se justifie d'avoir, contre la coutume et la nature, rapproché indûment le moment des noces de celui des funérailles. Ce rapprochement est le résultat d'un combat entre la raison et la nature, entre la sagesse et le chagrin¹².

¹⁰ Nous empruntons le titre du séminaire : « L'acteur entre performance et fiction dramatique. XVII^e s.-XXI^e s. » mené par Julia Gros de Gasquet à Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle en 2013. Si nous ne le citons pas directement, il n'en est pas moins une source importante dans l'élaboration de notre réflexion sur le comédien.

¹¹ Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, Paris, Gallimard, version Kindle, 2012, p. 41.

¹² Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain, sur Shakespeare, le drame Elisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 17.

Des logiques individuelles, sociales, religieuses et métaphysiques entrent en tension. La vie implique cette lutte, autant qu'elle résulte d'elle. Les personnages des premières pièces historiques de Shakespeare, se dirigeant, selon Richard Marienstras, vers le personnage tragique, cristallisent ce nouvel état d'être :

Les individus décrits ou mis en scène ne sont plus simplement les artisans d'une histoire commandée par le bien ou le mal qu'ils incarnent, ni les jouets d'événements sur lesquels ils n'ont aucune prise : situés dans un monde qu'ils changent à mesure que l'action se déroule, et qui es change à leur tour, ils donnent à voir des destins à la fois contingents et nécessaires ; ils sont des lieux et des agents de métamorphoses¹³.

Ce dialogue entre contingence et nécessité, trait idéologique nouveau, se retrouve dans le jeu de l'acteur, partagé entre ce qui advient lors de la représentation (contingence) et ce qu'il doit restituer, par profession, d'un travail anticipant ce moment : le texte et les passion qu'il implique (nécessité). L'acteur, en tant que représentant et représentation des hommes, incarne et illustre donc le premier cette tension fondamentale :

[...] une des choses les plus difficiles, et les plus essentielles, que l'acteur doit apprendre, c'est de se tenir debout, au centre de l'univers, faisant de son souffle le lieu de passage entre le dedans et le dehors¹⁴.

L'acteur shakespearien, comme l'acteur contemporain, a à sa charge un travail double et contradictoire : il doit, d'une part, canaliser le monde fictionnel et le projeter vers le réel, d'autre part, percevoir le monde réel et l'intégrer à la fiction. Il est donc le premier seuil de passage faisant l'objet d'une traversée : du dedans (fiction) au dehors (réel) et inversement. Cette position particulière à la rencontre de l'intérieur et de l'extérieur se voit cristallisée par le travail même de l'acteur, et, à plus forte raison, dans les jeux d'abysses qui sont au goût des spectateurs dans le passage du XVI^e au XVII^e siècle. *Hamlet* est exemplaire en ce cas, et son personnage éponyme formule et incarne précisément cette tension. Lorsque Hamlet commente le jeu du comédien et son effet, le discours produit peut s'appliquer point par point à la situation de l'acteur jouant Hamlet :

¹³ Richard Marienstras, *Shakespeare au XXI^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 30-33.

¹⁴ Eugène Green, *op. cit.*, p. 87.

Is it not monstrous that this player here,
 But in a fiction, in a dream of passion,
 Could force his soul so to his own conceit
 That from her working all his visage wann'd.
 Tears in his eyes, distraction in his aspect,
 A broken voice, and his whole function suiting
 With forms to his conceit? And all for nothing,
 For Hecuba.
 What's Hecuba to him, or he to her,
 That he should weep for her? What would he do,
 Had he the motive and the cue for passion
 That I have? He would drown the stage with tears,
 And cleave the general ear with horrid speech,
 Make mad the guilty and appal the free,
 Confound the ignorant, and amaze indeed
 The very faculties of eyes and ears. (II.2.478-493)¹⁵

Pas plus que le comédien en abyme ne connaît Hécube, le comédien jouant Hamlet ne connaît le destin du prince. Et cependant, une continuité se tisse entre ces éléments étrangers et les réactions émotionnelles des comédiens. Il ne s'agit pas d'avoir une continuité biographique mais une continuité situationnelle, entre réel (acteur) et fiction (personnage) : décrire un acteur bouleversé, au moyen de la prétérition, permet à l'acteur de déployer les affects et les signes du bouleversement. Du fait du nombre très réduit de répétitions en groupe possibles¹⁶, Shakespeare travaille dès l'écriture à anticiper comment la situation scénique et la situation fictionnelle peuvent se rejoindre, afin de nourrir la spontanéité des acteurs, et de leur permettre de se tenir à la frontière entre la réalité et la fiction :

If the actor in some sense has to fight for his presence, for integrity, coherence, or acknowledgement, this is likely that the 'character' thereby embodied will give off the

¹⁵ *Hamlet*, in William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 1, Jean-Michel Déprats (éd. et trad.), Paris, Gallimard, la Pléiade, 2002, p. 798. Nous utilisons cette édition bilingue comme référence pour les citations et numéro de scènes.

¹⁶ « In short, there is no evidence to indicate that more than one group rehearsal was normal. » Tiffany Stern, *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, New York, Oxford University Press USA, format kindle, 2008, emp. 899.

sparks of this authentic struggle. The fact of each role's isolation – that the part is written, transcribed, learned, and acted as a separate unit – helps to ensure the character's claim to independence¹⁷.

Une transgression sociale

L'acteur, par son activité même, se tient sur une frontière sociale et identitaire, ce qui participe à son discrédit moral, à sa dimension licencieuse. Cela se lit en filagramme dans les mots d'Hamlet, lorsqu'il condamne la duplicité l'Ophélie et son maquillage (III.1.141-144) ; plus encore que les femmes, ceux qui se font un autre visage que celui que Dieu leur a donné, au moyen de maquillages, ce sont les comédiens, à commencer par celui, de sexe masculin, qui se travestit pour interpréter Ophélie. Indépendamment de leurs origines sociales, souvent modestes, les acteurs peuvent incarner aussi bien des monarques que des prostituées. C'est l'un des grands arguments des Puritains dans leurs attaques répétées contre le théâtre jusqu'à leur montée en force au Parlement en 1640, qui débouchera sur l'interdiction de jouer, puis la fermeture, voire la destruction des théâtres jusqu'en 1660. S'il existe une continuité situationnelle entre acteur et personnage, leurs identités sociales diffèrent souvent radicalement, mettant en avant cette proximité problématique, comme le formule Bridget Escolme :

What are we when stripped of our conferred identities of gender, family member, social position – whore, son, monarch? What is there to perform other than the parts society, or God, or family allot us¹⁸?

Le travestissement genré (*cross-dressing*) évoque dès son nom cette traversée identitaire, valable également pour les transgressions sociales : ces dernières impliquent la mise en scène des lois somptuaires, relatives à l'habit, et leur nécessaire effraction¹⁹. Il n'est pas étonnant alors d'entendre les personnages questionner leur propre identité, la rappeler, la nier, la tordre comme le fait Hamlet dans ce même monologue (II.2.509-514). Dans le même temps que Richard Burbage, acteur vedette de Shakespeare, donne à constater les conflits intérieurs du

¹⁷ Simon Palfrey et Tiffany Stern, *op. cit.*, p. 118. Voir aussi la lecture de leurs travaux par Andy Kirtland dans le cadre de sa pratique scénique autour du « *Unrehearsed Shakespeare Project* ». Il rend compte de cette approche autour d'une autre pièce de Shakespeare avec l'article : « An Unrehearsed Cue Script Perspective on *Love's Labour's Lost* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 32 | 2015, mis en ligne le 11 mars 2015, consulté le 06 mai 2016. URL : <http://shakespeare.revues.org/3232>

¹⁸ Bridget Escolme, *op. cit.*, p.151.

¹⁹ Voir Frances Elizabeth Baldwin, *Sumptuary Legislation and Personal Regulation in England*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1926.

personnage, et leur portée sociale, il rappelle que lui-même est alors dans une situation instable, devant interpréter Hamlet, qu'il n'est pas réellement. Le spectacle est celui d'une identité qui cherche à se constituer, en essayant de proposer, face à un ensemble de signes (paroles et actions des personnages) une lecture catégorique (rôle ou emploi). Cette lecture donne forme au personnage et peut se modifier, comme lorsque Hamlet, face à un nuage, propose d'y voir successivement un chameau, une belette et une baleine (III.2.353-359), ou assimile ses interlocuteurs un maquereau (II.2.172) ou une éponge (IV.2.10).

Le corps traversé de l'acteur

Une fois posé dans cette situation instable où réalité et fiction, dedans et dehors, sont embrayés l'un dans l'autre, le comédien peut pleinement se laisser traverser par les passions et émotions appelées par son rôle. Tout son corps s'en voit transformé, donnant lieu au spectacle décrit par Hamlet, tel que cité plus haut (II.2.478-484). Le passage en lui de ce monde fictionnel exerce sur l'acteur des forces qui lui impriment sa forme, puisque « le corps baroque n'a pas de formes fixes ou closes, mais est conçu comme un lieu de passage et de mouvement perpétuel²⁰. » C'est ainsi, en premier lieu, qu'il faut comprendre le recours des acteurs à une certaine gestuelle pour accompagner leurs discours²¹, comme le formule Hamlet, plus loin, comme une consigne aux acteurs : « Suit the action to the word, the word to the action » (III.2.17-18). C'est là la pratique des autres professionnels de la parole publique (hauts courtisans, politiciens et imprécateurs), à une époque où la rhétorique fait autorité. Les traités de rhétoriciens et d'orateurs européens (Michel Le Faucheur, René Bary, Giovanni Bonifacio, John Bulwer²²) confirment l'importance de cette expressivité corporelle, et la façon dont l'organisation physique reflète les mouvements des humeurs ainsi que ceux de l'âme. Quand le comédien, par la force de sa pensée, plie son âme, c'est en effet tout son corps qui est traversé par la fiction. Quand on constate l'effet de cette performance sur Hamlet, puis quand Hamlet imagine celui que produirait un comédien qui jouerait nourri par ses propres affects (II.2.489-493), dans leur dimension contagieuse, on saisit que cette traversée dans l'acteur en implique une seconde, qui est le métier et le savoir-faire du comédien : la traversée qui déploie, par son biais, la fiction de la scène vers le réel de la salle.

²⁰ Eugène Green, *op. cit.*, p. 150.

²¹ Tiffany Stern, « Pronunciation and gesture », in *op. cit.*, emp. 851-889.

²² Eugène Green, *op. cit.*, p. 136-137. Andrew Gurr cite également Bulwer et parle de cette dimension corporelle : « the paralinguistic language of gesture », *op. cit.*, 119.

II – La frontalité, une frontière traversée

Une « rhétorique du visible²³ »

L'idée de séparation entre scène et salle aux XVI^e et XVII^e siècles est bien plus perméable que dans nos habitudes contemporaines. Certes, il y a un espace dévolu aux acteurs : la scène, et les galeries qui la surplombent. Le reste de la salle (parterre et autres galeries) est consacré aux spectateurs. Cependant, l'interaction entre ces deux espaces est très forte, ne serait-ce que par le travail d'adresse directe des acteurs aux spectateurs, ou par l'agitation que l'espace des spectateurs répercute sur la scène. Les paroles de l'un, les sons de l'autre, traversent sans cesse une frontière très fine. En relation avec la réalité de l'espace élisabéthain, Laëtitia Coussement-Boileau, qui s'intéresse à la rhétorique classique, formule les enjeux de la *copia*, procédé qui consiste à multiplier les idées et la façon de les exprimer :

Ainsi la *copia* (par le mélange des registres et les répétitions) répondait à une nécessité de communication et permettait une meilleure compréhension entre les acteurs et leur auditoire si varié. En outre, les conditions mêmes de représentation à l'époque – certains spectateurs étaient debout, mangeaient et parlaient pendant le spectacle –, conditions qui ne sont en rien comparables à celles d'une soirée théâtrale aujourd'hui, rendaient nécessaires certaines répétitions et variations au sein du texte, afin que l'auditoire puisse entendre et suivre le déroulement du drame. L'acteur, semblable à un orateur, devait capter l'attention d'un auditoire relativement dissipé. Enfin, on pourrait invoquer une troisième raison qui relèverait du plaisir. Il y a une jouissance certaine, tant pour l'écrivain de théâtre que pour l'acteur et le spectateur, à déployer sur scène les possibilités de l'abondance verbale ou *copia*²⁴.

Nous considérons l'accompagnement corporel de l'idée par le geste comme une façon supplémentaire et simultanée de l'exprimer, participant à cette *copia*, et favorisant ces trois effets. Dès l'écriture, et dans les usages scéniques en vigueur, la transmission de la fiction est un enjeu essentiel ; la rhétorique, un moyen d'atteindre, de « capter », un spectateur fuyant. Bridget Escolme pose cette vulnérabilité réciproque de l'acteur et du spectateur

²³ Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 2000, p. 110.

²⁴ Laëtitia Coussement-Boileau, *Copia et cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 7.

shakespeariens comme un des enjeux fondamentaux de ce théâtre²⁵ : l'acteur lutte pour l'écoute, et le spectateur est interpellé intimement, et presque physiquement, par le travail de l'acteur, comme face aux circassiens : « will he fall on me, let that bear escape, expect me to help if he injures himself²⁶ ? » Le terme qu'elle emploie, « *performing human* », renvoie aussi bien à ces humains performeurs qu'au fait d'interpréter des humains ; le vertige évoqué plus haut, quant à l'identité trouble de cette figure qui désigne à la fois l'acteur et le personnage, est du même ordre que celui éprouvé face au circassien. Et ce qui fait la puissance de ce vertige, c'est que ces « *performing humans* » et les spectateurs partagent le même espace²⁷.

Cet espace est lui-même déstabilisé par le travail du comédien, qui va tantôt le recevoir et l'inclure tel quel au jeu, tantôt le transformer par les mots, appliquer sur lui un voile de fiction. Anne Surgers souligne qu'il existe « une corrélation forte entre le textuel et le visible²⁸ », ce qu'illustre le commentaire que fait Hamlet sur le ciel-plafond, en réponse à Rosencrantz et Guildenstern (II.2.263-267). Dans la fiction, Hamlet décrit métaphoriquement le ciel comme un plafond peint, ce qu'il est justement dans le monde réel. Anne Surgers précise : « un plafond peint, de bois, de stuc et d'or, prend le même sens spirituel, par l'intermédiaire d'une synecdoque semblable, que j'appellerai une figure de la *rhétorique du visible*²⁹. » Cette efficacité du visible, outre une portée spirituelle, est chargée d'un effet ludique, qui se caractérise par l'immédiateté de son intellection. Le rapport au visible, soit par confirmation, soit par contraste, produit un effet de sens et un jeu avec le spectateur, qui réévalue l'environnement comme un espace mouvant, dont chaque élément est une frontière instable entre le réel et la fiction.

Une rhétorique du mouvement

Comme pour propager l'énergie spirituelle déployée par le théâtre, ou seulement pour s'assurer un caractère attrayant, la disposition scénique se recompose très régulièrement, répondant à ce qu'on pourrait appeler une rhétorique du mouvement. La définition qu'Eugène Green donne du corps baroque (voir *supra*) décrit parfaitement la scène élisabéthaine-même, « lieu de passage et de mouvement perpétuel³⁰. » Le rythme est avant tout dessiné par les nombreuses entrées et sorties. Le plateau est aussi soumis à des conventions de déplacement

²⁵ Bridget Escolme, *op. cit.*, p. 150-151.

²⁶ *Ibid.*, p. 151

²⁷ *Ibid.*, p. 150.

²⁸ Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 2000, p. 110.

²⁹ *Ibid.*, p. 111.

³⁰ Eugène Green, *op. cit.*, p. 150.

et d'adresse qui permettent la clarté des situations, en dépit de l'absence presque totale de répétitions collectives. Andy Kirtland et Elizabeth Ruelas – suivant l'enseignement de Demitra Papadinis et les principes énoncés par Richard Flatter et Don Weingust dans leurs travaux sur le jeu impliqué par les *first folios*³¹, – demandent avec une grande insistance à leurs comédiens de respecter une règle fondamentale : « Cross to the person to whom you are speaking. If you don't know to whom you are speaking, cross to the person who gave you your cue³². » Cette règle est répétée régulièrement, et en chœur, lors du travail préparatoire pour le *Unrehearsed Shakespeare Project*, en cela qu'elle donne au plateau une organisation spontanée, une fluidité et une sorte de mouvement perpétuel qui dessinent son organicité, appellent l'écoute et permettent l'intelligibilité immédiate des rapports et des situations.

Il convient d'imaginer la salle de théâtre comme un espace de circulation et de traversée. Dans la salle élisabéthaine (*a fortiori* dans les théâtres ouverts, comme le Globe, où se tient la création d'*Hamlet*), les spectateurs sont répartis spatialement selon leur extraction sociale, comme en atteste Andrew Gurr : « Prices understandably tended to shape the distribution of social classes in the playhouses³³. » Or Hamlet, dans l'emblématique tirade « To be or not to be », désigne plusieurs entités, appartenant à différents corps sociaux, potentiellement répartis à plusieurs endroits de la salle :

For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes [...] (III.1.69-73)

Cette adresse successive à des types sociaux variés (les puissants, les hommes de lois, les médiocres) implique autant de traversées de l'espace, ou de mouvement de désignation en direction de ces groupes. Shakespeare multiplie ce procédé de désignation dans le texte d'*Hamlet*, faisant de lui un agent métathéâtral efficace à propager l'énergie du plateau vers les spectateurs, sous couvert de sa folie, lorsqu'il débat de la réception du théâtre avec les

³¹ Richard Flatter, *Shakespeare's producing hand*, Londres, Heinemann, 1948. Don Weingust, *Acting from Shakespeare's First Folio*, New-York et Londres, Routledge, format kindle, 2006.

³² Elizabeth Ruelas et Andy Kirtland, *Overview of Unrehearsed Shakespeare*, Pittsburgh, autoédition, p. 1.

³³ Andrew Gurr, *op. cit.*, p. 264.

comédiens (II.2.369-373 ; III.2.10-12), ou même directement avec les spectateurs sous forme de monologue adressé (II.2.489-493).

La perméabilité organique de la « séance »

L'espace élisabéthain est structuré et hiérarchisé, mais unis dans la communion de ce que Christian Biet appelle la « séance », espace-temps partagé par les acteurs et les spectateurs, dont il décrit la fonction en ces termes :

Il ne s'agit pas pour le théâtre de véhiculer tel ou tel message mais de réaliser *en toute conscience* et avant tout, une assemblée d'individus qui se voient, se rencontrent et échangent (à des degrés plus ou moins intenses) des regards et des jugements, des paroles, des actes et des postures ; de réaliser donc une assemblée, liée, ou non, par des valeurs et des références communes tout en étant traversée de contradictions et de tensions³⁴.

En dépit des distinctions nettes de groupes sociaux (que certaines piques évoquent et révèlent), le moment du théâtre s'accompagne d'une perméabilité : toutes les identités, grâce aux différentes formulations de la *copia*, partagent une situation de réception comparable, placée sous le signe de la compréhension et du plaisir. Une certaine conception philosophique du monde implique une esthétique qui lui ressemble.

III – De nouvelles formes de traversées dans les adaptations contemporaines

Le déplacement du jeu métathéâtral

La recherche de Christian Biet propose un parallèle entre les esthétiques des XVI^e et XVII^e siècles, et celles, émergentes, des XX^e et XXI^e siècles, au moyen des notions de performativité et de séance. Nous voulons donc prolonger cette étude de la notion de traversée dans le théâtre élisabéthain en étudiant des propositions esthétiques singulières autour

³⁴ Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e/XXI^e siècles) : événement théâtral, séance, comparaison des instances », in *Communication*, N° 92 : *Performance : Le corps exposé*, Paris, Seuil, mai 2013, p. 32. Ce concept traverse aussi le séminaire : « Performance au XVII^e siècle : le théâtre d'Ancien Régime comme événement performatif », qu'il a dirigé à l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, en 2012-2013.

d'*Hamlet*, qui restituent ces enjeux sans pour autant s'ancrer dans un rapport direct ou explicite avec les conditions de représentations de l'époque élisabéthaine (contrairement à ce que peuvent proposer Elizabeth Ruelas et Andy Kirtland, par exemple).

Le premier trait frappant est le déplacement du jeu métathéâtral, qui restitue par d'autres moyens le trouble sur l'intériorité de l'acteur, sur ce qu'il traverse. On remarque d'abord l'emploi de vidéo, ou de captation et restitution du réel en direct, aussi bien dans le travail de Gwenaël Morin, dans celui d'Enrique Diaz que dans celui de Thomas Ostermeier³⁵, qui le radicalise en faisant du plateau un espace de projection, au moyen d'un écran mobile fait d'un rideau de chaînes dorées. D'une part, ce jeu de captation donne un accès amplifié à l'acteur, en permettant de percevoir avec plus de précision son aspect, sa voix, son émotion, voire ses pensées, telles qu'elles peuvent s'imprimer sur son image, mise à portée ; la captation et l'amplification occupent alors un rôle comparable à celui d'amplification vocale et gestuelle du comédien élisabéthain : elles élargissent le geste, augmentent la portée de la voix, de manière à ce que la salle entière y ait accès et puisse y lire l'intrigue et l'émotion des personnages. Dans les deux cas, il s'agit de rendre visible le réel, la lutte interne de l'être humain, habituellement cachée, mais qui ici se trouve révélée, grâce à une construction esthétique correspondant aux conventions de son temps.

D'autre part, et sans que cela soit exclusif de ce premier effet, la captation occupe un rôle de médiation, qui découpe différentes strates de réalités, ou biaise le rapport à la présence réelle de l'acteur. Ainsi, dans *Répétition. Hamlet*, Enrique Diaz se sert d'une amplification microphonique pour texturer la voix du spectre et marquer sa singularité ; Thomas Ostermeier, mettant la caméra entre les mains d'Hamlet, donne à voir son propre regard sur la famille royale, rongée par la corruption médiatique, comme son image projetée sur cet écran instable. On retrouve dans cette médiation le rapport critique occupé par l'artifice théâtral au XVII^e siècle, notamment le maquillage, qui répond point par point à cette logique de rendre visible, d'embellir, de distinguer d'autres niveaux de réalité (pour le spectre) mais aussi le risque de la duplicité (inhérente à la représentation, soit théâtrale, sociale ou politique) et de la tromperie³⁶.

Le lien situationnel entre acteur et personnage est lui aussi questionné. Les conditions de travail de chaque époque influencent la façon d'envisager le personnage et la fiction. Quand la

³⁵ Thomas Ostermeier crée *Hamlet* dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, lors du Festival d'Avignon 2009.

³⁶ Voir Farah Karim-Cooper, « 'Flattering Unction': Cosmetics in *Hamlet* », in *op. cit.*, p. 176-198.

scène élisabéthaine, du fait du peu de répétitions possibles, met l'acteur dans la même situation que le personnage (cf. *supra* : « L'acteur entre performativité et fiction dramatique »), la scène contemporaine, du fait du poids des répétitions et des calages qui sont la norme actuelle, ramène plus volontiers le personnage à la situation de l'acteur. Des critères implicites qui fondent la « valeur esthétique » des œuvres contemporaines dans le regard des institutions qui les programment (ou non), et leur formulation occupe la recherche actuelle de Bérénice Hamidi-Kim³⁷. Elle constate une certaine inertie institutionnelle du fait que sont perçues de plus grande valeurs des œuvres qui se caractérisent par leur cohérence esthétique et leur rigueur formelle. Or ces deux aspects témoignent surtout des moyens mis à la disposition des compagnies : d'une part, la possibilité financière d'élaborer une scénographie, un montage lumière, une harmonisation des costumes, etc. ; d'autre part, celle de disposer d'un temps long de répétition, avec une équipe complète. Les critères de professionnalisme contemporains sont donc aux antipodes de ceux de l'époque élisabéthaine. De prime abord, Gwenaël Morin et Enrique Diaz semblent trouver en l'esthétique élisabéthaine une occasion de s'éloigner des normes contemporaines : chaque spectacle préfère un plateau nu, agrémenté de quelques accessoires et pièces de mobilier façonnant des espaces qui seront amenés à changer, plutôt qu'une scénographie plus conséquente ; les acteurs de chaque compagnie jouent avec des accessoires qu'ils semblent avoir récupérés par hasard – chez Gwenaël Morin, épées et couronnes sont faites de carton et de scotch ; le jeu est intermittent, et les acteurs entrent et sortent de leur rôle pour redevenir régulièrement des acteurs sur un plateau, voire des serviteurs de scène qui contribuent à construire l'image au plateau, laquelle semble émerger par surprise, dans cet espace qui s'invente, plutôt qu'avoir été anticipée (même si l'usage d'effets lumineux trahit le calage préalable) ; une part semble laissée à l'approximation dans leur interprétation. Dans le paysage contemporain, ces éléments et la façon dont ils sont mis en jeu évoquent plus l'esthétique de la répétition (au sens de *rehearsal*, ou *ensaio* en portugais, qui donne son titre au spectacle d'Enrique Diaz) que celle de la représentation, caractérisée par son autonomie et son apparente maîtrise.

Cependant, la maîtrise et la précision de chaque pièce, même quand elle mime la création impromptue, établissent une distinction radicale par rapport aux formes élisabéthaines. L'usage de surtitres ou le recours à des formes de canular la trahit, et la théâtralité n'y est pas assumée de la même manière : quand Richard Burbage récupère les

³⁷ Bérénice Hamidi-Kim est directrice du laboratoire Passages XX-XXI et Maître de Conférences en Arts de la scène à l'université Lyon 2 Louis Lumière. Elle expose cet aspect de sa recherche notamment lors du « Lancement Saison 3 Égalité hommes/femmes en Île-de-France », invitée par l'association HF, le lundi 5 octobre 2015 à la Commune, Centre Dramatique National d'Aubervilliers.

éléments scéniques pour les commenter, il récupère ce qui se présente à lui pour déployer, de manière presque inédite, la fiction : c'est Hamlet qui parle et qui transforme Londres en Elsenour. Lorsque Gwenaël Morin, interprétant Claudius, interrompt le spectacle en abyme pour quitter la salle, le jeu est autre. Cela a été prévu et répété par l'équipe, qui joue sur le fait que le metteur en scène est connu pour son tempérament, et semble partir pour ne plus revenir, excédé par la désinvolture de ses comédiens, lesquels annoncent alors l'entracte, comme pour gagner du temps. Le fait de réussir à jouer *Hamlet* semble, en soi, être une nouvelle fiction qui entre en dialogue avec celle d'*Hamlet*, voire la remplace. La colère de Morin est la fiction principale et reste plausiblement un élément réel ; elle informe la colère de Claudius, devenue son double, un instant. C'est un réel plus large qui est mis en fiction, plus que la fiction n'incorpore le réel, ce qui est contenu dans le titre *Hamlet d'après Hamlet*. Un procédé comparable intervient dans *Répétition. Hamlet* : les comédiens, paniqués, déclarent ne plus pouvoir poursuivre la représentation, ne connaissant pas la suite du texte. Ils questionnent les spectateurs et finissent par trouver sur scène un exemplaire de la pièce, ce qui leur permet de reprendre. Ce canular reste surtitré. Quand l'esthétique élisabéthaine récupère le réel, quel qu'il soit, pour mener à bien le récit d'une fiction, les propositions contemporaines préparent des canulars pour raconter la difficulté à raconter une fiction. Les formes qui s'apparentent au canular ou à la référence plus large ne sont pourtant pas étrangères à l'esthétique élisabéthaine même : le fait que Richard Burbage, à travers Hamlet, donne des conseils aux comédiens joue forcément de sa réputation d'acteur vedette de la compagnie³⁸. Mais cela vient enrichir la fiction d'un double sens, sans la remplacer. De manière générale, les acteurs élisabéthains sont eux aussi pris au piège par les effets de canular dressés par l'auteur, comme le montre l'étude du travail avec la technique des *cues* (derniers mots d'un acteur, auxquels le suivant doit répondre), à plus forte raison quand elles sont répétées ou volontairement troubles, de manière à créer du jeu³⁹. Contrairement à aujourd'hui, l'acteur élisabéthain ne produit pas le canular, il l'expérimente ; et ce canular ne remplace pas la fiction, il l'alimente.

Des espaces perméables : la traversée spatiale et symbolique

Ces deux propositions (d'Enrique Diaz et de Gwenaël Morin) entretiennent également un rapport trouble à la frontalité. Dans un premier temps, elles la conservent et tirent profit de la

³⁸ Andrew Gurr, Mariko Ichikawa, *Staging in Shakespeare's Theatres*, troisième édition, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 139.

³⁹ Simon Palfrey et Tiffany Stern, « Repeated cues », in *op. cit.*, p. 157-305.

disposition de la salle de théâtre. Enrique Diaz utilise le grand plateau du T.N.P., alors de plain-pied, pour établir un rapport très direct aux spectateurs ; il place également plusieurs rangées de sièges sur le plateau, de part et d'autre de l'espace de jeu, de manière à dessiner une sorte de U. L'on retrouve en ceci la disposition scénique coutumière de l'époque baroque :

dans les grands théâtres de Southbank, la scène était en effet ouverte sur trois côtés, mais [...], proportionnellement, il n'y avait guère plus de public qui débordait la *cavea* de la salle que dans les représentations parisiennes où on mettait des spectateurs sur la scène⁴⁰.

Le plain-pied est donc la principale différence avec la salle élisabéthaine, ce qui rend de fait plus perméables ces deux espaces. Cette perméabilité sera confirmée par l'interaction entre acteurs et spectateurs. D'une part, les acteurs préfèrent, pour leurs entrées et sorties, les portes de la salle, par où sont arrivés les spectateurs, à celles de la scène qui mènent à leurs loges. Ils sont donc amenés à traverser régulièrement l'espace des spectateurs, parfois en proférant encore du texte, en continuant l'action. D'autre part, il existe quelques moments d'interaction physique directe entre acteurs et spectateurs : lorsque Hamlet fait « tourner en bourrique » Rosencrantz et Guildenstern, ces derniers se retrouvent nus et confus, et s'assoient sur les genoux d'un des spectateurs sur scène. Nous avons déjà évoqué le jeu de dialogue avec la salle lors de l'épisode du texte oublié. Chez Enrique Diaz, comme chez Shakespeare, mais de manière plus radicale – car spatialisée – l'acteur passe d'un monde à l'autre, et se fait passeur pour la traversée du spectateur.

Chez Gwenaël Morin, on retrouve ce jeu d'interpénétration des espaces, où le jeu est régulièrement adressé aux spectateurs, où les acteurs vont parfois jouer dans l'espace des spectateurs. Cependant, après l'entracte et sa fausse mise en péril du spectacle, le dispositif scénique change radicalement. Tous les spectateurs se retrouvent sur scène, avec les acteurs, où des sièges ont été posés, dessinant à présent une arène. Dans la première scène de la pièce, l'apparition du Spectre n'était autre que la présentation du plateau vide, d'où émanait sa voix surnaturelle. Chez Daniel Mesguich également, la première apparition du Spectre est le rideau qui s'entrouvre sur la pièce qui commence à se jouer. Chez tous deux, la scène, le Spectre, le

⁴⁰ Eugène Green, *op. cit.*, p. 190.

moteur qui poussera Hamlet à l'action, qui permettra l'action d'*Hamlet*, c'est le théâtre même, symbolisé par la scène. Il n'est donc pas anodin que Gwenaël Morin, après avoir posé ce symbole fort, y installe les spectateurs ; dans cette seconde partie, les spectateurs deviennent symboliquement le moteur du drame, le Spectre, l'entité à qui Hamlet doit sa vengeance. En termes pratiques, cela permet une proximité plus grande entre les acteurs et tous les spectateurs, intensifiant cette vulnérabilité mutuelle qu'évoque Bridget Elscome, et qui était caractéristique de la représentation élisabéthaine⁴¹. Gwenaël Morin transforme l'espace, le met en mouvement ; en faisant traverser au spectateur la frontière qui le séparait de la scène, en faisant de lui, littéralement, un composant du spectacle, il remotive un trait de l'immédiateté et de l'efficacité élisabéthaine. Il rend palpable, par la traversée physique, la circulation symbolique que le théâtre élisabéthain travaille avec une intensité particulière.

Conclusion – La transmission d'une énergie

Si l'esthétique élisabéthaine se pense sur le mode de la traversée, c'est que l'échange est son principal enjeu. Elle fait appel au ludisme et à l'empathie situationnelle des acteurs pour leurs personnages afin de susciter l'écoute, et n'hésite pas à l'intensifier au moyen de procédés rhétoriques, depuis la rhétorique du texte et son application scénique jusqu'à d'autres formes de rhétorique : du visible, du mouvement. Ces différents procédés assurent ainsi la vitalité de la représentation, son autonomie et sa capacité de dialogue avec un environnement lui aussi très vivace. L'organicité de l'acteur, entre fiction et performativité, ainsi que l'écriture de Shakespeare, consciente des conventions scéniques de son temps, assurent la circulation de cette énergie sur le plateau. Elle permet la traversée de la fiction vers le réel, les spectateurs, et la traversée du réel vers la fiction, pour le spectacle.

Occupés par ce même enjeu qu'est l'écoute, les artistes contemporains travaillent, avec les moyens de leur propre temps, des qualités comparables. Cela se fait en suivant les caractéristiques mêmes du texte (présences d'adresses à la salle dans le texte-même, débats sur des questions ayant trait à la communauté ou à l'individu, structuration ordonnée par des normes rhétoriques), ou bien en explorant des qualités associées à la scène élisabéthaine dans l'imaginaire collectif : plateau nu, mélange des registres, et aura métathéâtrale. Les deux exemples abordés se caractérisent ainsi par leur singularité esthétique dans le paysage

⁴¹ Bridget Elscome, *op. cit.*, p. 150-151.

contemporain, conjuguant audace formelle et choix du ludisme, exigence artistique et ambition populaire. *Hamlet*, qui avait de manière inédite réconcilié la critique savante et la réception populaire à sa création, semble toujours propice à de telles entreprises.

Bibliographie sélective

BIET Christain, « Pour une extension du domaine de la performance (17e/21e siècles) : événement théâtral, séance, comparution des instances » in *Communication*, N° 92 : *Performance : Le corps exposé*, Paris, Seuil, mai 2013, p. 21-35.

COUSSEMENT-BOILEAU Laëtitia, *Copia et cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance*, Bern, Peter Lang, 2008.

ESCOLME Bridget, *Talking to the Audience. Shakespeare, Performance, Self*, Londres, Routledge, 2005.

FLATTER Richard, *Shakespeare's Producing Hand*, Londres, Heinemann, 1948.

GREEN Eugène, *La Parole Baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

GURR Andrew, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

GURR Andrew, ICHIKAWA Mariko, *Staging in Shakespeare's Theatres*, Third edition, Oxford, Oxford University Press, 2013.

KARIM-COOPER Farah, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance drama*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2012.

KIRTLAND Andy, « An Unrehearsed Cue Script Perspective on *Love's Labour's Lost* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 32 | 2015, mis en ligne le 11 mars 2015, consulté le 06 mai 2016. URL : <http://shakespeare.revues.org/3232>

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999.

MARIENSTRAS Richard, *Le Proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

PALFREY Simon et STERN Tiffany, *Shakespeare in parts*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010.

STERN Tiffany, *Making Shakespeare*, Londres, Routledge, 2004.

STERN Tiffany, *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, New-York, Oxford University Press USA, format kindle, 2008.

SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2011.

WEINGUST Don, *Acting from Shakespeare's First Folio*, New-York et Londres, Routledge, format kindle, 2006.