



HAL
open science

Le Globe aujourd'hui : pourquoi la prononciation échappe-t-elle à la reconstitution ?

Marceau Deschamps-Ségura

► To cite this version:

Marceau Deschamps-Ségura. Le Globe aujourd'hui : pourquoi la prononciation échappe-t-elle à la reconstitution ?. Céline Candiard, Julia Gros de Gasquet. Scènes baroques d'aujourd'hui. La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain, 2019, 978-2-7297-0957-0. hal-02950045

HAL Id: hal-02950045

<https://hal.science/hal-02950045v1>

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.

Le Globe aujourd'hui : pourquoi la prononciation échappe-t-elle à la reconstitution ?

Marceau Deschamps-Ségura

Sous l'impulsion de Sam Wanamaker, le théâtre du Globe est reconstruit à Londres en 1995, plusieurs siècles après sa destruction par le feu et à quelque distance de son emplacement originel. Il est aujourd'hui tout à fait au bord de la Tamise, offrant au paysage urbain contemporain un contrepoint inattendu et lumineux, du fait de la blancheur de l'enduit de sa façade. Cette première apparition contient en soi plusieurs éléments du rapport complexe de cette institution aux questions de l'authenticité et de la reconstitution. Si une grande attention a été apportée aux matériaux et aux techniques de reconstruction, la réalisation s'est affranchie des scrupules excessifs et a toléré les (parfois nécessaires) inexactitudes quand elles pouvaient mettre en valeur ce monument ressuscité. Ainsi, pour ce qui est des bâtiments, des décorations, des maquillages et des costumes, les artisans du nouveau Globe ont cherché à mener un travail approfondi de reconstitution, désigné sous le libellé : « The "Original Practices" Project¹ » ou « OP ». Les recherches et les expérimentations ont été consciencieuses pour retrouver les matériaux autant que les techniques et savoir-faire élisabéthains, et pour se les réapproprier aujourd'hui.

Or, pour ce qui est du jeu d'acteur même, on peut remarquer que la scène ne prend que peu en compte les apports de la recherche sur les usages scéniques à l'époque de Shakespeare². Nous ne ferons pas référence ici aux questions de distribution, où le facteur politique semble légitimement prioritaire sur le travail esthétique : il serait en effet problématique d'interdire à nouveau la scène, de manière systématique, dans une institution contemporaine, aux femmes ou aux comédiens et comédiennes racisé-e-s, sous prétexte d'exactitude historique³. Nous voulons traiter, au contraire, les savoirs ouvrant à l'acteur contemporain d'autres possibilités qui pourraient le nourrir, ainsi que les spectateurs, de la même manière que s'est révélée féconde la pensée de l'architecture, des costumes et de la musique par le détour élisabéthain.

En faisant dialoguer la recherche d'universitaires et d'artistes passionnés comme Andrew Gurr, Tiffany Stern, Farah Karim-Cooper, David Crystal, Mark Rylance et Eugène Green, on peut se faire une image, certes hypothétique, comme pour tout travail de reconstitution, mais précise du jeu de l'acteur à l'époque élisabéthaine : un jeu expressif, ample et mobile, mettant l'écoute, voire la compréhension, à la portée des spectateurs de

¹ Christie Carson & Farah Karim-Cooper, *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 27. L'abréviation « OP » est identique pour les pratiques restituées (*Original Practices*) et la prononciation restituée (*Original Pronunciation*). Dans la suite du document, étant donné son sujet, cette abréviation renverra exclusivement à la prononciation restituée.

² David Crystal, *Pronouncing Shakespeare: the Globe Experiment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, édition numérique : « au travers de ses vingt-huit premières pièces, de 1996 à 2003, ses publics ont été exposés à des interprétations de nombreux aspects de la scène élisabéthaine. À une exception frappante. Le Globe n'avait pas touché à la prononciation restituée (OP) », « *throughout its first twenty-eight productions, from 1996 to 2003, its audiences have been exposed to interpretations of most aspects of the Elizabethan stage. With one striking exception. The Globe had not touched original pronunciation (OP)* ». Les ouvrages anglophones mentionnés n'ayant jamais été traduits, nous traduisons les extraits utilisés.

³ Mentionnons cependant les expériences de production avec une distribution d'un seul genre telles que *Twelfth Night*, par Tim Carroll en 2012, à la distribution exclusivement masculine, ou *The Taming of the Shrew*, par Phyllida Lloyd en 2003, à la distribution exclusivement féminine, conformément à une mode de la Restauration.

tous horizons, même étrangers⁴. Un jeu qui devait être vif⁵, un jeu ludique et concret, ancré, tirant profit de sa double conscience de ses artifices et de sa réalité, de sa dimension fictionnelle et de sa dimension performative⁶. Tiffany Stern décrit le jeu de l'acteur élisabéthain comme ancré dans la pratique de la rhétorique et de la déclamation, c'est-à-dire un rapport amplifié à la parole, dans sa gestuelle et dans sa prononciation⁷ :

« Action » (la dimension corporelle du jeu d'acteur) comprenait la gestuelle et les expressions faciales ; « prononciation » (la dimension verbale du jeu d'acteur) comprenait la prononciation des mots, et la cadence musicale utilisée pour les dire⁸.

Le projet des « Original Practices », cependant, ne fait aucune mention d'un travail en ce sens. On note néanmoins une expérience marquante dans l'histoire du nouveau Globe (sans qu'elle s'aventure ouvertement jusqu'à la déclamation) : *Romeo & Juliet* mis en scène par Tim Carroll, en 2004, travaillé en cherchant à restituer l'état de la langue telle qu'elle pouvait être parlée au temps de Shakespeare (« Original Pronunciation » ou également « OP »). David Crystal, conseiller de Tim Carroll pour cette question de l'anglais moderne naissant, rend compte de cette expérience éphémère (seulement trois représentations), de ses prémices et de ses répercussions, dans son essai *Pronouncing Shakespeare*⁹.

Au moyen de ces différents travaux, et en nous concentrant sur l'expérience de Tim Carroll, nous chercherons à dégager les enjeux et les entraves à l'œuvre dans ce champ du jeu de l'acteur, dont la timidité détonne dans cette entreprise globale et ambitieuse de reconstitution. La tension entre l'ambition de restitution et la conscience des goûts d'aujourd'hui traversera notre réflexion. Tout d'abord, nous envisagerons le projet de reconstitution du Globe tel que mis en œuvre par Sam Wanamaker, et la dimension immatérielle du jeu de l'acteur, qui rend son approche plus délicate pour le théoricien comme pour le praticien. Puis nous observerons la pratique contemporaine du Globe sous la direction de Dominic Dromgoole, notamment à travers la critique de Tom Cornford, pour identifier la pression exercée par la conception actuelle du fait théâtral.

RECONSTRUIRE SHAKESPEARE : APPREHENSION, PREHENSION ET COMPREHENSION DU PASSE

Le protocole de Sam Wanamaker

Dès 1970, Sam Wanamaker – acteur et réalisateur américain s'étant passionné pour l'auteur anglais – fonde le Globe Playhouse Trust, fondation visant à récolter des fonds dans un but précis : reconstruire, le plus fidèlement possible, la salle de théâtre fondée et foulée par Shakespeare. La prudence et l'humilité qui accompagnent toute démarche de reconstitution sont présentes dans celle de Sam Wanamaker, qui formule par précaution trois principes directeurs, comme en témoigne Mark Rylance :

⁴ Tiffany Stern, « Pronunciation and gesture », *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, New York, Oxford University Press USA, 2008, édition numérique.

⁵ Andrew Gurr commente en ce sens la durée annoncée dans le prologue de *Roméo et Juliette*, dans *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 138.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ Tiffany Stern, « Pronunciation and gesture », art. cité.

⁸ *Ibid.* : « "Action" (the physical side of acting) included gesture and facial expression; "pronunciation" (the verbal side of acting) included the enunciation of words, and the musical cadence in which they were spoken. »

⁹ David Crystal, *Pronouncing Shakespeare*, *op. cit.*

Le premier était que la *Recherche* la plus exacte possible devait avoir lieu, et que tous les savoirs seraient rassemblés, confrontés et pesés selon leur crédibilité, et qu'alors des décisions seraient prises, une fois considérée cette consciencieuse recherche. [...] La deuxième chose était que les *Matériaux* utilisés pour les bâtiments devaient s'apparenter aussi exactement que possible à ceux d'origine. [...] la troisième chose [...] était *l'Artisanat*; les savoir-faire humains. Dès que cela était possible, abordable, l'architecte de Sam, Theo Crosby, insistait pour que les savoir-faire originaux soient redécouverts et mis en pratique pour ce projet¹⁰.

Les trois principes expriment un ordre de priorité : la connaissance, puis la possession des matériaux (ou équivalents) qui précède, tant soit peu, la maîtrise des savoir-faire. Ce protocole entretient un rapport étroit avec la matérialité. Cette dernière est gage de fiabilité, de continuité : les matières premières ne se seront pas transformées avec les siècles, et utiliser les mêmes, d'une manière comparable, est susceptible de produire les mêmes effets. C'est pourquoi l'entreprise globale de recherche de l'esthétique shakespearienne commence par le projet architectural, du fait de sa dimension éminemment matérielle. Il est implicite que le théâtre reconstitué accueillera ensuite une enquête sur le reste de l'esthétique shakespearienne (ce qui advient dès l'année qui précède l'inauguration de 1997) et que cette enquête empruntera son protocole au projet architectural. Les autres champs (musique, costumes, maquillage), tenant des activités artisanales, suivent en effet la création du Globe. Chacune de ces activités repose sur un support matériel : instruments, tissus, poudres, etc¹¹.

Le jeu de l'acteur a un rapport plus complexe à la matérialité et à l'artisanat. S'il peut être désigné sous le terme d'artisanat, ce n'est que par métaphore, ou par philosophie de travail : certes, il s'agit également de s'approprier des savoir-faire, et de les mettre en application, mais l'objet produit, le jeu même, n'est pas à proprement parler une production matérielle, laissant une trace ailleurs que dans le corps du comédien ou la perception des spectateurs. Le principal objet matériel de sa pratique – le rouleau de texte – est absent de la représentation, et n'intervient que dans la temporalité du travail du comédien. Ce rapport différent à la matérialité, enrayant le protocole recherche-matériaux-artisanat, semble avoir été un premier frein au travail sur la déclamation.

Ne pouvant pas directement être commentés avec des termes matériels, le jeu de l'acteur et sa restitution sont plus volontiers perçus comme des spéculations, des projections subjectives et invérifiables, voire mystiques. Par exemple, concernant la prononciation de l'anglais, Jean-Michel Déprats rappelle aux élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD), avec humour, « qu'il n'y a pas d'ouvrage scientifique qui fasse autorité; il n'y a que des hypothèses [...] on n'a pas d'enregistrements¹² ». Il tourne ensuite en dérision Eugène Green, « le seul à avoir des certitudes¹³ » sur ce sujet, en imitant son enregistrement de « *To be or not to be*¹⁴ ». Jean-

¹⁰ Christie Carson & Farah Karim-Cooper, *Shakespeare's Globe*, op. cit., p. 104-105 : « *The first of which was that there was to be the most accurate Research possible and that all theories would be brought together, battled out and weighed for credibility and then decisions would be made after consideration of this extensive research. [...] The second thing was that Materials for the building would be sourced as accurately as possible to the original. [...] the third thing [...] was Craft; human craft. Wherever possible, wherever affordable, Sam's architect, Theo Crosby, insisted that original craft would be rediscovered and exercised in the project.* »

¹¹ Le travail de reconstitution du Globe, notamment dans sa dimension architecturale, peut être rapproché d'autres expériences et travaux menés dans le champ de l'histoire pragmatique ; voir Anne Baud, Nicolas Reveyron & Florian Renucci, *Guédelon : construire aujourd'hui un château du XIII^e siècle*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 2005.

¹² Jean-Michel Déprats, lors d'une intervention au CNSAD le 4 novembre 2015, à propos de la traduction de *As you like it*, au programme de la classe d'interprétation de Didier Sandre.

¹³ *Ibid.*

Michel Déprats ne restitue pas les sonorités de l'anglais shakespearien qu'Eugène Green, de même que David Crystal, a pu déduire d'indices typographiques dans des éditions d'époques ou de traités et autres documents des XVI^e et XVII^e siècles, tels que *An Orthographie* de John Hart que tous deux citent parmi d'autres références¹⁵. L'imitation s'attache à rendre l'excès déclamatoire de Green, dans ses accents étirés et le trémolo de sa voix. Là est bien l'ambivalence de Green, emblématique du risque du travail de reconstitution, *a fortiori* dans le champ du jeu : l'enquête, quoique rigoureuse, exige un travail d'interprétation. Et le travail du comédien redouble encore ce travail d'interprétation du chercheur. Chez Green, la rigueur documentaire et conceptuelle s'accompagne d'une actualisation qui s'en écarte, voire la contredit. Green ne rend pas compte de la versification, et le caractère lancinant de son découpage syllabique est bien moins probant que la vivacité adoptée par ses disciples : Benjamin Lazar dans le champ français, et Charles Di Meglio qui a poursuivi sa recherche documentaire et artistique dans le champ anglophone¹⁶. La proposition du maître semble ampoulée et mystique, très loin de la description du jeu shakespearien dans les témoignages d'époque ; les propositions de ses disciples, au contraire, peut-être plus scrupuleuses autant que plus désinvoltes, accordent une importance particulière aux codes de cette pratique oratoire, « et c'est la pratique qui permet de voir quand on peut s'en échapper ou plutôt l'utiliser avec naturel, avec liberté¹⁷ ». Leur mobilité, leur précision, leur intelligibilité immédiate vont dans le sens des descriptions du jeu de l'acteur shakespearien.

Il serait difficile de savoir si l'écart potentiel entre la compréhension du savoir-faire et sa mise en application est plus grand dans le champ du jeu que dans celui des autres artisanats, du fait que l'acteur, contrairement aux autres matériaux (bois, tissus), vit, et se transforme considérablement d'une société à l'autre. Cependant, l'exemple de Green fait remarquer qu'une rigueur mal proportionnée dans le champ du travail de l'acteur (ici, trop concentrée sur la prononciation des syllabes et pas assez sur le mouvement général de la phrase) a pour effet immédiat de discréditer une démarche profonde et consciencieuse – plus encore qu'une inexactitude dans l'architecture ou le costume, semble-t-il –, le comédien étant la pierre angulaire où se rejoignent tous ces savoir-faire de la scène. Cela implique un surcroît de risque pour ce travail fragile de restitution.

Original Pronunciation et matérialité : des appréhensions préalables

C'est donc après six ans et près d'une trentaine de productions à explorer les champs de l'esthétique élisabéthaine que les équipes du Globe, sous l'impulsion de Tim Carroll, se posent pour la première fois la question de la prononciation restituée. En 2002, Tim Carroll projette de monter *Twelfth Night* en « OP » pour une saison entière. Le projet ne verra pas le jour, enterré par les craintes que la prononciation originale perde les spectateurs. De manière assez inédite dans l'entreprise de reconstitution des pratiques du Globe, le détour élisabéthain et sa nécessaire étrangéité inquiètent au point de faire renoncer aux expérimentations envisagées :

¹⁴ Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, CD joint, piste 5.

¹⁵ David Crystal, *Pronouncing Shakespeare*, *op. cit.* ; Eugène Green, *La Parole baroque*, *op. cit.*, p. 321.

¹⁶ Il explore la déclamation de l'anglais moderne naissant pour quelques sonnets de Shakespeare dans son spectacle *To.The.Onlie.Begger*, créé en 2009 au Temple du Pentemont-Luxembourg, repris ensuite au musée Carnavalet en avril 2011, puis en 2014 au théâtre de l'Île Saint-Louis.

¹⁷ Benjamin Lazar, dans Gabriel Conesa & Jean Emelina (dir.), *Les Mises en scène de Molière : du XX^e siècle à nos jours*, Pézenas, Domens, 2007, p. 287.

Nul ne remettait en question l'esprit de cette proposition – que rechercher la pratique originale de la prononciation était un projet aussi valable que de rechercher la pratique originale de tout autre savoir-faire relatif à la scène. Mais la maison avait un *a priori* contre, ce qui peut se comprendre. Le principal souci était que personne ne savait au juste comment cela sonnerait. Peut-être que cela serait si différent de la prononciation d'aujourd'hui que les spectateurs seraient tout bonnement incapables de suivre la pièce¹⁸ ?

Le travail de reconstitution a pour effet d'éloigner l'aspect et l'esprit de la pièce de nos habitudes contemporaines. Il s'agit même d'un enjeu artistique : par le détour, on peut mieux comprendre le texte élisabéthain et, dans le meilleur des cas, mieux saisir ce que notre propre temps a à y puiser. Pourtant, de prime abord, le risque financier que représenterait un total insuccès au Globe fait renoncer à l'expérience. David Crystal nomme le funeste ennemi : « Le spectre de l'ennui planait sur notre route¹⁹. »

La détermination de Tim Carroll et la menace qui planait sur le Globe d'être devancé dans ce champ d'exploration scénique²⁰ permettent au projet de prononciation restituée de voir le jour, deux saisons plus tard, avec *Romeo & Juliet*. De nouvelles réserves se formulent, portant sur la plasticité du comédien : « Les acteurs allaient-ils s'en sortir, avec deux versions de la pièce à jouer ? Ne faudrait-il pas alors deux modes de répétitions, dans un calendrier très serré²¹ ? » Cette fois, le projet ne concernait que trois représentations en prononciation originale ; il ne mentionnait pas de modifications scéniques autres que celle de la langue. On note la sensation d'une certaine inertie de l'acteur dans son rapport au texte. Cela, ainsi que l'éventualité d'un dédoublement du travail des répétitions, témoigne de l'inscription du travail linguistique dans le corps même du comédien (puisque le reste de la mise en scène ne change pas), et de la nécessité pour lui d'intégrer corporellement une discipline nouvelle, pour avoir la plasticité (qui n'est pas perçue comme évidente) de passer d'une pratique à l'autre. La matérialité est encore en jeu, de manière ambivalente. La dimension matérielle renvoie, dans la pensée des équipes du Globe, à l'impression de la durée. Or, implicitement, si pour l'environnement matériel (scénographie, accessoires, etc.) cette impression de durée est un gage de fiabilité et soutient, légitime l'entreprise de reconstitution, pour le jeu de l'acteur, intimement attaché à l'idée de présence, cette durée apparaît comme le risque d'une inertie dommageable.

Original Pronunciation et matérialité : un succès éloquent

En dépit des frilosités initiales, les trois représentations en prononciation restituée rencontrent un accueil très positif chez les spectateurs, à l'instar du reste du travail de reconstitution du Globe. Mais l'originalité particulière de cette expérience (c'est en effet la première fois que le travail d'*Original Practices* s'applique directement au comédien et à son jeu) est saluée par un fort et rapide engouement médiatique. Le show télévisé

¹⁸ David Crystal, *Pronouncing Shakespeare*, *op. cit.* Les inquiétudes de cet ordre avaient accompagné la formulation du projet architectural, et avaient été rassurées par la réalisation même du projet : voir Mark Rylance, dans Christie Carson, Farah Karim-Cooper, *Shakespeare's Globe*, *op. cit.*, p. 104 : « *Nobody doubted the spirit of the argument – that original practice in pronunciation was just as valid an aim as original practice in any other area of stagecraft. But in-house opinion was, understandably, against it. The chief problem was that nobody knew just how it would sound. Perhaps it would be so different from present-day pronunciation that audiences would simply not be able to follow it?* »

¹⁹ *Ibid.* : « *The spectre of boredom was floating into view.* »

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.* : « *Would the actors be able to cope with two versions of the play to perform? Would it not require two rehearsal regimes, in a very tight schedule?* »

Richard & Judy, produit par Cactus TV pour Channel 4, très médiatisé et « traitant de sujets sérieux avec intelligence », contacte le Globe sans tarder pour parler de l'expérience ; Internet continue de « répandre les vagues de l'OP²² » et David Crystal reçoit un nombre considérable de sollicitations, venues de plusieurs pays, pour savoir comment reproduire l'expérience.

Le travail en prononciation restituée est particulièrement apprécié par les spectateurs et par les acteurs, ainsi que par l'équipe artistique. Tous s'accordent sur le bénéfice de plusieurs éléments, évoquant la matérialité. David Crystal cite en ce sens Charmian Hoare, spécialiste du coaching dans le champ de la voix et des dialectes : « J'aimais aussi comment cela "enracinait" la langue, et lui donnait une qualité "goûteuse", "terrestre"²³. » Pour Charmian Hoare, cette matérialité retrouvée de la langue est un gage de sa simplicité, qui favorise sa réception : « Pour moi cela a retiré un peu du caractère "mystique" de Shakespeare, et rendu sa langue bien plus accessible, et moins affectée²⁴. » Les conclusions sont paradoxales et éloquentes : la pièce a gagné en accessibilité et en proximité, bien que travaillée selon un état plus ancien de la langue. C'est la réalisation du credo des *Original Practices* : retrouver Shakespeare avec plus d'acuité, en cherchant à incorporer les qualités de ses conditions d'émergence.

Les acteurs sentiront ensuite les conséquences de ce travail, son inscription dans leur corps, qui a façonné leur rapport au texte : tout d'abord, en termes affectifs (ils sont déçus de revenir à la diction contemporaine) ; ensuite, en termes rythmiques, énergétiques (valeur du mètre et des sons) ; enfin, en termes phonétiques, sonores (échos et rimes, ancrage)²⁵.

DOMINIC DROMGOOLE, OU LES PRESSIONS ANACHRONIQUES

Adapter le lieu à notre présent

En dépit du grand succès des représentations en prononciation restituée, la pratique de ce rapport à la langue reste très marginale au Globe. Aujourd'hui, seules quelques lectures donnent encore lieu au travail en OP, dirigées par Ben Crystal, comédien du Globe, fils de David Crystal, et travaillant avec lui à maintenir ce chantier ouvert. La prononciation restituée représente une source potentielle de plus grande exactitude historique, ainsi que de publicité médiatique (le Globe se ferait ainsi, plus encore qu'il ne l'est déjà, et comme il a pu l'être au temps de Shakespeare, un éminent centre touristique). On peut donc s'étonner de sa mise à l'écart d'une activité rentable et répondant au projet de l'institution. Elle correspond, à notre sens, à un léger changement de cap de la part de la direction du lieu, avec les choix de Dominic Dromgoole depuis fin 2005.

Le nouveau directeur, percevant le lieu comme une contrainte, n'a eu de cesse de l'adapter aux attentes contemporaines, plutôt que de s'adapter au lieu même pour voir ce qu'il a à apporter à notre temps. Sa démarche semble en rupture avec le projet de reconstitution. Tom Cornford, assistant de Tim Carroll pour *Romeo & Juliet*, analyse ainsi le commentaire de John Russel Brown et les choix de Dominic Dromgoole. Brown exprime le goût des spectateurs contemporains pour la visibilité, l'intimité et la proximité, lors d'une représentation, ce qui pourtant ne correspond que peu, selon

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* : « I also loved the way that it "rooted" the language and gave it a "gusty" and "earthy" quality. »

²⁴ *Ibid.* : « For me it has taken some of the "mystique" away from Shakespeare, and made his language much more accessible and less precious. »

²⁵ *Ibid.*

Cornford, à la disposition du Globe²⁶. Au nom de cette lecture anachronique, Dominic Dromgoole entreprend de coûteux travaux « provisoires permanents » d'augmentation de la scène (vers le centre géométrique de la salle) pour rapprocher encore les acteurs du public. En plus des extensions, Dromgoole retire les spectateurs au-dessus de la scène et derrière elle ; enfin, le balcon et le mur de scène (*frons scenae*) sont redescendus. Selon ses propres critères, Dromgoole n'améliore cependant pas la visibilité de la représentation, notamment car il refuse de diriger ses acteurs outre mesure pour compenser les failles dans la visibilité, causées par les piliers, dans le dispositif qu'il a mis en place²⁷.

Pour Tom Cornford, il serait plus judicieux de prendre en compte les spécificités de l'environnement scénique et de s'y adapter. Il analyse l'espace et dégage un point particulièrement pertinent :

De même, le problème de trouver un endroit pour s'adresser à tout l'auditoire n'est pas aussi insoluble qu'il y paraît. À peine plus haut que la trappe, il y a un point central où les piliers ne cachent un acteur qu'aux parties des galeries du théâtre qui sont dépourvues de sièges [...] Bruce R. Smith a montré que cet endroit « près du centre géométrique de l'espace sous la canopée » exerce « le pouvoir acoustique le plus élevé »²⁸.

Tim Carroll, dans son *Romeo & Juliet*, utilise ce point pour le jeu des acteurs, comme en attestent les photographies de la pièce²⁹. Ce point, déterminé au moyen de l'observation même de la salle, n'est qu'un lieu judicieux de l'espace du Globe analysé par Cornford, pouvant servir autant la dramaturgie que la visibilité même du spectacle. Dans les travaux qu'il commande, Dominic Dromgoole témoigne de peu d'attention aux possibilités impliquées par cet espace, et semble ainsi manquer un des enjeux qui étaient à l'origine de ce travail de reconstitution.

Les qualités de l'acteur shakespearien

Cependant, volontairement ou non, la direction d'acteur de Dominic Dromgoole va remotiver d'autres aspects de l'esthétique élisabéthaine :

Voici quelle réponse il apporte à la question « Comment avez-vous dirigé les acteurs, pour qu'ils puissent gérer l'épreuve physique que constitue l'espace ? » : [...] « Je ne voulais pas imposer un sens artificiel de ce que devrait être leur rapport au corps, sous prétexte qu'ils sont dans ce théâtre. Je pense que cela serait un peu prétentieux et artificiel. Je pense que si l'on travaille assez sur une pièce, si on l'incorpore suffisamment aux acteurs par les répétitions, ils obtiennent un sens de ce qu'est le langage expressif de la pièce, et c'est en partie mental, c'est en partie ce qui passe par la bouche, et c'est en partie dans la façon de bouger son corps³⁰. »

²⁶ Tom Cornford, « Reconstructing Theatre: the Globe under Dominic Dromgoole », *New Theatre Quarterly*, vol. 26, n° 4, novembre 2010, p. 320.

²⁷ *Ibid.*, p. 322.

²⁸ *Ibid.*, p. 324-325 ; citation dans la citation : Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the "O" Factor*, Chicago, Chicago University Press, 1999, p. 213-214 : « Likewise, the problem of finding a position to address the entire audience is not as intractable as it seems. Just upstage of the trap there is a central point where the pillars obscure an actor only for those places in the theatre's galleries where there are no seats [...] Bruce R. Smith has shown that this position "near the geometric centre of the space beneath the canopy" commands "the greatest acoustical power". »

²⁹ Voir David Crystal, *Pronouncing Shakespeare*, *op. cit.*

³⁰ Tom Cornford, « Reconstructing Theatre », art. cité, p. 322 : « Here is his answer to the question, "How did you direct the actors to cope with the physical challenges of the space?" : [...] "I didn't want to impose an artificial sense of

Le reproche qui semble planer dans l'esprit de Tom Cornford est parfaitement assumé et revendiqué par Dominic Dromgoole : pour lui, le Globe et son espace ne sont pas un enjeu. Il lui importe surtout que l'acteur évolue confortablement dans un espace fait pour le servir. Dromgoole se réapproprie les savoir-faire élisabéthains dès lors qu'ils servent l'acteur, clé de voûte du spectacle, ainsi que le commente Pascale Drouet à propos de sa mise en scène de *Love's Labour's Lost* :

La scénographie, la musique et le chant jouent un rôle indispensable certes, mais ce qui reste premier, sur la scène du Globe de 2007 comme sur celle de 1599, c'est le corps de l'acteur, sa voix, son jeu. La scène du répertoire shakespearien requiert des acteurs capables, d'une part, de chanter, d'émettre des onomatopées, de jouer avec différents registres de voix, et, d'autre part, de signifier par leur simple gestuelle ou attitude corporelle, ou encore par une fugace mimique faciale, c'est-à-dire de faire jouer toutes les ressources de ce qu'on appelle le *body language*³¹.

Ce « *body language* » (langage du corps), tel qu'il se décline à même la scène, n'est pas sans rappeler les caractéristiques du jeu déclamé au XVII^e siècle, tel que décrit par Tiffany Stern (voir *supra*) : l'engagement corporel, la vivacité et le ludisme, l'adresse directe à la salle. Ces qualités mobilisées par les acteurs et les actrices de Dromgoole, de la même manière que Benjamin Lazar et Charles di Meglio, invitent à reconsidérer l'idée contemporaine de la déclamation comme un jeu ampoulé et traînant (comme le cristallisent peut-être certains enregistrements d'Eugène Green). La rigueur du code, la précision et l'ampleur du geste, de l'adresse ne viennent pas ralentir la représentation ni l'encombrer, mais, au contraire, la rythmer, la clarifier, la rendre organique et naturelle.

Naturel ou artificiel : resituer la déclamation

La réflexion d'Eugène Green sur le baroque en France, notamment sur le couple notionnel artifice-naturel, peut éclairer notre conception du jeu en Angleterre dans une période historique comparable, elle aussi régie par le règne de la rhétorique. Eugène Green, à propos du conflit qui oppose la compagnie de Molière aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, fait valoir que chaque camp accuse l'autre d'excès, d'emphase et de manque de naturel³². De même que *L'Impromptu de Versailles* pour la lecture de Molière en France, l'exemple du discours d'Hamlet refusant l'emphase à ses comédiens, ou celui de Thomas Tomkis tournant en dérision le jeu pantomimique dans *Lingua* servent d'argument à Andrew Gurr pour supposer un jeu plus naturel à compter de Shakespeare. Cependant, lorsque Tiffany Stern évoque le jeu de l'acteur dans le courant du XVII^e siècle, sa description correspond toujours à l'application des principes de la rhétorique, comme au temps de Shakespeare, peut-être même de manière encore plus codifiée³³. Il est improbable – mais pas à exclure radicalement non plus – que le jeu d'acteur ait connu une sorte de parenthèse protonaturaliste du temps de Shakespeare. Il nous semble plus certain que les critiques de Shakespeare et de ses contemporains contre la rhétorique se soient dirigées en réalité contre les excès et les erreurs par rapport au code implicite de la rhétorique, sa mise en application défectueuse. Eugène Green l'explique ainsi :

what their physicality should be because they're in this theatre. I think that would be a little bit pretentious and artificial. I think that if you work hard enough on a play and grind a play into people through rehearsal they get a sense of what the expressive language of the play is, and that's part mental, it's part what comes through your mouth and it's part how you move your body." »

³¹ Pascale Drouet, *Love's Labour's Lost*, Paris, Atlante, 2014, p. 212.

³² Eugène Green, *La Parole baroque*, op. cit., p. 42-43.

³³ Tiffany Stern, « Pronunciation and gesture », art. cité.

En fait, l'époque baroque, en France comme ailleurs en Europe, ne connaissait la représentation que dans un espace qui lui était propre, et qui était la rhétorique. Pour Molière comme pour ses rivaux, être « naturel » en scène, c'était, à chaque moment du spectacle, utiliser les codes de la rhétorique théâtrale pour représenter d'une manière convaincante ce dont la scène était l'imitation³⁴.

Tiffany Stern va dans ce sens quand elle restitue la suite des indications données par Hamlet aux comédiens : le metteur en scène improvisé refuse, après l'excès d'expressivité, son défaut, et appelle finalement la justesse de l'engagement physique et de l'engagement vocal : « Réglez le geste sur le mot, et le mot sur le geste³⁵. » Il pourrait s'agir ici de la définition même de l'art déclamatoire. Et, le code rhétorique contemporain ayant changé pour notre conception contemporaine du naturel, Dominic Dromgoole continue le geste de Shakespeare, comme par transposition, en demandant à ses comédiens de ne pas prendre en compte la moindre contrainte anachronique à son propre temps. Se concentrant sur les goûts et les conditions de son présent, Dromgoole restitue l'attitude même de Shakespeare face à son temps.

En conclusion, plusieurs facteurs tiennent la déclamation loin du projet de restitution du Globe, à commencer par l'ambiguïté de ce projet même, et sa transformation d'une direction à l'autre. Chaque frein est une précaution qui étaye la pertinence du projet du Globe. Tout d'abord, la question éthique du délicat contrat de véridicité impliqué par le regard qui sera porté sur l'objet restitué. Si les productions matérielles ont d'emblée un caractère rassurant par leur durée et leur stabilité, le fait que cette enquête linguistique ait lieu précisément en terrain humain a de quoi déconcerter. S'ensuit une question esthétique : quel objet apparaîtra, réapparaîtra de cette recherche ? et quelle rencontre avec notre monde peut-on en espérer ? Cette question esthétique, puisqu'il s'agit d'art, et plus précisément de théâtre, recoupe des questions scientifiques et dramaturgiques : cette enquête est la perspective de l'élucidation de certains aspects du texte, de son sens, des effets qu'il transporte. La direction de Mark Rylance et celle de Dominic Dromgoole semblent bien résoudre ces questions par des cheminements opposés. Quand les premières années du nouveau Globe tentent de poser un passé sous nos yeux, de le comprendre et de l'incarner pour en saisir les enjeux, les dernières années, au contraire, décident d'aborder ce passé depuis notre présent. Dans chacun de ces cheminements, le principal obstacle est la peur de l'ennui des spectateurs, la question de l'écoute : le risque, pour l'équipe artistique, de faire le cheminement de façon solitaire. Ce risque aura retardé les remontées dans le temps, ou légitimé l'obsession du présent. Mais, dans les deux cas, les expériences ont, consciemment ou non, fait émerger quelque chose de ce passé qui a nourri le présent. Sous Mark Rylance, c'est le retour des sonorités passées, transportant avec elles, de façon éphémère, la matérialité perdue de l'anglais moderne naissant pour nous réconcilier avec la dimension terrestre d'un auteur que les siècles ont porté aux nues. Avec Dominic Dromgoole, c'est la résurgence de qualités propres à la déclamation que la volonté de toucher les spectateurs fait ressurgir spontanément.

³⁴ Eugène Green, *La Parole baroque*, op. cit., p. 44.

³⁵ Tiffany Stern, « Pronunciation and gesture », art. cité. ; elle cite *Hamlet*, v. 1865 : « *Sute the Action to the Word, the Word to the Action.* » (nous utilisons la traduction de J.-M. Déprats dans *Tragédies*, Jean-Michel Déprats (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, vol. 1, p. 817).