



Actes des congrès de la Société française Shakespeare

18 | 2000
Shakespeare et la France

Table ronde sur la mise en scène

Jean-Michel Déprats et Catherine Treilhou-Balaudé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1442>

DOI : 10.4000/shakespeare.1442

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000

Pagination : 295-300

ISBN : 2-84269-407-4

Référence électronique

Jean-Michel Déprats et Catherine Treilhou-Balaudé, « Table ronde sur la mise en scène », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 | 2000, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1442> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1442

S H A K E S P E A R E

& L A F R A N C E

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 2000

* * *

Textes réunis et présentés par

Patricia DORVAL

publiés sous la direction de

Jean-Marie MAGUIN

Colloque honoré d'une subvention du Ministère
de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de
la Technologie

Site Internet : <<http://alor.univ-montp3.fr/SFS/>>
Liste de diffusion : <sfs-1@smr1.univ-montp3.fr>

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

© 2000. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-407-4

TABLE RONDE SUR LA MISE EN SCÈNE

Table ronde animée par Catherine Treilhou-Balaudé et Jean-Michel Déprats. Participants : Paul Golub, Georges Lavaudant, Bernard Sobel et Jean-Pierre Vincent.

Le compte rendu que l'on va lire s'interrompt brutalement, un incident malencontreux ayant empêché que la table ronde se poursuive jusqu'à son terme. Depuis, les participants n'ont pu trouver le temps de fournir des contributions écrites, et comme aucun enregistrement n'avait été prévu, nous avons tenté de restituer au plus près les propos tenus grâce aux notes fragmentaires prises par Raphaëlle Costa de Beauregard, Anny Crunelle et Isabelle Schwartz-Gastine. Nous leur transmettons nos remerciements (CTB et JMD)

Il a été souvent question durant ce congrès de la difficulté des Français à recevoir le théâtre de Shakespeare. Il est donc important, pour ouvrir cette table ronde, de préciser que sur scène, en France, le théâtre de Shakespeare en français se porte très bien. La différence de langue s'y transforme paradoxalement en atout : alors que le public anglais de Shakespeare ne reçoit pas plus facilement la langue de Shakespeare que nous celle de Corneille, le public français, et avant lui, metteurs en scène et comédiens, sont en contact avec une langue ramenée vers nous du fond du passé par les

traducteurs de notre temps, souvent soucieux de la destination scénique des textes de Shakespeare. Une langue qui a nécessairement perdu de sa substance rythmique et sonore dans le passage à une autre langue, et généralement du vers à la prose, mais qui a gagné ou retrouvé, si l'on se réfère à son public originel, une proximité et une intelligibilité très appréciables.

Le théâtre de Shakespeare est plein de personnages qui jouent, qui feignent, se font passer pour d'autres, expérimentent concrètement les pouvoirs du théâtre, sur la scène du monde. On peut penser que les hommes de théâtre qui ne cessent de se tourner vers Shakespeare cherchent dans Shakespeare l'épreuve, ou l'enjeu, de cette réflexion du théâtre par lui-même, cette question de la nécessité du théâtre posée de l'intérieur. Ariane Mnouchkine en abordant Shakespeare avec la troupe du Soleil au début des années 1980, se proposait d'entrer en apprentissage dans l'atelier d'un grand maître.

George Steiner a souligné lors de sa communication que Shakespeare n'affirmait aucune croyance, opinion, ne défendait aucun système de pensée — ce qui le rendait difficile à cerner pour l'esprit français épris de certitudes — mais reflétait et creusait la diversité des débats de son époque, sur tous les plans, esthétique, éthique, religieux... Le malaise des commentateurs devient liberté pour les gens de théâtre : liberté d'interprétation, liberté dans les formes théâtrales. De fait, le théâtre de Shakespeare a toujours suscité, et aujourd'hui plus que jamais, des démarches de mise en scène très diverses, dont la présence des participants à cette table ronde illustre la richesse.

Nos invités ont été choisis pour la particulière acuité de leur travail sur Shakespeare, ou parce que Shakespeare semble occuper une place singulière dans leur trajectoire artistique. Ce sont, dans l'ordre alphabétique :

Paul Golub, metteur en scène américain, bien que né à Neuilly en 1961, directeur du théâtre du Volcan Bleu, qui a monté de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été* (Festival de la Luzège, 1995) et *Macbeth* (1997) avec Simon Abkarian dans le rôle-titre — les deux spectacles ont été donnés en diptyque au Théâtre du Lierre — et récemment *Hamlet sur la route* (1999), représenté à Paris (Quartier d'été) et au Café de la danse (24, 25, 26 janvier 2000).

Georges Lavaudant, directeur du théâtre de l'Odéon, qui a monté *Le Roi Lear* en 1976 au Centre dramatique national des Alpes puis *La rose et la hache*, d'après *Richard III* en 1979 au théâtre

d'Aubervilliers, *Richard III* en 1984 au Festival d'Avignon, avec Ariel Garcia Valdes, *Hamlet* à la Comédie Française en 1994 (avec Redjep Mitrovitsa dans le rôle titre, Christine Fersen dans Gertrude, et Andrzej Seweryn dans Claudius), et de nouveau *Le Roi Lear* en 1996, avec le même Lear qu'en 1976 : Philippe Morier Genoud.

Bernard Sobel, directeur du théâtre de Gennevilliers, passionné de théâtre élisabéthain, a monté *Timon d'Athènes* (1971), *La Tempête* (1974), *Coriolan* (1983), *Le Roi Jean* (1991), *Le Roi Lear* (sous le titre *Three Penny Lear*, 1993), avec Maria Casarès en Lear, mais également, de Marlowe, *Le Juif de Malte* (1976 avec René Loyon, 1999 avec Pascal Bongard), et *Édouard II* (1981) avec Philippe Clévenot.

Jean-Pierre Vincent, directeur du Théâtre des Amandiers de Nanterre, a collaboré avec Peter Brook pour la mise en scène de *Timon d'Athènes* (1973-74, avec François Marthouret) au théâtre des Bouffes du Nord. Puis il a monté, dans les traductions de J.-M. Déprats, *Peines d'amour perdues* (1980, 1982 avec les élèves du groupe XVIII de l'École supérieure d'art dramatique de Strasbourg) au Cloître des Célestins à Avignon, puis au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, *Macbeth* (1985) avec la Comédie Française (rôle-titre : Philippe Clévenot) au Festival d'Avignon. La dernière en date de ses mises en scène shakespeariennes est *Tout est bien qui finit bien* (1996) au théâtre des Amandiers de Nanterre, qu'il a également traduit avec J.-M. Déprats.

Il est bien entendu évident, à nos yeux, qu'il n'y a pas un seul metteur en scène qui se dise «je vais monter un Shakespeare», puis qui se demande lequel, mais que la programmation et la mise en chantier d'une nouvelle pièce de Shakespeare (ou de Marlowe) correspond à un moment donné à un désir, une nécessité, au sentiment d'une particulière pertinence ou résonance de cette œuvre par rapport au moment politique ou esthétique où on se propose de la monter ou par rapport au lieu où on se propose de la monter ou aux acteurs avec qui on a le désir de la monter.

Question. Shakespeare occupe-t-il une place particulière parmi les auteurs ou les textes que vous montez ?

Bernard SOBEL. Non. Ce qui m'intéresse, c'est que Shakespeare — mais il n'est pas le seul — apprend à apprendre. «Il faut que les ouvriers deviennent philosophes», a dit le compagnon de Hannah Arendt. C'est par les paradoxes et les jeux de mots qu'on touche et qu'on accroche le spectateur, qu'on éveille son attention

et son intérêt pour la philosophie.

Shakespeare fait des expériences, il essaie des prototypes. Shakespeare nous donne des idées de chantier : le personnage est un prétexte à une expérimentation de théâtre.

Ce qui est surprenant, c'est le caractère populaire de Shakespeare. Des «machines de théâtre» très complexes et qui pourtant réussissent à susciter un intérêt populaire.

Brecht disait justement que quand on ne comprend pas quelque chose dans Shakespeare, on ne peut pas se dire, comme avec la plupart des autres dramaturges, que c'est à cause de lui. On doit chercher en soi-même ce qui résiste à la compréhension.

Question. La connaissance du monde élisabéthain est-elle utile ?

Bernard SOBEL. Il est au contraire nécessaire d'être naïf, même si c'est difficile. Le public était en «prise directe» avec le fantôme de Hamlet quand il le voyait sur scène en 1600. Comment rendre cela aujourd'hui ?

Question. Georges Lavaudant, voyez-vous un lien entre Shakespeare et l'Orestie, que vous venez de monter ?

Georges LAVAUDANT. Je n'imaginai pas ce lien au début, mais je l'ai découvert. Les universitaires doutent encore que Shakespeare ait lu *Les Choéphores*, mais la question se pose avec insistance. On a l'impression que Shakespeare a lu les Grecs. Quand on monte les Grecs, on n'arrête pas de penser à Shakespeare. Et par ailleurs, si on ne résout pas les problèmes que pose la pièce, on ne doute pas du texte, mais de soi-même.

Le texte offre une polysémie inépuisable d'options, de possibilités de lectures (politiques, personnelles, affectives). On s'adapte en effet aux acteurs qu'on a, à l'état du théâtre. Je ne monterais pas aujourd'hui *Richard III* de la même façon qu'en 1984. Quant à *Hamlet*, j'estime avoir monté 20% de la pièce ! C'est cela qui est passionnant. Shakespeare nous oblige en permanence à nous renouveler, et nous pose constamment la question : comment faire circuler la poésie au théâtre ? Quel rapport établir entre spectacle et spectateur ? C'est un atelier permanent.

Monter Shakespeare en France et en français

Georges LAVAUDANT. Le retour au texte original est impératif, car la traduction est nécessairement problématique. S'il y a cinq traductions possibles d'un vers, aucune ne dira le sens entier du vers.

Paul GOLUB. La traduction a l'avantage de présenter un texte beaucoup plus clair : contrairement aux spectateurs anglophones qui ont du mal à aborder un texte qui leur semble écrit dans une langue archaïque, les spectateurs qui bénéficient d'une traduction moderne accèdent directement au texte, même si la traduction opère des choix sur le texte. Même pour les Américains, la traduction est quelque chose de vivant, de nouveau, qui permet de démystifier Shakespeare et de sortir du rapport figé et contraint qu'implique pour eux la langue originale. Mais la simplification du texte est alors une chose inévitable. Il faut essayer de retrouver la polysémie du texte par d'autres moyens, en particulier par le jeu. Dans mon propre travail, je compare la traduction avec l'original, et cherche à transposer dans le jeu ce qui est dans le texte et qui échappe à la traduction.

Jean-Pierre VINCENT. Le metteur en scène sait qu'il va continuer à traduire avec les mains et les yeux de l'acteur, avec l'ensemble des éléments du plateau. Un geste peut continuer là où s'arrête la traduction. Le premier vers de *All's Well That Ends Well* — «In delivering my son from me I bury a second husband» — nous a posé pendant huit mois un problème insoluble. Mais la solution s'est inventée sur le plateau. Jusqu'à il y a trente ans environ, les traducteurs de Shakespeare n'ont fait qu'expliciter le texte. Je ne comprenais pas Shakespeare en lisant la traduction de F.-V. Hugo. J'ai commencé à le comprendre grâce à P. Brook, qui m'a appris à ne pas en rester aux mots eux-mêmes, mais à plonger dans le «jus» du texte. Traduire doit se faire au profit de la langue traduite et pas de la langue traduisante.

L'espace et la scénographie

Question. Doit-on jouer Shakespeare dans un espace particulier ?

Georges LAVAUDANT. On peut jouer Shakespeare dans n'importe quel espace. Et pas seulement Shakespeare...

Bernard SOBEL. Les pièces de Shakespeare sont particulières au sens où toutes les indications de mise en scène sont contenues dans le texte. On a l'impression d'avoir à ses côtés un ami, William Shakespeare, qui indique clairement comment on doit monter la pièce. Cela étant, pour l'espace (je pense par exemple à *Coriolan*), on peut imaginer soit un espace abstrait, soit un espace très concret.

Jean-Pierre VINCENT. Je suis tout à fait d'accord avec Bernard Sobel : les didascalies sont dans la construction des vers, et

les vers sont le fantôme de la mise en scène. De plus, le théâtre de Shakespeare fonctionne comme une «machine à laver» : on doit pratiquer un certain «essorage» de tout ce qui n'est pas essentiel sur le plateau ; c'est ainsi qu'on se rend compte que les objets ou les praticables que l'on avait prévus n'ont aucune utilité, doivent même être enlevés de la scène pour une meilleure compréhension de la pièce.

Table ronde retranscrite par Jean-Michel DÉPRATS
Université Paris X - Nanterre
et Catherine TREILHOU-BALAUDÉ
Université Paris III - Sorbonne Nouvelle