

Article

« Shakespeare, de la scène élisabéthaine au cinéma : une perspective historique et esthétique »

Sarah Hatchuel

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 30, 2001, p. 59-74.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041471ar>

DOI: 10.7202/041471ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Sarah Hatchuel
Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Shakespeare, de la scène élisabéthaine au cinéma : une perspective historique et esthétique

Depuis quatre siècles, les pièces de Shakespeare n'ont cessé d'être jouées, réécrites et adaptées aux différentes formes théâtrales. En 1899, elles vont jusqu'à investir un autre médium, le cinéma, soit seulement quatre ans après l'invention de ce dernier. Dès lors, les réalisateurs ne se sont pas privés de puiser dans les textes du dramaturge. Dans le présent article, nous nous proposons d'étudier l'évolution esthétique qu'a subie la présentation des pièces shakespeareiennes depuis la Renaissance en Grande-Bretagne. Nous tenterons d'identifier les changements majeurs qui se sont succédé au cours des siècles et qui se sont prolongés dans les adaptations cinématographiques.

Shakespeare a écrit ses pièces pour un mode de présentation bien particulier. À la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, le théâtre populaire élisabéthain se joue sur une scène en plein air, pendant la journée, au sein d'une construction circulaire ou polygonale où les spectateurs se tiennent debout au parterre ou s'asseyent dans les galeries. Tous les rôles sont joués exclusivement par des acteurs masculins qui

occupent une scène dépouillée où l'espace et le temps sont suggérés verbalement. Selon Patrice Pavis, « cette technique [...] n'est possible qu'en vertu d'une convention acceptée par le spectateur : il lui faut imaginer le lieu scénique et la transformation immédiate du lieu dès qu'annoncé » (1980 : 108-109). Exemptes de décors et ne disposant que d'un minimum d'accessoires, les différentes scènes des pièces élisabéthaines s'enchaînent donc avec une rapidité fluide. En ne présentant quasiment aucun décor scénique, la scène élisabéthaine propose une fluidité très proche de celle du cinéma. Cependant, contrairement à ce médium, elle témoigne d'une prise de distance constante entre le signifiant et le signifié ainsi que d'une absence de volonté illusionniste et naturaliste. De plus, si de la musique accompagne parfois l'action pour créer une ambiance particulière, les musiciens et les chanteurs restent toujours en vue des spectateurs, évitant l'installation de l'illusion (Styan, 1996 : 99). Dans son ouvrage *The Shakespearean Stage*, Andrew Gurr précise que des éponges de vinaigre cachées sous les aisselles pour simuler une blessure (1992 : 166-167), l'utilisation d'eau et de fumée, et l'imitation sonore du tonnerre sont les seules concessions au réalisme. Certains accessoires, tels des simulacres d'arbres ou de rochers, peuvent également être utilisés sur scène, mais leur fonctionnement dramatique relève bien plus de la métonymie que de l'imitation réaliste (p. 170). Selon Gurr, la grande majorité des spectacles élisabéthains se jouent sur une scène entièrement dépouillée, une gageure qui permet même d'estimer la qualité d'un dramaturge :

[A]s a general rule the better the playwright the less spectacle there was likely to be in his plays. Of all Shakespeare's scenes written for the Globe, 80 per cent, it has been estimated, could have been performed on a completely bare stage platform¹ (p. 175).

Cependant, il est à noter que, parallèlement à ces théâtres publics, se développent des théâtres privés en intérieur, comme le Blackfriars, pour une clientèle plus aisée, où les spectacles se déroulent à la lumière des bougies et avec des procédés illusionnistes s'inspirant des Masques de l'époque, mais avec des décors et une machinerie plus élaborés. Cette esthétique se poursuivra à la Restauration.

Le théâtre public élisabéthain dont la scène s'avance parmi les spectateurs² établit une relation privilégiée avec ces derniers, qui peuvent s'amasser sur trois

1. « En règle générale, plus le dramaturge était bon, moins les pièces étaient susceptibles de présenter des éléments à grand spectacle. Il a été estimé que 80 % des pièces de Shakespeare écrites pour le théâtre du Globe auraient pu être jouées sur une scène complètement dépouillée ». (Notre traduction.)

2. « Thrust stage » en anglais.

côtés et entourer l'action. Contrairement au cinéma ou à la scène italienne, la plupart des spectateurs voient donc la pièce se dérouler dans un décor métathéâtral composé d'autres spectateurs. Les perspectives visuelles multiples transforment alors chaque spectateur en producteur de sens autonome. Le public voit, en fait, deux spectacles en un. Il assiste à la pièce et à l'activité scénique qui entoure et crée cette dernière. De nombreuses mises en abyme, qui peuvent prendre la forme d'inductions, d'un masque ou de pièces dans la pièce, viennent ajouter un deuxième niveau d'action dramatique, tandis qu'un chœur, un prologue ou bien un épilogue interpellent directement le public et viennent le distancier du spectacle. Les acteurs multiplient également les soliloques et les apartés, conventions qui établissent une intimité avec le public tout en signalant l'artifice du théâtre. Les spectateurs ne se privent pas non plus d'intervenir pendant la pièce, participant à l'action avec leurs réactions³ (Gurr, 1992 : 226). La fiction est donc toujours désignée comme telle. La tromperie qui fait partie du jeu est pointée du doigt par la mise en scène elle même.

En 1660, la Restauration favorise la réouverture des théâtres anglais, fermés depuis 1642 à la suite d'un édit adopté par Cromwell et un parlement à majorité puritaine. Avec l'accession au trône de Charles II, revenu de son exil français, l'esthétique du théâtre et de l'opéra en vogue en Europe continentale gagne l'Angleterre. Les personnages féminins sont à présent interprétés par des actrices, et les textes de Shakespeare sont remaniés et réécrits pour s'adapter au goût d'un public restreint, essentiellement composé d'aristocrates. Les théâtres sont privés, couverts et éclairés aux bougies. Le rideau de scène, qui n'est pas utilisé à l'époque élisabéthaine, est réintroduit, mais il n'est pas utilisé pour instaurer l'illusion. Il se lève au début de la pièce et ne retombe qu'à la fin du spectacle. Tous les changements de décor se font donc à la vue du public. Le théâtre de la Restauration est encore largement fondé sur l'intimité de la relation acteur-spectateur et ne vise pas à atteindre une représentation réaliste de l'action. Cependant, la scène commence à subir une transformation esthétique importante. La superficie de l'avant-scène est réduite au profit du fond de la scène (Spencer, 1963 : 51-55) où des systèmes de volets peints permettent de changer les décors à plusieurs reprises (Styan, 1996 : 239), mais la faible luminosité ne permet pas encore aux acteurs de s'attarder dans cet espace trop éloigné des spectateurs. Cette évolution représente un pas vers la scène à l'italienne, autrement connue sous le nom de scène « *proscenium* » (car elle se situe littéralement devant le public), héritage direct de l'opéra où les chanteurs-acteurs doivent faire face au chef d'orchestre pour suivre la battue. Le développement

3. « Hisses or "mewes", as well as applause, were given freely, and not only at the end of the play ».

de la machinerie scénique (Bate et Jackson, 1996 : 46) et l'accompagnement fréquent du jeu des acteurs par de la musique, des chants et des danses, contribuent également à importer l'esthétique de l'opéra dans les productions shakespeariennes. Ainsi, lorsque William Davenant, le grand auteur-producteur de l'époque, met en scène *Macbeth*, les trois sorcières non seulement chantent et dansent, mais s'élancent également dans les airs grâce à des systèmes de filins et de trapèzes (Spencer, 1963 : 93).

Le théâtre de la Restauration est le fruit de plusieurs influences, à la fois anglaises et continentales. Il s'inspire des Masques de cour, des théâtres privés élisabéthains, des pratiques théâtrales françaises et de l'opéra italien. Encore fondé sur une relation très forte avec le public, il ne fonctionne pas sur le mode du réalisme. Néanmoins, en introduisant les premiers éléments décoratifs, le théâtre de la Restauration est à l'origine d'une tendance qui se poursuivra pendant les siècles à venir. La scène qui était avant tout un lieu d'énonciation verbale devient, à la Restauration, un espace où le décor et la musique prennent de l'importance.

Au début du XVIII^e siècle, le système des volets peints se développe. Ces derniers glissent sur des rails pour faciliter leur remplacement au cours de la pièce, et sont placés sur la scène à des distances variées afin de créer des effets de perspective et de trompe-l'œil (Styan, 1996 : 274). Le théâtre se démocratise et, pour faire face au nombre croissant de spectateurs, la superficie de l'avant-scène est encore une fois réduite (Styan, 1996 : 277; Bevis, 1988 : 195). Les acteurs commencent alors à s'éloigner des spectateurs et à s'insérer dans un décor de plus en plus réaliste. Ce mouvement s'intensifie au milieu du siècle lorsque l'acteur-producteur David Garrick pose les premiers fondements du réalisme romantique dans son théâtre du Drury Lane. Garrick joue sur une séparation absolue entre les acteurs et les spectateurs. Ces derniers n'ont plus le droit de s'asseoir sur scène⁴ (Price, 1973 : 95). L'action théâtrale se déroule donc sans interaction avec le public dont la passivité est encouragée. Un quatrième mur virtuel est créé pour la première fois entre la scène et la salle. Les acteurs jouent, comme protégés, dans un monde qui leur est propre. Ils abandonnent progressivement l'avant-scène et, encouragés par les progrès de l'éclairage, se réfugient au fond de la scène pour se fondre dans des tableaux élaborés. De nouvelles techniques permettent non seulement d'éclairer le jeu au fond de la scène (Bevis, 1988 : 196) mais également de varier l'intensité lumineuse pour suggérer les différents moments de la journée (Price, 1973 : 81).

4. Dès 1748, Garrick essaye en vain d'empêcher les spectateurs de s'asseoir sur scène pour qu'ils ne gênent plus le déplacement des acteurs et ne compromettent plus l'illusion scénique. Il n'y réussit qu'en 1762 lorsqu'il augmente la capacité d'accueil de son théâtre.

En focalisant l'attention des spectateurs sur une action précise, ces techniques anticipent l'action des projecteurs modernes (Jackson, 1986 : 195).

Le rideau est à présent utilisé pour cacher la machinerie et pour préparer les trucs à l'abri des regards. Il accentue les effets de surprise et de réalisme, et fonctionne sur le mode de l'attente. Patrice Pavis remarque que le rideau redevient à cette époque « le signe matériel de la séparation de la scène et de la salle, la barre entre le regardant et le regardé, la frontière entre ce qui est sémiotisable et ce qui ne l'est pas. Le rideau [...] se fait dénégaration : il montre qu'il cache, il excite la curiosité et le désir du dévoilement » (1980 : 338). Lorsqu'il se lève, il révèle un tableau qui se prête au réalisme. Selon le metteur en scène Tyrone Guthrie, « So long as that picture frame remains, some kind of a picture has to be put inside it⁵ » (1961 : 185). Les décors peints sont naturellement venus se greffer sur une scène rectangulaire, révélée par dévoilements successifs, évoquant une vision photographique du monde. L'objectif avoué de Garrick est d'atteindre le plus grand niveau de réalisme et d'émotion, et, pour ce faire, il utilise toutes les possibilités des machineries scéniques. Il introduit des artifices visuels et sonores qui rendent les effets spéciaux de plus en plus vraisemblables. Il est aidé en cela par son collaborateur technique Philip De Louthembourg qui reproduit des éruptions volcaniques, des tempêtes et des clairs de lune, avant de monter son propre petit théâtre d'effets spéciaux, l'Eidophusikon, au cours des années 1770 et 1780. Cette esthétique commence donc à ressembler fortement à celle qui régit le spectacle cinématographique : c'est au moyen d'artifices de plus en plus ingénieux que la mise en scène tente d'imiter la vie de la manière la plus crédible possible en insérant le personnage dans un décor aussi réel que l'acteur⁶ (Price, 1973 : 83). Dans sa production de *King Lear*, la scène de la tempête est ainsi entrecoupée d'éclairs lumineux et de bruits de tonnerre, le tout se déroulant dans un paysage tourmenté, peint à la manière d'un tableau romantique. Entre magie féérique et naturalisme, Garrick établit une tradition qui anticipe déjà le mouvement dramatique de la fin du XIX^e siècle et les procédés d'illusions cinématographiques.

La scène du XIX^e siècle s'adapte à un public de plus en plus populaire. Les spectacles visent à atteindre le réalisme le plus convaincant par des moyens de plus en plus spectaculaires. Au début de ce siècle, les productions shakespeariennes de

5. « Tant que le cadre pictural demeurait, il fallait y insérer une sorte d'illustration ». (Notre traduction.).

6. « Garrick prenait des gens de la rue pour représenter la foule [...] ou trouvait des manières de montrer les vrais passants qui marchaient à l'extérieur du Théâtre Drury Lane ». (Notre traduction.).

Charles Kemble font appel à des moyens impressionnants, tant sur le plan humain que matériel. Le personnage de Coriolanus dans la pièce éponyme est ainsi entouré d'une foule constituée de 150 figurants. Si Shakespeare utilisait une rhétorique verbale pour créer l'impression d'une multitude entourant Coriolanus, cette nouvelle esthétique théâtrale utilise avant tout une rhétorique visuelle et littérale (Bate et Jackson, 1996 : 99).

Entre 1830 et la fin du XIX^e siècle, les acteurs-producteurs règnent sur le théâtre. Tant dans un souci esthétique qu'économique, ils coupent et réécrivent le texte shakespearien, privilégiant encore davantage le spectaculaire. Le texte est illustré sur scène, assouvissant la demande du public pour les reconstitutions historiques fidèles⁷ (Finkel, 1996 : 33) et une aide visuelle réaliste. En témoigne ce que l'on peut lire dans le programme de la production de *Henry V* mise en scène par William Macready en 1839 : « The narrative and descriptive poetry spoken by the Chorus is accompanied with Pictorial Illustrations from the pencil of Mr. Stanfield⁸ » (p. 10). Macready utilise également un nouveau procédé illusionniste, le « Diorama », pour illustrer le voyage de Henry vers la France (Rowell, 1978 : 16). Le « Diorama » est un décor monté sur un tapis mécanique qui se déroule verticalement ou horizontalement selon les déplacements des acteurs⁹ (Booth, 1991 : 81). Ce mécanisme annonce clairement le procédé cinématographique du travelling latéral par lequel la caméra suit l'action en mouvement.

Le critique théâtral de l'époque, J. W. Cole, écrit : « The days [have] long passed when audiences could believe themselves transported from Italy to Athens by power of poetical enchantment without the aid of scenic appliances¹⁰ » (Cole, cité dans Jackson, 1986 : 203). Ce passage de la poésie verbale à l'illustration littérale se trouve cristallisé dans les mises en scène historiques de l'acteur-producteur Charles Kean. Dans sa production de *Henry V* en 1859, le chœur qui présente normalement l'action

7. Afin de garantir la fidélité de ses reconstitutions, l'acteur-producteur Charles Kean avait l'habitude de distribuer aux spectateurs des feuillets où il résumait sa recherche historique.

8. « La poésie narrative et descriptive récitée par le chœur est accompagnée d'illustrations peintes par Mr. Stanfield ». (Notre traduction.)

9. « Le paysage, peint sur un tissu simple ou double, se déroulait d'un bout à l'autre de la scène; cette technique était très utilisée pour représenter un voyage ou un changement de décor naturel, dans les pièces de Shakespeare comme dans les spectacles plus légers ». (Notre traduction.)

10. « Il [est] maintenant loin le temps où les spectateurs pouvaient se croire transportés d'Italie à Athènes par le simple pouvoir de l'enchantement poétique sans l'aide des dispositifs scéniques ». (Notre traduction.)

d'une manière narrative est remplacé par Clio, la muse de l'histoire qui présente l'action d'une manière illustrée au sein de tableaux réalistes (Schoch, 1998 : 53). Symboliquement, le métathéâtral se voit supplanté par le spectaculaire épique et réaliste. Cette production de *Henry V* présente de nombreuses interpolations, scènes qui n'existent pas dans le texte dramatique et qui servent à étendre l'action de la pièce en y ajoutant des épisodes frappants et émotionnels. La bataille d'Azincourt est montrée aux spectateurs (alors qu'elle n'est qu'évoquée par Shakespeare à travers la rencontre burlesque de deux soldats incapables), ainsi que le retour victorieux du roi Henry à Londres, épisode totalement absent de la pièce originelle. Ce dernier tableau, participant d'une idéologie qui glorifie le héros, présente un décor réaliste et des centaines de figurants dont certains déversent même une pluie d'or sur la procession royale. La production se termine donc dans un finale emphatique, accompagné d'une musique orchestrale digne d'un opéra. Par convention, cette musique de fosse n'est pas censée être entendue par les personnages de la pièce. Cet ajout musical témoigne d'une époque où l'on commence à privilégier le genre du mélodrame, pièce de théâtre fondée sur l'émotion et la musique. On glisse alors lentement vers la musique non diégétique utilisée au cinéma, musique ayant une source imaginaire, extérieure au monde de la fiction.

L'année 1880 est une date importante dans l'histoire du théâtre anglais puisqu'elle marque la disparition complète de l'avant-scène dont la superficie ne cessait d'être réduite depuis la Restauration. C'est à Londres, au théâtre Haymarket, que les acteurs jouent pour la première fois sur une scène entièrement encaissée et protégée des spectateurs. Le producteur Squire Bancroft entoure la scène d'un cadre doré, lui donnant l'allure d'un immense tableau animé, et qui annonce l'écran de cinéma (Southern, 1951 : 60). L'acteur-producteur Henry Irving développe encore davantage cette esthétique pour plaire à un public de plus en plus large et populaire, et se sert des textes écrits par Shakespeare pour réaliser des mises en scène extrêmement romantiques et mélodramatiques. Les spectateurs sont encouragés à regarder les pièces comme de véritables tableaux vivants, d'autant plus que les décors sont réalisés par les peintres célèbres de l'époque (Lawrence Alma-Tadema, Fox Madox Brown, Edward Burne-Jones). Pour accentuer l'émotion pendant les dialogues, la mise en scène présente l'ajout massif d'une musique romantique jouée par un orchestre non plus disposé à la vue des spectateurs mais dissimulé sous la scène à l'italienne. L'action culmine généralement dans des interpolations visuelles saisissantes de réalisme et présente des décors en trois dimensions, des arbres véritables, des animaux véritables (en 1879, George Rignold interprète Henry V sur un vrai cheval), et même de l'eau (pluie, tempête et naufrage en mer, jets d'eau, cascades) (Styan, 1996 : 307-308). Cette profusion d'éléments réalistes

s'accompagne de jeux d'éclairage sophistiqués qui canalisent la concentration des spectateurs d'une manière jusque-là inégalée. Tandis que la salle demeure dans le noir, la scène peut passer de la lumière la plus éclatante aux ténèbres les plus effrayantes. Cette variation de la lumière permet non seulement de créer une atmosphère particulière à chaque scène, mais également d'intensifier le rythme de la pièce. En effet, baisser la lumière jusqu'à une quasi-obscurité revient à baisser le rideau, et rend possible un changement de décor rapide sans que les spectateurs soient témoins de la manipulation. Dans les productions d'Henry Irving, un château peut laisser soudainement la place à un jardin ou à une crypte. La rapidité du changement entre chaque tableau (grâce à des systèmes de rails et des mécanismes hydrauliques) se révèle bientôt être une caractéristique de la scène du XIX^e siècle aussi importante que le réalisme visuel et sonore. Cet effet, nommé « *wand change* » (Vardac, 1949 : 17) en anglais (littéralement, « changement d'un coup de baguette magique »), donne toujours l'impression d'une apparition quasi instantanée et miraculeuse. Les variations d'éclairage permettent des interpolations encore inconnues comme le *flash-back* ou l'entrée dans les pensées d'un personnage. Elles rendent également possible la présentation alternée de plusieurs intrigues concomitantes, procédé connu sous le nom anglais de « *cross-cutting* » et qui anticipe les effets du découpage et du montage cinématographiques. La production de *Romeo and Juliet* qu'Irving met en scène en 1882 utilise toutes ces nouvelles techniques, qui s'apparentent aux différents procédés cinématographiques : on y retrouve des changements de tableaux extrêmement rapides effectués au moyen de fondus au noir, d'ouvertures en fondu et même de fondus enchaînés. Ces derniers sont réalisés grâce à des étoffes transparentes peintes de chaque côté : lorsque l'angle d'éclairage se met à changer, elles laissent progressivement apparaître un décor différent (Booth, 1991 : 81). À la fin du XIX^e siècle, le théâtre trouve même une manière d'intensifier la focalisation sur un personnage ou une action précise. En 1892, l'Américain Steele MacKaye invente le « *Proscenium-Adjuster* » qui ouvre et ferme la scène à l'italienne à volonté. Ce nouveau procédé théâtral annonce l'échelle des plans au cinéma, et devient, d'une certaine manière, le précurseur du moyen et du gros plan.

À l'époque où Henry Irving part en tournée dans le monde entier pour présenter ses « mélodrames shakespeariens », les théâtres montent généralement des adaptations de romans *peplum* tels *Quo Vadis* ou *Ben Hur*. Les spectacles aspirent à un réalisme extrême, et présentent des courses de vrais chars avec de vrais chevaux sur fond de décors déroulants, présages des adaptations filmiques qui seront réalisées quelques années plus tard. Un peu avant l'émergence du cinématographe, les œuvres de Shakespeare se jouent donc dans un contexte théâtral qui préfère la fiction et le littéral au métadramatique et à l'imagination.

Au sommet de la période romantico-réaliste, l'acteur est inclus dans un monde presque aussi réel que lui, et les spectateurs sont invités à contempler ce monde en voyeurs, sans y intervenir. Les pièces shakespeariennes se jouent alors sans leur interaction originelle avec le public. Le quatrième mur est devenu complètement étanche entre l'« idéal » de la scène et le « réel » de la salle. Il n'est plus possible de progresser vers un plus grand réalisme illusionniste sans passer à un autre mode de représentation, à un autre médium. Herbert Beerbohm Tree, acteur-producteur qui défend ardemment l'esthétique réaliste et spectaculaire pour mettre en scène les pièces de Shakespeare au théâtre, est le premier à opérer la transition vers le cinéma. En 1899, il filme quatre scènes de sa production de *King John* à des fins promotionnelles.

Deux formes d'adaptations shakespeariennes se distinguent ensuite rapidement : les films qui privilégient les moyens du théâtre, se concentrant sur les acteurs, le décor, la mise en scène, et ceux qui utilisent la caméra dans un but de création cinématographique. Le cinéma a tout d'abord été utilisé pour enregistrer des productions théâtrales. Les premières adaptations sont, en effet, de l'ordre du théâtre filmé. La caméra est fixe, la prise de vue est frontale. Tout est fait pour reproduire au maximum l'expérience théâtrale et immortaliser le jeu de grands comédiens. En 1900, l'interprétation de Sarah Bernhardt dans le rôle de Hamlet est ainsi enregistrée par Maurice Clément. Généralement, ces films qui ne se détachent pas d'une mise en scène théâtrale présentent une réalisation simple, sans travail significatif sur le plan formel. Ils véhiculent l'idée implicite que la pièce théâtrale est une œuvre déjà complète, et que leur seule fonction est de la « photographier » et de la conserver.

Contrairement au théâtre filmé, l'art cinématographique fait intervenir trois sortes de mouvements : la circulation des personnages (seul mouvement que l'on trouve également sur scène), les déplacements de la caméra et la succession des plans au sein du continuum filmique. Ce n'est plus seulement la représentation du réel qui importe, mais la façon de représenter ce réel, la création d'une vision particulière du monde, l'insertion de l'action dans une stratégie de la perception. En 1908 et 1909, les adaptations filmiques de *The Tempest* par Percy Stow et du *Midsummer Night's Dream* par J. Stuart Blackton et Charles Kent présentent un découpage élaboré, des surimpressions et des fondus. Ces derniers créent des effets réalistes ou magiques lors du naufrage, lors des facéties d'Ariel et de Puck, ou bien encore lors de la transformation de Bottom en âne¹¹.

11. Ces films peuvent être vus sur une vidéocassette intitulée *Silent Shakespeare*, éditée par le British Film Institute en 1999.

Si on le compare à la scène élisabéthaine, le cinéma présente quelques points communs mais surtout de grandes différences. Il se rapproche du théâtre de la Renaissance par la fluidité avec laquelle s'enchaînent les séquences. Un film, comme une production au temps de Shakespeare, peut passer rapidement d'une scène se déroulant sur un champ de bataille à un entretien à huis clos à l'intérieur d'un palais. Cependant, l'esthétique cinématographique s'éloigne profondément du théâtre public élisabéthain par l'absence d'interaction physique entre les acteurs et le public et par le degré élevé de réalisme qu'il peut atteindre. La disposition du public y est, de plus, radicalement différente. Alors que l'architecture du théâtre élisabéthain permet aux spectateurs de voir l'action sous des angles différents, le cinéma présente une perspective frontale unique et, au moyen du montage, propose lui-même les angles sous lesquels l'action doit être vue. Il a donc fallu plusieurs étapes historiques et esthétiques pour que s'opère la transition entre les pièces qui se jouent sur la scène élisabéthaine et les adaptations cinématographiques. La Restauration marque le commencement de cette lente transition en introduisant les premiers éléments picturaux dans les pièces de Shakespeare. Par la suite, le théâtre du XVIII^e siècle non seulement introduit l'esthétique du tableau et du spectaculaire, mais instaure également une séparation physique entre les acteurs et les spectateurs. Enfin, la scène du XIX^e siècle atteint un réalisme théâtral extrême et développe les procédés de focalisation et d'alternance rapide entre les différentes intrigues. Selon Nicholas Vardac, auteur de l'ouvrage *Stage to Screen* paru en 1949, c'est la volonté d'aller encore plus loin dans une présentation réaliste qui a encouragé le développement du cinéma¹² (1949 : xx). D'après Vardac, l'esthétique théâtrale inaugurée à la Restauration puis affirmée par Garrick et Irving aurait anticipé les techniques cinématographiques. Selon Ben Brewster et Lea Jacobs, auteurs de l'ouvrage *Theatre to Cinema* publié en 1997, les procédés utilisés par le cinéma n'ont pas été anticipés. Le nouveau médium a tout simplement emprunté certaines des techniques de scène en vogue au moment de son émergence. Quoi qu'il en soit, les deux thèses se rejoignent dans la mise en évidence d'une parenté étroite entre la scène du XIX^e siècle et le septième art. Le cinéma a pris le relais des productions théâtrales spectaculaires de l'époque.

Les films shakespeariens se situent généralement en droite ligne avec ces productions théâtrales victoriennes. Mélodrames romantico-réalistes, ils représentent une étape supplémentaire dans la protection de l'illusion en construisant un univers de fiction étanche. Quoique puisse inventer un réalisateur en matière de métacinéma, l'acteur sur l'écran et le spectateur dans la salle sont voués à rester séparés.

12. « The necessity for greater pictorial realism in the arts of theatre appears as the logical impetus to the invention of cinema ».

La frontière entre réalité et fiction est impossible à troubler totalement : contrairement au théâtre de Shakespeare, le cinéma vient toujours se heurter à l'irréalité primordiale du médium. Les films utilisent également les procédés d'interpolation, de focalisation et de découpage élaborés à la fin du XIX^e siècle, à la différence près que ce n'est plus seulement le regard du spectateur que l'on guide, c'est la vision d'un réalisateur que l'on impose.

Un cinéaste peut tout d'abord choisir de modifier, au cours d'une même scène, le rapport qui existe entre la taille du cadre et celle du personnage dans le cadre. L'alternance de proximité et de distance permet d'inscrire le personnage d'une façon à chaque fois différente au sein de la structure narrative. Il peut tout d'abord être une figure parmi d'autres, participant au décor, ou bien devenir le point central de l'attention en étant isolé grâce à un gros plan. Le gros plan ne sert pas seulement à donner une vue plus proche de la réalité mais surtout à reproduire l'acte mental de la focalisation. Le gros plan nous entraîne dans un espace inconnu sur scène (Aumont *et al.*, 1999 : 197). Associé à la confiance, il crée une relation d'intimité avec l'acteur en soulignant les expressions du visage.

Après la phase du cadrage, le montage implique une instance organisatrice dont l'activité est nécessairement postérieure et extérieure à l'événement filmé. Il inscrit la figure d'un narrateur qui conduit le spectateur par la main (Gaudreault, 1988 : 55), et lui impose une manière de regarder. En se focalisant tour à tour sur tel objet, tel personnage ou telle action, le montage modèle l'espace à volonté, organise la succession des événements dans le temps et crée des niveaux de réalité différents. Il est possible, par exemple, de suivre deux lignes narratives se déroulant en des lieux totalement différents grâce au montage alterné (« cross-cutting »). Dans le film *Hamlet* réalisé par Branagh en 1996, le discours où le héros éponyme présente ses excuses avant son duel avec Laërte est ainsi ponctué de plans synchroniques dans lesquels l'armée norvégienne de Fortinbras envahit le palais d'Elseneur, scène qui n'existe pas dans la pièce originelle. La fin du film présente ainsi une interpolation qui développe l'histoire d'une manière centrifuge. Elle relie un duel privé à l'intérieur à une guerre nationale à l'extérieur.

Alors qu'il ne peut exister au théâtre qu'un seul niveau de réalité perceptible, le cinéma peut offrir, également grâce au montage, les différentes visions d'un même événement à travers le regard de plusieurs personnages, avec des conséquences intéressantes sur la scène du boudoir dans *Hamlet*. Dans la pièce de Shakespeare, le spectre est censé être perçu uniquement par le prince, et non par sa mère. Lorsque ce moment est joué au théâtre, le metteur en scène doit prendre une décision : soit

le fantôme est physiquement présent sur scène, soit il ne l'est pas – sa voix pouvant simplement venir des coulisses. Or au cinéma, le fantôme peut à la fois être présent et ne pas l'être. Le montage apporte à cette scène la possibilité de changer le point de vue, de rendre subjective la réalité. Les caméras d'Olivier en 1948, de Zeffirelli en 1990, et de Branagh en 1996, adoptent d'abord le point de vue de Hamlet et nous montrent le fantôme, puis adoptent le point de vue de Gertrude et ne le montrent plus. La réunion de ces deux expériences par le montage fait coexister deux réalités subjectives différentes au sein d'un même espace. L'alternance des réalités subjectives au cinéma reflète le statut ambigu du fantôme chez Shakespeare, entité à la fois présente et absente, mais elle crée surtout une tension dynamique entre identification et aliénation. Le spectateur est successivement amené à partager le regard d'un personnage (Hamlet percevant le fantôme) et donc à s'identifier à lui, puis à passer à un autre regard (Gertrude ne percevant pas le fantôme) qui l'aliène du précédent.

Dans son ouvrage de 1977, *Le signifiant imaginaire*, Christian Metz perçoit une double identification au cinéma, l'identification cinématographique primaire et l'identification cinématographique secondaire. Dans l'identification cinématographique primaire, le spectateur s'identifie au sujet de la vision, c'est-à-dire à son propre regard. Il s'éprouve comme le sujet privilégié du spectacle (1984 : 69). Dans l'identification cinématographique secondaire, le spectateur s'identifie aux personnages comme figures du semblable au sein de la fiction et comme foyers d'investissement affectif.

En alternant les plans d'action et de réaction, le montage propose au spectateur de partager plusieurs regards au cours d'une même scène. Le procédé du champ-contrechamp est à la base même de l'identification, redistribuant constamment les foyers d'investissement affectif. On pourrait penser que tourner tout un film en caméra subjective intensifierait le phénomène d'identification. Ce serait une erreur. En effet, l'absence de champs-contrechamps et de plans objectifs sur l'acteur supprimerait toute possibilité de s'identifier. En fait, c'est comme s'il fallait d'abord voir la personne avant de pouvoir intérioriser son regard (Metz, 1981 : 44). L'identification au personnage nécessite, en effet, un va-et-vient entre la focalisation sur le personnage et la focalisation par les yeux du personnage. Le spectateur doit pouvoir s'identifier à lui-même « comme pur acte de perception » (identification primaire : je vois le personnage) avant de pouvoir s'identifier au personnage lui-même (identification secondaire : je vois par les yeux du personnage).

Dans son ouvrage de 1991, intitulé *Still in Movement*, Lorne Buchman considère à juste titre que ce schéma de l'action/réaction crée un espace interstitiel étranger au théâtre : le spectateur a l'occasion non seulement de regarder par les yeux des personnages, mais aussi de parcourir l'espace intime qui se crée « entre » ces yeux (1991 : 25). En 1944, Laurence Olivier filme les harangues de Henry V en une seule longue prise avec une caméra qui s'éloigne progressivement. Par opposition, en 1989, Branagh filme les tirades en montrant les différentes réactions des soldats qui écoutent leur roi. L'alternance conditionne une identification à la fois au roi et à ses sujets. Le foyer de l'investissement affectif passe de celui qui exhorte à ceux qui écoutent, de celui qui commande à ceux qui obéissent.

Malgré toutes les possibilités offertes par le montage en termes de contrôle spatial et temporel, certains réalisateurs shakespeariens, comme Peter Hall ou Joseph Mankiewicz, l'ont perçu comme une entrave au flux verbal du dramaturge. La succession d'images hachées viendrait rompre l'harmonie des dialogues et des monologues shakespeariens. Pour préserver l'ambiguïté d'une scène et l'énergie créée par les acteurs, certains réalisateurs de films shakespeariens ont donc adopté la technique du tournage en plan-séquence, c'est-à-dire une séquence tournée en une prise unique, sans arrêt de la caméra. Dans son adaptation de *Julius Caesar* en 1953, Joseph Mankiewicz, craignant de déranger la fluidité et le souffle émotionnel des scènes, filme fréquemment la confrontation des acteurs au sein d'un même plan (Sinyard, 1986 : 4). Si le plan-séquence aide à préserver le jeu théâtral, l'unité d'une scène ainsi que le *crescendo* émotionnel, il s'éloigne tout de même de l'art théâtral par la mobilité qu'il présente, imposant une trajectoire du regard aux spectateurs. Dans le *Hamlet* de Branagh, lors des plans-séquences utilisés pour l'arrivée à la cour de Rosencrantz et Guildenstern, pour la scène du couvent, ou encore pour la confrontation entre Hamlet et Claudius avant l'exil, la caméra tourne autour de l'action, puis se rapproche d'un personnage pour en capter les pensées. En proposant aux spectateurs plusieurs événements sous une multitude de points de vue au cours de la même prise, le plan-séquence peut, en fait, se lire comme la somme d'effets de montage successifs.

En dévoilant progressivement les personnages, les décors et l'action, les effets de caméra ajoutent une dimension temporelle à l'espace. Contrairement au théâtre où l'espace scénique est perçu dans sa globalité à tout moment, le cinéma peut révéler peu à peu les éléments qui composent l'action. Nous passons d'une globalité spatiale à une fragmentation de l'espace dans le temps. Le mouvement de la caméra apporte un véritable parcours de lecture au spectateur. Le cinéma impose un regard, mais également nous le fait partager. Le spectateur voit une image qui

est toujours le regard d'un cinéaste et souvent celui aussi d'un personnage. Nous intériorisons donc un double regard, celui de la caméra et celui d'un semblable sur un écran-miroir. Et c'est par le jeu de ces deux identifications, l'une au sujet de la vision, l'autre à un corps reflété, que le cinéma peut développer un véritable pouvoir hypnotique. Ainsi, contrairement à ce qui peut se passer au théâtre, le regard imposé et partagé au cinéma peut rapidement devenir un regard fasciné et manipulé.

Cet article analyse l'évolution subie par la présentation théâtrale des pièces shakespeariennes depuis la Renaissance jusqu'à la période victorienne. Il décrit les changements esthétiques majeurs et montre comment ces derniers se sont prolongés dans les adaptations cinématographiques du xx^e siècle. Les théâtres ont progressivement introduit des éléments picturaux réalistes, instauré une séparation entre les spectateurs et les acteurs et utilisé des procédés de focalisation qui s'apparentent déjà aux techniques narratives cinématographiques.

This article analyses how the theatrical presentation of Shakespeare's plays evolved from the Renaissance to the Victorian era. It points out all the major aesthetic changes, and shows how they extended into the screen adaptations of our time. Theatres progressively introduced realistic pictorial elements, established a separation between the actors and the audience, and used focusing processes which already had certain similarities to film narrative techniques.

Sarah Hatchuel a obtenu son doctorat à l'Université de Paris IV Sorbonne en 2000. Elle est l'auteure de l'ouvrage A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh, et a publié divers articles sur l'esthétique des adaptations shakespeariennes à l'écran. Elle est maître de conférence à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

Bibliographie

- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE et Marc VERNET (1999), *Esthétique du film*, Paris, Nathan.
- BATE, Jonathan et Russell JACKSON (dir.) (1996), *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, Oxford, Oxford University Press.
- BEVIS, Richard W. (1988), *English Drama : Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, London, New York, Longman.
- BOOTH, Michael R. (1991), *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BREWSTER, Ben et Lea JACOBS (1997), *Theatre to Cinema*, Oxford, Oxford University Press.
- BUCHMAN, Lorne M. (1991), *Still in Movement : Shakespeare on Screen*, Oxford, Oxford University Press.
- COLE, John William (1859), *The Life and Theatrical Times of Charles Kean*, London, R. Bentley.
- FINKEL, Alicia (1996), *Romantic Stages : Set and Costume Designs in Victorian England*, Jefferson and London, McFarland & Co.
- GAUDREULT, André (1988), *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GURR, Andrew (1992), *The Shakespearean Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUTHRIE, Tyrone (1961), *A Life in the Theatre*, London, Readers Union.
- JACKSON, Russell (1986), « Shakespeare on the stage from 1660 to 1900 », dans Stanley WELLS (dir.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 187-212.
- METZ, Christian (1981), *Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, Paris, Klincksieck.
- METZ, Christian (1984), *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- PRICE, Cecil (1973), *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford, Basil Blackwell.
- ROWELL, George (1978), *The Victorian Theatre 1792-1914*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHOCH, Richard W. (1998), *Shakespeare's Victorian Stage : Performing History in the Theatre of Charles Kean*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SINYARD, Neil (1986), *Filming Literature : The Art of Screen Adaptation*, London and Sydney, Croom Helm.
- SPENCER, Hazelton (1963), *Shakespeare Improved*, New York, Frederick Ungar Publishing Co.
- SOUTHERN, Richard (1951), « The picture-frame proscenium of 1880 », *Theatre Notebook*, vol. 5, n° 3, p. 59-61.

STYAN, J. L. (1996), *The English Stage. A History of Drama and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.

VARDAC, Nicholas (1949), *Stage to Screen*, Harvard, Harvard University Press.