



## Actes des congrès de la Société française Shakespeare

20 | 2002

Shakespeare et ses contemporains

---

### Rencontre avec Stuart Seide

Stuart Seide et Isabelle Schwartz-Gastine

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1348>

DOI : 10.4000/shakespeare.1348

ISSN : 2271-6424

#### Éditeur

Société Française Shakespeare

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 237-248

#### Référence électronique

Stuart Seide et Isabelle Schwartz-Gastine, « Rencontre avec Stuart Seide », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 20 | 2002, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1348> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1348

---

S H A K E S P E A R E  
& S E S  
C O N T E M P O R A I N S

*Société Française Shakespeare*

Actes du Congrès de 2002

✱ ✱ ✱

Textes réunis et présentés par  
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de  
Jean-Marie MAGUIN

## RENCONTRE AVEC STUART SEIDE ANIMÉE PAR JEAN-MICHEL DÉPRATS

**Jean-Michel DÉPRATS.** Nous sommes très heureux d'accueillir Stuart Seide qui a fait découvrir au public français des œuvres élisabéthaines qui avaient été jouées dans des versions très adaptées auparavant ou qui n'avaient jamais été représentées. Son travail s'inscrit dans le thème du congrès puisqu'il a monté plusieurs Shakespeare avec brio au cours de ces trente dernières années et, parallèlement, des pièces de Marlowe, Ford, Middleton. Il va pouvoir nous parler de son travail théâtral sur Shakespeare et ses contemporains. En guise d'entrée en matière, je rappellerai les mises en scènes de Stuart Seide présentées en France :

- 1974, *Troilus et Cressida*, son premier spectacle en France au Théâtre de l'École Normale Supérieure, repris au Théâtre de Chaillot.

- 1975, *Domage qu'elle soit une putain*, de John Ford, au Théâtre des Quartiers d'Ivry. Le cœur sanguinolent d'Annabella était remplacé par du pain et du vin en une sorte d'eucharistie noire. Stuart Seide y jouait lui-même le rôle de Putana.

- 1976, *Mesure pour mesure* au Théâtre de la Tempête.

- 1982, *Le Songe d'une nuit d'été* à la Salle Gémier du Théâtre de Chaillot.

- Mai 1983, une première version de *Dr Faustus* de Christophe Marlowe à Lausanne.

- 1988, au Théâtre de Gennevilliers, *The Changeling* de Thomas Middleton. La pièce était une découverte pour beaucoup de spectateurs.
- 1993, *Henri VI* en deux soirées au Festival d'Avignon.
- 1995, *Dr Faustus* à Poitiers et au Théâtre de la Ville à Paris. C'était la première fois qu'on présentait cette pièce en France dans sa totalité.
- 1997, *La tragédie de Macbeth* à Lille et à Sceaux.
- 2000, *Roméo et Juliette* au Théâtre des Amandiers de Nanterre

Tous ces spectacles se sont joués dans des traductions effectuées par Stuart Seide lui-même.

Depuis quelques années Stuart Seide est directeur du Théâtre du Nord à Lille après avoir été directeur du Centre Dramatique Régional Poitou Charentes de 1992 à 1998 et avoir parallèlement enseigné au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

En dehors de Shakespeare, beaucoup d'œuvres élisabéthaines ou jacobéennes ne sont connues que sous forme d'adaptations mutilantes. Peut-on dire que chaque pièce procède d'une écriture dramatique particulière et quel défi cela représente-t-il par comparaison avec Shakespeare ?

**Stuart SEIDE.** Le théâtre élisabéthain me touche beaucoup mais personnellement je m'intéresse plus au théâtre jacobéen. Bien sûr j'apprécie les œuvres élisabéthaines de Shakespeare puisque j'ai monté *Le Songe*, mais je trouve que le questionnement est plus fondamental dans la période jacobéenne, sous le signe d'une humeur lugubre et ambiguë, qui doit mieux correspondre à ma propre nature.

Quand j'étais tout jeune figurant à la Comédie française dans les années 70, du temps où Pierre Dux en était l'administrateur, je faisais de la figuration dans *Les Précieuses ridicules*. Il reprochait aux acteurs et au metteur en scène de ne pas assez respecter le texte. Quelques mois plus tard, Pierre Dux a monté *Volpone* de Ben Jonson dans l'adaptation de Jules Romain. Je lui ai demandé alors où était sa notion de respect du texte. En fait le texte de Romain était la seule version accessible de la pièce de Ben Jonson et Pierre Dux lui-même ne connaissait cette pièce qu'à travers cette adaptation. C'est la même chose pour *The Changeling* : il n'existe qu'une adaptation qui date des années 1940, *Les Amants maléfiques* de Paul Morand. Il faut cependant indiquer qu'à cette époque cette adaptation avait son utilité, elle représentait un pas en avant, mais on

ne doit pas en rester là. Remarquez, j'ai été coupable du même crime, pour *Domage qu'elle soit une putain* : c'était un bon spectacle, mais il ne restait qu'un tiers du texte avec seulement la moitié des personnages.

**Jean-Michel DÉPRATS.** Tu avais coupé toute l'intrigue comique. Peut-être repenserais-tu les choses autrement aujourd'hui ?

**Stuart SEIDE.** En effet, j'avais supprimé l'intrigue comique parce que je la trouvais intraduisible, mais Jean-Michel l'a traduite en folio / théâtre. Aujourd'hui je pense que je ne l'aborderais pas de la même façon, je jouerais l'intégralité de la pièce. En tant que metteur en scène on se sent utile lorsque l'on monte une œuvre peu connue ou méconnue, comme *Troilus et Cressida*, *Mesure pour mesure*, ou *Timon d'Athènes*, considérée longtemps comme une œuvre bâclée de Shakespeare (on le dit moins à présent). Lorsque Peter Brook a commencé sa carrière à Stratford, en 1948-49, seules huit ou neuf œuvres de Shakespeare étaient jouées régulièrement. Grâce à son travail, et à celui de quelques autres, un intérêt a été éveillé pour d'autres pièces.

Après le *Troilus et Cressida* que j'avais monté au théâtre de l'E.N.S. rue d'Ulm et à Chaillot, Antoine Vitez, qui dirigeait à cette époque-là le Théâtre des Quartiers d'Ivry, m'a demandé de faire une mise en scène dans son théâtre avec cinq acteurs. La scène était très petite, 12 x 14m avec 2 colonnes et un plafond à 3,5m. Il souhaitait une farce ou une tragédie. On a cherché une farce, mais la tragédie est beaucoup plus intéressante à travailler. Je sentais qu'il y avait tout un pan du répertoire théâtral qui restait dans l'ombre, toutes ces pièces jacobéennes : *The Changeling*, *The Broken Heart*, *'Tis Pity She's a Whore* et d'autres moins connues encore. Il fallait prendre en compte des éléments pratiques, mais qui sont indispensables dans le théâtre, le rapport entre les données financières de la production et les acteurs. J'ai choisi *'Tis Pity* en voulant franciser la pièce. Peu de temps avant, une version presque intégrale avait été montée par Visconti au théâtre avec Alain Delon et Romy Schneider. C'était une mise en scène somptueuse, en costumes de la Renaissance italienne à la Visconti, avec une distribution de stars.

**Jean-Michel DÉPRATS.** Un numéro de *l'Avant-Scène* retrace utilement cette mise en scène de Visconti.

**Angela HURWORTH.** Que veut dire «franciser» une pièce de théâtre ?

**Stuart SEIDE.** Je veux dire rendre plus lisse, ôter les intrigues secondaires, les intrigues multiples et aussi enlever les scènes comiques, c'est-à-dire faire une histoire plus linéaire, plus classique, plus conforme aux trois unités aristotéliennes. Dans la cas de la mise en scène de *Domage qu'elle soit une putain*, j'ai effectué un travail très personnel pour situer l'œuvre : j'avais introduit quelques poèmes de John Donne et d'autres poètes élisabéthains comme Thomas Campion qui se plongent dans le même genre d'interrogation sur la vie et sur la mort, thèmes qui me préoccupaient moi aussi.

Avec *The Changeling*, j'ai trouvé des raccords qui ne sont pas dans la pièce pour relier les deux intrigues.

**Jean-Marie MAGUIN.** Voulez-vous dire par une procédure de doublage de rôles, ou avez-vous réécrit du texte ?

**Stuart SEIDE.** J'avais «raccordé» les deux intrigues : dans mon adaptation, les deux imposteurs à la ville se reconnaissent et se révèlent ; il y a une bagarre au fond de l'asile pour donner une sorte de conclusion à cette intrigue-là avant l'arrivée du docteur et de sa femme dans l'intrigue principale.

**Jean-Marie MAGUIN.** Quand on lit une pièce de théâtre et qu'on ne l'a jamais vue montée au théâtre, on peut penser qu'il n'est pas impossible que ce genre de raccord ait été anticipé par l'auteur au moment où il concevait sa pièce. La multiplicité d'intrigues, qui est pour nous un peu barbare selon la tradition du théâtre classique français, pouvait avoir une fonctionnalité anticipée par le dramaturge beaucoup plus grande que nous ne pouvons le percevoir en lisant simplement les textes, par exemple des liens pouvaient s'instituer entre plusieurs intrigues par des doublages de rôles.

**Stuart SEIDE.** Lorsque Peter Brook monte *The Tragedy of Hamlet* aux Bouffes du Nord (novembre 2000) et a l'idée de faire jouer le fossoyeur par le même acteur que celui qui joue Polonius, cela donne du sens. On sait que ce n'est pas le même personnage mais on reconnaît l'acteur et cela donne matière à réflexion. Strehler, dans *Le Roi Lear*, en

faisant jouer Cordélia et le fou par le même acteur, mettait l'accent sur les correspondances des deux rôles s'appuyant sur la réplique : «my poor fool is hanged» dans laquelle *fool* est un terme d'affection mais renvoie aussi au Fou.

**Jean-Michel DÉPRATS.** Dans *Le Songe* par exemple, pourrait-on déduire que Thésée et Obéron étaient joués par le même acteur ?

**Jean-Marie MAGUIN.** Non, parce qu'il sont en scène en même temps à la fin.

**Stuart SEIDE.** Au quatrième acte, au réveil des amoureux, Obéron quitte la scène et immédiatement après, Thésée et Hippolyta entrent. Quand j'ai vu *Le Songe* de Brook qui doublait Titania / Hippolyta et Obéron / Thésée, j'ai ressenti l'évidence que l'intrigue d'Athènes resurgissait revue et corrigée à travers l'autre intrigue, l'une étant le prolongement en rêve de l'autre. De même, Philostrate était également Puck, cela se remarquait à leur silhouette de dos avec le drôle de chapeau. Je ne sais pas si Shakespeare faisait cela, évidemment, mais pour moi c'était une révélation. J'ai lu un article qui envisage comme probable le fait que les quatre fées, qui sont appelées Monsieur, aient été les mêmes acteurs que ceux qui jouaient les «*rude mechanicals*». Nous avons une idée très dix-neuvième siècle de la fée qui ne correspond pas au sens du mot à l'époque.

**Angela HURWORTH.** Le doublage est inscrit au moins virtuellement dans le texte en ce qui concerne Titania / Hippolyta et Obéron / Thésée, puisque le roi et la reine des fées sont l'un et l'autre au courant de leurs amours respectives avec des mortels.

**Jean-Michel DÉPRATS.** Qu'il y ait croisement, c'est sûr, mais il n'est pas prouvé que les mêmes acteurs jouaient les deux rôles.

**Jean-Marie MAGUIN.** Dans une thèse que j'ai dirigée sur le répertoire des Admiral's Men, qui ne comportait pas de pièces de Shakespeare, on avait retenu comme critère, en avançant avec une prudence extrême, la présence et la non présence sur scène en même temps. Mais, ce n'est pas toujours évident car le doublage peut dépasser ces situations si le metteur en scène le souhaite. À la fin du *Conte d'hiver*

si l'on veut faire jouer Hermione par l'actrice qui interprète Perdita, il faut une autre actrice : on ne peut pas dire que ce n'est pas possible mais cela paraît difficile en examinant le texte.

**Jean-Michel DÉPRATS.** Dans un mois pourtant Romane Bohringer va jouer ces deux rôles dans une mise en scène de Pierre Pradinas.

**Stuart SEIDE.** À la reprise du *Hamlet* monté par Chéreau au Théâtre des Amandiers, Vladimir Yordanoff jouait Claudius et le spectre. C'était la première fois que je voyais les deux frères rendus par le même acteur et c'était très fort : un frère plus âgé que l'autre, un mari mort et un mari vivant, l'ancien roi et le nouveau roi. Et il s'agissait d'une version dite «intégrale», comme c'est d'ailleurs plus souvent le cas en France qu'Angleterre.

Personnellement, j'ai opté pour une compression quand j'ai monté *Henri VI*, j'ai comprimé les trois parties, c'est-à-dire 8.000 à 9.000 vers (soit à peu près deux fois *Hamlet*), j'ai supprimé environ 1/3 du texte total. Le spectacle se donnait en deux soirées, le tout durait huit heures avec les entractes, c'est à dire 15 séquences en deux épisodes de 8 et de 7 actes, ce qui représentait 6h30 de théâtre de 16h à minuit. En Avignon, nous commencions à 22h et la représentation finissait au lever du soleil. C'était une expérience extraordinaire qui se terminait par l'assassinat du roi à l'aube. Au lever du jour, on n'avait plus de projecteurs, on terminait dans des conditions de théâtre de plein air quasi élisabéthain. Je regrettais de ne pas avoir enchaîné avec *Richard III* comme l'avait fait Terry Hands dans les années 60 avec sa célèbre *Trilogie de la Guerre des Roses (War Rose Trilogy)* jouée en trois soirées, *Henri VI* sur deux soirées suivi de *Richard III* la soirée suivante.

**Question.** Il existe une véritable polémique au sujet de l'attribution du texte entre Shakespeare et Marlowe. La différence d'écriture entre les deux auteurs vous paraît-elle très perceptible ?

**Stuart SEIDE.** J'ai travaillé sur Marlowe et sur Shakespeare comme traducteur et comme homme de théâtre et j'ai pu constater combien le matériau était différent et j'ai donc du mal à imaginer pourquoi on persiste à croire que Marlowe aurait écrit même en partie l'œuvre de Shakespeare : c'est une tout autre diction, un autre rapport avec le mot, une autre matière. Dans *Henri VI*, l'écriture est différente d'une pièce à l'autre, on



sent un schématisme dans la première partie qui est l'écriture d'un jeune auteur aux premiers temps de sa carrière mais on sent et on entend qu'il acquiert de plus en plus d'aisance, de densité au fur et à mesure qu'on avance dans la Trilogie. Il y a un décalage entre la première partie et la deuxième partie ; acte après acte, l'action se développe, le texte est plus riche psychologiquement, c'est pourquoi, j'aurais dû conclure avec *Richard III*. On sent un jeune auteur qui se façonne. L'homme qui a écrit la dernière scène de la troisième partie est un auteur plus mûr, moins maladroit, moins juvénile, plus riche.

Pour Marlowe, ce n'est pas le cas. On pourrait parler d'une colonne dorique, sans fioritures, sans nuances. Chaque personnage a sa voix, l'auteur disparaît. Ce n'est pas le cas de Shakespeare qui est dans tous et dans aucun de ses personnages. Le problème qui se pose pour Marlowe est le suivant : comment renouveler le ton, comment ajouter des nuances qui ne sont pas dans ce texte massif, granitique. On a bien vu, quand Alain Françon a monté *Édouard II*, qu'il n'y a pas énormément de différenciation d'un personnage à l'autre. Dans les années soixante-dix, Bernard Sobel avait établi avec Philippe Clévenot dans le rôle titre un rapport bi-frontal très intime, et justement le fait de jouer Marlowe dans un rapport intime avec le public lui fait peut-être gagner de la profondeur. Ce texte mérite de ne pas être proféré dans un grand espace, il n'en a pas besoin.

**Jean-Michel DÉPRATS.** Du point de vue de la traduction, c'est une problématique un peu semblable : quand j'ai traduit *Édouard II*, j'ai ressenti le besoin d'avoir une cadence, ce qui n'est pas le cas pour Shakespeare, sauf pour certains passages où le ton épigrammatique appellerait l'alexandrin. Dans Marlowe, il fallait donner une unité formelle par la métrique. L'écriture est plus sèche, et cela doit se sentir au niveau de la traduction : il n'y a pratiquement pas de métaphores, c'est une des différences majeures avec Shakespeare. L'enjeu est de trouver cette pulsion régulière sans s'enfermer dans un carcan où prédominerait la contrainte.

**Stuart SEIDE.** *Tamerlan* est un grand texte qui mérite d'être joué, l'écriture est comme un coup de poing, un battement de tambour. Ce qu'avait fait Antony Quayle à la fin des années 40 et au début des années 50 reste mémorable.

**Frédéric JESSUA.** Y aurait-il un enjeu dans le fait de jouer Marlowe plutôt que Shakespeare ? Dans le travail avec les comédiens, est-il plus intéressant de se concentrer sur cet axe rigide, comme vous le définissez chez Marlowe ou sur la diversité comme chez Shakespeare ?

**Stuart SEIDE.** Il y a de l'intérêt dans l'un et dans l'autre. Avec Shakespeare, c'est tellement riche qu'il faut choisir. L'échange entre Hamlet et Ophélie peut être joué de façon très différente : avec violence ou dans le murmure. Considérant l'extrême richesse de Shakespeare, tout peut marcher. Étant donné la rigidité de Marlowe, il faut lui amener de la variété sans faire du commentaire. Si on amène trop de jeu psychologique, tout se désagrège. C'est un vrai problème : comment incarner un corps de chair pour porter le verbe de ces deux auteurs ? On peut dire que les corps sont différents dans le jeu d'accompagnement du texte : l'acteur shakespearien est un danseur, l'acteur marlovien est un athlète.

**Angela HURWORTH.** Certaines pièces de Marlowe ne sont jamais montées comme par exemple *Didon Reine de Carthage*. Est-ce parce que c'est la voix d'une femme ?

**Stuart SEIDE.** Peut-être parce qu'il y a *Didon et Énée* de Purcell ?

**Jean-Michel DÉPRATS.** Pourquoi ne pas y remédier ?

**Stuart SEIDE.** C'est parfois dans des conversations comme celles-ci que des idées naissent.

**Jean-Marie MAGUIN.** Lorsqu'on lit cette pièce, on n'a pas l'impression que ce soit du Marlowe. On pense surtout à *Tamerlan*, au *Juif de Malte*, aux grandes orgues, en quelque sorte, pas au colonnes «doriques» pour reprendre vos comparaisons.

**Stuart SEIDE.** Prenons l'exemple de Molière, puisque je suis en train de monter mon premier Molière, *Amphitryon*. Molière a souffert d'avoir à écrire des comédies ; lui, ce qu'il voulait, c'était écrire des tragédies, puisqu'en France la forme noble du théâtre est la tragédie. En 1981-82 quand j'ai monté *Le Songe*, une journaliste m'a dit que ce n'était pas une des pièces majeures de Shakespeare parce que c'est une comédie.

Pour les Français, les œuvres majeures sont les grandes tragédies, *Hamlet* ou *Le Roi Lear* mais pas *Twelfth Night* ou *A Midsummer Night's Dream*.

Il faut faire du Marlowe qui ressemble à du Marlowe, mais quel Marlowe ? Ford serait plus corinthien et plus en dentelle : comment trouver un raffinement sulfureux pour de la dentelle en fer forgé ? Il faut user de finesse, mais cependant faire de l'escrime avec le texte. *The Broken Heart* est plus du théâtre de cour que *'Tis Pity She's a Whore*.

**Jean-Michel DÉPRATS.** En traduisant *Domage que ce soit une putain*, j'ai constaté une très grande différence d'intensité dramatique selon les scènes. Au début, il y a une scène magnifique entre Giovanni et Annabella, puis, sur la fin c'est d'une grandeur tragique intense, mais d'autres scènes paraissent moins magistrales. Quant à *Édouard II*, certains ont écrit que la construction était extrêmement subtile mais qu'il y avait un mouvement de va-et-vient dans l'intrigue politique, qu'il y avait des répétitions et du piétinement dans la technique de construction qui n'est géniale que lorsqu'on est dans le cloaque, dans la descente en enfer.

**Stuart SEIDE.** Dans le théâtre de Ford, ce n'est pas une pudeur ou une réserve, ce sont des eaux troubles au fond du lac, mais la surface du lac est calme et sereine ; en revanche, chez Marlowe, la surface est très sale.

**Jean-Marie MAGUIN.** Il n'y a pas d'enjeu de pouvoir dans *Domage qu'elle soit une putain*, alors que chez Marlowe c'est essentiel.

**Stuart SEIDE.** L'écriture est obsessionnelle, il y a un ressassement, certes, mais qui est lourd de sens.

**Sophie MAYER.** Vous venez de dire que pour Shakespeare il y a de multiples choix possibles pour la mise en scène. Comment une idée est-elle menée à bout en répétition, est-ce par un travail collectif ?

**Stuart SEIDE.** Quand j'aborde maintenant un Shakespeare, je suis loin d'avoir toutes les réponses, mais il faudrait, pour que je puisse être tranquille, que je sache quelles sont les questions sur lesquelles on va s'attarder et celles que l'on va résoudre vite. Quand on est plus jeune, on croit qu'il y a une version définitive et on veut faire cette version définitive. Quand on avance en âge et en expérience, on comprend que la

version définitive n'existe que dans la tête des spectateurs, mais qu'il y a plusieurs voies possibles. J'ai vu *La Tempête* dans trois ou quatre langues, j'ai vu *La Tempête* de Brook, celle de Strehler. Strehler explorait la machinerie, Brook la théâtralité, mais je ne suis toujours pas satisfait.

Quand Vitez m'a demandé une mise en scène pour Chaillot, j'ai choisi *Le Songe* parce qu'auparavant, j'avais vu la version de Brook. Je m'étais dit, voilà, j'ai vu la version définitive, la mienne serait dérisoire, je ne vais pas refaire ce qu'il a fait. Mais Antoine m'a dit que la meilleure façon de tuer le père, c'était d'aborder la pièce, de créer autre chose avec ma compagnie. C'est vrai qu'il manquait une chose dans la mise en scène de Brook : la sensualité, l'érotisme. Je me suis donc dit que j'allais explorer ce qu'il n'avait pas monté. Son décor était tout blanc, et le mien était noir laqué ; il avait utilisé des trapèzes, moi, j'ai utilisé des trappes. En examinant cet aspect de l'œuvre, je suis arrivé à un spectacle drôle et ludique. C'était ma porte d'entrée.

Dans Shakespeare, en général, il faut chercher le thème, et quand on a trouvé la mélodie, il faut la décliner selon toutes les variations possibles, car c'est une addition de cellules de sens. Dans *Henri VI*, j'ai trouvé trois rapports à explorer : père / fils, homme / femme et les couples (il y en a 15) ; dans *Macbeth*, le thème tourne autour de l'illusion : «illusion / désillusion», «foul is fai r», «nothing is / But what is not». On peut faire mille choses avec ça.

Il y a cependant une chose que je n'ai traitée ni dans *Troilus et Cressida* ni dans *Henri VI*, c'est le rapport de chevalerie. On ne peut pas tout faire, je laisse cela pour le prochain metteur en scène.

**Sophie MAYER.** Quelle a été votre idée directrice quand vous avez monté *Roméo et Juliette* ?

**Stuart SEIDE.** La relation parents / enfants. La querelle entre les deux clans est moins importante que le clivage entre parents et enfants et la cassure entre les jeunes et les vieux. Pour certains puristes, cette pièce n'est pas une tragédie parce qu'elle est trop mélodramatique. Jusqu'au cinquième acte, la pièce peut se terminer bien, il n'y a pas l'idée de *fatum*. C'est une comédie qui finit mal. Si ces deux-là meurent, c'est parce que la lettre n'arrive pas. Si la lettre écrite par Frère Laurent était arrivée entre les mains de Roméo, il aurait été là au réveil de Juliette, ils se seraient embrassés et la pièce se serait très bien finie. L'imperfection de la pièce réside dans le fait que c'est une tragédie due au hasard. Ce n'est pas

comme dans *Hamlet* ou *Lear* où le personnage tragique est porteur de sa tragédie, de sa faille tragique. Pour moi, le début de *Roméo et Juliette* est une comédie, le premier acte pourrait être le début de *Comme il vous plaira* ou de *La Nuit des Rois*, mais il ne faut pas jouer la tragédie ou le tragique avant le dernier acte.

**Estelle VIVIER.** Ma question porte sur l'esthétique. Avez-vous le sentiment, au fil des mises en scène que vous avez faites des œuvres de Shakespeare, que votre travail a évolué et a pris un style différent ? Comment avez vous résolu la difficulté de représenter le passage d'un lieu à un autre quand les scènes s'enchaînent ?

**Stuart SEIDE.** On peut trouver un fonctionnement scénographique ; les vers d'une scène peuvent suivre au plus près les derniers vers de la scène précédente ; même en l'absence de noir, on peut avoir un rythme coulé.

Oui, j'espère avoir une meilleure maîtrise des lieux scéniques maintenant. Pour *Troilus et Cressida*, la petite salle faisait 120 places, l'aire de jeu était en bi-frontal. En arrivant à Chaillot, c'était un changement car la salle faisait 400 places en frontal.

J'ai deux questions pratiques qui ne sont pas entièrement résolues. La première est comment faire du Shakespeare dans un grand théâtre frontal comme au Théâtre des Amandiers de Nanterre par exemple ? C'est très difficile. Au Conservatoire, il y a une cage de scène nue, on met une chaise et c'est formidable de faire Shakespeare comme ça. Mais quand on veut tourner et exploiter une mise en scène, il faut bien un décor sinon un soir c'est de la brique rouge, un autre du béton gris. Je dois donc me résigner à faire du Shakespeare dans ce rapport-là.

Mon deuxième problème concerne les costumes. Je trouve très difficile de costumer une pièce de Shakespeare. Je trouve une réponse pièce par pièce. Mes plus grands souvenirs de spectateur shakespearien sont dans la salle de répétition : une fois que l'œuvre est finie, c'est moins bien pour moi. Faut-il trouver des costumes de Vienne pour *Mesure pour mesure* ? Dans toutes les pièces, on peut mettre des costumes élisabéthains, c'est très possible mais cela fait écran. Le contemporain absolu ne marche pas non plus. Faut-il des costumes qui correspondent à l'époque de l'action ? Prenons *Cymbeline* qui se passe en Grande-Bretagne d'avant l'ère chrétienne, il y a aussi un Français, un Espagnol de la Renaissance. Comment costumer un empereur romain ? Et pourtant, c'est

très important que les spectateurs réalisent que les personnages sont de nationalités différentes. À chaque fois, j'attaque ces deux points comme pour la première fois, car il ne faut pas tomber dans un système.

**Jean-Michel DÉPRATS.** Nous devons, hélas, arrêter là cette rencontre. Il nous reste à remercier chaleureusement Stuart Seide de sa venue et de sa généreuse réflexion sur les problèmes dramaturgiques, scénographiques, interprétatifs de Shakespeare et de certains de ses contemporains ou successeurs.

Entretien retranscrit et repris par Isabelle SCHWARTZ-GASTINE  
Université de Caen