



De Ducis à Copeau : le rôle du lieu et du temps dans le malentendu shakespearien en France

Fortunato Israel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/520>

DOI : 10.4000/shakespeare.520

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1989

Pagination : 109-118

Référence électronique

Fortunato Israel, « De Ducis à Copeau : le rôle du lieu et du temps dans le malentendu shakespearien en France », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/520> ; DOI : 10.4000/shakespeare.520

SOCIETE FRANCAISE SHAKESPEARE

Actes du Congrès — 1984

LIEU ET TEMPS

Directeur de la publication
Jean FUZIER

De Ducis à Copeau : Le rôle du lieu et du temps dans le malentendu shakespearien en France

Si la force d'une œuvre dramatique peut se mesurer à la pluralité de ses lectures, il est certaines limites que ne peut enfreindre le renouvellement de la vision sous peine de compromettre le vouloir dire de l'auteur et d'entraîner la création d'un objet autonome. Nul autre répertoire ne s'est trouvé plus durablement soumis à pareil abus que celui de Shakespeare. En effet, pendant près de cent-cinquante ans – c'est-à-dire de 1769, date de la première représentation d'*Hamlet*¹, à l'aube de notre siècle –, le dramaturge élisabéthain est la victime d'un malentendu car même les versions qui se disent exactes transgressent certains principes vitaux de son écriture et en altèrent la substance. Ceci tient, pour l'essentiel, à la prédominance de schémas culturels exclusifs qui déterminent non seulement les conditions du transfert interlingual mais aussi le rapport texte-représentation. Et si, dès le milieu du siècle dernier, les traducteurs en chambre donnent du poète une image à peu près conforme², il n'en va pas de même au théâtre où l'organisation spatio-temporelle de ses pièces, notamment le découpage du récit, l'évocation de sa

durée et de son cadre, reste contestée. Comme le montrent les témoignages picturaux tirés de l'ombre pour la durée du congrès, au lieu d'admettre la spécificité du répertoire dans ce domaine, on a surtout cherché à en faire un théâtre régulier, un théâtre spectacle, un théâtre réaliste. Opérations contre nature qui se sont poursuivies jusqu'au moment où des esprits plus rigoureux ont imaginé des solutions permettant de résoudre le malentendu.

Lorsque Shakespeare s'infiltré sur notre scène, le théâtre est encore un divertissement noble qui reste soumis au joug de l'ancienne poétique, c'est-à-dire à la triple unité (temps, lieu, action) et aux bienséances. Déjà victime dans son propre pays de l'influence française, le dramaturge se heurte aux sarcasmes de Voltaire qui le tient pour « un sauvage ivre », « un génie plein de force et de férocité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles »³. Jugement bien connu qui, loin d'être le seul produit d'un homme ou d'une époque, s'enracine au plus profond du tempérament national et fixe pour très longtemps son image. Nombreuses sont, en effet, les générations qui s'appliqueront, par la suite, à le perfectionner, à le rendre présentable, régulier.

Ducis est le premier à tenter l'expérience. Usant de la même liberté que les Classiques à l'égard des Anciens, il n'emprunte à son modèle que les données susceptibles de convenir à l'élévation du genre tragique. D'où la suppression des extravagances, du merveilleux, du populaire et l'instauration des trois unités. L'œuvre issue de ce remaniement est, le plus souvent, tout à fait nouvelle. Par le biais de récits et de confidents, le discours remplace l'action, ce qui limite les déplacements dans l'espace et dans le temps. Ainsi, l'histoire d'*Hamlet* n'excède pas les vingt-quatre heures et se déroule dans un cadre conventionnel, celui du « palais à volonté » qui sert de fond à toutes les tragédies classiques. Mais Ducis hasarde aussi quelques innovations. Pour préciser le lieu du drame, il décide par exemple, geste rare à son époque, que les costumes seront « à la danoise »⁴. De même, Talma qui fut son principal interprète, portera dans *Othello* une tenue barbaresque avant d'opter pour l'habit vénitien qu'il juge encore plus authentique. Au même moment, un petit nombre d'accessoires font leur apparition sur la scène tragique, objets nobles qui ne risquent pas d'avilir le propos, tels le poignard que le prince de

Danemark brandit au-dessus de la reine coupable ou l'urne en bois recouverte d'un voile noir qui renferme les cendres du roi défunt. Dans *Othello*, le même souci des convenances incite l'arrangeur à substituer au mouchoir de l'héroïne un bandeau de diamants. Autant de moyens d'investir l'espace scénique, dont l'usage, après *Hamlet*, devient un peu plus complexe, même si l'évocation ou la dispersion du lieu restent encore bien aléatoires. La plupart des drames suivants se situent en deux endroits distincts qui, assez largement décrits, se trouvent intégrés à la structure du récit. *Macbeth*, par exemple, débute dans un cadre sauvage où sont accumulés toutes sortes de signes funestes. « Le théâtre représente l'endroit le plus sinistre d'une forêt antique, des rochers, des antres, des précipices, un site épouvantable. Le ciel est menaçant et ténébreux »⁵. Puis, à partir de l'acte II, la tragédie se poursuit dans un décor plus stylisé dont la nature suggestive convient tout à fait aux sombres événements qui vont s'y dérouler. « Le théâtre représente un palais vaste et antique où se croisent des voûtes longues et ténébreuses. Il doit être d'un caractère terrible ». Enfin, s'écartant parfois du principe de la tragédie-conversation, Ducis anime l'aire de jeu au moyen de fanfares, de torches ou de drapeaux et prévoit d'amples mouvements de figuration. Un tableau saisissant montre même le vieux Lear au plus fort d'une tempête dont les éclairs et le fracas sont simulés avec de la poudre et de l'esprit de vin.

Ducis n'osera pas davantage. En effet, s'il ouvre la tragédie au monde sensible, son intention n'est pas de servir le dramaturge mais de s'emparer de ses œuvres afin d'établir un compromis entre les exigences du néo-classicisme et les aspirations préromantiques de son temps. Ce qui ne l'empêchera pas, à l'occasion, d'apprécier l'originalité de son modèle.

Par la suite, tous ceux qui cherchent à s'affranchir du carcan classique et de la tyrannie des règles se réclameront du poète dont le nom, à lui seul, finit par devenir un symbole d'émancipation. Invoquant son exemple, Stendhal et Hugo condamnent, dans leurs manifestes, les unités de temps et de lieu qui portent atteinte à la vraisemblance, entravent et falsifient le cours de l'action. Puis, en 1827, sur la scène de l'Odéon, les comédiens anglais attirent le Tout Paris des arts et des lettres qui découvre avec étonnement l'efficacité de son théâtre. Enfin, pour illustrer le fonctionnement du nouveau

système dramatique, Vigny fait représenter, le 24 octobre 1829 à la Comédie-Française, *Le More de Venise* dans une traduction qui restitue pour la première fois la structure du récit en tenant compte, dans une large mesure, des caractères spécifiques de son cadre et de sa temporalité. Ainsi se trouvent posées les bases de l'exploitation moderne du répertoire. Mais le problème shakespearien n'est pas résolu pour autant. En effet, même soumise au rythme de l'alexandrin, la tentative de Vigny est jugée trop étrange et ne réussit guère à s'imposer. Sur la scène romantique le statut de l'œuvre reste inchangé et, en dehors du *Roméo et Juliette* de Frédéric Soulié dont la seule audace consiste à situer l'action dans le dédale d'un palais pseudo-gothique⁶, ce sont les travestissements de Ducis que l'on préfère représenter⁷. Après avoir hâté l'éclosion du théâtre moderne en incitant à la dispersion des lieux et à l'étalement de la durée, Shakespeare lui-même continue d'être abordé avec méfiance et tout se passe comme s'il n'offrait de cette écriture dramatique qu'il aide à promouvoir qu'un piètre exemple. Jusqu'au tournant du siècle, le répertoire va donc relever, comme au temps de Voltaire, de la critique des beautés et des défauts. A une époque où domine la pièce bien faite, fondée sur l'ordre, la sobriété, l'harmonie et la logique, on le juge primitif, baroque, désordonné et son auteur apparaît volontiers comme un mauvais dramaturge issu d'un passé barbare. Mais il n'est pas question pour autant de revenir à Ducis et l'adaptation, telle qu'on la pratique alors, ne tient pas à l'incompatibilité des systèmes mais repose sur l'idée qu'il est possible de perfectionner l'œuvre en tenant compte du goût moderne et du soi-disant progrès de l'art, sans porter atteinte à son intégrité. Suivant le mot de Victorien Sardou : « Il faut être le dévôt de Shakespeare. Il ne faut pas être son bigot »⁸.

Malgré la disparition de la triple unité, l'éclatement du théâtre shakespearien reste au centre de la controverse. Loin d'apparaître comme un facteur de tension dramatique savamment contrôlé, le discontinu temporel et l'éparpillement du lieu sont tenus pour un défaut de perspective et une atteinte à l'unité d'intérêt qui, de surcroît, compliquent le problème de la mise en scène. Coupures et regroupements sont, le plus souvent, un moyen facile d'y remédier. A titre d'exemple, l'*Hamlet* d'Alexandre Dumas et Paul Meurice monté au Théâtre Historique en 1847, débute par la scène d'apparat célébrant l'avènement du roi et non par le guet sur les remparts,

Dumas jugeant l'exposition shakespearienne inutile dans la mesure où le spectre est ensuite moins attendu. Pour réduire les déplacements, ce sont les gardes qui s'éloignent et non le prince qui s'élançe après l'ombre de son père. De même, un peu plus tard, au lieu de se rendre dans ses appartements, Hamlet fait mander la reine en un lieu mal défini, celui-là même où, peu après et par une inversion des scènes, le roi viendra s'abîmer en prières. Quoi qu'en disent les auteurs, de telles initiatives ne sont pas sans altérer l'économie du drame. Lors de la reprise fracassante de cette adaptation à la Comédie-Française en 1886, presque toutes les données initiales seront rétablies et, avec le temps, le nombre et l'importance des retouches iront s'amenuisant. Il n'en reste pas moins que, par essence, le procédé de l'adaptation suppose une attitude critique et soumet le répertoire à un idéal de mesure et de régularité contraire aux principes qui le gouvernent.

La remise en cause du lieu et du temps vient aussi, pour une large part, de l'exploitation de l'œuvre à des fins spectaculaires. Au XVIII^e siècle, deux genres échappent aux règles d'Aristote par leur origine tardive ou leur finalité, le théâtre populaire et l'opéra. En plus de la liberté qui préside à leur développement, ils ont en commun un goût marqué pour les grands effets propres à ravir les sens et, du même coup, se soucient moins du verbe lui-même. Forte est aussi, dans l'un et l'autre cas, la prédilection pour le dramaturge en raison du mouvement qui anime ses œuvres, de son lyrisme touchant ou passionné et de son exubérante fantaisie qui suscite tempêtes et prodiges et mêle le réel à l'imaginaire. Le plus souvent, l'indépendance à l'égard du texte-source est totale et, comme il advient chez Ducis, c'est à partir d'éléments fragmentés que se constitue le nouvel ouvrage. Mais, cette fois, la priorité revient à l'élément visuel dont la parole n'est plus que le support, et l'objet de l'entreprise est moins de rester fidèle à la diégèse, aux situations ou aux personnages que d'offrir des évocations fastueuses, écrasantes où trucs et machines envahissent la scène et accaparent toute l'attention. Les didascalies du mélodrame *Les Sorcières de Macbeth* composé en 1817 par Augustin Hapdé pour la Salle des Jeux Gymniques, donne une idée de l'importance des mécanismes extérieurs dans le schéma général de l'œuvre et, partant, de la subversion du propos. Telle, par exemple, la description des sœurs fatales : « Les trois

sorcières se séparent ; l'une, gravissant les rochers, traverse les airs dans un char de nuages ; l'autre, montant sur l'autel, s'enfonce dans les entrailles de la terre. La troisième s'élève perpendiculairement le long d'un haut sapin, les pieds seulement appuyés sur les ailes d'un vautour ».

L'influence de la scène lyrique sur le développement des productions shakespeariennes en France sera décisive. Très populaire, celle-ci attire, tout au long du XIX^e siècle, un vaste public pour lequel les grandes figures du répertoire sont avant tout des héros d'opéra. Le rythme plus lent de la cérémonie dominée par les effusions des personnages, le luxe inouï de la mise en scène avec ses ballets, ses cortèges, et l'actualisation de séquences faisant partie du hors-texte telles le mariage de Roméo et Juliette ou la mort d'Ophélie, finissent par donner à penser que le poète ne peut exister sans la pompe du décor et que le système qui se prête le mieux à l'exploitation de son œuvre est celui de la dramaturgie en tableaux, avec son accumulation de détails pittoresques ou anecdotiques.

Au théâtre, la révolution romantique peut être envisagée comme une tentative destinée à concilier la tradition littéraire et le goût naissant pour le spectacle. En effet, lassé par la froide abstraction des pièces néo-classiques, le public déserte la Comédie-Française pour les salles du Boulevard. C'est alors que son nouvel administrateur, le Baron Taylor, décide de monter *Le More de Venise* d'Alfred de Vigny à grand renfort de décorations. Déjà célèbre pour ses mises en scène opératiques, Cicéri exécute pour la circonstance un ensemble de huit toiles peintes qui ont pour objet de situer assez précisément dans le temps et dans l'espace les phases successives du drame. C'est ainsi que sont évoqués, avec un fort penchant pour la couleur locale, le pont du Rialto, la salle d'audience du palais du Doge, l'île de Chypre... Les changements se font à vue tandis que, dans la scène de la tempête par laquelle débute l'acte II, un système de machinerie assez rudimentaire permet de montrer trois petits bateaux se balançant sur les flots⁹. L'illustration prend soudain une telle importance que Vigny, au lieu de se fier à la puissance suggestive du verbe shakespearien, conseille d'omettre ce passage lorsque le théâtre ne disposera pas de moyens suffisants pour l'évoquer. En outre, les lenteurs qui résultent de la mise en place du dispositif obligent à pratiquer de multiples coupures. Ainsi, dès l'origine, le développe-

ment de l'élément spectaculaire a pour effet de porter ombrage au poème.

Tout autant que l'exigence de régularité, la prolifération du décor va conduire à modifier la structure du texte pour faciliter l'aménagement de l'espace scénique. L'apparition d'éléments construits venus s'ajouter aux toiles peintes montées sur châssis rend le processus plus complexe et oblige non seulement à réduire davantage la partition mais aussi à multiplier les entr'actes durant lesquels s'effectuent les changements de décorations. Ce qui a pour conséquences d'altérer notamment la temporalité du récit qui se trouve morcelé en une suite de séquences dont l'enchaînement laborieux paraît aussi plus arbitraire. D'autre part, les conditions matérielles qui président au développement de cette nouvelle esthétique jouent un rôle capital. A Cicéri succèdent de grands ateliers de peintres-décorateurs – Rubé, Chaperon, Jambon, Lavastre – qui pourvoient aussi bien les théâtres officiels que l'Opéra. Le plus souvent, ils se partagent le travail, réalisant chacun une partie de l'ouvrage si bien que l'unité d'impression à l'intérieur d'un même spectacle est plutôt rare, l'autonomie de ses composantes rappelant davantage le système de la dramaturgie en tableaux qui prévaut sur la scène lyrique. Ainsi, autrefois bannie pour le genre noble, l'illusion décorative devient un besoin de la période qui se plaît à décrire le fonctionnement rudimentaire des salles élisabéthaines et insiste sur le besoin de suppléer à l'imagination du public moderne.

A l'exigence de régularité, au spectaculaire s'ajoute, durant la seconde moitié du siècle, la tentation du réalisme. En effet, si les romantiques sont plus attachés au pittoresque et à la vraisemblance qu'à la vérité proprement dite, la génération suivante entend situer les personnages dans un cadre qui doit être en tout point conforme à la réalité. Loin de concerner le seul théâtre bourgeois, ce souci gagne bientôt le genre noble où la reconstitution devient minutieuse, archéologique et prend en compte, pour l'évocation du lieu et du moment, le plus infime détail. Avant de monter *Hamlet*, la Comédie-Française dépêche des émissaires au Danemark afin de reproduire la forme des pelles qui y sont utilisées par les fossoyeurs. De même, pour le *Shylock* de Haraucourt joué à l'Odéon en 1889, les décorateurs iront à Venise effectuer des relevés topographiques. Certes, le principe est louable et permet de soustraire le dramaturge aux inter-

prétations de pure fantaisie, à l'anachronisme du décor et du costume qui l'avaient jusque-là si souvent dénaturé. Mais à traiter le répertoire comme une œuvre d'observation et non comme une construction poétique, il arrive souvent qu'on en subvertisse tout autant le propos car la description réaliste du milieu favorise l'encombrement de l'espace scénique et, de ce fait, entrave l'essor du verbe dont elle tente vainement de doubler les effets. Absorbé par le mélange d'objets réels et de carton-pâte dont le caractère reste nécessairement factice, le spectateur ne perçoit plus la véritable dimension de l'ouvrage ni son sens profond.

Très tôt, il s'est trouvé des hommes, tels Théodore de Banville ou Becq de Fouquières, pour dénoncer l'asservissement du poète aux pratiques courantes et réclamer un mode de présentation qui tienne compte de sa structure et de son rythme mais il faut attendre le tournant du siècle pour que l'idée finisse par s'imposer¹⁰.

Diverses expériences seront tentées. En 1899, s'inspirant des réalisations de William Poel, Lugné Poe s'efforce de retrouver les conditions théâtrales qui prévalaient au temps de Shakespeare et met en place au Cirque d'Été un dispositif élisabéthain avec ses aires de jeu multiples. Dérouté, le public ne comprend pas la signification dramatique de l'entreprise ni le nouveau rapport établi entre la salle et la scène. Une mauvaise traduction en alexandrins de *Mesure pour mesure* fabriquée par Louis Ménard rend l'essai encore moins probant.

Antoine sera le premier à trouver une solution viable. Divisant le plateau en deux espaces distincts au moyen d'une tenture, il utilise le proscénium plus restreint pour les épisodes intermédiaires tandis que la scène intérieure, plus vaste, sert de cadre aux séquences principales. Ainsi représenté, *Le Roi Lear*, scrupuleusement traduit par Pierre Loti et Emile Vedel, prend, grâce à la succession rapide des tableaux que ne viennent pas interrompre les changements de décorations, une vie et un relief saisissants¹¹. Pour la première fois en France, à propos d'une œuvre réputée jusque-là injouable, la preuve est faite que la dramaturgie shakespearienne a son rythme propre qu'il importe de préserver sous peine de compromettre son efficacité. Réussite sans précédent qui porte Antoine à la tête de l'Odéon où, suivant les mêmes principes, seront montées d'autres pièces du répertoire. Ce faisant, l'ancien directeur du Théâtre Libre

ne renoncera pas au décor qu'il continue de juger nécessaire pour situer, au plan figuratif, les grands moments d'une œuvre. Certes, il n'est plus question d'atteindre le plus haut degré d'illusion possible mais de suggérer la fonction d'accompagnement des choses extérieures, voire leur influence sur les mouvements des protagonistes. Pour *le Roi Lear*, le plateau exigü du Théâtre Antoine ne permet d'installer que de simples fresques brossées par le peintre Jusseaume. A l'Odéon, les décors construits deviendront très complexes mais sans ralentir pour autant le rythme de l'action. *Coriolan* est le seul exemple qui s'écarte de la conception réaliste avec un dispositif fixe en forme de portique romain et deux échappées latérales servant de lieu à tous les moments du drame. Au centre du portique, des rideaux peuvent s'ouvrir pour dégager un espace supplémentaire réservé aux scènes d'intérieur.¹²

Un pas de plus est franchi par Lugné Poe et Gémier qui, pour leur *Hamlet* monté en 1913 au Théâtre Antoine, renoncent à tout élément construit ou figuratif. De simples tentures ornées de motifs héraldiques servent de cadre à tout le drame. Au centre, une arche dont la surface intérieure peut varier pour suggérer le lieu de la scène. Par exemple de grandes croix noires sur fond blanc évoquent, de manière très stylisée, le cimetière, tandis que de rares accessoires viennent compléter le tableau. Allusif, le décor ne sert plus qu'à créer l'atmosphère et la primauté reste au verbe qui, seul, retient le spectateur et, par son pouvoir suggestif, déclenche les facultés imaginatives.

En juin 1914, avec *la Nuit des Rois*, Jacques Copeau mène l'expérience à son terme par une soumission complète au système dramatique de l'original. Disposant une scène en éperon qui s'avance dans la salle, il adopte les mêmes principes qu'Antoine pour assurer la continuité de l'action. Mais, à la différence de ce qui advient à l'Odéon, la théâtralisation de l'œuvre est totale. Sur le plateau, très peu d'accessoires dont le caractère est volontairement irréaliste : quelques cubes, un arbuste en contre-plaqué. Par contre, le plus grand soin est apporté aux costumes, aux harmonies des couleurs et aux jeux de lumière qui, au lieu de renvoyer le spectateur à son univers quotidien, cherchent plutôt à l'attirer dans la sphère magique où, libre de toute contrainte, se déploie la fantaisie du poète. Un texte précis de Théodore Lascaris, modifié par les comédiens durant

les répétitions, garantit le succès de l'entreprise qui ouvre la voie de la modernité.

Ainsi, après un peu plus d'un siècle d'appropriations, le malentendu shakespearien en France s'achève par un exemple auquel il convient peut-être encore de réfléchir. En effet, pour exprimer le temps et le lieu, fondements de la pratique théâtrale, il est rare de voir s'établir, entre le poème et les diverses composantes du spectacle, un équilibre aussi subtil. Trop souvent, la liberté que l'on prend aujourd'hui avec le répertoire en vue de l'actualiser ou d'en donner une lecture nouvelle, ne laisse pas, malgré la richesse d'invention qui l'accompagne, de déconcerter.

Fortunato ISRAEL
Université de Paris I

NOTES

- 1) Adaptation en 5 actes et en vers de J. F. Ducis, Théâtre-Français, 30 septembre 1769.
- 2) Notamment François Guizot, Emile Montégut et François-Victor Hugo.
- 3) *Lettres philosophiques, Sur la tragédie* (lettre 18), 1734.
- 4) Lettre à Vauchelle, 25 juillet 1769.
- 5) Représenté pour la première fois le 12 janvier 1784.
- 6) Odéon, 10 juin 1828.
- 7) *Hamlet* ne disparaît du répertoire qu'en 1851.
- 8) Préface à la traduction des *Œuvres de Shakespeare*, de Jules Lermina, Paris, 1898.
- 9) *Décorations et costumes du More de Venise, Le Figaro*, 26-28 octobre 1829.
- 10) Banville, *Critiques*, 10 mai 1869. Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène*, Paris, 1884.
- 11) Théâtre Antoine, 30 novembre 1904.
- 12) Odéon, 21 avril 1910.