

L'inconfort et la différence

Johanne Bénard

Number 134 (1), 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65299ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénard, J. (2010). Review of [L'inconfort et la différence]. *Jeu*, (134), 149–154.

Festival de Stratford 2009

JOHANNE BÉNARD L'INCONFORT ET LA DIFFÉRENCE

Vivant en Ontario depuis 1989, pourquoi m'avait-il fallu attendre si longtemps pour fréquenter le Festival de Stratford ? Est-ce la peur de ne pas bien saisir Shakespeare dans sa langue qui me retenait, est-ce le côté conservateur de la programmation qui ne m'attirait pas ou bien est-ce l'idée d'entendre jouer des pièces du répertoire français en traduction qui ne m'inspirait guère ? Alors que le Festival de Stratford accueille chaque année, d'avril à novembre, un public d'habitues qui viennent retrouver, dans un certain confort intellectuel et matériel (la ville regorgeant d'auberges et d'hôtels charmants), les pièces de Shakespeare qu'ils ont fréquentées depuis le secondaire, des comédies musicales dont ils connaissent la musique et l'intrigue, une troupe dont ils reconnaissent plusieurs acteurs, je ne pouvais moi-même trouver à Stratford qu'un dépaysement. Ne fallait-il pas en fait m'en réjouir ? À mon étonnement, la différence (de répertoire, de langue, de public) qui allait entretenir mon inconfort se retrouverait sur les scènes des quatre théâtres de Stratford, qui, tantôt subtilement, tantôt plus radicalement, m'avaient paru cultiver les écarts, les discordances et les contrastes.

Pour mémoire, je signale que trois autres critiques ont assisté au Festival de Stratford pour *Jeu*. À l'instar du mien, deux comptes rendus ont d'abord constaté une certaine appréhension vis-à-vis

d'un festival ayant la réputation d'être conservateur ; à la différence de mon expérience toutefois, cet inconfort a terni plus qu'il n'a enrichi l'appréciation par ces critiques des différents spectacles. Marianne Ackerman, dont le compte rendu est traduit par Michel Vaïs, est probablement la plus sévère, comparant en 1992 le Festival à « une salle de jeux pour tous les goûts à cheval entre l'attraction touristique et le centre d'art¹ » et souhaitant que Richard Monette, qui allait prendre la direction du Festival l'année suivante, puisse tout à la fois le doter d'une mission artistique, voire, en tant que Québécois, d'une mission politique, pour permettre de faire du Festival une véritable « ressource nationale ». L'année suivante, Lynda Burgoyne, qui insiste sur sa situation d'étrangère parmi « une clientèle traditionnellement hautaine et un milieu bougrement conservateur² », vient à Stratford pour voir les pièces (deux Molière et *Cyrano de Bergerac* en anglais, de même que *In the Ring* de Dalpé) qui portent la marque de ce nouveau directeur³. En écorchant au passage l'un des Shakespeare qui est alors présenté (*Othello*), Burgoyne fait tout de même un

1. « Festival de Stratford : la fin d'un règne, le début d'un autre », *Jeu* 65, 1992.4, p. 127.

2. « Stratford Festival : le sens du panache », *Jeu* 73, 1994.4, p. 107.

3. On notera ici que le regretté Richard Monette a été directeur artistique du Festival de 1994 à 2007.

bilan plutôt positif, qui lui fait admettre qu'à défaut de faire du « grand théâtre », on fait à Stratford du « beau théâtre ». Quant au compte rendu de Gilles Marsolais, en 2005⁴, il rejoint le mien en ce que, louant la différence, il encourage les Québécois à ne plus boudier ce festival d'envergure qui produit des pièces avec de plus gros budgets et comporte l'équivalent d'une troupe permanente⁵.

Shakespeare au XXI^e siècle

À défaut de pouvoir assister aux quatorze pièces du Festival, j'ai tenu à voir les trois pièces de Shakespeare qui étaient présentées cette année : *Macbeth*, *Julius Caesar* et *A Midsummer Night's Dream*. Cela m'a permis tout au moins de prendre la mesure d'un festival qui, depuis 1953, a fait de Shakespeare sa raison d'être et qui a tenu cette année à le souligner en devenant le « Stratford Shakespeare Festival ». Et quelle mesure ! Fallait-il mettre cela sur le compte de la nouveauté ? Le côté spectaculaire des mises en scène tout autant que la beauté de la langue de Shakespeare dans laquelle je m'immergeais, jusqu'à m'y perdre parfois faut-il bien l'avouer⁶, avaient suffi à me séduire. Alors que certains critiques avaient regretté la transposition temporelle et géographique des deux tragédies, j'avais tout compte fait apprécié l'audace des metteurs en scène qui, en tentant de rapprocher Shakespeare de notre époque, n'avaient pas craint les discordances et l'inachèvement de propositions scéniques qui invitaient la réflexion.

Pour *Macbeth*, Des McAnuff a choisi de faire coexister l'Écosse du XI^e siècle (elle-même en porte-à-faux par rapport à l'Angleterre du XVI^e siècle) et l'Afrique postcoloniale du milieu du XX^e siècle. D'une part, une surenchère dans les signes militaires, qui sont à la fois visuels (les costumes militaires), sonores (l'explosion des grenades, les coups de mitraillettes) et spectaculaires (avec l'irruption d'une jeep sur la scène), permet d'ancrer la métaphore. D'autre part, le texte et les éclairages (qui suggèrent tout autant le climat pluvieux de l'Écosse que la lumière blafarde d'un univers surnaturel), de même que la présence sur scène vers la fin des drapeaux de la Grande-Bretagne et de l'Écosse, gardent présent le contexte historique original de la pièce. Tout au long du spectacle, le spectateur est appelé à trouver des parallèles historiques : dans l'Écosse médiévale comme dans les pays africains d'après les Indépendances, l'instabilité politique entraîne des luttes fratricides tout autant que des menaces d'invasion de l'extérieur ; la violence extrême se manifeste dans des meurtres sauvages de familles entières (l'assassinat sauvage de la famille

de MacDuff se fait à la machette) ; finalement, sur un plan plus anecdotique, Macbeth fait écho à Idi Amin Dada qui, non sans dérision, s'était proclamé lui-même roi de l'Écosse. Ce serait d'ailleurs dans un souci de multiplier les parallèles avec notre époque que le metteur en scène a choisi également de situer la retraite de Macbeth dans un bunker, qui semble évoquer tout à la fois la Deuxième Guerre mondiale (ou Hitler) et, avec ses écrans brouillés par la statique, les conflits du Moyen-Orient (ou le terrorisme).

Quelques dissonances demeurent cependant moins heureuses. Ainsi, ce nouveau contexte géographique-historique arrête somme toute l'identité des trois fameuses sorcières de Macbeth, devenues les praticiennes d'une religion préchrétienne, alors qu'elles sont désignées dans les discours des personnages par la dénomination intraduisible de « *Weird Sisters* », qui nous ramenait moins à leur caractère étrange qu'à leur caractère mythique, le texte de Shakespeare nous invitant à les voir comme des créatures surnaturelles qui peuvent être rapprochées des Parques (le terme *weird* en écossais signifiant « destin »). De même, l'histoire nous rattrapant, le choix de Yanna McIntosh pour jouer Lady Macbeth a suggéré le rapprochement inusité et sans aucune justification dramatique avec Michelle Obama, que renforcent d'ailleurs malencontreusement la coiffure et les somptueuses robes de l'actrice. Or, si le risque de toute transposition est d'entraîner des significations parasitaires, son mérite demeure, selon moi, d'obliger le spectateur à réévaluer constamment son rapport au texte, en l'empêchant de se figer dans une interprétation. D'ailleurs, ces dissonances n'ont jamais empêché la tragédie du couple machiavélique de Macbeth (admirablement joué par Colm Feore) et de Lady Macbeth (auquel rend justice l'actrice) de représenter, par la poésie de ses discours tout autant que par ses images scéniques, les conflits d'une humanité tourmentée, partagée entre la noirceur et la lumière ; le rêve, peuplé de fantômes ou de remords, et la vie éveillée, pleine « de bruit et de fureur ».

À cheval entre une pièce historique et une tragédie, *Julius Caesar* s'est prêté au même type de lecture pour le metteur en scène albertain James MacDonald, qui a choisi de faire résonner l'histoire de la Rome antique dans notre époque. Profitant du fait que l'œuvre évoluait aussi dans un univers guerrier, MacDonald a multiplié les rapprochements historiques en combinant de manière inventive des éléments d'uniforme de guerrier romain à des uniformes que l'on pouvait identifier à des guerres ou des régimes du XX^e siècle, de même qu'à des costumes qui appartenaient plutôt à la science-fiction, suggérant peut-être une ouverture vers un futur qui répète tragiquement ses erreurs. À l'instar de Shakespeare lui-même qui est allé chercher dans le décalage spatio-temporel des enseignements politiques (au moment de la fin du règne d'Élisabeth), le metteur en scène nous invite à voir dans l'instabilité politique de la société romaine à la mort de César des éléments de réflexion pour notre époque, qui serait tout aussi marquée par des crises de leadership.

4. « Stratford Festival of Canada », *Jeu* 117, 2005.4, p. 61-72.

5. La structure organisationnelle du Festival est en effet intéressante et unique au Canada. D'une part, les acteurs, qui sont embauchés annuellement, voient souvent leur contrat renouvelé pendant plusieurs années. D'autre part, ces acteurs jouent en alternance plusieurs rôles (en moyenne trois) et plusieurs doublures.

6. Voir mes réflexions à ce sujet dans mon article : « Le théâtre en v.o. », dans *Jeu* 133, 2009.4, p. 97-101.

Trompée par le titre, je m'attendais à trouver dans cette pièce, comme pour *Macbeth*, une histoire présentée dans la perspective du héros éponyme. Or, le dictateur romain mourant à la première scène, le *Julius Caesar* de Shakespeare porte en fait plutôt sur les conspirateurs. On ne pourrait toutefois s'en plaindre, car l'absence de César est bien dans cette pièce ce qui non seulement permet au sens de circuler, mais encore pourrait être la raison de son actualité. Un Shakespeare postmoderne ? La mort de César produit une dérive de sens et un jeu de représentations que ne contrôlent pas ses meurtriers en quête de pouvoir. D'ailleurs, c'est en mettant l'accent sur les funérailles de l'empereur que le metteur en scène a rendu encore plus percutants les discours des conspirateurs lors de la cérémonie, qui sont en eux-mêmes (pour autant que l'on reste accroché à la langue shakespearienne) de véritables petits bijoux de rhétorique, que pourraient envier nos politiciens actuels. Nul besoin d'artifice (écrans ou enregistrements) pour que le spectateur reconnaisse son époque dans les jeux politiques et médiatiques qui transforment un leader en mythe. Alors que les comédiens figurant le peuple romain déchaîné (qui, tout à la fois, pleure son chef et condamne ses meurtriers) envahissent les allées du théâtre Avon, la salle devient une arène publique⁷ qui pousse le spectateur sinon à prendre parti (du côté de Brutus, qui joue de l'ethos en voulant faire du meurtre de César un sacrifice, ou d'Antoine, qui joue du pathos pour enflammer la foule), du moins à réagir et à réfléchir en réinterprétant en même temps l'histoire ancienne et actuelle.

Finalement, je dirais que la mise en scène la plus audacieuse des trois Shakespeare était celle de David Grindley pour *A Midsummer Night's Dream*. Certes, on n'en attendait pas moins de ce jeune metteur en scène anglais renommé qui s'est fait remarquer en 1993 au Edinburgh Fringe Festival pour une version transsexuelle d'*Othello* (avec Othello joué par une femme et Desdémone par un homme), a fait carrière dans des théâtres anglais et à Broadway, et se plaît à monter des comédies musicales tout autant que Tchekhov et Shakespeare. La transposition de l'univers féérique de la pièce dans un monde de contre-culture mi-rock, mi-punk en dit plus peut-être sur la feuille de route du metteur en scène, et son éclectisme, qu'elle n'éclaire sous un nouveau jour la pièce de Shakespeare. Encore qu'en forçant un peu la note, on pourrait dire que, transportées dans un univers citadin *underground*, les créatures féériques du *Songe...*, dans des costumes noirs et gothiques, continuent de faire résonner pour nous les échos freudiens de ce royaume de la forêt et du rêve qui n'est pas seulement le siège des quiproquos de la comédie, mais une autre dimension pour le désir et les pulsions des multiples couples d'amoureux. En faisant passer la bande d'Obéron (ayant ici les allures d'un Michael Jackson) du monde d'Ariel à celui de Caliban, l'enchantement n'est pas loin de la désillusion, l'espièglerie de la malice, le désir de la mort.

7. Le théâtre Avon est une imposante salle à l'italienne de 1 093 sièges.

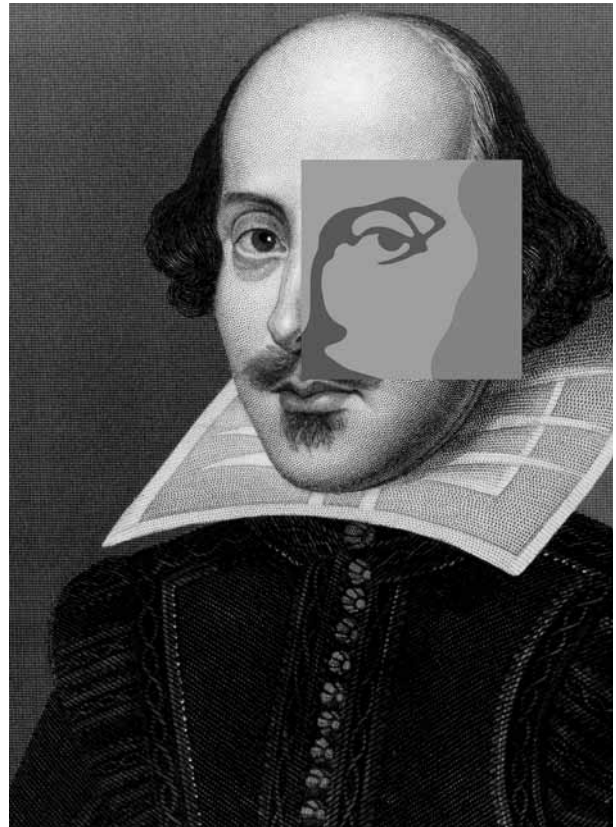


Illustration de l'affiche du Festival de Stratford 2009.

De même, le scénographe Jonathan Fensom s'est permis de réinventer la fameuse scène du Festival Theatre⁸ pour faire co-exister théâtre élisabéthain et théâtre contemporain. Se transformant sous nos yeux, le balcon sur lequel Titania et Obéron se disputent au début du deuxième acte bascule, une partie de la plateforme trouant la scène et s'installant, à la verticale, dans un angle de quarante-cinq degrés, au milieu de la scène : immense triangle renversé aux planches irrégulières qui sera le prétexte aux différentes acrobaties des créatures féériques. Pour un peu, d'ailleurs, on croirait que cette sculpture érigée au milieu de la scène, tel un triangle de Penrose, a métamorphosé la scène du Festival Theatre en une architecture impossible à la Escher, qui a permis aux mondes et espaces pluriels de cette pièce de Shakespeare de se toucher, de s'entrecroiser, de s'enchêvrer. L'œuvre y a-t-elle perdu au change ? Si l'hybridité de ce spectacle n'a pas fait l'unanimité chez les critiques, tous ont reconnu la qualité du travail de direction de Grindley, qui, avec succès, a accentué la dimension comique de la pièce, culminant avec les scènes mettant en vedette Bottom (admirablement

8. Créé par Tanya Moiseiwitsch en 1953, ce lieu de spectacle qui se présente comme une synthèse des théâtres grec et élisabéthain a une renommée internationale. Le tour guidé qui permet de le visiter en dehors des heures de spectacle vaut à lui seul le voyage à Stratford.

joué par Geraint Wyn Davies) et sa troupe d'« acteurs », mais aussi les scènes avec Titania (sur la partie restante du balcon) avec un Bottom portant sur sa tête rien d'autre que les souliers pointus de Puck, qui signifiaient avec humour à la fois sa métamorphose en âne et la malice de Puck (tout aussi bien joué par Tom Rooney).

L'insoutenable légèreté

Par bonheur, les tragédies shakespeariennes que je voyais en matinée se sont trouvées contrebalancées par des soirées tout en légèreté. D'une part, *Bartholomew Fair*, une comédie d'un contemporain de Shakespeare, Ben Jonson, qui nous rappelle que le siècle élisabéthain (1558-1603) succédait au grotesque rabelaisien (1494-1553). D'autre part, à trois cents ans de distance, la fameuse pièce de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, qui, en poussant le boulevard à ses limites, ne propose certes pas à proprement parler, comme chez Jonson (à l'instar de Rabelais), un renversement des valeurs mais l'exposition de leur caractère faux. Or, pourrait-on dire, à la manière de la médecine homéopathique, il s'agit pour ces deux pièces de dénoncer une rigueur morale excessive (que ce soit les puritains de l'époque de Jacques 1^{er} ou le puritanisme plus généralisé de l'époque victorienne) par des excès de théâtralité – le dévoilement de l'un permettant le dévoilement de l'autre.

La mise en scène de la pièce de Jonson par Antoni Cimolino, par ailleurs directeur général du Festival, a accentué le caractère carnavalesque de la pièce en multipliant les aires de jeu de la longue scène rectangulaire du Tom Patterson⁹ et en ajoutant aux déjà pittoresques personnages principaux de Jonson des acrobates et des troubadours : une foule bigarrée portant des costumes extravagants (créés par Carolyn M. Smith) qui combinent audacieusement des traits de l'époque et des traits clownesques. Comme devant un tableau de Bruegel¹⁰, le spectateur peut adopter différentes perspectives, c'est-à-dire choisir sur quelle action de la scène il veut porter son regard. Bien que l'événement qui sert de prétexte à ce foisonnement théâtral ait une réalité historique (la foire londonienne qui a lieu chaque année en août), le spectateur du XXI^e siècle a peu de référence pour ces personnages qui sont à mi-chemin entre les amuseurs publics et des individus sortis tout droit d'un *freak show*, telles cette femme à barbe et, surtout, cette femme-porc (« *pork-woman* »), qui est associée au porc métonymiquement tout autant que métaphoriquement. Car non seulement Ursula fait-elle cuire et

vend-elle le porc dans sa tente, non seulement mange-t-elle goulûment (comme une truie), ce qui l'a rendue obèse (le costume prothétique que porte Lucy Peacock, qui donne une remarquable performance, est en lui-même hilarant), mais encore est-elle grossière et débauchée, tenant tout à la fois un kiosque pour la vente du porc et un bordel. Pas étonnant dès lors que la pièce multiplie les quiproquos en présentant des personnages qui empruntent l'identité d'autres personnages et qu'elle se termine par un spectacle de marionnettes (les personnages de la foire devenant eux-mêmes spectateurs) qui exacerbe de nouveau la théâtralité, tout en reprenant le thème du double et du travestissement (familier aux contemporains de Jonson et Shakespeare) – alors qu'une marionnette sur le sexe de laquelle les spectateurs de la foire s'interrogent révèle sarcastiquement son caractère factice en exhibant le bâton que recouvrait sa robe.

En mettant au programme la plus célèbre comédie de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, et en y mettant en vedette un acteur tout aussi célèbre au Canada anglais, Brian Bedford (qui l'a aussi mise en scène), il y a fort à parier que le Festival visait un succès commercial, ce qui, on peut le deviner, avait eu plutôt l'heur de créer chez moi une certaine appréhension. Certes, je savais aussi que la pièce avait été montée, en 2000, dans un esprit plus novateur, puisque Richard Monette l'avait mise en scène dans sa version intégrale inédite : une version plus longue de quatre actes (au lieu de trois), qui avait été redécouverte en 1953. Mais j'étais à mille lieues de penser que ce classique du boulevard allait me séduire. Et pourtant ! Est-ce parce que les personnages badinaient en anglais (la langue perdant pour moi de sa transparence) que cette comédie m'était apparue, dès le début, comporter de grandes qualités poétiques ? Alors que je découvrais une pièce (et une mise en scène) admirable, je comprenais aussi que la légèreté pouvait avoir, paradoxalement, une étrange profondeur, jusqu'à s'avérer insoutenable. Car, d'une part, il me semblait que les dialogues de Wilde, qui atteignent la perfection par leur côté superficiel, inscrivent aussi le vide ou la mort, en ce que, par cette superficialité même, ils s'annihilent, pour révéler le revers tragique du comique. D'autre part, le jeu outré des personnages, qui se reporte constamment sur un deuxième niveau par le biais des usurpations d'identité, indique également un désarroi existentiel – tout cela dans des décors surchargés et kitsch de maisons ou de jardins de la haute bourgeoisie, qui connotent aussi le vide par le trop-plein. De même, Brian Bedford, qui choisit de conserver pour sa mise en scène la tradition du travestissement (en jouant lui-même, avec beaucoup de brio, le personnage de Lady Bracknell¹¹), inscrit de façon oblique dans la pièce la question de l'homosexualité de Wilde, déjà évoquée, il est vrai, par la double vie des personnages. En somme, je me rendais compte

9. Le théâtre Tom Patterson, qui s'est installé en 1971 dans un ancien club de badminton, est une scène qui semble réservée à des pièces plus marginales du répertoire, quoiqu'il soit difficile de mettre sur le même plan les quatre pièces qui y étaient présentées cette saison-ci : *Bartholomew Fair*, *Three Sisters*, *Phèdre* (dans une traduction-adaptation de Timberlake Wertenbaker et une mise en scène de Carley Perloff) et *Ever Yours, Oscar* (un collage de textes de Oscar Wilde, interprétés par Brian Bedford).

10. Comme le remarque Alexander Leggatt dans son excellente introduction à une édition récente (2007) de la pièce chez New Mermaids, on a déjà comparé *Bartholomew Fair* au tableau de Bruegel, *Jeux d'enfants*.

11. Cette tradition, initiée par le *one man show* sur Wilde de l'acteur irlandais Micheal MacLiammóir dans les années 60, a été reprise avec beaucoup de succès à Stratford dans les années 70, avec William Hutt dans le rôle de Lady Bracknell. Il est à noter, par contre, que Monette avait choisi de faire jouer ce rôle par une actrice.

que c'était dans le côté réconfortant de la comédie que logeait le plus grand inconfort et que si le nom de Oscar Wilde pouvait être associé au scandale et à une littérature de l'interdit, il pouvait en même temps être associé à ce chef-d'œuvre du boulevard, qui renverse la moralité puritaine en exacerbant les traits, les tics, les conventions et les formalités du siècle victorien, devenus dès lors théâtraux.

Un théâtre empanaché et endimanché

Cyrano de Bergerac n'en était pas à sa première saison à Stratford. Montée déjà en 1962 (avec Christopher Plummer), la pièce a connu aussi un grand succès en 1994 ; malgré un metteur en scène différent (Derek Goldby en 1994 et Donna Feore en 2009), les deux productions, qui mettent en vedette Colm Feore dans le rôle-titre, semblent ne pas différer substantiellement. On y retrouve le même panache et la même inventivité sur le plan de la langue, dont l'anglais de traduction est émaillé d'expressions, voire de vers, en français. On pourra ainsi se référer à la critique de Lynda Burgoyne dans *Jeu*, qui louait en 1994 tout autant la performance (verbale et physique) de Feore que le dispositif scénique, permettant la transformation de la scène en différents lieux, et les costumes et les accessoires à proprement parler spectaculaires. Irais-je comme elle jusqu'à faire de cette pièce l'emblème d'un festival qui aurait « le sens du panache » ? Certes, il faut bien reconnaître que le Festival de Stratford conforte sa clientèle dans une certaine idée d'un théâtre-spectacle. Mais il n'en demeure pas moins que, même dans un théâtre qui s'empanache pour entretenir l'illusion, on trouve des moments qui, en opacifiant la représentation, font apparaître son caractère ludique et symbolique. Ainsi, dans ces productions, non seulement les longues tirades de *Cyrano*, par leur excès de rhétorique (tout aussi perceptible dans l'excellente traduction de Anthony Burgess), révèlent-elles leur théâtralité, mais encore, en laissant passer des morceaux de la langue originale, font-elles, dans une invraisemblance bienvenue, doucement dérapier la poésie de Rostand. C'est donc le texte récité en traduction, tout autant que le choc des deux langues ou les petites traces de la diction anglaise dans les vers récités en français (malgré la remarquable élocution de l'acteur dans les deux langues), qui ont créé chez moi (l'effet ne pouvait manquer d'être différent pour le spectateur anglophone), par-delà l'enchantement de ce monde héroïque, un merveilleux sentiment d'étrangeté¹².

Le Festival de Stratford est aussi reconnu pour son théâtre musical, embauchant des metteurs en scène qui, étonnamment, ont fait leur preuve dans le théâtre élisabéthain tout autant qu'à Broadway. C'est le cas pour le directeur artistique du Festival, Des McAnuff, qui a monté cette saison-ci *Macbeth* et *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*. C'est aussi le cas

pour Gary Griffin, le metteur en scène de *West Side Story* qui, ayant à son crédit plus d'un succès de Broadway, a aussi été directeur du Chicago Shakespeare Theater. Alors que je m'étais dit que cette première visite à Stratford devait compter au moins une de ces deux pièces du répertoire du théâtre musical, mon choix s'était porté tout naturellement sur la plus shakespeareienne des deux, soit celle qui se présente comme une transposition de *Roméo et Juliette*. Aurais-je dû bouder mon plaisir ? Cette œuvre de 1957 qui n'est pas seulement apparue pendant l'âge d'or du Broadway, mais a profondément révolutionné le théâtre musical par son intégration des dialogues (Arthur Laurents pour le livret original), des chansons (Stephen Sondheim), de la musique (Leonard Bernstein) et de la danse (Jerome Robbins), constitue un véritable classique du genre. La production de Stratford, dont plusieurs critiques ont dit qu'elle surpassait même une production de Broadway qui avait lieu en même temps, semblait véritablement avoir atteint la perfection dans les chorégraphies, le chant et la musique¹³, soit son côté spectaculaire, sans toutefois avoir laissé pour compte ni le texte, remarquable par son économie, ni sa théâtralisation.

Ainsi, sur cette extraordinaire scène élisabéthaine, *West Side Story* ne m'est pas paru moins théâtral que les deux Shakespeare et le *Cyrano* que j'y avais vus. Un jeu hybride, qui passait fluidement de la danse au chant et au dialogue, habitait l'espace théâtral, qui se métamorphosait lui-même en différents lieux. Par exemple, c'est avec une grande ingéniosité (théâtrale) que les robes du dimanche de l'atelier de couture d'Anita, transportées sur scène par un système de poulies (qui les fait glisser du haut du parterre à la scène), deviennent des abat-jour ou peut-être plus des lanternes, qui ont aussi pour fonction d'éclairer magiquement la scène. De même, les échafaudages en métal qui entourent la scène et qui apparaissent comme une version stylisée de l'architecture urbaine de New York permettent les acrobaties d'une distribution de danseurs particulièrement athlétiques, évoquant tout autant les jeunes des villes qui, de nos jours, pratiquent le *parkour* que les mouvements des créatures féeriques du *Songe*... Mais surtout, pour moi, alors que le balcon élisabéthain donnait une coloration shakespeareienne aux fameuses scènes d'amour entre Tony et Maria, les acteurs-danseurs-chanteurs, qui, à tout moment, y grimpent, s'y suspendent ou s'en lancent, me semblaient réinventer l'espace d'une scène où s'était gravé le souvenir des trois autres pièces.

Une transgression douce

Est-ce dans le confort ou l'inconfort que les trois sœurs de Tchekhov habitent dans la campagne profonde de la Russie de la fin du XIX^e siècle, rêvant de la ville de leur enfance (Moscou) comme d'un inatteignable Eldorado ? La mise en scène de

12. J'ai regretté de ne pas avoir vu le *Dom Juan* de Lorraine Pintal à Stratford en 2006 qui, mettant aussi en vedette Colm Feore, avait d'abord été joué à Stratford dans les deux langues, avant d'être repris au TNM l'année suivante.

13. Il faut souligner le travail remarquable de l'orchestre, qui, complètement dissimulé, n'est pas en contrebas de la scène, mais tout en haut du théâtre, puisqu'il est étonnamment logé dans une salle aménagée dans son plafond.

Three Sisters par Martha Henry, qui est l'une des doyennes de Stratford (et qui y a elle-même joué une Olga remarquée en 1976), si elle ne renouvelle pas ce grand classique du théâtre russe (connu tout autant pour son texte que pour ses mises en scène innovatrices¹⁴), en donne une version tout en demi-tons et en nuances, qui, malgré le parti pris naturaliste, ne craint pas de faire résonner les discordances (en particulier avec le personnage presque ionésien de Solyoni), de faire sentir, par le jeu des acteurs, tous les tropismes de l'univers de Tchekhov, de même que de faire ressortir les accents beckettians de ces dialogues épurés par lesquels les personnages n'échappent pas à leur destin (leur famille, leur province, leur société) et qui ne peuvent les conduire qu'au bout de leur parole.

La longue scène rectangulaire du Tom Patterson permet aux spectateurs, assis sur trois côtés, de surplomber des aires de jeu totalement ouvertes qui, éclairées par des chandelles et des lumières feutrées, s'animent à tour de rôle. Jamais complètement occultées, elles restent présentes pour le spectateur, représentant, certes, tout d'abord, les pièces d'une spacieuse maison bourgeoise, mais symbolisant tout aussi bien le vide des existences de ces personnages en mal d'être – à la seule exception d'un hors-scène qui, habité d'abord par la musique d'un frère que les sœurs investissent de tout leur espoir, en viendra bien vite à signifier le désespoir et le tragique. Alors qu'on se serait attendu à un dépaysement dû à l'éloignement du cadre spatio-temporel (la Russie du début du siècle), notre position de voyeur nous révèle plutôt une étrange familiarité, que renforce par ailleurs, par un effet de miroir, la vue de nos contemporains qui nous font face.

Finalement, je m'étais fait un devoir d'aller assister à au moins une des trois pièces de dramaturges canadiens-anglais (Sunil Kuruvilla, Morris Panych et George F. Walker) présentées au Studio, un mini-théâtre de style élisabéthain que le Festival destine, depuis 2002, au théâtre de création. Intriguée par le titre, qui me semblait résonner différemment en français et en anglais, mon choix s'est arrêté sur *The Trespassers*, de Panych, la seule des trois pièces à être présentée en première. J'allais profiter de ma visite à Stratford pour découvrir un dramaturge qui, bien connu au Canada anglais (récompensé, comme Walker d'ailleurs, par de nombreux prix, dont deux du Gouverneur général), n'avait encore jamais été monté ni traduit au Québec¹⁵. On pourra mettre, du reste, sur le compte de la nouveauté le fait que j'allais être beaucoup moins sévère que les critiques anglophones (qui connaissaient bien l'ensemble de l'œuvre de Panych) dans mon appréciation d'une pièce que j'ai trouvée non seulement émouvante, mais intéressante sur le plan de l'écriture dramatique et scénique.

D'une part, le montage de monologues-récits et de dialogues, qui fait coexister différents espaces et temps dramatiques sur la scène exigüe du Studio, révèle tout à la fois les talents de dramaturge et de metteur en scène de Panych. Mais surtout, d'autre part, les images scéniques réussissent merveilleusement bien à rendre présent le riche imaginaire de cette pièce aux résonances autobiographiques (pour la mort du père et la visite des vergers de pêches en famille). Ainsi, ce grand-père (joué admirablement par Joseph Ziegler) qui initie à la vie, c'est-à-dire ici au jeu, au sexe et à l'alcool, son petit-fils paraissant souffrir d'un léger trouble de la personnalité (défendu avec tout autant de brio par Noah Reid) prend plaisir à transgresser l'interdiction d'entrer dans le verger de pêches du voisin, jardin édénique représenté sur scène par de magnifiques arbres de bois stylisés (créés par Ken MacDonald). Le tour de force du dramaturge serait ainsi à mon avis d'avoir renouvelé ce lieu commun trop souvent visité du fruit défendu, que révèle en premier lieu le déplacement de la pomme à la pêche, fruit à la pelure douce et sensuelle. Car ce jardin interdit que visitent le grand-père et son petit-fils deviendra en dernier ressort non le lieu du plaisir, mais celui du trépas, le grand-père finissant par s'y suicider, avec possiblement (la pièce ne résout pas l'énigme) l'aide de son petit-fils.

C'est ainsi au spectateur bilingue que se livre le mieux tout l'imaginaire de la pièce compris entre le terme de « trépasser », qui n'existe pas en français et qu'il faudrait inventer pour signifier l'intrus qui entre par infraction dans un lieu défendu ou bien, dans un sens religieux, le pécheur (ce qui suggère pour nous bien sûr un jeu de mots avec « pêche »), et le terme de « trépassé » qu'on ne trouve pas en anglais, pour signifier un mort¹⁶. Il m'avait donc semblé que le voyage des personnages de la pièce de Panych était programmé par le titre, puisque c'est pour avoir transgressé plus d'un interdit, et ultimement l'interdit du suicide ou du meurtre par compassion, qu'ils étaient entrés dans le domaine des morts. De nouveau pour cette pièce, le dépaysement de la langue était venu enrichir mon expérience théâtrale. Douce transgression, à l'image de celles du vieillard et de l'adolescent s'introduisant subrepticement dans le lieu d'un voisin à la fois proche et lointain, déconcertant et rassurant : malgré le changement de décor, le changement de langue, n'avais-je pas, à Stratford, retrouvé tout simplement le plaisir théâtral ? ■



14. En l'occurrence, la mise en scène de Stanislavski à sa création en 1901 et celle de Peter Stein en 1984.

15. Notons que sa pièce *Vigil* a été pourtant traduite en français et produite à Paris en 2005.

16. Étymologiquement, le mot anglais dérive de l'ancien français, avec le sens originel de trépas.