

Arriver à l'âme des choses Entretien avec Guillermo de Andrea

Solange Lévesque

Number 67, 1993

« La Nuit des rois »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29335ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (1993). Arriver à l'âme des choses : entretien avec Guillermo de Andrea. *Jeu*, (67), 9–22.

REPRÉSENTATION

La Nuit des rois



Photo : Guy Dubois.

Texte de William Shakespeare; traduction : Antonine Maillet. Mise en scène : Guillermo de Andrea; décor : Richard Lacroix; costumes : François Barbeau; éclairages : Michel Beaulieu; musique : Michel Smith; chorégraphie des combats : Jean-François Gagnon. Avec Markita Boies (la comtesse Olivia), Éric Cabana (Antonio, capitaine de navire, ami de Sébastien), Normand Chouinard (Malvolio, intendant d'Olivia), Benoît Dagenais (Fabien, au service d'Olivia), Martin Drainville (Feste, bouffon d'Olivia), Michel Dumont (sire Toby Belch, oncle d'Olivia), Benoît Gouin (Orsino, duc d'Illyrie), Patrick Huneault (Sébastien, frère jumeau de Viola), Guy Nadon (sire Andrew Aguecheek), Luc Pilon (Curio, seigneur au service du duc, un capitaine de navire, ami de Viola, un garde, un prêtre), Linda Roy (Viola, sœur jumelle de Sébastien, amoureuse du duc), Louis de Santis (Valentin, seigneur au service du duc) et Marie Tifo (Maria, suivante de la comtesse). Production du Théâtre du Rideau Vert, présentée du 20 avril au 15 mai 1993.

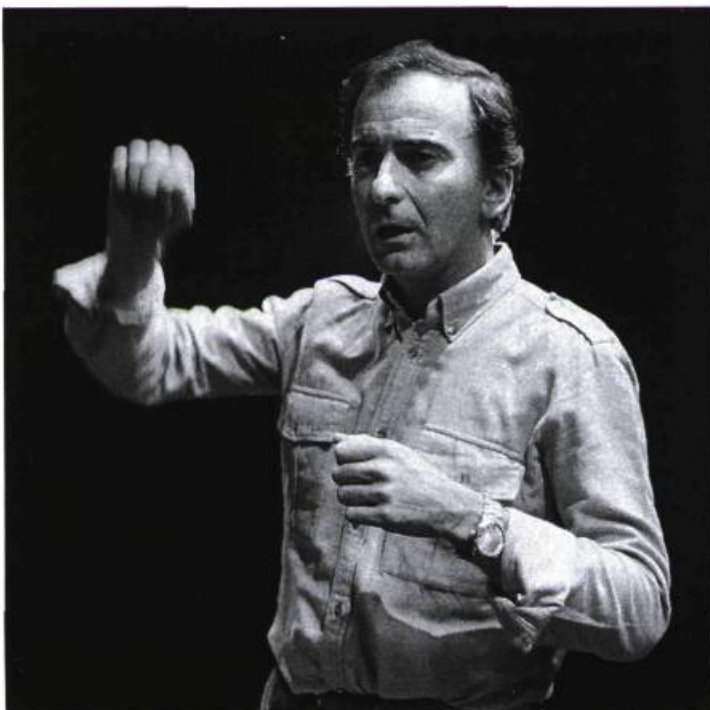
Arriver à l'âme des choses

Entretien avec Guillermo de Andrea

Vous avez dirigé au printemps dernier une *Nuit des rois* remarquable; l'accueil du public a été aussi chaleureux que celui de la critique. Quels ont été les éléments inspirateurs de cette production?

Guillermo de Andrea : Le premier, sans doute, a été le désir de poursuivre mon exploration de Shakespeare. J'avais la pièce en tête depuis plusieurs années. Après avoir monté *Macbeth*, puis *Roméo et Juliette*, j'ai eu envie de me lancer dans *la Nuit des Rois* parce que, d'une certaine façon, ces deux dernières œuvres sont contraires l'une à l'autre. Cela me fascinait que Shakespeare ait pu écrire de manière si sublime sur l'amour passion dans *Roméo et Juliette* et que, plus tard, il nous ait donné une pièce qui aborde l'amour avec ironie, sans être cynique. *La Nuit des rois* nous parle de la manière dont nous sommes portés vers l'amour, comment chacun de nous va chercher quelque chose dans l'amour et compose avec lui. Comme dans la vie, il y a ceux qui désirent tout obtenir des autres, et ceux qui renoncent à tout pour être proches des autres. Cette pièce est comparable à un cosmos où, étrangement, tous les personnages sont en liberté — en cela, elle diffère des autres pièces de Shakespeare. Ils ne sont soumis à aucune contrainte sociale et ils sont libres face à eux-mêmes. Sans le savoir, ils cherchent à se connaître à travers l'amour. C'est comme si Shakespeare nous disait : «Si tu veux te connaître réellement, il faut absolument que tu apprivoises l'amour et que tu aimes profondément quelqu'un d'autre.» La chose étonnante, c'est que chacun devient amoureux de quelqu'un qu'il n'aurait jamais pensé

Guillermo de Andrea.
Photo : Guy Dubois.



Mon ambition, c'est de faire
un théâtre profond; non pas
hermétique, mais très vivant.
Shakespeare jouait
pour tout le monde.

pouvoir aimer, et qui ne répond pas, *a priori*, à son idéal. Personnellement, j'ai vécu cette expérience de devenir amoureux de quelqu'un de complètement inattendu, et j'y ai trouvé ma liberté. N'est-ce pas extraordinaire qu'une œuvre écrite en 1600 soit encore si actuelle!

Selon vous, le public croit-il, lui aussi, que Shakespeare peut être «notre contemporain»?

G. de A. — Oui et non. Habituellement, il y a des groupes de spectateurs non abonnés qui viennent au Rideau Vert en autobus, et cette fois, ils ont décommandé — parce que c'était Shakespeare! Shakespeare fait encore peur. Par contre, un autre public a rempli les salles; la pièce a été un tel succès qu'on a dû programmer des supplémentaires. Mon ambition, c'est de faire un théâtre profond; non pas hermétique, mais très vivant. Shakespeare jouait pour tout le monde. J'ai abordé la pièce avec des yeux neufs, sans penser que c'était une pièce écrite il y a quatre cents ans. Nous vivons au XX^e siècle, les acteurs aussi; il y a donc quelque chose de nécessairement contemporain au moment où la pièce se joue, parce qu'il y a des êtres vivants sur scène autant que dans la salle, et que tous sont influencés par l'époque présente. On ne peut pas aller vers le passé pour rendre le passé. J'ai abordé la pièce comme si elle venait d'être écrite. Au début de ma carrière, je voulais voir comment on montait le *vrai* théâtre élisabéthain, un intérêt historique qui a disparu. J'y vais maintenant avec la théâtralité, l'imaginaire, les interrogations d'aujourd'hui, mais surtout et avant tout, je vais vers la parole du poète qui nous fait voir des réalités contemporaines. Ceux qui ont vu la pièce ont, semble-t-il, saisi la modernité de Shakespeare. Dans sa *Nuit des rois*, comme dans toutes ses œuvres, il a parlé de la nature humaine, et c'est ce qui m'intéresse : explorer la nature humaine, et le faire d'une façon tragi-comique; car la pièce a un côté indéniablement comique. Si on peut rire, c'est qu'on a compris des choses. Je me suis donc approché des personnages avec un certain

humour, mais j'ai cherché la profondeur de chacun. — Parfois, nos trouvailles nous amusaient beaucoup; je disais aux comédiens : «Attention, ce n'est pas possible! Ce n'est pas Goldoni!» Nous avons choisi une sorte de comique très fort, mais réfléchi, empreint de profondeur. La profondeur, c'était l'autre pari.

Sire Andrew Aguecheek, par exemple, se montre souvent risible, mais il demeure quand même touchant, en dépit de son ridicule...

G. de A. — C'est la raison pour laquelle j'ai choisi Guy Nadon pour interpréter ce rôle; au début, il était un peu perplexe, il pensait que j'allais le chercher pour jouer sire Toby ou Malvolio. Ensuite, il a été ravi. J'ai voulu, pour cette distribution, des artistes que j'aime profondément. Chez chacun, je me suis adressé à une qualité particulière, pour l'explorer. Comme Guy Nadon avait la plupart du temps joué des méchants, des personnages torturés, je comptais sur le fait qu'il puisse me donner *naïvement*, si je puis dire, tous les

Shakespeare me submerge,
me questionne, me fait peur,
et en même temps, chaque fois
que je l'ai approché, il m'est arrivé
quelque chose d'étrange
et de positif. [...] Quand vous
le lisez profondément, [...] Shakespeare vous dit tout, même
comment monter la pièce.

visages de sire Andrew; il les a «délivrés», au sens propre du terme, d'une façon étonnante. Ce qui me touche chez un clown, c'est quand il retire son masque, ou qu'il nous laisse entrevoir sa peine derrière son masque. Sire Andrew est un homme candide, qui manifeste un grand désir de s'amuser, d'être heureux; il se fabrique tout un monde qui ne le rend pas heureux, un peu comme le Bourgeois gentilhomme. Une nostalgie l'habite — c'est là un autre thème de la pièce, cette espèce de nostalgie des personnages de ne pas trouver l'amour, de ne pas être ce qu'ils voudraient être, comme dans la vie —; il forme d'ailleurs un tandem avec sire Toby, un homme démonstratif mais égoïste et triste, que Michel Dumont a su rendre d'une manière vivante, incomparable, sous toutes ses facettes.

Il y a une certaine parenté entre la Nuit des rois et la Tempête. Au début de la pièce, vous avez créé une entrée audacieuse et très belle, où deux personnages «déboulent» littéralement sur le plateau, comme projetés sur la scène par un ouragan ou emportés par une bourrasque.

G. de A. — Oui. Ils sont, comme on dit, *garrochés* en Illyrie, ce pays qui n'existe pas et qui renvoie chacun à soi-même, et ils le sont par une tempête. Comme si la nature les y jetait — comme parfois la vie nous jette quelque part contre notre volonté pour que nous connaissions une expérience vitale. C'est la raison de cette entrée en roulade, qui a été possible grâce à Linda Roy. Dès la première répétition, elle était convaincue de l'importance de l'image que je cherchais; elle a dit : «Je veux le faire, j'aimerais le faire!» Après avoir trouvé la manière juste de réaliser cette entrée, elle se lançait courageusement dans les airs tous les soirs pour ensuite rouler dans les marches. Pour moi, Viola et le capitaine sont jetés malgré eux sur cette île lors d'un accident. Les premiers mots de Viola



Sire Toby Belch (Michel Dumont), Feste (Martin Drainville) et sire Andrew Aguecheek (Guy Nadon).
Photo : Guy Dubois.

sont : «Qu'est-ce qu'on fait là? Qu'est-ce que c'est que ce pays? Pourquoi suis-je ici alors que je devrais être ailleurs? Alors que ce que je veux, c'est sentir ma peine?» Il y a un clin d'œil à *la Tempête*, qui est une œuvre assez dramatique... — Entre parenthèses, c'est une pièce que je veux monter. — Shakespeare me submerge, me questionne, me fait peur, et en même temps, chaque fois que je l'ai approché, il m'est arrivé quelque chose d'étrange et de positif. Ce que je vais dire peut paraître naïf, mais quand je touche à ses pièces, c'est comme si j'allais vers une pyramide qui contiendrait tous les secrets du théâtre et qui pourrait les dévoiler. Quand vous le lisez profondément, et ça prend plusieurs lectures pour y arriver, Shakespeare vous dit tout, même comment monter la pièce.

Certains metteurs en scène disent le contraire; par exemple, que Shakespeare propose des tempêtes, des éclairs et du tonnerre, des prodiges, sans expliquer comment s'y prendre, théâtralement!

G. de A. — Chaque fois que je l'ai lu attentivement, j'ai découvert comment monter la pièce. Parce que Shakespeare écrivait pour les acteurs; il était aussi directeur de troupe et metteur en scène. Tout est dans le texte. Le problème est que, parfois, on se fait une image, qu'on essaie d'imposer; je voulais susciter chez le spectateur les images du texte même. Chez Shakespeare, les mots sont créateurs d'images; pas besoin d'en rajouter. Mon souhait est que les spectateurs puissent faire la synthèse d'une façon intelligente et que leur imagination se mette en marche.

Viola (Linda Roy) et
Sébastien, son frère jumeau
(Patrick Huneault).
Photo : Guy Dubois.



Est-ce ce qui a fait que vous avez opté, avec votre scénographe, pour un décor finalement assez abstrait; un décor qui pourrait servir à d'autres pièces, qui suggère plus qu'il ne montre?

G. de A. — Exactement. Je voulais respecter l'espace scénique shakespearien, commun à toutes ses pièces, qui est un espace libre. L'Illyrie est un lieu théâtral, un lieu de passage. J'ai longuement discuté avec Richard Lacroix, qui est un scénographe sensible. Selon moi, la scène devait évoquer un passage, un lieu assez abstrait, représenté de manière à permettre une lecture plus claire du texte. Mon souci était le suivant : qu'une personne qui vient voir Shakespeare pour la première fois, tout autant qu'un étudiant qui analyse ses pièces, puisse goûter le plaisir de Shakespeare, et comprendre. Comme cela se passait à son époque. Pour moi, il y a toujours plusieurs lectures possibles d'une œuvre, et j'ai essayé de le suggérer.

Nous sommes donc partis du désir de l'abstraction, d'un lieu de passage, pour aller réinventer un espace où l'homme et la femme se rencontrent; alors, dans nos conversations, sont apparues les sculptures de Michel-Ange, que j'avais vues au Vatican; il ne les a pas finies, on dirait des êtres en développement, comme ceux de la pièce. On a aussi beaucoup exploré Rodin; Lacroix sentait bien cette sensualité. Ses sculptures évoquaient l'être humain éternel qui essaie de sortir de lui-même pour aimer, et qui échoue parfois, comme figé dans la pierre. Le décor rappelle une falaise, ainsi qu'un rocher suspendu au-dessus de chacun; les personnages tentent de se rattacher tour à tour à la terre et à l'au-delà, avec un double désir d'illusion et de réalité. Sous les différents éclairages, cette pierre-là change, instaure des atmosphères, propose des indices de lecture de ce qui va se passer sur scène. Les éclairages de Michel Beaulieu ont été presque magiques dans ce sens, de même que la musique de Michel Smith, qui tient une grande place dans la mise en scène, parce qu'elle est aussi responsable de la création des différents climats. L'époque est intemporelle, mais les costumes se rapportent à la Renaissance — une Renaissance inventée, cependant —; Barbeau a cherché à évoquer surtout l'univers de chaque personnage. Avec le talent qu'on lui connaît, ses costumes sont presque des dessins, des sculptures qui nous éclairent, comme celles qui sont suspendues au-dessus de la scène.

Ah! Trois femmes extraordinaires,
trois comédiennes de talent,
très différentes les unes des autres,
qui donnent accès
aux subtilités du texte.

Vous avez parlé précédemment de «pyramide»; pouvez-vous élaborer?

G. de A. — Je crois que tous les secrets de Shakespeare se trouvent dans son texte, comme dans une pyramide qu'il faut explorer pour découvrir son plan et ses trésors. Si on prend le temps, on peut trouver ce qu'il y a de magique, d'absolu, d'infini chez cet auteur. Shakespeare a encore beaucoup à nous dire. Au lieu de m'appuyer sur lui pour lui faire dire ce que je ne peux pas dire moi-même, je vais vers lui avec beaucoup d'humilité, de la même façon que si j'explorais une pyramide. Chaque phrase du texte, je la tourne à l'envers comme un gant, je la décortique, et quand j'ai l'impression qu'elle me livre ses secrets, alors je peux commencer à diriger les acteurs.

Dans le programme, vous insistez sur les contradictions que contient la pièce, sur les divers registres sur lesquels elle joue; on y trouve des passages poétiques, des passages carrément burlesques, d'autres dramatiques. Est-ce que la multiplicité de tons de cette Nuit des Rois pose des problèmes particuliers?

G. de A. — Au début, oui, mais par la suite, cela m'a aidé. J'avais vu deux productions différentes de la pièce; et ce qui me tracassait, c'était un certain déséquilibre. Le comique l'emportait toujours sur la poésie et les émotions, et surtout sur la recherche que le personnage mène à son propre sujet — un des thèmes de la pièce. Les personnages comiques sont très forts; je me disais qu'en écrivant cette œuvre, l'auteur n'avait pas écrit deux pièces; c'était à moi de trouver l'unité. C'est pourquoi les personnages dramatiques ont leurs moments comiques, et les personnages comiques leurs moments dramatiques. Le dénominateur commun est le manque d'amour et la nostalgie, en chacun; j'ai commencé à étudier chaque personnage de ce point de vue, et c'est là que le lien est

apparu, que les extrêmes ont commencé à s'unir. J'ai pensé à Brecht; dans son *Petit Organon*, il dit quelque chose comme : mieux vaut explorer les contradictions des personnages pour donner une vraie image du personnage que d'essayer de chercher tout de suite l'unité. J'ai donc exploré ces contradictions, je les ai poussées. Shakespeare a créé un personnage qui nous donne la clé de tout : le fou. Le seul qui voit exactement comment sont les autres personnages. J'ai vraiment approfondi ce que Feste dit des autres personnages. Au premier abord, ses propos semblent absurdes; mais quand on le relit, on arrive à une idée assez claire de *qui est qui*, à travers ses blagues toujours ambiguës.

Le fou apparaît donc comme le révélateur...

G. de A. — Il est la clé; c'est probablement Shakespeare lui-même. C'est un rôle que j'aurais adoré jouer; j'ai beaucoup hésité avant de le distribuer. Le fou doit être drôle, mais très intelligent et très loin du clown blanc, attachant et insolent, tendre et sarcastique à la fois! J'ai trouvé cette souplesse de jeu chez Martin Drainville. Avec lui, au début, on n'a travaillé que l'intelligence du texte avec toutes ses nuances, sans bouger. D'ailleurs, presque tous ont travaillé comme ça; on a commencé par un travail de table considérable.

Parlez-moi de votre manière d'envisager le jeu...

G. de A. — De mon côté, j'ai travaillé le texte presque deux heures par jour pendant trois mois. Je voulais le connaître à fond. Mettre en scène Shakespeare, c'est une chance. Je me disais : Shakespeare, c'est très bon ou pas du tout. Et peut-être que ce n'est pas bon

Maria (Marie Tifo), Viola/
Cesario (Linda Roy) et
Olivia (Markita Boies).
Photo : Guy Dubois.

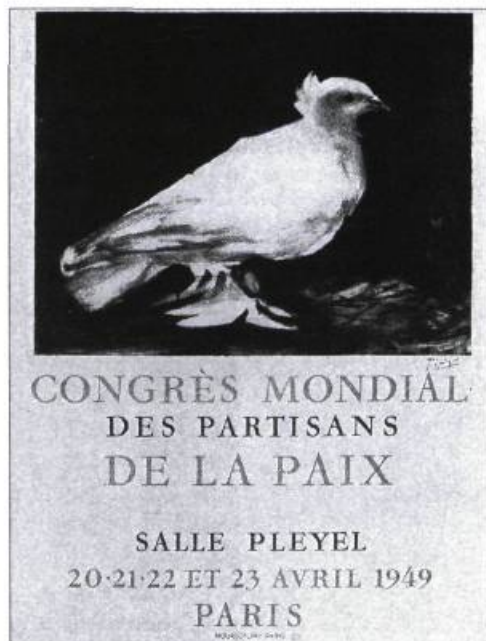


du tout quand on n'a pas le temps de l'explorer à fond. Si l'acteur ne sait pas, ce qu'il dit — avant tout, Shakespeare c'est des idées, des idées profondes, et pas des sentiments —, il ne peut pas le jouer. Dès le début, j'ai empêché les comédiens de commencer par chercher les sentiments. Je leur rappelais constamment que plus tard, ils allaient *ressentir*. Les personnages ne peuvent pas savoir ce qu'ils sont en train de vivre au moment où ils le vivent; encore une fois, c'est comme dans la vie! Ils ont des sentiments profonds, et ils essaient, avec la parole, de comprendre à mesure ce qui leur arrive. Il s'agit pour le comédien d'accepter d'abord l'angoisse, pour finalement aboutir aux sentiments qui doivent émerger du texte. On ne peut absolument pas jouer *la Nuit...* sans savoir ce que l'on dit. Surtout au sein de cette scénographie, où il n'y a pratiquement rien : ni table, ni siège, rien que les acteurs! Après un important travail de table, tout est devenu plus clair. Je n'ai rien voulu montrer de façon réaliste; ce qui m'intéressait, c'était le travail de l'acteur, son esprit pendant le jeu. — Souvent, dans d'autres Shakespeare, j'avais remarqué que les acteurs bougeaient mal s'ils ne savaient pas exactement de quoi ils parlaient. — Ce travail préliminaire nous a permis ensuite de bouger en toute liberté et en toute beauté. Je répétais aux acteurs : «Je voudrais que vous arriviez à la liberté du jeu, et vous ne pourrez arriver à cela que lorsque vous aurez *volé* à Shakespeare le discours, comme l'a fait Antonine Maillot dans cette traduction remarquable.» Comme Shakespeare, Antonine Maillot a créé un langage fort et plein de nuances, de sonorités et d'images puissantes. — À mon avis, c'est la meilleure traduction de *la Nuit des Rois*; je les ai toutes lues. — Un travail similaire devait être accompli par les acteurs au moment de jouer : rendre à chaque mot sa *substance*.

Nous reviendrons sur cette traduction. Auparavant, je voudrais reparler des autres personnages. Normand Chouinard, par exemple, très à l'aise dans la comédie, a été employé de façon bien particulière en Malvolio : tout en apparaissant comique et même un peu burlesque, par moment, il fait ressortir aussi ce côté poignant, un peu noir du personnage...

G. de A. — Il a composé un Malvolio tragi-comique remarquable. Je connais bien Normand, c'est un de mes comédiens préférés; j'avais déjà travaillé avec lui et on se complète terriblement bien. Je voulais approfondir cette connivence dans le travail. Je lui ai proposé Malvolio, qui est une sorte de contre-emploi pour lui, le rôle le plus difficile de la pièce, avec celui du fou. Normand avait très envie de le faire. Nous avons d'abord travaillé le côté sombre du personnage, son manque d'amour; c'est un mal léché, un homme qui a, comme le dit Shakespeare, un amour-propre, un égoïsme tellement grand qu'il ne voit que lui-même; et en même temps, c'est un parvenu, un arriviste, un homme dangereux, un puritain qui censure les autres et qui se prétend digne, alors qu'au fond il n'est absolument rien. C'est celui qui est le plus proche de la folie aussi, une folie dangereuse. Comment peut-on agir si impunément? En même temps, c'est un personnage fantastique! Sur le plan de la structure, je le vois comme équidistant des amoureux ainsi que des personnages comiques, formant avec

Photo-lithographie de Picasso, *Congrès de la Paix*, 1949. Tirée de l'ouvrage de Ingo F. Walther, *Pablo Picasso, 1881-1973. Le génie du siècle*, Benedikt Taschen, Bonn, 1986, p. 64.



eux une sorte de triangle au milieu duquel se tiendrait le fou. Avec Malvolio aussi, on a procédé en travaillant le texte en profondeur et, petit à petit, le personnage est apparu. Normand l'a exploré avec beaucoup de pudeur, de respect; on voulait donner à Malvolio sa dimension tragique avant de laisser le comédien endosser l'apparence comique du personnage. Le défi, c'est qu'il doit demeurer drôle tout en faisant deviner la méchanceté, la noirceur et l'amertume dont il est porteur; autrement, il devient un personnage unilatéral, qui peut déséquilibrer la pièce. Je savais que Normand pouvait donner au personnage toutes ses dimensions. Pour moi, cinquante pour cent du succès d'une mise en scène se joue au moment de la distribution.

Il me semble que Martin Drainville, qui interprète le fou, véhicule quelque chose de vraiment neuf dans son jeu... Pourriez-vous nommer cette chose?

J'aimerais travailler de manière
dépouillée, arriver à l'âme
des choses, d'une pièce,
d'un auteur, aussi simplement
que Picasso a dessiné
la colombe de la paix.

G. de A. — Il est arrivé à faire siennes la parole et la pensée du personnage. Il a accompli un minutieux travail d'intelligence du texte pour composer un personnage vibrant de sournoiserie et de tendresse. Feste possède ce pouvoir de mettre le public sur la piste de la lecture que fait le metteur en scène de la pièce : s'il est méchant, il imprègne toute la pièce d'une espèce d'amertume; s'il est clownesque et qu'il ne comprend rien, il n'apporte aucune lumière. Pour moi, il se situe entre ces pôles. C'est d'ailleurs pour ça qu'il porte des cheveux blancs; il a vu beaucoup de choses dans sa vie et, comme Shakespeare, il éprouve de la tendresse pour l'être humain; en même temps, il le bouscule, pour lui dire : «Réveille-toi, sois toi-même et vis.» Par exemple, il dit à sa patronne : «La jeunesse, c'est comme une fleur qui ne dure qu'un moment»; au lieu d'interpréter

un sentiment, je voulais que Martin rende la dimension de l'idée qui se trouve derrière cette phrase. On s'est demandé : qu'est-ce que c'est, être jeune? À un moment donné, on se réveille, on n'est plus jeune, et peut-être a-t-on mal vécu, etc. Je disais à Martin : «Essaie d'évoquer cela.» Chaque phrase du texte recèle un aspect philosophique, formulé de façon très simple; il fallait aller chercher la connivence du public pour que ce discours *serve* la pièce. Tout cela avec une certaine distanciation.

J'ai trouvé que l'équilibre de votre mise en scène devait aussi beaucoup aux trois interprètes féminines...

G. de A. — Ah! Trois femmes extraordinaires, trois comédiennes de talent, très différentes les unes des autres, qui donnent accès aux subtilités du texte. Marie Tifo, par exemple; son rôle, même s'il est le moteur de l'action, est moins étoffé, pour ainsi dire, il a moins de substance. Maria est une «nature»; elle incarne le bon sens populaire. Mais contrairement aux autres personnages, elle ne nous parle jamais d'elle et de ses sentiments. Pourtant, elle est aussi une protagoniste, une amoureuse. Il y a beaucoup de non-dit dans son texte. L'équilibre entre les personnages exige que ce non-dit soit évident. J'avais donc besoin d'une grande comédienne qui ait du caractère et une force naturelle pour mettre en valeur Maria. Marie Tifo l'a rendue avec force et imagination; elle s'est intégrée à l'équipe avec une grande générosité. Quant à Markita Boies, elle me

surprendra toujours. Elle s'est imposée à moi comme premier choix dans le rôle d'Olivia. Elle était essentielle. Ayant travaillé avec elle plusieurs fois, je savais qu'elle pouvait arriver à incarner une Olivia dans toutes ses contradictions, fraîche, naïve, intelligente, angoissée et radieuse, sensuelle et pudique à la fois. Markita est une travailleuse acharnée, sensible, perfectionniste et spontanée. Son Olivia montrait de la lucidité et une ironie qui rendait possible cette unité entre le comique et le poétique, que je cherchais à tout prix. Quant à Lynda Roy, je la connaissais à peine, bien qu'ayant suivi sa démarche de comédienne; et je peux dire que ça a été une vraie rencontre! Elle est vraiment passionnée par son travail, vive, alerte; elle a apprivoisé le personnage de Viola en essayant de se fondre à lui, prête à essayer une chose mille fois pour découvrir l'essentiel.

Revenons à la traduction d'Antonine Maillat. Sa Nuit des rois est livrée dans une langue bien française, et pourtant on entend Shakespeare, son humour, sa profondeur, ses ambiguïtés troublantes ou drôles. Il existe, comme vous le mentionniez, plusieurs traductions de la pièce; qu'est-ce qui vous a incité à en commander une nouvelle à M^{me} Maillat?

G. de A. — Peter Brook, qui a beaucoup travaillé Shakespeare en français, disait : « On ne peut pas traduire Shakespeare, mais il le faut. Et peut-être tous les huit ans, il faudrait le retraduire, parce que le langage est quelque chose de vivant, et qui change constamment. » Dans *la Nuit des rois*, on trouve des images, des jeux de mots; par moments, beaucoup de sensualité. J'avais lu des traductions froides. Ce n'est pas possible! L'écriture de Shakespeare est faite de vers rimés, de prose et de vers libres; il fallait quelqu'un qui connaisse profondément la langue et qui ait, en plus, une espèce de joie naturelle profonde et un bon sens critique. D'emblée, Antonine Maillat m'est apparue comme la personne idéale. Elle a été séduite par le projet et a pris tout le temps nécessaire pour le réaliser. Je considère que le résultat est un bijou. Dès la première phrase, j'ai été séduit. Elle a trouvé, réinventé une langue claire, percutante, poétique, qui sert Shakespeare et qui nous touche. Mais son véritable exploit, selon moi, est d'avoir réussi à conserver le rythme shakespearien, en dix pieds — et non en douze —, une contribution importante, sur le plan dramatique.

On oublie d'ailleurs très vite qu'il s'agit d'une traduction, et on a souvent l'impression d'assister à une pièce intime. Comment êtes-vous arrivé à ça?

G. de A. — À cause de l'union de tous les éléments, j'imagine : la langue, le jeu, la limpidité du discours et de l'émotion... Traditionnellement, on dit que s'il y a un acteur plus fort que les autres, il peut faire basculer la pièce de son côté; *la Nuit des rois* devient alors l'histoire de sire Andrew, celle de sire Toby ou d'un autre personnage. Pour moi, la pièce raconte l'histoire de tous et de chacun; c'est pourquoi il fallait des comédiens puissants, sensibles et disposés à une grande générosité. Je savais d'avance que ceux que j'avais choisis allaient jouer leur rôle sans tirer la couverture de leur côté. Et c'est peut-être à cause de ça qu'ils arrivent à jouer même l'intimité des personnages, parce qu'ils s'écoutent beaucoup et qu'ils jouent *avec* les autres. Notre mot

J'aime la machine théâtrale,
en même temps que j'aimerais
la voir disparaître. Je voudrais
arriver à atteindre l'illusion qu'elle
produit, mais sans elle. Je cherche
une forme simplifiée, épurée;
je privilégie des éléments
imaginaires plutôt que réels.

d'ordre était : «Ne jouons pas les émotions, écoutons»; parce que c'est à partir des autres qu'on joue. Le fait de respecter ce principe a créé beaucoup de connivence entre les comédiens; ils sont de générations et d'écoles différentes, ce qui n'a jamais présenté d'obstacle. La difficulté de jouer Shakespeare les a rapprochés dès le début. Chacun observait les autres avec beaucoup de respect. Les plus jeunes, impressionnés au début par les acteurs plus chevronnés, redoublaient d'efforts. Je les avais choisis pour leur sensibilité. Benoît Gouin, Benoît Dagenais, Luc Pilon (pour qui c'était un premier engagement professionnel), Louis de Santis, Patrick Huneault, tous ont fait appel à leurs forces vives pour construire, petit à petit, leur personnage.

Jusqu'à maintenant, vous avez monté plusieurs classiques. Quel est le sens de cette mise en scène dans votre carrière?

G. de A. — Je sens qu'elle est un pas en avant dans la direction que je cherche. Quand j'ai quitté le Trident, je me suis retiré six mois, sans faire de mise en scène. J'avais besoin de cet arrêt pour faire le point. Je sens maintenant plus que jamais le besoin de faire des choses que j'aime profondément et de me questionner sur mon travail. Il est important pour moi de continuer à évoluer, maintenant que je comprends un tout petit peu mieux ma progression. J'aimerais travailler de manière dépouillée, arriver à l'âme des choses, d'une pièce, d'un auteur, aussi *simplement* que Picasso a dessiné la colombe de la paix. Ce qui m'intéresse le plus, c'est le théâtre de texte, ancien ou moderne; un texte qui

continue à parler, qui, comme une pyramide, continue à nous donner des réponses si on le questionne. Pour moi, le théâtre classique est la mémoire de l'homme, et le théâtre moderne son action. Je continue à faire du théâtre pour comprendre un peu mieux l'être humain — et moi-même —, ainsi que la vie, cette aventure dans laquelle on nous a *garrochés* — aux prises avec tous les *pourquoi* qui s'ensuivent. *La Nuit des rois* m'a permis d'explorer l'amour, encore une fois; j'ai essayé de faire en sorte que chaque personnage ne soit pas un personnage idéal ou un personnage de théâtre, mais quelqu'un qui se confronte avec la vie. Cette démarche m'a permis de m'approcher d'une espèce de théâtralité que je cherche, qui n'est pas réaliste, mais qui est un miroir de la vie. Car je pense que le théâtre ne doit pas refléter

fidèlement la vie. Il doit en donner une vision grossie *et* réelle, tout en conservant une théâtralité. Cela peut sembler contradictoire, au premier abord. Puisqu'il y a des individus sur la scène, il faut que l'être humain vibre en chaque personnage, en évitant les stéréotypes. La pièce m'a permis d'avancer dans cette direction, et je crois avoir réussi, plus encore que d'autres fois, à mieux atteindre à ce que je cherche, plus simplement.

À quoi correspond cet idéal de simplicité, qui semble central pour vous?

G. de A. — À une contradiction qui m'habite. J'aime la machine théâtrale, en même temps que j'aimerais la voir disparaître. Je voudrais arriver à atteindre l'illusion qu'elle

À mon avis, c'est précisément la sexualité qui donne un sens éternel à la pièce, qui inquiète, séduit, invite à explorer, ainsi que les attirances physiques, mystérieuses, qu'on ne comprend pas, qui apparaissent et disparaissent.

produit, mais sans elle. Je cherche une forme simplifiée, épurée; je privilégie des éléments imaginaires plutôt que réels. Par exemple, au début de la pièce, lors de la tempête, il n'y a rien : aucun artifice, aucune machinerie théâtrale, aucun truc. Petit à petit, je me dépouille. C'est aussi l'optique dans laquelle j'ai opté pour la nudité d'un personnage, à un moment donné. Il y a toujours des symboles ici et là, qui prennent place à notre insu. Quand je monte une pièce, je sais bien souvent ce dont je ne veux pas. Je ne veux surtout pas me répéter; j'écarte tout ce que je connais, et je m'approche du texte comme si tout était nouveau, je ne veux pas savoir ce que je ferai d'avance; je travaille beaucoup à laisser la pièce apparaître toute seule... c'est long. Ce que je veux, je dois le chercher.

Vous savez maintenant que vous voulez monter la Tempête...

G. de A. — Oui, mais plus tard. Je sais aussi que la saison prochaine, je vais monter deux pièces : *Yerma*, de Garcia Lorca et *la Foire de la Saint-Barthélemy*, de Ben Jonson, avec la même équipe; une équipe où une sensibilité commune nous rapproche et où des forces créatrices autonomes se complètent.

Votre Nuit des rois est imprégnée de sensualité, et la pulsion sexuelle y est très sensible; pouvez-vous nous parler de cet aspect de la pièce et de la manière dont vous l'avez envisagé?

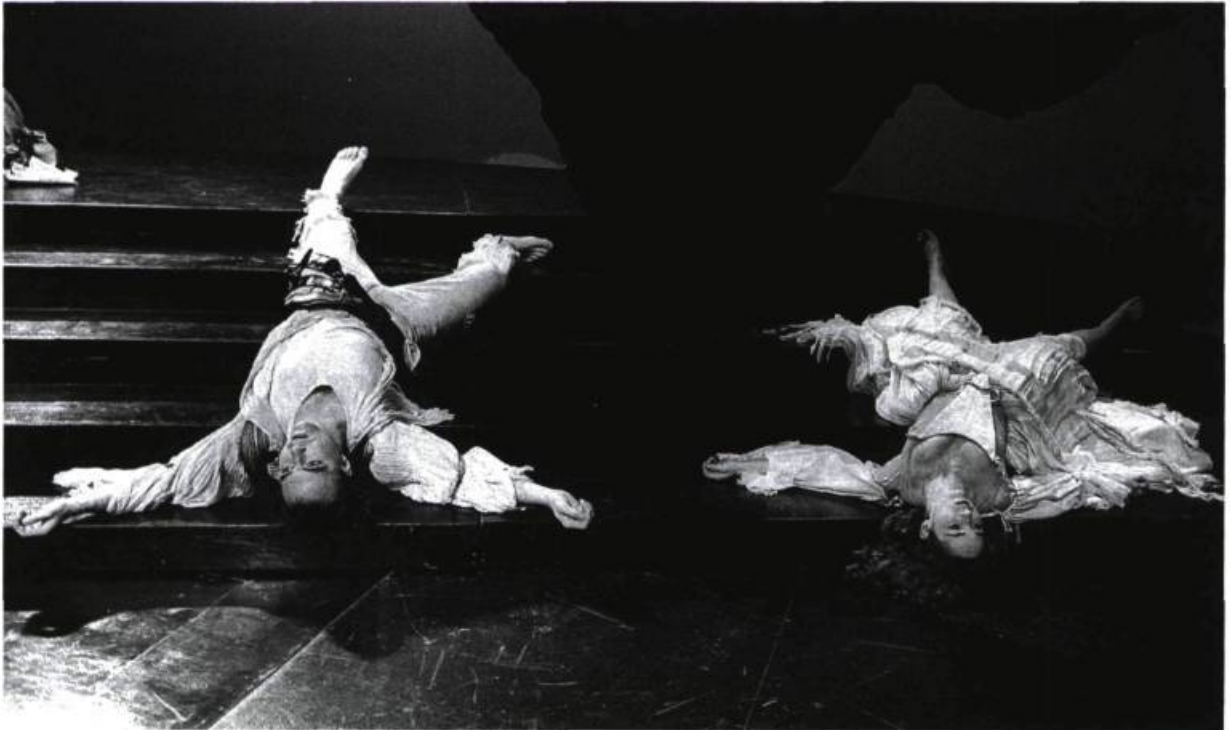
G. de A. — J'avais vu une production de *la Nuit des rois* que je n'avais pas aimée parce qu'on n'y retrouvait aucune sensualité. En lisant la pièce, je me disais : c'est frappant, la sexualité est très présente, mais comme quelque chose de très profond, *comme elle est*, en fin de compte : une force vitale et inconnue, inscrite dans nos gènes. Le coup de foudre, l'attraction, la passion, qu'est-ce que c'est? Des énergies s'attirent, et tout à coup, on nage en plein inconnu. J'ai exploré l'inconnu, surtout à travers le personnage de Viola. Elle a un frère jumeau, et sûrement, quand ils étaient petits, ils formaient une unité femme-homme, marquée par ce phénomène étrange de la jumeauté. En assumant la personnalité de son frère, quand elle se déguise en homme, Viola explore aussi la masculinité, tout en restant féminine : une idée très révolutionnaire, surtout à l'époque de Shakespeare.

Ce qui est étrange et fascinant, dans la pièce, c'est que Viola séduit Olivia grâce au côté féminin de l'homme qu'elle personnifie...

G. de A. — C'est un peu le mystère de l'androgynie. On croirait que ce qui nous séduit chez certains êtres, c'est le double (masculin-féminin), mais en réalité, c'est l'unité de ce double; et c'est ce que j'ai beaucoup travaillé avec Linda Roy. Elle s'est glissée dans la peau de son personnage avec tant de finesse qu'on aurait pu croire qu'il avait été écrit pour elle. Qu'est-ce qui fait que tout d'un coup on se trouve *garroché* dans un corps donné? Viola est une femme, mais elle aurait pu être son jumeau masculin. Comment cela influence-t-il l'aventure humaine qu'on soit homme ou femme? Et peut-être, parfois, les deux en même temps? En entrant dans le monde masculin, elle découvre toutes les choses «masculines» que l'homme doit assumer; alors elle s'interroge : «C'est comme ça qu'on peut séduire une femme?» À mon avis, c'est précisément la sexualité qui donne un sens éternel à la pièce, qui inquiète, séduit, invite à explorer, ainsi que les attractions

physiques, mystérieuses, qu'on ne comprend pas, qui apparaissent et disparaissent. La peur du refus aussi. Viola n'ose pas révéler son identité au prince parce qu'elle craint le refus; elle préfère alors rester un peu en retrait et vivre l'aventure telle qu'elle se présente, le temps qu'elle va durer. En même temps, elle comprend la jeune femme qui tombe amoureuse d'elle; Viola est bouleversée quand elle l'embrasse et qu'elle écoute Olivia lui dire : «J'ai une passion tellement grande, je vous aime tellement.» Comme la comtesse Olivia, Viola est une femme libre. Et ces deux femmes sont vierges; quand elles s'embrassent, c'est la première fois pour elles deux. Elles sont atteintes profondément, sur le plan sensuel; et il y a un moment d'inconnu pour chacune, et chacune a une réaction différente. Quand on touche à l'inconnu, on sait après quelque chose qu'on ne pouvait pas savoir avant. Il y a une sexualité manifeste en chaque personnage; sire Toby, par exemple, a un désir de jeunesse éternelle; il commence à vieillir, mais il ne l'accepte pas. L'amour est tout près, mais il ne le saisit pas. Parce qu'il est amoureux de la jeunesse, de *sa* jeunesse. Il veut épuiser la vie jusqu'à la dernière goutte et, paradoxalement, il laisse passer l'amour. Shakespeare aborde un autre thème original : avant de vivre l'expérience de l'amour, chaque personnage pense qu'il est *autre* que ce qu'il est; le duc pense qu'il est le meilleur amant du monde et que lui seul peut aimer avec autant de force; mais sans le savoir, il est amoureux de l'amour et de lui-même; c'est un Narcisse. Olivia se réfugie dans la douleur, parce que là, elle peut se permettre de ressentir les choses. Et quand la pièce commence, elle est un peu lasse de cette douleur — sans le savoir. Tout d'un coup, étant une jeune femme (dans certaines productions on en fait une femme plus âgée, mais pour moi, c'est une jeune femme), elle s'épanouit comme une fleur; et cet épanouissement

Sébastien (Patrick Huneault)
et Viola/Cesario (Linda
Roy). Photo : Guy Dubois.



se concrétise à cause de ce jeune homme — qui est Viola! Quand le personnage accepte ce qu'il ressent, autrement dit une partie de soi-même, il grandit et arrive à se connaître.

Dans ce sens, le fou, dans votre production en tout cas, devient vraiment le révélateur de la sexualité, parce que lui, plus que tout autre, la nomme et la rend explicite...

G. de A. — Tout à fait. Les personnages — comme souvent dans la vie, une fois de plus! —, ont peur de leur sexualité; alors ils la cachent, la subliment, ne la révèlent pas. Feste, au contraire, leur tend de manière très honnête un miroir de ce qu'ils sont réellement et de ce qu'ils cherchent sans le savoir. Je crois vraiment qu'à partir du moment où on s'aime un peu et où on s'accepte on peut aimer quelqu'un d'autre en demeurant soi-même. Alors la vie commence. C'est ce que je voyais dans *la Nuit des rois*.

Une chose m'a frappée : lorsque le duc enlève son magnifique vêtement de bain, et qu'on l'aperçoit nu, il y avait dans la salle un moment de silence et de respect; on sentait le mystère et l'importance de ce dévoilement; ce n'était pas une nudité banale ou accrocheuse, comme on en voit parfois au théâtre; la scène était imprégnée de déférence. Orsino ressemblait soudain à ces corps émergeant de la pierre au-dessus de la scène, majestueux, glorieux dans leur nudité.

G. de A. — Oui, c'est ce genre de correspondance que j'ai cherché. Et la jeune fille, qui fait une démarche presque initiatique, qui voit ce corps d'homme, déguisée elle-même en homme, ne peut pas montrer sa réaction; je suis assez content de cette scène. Pour moi, c'est un moment de beauté. Cette forme de nudité, pour moi, c'est la beauté. Elle n'a rien à voir avec le voyeurisme. C'est la force de l'amour que je voulais évoquer, comme quand on va faire l'amour : on se met à nu, on est sans artifice. Je suis très heureux; l'équipe et moi-même avons senti que le public a saisi notre démarche et l'a partagée avec émotion, avec joie aussi. Cette production constitue, je crois, un pas en avant pour notre compagnie, dans l'optique qui m'est chère : le profond désir d'aborder un théâtre qui nous aide à mieux connaître, à mieux comprendre la vie, au-delà de l'émotion artistique. ◆