

Le lieu shakespearien

Alexandre Lazaridès

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25763ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1999). Le lieu shakespearien. *Jeu*, (91), 163–166.



ALEXANDRE LAZARIDÈS

Le lieu shakespearien

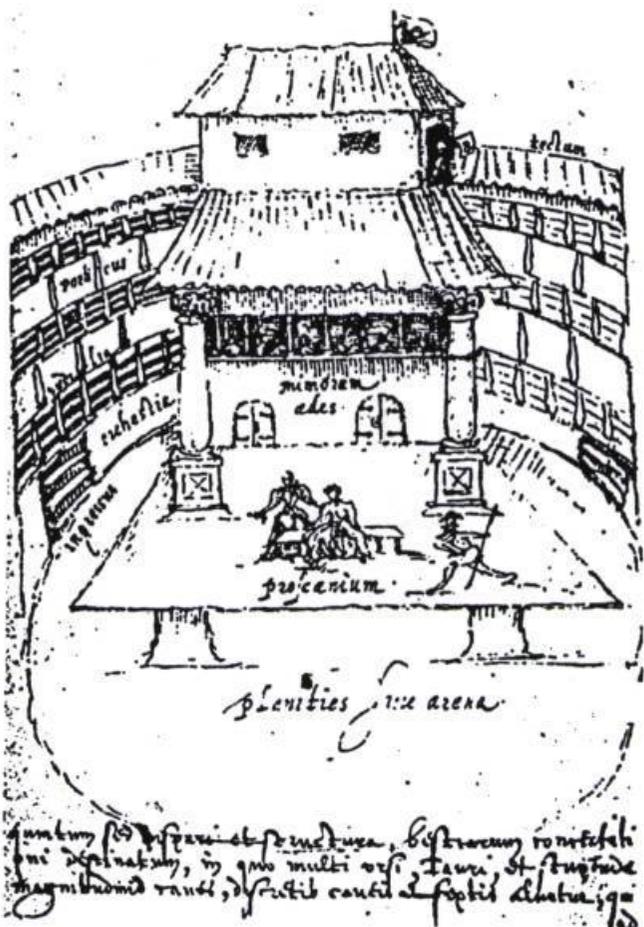


On croirait rêver : pour assister à une pièce de Shakespeare, ou de quelque autre dramaturge élisabéthain, à Londres, vers la fin du XVI^e siècle, il n'en coûtait que le dixième du salaire moyen d'un ouvrier¹ ! Cela équivaut, compte tenu du salaire minimum actuel, à environ la moitié du prix d'un billet de cinéma, et non à deux ou trois fois ce prix, comme c'est le cas maintenant. Il s'agissait évidemment des places les moins chères, celles du parterre, et la « place » était tout juste un endroit où se tenir debout la durée de la représentation. Que les plus pauvres parmi les citoyens l'aient fait par intérêt pour le théâtre a de quoi déranger notre conception déterministe des relations que la culture d'un individu est censée entretenir avec son statut social. Un autre montant était exigé pour accéder aux galeries garnies de sièges, et, parfois, un troisième montant pour des sièges plus confortables

1. Ce renseignement et quelques-uns de ceux qui suivent ont été glanés dans l'apparat critique de l'édition bilingue des *Tragédies* de Shakespeare établie par Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, parue chez Laffont, dans la collection « Bouquins », en 1995.

encore. Deux ou trois étages de galeries superposées étaient aménagés à cet effet. Ainsi, tout donne à croire que, même si le public n'était pas homogène, artisans et gentilshommes pouvaient s'identifier aux mêmes personnages et se rejoindre dans la même catharsis. Au meilleur sens du mot, le théâtre élisabéthain était « populaire ».

Il est vrai que des théâtres dits « privés », et néanmoins commerciaux, étaient réservés aux plus nantis de la société londonienne. Bâties à l'intérieur de la Cité, ils étaient plus confortablement aménagés, mais aussi plus petits, que les théâtres « publics » qui se contentaient de simples enceintes à ciel ouvert où l'on ne jouait pas en hiver. Déclamés ainsi, en plein air, certains passages de Shakespeare (la tempête du *Roi Lear*, par exemple) devaient revêtir une dimension cosmique. De ces théâtres publics, on en comptait une dizaine, tous construits dans les faubourgs du nord, en dehors des remparts de Londres ; ils jouissaient, malgré tout, de plus de popularité que leurs rivaux fortunés. Une salle comme celle du Globe où, à partir de 1599, donc de *Jules César*, ont été représentés les grands chefs-d'œuvre de Shakespeare, comprenait quelque trois mille places. L'accès massif des plus démunis à des œuvres parmi les plus raffinées de la culture occidentale, à une époque qui ignorait pourtant l'éducation obligatoire, ne peut que nous interpeller, nous, citoyens du XX^e siècle, car, en tout état de cause, les démocraties modernes ont-elles pu mieux faire pour le théâtre ? Malgré son indéniable vitalité, le théâtre, loin d'être à la portée de toutes les bourses, ne fait même pas partie de ce qu'il est convenu d'appeler le bagage de l'étudiant. Ne participant plus à l'éducation civique, il se consacre à la célébration d'une culture.



C'est dans la cour des auberges qu'est né le théâtre élisabéthain. Le plateau scénique, largement ouvert sur trois côtés, ne comportait pas de cadre où accrocher le décor et, en l'absence de tout éclairage, ne pouvait se prêter aux illusions visuelles. À l'opposé du théâtre à l'italienne dont nous avons en grande partie hérité, un tel dispositif ne marquait pas de coupure hallucinatoire entre scène et salle, toutes deux surfaces planes couvertes par le même ciel clair ou nuageux². Dans ces conditions,

2. Voir le parallèle suggestif entre les scènes élisabéthaines et italiennes, établi par Richard Southern dans son étude « Scène ouverte et scène fermée », dans *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Éditions du CNRS, 1969, p. 91-98.

l'espace scénique n'était pas un *ailleurs*, mais une continuité de l'*ici*, et les spectateurs n'étaient pas de simples assistants : ils participaient à l'action, acteurs à leur mesure. D'ailleurs, comme pour marquer la continuité entre le réel et l'imaginaire, le corps et l'esprit, ils buvaient et mangeaient pendant la représentation. Heureusement que l'acoustique de ces lieux entièrement en bois permettait à la voix des acteurs de couvrir les craquements des noix dont se gavaient les plus démunis. Ce sans-gêne, dirions-nous maintenant, par la familiarité dont il témoignait avec le rituel dramatique, inscrivaient le théâtre dans le quotidien autant que dans les mœurs, et assurait sa fonction de lien social, même si la fête tournait par moments à la foire. De nos jours, le théâtre a été sacralisé et le moindre chuchotement dans la salle est sévèrement réprimé ; mais s'en porte-t-il mieux pour autant ?

En l'absence de décor et pour compenser la relative absence d'illusions scénographiques, il y avait la richesse des costumes, mais, plus encore, les richesses d'un texte qui faisait ruisseler ses mots et ses images avec munificence, convoquant tous les artifices de la langue autant que de l'imaginaire et ne reculant pas devant l'invention de tableaux animés où l'action était montrée dans des situations extrêmes. On tentait de raconter une « histoire de fou, pleine de bruit et de fureur », mais nourrie, malgré tout, du « lait de la tendresse humaine ». Le lieu théâtral et les conditions physiques de la représentation autorisaient alors une action suivie, sans entractes. D'ailleurs, ce n'est qu'en 1623, quelque sept ans après la mort de Shakespeare, que ses œuvres complètes, publiées in-folio, comprendront pour la première fois des divisions en scènes et en actes qu'ignoraient les pièces publiées de son vivant. Nous sommes loin de la retenue et des règles austères dont le classi-

cisme français, encore balbutiant à l'époque, devait faire sa pierre de touche. Tant il est vrai que chaque société nourrit le théâtre historique de ses chimères.

Le texte dramatique d'une époque donnée ne peut se livrer entièrement que dans un milieu spécifique, de même que certaines réactions chimiques ne peuvent se produire qu'en présence d'un catalyseur précis. La liberté souveraine dont use Shakespeare avec les lieux et le temps est facteur de l'espace théâtral « neutralisé³ » pour lequel il écrivait. La disparition du lien complexe, depuis quelque trois siècles et demi (les théâtres londoniens ont été fermés en septembre 1642 par les puritains qui en jugeaient les plaisirs dépravés), entre un public déterminé d'une part, le lieu théâtral et le texte dramatique destiné à ce lieu d'autre part, cette disposition pourrait expliquer nombre des difficultés que les metteurs en scène contemporains semblent éprouver à (re)créer un espace convaincant quand ils abordent un des chefs-d'œuvre shakespeareiens auréolés de tradition et d'exégèse.

Quelques récentes productions⁴ ont illustré, à des degrés divers, ces difficultés qui trouvent leur pendant dans le malaise qu'éprouve le spectateur à faire coïncider l'espace dramatique évoqué par le texte et l'espace scénique qui lui est proposé. L'architecture même des lieux à l'italienne,

3. L'expression est d'Anne Ubersfeld. Voir l'article « Espace et théâtre », dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991.

4. Il s'agit d'*Hamlet* donné à l'Espace Geordie par le Théâtre Deuxième Réalité (voir *Jeu* 90, 1999.1), de *Roméo et Juliette* par le TNM et d'*Hamlet* par le Rideau Vert, à quoi il faudrait ajouter *Lorenzaccio* par le Théâtre Denise-Pelletier, la pièce de Musset étant considérée comme une des plus shakespeareiennes du théâtre français, non sans raison. Ces trois dernières productions sont couvertes par deux articles dans le présent numéro de *Jeu*.

avec cadre scénique et salle obscurcie et contemplative, ne paraît pas en mesure d'accueillir les libertés de l'imaginaire shakespearien, en particulier les changements rapides de lieu qui semblent suggérer, avant la lettre, les pouvoirs ubiquitaires du cinéma plutôt que la stabilité monumentale d'une scène. D'où, peut-être, le succès de ces pièces auprès des réalisateurs du septième art, et l'incontestable réussite de certaines adaptations, d'Orson Welles à Kenneth Branagh⁵. Ce succès pose un défi que les scénographes doivent, vaille que vaille, relever au théâtre.

À l'Espace Geordie, Alexandre Marine, pour *Hamlet*, a réussi, par hasard ou par intuition, et sans que ce soit pour autant la seule explication de sa réussite, à faire de nécessité vertu en tournant à son avantage un lieu théâtral « pauvre ». La première rangée de sièges est située au même niveau que le plateau scénique, lequel n'est autre que le plancher même de la salle, aux dimensions guère vastes, où peuvent tenir une cinquantaine de spectateurs. En tendant la main, on aurait pu, parfois, toucher les acteurs, et eux, nous. Cette impression était renforcée par l'absence d'un cadre de scène, et de son corollaire, le décor. Le plafond des acteurs était donc le nôtre, et les rideaux noirs, des écrans suffisants pour nous faire oublier les murs et se prêter, par leur anonymat, à toutes les magies. Un tel lieu engage autrement l'attention du spectateur qui se sent entraîné, sans solution de continuité, dans un espace imaginaire et pourtant aussi vrai que celui où il se trouvait assis. Il semble bien que, d'avoir retrouvé ici certaines caractéristiques du théâtre élisabéthain, plus par dénuement que par une quelconque recréation illusionniste, aura contribué, dans une mesure

appréciable, à ce que la « machine Hamlet » tourne rond.

Les autres productions disposaient d'une salle et d'une machinerie autrement prestigieuses, mais, malgré cela, ou à cause même de cela, on ne sait trop, ne « décollaient » pas. En dépit des artifices d'éclairage et des transformations obtenues par le recours à des accessoires, il y avait quelque agacement à observer les usages successifs, parfois inconciliables, auxquels un décor inchangé et omniprésent se prêtait du début jusqu'à la fin d'une représentation. Que les mêmes murs soient censés abriter tour à tour une chambre à coucher, une salle de bal et une place publique est une exigence pour l'imagination (ou une renonciation à l'esprit critique) du spectateur à laquelle il ne peut accepter de se soumettre que s'il a été, au préalable, induit en état de grâce, miracle que seules de très rares productions réussissent à opérer. Force est donc de constater que toute la technologie dont disposent les théâtres modernes ne suffit pas à recréer les conditions dramatiques propres à un autre âge – pour ne rien dire évidemment des conditions sociales à jamais disparues – ni, surtout, à suppléer à cette inexplicable adhésion intime, si nécessaire à leur solution, qu'on appelle parfois, mais un peu vite, « identification ». Une fois de plus, nous sommes renvoyés au mystère – mot que l'étymologie apparente à « métier » – du théâtre. **J**

5. Voir « Héros shakespeariens au cinéma » dans *Jeu* 88, 1998.3, p. 150-159.