Document généré le 12 oct. 2024 03:28

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Regards vers Londres

Paul Lefebvre

Numéro 38, automne 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI : https://id.erudit.org/iderudit/041617ar
DOI : https://doi.org/10.7202/041617ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Lefebvre, P. (2005). Regards vers Londres. *L'Annuaire théâtral*, (38), 107–114. https://doi.org/10.7202/041617ar

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Regards vers Londres

Aujourd'hui, on monte Howard Barker, Steven Berkoff et Martin Crimp, comme autrefois on a monté John Osborne, Harold Pinter et Tom Stoppard : alors qu'ils étaient encore de « jeunes gens en colère ». Ou Shelagh Delaney dans ces années où la langue populaire crue était encore sur les scènes québécoises et canadiennes-françaises un langage dangereux[1]. À côté des beautés académiques de *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot, montée par les Compagnons de Saint-Laurent dès 1950, les praticiens d'ici ont souvent regardé vers Londres pour trouver une dramaturgie à la fois artistiquement stimulante, tout en demeurant accessible au grand public[2].

Car, dans le contexte du théâtre anglais, des auteurs comme Crimp ou Barker – voire le vénérable Edward Bond – ne se situent pas dans la marge, mais près d'elle. Ils demeurent dans le giron d'une dramaturgie fondée sur une présence forte de l'acteur-personnage (plutôt que du metteur en scène ou du scénographe), sur des situations dramatiques nettes et sur une langue tendue par un important travail poétique. En cela, ces dramaturges sont toujours portés par la dramaturgie shakespearienne.

Tout comme l'architecture et l'urbanisme de Londres ont marqué le développement de villes comme Montréal et Québec, le théâtre britannique est une nourriture importante pour nombre de praticiens et son influence sur le théâtre québécois a beau être discrète, elle n'en est pas moins importante. Les quatre praticiens québécois ici interrogés (Paul Hébert, Monique Miller, Louise Duceppe et Gilbert Lepage) font partie de ceux – nombreux dans la communauté théâtrale d'ici – pour qui Londres est une référence théâtrale majeure. On y sent une préférence pour un théâtre fondé sur l'acteur *incarnant* un personnage, un théâtre soucieux d'utiliser des codes éprouvés pour étroitement communiquer avec le public.

Paul Lefebvre

Paul Hébert, comédien et metteur en scène

Après la Seconde Guerre mondiale, Paul Hébert est allé étudier l'art dramatique à Londres

Je suis allé étudier à l'école de l'Old Vic grâce à Pierre Boucher, ce comédien remarquable qui, plus tard, sera président de l'Union des artistes, puis président du syndicat international des comédiens. Nous étions alors tous deux membres d'une compagnie, les Comédiens de Québec, et Pierre Boucher, comme tous les comédiens québécois qui allaient étudier en Europe, était allé parfaire son art à Paris. Or, quand je lui ai manifesté mon désir d'aller moi aussi étudier en France, il m'a répondu : « Va à Londres. À Paris, on enseigne, à Londres, on s'entraîne. Or, le théâtre, ça ne s'enseigne pas. » Je suis allé voir le père Georges-Henri Lévesque qui m'a mis en contact avec les gens du British Council for the Arts. Puis, après six mois de correspondance avec le directeur de l'école et une audition avec Margaret Webster à New York, j'ai réussi à les convaincre que c'était pour moi plus avantageux d'étudier en Angleterre. Il faut dire que l'on n'admettait que trente étudiants à l'école de l'Old Vic et que cela couvrait tout le Commonwealth.

Dans cette école, qu'avait fondée Michel Saint-Denis, l'entraînement-enseignement a dépassé mes attentes. Quand je suis arrivé, à la fin de 1949, Londres portait encore les marques des bombardements du *Blitz* et des V-2. Mais on y trouvait un climat extraordinaire, marqué par un formidable appétit de vivre. Et la vie artistique, très intense, était nourrie par de nombreux réfugiés d'Europe centrale. Leur influence se faisait sentir dans les concerts, au théâtre, partout.

Ainsi, j'ai profité à l'Old Vic d'un extraordinaire corps enseignant. Le directeur, Glen Byam Shaw, était un grand acteur dont la carrière avait été brisée par des blessures de guerre. Suria Magito (qui épousera Michel Saint-Denis) avait travaillé avec Diaghelev. Notre professeure de mouvement, Litz Pisk, et notre professeur de voix, Yanni Strausser, avaient collaboré avec Max Reinhardt. Marianne Watson, qui nous enseignait la diction, était la *coach* de John Gielgud et de Laurence Olivier. George Devine lui-même, le futur directeur artistique du Royal Court, l'âme de la nouvelle vague du théâtre britannique, nous apprenait l'étude de textes – avec lui, nous demeurions rarement assis. Notre professeur d'escrime, *Monsieur* Alexis, était un triple champion du monde et, en improvisation, nous avions une petite dame qui devinait nos pensées et qui nous répétait les trois principes qui sous-tendaient notre formation : « *Always relax. Never pretend. Don't overdo it.* »

Un jour, au cours de la lecture mensuelle des observations du directeur sur chacun de nous, j'ai saisi la différence, pour un acteur, entre l'approche anglaise et l'approche française. J'ai alors fait un dessin dans mon cahier de notes : deux spirales, l'une désignant la méthode française, latine, et l'autre, pour la méthode anglaise. Au centre des deux spirales, il y a le personnage. La spirale anglaise part de la périphérie vers le centre; l'acteur cherche qui est Hamlet ou Macbeth, mais sait qu'il n'atteindra jamais ce centre. La spirale française, elle, part du centre; l'acteur *sait* qui est Harpagon (un *avare*), qui est Tartuffe (un *hypocrite*), et développe son interprétation à partir de ce savoir, qu'il exprime.

Le théâtre, en Angleterre, a des racines sociales profondes en raison de l'importance qu'y a le théâtre communautaire, et on ne peut pas comprendre le théâtre anglais en faisant abstraction de cette dimension communautaire. Le pavillon britannique de l'Expo 67 exprimait bien cette réalité; un étage entier était consacré à la culture : les Beatles (nous étions en 1967!) n'avaient droit qu'à une petite vitrine avec une chaise, une guitare et quelques pochettes de disque. Alors qu'il y avait une immense scène, peuplée de personnages de papier mâché (mais si réels), évoquant le théâtre communautaire : des comédiens, une dame cousant un costume, un type dans une échelle accrochant un projecteur... Un jour, Glen Byam Shaw nous avait parlé de l'évolution du théâtre anglais, partant de Shakespeare, puis passant par Congreve et Sheridan, uniquement à travers le prisme du théâtre communautaire.

Lorsque des troupes anglaises venaient au His ou au Her Majesty's, les billets étaient très chers et peu de Canadiens-français pouvaient se les payer. Je vois peu d'influence du théâtre anglais ici, parce que le théâtre a peu d'influence, point. Notre théâtre communautaire est peu développé. Radio-Canada a beaucoup apporté au plan de la culture populaire avec les téléthéâtres. Pourquoi les a-t-on abolis? C'est dommage pour tout le monde. J'ai souvenir d'une lettre en provenance des Maritimes qu'avait reçue Roger Citerne, le directeur des programmes après la diffusion des *Trois sœurs* de Tchekhov : « Dites-lui à ce gars-là d'en écrire d'autres; il nous comprend. » Lorsque l'on s'éloigne de la base, on ne fait que commenter. On croit inventer, alors que l'on se parle à soi-même. En Angleterre, le théâtre ne s'est jamais éloigné de la base... Shakespeare est toujours là, qui lie la base du théâtre à la base sociale. Dans ce pays, le théâtre est non seulement une action artistique, c'est une présence communautaire forte.

Il a quelques années, j'étais au Barbican pour assister à une production de la Royal Shakespeare Company. Avant que le spectacle ne commence, je me suis surpris à écouter la conversation des gens assis devant moi; il y avait trois personnes âgées avec deux adolescents; et ils parlaient en toute simplicité des diverses interprétations qu'ils avaient vues des principaux rôles du Shakespeare que nous nous apprêtions à voir. Et les gens plus

âgés prenaient en considération l'opinion des deux jeunes. Le théâtre, comme nourriture culturelle, à partager avec le plus grand nombre.

***

Monique Miller, comédienne

J'ai beaucoup fréquenté Londres et ses théâtres, ses petits et ses grands. Il y a un certain temps, j'allais à Londres tous les ans. Ce qui me frappe toujours, c'est la grande diversité du théâtre anglais. Si l'on compare Londres et Paris, le théâtre londonien affiche plus de couleurs différentes que son équivalent parisien. (Sans parler du fait que le théâtre bat de l'aile en ce moment à Paris, surtout le théâtre privé; les chanteurs et les humoristes règnent sur la scène du Marigny et bien des théâtres doivent présenter deux productions chaque soir pour arriver...) Non seulement, le théâtre anglais est plus divers, on y trouve une sorte de folie; dans les années 60, alors que les Beatles bouleversaient la musique populaire et que Mary Quant révolutionnait la mode, le théâtre faisait aussi partie du mouvement. En 1960, Peter Hall n'avait que trente ans lorsqu'on lui a confié la direction du Shakespeare Memorial Theatre à Stratford-upon-Avon et qu'il allait en faire un an plus tard la Royal Shakespeare Company. C'est la même compagnie qui, quinze ans plus tôt, avait engagé Peter Brook comme metteur en scène alors qu'il n'avait que vingt et un ans...

La diversité du théâtre anglais vient aussi de la polyvalence de ses acteurs : une comédienne comme Emma Thomson, que l'on peut voir dans un drame contemporain comme *Wit*, joue aussi du Shakespeare et dans des revues. Judy Dench passe sans heurts de la comédie musicale aux grands rôles shakespeariens comme Cléopatre ou Gertrude. Jonathan Pryce, qui donnait dans l'humour lorsqu'il était à l'université, a étudié à la RADA[3], a joué Shakespeare (j'ai cru mourir en voyant son Macbeth), Tchekhov (Trigorine avec Vanessa Redgrave en Arkadina), a créé le rôle de The Ingineer dans *Miss Saïgon*, sans parler de sa carrière au cinéma. C'est une culture où un adolescent de Whitechapel peut entrer à dix-huit ans à la RADA et, à vingt-quatre ans, jouer Roméo au National Theatre. La formation qu'il reçoit lui permet d'avoir accès à tous les registres de sa langue, un peu comme l'acteur québécois d'aujourd'hui capable de jouer en français international, en québécois et en joual. Les acteurs anglais ont du ventre, davantage que les Français dont l'art est plus intellectuel; en fait, l'acteur anglais marie l'intellect et le ventre...

J'ai aussi joué un peu de théâtre anglais : *L'amant* et *La collection* de Pinter à la télé de Radio-Canada et au Théâtre du Rideau Vert, dans les deux cas sous la direction de Paul Blouin, *Betrayal* du même auteur au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), *Décadence* de Steven Berkoff au Quat'Sous (c'est moi qui, après avoir vu la pièce à Londres, l'ai suggérée à Jean-Louis Millette et Serge Denoncourt avant d'aller voir Pierre Bernard qui s'est avéré être un *fan* de Berkoff) et, plus récemment, *Gertrude* d'Howard Barker à l'Espace GO. Mais la pièce anglaise qui m'a le plus marquée, c'est *Pygmalion* de George Bernard Shaw dans l'adaptation d'Éloi de Grandmont au TNM en 1968 et que nous avons reprise en 1977; l'équivalence qu'on y a faite entre le joual et le cockney du texte d'origine donnait à cette production toute sa justesse. C'est une pièce qui n'est possible que dans un contexte théâtral où l'acteur est polyvalent, car le rôle d'Élise/Elysa demande de passer du joual au français le plus pur. Et c'est là où nous sommes, ici, comme acteurs, plus près des Anglais que des Français : dans cette polyvalence.

***

Louise Duceppe, directrice générale, Compagnie Jean Duceppe

Il y a déjà quelques années que je suis allée à Londres, mais j'aimerais y aller plus régulièrement. À la Compagnie Jean Duceppe, nous nous tenons au courant de ce qui se crée et se joue dans la capitale anglaise. Le théâtre qu'on y joue est très varié – il y a des choses complètement folles – mais c'est un théâtre dont la base est réaliste, un peu comme le cinéma anglais. C'est une dramaturgie directe, qui ne cherche pas à faire du style; si l'on prend une pièce américaine – Mamet est un bon exemple – elle apparaîtra souvent maniérée en regard de ce qui s'écrit en Grande-Bretagne. Les personnages sont au centre du théâtre anglais; et ces personnages ne sont pas le portrait d'humains parfaits, ce sont des personnages dont la vie intérieure est tissée de contradictions. Et chaque personnage a une couleur précise.

En fait, si le personnage est au cœur du théâtre anglais, c'est qu'il s'agit d'un théâtre où les acteurs sont au premier plan. Quand je pense au théâtre anglais, je pense d'abord à ses comédiens. Feu Alec Guiness me vient en premier à l'esprit. Mais je pense aussi à Ian McKellen, Alan Rickman, Emma Thomson, Helen Mirren, Albert Finney, Derek Jacobi, à Judy Dench qui passe sans effort du drame à la comédie. Je n'arrive pas à mettre le doigt sur ce qui caractérise l'acteur anglais, mais on sent à les voir travailler qu'il y a quelque

chose de collégial dans leur processus de travail – ce n'est pas compliqué, c'est *vrai* – qui s'approche, j'ai l'impression, de la façon dont nous travaillons ici. Chose certaine, dans les distributions, le jeu d'ensemble est fort; à Paris, au contraire, les distributions sont bâties autour de la vedette et les interprètes des rôles secondaires sont faibles. Les personnages que composent les acteurs anglais sont marqués par l'humanité, l'humour. Nous avons beau être latins, je sens le théâtre et les acteurs britanniques comme très près de nous.

Ma sœur Monique, qui est responsable du comité de lecture à la Compagnie Jean Duceppe, suit de près ce qui se passe en Angleterre et en fait venir beaucoup de textes. Nous en lisons énormément, nous en gardons une bonne quantité dans nos dossiers. Nous fouillons le passé aussi; nous venons de relire un texte d'Arnold Wesker que nous avons trouvé formidable. D'ailleurs, la compagnie doit plusieurs de ses productions marquantes à la dramaturgie britannique : *Des frites, des frites, des frites...* de – justement – Wesker, *Le gardien* de Pinter, *Ce soir, on danse*, *L'habilleur*, *La mémoire de l'eau...* Par contre, certains auteurs, comme Alan Ayckbourn, dont nous avons présenté la comédie *Normand le conquérant*, n'ont pas eu ici la résonance escomptée. Mais on trouve généralement dans cette dramaturgie une approche directe des choses, beaucoup plus directe que dans la dramaturgie française.

En fait, c'est comme Londres. Nous avons beau être d'origine française, Londres est une ville où je me sens moins étrangère qu'à Paris. L'architecture, l'urbanisme, le fonctionnement de la ville et des petites choses du quotidien, tout m'est familier. C'est une ville où je ne me sens pas du tout dépaysée.

***

Gilbert Lepage, metteur en scène et directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal

À cause de mes présentes obligations professionnelles, je voyage moins pour aller voir du théâtre qu'autrefois; or, je m'ennuie de Londres, pas de Paris. Les Britanniques ont besoin du théâtre comme nous, ici, avons besoin des journaux. C'est pour eux un lieu réel de critique sociale. Lorsqu'on a créé *The Secret Rapture* de David Hare – c'était sous Margaret Thatcher –, les gens sortaient du théâtre en discutant parce que tous avaient compris qu'il s'agissait d'une métaphore de l'Angleterre thatchérienne. Le théâtre anglais, c'est Shakespeare, c'est-à-dire de la poésie, du récit, dire des choses au public, l'acteur qui

joue pour raconter une histoire. C'est un théâtre qui repose sur une communication directe entre le texte et l'acteur, et entre l'acteur et le spectateur. Sauf exception – je me souviens d'une *Salomé* au National Theatre –, il n'y a pas de mise en scène conceptuelle qui vienne brouiller cette communication directe. Même au Almeida, où l'on présente du théâtre plus pointu, on retrouve cette préoccupation constante de créer des métaphores – souvent politiques ou sociales – à travers une histoire qui s'incarne dans une langue forte. En fait, en Angleterre, la mise en scène passe par l'acteur.

Londres est une ville remplie d'acteurs en chômage; pourtant, Dieu sait que les acteurs y sont extraordinaires. Celui que vous voyez la larme à l'œil à la fin de sa scène d'amour à vingt heures et vingt-deux – c'est une ville où les spectacles commencent scrupuleusement à l'heure – a sa larme à l'œil chaque soir à vingt heures et vingt-deux. Les acteurs anglais ont une technique prodigieuse – leur diction, leur maîtrise des accents – mais elle n'est jamais mise de l'avant; tout est intégré au personnage et au jeu d'ensemble. Leur maîtrise est si grande qu'on en vient parfois à souhaiter que cette perfection se casse de temps à autre... Même dans les mauvais spectacles (car on ne joue pas que de grands textes, Londres a le secret pour produire de sombres mélos), les acteurs sont tous formidables. On est loin du théâtre privé français où la vedette est entourée d'acteurs médiocres et où la mise en scène ne s'occupe que de ce qui est en haut des épaules. Dans le théâtre britannique, l'acteur n'est pas une forme, l'acteur est un fond : tout passe par lui. Les auteurs, lorsqu'ils écrivent, pensent aux acteurs et le public, lui, va au théâtre voir des personnages. La mise en scène ne s'y fait jamais « au-dessus » des comédiens. Voir un Shakespeare monté par Peter Hall, c'est assister à une leçon d'économie théâtrale et de confiance en l'acteur. En fait, le théâtre anglais est fondé sur le respect : respect du metteur en scène pour les acteurs, respect des acteurs pour le texte, respect des acteurs pour le public.

Alors que le théâtre français cherche à frapper l'esprit et que le théâtre américain cherche à frapper le cœur, le théâtre anglais cherche à frapper l'esprit en passant par le cœur.

Le théâtre québécois, à mon avis, a plus d'affinités avec le théâtre britannique qu'avec le théâtre canadien. Pourtant, les pièces anglaises ne passent pas toujours aussi bien qu'on pourrait le souhaiter : je pense à la réception tiède qu'a eu *Une si belle chose* de Jonathan Harvey mis en scène par Éric Jean au Théâtre du Rideau Vert. En fait, le théâtre britannique est peu joué chez nous; je ne comprends pas qu'une pièce comme *Mrs Klein* de Nicholas Wright n'ait connu qu'une production à Québec. Les directeurs artistiques n'ont pas assez de coups de cœur...

En Angleterre, les gens vont au théâtre comme on va à la messe, et Londres est la capitale du théâtre. J'ai vu des gens, en pleines emplettes de Noël, assister à une matinée des *Revenants* d'Henrik Ibsen avec Vanessa Redgrave, laissant leurs sacs bourrés d'achats dans l'allée. Le théâtre y est un art toujours populaire, qui nourrit les discussions sur la collectivité. Ce n'est pas un loisir social, c'est une occasion de réflexion qui se fait dans le bonheur.

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Notes

1. Rappelons que le *joual* est d'abord apparu comme langue de traduction, en 1968, quelques mois avant la création des *Belles-Sœurs*, et ce, pour traduire deux pièces anglaises : *Pygmalion* de George Bernard Shaw traduit par Éloi de Grandmont au Théâtre du Nouveau Monde et *Un goût de miel* de Shelagh Delaney traduit par Yvan Canuel au Théâtre de Quat'Sous.
2. On verra dans les témoignages qui suivent à quel point les praticiens interrogés opposent systématiquement Londres à Paris.
3. La Royal Academy of Dramatic Art.