

Reflets

N°11-mai 2003

Sommaire

[Théâtre](#)

[Twelfth Night](#), The Globe, Septembre 2002

[Othello](#)

[King Lear](#), RSC Academy, The Young Vic, Novembre 2002

[The Tempest](#), Sheffield Theatre, The Old Vic, Janvier 2003

[Macbeth](#), Sonia Friedman Productions, Albery Theatre, Janvier 2003

[Edward III](#), Royal Shakespeare Company, Gielgud Theatre, Janvier 2003

[Actualités](#)

L'oeil sur

Théâtre

Twelfth Night, The Globe, Londres, Septembre 2002.

>Après le *Macbeth* moderne de l'an dernier, Tim Carroll entreprend une mise en scène éminemment élisabéthaine de *Twelfth Night* cette année au théâtre du Globe. Par souci de fidélité à la tradition, costumes et accessoires d'époque pour une troupe entièrement masculine sont au rendez-vous. Les spectateurs sont d'ailleurs invités en coulisses pendant que les acteurs revêtent leurs robes, leurs perruques et retouchent leur maquillage. Onze musiciens assis dans le balcon au-dessus de la scène jouent presque tout au long de la représentation, au gré des humeurs changeantes de la pièce, tantôt festives et pleines d'entrain et tantôt moroses et sombres. Si la veillée bien arrosée de Sir Toby Belch et de ses amis est accompagnée par des airs enjoués et rythmés, les chants mélancoliques de Feste (notamment " Come away, come away, death ", II, 4) sont bercés par un duo élégiaque de luth et de violon. Feste prend un moment la relève des musiciens et joue de la flûte.

Si conventionnel que soit le décor, la mise en scène ne manque pas d'originalité et met en uvre une nouvelle perspective comique. Le spectateur longtemps habitué au grotesque concentré essentiellement en Malvolio ne tarde pas à être surpris de s'entendre rire face au personnage désopilant d'Olivia, incarnée par Mark Rylance qui emprunte la voix et la mimique féminines de façon extraordinaire. Olivia est occupée à signer des documents peut être des papiers *post mortem* lorsqu'on lui annonce la visite de Césario. Le grave et solennel deuil de la reine cède d'emblée à la frivolité enjouée et aux minauderies enfantines dès qu'elle se dévoile devant Césario et succombe à son charme. Distraite par son amour, elle va jusqu'à s'affaler dans une pâmoison grotesque ou encore se déchausser maladroitement pour retenir l'attention de son bien-aimé. Enfin, lorsque Sébastien frère jumeau de

Césario/Viola consent sans sourciller à ses sollicitations (" Would thou'dst be ruled by me " ! / " Madam, I will ", IV, 1, 63-64), celle-ci, récemment lasse des réticences de Césario, lâche un " Oh ! " d'étonnement provoquant un éclat de rire, peut être le plus fort, chez les spectateurs. Le quiproquo est d'autant plus déroutant que les deux jeunes acteurs, Rhys Meredith dans le rôle de Sébastien et Michael Brown dans celui de Viola, sont non seulement habillés de façon identique, mais se ressemblent réellement au point que le spectateur lui-même s'embrouille.

Paul Chahidi est, quant à lui, tout aussi impressionnant dans le rôle de Maria. Sa corpulence donne plus d'effet comique à la démarche et à la gestuelle féminines qu'il adopte à merveille et avec beaucoup d'aisance dans son jeu de servante zélée, prude, rusée et drôle.

Bien que moins grotesque que sa caricature habituelle, Malvolio, interprété par Timothy Walker, est, tel qu'il se dégage du texte, antipathique à souhait : il arbore un visage grimaçant, des sourires affectés et une démarche bien lourde. Toutefois, d'un point de vue scénique, ses deux grandes apparitions l'une où il découvre la lettre-piège et l'autre où il est emprisonné pour une prétendue folie sont légèrement contrariantes. Dans la première, les trois épieurs, Sir Toby, Sir Andrew et Fabian, sont cachés dans une haie en forme de cage à travers laquelle ils sont difficilement perceptibles et audibles. Étant assis juste devant eux, Malvolio empêche davantage de les voir, surtout pour les spectateurs qui sont debout dans la cour. Il est regrettable que l'interaction entre Malvolio et le trio soit gênée par cette disposition qui fait perdre au jeu un peu de son intensité comique. Dans la scène de la pseudo-folie, le dialogue entre Malvolio et Feste qui vient le " guérir " en se faisant passer pour Sir Tobas le Curé manque aussi d'effet comique du fait que Malvolio est réellement enfermé dans un grand coffre et que, par conséquent, ses réactions ne sont pas données à voir. Néanmoins, seul sur scène et assis sur le coffre, Feste, interprété par Peter Hamilton Dyer, compense largement cette disharmonie à la fois par son jeu comique raffiné et naturel, sa voix mélodieuse et sa présence légère qui enchantent le public tout au long de la pièce. C'est la voix de Feste interprétant *a capella* sa dernière chanson, qui emplie le Globe à la fin de la pièce lorsque la musique reprend en crescendo pour donner la cadence aux pas des acteurs qui sortent pour danser, pendant un bon moment, une gigue élisabéthaine, en guise de salutations. Un voyage inoubliable au temps de Shakespeare au point d'en oublier la pluie du moment !

Selima Lejri



Othello

Théâtre de la Bastille, janvier 2003, mise en scène Gaëtan Kondzot

>Le cadre est étonnamment intimiste. Réduite d'un tiers, la scène a la forme circulaire d'une arène. Invités à s'installer tout autour de cette piste, les spectateurs forment une sorte de rempart vivant venant clôturer une scène privée de limites artificielles. Dessinant l'espace de jeu, ils participent presque malgré eux à l'esthétique d'un spectacle qui a pour vocation de renouer avec la tradition du théâtre vivant. Fragile, éphémère, changeant, ce décor humain est l'élément central d'une scénographie volontairement minimaliste. De simples toiles d'araignée, tendues derrière les gradins, viennent s'y ajouter. Symboles de l'enfermement, elles illustrent de façon sans doute redondante les caractéristiques de la tragédie. Mais pas d'autre surcharge : le plateau est entièrement nu, subtilement éclairé par un lustre de bougies à la lumière diffuse. L'atmosphère créée est étrange et inquiétante. Quelques notes de musique se font entendre et le drame commence : dans la pénombre, les acteurs aux corps disloqués viennent investir l'espace scénique. Vêtus de costumes modernes, ils portent en eux l'idée même de décalage qui semble avoir orienté l'ensemble de la mise en scène. Décalage dans le temps et décalage dans l'espace ; au rythme sensuel des guitares andalouses, le spectateur est en effet invité à quitter la réalité chypriote propre à la pièce pour s'envoler vers une Espagne où " l'honnête Iago ", en fier matador, s'apprête à achever le " noir bélier " Othello. Agitant le mouchoir de Desdémone à la manière d'une *muletta*, ce dernier décide bientôt d'associer la parole au geste. Ses mots piquent, torturent, tuent. Aiguisés, incisifs, ils raisonnent dans cet espace vide avant de pénétrer " tels des poignards " les oreilles meurtries du Maure. Admirablement servis par la voix suave et sensuelle de Zakariya Gouram qui incarne Iago, le son, la parole, la langue sont élevés au rang de personnage dans cette mise en scène qui devient alors un éloge du verbe, de la poésie et de l'imagination. Décalage dans le temps, décalage dans l'espace ou abolition de toute frontière Dans cet espace hybride où langues anglaise, allemande et française se croisent, se mêlent et se répondent, les personnages semblent être soumis à l'épreuve de la perte d'identité. Mi-étranger mi-vénitien, le Maure est aussi, dans ce spectacle, un homme-femme, figure androgyne qui n'est pas sans rappeler les personnages hermaphrodites des peintures de

Jérôme Bosch. Vêtu d'une sombre jupe longue et d'un corset cintré, cet Othello (Edouard Montoute) ne ressemble en rien au cliché de l'ambitieux guerrier. Sensuel, presque féminin, il semble être une figure allégorique du désir. Entouré d'autres êtres ambigus, le Maure ne peut que moins distinguer le double jeu d'un Iago impitoyable et se laisser ainsi emporter par la machine meurtrière de la tragédie.

Leila Adham



King Lear, RSC Academy, The Young Vic, 7th November 2002.

>L'année 2002 a vu une profonde et amère révolution bouleverser la RSC, mais au milieu des remises en cause et des dislocations successives, un pari intéressant et risqué a été pris par Adrian Noble, (ancien directeur de la RSC). L'idée était de donner la chance à de jeunes acteurs, frais émoulus de leurs écoles d'art dramatique, de se confronter au répertoire shakespearien dans le cadre d'une compagnie d'envergure habituée des grandes productions. En dépit des réticences de nombre de critiques, la profession a bien accueilli le projet et beaucoup se sont déclarés prêts à prendre en charge les 16 débutants sélectionnés pour devenir la RSC Academy Company 2002. Ce fut finalement Declan Donellan, fondateur de la compagnie Cheek by Jowl, habitué de la scène mondiale, (Stratford, Londres, Avignon, St Pétersbourg), qui s'attaqua au projet. Donellan était très certainement le mieux placé pour ce faire si l'on en croit son approche du travail dramatique. Dans son ouvrage, *The Actor and The Target*, (Nick Hern Books, 2002), Donellan souligne la ressemblance entre la création d'une pièce et l'acte de concevoir, de naître. La comparaison n'est certes pas la première du genre mais sa production de *King Lear* avec la jeune promotion de la RSC est ancrée dans cette idée d'engendrement. Le résultat s'avère organique et empreint d'une vitalité, parfois perdue lorsque la distribution s'avère plus expérimentée. Donellan estime qu'un metteur en scène et un acteur se doivent de " concevoir un enfant ensemble ", et le *King Lear* qu'il nous offre porte toutes les caractéristiques de l'enfance. La production est cruelle, directe, violente, parfois maladroite et trop emportée mais d'un charme vénéneux auquel on ne peut rester indifférent.

La naissance se fait dans un espace dépouillé et sombre habité par des acteurs en surimpression lumineuse qui vont délier la tragédie d'un vieil enfant à la progéniture monstrueuse. Le choix de Nonso Anozie, acteur noir, pour jouer le rôle de Lear peut paraître une fantaisie de la scène anglo-saxonne qui se plaît à la controverse d'une réinterprétation du répertoire classique. Néanmoins, son corps massif et sa voix puissante lui confèrent une présence hypnotique aussi attendrissante qu'effrayante. Il occupe la scène avec soit grâce, soit balourdise, sautant d'un extrême à l'autre pour mieux incarner la folie régressive de Lear. La première partie de la pièce le voit projeter cette masse musculeuse sur ses sujets les plus aimants, Cordelia, Kent et le Fou, et réserver de tendres égards à l'hydre bicéphale que sont Goneril et Regan. Puis, progressivement, le piège de l'hydre se referme et Lear, le bourreau, devient la victime de l'ambition qui se voulait piété filiale. La mise en scène atteint, d'ailleurs, à ce moment un premier sommet lorsque Lear se retrouve littéralement prisonnier du mur de velours noir constitué par Goneril et Regan. Les deux actrices sont drapées dans de longues capes sombres et se renvoient le pantin qu'elles font de leur père en réduisant le nombre de ses suivants. Les acteurs ne se touchent jamais, ils sont distants les uns des autres. Goneril tourne le dos au public et fait face à Lear, à mi-chemin avec Regan. Une lumière jaune baigne la scène et seul Lear se débat au milieu de la toile symétrique. La trahison et l'impuissance sont offertes au public de la manière la plus physique. On ne peut s'empêcher de ressentir le malaise dans cette lumière qui force la vue et dans les gestes indécis et inachevés du monarque déchu. Cette symbolique d'une maîtrise à quatre mains de Lear le pantin désarticulé vient faire écho à l'épisode précédent où le Fou, sorte de télévangéliste en costume à paillettes et micro, s'assoit sur les genoux de Lear, juché sur une table en guise de trône, dans une scène de ventriloquie(?). Edward Hogg déploie tout son art pour donner à son corps la rigidité du bois et à son visage, la fixité d'un sourire moqueur par lequel s'échappe la réprimande contre Goneril. L'irrévérence semble donc de mise dans cette première partie où l'influence du cirque se fait sentir. Nous sommes au bord de la piste mais le spectacle se commue peu à peu en spectacle de l'horreur, quand intervient la scène de la tempête. La scène est soudain plongé dans l'obscurité où nous perdons tous nos repères tant les lumières stroboscopiques et le bruit du tonnerre viennent alimenter le réseau d'interférences physiques préalablement assuré par les acrobaties excessives et répétées d'Edgar-Poor Tom. Un grand voile se déroule du plafond au milieu de la scène et vient donner à Lear un rideau de prestige en constant mouvement. Le délire de Lear s'amplifie avec le mouvement de la toile qui incarne le déséquilibre du pouvoir et la chute dans la folie. Ce voile grisâtre nous dirige vers un abysse de chaos qui trouve son expression la plus cruelle dans le supplice de Gloucester. Le rideau est replié en volutes au-dessus de Regan et Cornwall lorsque arrive le naïf Gloucester. L'image produite nous laisse croire à une stabilité royale retrouvée mais la prédominance du noir, sur les murs,

les costumes et le voile, souligne la sourde menace et nous pénétrons à la suite de Gloucester dans l'ancre du mal. Le cocon que tisse la tenture s'avère mortifère puisqu'il abrite un scène de torture d'une cruauté rarement atteinte dans une production théâtrale. Il faudra déconseiller la pièce aux âmes sensibles car, le public subit l'énucléation de Gloucester dans toute son horreur. Donellan a su jouer sur l'imaginaire plus que sur le visible. Les cris stridents de Gloucester et les visages déformés par le dégoût des tortionnaires nous plongent dans une abîme de souffrance et de malaise. La chaise est renversée, Gloucester se désarticule sur le bois de douleur qu'elle devient ; Cornwall, s'affaire, dos au public et soudain une frénésie meurtrière s'empare des personnages. Le sang qui gicle des yeux de Gloucester est un poison qui scelle la déchéance de Regan. Les réactions dans le public sont unanimes. La peur hypnotique se change en profond rejet tandis que nous sommes plongés dans les ténèbres auxquelles est condamné Gloucester. La première partie s'achève et la tension est telle que l'on s'achemine avec effroi vers la suite.

Le reste de la pièce perd un peu en intensité mais ce gain de sobriété donne toute leur dimension au jeu de certains acteurs. La scène est bizarrement plus remplie d'accessoires mais le désordre et la décadence en sont les effets symboliques. L'ambitieuse fratrie se disloque devant nous sous la houlette d'Edmund. Adam Webb prête ses traits au bâtard mal-aimé dont la vengeance, toute retenue auparavant, se déploie dans un jeu plus sombre et plus assuré. Edmund occupe souvent l'avant central de la scène ou domine les autres du haut de la galerie tel un *deus ex-machina* aux intentions perverses. Webb lorgne parfois du côté de la séduction malsaine de Ian McKellen dans *Richard III* mais réussit à donner par son jeu une cohérence générale qui se heurte aux délires de Lear. Le personnage d'Edmund prend le pas sur les autres et ne trouve de réelle de contre-partie, non dans celui d'Edgar, (moins acrobatique, enfin !), mais dans celui de Cordelia. En effet, Kirsty Besterman est la véritable révélation féminine de la pièce tant elle est lumineuse et juste. On se plaît à croire que sa présence silencieuse et tutélaire du haut de la galerie va amener la concorde sur cette scène désordonnée mais ce ne sera que son cadavre livide porté par Lear dans un anti-triomphe final qui apportera enfin la paix. Cordelia est en suspension permanente. Elle est au balcon lorsqu'elle professe la sobriété véritable de son amour filial, elle est juchée sur une table lorsque Lear la livre au bon-vouloir du Roi de France et du Duc de Bourgogne, elle est de nouveau dans la galerie lorsqu'elle dirige l'invasion de l'Angleterre et sa mort-même sera entre ciel et terre. Le symbolisme de ce centre impalpable qu'elle constitue aurait pu être détruit sans la maîtrise de Kirsty Besterman dont le jeu est à envier par nombre d'actrices plus expérimentées. Le pari de la vitalité de Donellan est donc réussi et cette production de *King Lear* restera comme la chronique d'une folie annoncée mais partagée par le public. Il ne reste plus qu'à recommander de se précipiter à Nancy du 3 au 14/12 au Théâtre de la Manufacture pour s'imprégner de la vitalité insolente de cette folie de la vieillesse infantine.

Nathalie Rivère



The Tempest, Sheffield Theatres, The Old Vic, 17th January 2003 :

>"The means by which these overlapping stories are managed is the 'rough magic' Prospero wields, but it is also his (and the playwright's) play-making and stage-management the magic of the theatre", écrit Russell Jackson dans *The Tempest : Praise in Departing*. La magie du théâtre, c'est bien cela dont il s'agit dans cette production de *The Tempest*. Londres offre à quiconque daigne bien s'y arrêter pour y écouter les disciples de Thespis pléthore de tentatives de se réapproprier le génie du Barde. En cette saison 2002-2003 inégale dans la qualité de ce qui est présenté, l'adaptation de Michael Grandage devrait rester dans les mémoires comme " la " représentation de cette pièce-problème qu'est *The Tempest*. La magie est le thème et la magie est souveraine tant dans la lumière de la scène que dans l'obscurité de la salle. N'en déplaise aux tentatives de Michael Boyd pour la RSC l'hiver dernier ou de Jonathan Kent pour l'Almeida en 2001, la mise en scène de Grandage portée par Sir Derek Jacobi restera comme l'expression de la magie par excellence.

La performance de Jacobi n'a d'égale que celle de ses comparses qui ne s'effacent jamais complètement dans l'ombre d'un des derniers grands acteurs shakespeariens. Le choix du décor n'a rien de grandiloquent et tranche quelque peu avec l'ambiance charbonneuse de la plupart des mises en scène du Westend. Les tons sont clairs, sereins, un peu fanés et illuminent la maison éventrée, à ciel ouvert et ensablée, qu'est l'île de Prospéro. La pièce s'ouvre sur un fracas d'orage, une échelle de corde malmenée par des vents imaginaires que l'on croit cingler notre visage de spectateur et une vaste toile de soie brouillée par la tempête. Les marins sont écrasés par la rage sonore de cette dernière que seule l'apparition de Prospéro en ombre chinoise parviendra à calmer lorsque le voile s'arrachera de son cadre, aspiré littéralement par le livre de magie de Prospéro posé à ses pieds. Lorsque Jacobi paraît dans son manteau de magicien, les bras levés, un bâton de prophète à la main, la salle entière retient

son souffle tant il est dégagé la férocité vengeresse de ce Duc de Milan trahi par les siens et soumis au bon vouloir des ondes.

Le ton est donné ? Non pas vraiment ! On pourrait dès lors s'attendre à une interprétation sombre telle celle de Mc Diarmid pour Jonathan Kent, mais il n'en est rien. Grandage choisit de naviguer entre comique et violence amère de l'exil et nous offre pour la première fois des moments de pures comédies tant du côté de Prospéro et Miranda que de celui de Caliban, (Louis Hilyer est un Caliban aussi truculent et violent qu'émouvant), lors de son initiation bachique par Stephano et Trinculo. En effet, les premiers échanges entre le père et la fille sont souvent empreints de tendresse comique tant Miranda, (jouée par une Claire Price touchante de naïveté sensuelle face à cette invasion masculine sur un territoire tant bien que mal préservé), est ignorante du monde qui l'entoure et du véritable impact de la magie de Prospéro. Cet effet se prolonge d'ailleurs dans les scènes entre Ferdinand et Miranda durant lesquelles est choisi le parti pris du comique de la découverte enfantine du monde et de la sexualité. Prospéro est toujours présent sur scène tel un demiurge bienveillant et amusé par le tour qu'il fait à ces deux enfants. La pièce, ainsi, prend une tournure double oscillant entre la féerie comique symbolisée par les ailes de papillon gigantesquement roses d'Ariel lors de sa première apparition et la virulence d'une vengeance qui s'incarne à son tour dans les ailes noires d'un Ariel aux yeux bandés de noir détruisant l'harmonie du banquet des naufragés. Ariel est joué par Daniel Evans dont le corps gracile et la voix mélodieuse apportent la touche de magie nécessaire à plonger le public et les naufragés dans l'enchantement circéen créé par Prospéro. Evans est un Ariel attendrissant, attaché à ce père esclavagiste qu'est Prospéro et toujours en quête de la liberté promise. Il possède la grâce et la cruauté de l'enfance ainsi que son androgynie qui provoque tant la fascination que le rire. Il est la figure de Némésis qui parle avec les mots de Prospéro lors du banquet et il est Junon, déesse du mariage, lors d'un anti-masque assez peu conventionnel. Le corps et la voix ambigus d'Evans deviennent l'expression physique de l'union charnelle de Ferdinand et Miranda. Ariel est là, avec deux autres esprits, jouant Cérès, Junon et Iris et leurs corps d'hommes sont enserrés dans des fourreaux-plastrons noirs. Le féminin et le masculin s'emmêlent, tout comme la magie et le réel, le raffinement et la brutalité dans ce royaume où Prospéro semble aimer à se perdre et se retrouver. Jacobi porte ce vieil homme dans toutes ses contradictions, tantôt tendre, tantôt impitoyable et fait véritablement vivre sur scène l'alchimie de Prospéro. Ce dernier est le maître des cadres, ces multiples scènes qui s'emboîtent dans le décor de Christopher Oram. En effet, la scène du Old Vic semble se répéter dans ce décor qui la prend pour image de référence. Elle se réfléchit dans un promontoire à l'arrière de l'aire de jeu qui se transforme successivement en ciel de tempête déchaînée, en étude de Prospéro et en décor dans le décor lors des célébrations nuptiales de Miranda et de Ferdinand. Le dédoublement spatial souligne le retour méta théâtral qui court tout le long de la pièce. Le public est exposé à une réflexion visuelle dynamique sur l'expression magique de l'existence qu'est le théâtre. Lorsque Prospéro se défait de son manteau de magicien, Jacobi revêt celui du Duc de Milan. Le long manteau de brocart noir est monacal et laisse présager la fin de l'aventure scénique. Soudain les comédiens se retirent, la lumière disparaît, Prospéro brise son bâton de magicien, le charme se rompt mais pas complètement, Jacobi s'avance sur le rebord de la scène, éclairé d'un seul jet de lumière. Ce n'est plus seulement Prospéro qui parle mais l'acteur qui demande sa libération. Le décor est noir, la scène est vide, il est prêt à tirer sa révérence. Le discours de départ de Prospéro est celui de l'acteur qui réclame : " *As you from crimes would pardon'd be / Let your indulgence set me free* ". Point n'est besoin de pardonner lorsque le jeu atteint une si haute qualité d'expression et que l'on rend enfin toute sa puissante ambiguïté à une œuvre aussi complexe que *The Tempest*.

Nathalie Rivère



Macbeth, Sonia Friedman Productions Old Vic Productions Plc, Albery Theatre, 8 janvier 2003

>Décidément, l'heure est aux décors dignes des films d'anticipation avec leurs atmosphères d'orage et leurs néons qui éclaboussent à peine des murs noircis par les combats. La mise en scène d'Edward Hall semble vouloir décliner cette tendance à l'infini. Après *Rose Rage*, librement adapté de *Henry VI parties I, II et III*, cet été au Theatre Royal Haymarket, où la dislocation de l'Angleterre en pleine guerre des Roses s'exprimait dans le même déplacement d'un univers pré-élysabéthain à celui des bas-fonds urbains typiques de la Cité des Vanités, Edward Hall choisit de nous montrer un *Macbeth* aux accents mêlés de nazisme, de guérilla urbaine et de Gatsby Le Magnifique. Curieux mélange me direz-vous ! Pour le moins étrange, répondrai-je, mais pas assez déroutant pour être efficace. La scène d'ouverture pourrait laisser augurer une production puissante et insolente. Un fracas de tonnerre plonge la salle dans l'obscurité et les voix des sorcières commencent à se faire entendre derrière une

immense résille grise tombant sur le devant de la scène. Les voix sont saccadées, aigrettes, emportées dans un sabbat de silhouettes à la peau blanche et aux cheveux roux que l'on peine à distinguer derrière le voile funèbre qui masque la scène. La ronde s'accélère, les voix se font stridentes tandis que la toile s'effondre aux pieds du public. Les corps s'enfuient, la lumière revient et le souffle s'éteint.

Le choix d'acteurs de renommée cinématographique mondiale est une tendance affirmée sur la scène londonienne mais ne comble pas toujours les attentes. Edward Hall s'est attaché les services d'un couple, Samantha Bond et Sean Bean, qui avait fait ses preuves sur la scène britannique. Néanmoins, la fascination vénéreuse du couple meurtrier de la tragédie shakespearienne ne parvient jamais à prendre le dessus dans un décor qui ne laisse pas l'occasion aux acteurs de se confronter efficacement à leur espace de jeu. La noirceur des murs pourrait servir de contrepoint à une interprétation à la lumière malsaine mais l'accent écossais affecté et le monolithisme de Sean Bean de même que la séduction tiède de Samantha Bond ne parviennent jamais à nous attirer dans la spirale mortifère des Macbeth. Les deux acteurs semblent s'enfermer dans leurs répliques et étouffent le sens qui ne perce plus à travers la récitation appliquée de pentamètres plus ou moins iambiques. Outre un jeu relativement plat, l'inénarrable choix de costumes militaires de cuirs noirs aux relents d'Allemagne nazie sclérose l'expressivité des corps qui se battent contre leurs enveloppes et emprisonnent le verbe. Les jeux d'Adrian Schiller dans le rôle ingrat d'un Malcolm, veule et calculateur, et d'un Julian Glover, brillant Banquo, parviennent à nous donner envie de rester jusqu'au bout de la pièce.

La révélation de cette production est, en effet, Julian Glover qui campe un Banquo ambigu. Ce dernier est à la fois attiré par le pouvoir qui échoit à sa descendance selon les prédictions des Surs Fatales et, est aussi empreint d'un amour paternel à l'égard de Fléance qui le place dès le début à l'opposé de son frère d'armes. Les scènes entre Banquo et Fléance sont parfois extrapolées mais apportent un contre-pied saisissant aux répliques infanticides de l'ambitieuse Lady Macbeth. Lorsqu'il borde son fils secoué de cauchemars prémonitoires ou le sauve des assassins qui le menacent, Banquo-Glover insuffle une émotion que la sombre machination des Macbeth ne parvient pas à susciter. Le moment le plus saisissant de la présence de Banquo sur scène est lorsqu'il prend l'apparence du spectre de la mauvaise conscience de Macbeth pendant le banquet interrompu. En effet, la maestria habituelle d'Edward Hall ressurgit à cet instant quand Glover, le visage ensanglanté, vêtu d'un costume formel de militaire comme le reste des convives se retourne brusquement vers Macbeth et le public, provoquant l'horreur et la surprise. Le banquet est présidé par Lady Macbeth, tandis que Macbeth ne semble pas daigner rejoindre ses convives. D'ailleurs aucune place ne semble lui être réservée autour de la table. Toutes les chaises sont prises par les courtisans et ce n'est que lorsque Banquo nous révèle son visage mortifié que l'on comprend que l'on est de plein pied dans la conscience embrouillée et empoisonnée par la culpabilité de Macbeth. Banquo est assis à la place de l'usurpateur. L'effet est inédit et saisissant car il s'ajoute à un changement de luminosité. L'éclairage chaud des candélabres sur la table fait place brusquement à une lumière crue et blafarde qui écrase les autres convives pour ne souligner que les ruisseaux vermillons qui défigurent le fantôme de l'amour paternel assassiné.

La licence moderniste de Hall permet de contourner efficacement l'écueil de la présence spectrale de Banquo. Les libertés prises par le metteur en scène dépassent souvent le cadre du texte original et, à l'instar de son travail sur *Henry VI*, Hall aime à essayer d'étoffer les vers de Shakespeare. Ainsi, il inclut en guise de conclusion à la première partie de la pièce la scène du couronnement de Macbeth au son de chants grégoriens. Macbeth fait son entrée sur l'aire de jeu principale drapée dans un manteau d'apparat et reçoit la couronne des mains d'un cardinal à la robe rouge sang. Le symbolisme est très appuyé et atteint son apogée quand le manteau est soudain relevé par des pages qui l'accrochent sur des filins avant de le soulever derrière Macbeth formant ainsi un dais royal aux couleurs déjà fanées de l'Ecosse. Le drapeau lie le sol au plafond et enserre Macbeth maître d'une nation dont les couleurs se sont délavées tant le sang a été répandu. Malheureusement, les moments de pures envolées dramaturgiques dont Hall a le secret sont terriblement limités par une distribution inégale qui ne se pose que rarement comme étant à la hauteur des scènes majeures de la pièce. L'épisode du portier et du massacre des Macduff ne relèvent que de la pantomime outrée et ne peut qu'agacer un public à la recherche d'une interprétation à la hauteur de l'œuvre qu'est *Macbeth*. L'épuisement de l'originalité voulue à tout prix est à son paroxysme dans la platitude de la scène finale de Macbeth qui tant dans sa réflexion sur le jeu de l'existence que dans son combat contre l'invincible Macduff demeure englué dans son costume de guerrier semi-médiéval semi-futuriste. Edward Hall n'est pas encore celui qui donnera à cette tragédie de l'ambition meurtrière le renouveau qu'il avait pu apporter aux drames historiques de Shakespeare.

Nathalie Rivère



Edward III, Royal Shakespeare Company, Gielgud Theatre, Janvier 2003:

>Greg Doran annonce l'arrivée de cette pièce dans le giron des pièces autorisées du Barde comme un événement scénique majeur destiné à faire le lien entre le répertoire shakespearien et celui de ses contemporains longtemps laissés dans l'ombre: "We have scripts for over 600 plays written between Shakespeare's birth and the closure of theatres in 1642. It's perhaps not so surprising then that we know so little of the others. Here then is an opportunity to begin redressing that balance. There's a 'new' Shakespeare play, or at any rate *Edward III* has been deemed to contain enough Shakespeare to warrant its inclusion in the canon of the Bard's plays. This production is the first chance since that 'canonisation' of testing the play in the theatre". Il est vrai que l'intégration de *Edward III* au répertoire de la RSC est un événement après les productions groupées des drames historiques à l'intérieur du cycle 2000-2001 *This England, This History*. *Edward III* est le lien chronologique qui vient mettre en place à la fois la généalogie complexe des monarques anglais et qui vient soutenir toute la thématique du déchirement de la *persona* royale. L'origine des errances des monarques à la veille de batailles décisives transparaît dans cette pièce dont la première version est datée de 1595. L'adaptation d'Anthony Clark insiste bien avant le début de la pièce sur cette solitude problématique des rois. Ainsi, lorsque le public rentre dans la salle, il est confronté à une scène vide et un trône au velours rouge sang légèrement excentré tout comme la couronne en équilibre sur le rebord du siège. L'espace scénique est plongé dans l'obscurité à l'exception d'un rayon de lumière qui vient souligner l'asymétrie provoquée par le déplacement du trône. Avant même l'arrivée des acteurs, l'espace certes réduit à une entité vide et symboliste révèle le fond de la pièce : une royauté déchirée, déplacée, qui n'aura de cesse de prouver sa légitimité tant du côté français qu'anglais.

La dislocation des royaumes et l'instabilité des monarques trouvent leur expression dans cet espace dépouillé. Greg Doran défend ce choix d'une scène comme une toile vierge sur laquelle les acteurs peuvent réinventer leur partition : "Though we have often had very large and elaborate scenery in the Swan, it works perfectly well without any ; allowing all the flexibility and fluidity of Shakespeare's theatre", (in "Plays for a Money-Get, Mechanic Age", introduction à l'édition 2002 d'*Edward III*, sous la direction de Roger Warren, Nick Hern Books, pp xiii-xiv). Clark limite le rôle de son décorateur à l'inclusion d'accessoires symboliques en surimpression sur le vide scénique. Ainsi, la première bataille opposant Edouard III au Roi Jean prend la forme d'une calvacade discontinue d'hommes en armes pendant que les monarques observent le chaos guerrier du haut de chaise d'arbitre de tennis On pense déjà à *Henry V* et à ces balles de tennis que le jeune roi veut changer en boulets de canons Les rapprochements avec cette pièce emblématique sont nombreux tant dans le texte que dans les choix de mise en scène, et l'on en vient parfois à regretter un peu qu'*Edward III* prenne la forme d'une répétition générale de la bataille d'Azincourt. En arrière-plan on voit bientôt apparaître des bouliers géants faits de crânes rouges pour les anglais et bleus pour les français, devant lesquels on va énoncer le nombre et le nom des morts de part et d'autre. Le texte et le jeu semblent de plus en plus les balbutiements agréables d'une autre guerre et d'une autre pièce.

Néanmoins, si Doran a donné le mot d'ordre d'une mise en scène en palimpseste pour cette saison du Swan 2002-3, Clark parvient quand même à donner son originalité à *Edward III* d'un point de vue visuel à travers la métamorphose de la scène en une construction arachnéenne complexe. L'espace de jeu est tendu de cordes censées déterminer les camps respectifs de chaque armée. Mais, progressivement l'entrelacs des filins se fait inexorable et inextricable et les acteurs sont contraints de violenter leurs corps pour donner leur réplique dans le bon camp. La symbolique chaotique de ces cordes se resserre autour du personnage de ces batailles, Edouard Le Prince Noir. En effet, celui-ci est acculé dans une cuvette avec une armée famélique et se voit encerclé par les amas de cordes appartenant aux trois fils du Roi Jean. L'espace problématique vient en renfort du doute du Prince à la veille de la bataille, doute qui préfigure celui du roi Henri sur le sol d'Azincourt. Pourtant ici, ce n'est pas un héraut que Shakespeare convoque, pour dissuader le Prince Noir, mais trois. Ces derniers s'extraient avec agilité de la toile d'araignée française pour négocier la reddition du Prince de Galles. Edouard est prisonnier du surnombre des troupes françaises autant que le corps de Jamie Glover, (impressionnant Prince Noir), lutte contre ces cordes qui remettent en cause l'équilibre physique et la prestance morale de son personnage. L'espace se voit fragmenté à l'infini par ses traits qui viennent briser l'harmonie du monochrome général de la scène du Gielgud Theatre.

Les choix anachroniques de Connellan quant au décor et aux costumes, très années 1940, rappellent que la mise en scène fut jadis confiée à Edward Hall qui s'était désisté au profit de *Macbeth*. Néanmoins, la sobriété de Clark permet ici à ces touches modernistes de fonctionner à plein contrairement à la production d'Edward Hall. En effet, lorsque les citoyens de Calais sont surpris dans leur fuite vêtus comme les foules de l'exode massées sur les routes françaises durant la Drôle de Guerre, le public est confronté à la cruauté des combats atteignant son apogée dans l'interprétation sombre et impitoyable, que fait David Rintoul, du roi Edouard.

Si l'intérêt d'*Edward III* réside surtout dans la mise en scène d'Anthony Clark, il faut aussi saluer le duo père-fils incarné par David Rintoul et Jamie Glover dans les rôles du roi Edouard et du Prince Noir. L'opposition des deux acteurs dans leur jeu, sobre pour le premier et fougueux pour le second, permet la mise en lumière de la dualité des monarques. Rintoul présente un roi Edouard impitoyable tant dans sa quête des faveurs de la Comtesse de Salisbury que dans sa voracité à conquérir le royaume de France. Glover, quant à lui, met l'accent sur le sens du

devoir et de la guerre du Prince Noir qui se montre un parfait héritier dans son acharnement sanglant à défaire les armées françaises. Ainsi, si la pièce est une ébauche dans laquelle on retrouve des tentatives développées dans le reste du répertoire shakespearien, la direction d'Anthony Clark et le jeu des acteurs principaux font de ce texte un prologue parfait aux histoires flamboyantes qui suivront.

Nathalie Rivère



Actualités

Journée d'étude consacrée au *Songe d'une nuit d'été*, Lyon, janvier 2003.

Jacques Ramel (Louis Lumière, Lyon II) : "[Quelques problèmes de mise en scène dans *Le Songe d'une nuit d'été*](#)".

Francis Guinle (Louis Lumière, Lyon II) : "['The concord of this discord' : la fausse relation dans *Le songe d'une nuit d'été*](#)".

Yves Peyré (Paul Valéry-Montpellier III) : " La fécondité du *Songe* "

Pauline Blanc (Lyon III) : "[The "palpable-gross" Play of Pyramus and Thisbe: Shakespeare's Comic Anatomy of Sixteenth Century Stagecraft](#)".

Patricia Parker (Stanford University) : " Editing *A Midsummer Night's Dream* for the New Arden Shakespeare "

Philippa Berry (King's College, Cambridge) : " Re-mapping Knowledge in *A Midsummer Night's Dream* "



Compte-rendus de séminaire

Résumés des communications Iris

Lundi 17 mars 2003

Julia BRIGGS (Leicester): 'Or in the heart, or in the head?': Sexuality in *Measure for Measure*.

>*Measure for Measure* could be read as a sermon on the text of Matthew 7:1, 'Judge not that ye be not judged', a verse which opens up questions of judgement, justice and the law, both human and divine, in warning that we will be judged according to how we judge others (and this was literally true, in Roman law). Questions such as these, concerning both the government and regulation of the state (through laws), and the government and regulation of the individual were closely related, in early modern society, through the metaphor of the head ruling the body (both personal and communal). But in *Measure for Measure*, heads are subject to a series of exchanges and substitutions. As head of state, the Duke is replaced by Angelo, and when the old law against fornication is revived, Claudio's head is forfeit, but Angelo proposes to exchange it for Isabella's maiden-head. At this point, the Duke steps in, substituting Mariana's maiden-head for Isabella's and Ragozine's head for Claudio's.

The rule of the head is thus called in question: though associated with the rule of justice (as opposed to the rule of mercy, that of the heart), it also begins to be associated with the free, lawless and transgressive imagination, and its desires. Imagination links Angelo, and his thoughts, with the creativity of the playwright, on the one

hand, and the receptivity of the audience, on the other. At the centre of the play (both literally and metaphorically) is Angelo's garden (imagined, because not seen on stage) with its keys and stone walls, where an exchange is to take place in the dark the enclosing walls echoing the walls of the city of Vienna, the prison, the convent and Mariana's moated grange. This offstage, feminised space is the setting for the bed-trick, an event that sets body against imagination, and heart against head.

It has often been claimed that the device of the bed-trick was widely used in renaissance drama, but actually I have found only two examples before Shakespeare's use of it in *All's Well That Ends Well* (date uncertain) and *Measure for Measure* (performed at court December 1604), whereas there are well over twenty occurrences after 1604, most of them owing something to his example. Here, as so often, Shakespeare drew on the novella, where bed-trick stories typically follow two patterns: in the first (e.g. Boccaccio's *Giletta of Narbonne* and Shakespeare's *All's Well*), the wife wins her husband and gets pregnant by him in response to a series of tests he sets for her. In the second model, a wife saves her husband from infidelity by substituting herself for another woman in his bed (as in *Measure for Measure*). But perhaps the most significant example of a bed-trick in fiction occurs in Sidney's *Old Arcadia*, which also includes the law against fornication. In the extended trial scene at the end of the book, Sidney explores the legal differences between intentions and acts, much as they are explored in *Measure*, where Isabella, acting as intercessor for the second time, pleads for Angelo to be punished according to his acts rather than his intentions (even though these contrast unfavourably with Claudio's). Isabella's point, that thoughts are no subjects, returns us to the transgressive nature of thoughts and desires, while comparing the freedom of the mind with the allegiance owed by the body to the state. The relation of the subject to the state was most problematic in the area of religion in early modern England. *Measure* reworks a theme common among protestant playwrights such as Dekker, Middleton and Munday, in which a woman is threatened by state authority, and her resistance symbolises that of the soul rejecting religious coercion. Shakespeare, by contrast, sets his narrative in Vienna, one of the seats of the Holy Roman Empire, where the precise' (i.e. Puritan?) Lord Angelo threatens Isabella, the prospective nun, as if consciously rewriting that particular theme of Protestant resistance to state oppression.



Publications :

LES FONDEMENTS PHILOSOPHIQUES DE LA TOLERANCE, Paris, PUF, 2002.

Sous la direction de Yves Charles Zarka, Franck Lessay et John Rogers

En trois Tomes :

Tome 1 - **Etudes** - Paris, PUF, 352 pages - 27 euros

Contributions de :

Hélène Bouchilloux, Justin Champion, Luc Foisneau, Jean-Michel Gros, Ian Harris, Sarah Hutton, Franck Lessay, Scott Mandelbrote, John Rogers, Jean-Fabien Spitz, John Spurr, Yves Charles Zarka

Tome 2 - **Textes et documents** - Paris, PUF, 456 pages - 36 euros

Textes anglais :

John Corbet, John Milton, Martin Clifford, Slingsby Bethel, Edward Stillingfleet, George Villiers, John Locke.

Textes français :

Henri Basnage de Beauval, Jacques Bénigne Bossuet, Pierre Jurieu, Pierre Bayle.

Documents historiques anglais :

Déclaration de Breda du 4 avril 1660, Déclaration d'indulgence de 1672, Déclaration d'indulgence de 1687, La loi de tolérance de 1689.

Documents historiques français :

Edit de Nantes (1598), Edit portant révocation de l'Edit de Nantes (1685)

Tome 3 - **Supplément du Commentaire Philosophique de Pierre Bayle** - Paris, PUF, 264 pages - 25 euros.

Introduction et annotation par Martine Pécharman



