

PLASTICITÉ DE SHAKESPEARE

Chronique transatlantique (IX)

Shakespeare était friand de jeux d'identité (y compris sexuelle), de déguisements, des jeux de mots et des doubles sens qui aboutissent à des retrouvailles inattendues.

Sa première pièce, *La comédie des erreurs*, est déjà un *summum* du genre parce que, s'agissant d'une comédie, la profondeur des personnages n'a pas besoin d'être développée. Elle est montée par *The Acting Company*, créée en 1972, qui s'est donnée pour mission d'apporter aux étudiants de villes et régions artistiquement mal desservies une véritable expérience théâtrale. Leur tournée de 2010-2011 les a amenés au campus de la *Pace University* (du 9 au 17 avril).

L'histoire est simple. Le bateau où se trouvait une famille coule lors d'une tempête ; les frères jumeaux ainsi que leurs esclaves personnels, qui vont se révéler être des jumeaux également, se retrouveront après des jeux d'amour et des escarmouches avec la justice ; et pour comble, le père qui les cherchait retrouvera dans la personne d'une abbesse la femme qu'il pensait noyée. Histoire peu vraisemblable explique le directeur, Ian Belknap, d'où une production qui s'inspire du style de Charlie Chaplin, un jeu exagérément gestuel couplé avec des gags répétés qui visent à montrer en quoi et pourquoi la comédie shakespearienne est souvent l'expression d'un désir inavoué, d'une douleur qu'on n'ose pas exprimer. Ainsi cette pièce quelque peu superficielle acquiert un caractère durable, presque classique.

Apporter au pays profond une culture classique est aussi la mission de

l'Aquila Theater, créé en 1991, qui a présenté *Le songe d'une nuit d'été* au *Skirbell Center* (le 22 avril 2011). Cette compagnie, qui visite une soixantaine de villes chaque année, propose une vision large du « classique ». Par exemple, la veille de sa présentation du *Songe*, elle montait une version superbe des *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, soignant l'allusion au classique par un usage inattendu de masques (créés par David Knezz).

Même si j'apprécie d'habitude cette troupe, j'ai été plutôt déçu par cette version du *Songe d'une nuit d'été*, qui m'a semblé traîner trop longtemps avant d'aboutir. L'histoire, ou plutôt les trois histoires qui composent la pièce, tournent toutes autour de la nature irrationnelle de l'amour. Si c'est cela la « thèse » de la pièce, il m'a semblé qu'on aurait pu se passer du dernier acte où les artisans, dont Bottom, celui qui, dans la deuxième histoire, fut transformé en âne pour devenir l'objet du désir fou de Titania, la reine des fées, avant que tout le monde se réveille, présentent leur propre version d'une histoire d'amour. Comme il se doit, leur pièce est assez gauche, l'humour boiteux, la trame inélégante.

Curieux, je suis allé interroger Peter Meineck, le fondateur et directeur artistique d'Aquila. Avant d'en venir à ma déception, il m'a expliqué l'origine et la nature du projet d'Aquila. De formation classique, anglais habitant New York, Meineck a traduit plusieurs pièces du grec et du latin. Ses acteurs sont souvent des Anglais, expliquait-il, car des acteurs américains qui s'établissent à New York sont souvent originaires de la province et n'ont aucun désir de s'y retrouver, tandis que les Anglais, modernes Kerouac sur les routes, rêvent de longues tournées dans l'Amérique profonde. Enfin, il est difficile (et cher) de trouver à New York une salle de la taille nécessaire pour rendre le carac-

Journal

rière « épique » qui est essentiel au classique tel que Peter Meineck le conçoit. Ainsi, parlant de deux pièces d'Aquila que j'avais vues il y a quelques années, la mise en scène du roman de Joseph Heller, *Catch 22*, et celle du premier livre de l'*Illiade* dans un petit théâtre *off-off Broadway*, Peter Meineck me dit que leur production en tournée, dans des salles de 500-600 places était plus réussie, et que, pour cette raison, il avait refusé l'offre d'une salle permanente new-yorkaise plus **petite**¹.

Revenant au *Songe*, Peter Meineck reconnaissait la difficulté de la redondance de la pièce mais il expliquait que le metteur en scène, Kenn Sabberton, tenait à cette scène qui avait une certaine portée politique, car la pièce de Bottom et ses amis artisans était tout de même présentée devant la royauté... tout comme celle de Shakespeare était montée devant la reine et sa **cour**². Cette politique « de classe », disait Meineck, est plus fréquente dans les productions anglaises de la pièce. C'est possible... Néanmoins, je garde en mémoire la version du *Songe* que j'avais vue il y a plusieurs années présentée par la *Guérilla Shakespeare Company* à Washington Square Park au moment où la nuit tom-

bait et que la magie de la nature se faisait sentir avec l'air enfin rafraîchi d'un jour humide de l'été **new-yorkais**³. Lors d'un tel moment magique, le *Songe* se suffit sans la reprise artisanale d'un supplément politique.

Classique et politique pour public averti

Qu'en est-il du politique chez Shakespeare ? Si la question a un sens, c'est que l'effort pour y répondre démontre que le politique n'est pas un domaine séparé de façon étanche de la vie et réservée à une analyse en surplomb de spécialistes. Les pièces historiques, tels les deux *Richard* et les trois *Henry*, sont autant d'études du caractère humain. Peut-on dire que *Hamlet* ou *Othello* sont des pièces politiques ? *Jules César* et *Antony et Cléopâtre* se situent peut-être dans la tradition républicaine qui cherche ses modèles et illustrations chez les Romains ; mais Shakespeare était-il républicain ? Il est vrai que Karl Marx connaissait bien et aimait citer Shakespeare ; mais les discours qu'il cite longuement dans *les Manuscrits de 1844*, cette œuvre qui témoigne de son passage de la philosophie au politique, se trouvent dans *Timon d'Athènes*. Or, cette pièce tardive n'a, semble-t-il, pas été mise en scène du vivant de Shakespeare et son authenticité fut longtemps mise en question (elle ne se trouve pas dans l'édition des *Œuvres* de 1938 que j'ai héritée de mon grand-père).

De quoi s'agit-il dans *Timon* (qui fut donné au *Public Theater* du 15 février au 6 mars 2011) ? Un homme riche, dont la vanité est nourrie par les cadeaux qu'il offre à ses amis, invite à une table bien fournie où l'on fait l'éloge de la vraie amitié. Lui qui ne s'occupait jamais de gérer sa fortune appren-

1. Cette idée d'une distance épique nécessaire au classique donne à penser. Voir « Quelle distance pour voir clair ? Chronique transatlantique VI », *Esprit*, février, 2011, p. 191-195.

2. Le caractère de Bottom fut créé exprès pour Kemp, un ami de Shakespeare, ce qui fait penser qu'il y attachait de l'importance. Selon certains commentateurs, Bottom représente une des plus sublimes créations de Shakespeare. En effet, cet homme dont la bonne humeur rieuse reste constante à travers toutes les péripéties du *Songe* a quelque chose d'admirable, représentant peut-être la « classe » artisanale, mais son rapport à la « thèse » de l'irrationalité de l'amour n'est pas évident.

3. Je n'ai pas pu voir la version de *Songe* produit par *Folding Chair Classical Theatre* du 5 mai au 4 juin 2011 dont l'astuce serait qu'elle est jouée par seulement six acteurs dont le rôle sera déterminé par le public avant le début de la pièce. On ne sait pas pourquoi ni comment cet artifice ajoute un élément nouveau.

Journal

dra qu'il n'a pas seulement tout dépensé mais qu'il est endetté jusqu'au cou. Ses visites successives à ses amis pour emprunter de l'argent rencontrent des refus plus éhontés les uns que les autres. Alors Timon devient misanthrope ; il quitte la société pour vivre dans la forêt. C'est là, alors qu'il continue à maudire l'humanité entière, qu'il découvrira une cache d'or dont il n'a plus que faire... mais qui lui attire la visite de ses anciens amis qui espèrent de nouveau profiter de sa fortune. Et c'est alors qu'il se livre aux imprécations que cite le jeune Marx :

Ce peu d'or suffirait à rendre blanc le noir, beau le laid, juste l'injuste, noble l'infâme, jeune le vieux, vaillant le lâche... Cet or écartera de vos autels vos prêtres et vos serviteurs ; il arrachera l'oreiller de dessous la tête des mourants ; cet esclave jaune garantira et rompra les serments, bénira les maudits, fera adorer la lèpre livide, donnera aux voleurs place, titre, hommage et louange sur le banc des sénateurs ; c'est lui qui pousse à se remarier la veuve éplorée. Celle qui ferait lever la gorge à un hôpital de plaies hideuses, l'or l'embaume, la parfume, en fait de nouveau un jour d'avril. Allons, métal maudit, putain commune à toute l'humanité, toi qui mets la discorde parmi la foule des nations...

Ces paroles n'ont pas besoin de commentaire, malgré la suggestive mise en scène au *Public* qui encourage des comparaisons avec le climat surchargé des années folles de la financiarisation.

Mais si l'on interprète *Timon* comme une pièce politique, on simplifie le politique comme tendait à le faire d'une autre façon la mise en scène du *Songe* chez Aquila. Prenons l'exemple d'une autre grande pièce de Shakespeare : la production à la *Brooklyn Academy of Music* (le BAM) du *Roi Lear* sous la direction de Michael Grandage avec Derek Jacobi dans le rôle principal⁴ (du 28 avril au 4 juin 2011). Leur choix, contestable, semble être de souligner

le psychologique, la crainte de la vieillesse et de la folie avec le retour à l'enfance qui s'ensuit ; puis le caractère arbitraire et hautain d'un roi qui ne peut pas accepter d'être un simple homme et qui bannit sa fille adorée, Cordélia, qui se refusait à le flatter. Tout cela traverse la pièce, ainsi que le thème de la vision chez un homme qui ne peut ni se voir ni voir l'autre pour ce qu'il est (succombant aux flatteries des deux sœurs aînées).

Mais ce n'est pas seulement Lear qui est trompé (et se trompe) par son absence de vision. C'est aussi le loyal Gloucester, qui ne voit pas le piège tendu par Edmund, son fils bâtard, à Edgar, l'héritier légitime qui souffrira, comme Cordélia, de l'aveuglement d'un père. Et c'est Gloucester auquel on arrachera les yeux, et qui ne saura pas reconnaître Edgar, déguisé en fou pour se protéger de la menace que fait peser sur lui et son père et son demi-frère. Edgar, réduit à sa nudité, donc entièrement visible, sera « le fou qui guide les aveugles » alors qu'Edmund continue ses tromperies. « J'aurai ces terres par mon esprit (*wit*) sinon par la naissance », disait-il déjà au premier acte. Est-ce lui donc, Edmund, qui représente le politique ? Ce serait trop simple ; Shakespeare n'identifie pas politique et pouvoir. On le voit à la fin de la pièce : c'est le chétif duc d'Albany, moqué pour sa « douceur laiteuse » par sa femme, Goneril, la fille de Lear, qui ramasse le pouvoir alors que son ambitieuse femme devenue rivale de sa sœur et conspiratrice pour l'amour d'Edmund mourra après avoir empoisonné Régane, sa sœur. Ce dernier, au lieu de goûter l'amour de deux femmes, mourra à son tour, avant

4. Peter Meineck me dit que le théâtre de la BAM a la taille idéale pour faire du théâtre « épique ». Ce lieu, un ancien cinéma laissé en quasi-ruines, fut découvert par Peter Brook, qui voulait y faire jouer sa version de la *Mahabharata*.

Journal

de pouvoir annuler la sentence de mort de Cordélia, ce qui finira par briser le cœur de son père.

Lear est une tragédie, ce n'est pas une fabrique de thèses, quelle que soit leur nature, comme l'illustre par ailleurs un autre thème qui revient constamment dans cette œuvre inépuisable : celui de la force non maîtrisable de la nature, actualisée dans cette production de *Lear* par la fameuse scène de la tempête où le fou du roi essaie de raisonner à sa façon avec celui qui ne peut pas s'accepter pour ce qu'il est.

Il y a une autre simplification du politique à éviter chez Shakespeare : celle qui voit la *Tempête* comme une sorte de tract anticolonialiste. Le personnage de Caliban (dont le nom rappelle le cannibale) représenterait un habitant primitif de l'île auquel Prospero apprend le langage avant d'en faire son esclave. C'est vrai, mais ce n'est pas tout ni le plus important. Car Prospero est un magicien qui gouverne avec sa baguette magique toute l'action de la pièce (par la médiation de son autre esclave, la fée Ariel). Est-ce donc Prospero qui serait l'incarnation du politique ? S'il l'était, c'est un gouverneur généreux, car il accepte ce qu'il n'avait pas prévu, l'amour de sa fille Miranda avec Sébastien. Encore une fois, la trame est plus compliquée. Dans la production proposée par le *Target Margin Theater* (du 7 au 27 mai 2011), sous la direction de David Herskovits, le directeur qui présente la pièce au public disparaît pendant que la tempête fait rage ; et quand l'action de la pièce commence, cet homme réapparaît dans le personnage de Prospero qui, quand on y songe, joue le rôle du metteur en scène idéal, tout puissant et tout prévoyant. Ce serait donc l'homme du politique ? Mais, on sait qu'à la fin, Prospero abjure la magie, libère Caliban et Ariel, et tout le monde se réconcilie dans une harmonie enfin trouvée.

L'actualité de Shakespeare

La production de la *Tempête* dont je viens de parler eut lieu l'un des premiers beaux samedis du printemps, à 16 heures, dans une petite salle devant un public surtout jeune. À quelques exceptions près, les acteurs étaient jeunes aussi, certainement pas des professionnels ; et la mise en scène était créative mais austère. Qu'est-ce qui attire aussi bien des acteurs que le public ? On se pose la question depuis plusieurs siècles. Je me la suis posée de nouveau il y a quelques semaines lorsque, traversant Washington Square Park, après avoir entendu les chanteurs folk qui rivalisent avec des apprentis jazzmen, tous deux sur un fond sonore de l'enclos où les chiens peuvent jouer librement sans laisse, je passais à côté d'un groupe d'étudiants qui présentaient leur version peu fardée de *La nuit des rois*. Visiblement enthousiastes, mêlant des chansons élisabéthaines avec *hits* des Beatles, leur présence dans ce parc était impressionnante. Hélas, j'ai fini par partir car l'abolement des chiens était plus fort que la voix des acteurs.

Il y a quelque chose dans la langue de Shakespeare qui attire ; je crois que cela tient à sa capacité de libérer les connotations de la parole, parfois en comédie ou en paradoxe, parfois avec une sensibilité psychologique frappante, parfois aussi dans un jeu scatologique. J'en ai trouvé une confirmation dans un endroit tout à fait inattendu : une version, revue, retraduite et réimaginée du *Misanthrope* de Molière. Il s'agit de *The School for Lies* (au Classic Stage Company, du 13 avril au 22 mai 2011). Cette production réunit le traducteur David Ives avec le metteur en scène Walter Bobbie dont la collaboration nous avait donné (en janvier 2010) une magnifique *Venus in Fur* qui montrait la métamorphose d'un directeur qui voulait mettre

Journal

en scène le roman éponyme de Sador Masoch qui sera petit à petit apprivoisé par une apprentie actrice. Ives et Bobbie avaient déjà collaboré au même théâtre en 2007 dans *New Jerusalem*, une représentation de la vie et du procès en hérésie de Spinoza qui révélait un Spinoza jeune et enthousiaste que je ne connaissais pas. On comprend donc que malgré ma manie shakespearienne, je suis allé voir ce qu'ils imaginaient faire de, ou avec, Molière.

L'idée de la mise en scène est de remplacer Alceste par un nouveau personnage dénommé Frank, dont le nom est évidemment choisi pour son assonance avec « franc ». Chez Molière, Alceste s'obstine dans sa détestation de l'homme et de la société et Célimène refuse de se retirer avec lui. *The School* transforme cette conclusion sombre pour en faire une histoire burlesque – pour le *shakespeariser* pourrait-on dire ! Le résultat est remarquable ; David Ives rend parfaitement le style en couplets de vers rimés de Molière de sorte qu'on se prend parfois à imaginer que les acteurs parlent français⁵.

Mais comment peut-on « shakespeariser » Molière ? Personnage contradictoire, et donc comique, Alceste est attiré par Célimène, une femme dont il devrait mépriser les mœurs. Alors que Molière n'explique pas l'origine de cette attraction d'opposés, *The School* invente une intrigue fondée sur la rumeur, le double sens (parfois grossier, Clitandre devenant Clitoris à plusieurs reprises) et le travestissement pour la faire comprendre. C'est son ami, Philante, qui sera à l'origine d'une rumeur qui donne à Frank une origine royale, ce qui inté-

resse une Célimène accablée de procès résultant de son franc-parler (comme le fut l'auteur de *Tartuffe*). Frank, de son côté, est l'objet du désir secret d'Éliante (elle-même désirée par son ami Philante, qu'elle méprise à cause d'une rumeur, selon laquelle il serait un travesti, inventée par Frank pour dénoncer le règne de la rumeur). Frank, pour dépitier Célimène, offre sa main à la timide Éliante qui devient ainsi la rivale de sa cousine, ce qui donne lieu à des échanges à double tranchant.

L'intrigue se complique encore lorsque Célimène est confrontée à Arsinoé, la prude qui lui a volé des lettres compromettantes, mais qui va à son tour convoiter, et s'offrir, à Frank, qui reste aveuglément fidèle à Célimène. Où que l'on tourne, la franchise semble vouée à une incompréhension réciproque. Au dénouement, on se croit chez Shakespeare. Il se trouve en effet que Frank n'est autre qu'Alceste, le mari de Célimène disparu sans traces lors d'un voyage. Il se serait déguisé pour tester la fidélité de sa femme, objet de rumeurs malveillantes et dont la vie de coquette moqueuse de tous ces prétendus amants était une manière de maintenir sa fidélité au mari qu'elle persistait à aimer. Et, pour comble, on va apprendre que le domestique de Frank est le frère jumeau longtemps disparu du serviteur de Célimène.

Si je termine sur *The School for Lies* c'est pour dire que Shakespeare a bon dos ; il supporte des interprétations diverses et se prête même à une reprise d'un auteur aussi classique qu'est Molière. Il est un classique qui reste actuel parce que son œuvre résiste à toute réduction simpliste qui en ferait un auteur à thèse. Si j'insiste sur ce dernier point, c'est que j'étais allé quelques jours avant d'écrire cette chronique voir *Living with History : Camus, Sartre, de Beauvoir* (au *Medicine Show Theater*

5. Or, quand on fait attention aux comportements dénoncés par Frank, on reconnaît tout de même notre propre époque. Notons aussi la qualité des costumes (y compris les coiffures) due à William Ivey Long qui a fait des trouvailles pour mélanger le style de l'époque avec le contemporain.

Journal

Ensemble, du 28 avril au 22 mai), écrit par Howard Pflanzner avec l'assistance de la metteur en scène issue du théâtre expérimental, Barbara Vann. Il s'agit d'une production ambitieuse qui cherche à montrer que l'existentialisme avait lui aussi bon dos, et qu'il garde (ou pourrait retrouver) son actualité parce que, comme le disait Camus, « rien dans la vie n'est clair et simple ». On peut ne pas être d'accord sur le plan philosophique ou politique avec cette reprise des frasques et débats des existentialistes pendant et après l'Occupation

(jusqu'à la mort de Camus), mais l'intérêt de la pièce comme œuvre théâtrale vient de sa manière d'introduire des scènes de pièces telles que *Caligula*, *Les mouches*, ou *Huis clos* (ainsi que *Le désir attrapé par la queue* de Picasso). Hélas, je ne suis pas sûr que ces œuvres soient toujours connues du public, ce qui fait qu'il y a parfois des longueurs où l'on se perd, ce qui ne contribue pas au renouvellement souhaité par l'équipe du *Medicine Show Theater Ensemble*.

Dick Howard