

JOUER SHAKESPEARE EN ANGLAIS

2. L'acteur sur le fil : adresse directe et *cue script*

PAR CHRISTINE RAVAT-FARENC

PREAMBULE : LES REGLES D'UN JEU HALETANT

Après un premier épisode consacré à la question de la langue de Shakespeare, aux difficultés et atouts des acteurs francophones à s'en saisir en anglais, nous consacrerons ce second épisode de notre série « JOUER SHAKESPEARE EN ANGLAIS » au jeu proprement dit. A partir d'une analyse des conventions élisabéthaines, nous examinerons ce que « jouer Shakespeare » peut apporter au jeu de l'acteur, dans ce début de 21^e siècle qui a intériorisé les grandes aventures actorales du 20^e siècle — du tournant naturaliste stanislavskien à la performance post-moderne.

Deux conventions scéniques élisabéthaines structurent particulièrement le jeu de l'acteur et sa réception par les spectateurs à l'époque de Shakespeare. Il s'agit d'abord de la convention d'adresse directe au public, restée en usage dans l'école de jeu anglo-saxonne jusqu'à nos jours, mais disparue du théâtre classique et moderne français. Réapparue dans la seconde moitié du 20^e siècle dans le théâtre à texte d'Europe continentale, l'adresse directe contemporaine ne repose cependant pas sur une même conception de la théâtralité que l'adresse directe de la Renaissance anglaise, ni sur ce que l'adresse directe peut signifier aujourd'hui lorsqu'on joue Shakespeare.

Ensuite, si cette convention-là est assez connue, elle est rarement envisagée dans son association originelle avec l'autre grande technique élisabéthaine, celle des *cue scripts*, quasiment inconnue en France. Dans une époque qui ignorait les répétitions collectives et la direction d'acteur, le comédien de Shakespeare ne disposait que du texte de son rôle et était ignorant des autres répliques. Il ne pouvait compter pour la compréhension de l'intrigue que sur son propre texte (son *cue script*) et sur la mémorisation de ses *cues*, derniers mots des répliques déclenchant sa prise de parole et indiquées sur son *script*.

On imagine le saut dans le vide que pouvait être pour les acteurs la première représentation publique, et le niveau d'écoute, de réactivité, de capacité d'improvisation nécessaires au jeu. Ces deux techniques associées — adresse directe et *cue scripts* — permettaient à l'acteur de démultiplier les espaces de jeu, oscillant constamment entre réel et fiction, construisant son rôle à vue, en concurrence permanente auprès du public avec les autres acteurs-rôles, dans ce jeu de persuasion qu'est la performance shakespearienne. Dans cette compétition dont les règles étaient connues de tous, mais où la part du hasard et de l'aléatoire était grande, l'acteur était comme suspendu au-dessus du vide, avec l'auteur comme guide, pas toujours comme ami, et avec ses partenaires et le public comme alliés parfois, comme adversaires le plus souvent.

Restituant au jeu toute sa dimension originelle de hasard, de performance physique et de virtuosité dans la compétition ludique du plateau, ces techniques, notamment celle inédite en France des *cue scripts*, sont enseignées à l'ESAD depuis 2015. Une contextualisation historique permet par ailleurs aux jeunes acteurs d'en comprendre les conditions d'émergence et

d'en maîtriser les significations esthétiques (jeu de l'acteur, scénographie, direction d'acteur) et idéologiques (implicites sur le rapport à soi, à l'autre, au corps, intériorisation de l'autorité politique ou résistance).

LE JEU EN ADRESSE DIRECTE AU PUBLIC

Outre-Manche, le texte shakespearien se joue partiellement ou totalement en adresse directe au public : par convention dans les apartés des clowns et les monologues, mais aussi dans tout dialogue, à l'initiative de l'acteur et/ou de la mise en scène.

Cette adresse directe-là est d'une qualité spécifique non seulement à ce répertoire, mais aussi à une tradition britannique de l'adresse. Elle est difficile à comprendre et à pratiquer pour nous autres, héritiers d'un théâtre qui l'a éradiquée pendant longtemps. Afin de nous familiariser avec elle, nous allons commencer par dire ce qu'elle n'est pas, puis nous tenterons de comprendre les conditions de sa disparition en France et de son maintien en Grande-Bretagne, avant de conclure sur le potentiel qu'elle représente pour un acteur-créateur d'aujourd'hui dans le répertoire shakespearien.

Ce que l'adresse directe shakespearienne n'est pas : Brecht, pas tout à fait

Pour « jouer à plein », elle ne peut être confondue avec les adresses directes issues de la modernité, malgré une parenté indéniable. Qu'il s'agisse de l'adresse des monologues comiques des frères Coquelin à la fin du 19^e siècle, puis des nostalgies du théâtre d'art français au début du 20^e siècle pour l'adresse du coryphée (la parabase) dans le théâtre grec antique chez Firmin Gémier ou pour l'aparté de Molière chez Jacques Copeau. Car le monologue comique n'est pas du drame, le coryphée de la parabase est une émanation scénique du peuple à qui il s'adresse et non une individualité, l'aparté est une convention d'interruption de la fiction limitée à la comédie et dont l'usage est très restrictif.

Surtout, l'adresse directe shakespearienne n'est pas assimilable, non plus, à celle de l'esthétique de la distanciation de Berthold Brecht, élaborée dans les années 1930-1940. Car si l'adresse élisabéthaine altère la fiction au profit de l'interaction avec la salle, c'est pour mieux identifier les spectateurs au destin en train de se construire sur scène avec leur concours. Si dans l'adresse directe shakespearienne, une distance se crée bien entre le rôle et l'action, et permet au public de s'interroger sur la pertinence de celle-ci (par exemple, Brutus qui me parle, a-t-il eu raison de tuer César ?), l'acteur est lui toujours identifié à son rôle et ne produit, en jeu, aucun discours critique externe, contrairement à l'acteur brechtien (chez qui l'acteur-Brutus sortirait de son rôle pour commenter les actions de son personnage).

Ensuite, l'adresse directe shakespearienne est distincte dans ses modalités, ses intentions et ses effets des tentatives contemporaines de restauration du lien scène-salle dans la seconde moitié du 20^e siècle. L'adresse directe réapparaît en effet dans le théâtre de texte, sous l'influence du théâtre épique de Berthold Brecht, puis à partir des années 1970, à la faveur à la fois

d'un mouvement post-dramatique¹, de l'influence de l'*art performance*², d'une re-politisation de la scène et de la volonté du théâtre (à l'image de l'*agora* grecque antique) d'inclure désormais le public : des avant-gardes américaines (Living Theater, Robert Wilson) à Stanislas Nordey, Stéphane Braunschweig ou encore Yann-Joël Collin en France. Les monologies contemporaines³ posent également l'adresse directe comme condition de leur mise en scène, chez Thomas Bernard, Heiner Müller, Valère Novarina, Bernard-Marie Koltès, Didier-Georges Gabily ou encore Noëlle Renaude.

Mais ces adresses contemporaines relèvent d'une esthétique dramatique dans laquelle le personnage, la fable, l'action et l'identification de l'acteur au rôle ont été significativement remis en question. Le statut du texte, du langage, et la notion de sujet (vidée de toute intelligibilité, de toute consistance, de toute intentionnalité) diffèrent là profondément de l'univers shakespearien, de son attachement à l'incarnation, même archétypale, et au pouvoir de la parole, même dévoyé.

Maintenant, comment interpréter la longue disparition de l'adresse directe sur les plateaux français et son maintien dans les pratiques britanniques depuis la Renaissance ? Qu'est-ce qui se joue finalement dans l'adresse directe ?

Contextualiser l'adresse directe pour en maîtriser la signification esthétique et idéologique

Précisons d'emblée pour nous en débarrasser, que l'adresse directe au théâtre fonctionne toujours sur l'arrière-plan plus large et très complexe du rapport à la parole dans l'espace public. Ce rapport est inscrit dans une histoire et une géographie, soumis à l'évolution des usages, des mœurs, encadré par la parole politique, médiatique, d'expertise (religieuse, médicale, etc.) et la parole quotidienne, soumise à un droit et des lois (la liberté d'expression). Il faudra écrire cette histoire diachronique et synchronique du lien entre l'adresse directe théâtrale et la parole publique, ce n'est pas notre objet ici.

Nous nous intéressons plus modestement aux techniques et modalités esthétiques que l'adresse directe shakespearienne recouvre, et ce, dans une perspective historique. Quatre questions clés permettent d'en appréhender les enjeux :

- D'où parle-t-on ? La question de l'architecture scénique.

L'adresse directe façonnée dans un théâtre d'architecture élisabéthaine n'est pas celle qui s'élabore dans une tradition théâtrale de la salle à l'italienne.

- Qui parle ? La question du rapport de l'acteur à son rôle.

L'adresse directe ne revêt pas la même signification ni n'engendre les mêmes effets suivant que c'est l'individu-acteur ou l'acteur-rôle qui « parle ». En outre, dans le cas où ce serait l'acteur-rôle, le niveau d'identification du comédien à son rôle en fonction des esthétiques du jeu, changera aussi la

¹ Théorisé par Hans THIES-LEHMANN dans *Le théâtre postdramatique*, L'Arche éditeur, Paris, 2002. On peut préférer à ce concept celui de « théâtre énergétique » (J.F. LYAUTARD) ou encore de « théâtre performatif » (Josette FERAL in *Théorie et pratique du théâtre*).

² Inaugurée par Alan KAPROW, John CAGE et FLUXUS aux Etats-Unis, théorisées par Richard SCHECHNER.

³ Voir BENHAMOU Anne-Françoise, article « Le monologue », in *Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul?*, Alternatives théâtrales, Bruxelles, 2014, pp. 24-29.

nature de l'adresse. Comme on l'a vu, c'est en cela que l'adresse directe brechtienne, bien que présentant des éléments de similarité avec l'adresse directe élisabéthaine (Brecht était un grand admirateur de Shakespeare), en est finalement dissemblable. C'est aussi au nom de l'identification totale et naturaliste de l'acteur à son rôle que l'esthétique stanislavskienne interdit totalement l'adresse directe.

- A qui s'adresse-t-on ? La question générale du public qui en comporte deux.

D'abord, et cela est aussi influencé par l'architecture scénique (lumière, dispositif frontal et/ou latéral), il y a la question du rapport de l'acteur au public. Le public est-il envisagé comme un magma abstrait, une communauté homogène ou une assemblée hétérogène d'individus singuliers ?

Ensuite, et ce point est crucial : le public est-il neutralisé (du fait d'une étanchéité élaborée historiquement entre la scène et la salle) ou réactif (s'autorisant ou autorisé à interagir/réagir avec l'acteur) ? Sur ce point, les traditions française et britannique divergent. Ce n'est évidemment pas la même chose de s'adresser directement au public quand celui-ci se pense fictif et ne croit pas à la possibilité de répondre ou d'interagir réellement, que de s'adresser à un spectateur qui « jouera le jeu ».

- Comment et quand parle-t-on ? L'autre technique élisabéthaine, celle des *cue scripts*, interagit avec l'adresse directe, parfois en l'entravant, parfois en la favorisant.

Ce que ce quadruple questionnement révèle, c'est que l'adresse directe est la technique par excellence du rapport de l'acteur au public et qu'elle est tributaire d'une histoire longtemps cachée : celle de la neutralisation des spectateurs, commencée au début du 16^e siècle et achevée à la fin du 20^e siècle.

Brève histoire du « dressage » du public : à la française / à l'anglaise

Selon Denis Guénoun, la « condition » du spectateur moderne se définit par trois critères majeurs⁴ : l'immobilisation, l'absence d'échanges verbaux avec l'entourage immédiat et surtout la frontalité du rapport sujet-objet. La situation du spectateur jusqu'au 18^{ème} siècle était pratiquement inverse : une relative marge de mobilité, variant selon la place occupée et le degré d'affluence dans la salle ; la possibilité d'échanges verbaux avec l'entourage proche ou lointain ; la combinaison de la frontalité et de la latéralité, avec une certaine primauté à la seconde.

Des deux côtés de la Manche, aller au théâtre était un rituel social dans lequel la scène n'était qu'un des miroirs dans lesquels acteurs et public se miraient. Le jeu se déployait autant sur le plateau que dans la salle, dans la cacophonie, l'échange de quolibets, les rixes et les multiples interruptions. Il fallut « éduquer » le public. Dans cette mutation, l'art dramatique gagna une civilité utile pour l'écoute du spectacle et du texte, mais perdit la spontanéité du lien entre acteurs et spectateurs. Avec la rupture de ce lien, l'adresse directe — dans l'aparté, la parabase et le monologue — disparut en France.

L'assagissement du public a pris du temps, des dizaines d'années, et a nécessité la mise en œuvre de moyens variés pour aboutir à une neutralisation des spectateurs que certains commentateurs nomment

⁴ GUENOUN Denis, *Actions et acteurs*, Belin, Paris, 2005, pp. 154-158.

« dressage »⁵, tant les moyens utilisés sont parfois allés jusqu'à la coercition. Et justement dans ce domaine, la méthode française, comparée à la méthode anglaise, a laissé peu de chance au lien salle-scène. Cela explique la défiance française résiduelle face à l'adresse directe, tandis que les anglo-saxons n'ont jamais cessé de la mettre en œuvre.

A la française :

La coutume parisienne du sifflet, dont Jean Racine date l'apparition en 1680⁶ était une véritable plaie des spectacles. Boileau la condamnait déjà en 1674 dans son *Art Poétique*. Le sifflet provoquait régulièrement des rixes et les troupes de comédiens sollicitent une politique de maintien de l'ordre dans les théâtres dès le milieu du 17^e siècle. Une répression policière sévère, sous l'influence du Marquis d'Argenson, tente de réprimer ces violences à partir de 1690. Aux heures de spectacles, la Maréchaussée investit les théâtres et procède à l'arrestation des siffleurs qui encourent de quelques jours à plusieurs semaines d'emprisonnement en cas de récidive. Certains tentent d'échapper aux sanctions en substituant le bâillement et les éternuements aux sifflets⁷.

La répression policière est dissuasive à court terme, mais les rechutes sont régulières. Pour traiter le problème en profondeur, il faut s'attaquer aux causes et non aux symptômes. Les commentateurs et théoriciens du théâtre font leur diagnostic. D'abord, l'extraversion du public serait attisée par l'histrionisme et le narcissisme de l'acteur. Ensuite l'architecture théâtrale de la « salle à la française » est trop ouverte à tous les regards. Qu'à cela ne tienne, il faut clôturer l'acteur et lui interdire le contact avec le public, c'est ce qu'opérera l'esthétique du « 4^e mur » de Denis Diderot. Ensuite, il faut inventer un autre dispositif spatial qui cloisonne les spectateurs, empêche les échanges latéraux et les orientent vers la scène : c'est ce que réalisera la « salle à l'italienne ».

Ce n'est pas seulement sous l'influence du naturalisme émergent et d'une esthétique picturale que Diderot appelle à l'édification d'un « 4^{ème} mur ». En 1765, dans l'une de ses lettres à une jeune actrice, Mlle Jodin, il justifie l'interdiction formelle d'adresse directe par la nécessaire « vertu » des actrices, qui doivent « tâcher d'avoir des mœurs » :

Que le théâtre n'ait pour vous ni fond ni devant, que ce soit rigoureusement un lieu où et d'où personne ne vous voie. Il faut avoir le courage quelquefois de tourner le dos au spectateur, il ne faut jamais se souvenir de lui. Toute actrice qui s'adresse à lui mériterait qu'il s'élevât une voix du parterre qui lui dît : « Mademoiselle, je n'y suis pas » ; et puis le meilleur conseil même pour le succès du talent, c'est d'avoir des mœurs. Tâchez donc d'avoir des mœurs. Comme il y a une différence infinie entre l'éloquence d'un honnête homme et celle d'un rhéteur qui dit ce qu'il ne sent pas, il doit y avoir la même différence

⁵ Dans leur ouvrage paru en 2006, *Qu'est-ce que le théâtre*, Christian BIET et Christophe TRIAU décrivent l'évolution des lieux et des espaces théâtraux, depuis la *skêna* antique jusqu'aux plateaux actuels. C'est au paragraphe traitant de la salle à l'italienne, qui succède au 18^{ème} siècle en France, à la salle à la française, que les deux auteurs relient ce transfert architectural à la neutralisation du public : « Tandis que l'on dresse le spectateur à se taire et à ne plus bouger, le dispositif qui sera celui du théâtre du 19^{ème} siècle se met en place [...] ».

⁶ Jean RACINE, dans une épigramme, rédigée lors de la création de *L'Aspar* de FONTENELLE, indique que c'est la pièce qui déclencha le premier sifflet.

⁷ Voir MELESE Pierre, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV : 1659-1715*, Slatkine, Genève, 1976, pp. 210-216.

entre le jeu d'une honnête femme et celui d'une femme avilie, dégradée par le vice qui jase des maximes de vertu.⁸

Sous l'effet de la pression esthétique mais aussi morale, le 4^{ème} mur opère une clôture de l'acteur et détourne l'adresse du public vers les partenaires de scène, d'acteur à acteur.

Ce sont surtout les modifications subtiles apportées à l'architecture scénique, sous la pression des théoriciens, qui parachèvent la normalisation des mœurs du public. L'adoption de la salle à l'italienne contribue grandement, en effet, à pacifier la salle, et au passage, à disqualifier l'adresse directe. Déplorant que « les Représentations [soient] incessamment troublées par de jeunes débauchés, qui n'y vont que pour signaler leur insolence, qui mettent l'effroi partout, et qui souvent y commettent des meurtres. »⁹, l'abbé d'Aubignac recommande l'adoption de la salle à l'italienne dans son *Projet pour le rétablissement du Théâtre François* dès 1657. Pourtant, malgré la pression des théoriciens et des architectes qui stigmatisent les vices de la salle à la française, il faut attendre les années 1780 pour que le premier théâtre strictement « à l'italienne » soit construit en France¹⁰.

Pourquoi une telle résistance ? A la fin du 17^{ème} siècle, les deux modèles de salle ont en effet beaucoup en commun, mais ce qui les différencie absolument, c'est l'orientation des parois des loges latérales : parallèles à la scène dans le modèle français, inclinées vers la scène dans le modèle italien. Dans celui-ci, si l'on ajoute les loges qui bordent les côtés du plateau lui-même, on estime alors à 40%, la part de spectateurs qui n'accédaient qu'à une vision exclusivement latérale, ce qui ne semblait gêner en aucune façon. Voir et entendre les acteurs n'étaient pas prioritaire. Ce qu'il fallait voir à tout prix depuis la salle, c'était la salle. C'est donc parce que la salle à la française donnait pleine satisfaction, qu'elle perdurait.

Ce faisant, elle induisait un rapport de l'acteur à l'espace comparable à celui de l'acteur élisabéthain. Comme l'indique Pierre Pasquier et Anne Surgers :

Dans une salle à la française, un comédien doit savoir prendre en compte la globalité de l'espace de représentation : son jeu se projette non seulement en avant de lui, vers un public qui le regarde frontalement, mais aussi dans l'espace qui l'entoure, où se situent les spectateurs. **Comme l'acteur de Nô ou l'acteur élisabéthain, le comédien français du 17^e siècle devait aussi maîtriser l'éloquence de son dos [...].**¹¹

Les conséquences de l'avènement de la salle à l'italienne sur le jeu de l'acteur sont multiples.

Elle regroupe en effet les spectateurs en fonction de leur position sociale — les plus élevées étant les plus proches du fauteuil royal — et instaure une perspective basée sur « l'œil du prince », assis au centre de la première galerie. En cela, elle accroît significativement la frontalité entre la salle et la scène et ce faisant, disjoint la salle et la scène. A l'acteur de la salle à la française qui jouait « en multi-frontal », se substitue un acteur jouant non seulement en frontal mais surtout pour le « roi », déclamant vers ce point central au-dessus

⁸ DIDEROT Denis, *Œuvres complètes*, éditions Garnier, Paris, 1875-77, http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_%C3%A0_Mademoiselle_Jodin, lettre IV, p. 390.

⁹ D'AUBIGNAC Abbé, *La Pratique du théâtre*, ed. H. Baby, Champion, Paris, 2001, p. 703.

¹⁰ Il s'agira du grand Théâtre de Bordeaux, édifié par l'architecte Victor Louis. Voir PASQUIER Pierre et SURGERS Anne, article « La situation du spectateur dans la salle à la française aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles », p. 62, in LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte et SALAUN Franck (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique*, textes réunis et présentés par, Editions l'Entretemps, Montpellier, 2008.

¹¹ Ibid, p. 64.

de la ligne de son regard. Avec les siècles, ce point demeurera, englobant tout, devenant abstrait : le public.

Plus tard, le cadre de scène et l'emploi de l'électricité permettront au comédien d'utiliser la profondeur du plateau. La visibilité ayant supplanté l'ouïe dans l'architecture à l'italienne, l'acteur n'est donc plus contraint de chercher la ligne d'avant-scène, ni le face-à-face permanent qui l'expose à la salle et au cabotinage.

Dans le dispositif à l'italienne, paradoxalement, la frontalité appauvrit le potentiel interactionnel de l'adresse directe qui se désincarne et bascule dans son versant formel : face public et vectorisation vocale vers un public conçu comme un tout. Le cadre de scène, la profondeur du plateau et la frontalité contribuent avec le 4^e mur à clôturer l'acteur et fait disparaître le versant éthique¹² de l'adresse directe : l'interaction avec les spectateurs, en tant qu'assemblée d'individus hétérogènes.

En France, c'est donc au nom du bon goût, de la dignité de l'art dramatique, du respect dû au grand texte dramatique, enfin de l'utilité morale d'un théâtre qui doit justifier de sa fonction sociale, que l'emploi de la force a été légitimé contre l'extraversion du public. La neutralisation du public a ensuite bénéficié de la généralisation de la salle « à l'italienne ». Si l'histrionisme du public britannique de la Restauration¹³ n'avait rien à envier à celui des Français, d'autres moyens ont été mis en œuvre pour le neutraliser.

A l'anglaise :

Outre-Manche, cette neutralisation du public s'est particulièrement appuyée sur les caractéristiques de l'architecture scénique « à l'anglaise ».

A la différence de la salle à la française où le plateau était généralement surélevé, protégé par une fosse d'orchestre ou une barrière empêchant l'intrusion de spectateurs, la scène anglaise brouillaient les frontières avec la salle et favorisait l'intervention du public. Ainsi, dans les théâtres de la Restauration, très inspirés des scènes élisabéthaines, le proscenium s'avancait parfois jusqu'à cinq mètres dans le public. Plateau et parterre se rencontraient au milieu de l'espace, inclinés l'un vers l'autre. La connivence avec les acteurs étaient alors optimale : certains spectateurs donnaient la réplique ou commentaient à haute voix. Compte-tenu de la disposition des portes d'avant-scène, l'entrée des comédiens semblaient émerger du public. Enfin, aucune partition de l'espace n'était modelée par l'éclairage : quand il ne s'agit pas de la lumière du jour, les chandeliers éclairaient autant la salle que la scène.

Mais contrairement à la répression française, en Angleterre, la réponse apportée à ce parasitage se situe sur le plan strictement théâtral. Le comportement histrionique du spectateur est récupéré au bénéfice du spectacle grâce à des stratégies paratextuelles (prologues et épilogues encadrent systématiquement les pièces de la Restauration), si bien que « l'anti-spectateur devient du même coup un hyper-spectateur »¹⁴. Le pacte entre acteur et spectateur s'élabore dans le prologue où le code de la joute oratoire est échangé. Déjà costumé mais pas encore dans le rôle, l'acteur s'adresse au public et effectue dans le rapport des pronoms (nous et vous) la partition langagière entre salle et scène, puis organise la division de la salle en

¹² Si on se réfère, par exemple, à l'éthique du visage et de la responsabilité du philosophe Emmanuel LEVINAS.

¹³ A partir de 1642, après plusieurs décennies de censure du théâtre sous la pression des puritains.

¹⁴ Voir MARCH Florence, article « Le rapport scène/salle dans les théâtres de la Restauration anglaise ou le spectateur réinventé », in LOUVAT-MOLOZAY, op.cit., pp. 78-79.

catégorisant verbalement les spectateurs renvoyés dos-à-dos. Si le texte théâtral ne le prévoit pas, les acteurs improvisent et apostrophent en les nommant tous les perturbateurs potentiels : bellâtres, beaux esprits, femmes hardies et les neutralisent à l'avance par une intimidation rhétorique.

L'adresse directe britannique contemporaine s'ancre dans cette tradition des joutes oratoires entourant la fiction et des parasitages que les acteurs se devaient d'intégrer à leur jeu et à la fable, dans une vigilance de tous les instants. Outre-Manche, l'adresse directe est une convention théâtrale majoritaire. En France, elle est minoritaire et donc subversive¹⁵, car c'est tout une culture théâtrale et politique de la parole qu'elle remet en question.

Ce que l'adresse directe shakespearienne peut être : contre Stanislavski

La grande chance de la technique d'adresse directe britannique est d'avoir bénéficié de la neutralisation du public, sans disparaître. Les commentateurs du 17^e siècle anglais et Hamlet, lui-même, dans la scène avec les comédiens d'Elseneur, comparent l'acteur élisabéthain d'avant la neutralisation à un « crieur public », qui « beugle », « fendant les oreilles du parterre », qui « scie l'air de la main » et se lance dans des « pantomimes incompréhensibles », qui font « rire l'ignorant, [et] affligent les gens de goût ».

Le commentaire de John Stephens en 1615 est peu amène sur l'adresse directe du comédien élisabéthain :

Au moment où il devrait regarder ses partenaires droit dans les yeux, il se tourne vers le public et donne de la voix en quête d'applaudissements, comme un fifre (trompettiste) sur le champ de bataille qui change de place pour trouver l'écho.¹⁶

Hamlet recommande à la troupe d'acquiescer « tempérance » et « coulé » et de ne pas « outrepasser la modestie de la nature ». Dès la Renaissance, une adéquation à la « nature » est donc recherchée dans le jeu de l'acteur. Cette recherche atteint un point culminant dans l'histoire du jeu avec l'esthétique du pédagogue russe Constantin Stanislavski, qui déclarait à propos de son *Système* de jeu :

Le Système, ce sont les lois de la nature. Si nous formons en nous la capacité d'agir selon ces lois, sans oubli, ni enjolivure, rien ne gênera plus notre subconscient. Alors, on n'aura plus besoin du Système.¹⁷

Pourtant, l'aspiration d'Hamlet à un jeu plus nuancé, plus intérieur et respectueux de l'intrigue et des relations entre les personnages, diffère grandement de ce développement « naturaliste » moderne que nous connaissons.

¹⁵ Le « tic » chez Stanislas Nordey (selon sa propre expression), de demander à ses comédiens une adresse directe au public, n'est pas qu'une marotte esthétique. Il travaille sur un certain état de la parole publique en France.

¹⁶ STEPHENS John, *Satirical Essays Characters and Others*, Ed. P. Knight, Londres, 1615 in HAWKES Terence, *Shakespeare in the present*, Routledge, Londres, 2002 : "[...] when he should look directly in his fellows face, hee turnes about his voice into the assembly for applause-sake, like a trumpeter in the fields, thta shift places to get an echo" (notre traduction en français).

¹⁷ « Stanislavski répète », inédit, du russe, Moskva, MHT, 2000, p. 476, cité in AUTANT-MATHIEU Autant-Mathieu, *La ligne des actions physiques, répétitions et exercices de Stanislavski*, L'Entretemps, Montpellier, 2007, p. 20.

Le système stanislavskien repose en effet sur l'idée d'une continuité psychologique, d'une logique du psychisme, dont un présupposé est l'universalité du comportement humain ancré dans une chaîne de causes et de conséquences, d'actions et de réactions. Ainsi, un comédien travaillant suivant la *méthode des actions physiques*¹⁸ construira son rôle grâce à un travail corporel approfondi (tempo-rythmes, stimuli sensoriels, centres de gravité, cercles d'attention) à partir de la suite chronologique des *micro-actions* de son personnage. Il déduira de ce travail une structuration du rôle en *épisodes* successifs jusqu'au dénouement. A chaque *épisode* correspondra un *objectif* et la série de ces objectifs intermédiaires permettra de mettre à jour un *super-objectif* du personnage. L'acteur construit ainsi une ligne psycho-logique d'actes de plateau qui nourrissent ses intentions de jeu.

Dans cette esthétique de jeu, la public est totalement exclu et figure hors des « cercles d'attention » de l'acteur. Toute communication entre l'acteur et le spectateur est prohibée au nom de l'identification « naturaliste » de l'acteur à son rôle et surtout, du spectateur à la fable qui se joue devant lui, comme si elle était vraie, et dont il est « naturellement » exclu.

La pédagogie stanislavskienne s'élabore au début du 20^e siècle dans le contexte de l'émergence de l'inconscient et de la psychanalyse. Or, le jeu et le psychisme élisabéthains ignorent une telle découverte et donnent à voir des actions sans continuité psychologique au sens moderne, cette « nature »-là n'étant pas l'objectif principal de la parole shakespearienne qui vise autre chose. Le théâtre shakespearien n'est en effet pas une *mimésis*¹⁹ du réel, mais une *mimésis* de la parole, d'une parole rhétorique et performative²⁰.

La parole shakespearienne vise deux objectifs : persuader et agir. Elle est donc « par nature » inclusive et nécessite la participation du spectateur. La question qui se pose aujourd'hui, c'est celle de la nature de cette participation.

Pour Bridget Escolme²¹, l'adresse directe est une véritable technique de construction du rôle dans le temps de la performance, dont le spectateur est co-responsable. Richard III comme Hamlet ou Juliette s'incarnent dans le processus de l'adresse aux spectateurs, en les prenant à témoin, en les interrogeant, en leur exposant leurs désirs, leurs doutes, en leur dévoilant leur pensées les plus intimes avant et après l'action, enfin en leur demandant de partager leurs émotions, de s'impliquer, d'avoir un avis, d'être convaincus, d'embrasser leur cause, de choisir leur camp, *in petto*, dans le silence kinesthésique dont l'acteur à l'écoute joue.

Voyons maintenant comment cette adresse fonctionne en interaction avec le *cue script*.

¹⁸ Voir à ce sujet :

- AUTANT-MATHIEU, *ibid*.

- BENEDETTI Jean, *Stanislavski and the actor: the final acting lessons*, Methuen Drama, UK, 1998.)

- KNEBEL Maria, *L'analyse-action ; adaptation d'Anatoli Vassiliev ; traduction [du russe] de Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov*, Actes Sud-Papiers, Arles ; École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, Lyon, 2006.

¹⁹ Ou « représentation », concept développé par Aristote dans sa *Poétique*.

²⁰ Au sens d'Austin, cf. AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduction Gilles Lane, Seuil, Paris, 1970.

²¹ ESCOLME Bridget, *Talking to the audience – Shakespeare, performance, self*, Routledge, Oxon, 2005

LE JEU EN CUE SCRIPT

La cue : quatre fonctions

La *cue*²² désigne en anglais le ou les deux derniers mots d'une réplique, précédant la réplique suivante et déclenchant le changement de locuteur. Hormis le *prompter*, sorte d'organisateur du plateau doublé d'un souffleur, et Shakespeare lui-même, aucun acteur élisabéthain ne possédait le manuscrit de l'intégralité de la pièce. L'acteur ne disposait que d'un texte partiel, indiquant entrées et sorties des personnages, alignant ses répliques, entrecoupées des *cues*. Ce *cue script* composé de fragments assemblés se présentait sous la forme d'un rouleau : le *roll*, ce qui a donné *role* en anglais et *rôle* en français, et dont l'acteur était propriétaire.

On sait que les répétitions collectives étaient quasi inexistantes avant la première représentation et que le travail préparatoire était extrêmement solitaire. Il s'agissait pour l'acteur d'apprendre parfaitement son texte et ses *cues*, celles qui déclenchaient ses propres répliques et celles qu'ils donnaient à ses partenaires. La *cue* est donc une sorte de bâton que l'on se transmet tout au long de la pièce. A la différence du bâton de relais dans les courses d'athlétisme, il est verbal et changeant. Assurer la qualité de sa transmission est crucial. L'articulation et l'audibilité du locuteur, comme l'écoute et la réactivité pour le récepteur sont nécessaires au bon ordonnancement et à la tenue du rythme de la pièce, le *prompter* n'intervenant qu'à la demande où en cas d'erreur très pénalisante pour la scène.

L'acteur élisabéthain, quand il donne son texte pour la première fois devant un public, ignore donc presque tout du contenu et de la longueur des réponses ou apostrophes qui lui seront faites, de l'identité du locuteur qu'il devra identifier en situation et des éléments de l'intrigue qui ne sont pas dits dans son propre texte. Même s'il élabore des intentions de jeu à partir de ses répliques, il lui faudra parer aux surprises et improviser ses déplacements et les interactions dans les dialogues, au prix d'une écoute de tous les instants. Il pourra compter aussi sur sa maîtrise des *cues*, technique codifiée et sorte de métalangage entre l'auteur (absent) et les acteurs. La *cue* remplit quatre fonctions fondamentales.

1- La *cue* déclenche la prise de parole et le changement de locuteur

Le *cue script* d'*Hamlet* se présente ainsi :

ANGLAIS	FRANCAIS
<i>Flourish. Enter Claudius, king of Denmark, Gertrude the queen, council, as Polonius, And his son Laertes, [Ophelia], Hamlet, cum aliis.</i>	<i>Fanfare. Entrent Claudius, roi de Danemark, Gertrude la reine, le conseil dont Polonius, et son fils Laërte, [Ophélie], Hamlet et d'autres.</i>
_____ my son	_____ mon fils
A little more than kin, and less than kind.	Un peu plus qu'apparenté, et moins qu'aimable.
[...]	[...]

²² Du français *queue*, prononcer [kiou]

La première *cue* du rôle d'Hamlet (acte I, scène 2) vient tardivement par rapport à son entrée, ce qui donne le temps à l'acteur d'identifier les autres rôles qui s'expriment avant lui. Il sait qu'il parle après « my son/mon fils », mais sans la certitude que ce soit bien adressé à lui (ce pourrait être Polonius s'adressant à Laërte), jusqu'à ce que cette *cue* hautement symbolique lui soit donnée par l'acteur qui joue Claudius, son oncle remarié à sa mère. L'acteur a alors quelques secondes pour ajuster l'intention de sa réplique et exprimer son mépris ou son désarroi devant une parenté qu'il juge incestueuse.

Cette fonction de déclenchement de la réplique, de *stimulus* induisant une prise de parole quasi-réflexe, est mise en abyme par Othello qui refuse la « *cue* pour se battre », tandis qu'Hamlet désespère de saisir la « *cue* de son chagrin ». Le premier, lorsque Brabantio donne ordre de l'arrêter en usant de violence si nécessaire, persifle :

Were it my cue to fight, I should have known it
Without a prompter ; [...]

Si mon rôle était de me battre, Je m'en serais souvenu
Sans souffleur ; [...]

Le second, après avoir vu la première représentation des comédiens au château d'Elseneur, est fasciné par la capacité de l'acteur à déclencher de vraies larmes pour une tragédie de plateau. Hamlet s'interroge alors :

[...] What would he do
Had he the motive and the **cue for passion**
That I have ? He would drown the stage with tears,²³

[...] Que ferait-il
S'il avait le motif et les raisons de souffrir
Que j'ai moi ? Il inonderait le plateau de larmes,²⁴

2- La *cue* fournit des indications de jeu que l'auteur a reporté habilement en fin de réplique.

Dans une scène avec Lady Capulet, l'acteur qui joue Juliette reçoit les *cues* suivantes. Il comprend que la mère se méprend sur le chagrin de Juliette (qui vient juste de quitter Roméo) et pense que sa fille pleure Tybalt :

ANGLAIS	FRANÇAIS
_____ you up ?	_____ levée ?
_____ now Juliet	_____ maintenant Juliette
_____ want of wit	_____ manque d'esprit
_____ weep for	_____ pour [qui] pleurer
_____ villain Romeo	_____ scélérat de Roméo
_____ murderer lives	_____ le meurtrier vit
_____ be satisfied	_____ être/ sois satisfaite
_____ tidings, girl.	_____ des nouvelles, fille
_____ look'd not for	_____ inattendu

²³ *Hamlet*, Acte II, scène 2.

²⁴ A nouveau, Jean-Michel Déprats doit trouver une parade en français pour le terme « *cue* » (in SHAKESPEARE, *Tragédies I*, Pléiade, Gallimard, Paris, 2002, p. 799).

_____ joyful bride
_____ at your hands

_____ joyeuse mariée
_____ de tes mains

Plus tard, quand insultée et menacée d'être déshéritée par son père parce qu'elle refuse d'épouser Paris, la jeune fille fait mine de vouloir maintenant obéir, les *cues* que reçoit l'acteur-Juliette confirment la résolution de la famille à la marier rapidement et montrent que les parents ne se doutent de rien :

ANGLAIS	FRANCAIS
<i>Enter Juliet</i>	<i>Entre Juliet</i>
_____ been gadding	_____ été traîner ?
_____ tomorrow morning	_____ demain matin
_____ bound to him	_____ liée à lui
_____ church tomorrow	_____ l'église demain
<i>Exeunt Juliet and Nurse</i>	<i>Juliet et la nourrice sortent</i>
_____ reclaimed	_____ amendée
<i>Enter Juliet and Nurse</i>	<i>Juliet et la nourrice entrent</i>

3- La *cue* détermine l'adresse et ce faisant, organise les déplacements scéniques.

En effet, quand un acteur reçoit sa *cue*, trois cas de figure se présentent : soit il sait à qui il s'adresse et a identifié l'acteur, auquel cas il s'approche de lui, le replace éventuellement. Ou bien il connaît l'identité du personnage mais n'a pas identifié l'acteur qui l'interprète ; ou encore, il ignore tout. Dans ces deux cas, la règle consiste à traverser le plateau vers le donneur de *cue* et à s'adresser à lui. Si au cours de la réplique, l'acteur cite le personnage à qui il s'adresse, celui-ci doit se manifester d'un signe de tête et l'acteur-locuteur peut rectifier son placement et son adresse. En cas d'incertitude manifeste, l'acteur peut aussi adresser sa réplique aux spectateurs. On voit ici comment la structure même du *cue script* peut engendrer l'adresse directe au public.

Ainsi, dans *Peines d'amour perdues* (*Love's Labour's Lost*), l'acteur qui joue Berowne dans une scène où plusieurs jeunes femmes sont sur le plateau, a trois chances sur quatre de se tromper en s'adressant de manière incertaine (« Did not I dance with you in Brabant once ? / N'ai-je pas dansé avec vous en Brabant une fois ? ») à sa future amoureuse qu'il n'a pas encore pu identifier. S'il s'adresse au donneur de *cue* — l'acteur qui joue la Princesse — en allant vers lui, il empire son cas. S'il s'adresse au public, c'est incongru. Dans tous les cas, il est piégé et l'effet comique est garanti à ses dépens.

4- La *cue* répétée (*repeated cue*) ouvre des espaces de jeu

La *repeated cue* désigne la répétition du mot de la *cue* dans la réplique qu'elle conclut. On la nomme également *premature cue*, *cue* anticipée. L'acteur qui donne une *cue* répétée sait qu'il court un risque élevé d'être

interrompu lors de la représentation. La « première » est à haut risque. Comme il est interdit de reprendre sa réplique et qu'il faut dire tout son texte, il interrompra l'interrupteur à son tour pour terminer sa réplique. Il s'opèrera alors un tressage aléatoire des paroles basé sur l'interruption avec plus ou moins de chevauchements et de perte phonatoire jusqu'à la *cue* suivante. Les représentations ultérieures permettront aux comédiens, la surprise passée, d'affiner ce tressage, qui restera le fait de la performance.

La *repeated cue* est une direction d'acteur²⁵ camouflée, aléatoire, aux effets spectaculaires, que nous allons examiner maintenant.

La *repeated cue* : l'espace du chaos

Les acteurs de Shakespeare, dont la plupart avaient été formés très jeunes comme apprentis, étaient sans doute rompus à ce système. Pourtant, la *repeated cue* même anticipée par celui qui la donne, reste un moment de perte de contrôle du dialogue et exige une réactivité et un sens de l'improvisation hors pair.

Si l'acteur donnant la *repeated cue* peut élaborer une stratégie à l'avance (sans jamais l'assurance que tout se déroule suivant ses plans), l'acteur qui reçoit la *repeated cue* ne comprend, lui, qu'il a saisi une *cue* anticipée que lorsqu'il est interrompu à son tour. Il doit donc improviser totalement, avec un risque important que sa *cue* soit répétée plus d'une fois et qu'il ait épuisé son texte lorsque sa *cue* finale lui sera donnée. Or il a lui-même la responsabilité de transmettre une *cue* à celui qui l'interrompt ou à un autre. On imagine alors le chaos surajouté si une *repeated cue* provoque le déroulage de la réplique et le passage à la *cue* suivante avant que la réplique précédente n'ait été donnée entièrement ...

L'expérience et la virtuosité des acteurs permettaient sans doute de limiter la perte du texte mais le procédé, préféré par Shakespeare à la stichomythie et au duel verbal pré-écrit, visait précisément le chaos. Car ce qui compte dans le procédé de la *repeated cue*, c'est moins l'enchevêtrement accidentel des répliques que l'interruption, que la frustration de parole de l'acteur lancé dans une tirade et contrarié dans son intention initiale, que la cacophonie et la tension. Vues de la salle, les blessures d'ego et les émotions réelles des acteurs ainsi piégés seront créditées au compte des personnages et de la situation, pour le plus grand bénéfice de la représentation.

L'adresse directe prend alors dans ce contexte une double dimension. D'abord, c'est une méthode efficace pour l'interrompre par surprise quand elle se fait au détriment de la scène et des partenaires. Dans le chaos induit par la *repeated cue*, les acteurs devront en effet chercher le regard (*eye contact*) de leurs partenaires pour résoudre la cacophonie. Dans ce cas, l'adresse directe au public est ainsi détournée au profit du plateau et de l'intrigue. Mais d'autre part, si la cacophonie persiste, l'acteur-locuteur mis le plus en difficulté par la *repeated cue* pourra à nouveau se tourner vers le public à la recherche d'un soutien (dans le registre dramatique et tragique), tandis que l'acteur-locuteur qui ridiculise son partenaire dans la cacophonie se tournera vers le public

²⁵ Ce terme de direction d'acteur est bien-sûr anachronique puisque la mise en scène moderne apparaît à la fin du 19^e siècle. Mais il est indéniable que l'auteur intervient sur la performance par ce mécanisme des *cue scripts*.

ironiquement (dans le registre comique). Cette adresse directe-là, induite par la *repeated cue*, consiste à solliciter le spectateur pris à témoin par l'acteur-rôle et n'est plus une adresse narcissique.

L'association de la *repeated cue* et de l'adresse directe ouvrent et ferment constamment des espaces de jeu et de sens, dans une oscillation qui tantôt fragilise la fiction au bénéfice d'un effet de réel, tantôt renforce l'identification de l'acteur et du public à la fiction, par le jeu des frustrations et des froissements d'ego à vue.

Selon Simon Palfrey et Tiffany Stern²⁶, la *repeated cue* provoque un chaos startégitique dans trois situations typiques chez Shakespeare : la scène burlesque (*clown scene*), la scène de paroxysme pathétique (*pathetic climax*²⁷ *scene*) et la scène de foule (*crowd scene*).

1- La scène de clown : l'espace de l'improvisation

Les personnages de clowns étaient très prisés du public élisabéthain et Shakespeare les pare souvent d'une verve satirique autant parlée que chantée. Le mode d'adresse majoritaire de l'acteur-clown est bien-sûr l'adresse directe au public. Comme dans la *commedia dell'arte*, le clown élisabéthain improvisait librement à partir de son texte. Cela occasionnait des débordements fréquents hors de la fiction, ce dont Hamlet se plaint dans la scène des instructions aux comédiens en visite à Elsenear. Il leur recommande fermement en effet, de « ne pas laisser ceux qui jouent vos clowns parler davantage que ce qui est écrit pour eux »²⁸.

Dans ce contexte, la *repeated cue* dans les scènes de clowns permettait de structurer l'espace des improvisations parlées et mimées, et de les canaliser.

Ainsi dans *Les deux Gentilshommes de Vérone*, à la scène 1 de l'acte II, le clown Vitesse trouve son moment d'improvisation aux dépens de son maître Valentin amoureux de Silvia. La seconde *cue* de Vitesse dans ce début de scène est « Silvia » qui est dite deux fois par Valentin. Cette *repeated cue* est pour l'acteur-Vitesse le déclencheur d'un numéro bref, mais savoureux.

Le texte complet est le suivant :

²⁶ PALFREY S. et STERN T., *Shakespeare in parts*, Oxford University Press, Oxford, 2010.

²⁷ Le *climax* désigne en anglais l'acmé, le point culminant de l'émotion dans une scène.

²⁸ « And let those that play your clowns speak no more than is set down for them » in *Hamlet*, acte III, scène 2.

ANGLAIS	FRANCAIS
<i>Enter Valentine and Speed</i>	<i>Entrent Valentin et Vitesse</i>
<u>Speed</u> Sir, your glove.	<u>Vitesse</u> Monsieur, votre gant.
<u>Valentine</u> Not mine: my gloves are on.	<u>Valentin</u> Il n'est pas à moi, j'ai mes gants sur moi.
<u>Speed</u> Why then, this may be yours, for this is but one.	<u>Vitesse</u> Ma foi alors, il est peut-être à vous, car il vous va comme un gant
<u>Valentine</u> Ha ? Let me see. Ay, give it me, it's mine. Sweet ornament that decks a thing divine. Ah, Silvia, Silvia !	<u>Valentin</u> Ah ? Fais voir ; donne-le ; oui c'est à moi, je devine, Doux ornement qui pare une main si divine. Ah, Silvia, Silvia !
<u>Speed</u> Madam Silvia ! Madam Silvia !	<u>Vitesse</u> Madame Silvia ! Madame Silvia !
<u>Valentine</u> How now, sirrah ?	<u>Valentin</u> Eh quoi, faquin ?
<u>Speed</u> She is not within hearing, sir.	<u>Vitesse</u> Elle n'est pas à portée de voix, monsieur.
<u>Valentine</u> Why sir, who bade you call her ?	<u>Valentin</u> Mais dites-moi monsieur, qui vous a ordonné de l'appeler ? ²⁹

Alors que Valentin, comprenant que le gant est celui de son amoureuse Silvia, se pâme d'amour, il est interrompu à deux reprises par Vitesse qui appelle « Madame Silvia » en tonitruant avec l'irrévérence des valets de comédie. On imagine la pantomime probable que le clown Vitesse adresse aux spectateurs. Valentin et Vitesse seront ensuite rejoints par Silvia et le même procédé de *cue* anticipée permettra à Vitesse de s'immiscer dans l'intimité du couple et d'amuser le public.

Dans la scène de clown, la *repeated cue* fonctionne comme une autorisation méta-textuelle d'improvisation burlesque donnée par l'auteur au clown. Elle implique l'aparté et l'adresse directe au public. L'histrionisme sous contrôle du clown envers la salle tend paradoxalement à renforcer la fiction qu'il commente.

Toute *repeated cue* comporte un potentiel comique du fait de la surprise de l'interruption et de la cacophonie induite. Elle présente aussi des vertus paroxystiques qui permettent d'atteindre un *climax* dans certaines scènes pathétiques.

2- La scène paroxystique : l'espace du *pathos*

C'est le cas par exemple dans la scène de la mort simulée de Juliette dans *Roméo et Juliette* (Acte IV, scène 5), lorsque Juliette est découverte sans vie par la nourrice, après avoir absorbé le filtre fournit par frère Laurent pour duper ses parents et échapper au mariage avec Pâris.

²⁹ Traduction Henri Suhamy in SHAKESPEARE, *Comédies I*, dir. J.M. Déprats et G. Venet, La Pléiade, Gallimard, Paris, 2013, pp. 206-207.

ANGLAIS	FRANCAIS
<u>Lady Capulet</u> O me, O me! My child, my only life, Revive, look up, or I will die with thee! Help, help! Call help !	<u>Lady Capulet</u> Mon Dieu, mon Dieu, mon enfant, toute ma vie! Reviens, lève les yeux, ou je vais mourir avec toi! Au secours, au secours, appelle au secours!
<i>Enter Capulet</i>	<i>Entre Capulet</i>
<u>Capulet</u> For shame, bring Juliet forth; her lord is come.	<u>Capulet</u> Que diable, faites venir Juliette, son époux est arrivé.
<u>Nurse</u> She's dead , deceased, she's dead ; alack the day !	<u>Nourrice</u> Elle est morte , décédée! Elle est morte , tragique jour!
<u>Lady Capulet</u> Alack the day, she's dead , she's dead , she's dead !	<u>Lady Capulet</u> Tragique jour, elle est morte , elle est morte , elle est morte !
<u>Capulet</u> Ha! let me see her: out, alas! she's cold: Her blood is settled, and her joints are stiff : Life and these lips have long been separated. Death lies on her like an untimely frost Upon the sweetest flower of all the field.	<u>Capulet</u> Ah! Laissez-moi la voir, fini, hélas, elle est froide : Son sang s'est arrêté, et ses membres sont raides ! La vie a depuis longtemps déserté ces lèvres. La mort s'étend sur elle comme une gelée précoce Sur la plus douce fleur de tout le pré.
<u>Nurse</u> O lamentable day!	<u>Nourrice</u> Ô pitoyable jour!
<u>Lady Capulet</u> O woeful time!	<u>Lady Capulet</u> Ô douloureuse heure!
<u>Capulet</u> Death, that hath taken her hence to make me wail, Ties up my tongue, and will not let me speak.	<u>Capulet</u> La Mort, qui l'emporte ici pour me faire pleurer, Enchaîne ma langue et ne veut pas me laisser parler. ³⁰

Voici le *cue script* de Capulet :

ANGLAIS	FRANCAIS
_____ help.	_____ au secours !
<i>Enter</i> For shame, bring Juliet forth; her lord is come.	<i>Entre</i> Que diable, faites venir Juliette, son époux est arrivé.
_____ dead!	_____ morte!
Ha! let me see her: out, alas! She's cold: [...] Death lies on her like an untimely frost Upon the sweetest flower of all the field. [...]	Ah! Laissez-moi la voir, fini, hélas, elle est froide:[...] La mort s'étend sur elle comme une gelée précoce Sur la plus douce fleur de tout le pré. [...]

³⁰ Traduction Jean-Michel Déprats, in SHAKESPEARE, *Tragédies I*, La Pléiade, Gallimard, Paris, pp. 407-409.

On voit comment la *cue* d'entrée de Capulet (« help !/au secours ! ») est dite à deux reprises, provoquant son entrée prématurée alors que Lady Capulet continue d'hurler tandis qu'il annonce l'arrivée de Pâris. Surtout, la *cue* « dead / morte » que Capulet prend en principe de Lady Capulet est répétée cinq fois et dite d'abord par la nourrice, si bien que toute la belle tirade du père meurtri est constamment interrompue par les cris « she's dead/elle est morte » et « alack the day/lamentable jour » des femmes.

Le chaos de la douleur permet de porter cette scène à un niveau de réalisme que le jeu archétypal élisabéthain ne permettait probablement pas d'obtenir sans cela. Shakespeare privilégie ici le réalisme cacophonique, à la solennité tragique que n'aurait pas manqué de susciter la « tirade sur la mort » de Capulet adressée au public. En interrompant cette tirade, en frustrant l'acteur-Capulet, Shakespeare réserve la solennité tragique pour la « vraie » mort de Juliette.

Cette frustration de l'acteur-Capulet, empêché d'exprimer son chagrin, est d'ailleurs explicitement évoquée dans sa réplique à double sens, que l'on nomme « double-entendre » en anglais, et qui conclut l'interaction avant l'entrée de Frère Laurent et de Pâris :

La Mort, qui l'emporte ici pour me faire pleurer,
*Enchaîne ma langue et ne veut pas me laisser parler;*³¹

Le second vers se rapporte autant à la Mort qui a ravi Juliette qu'à l'interruption systématique dont il vient d'être victime dans le chaos des cris de sa femme et de la nourrice.

Le potentiel paroxystique de la *repeated cue* est enfin particulièrement opératoire dans les scènes de foule, en extérieur.

3- La scène de foule : l'espace du retournement

Dans la scène de foule, la *repeated cue* et l'interruption auront pour objectif d'instaurer un chaos, puis d'isoler l'un des acteurs-rôles et de le forcer ainsi à la réaction, la seule issue étant le plus souvent l'adresse directe au public. Ce mécanisme spatio-émotionnel décuple l'effet de surprise, qui peut aller jusqu'au retournement du cours des choses, au coup de théâtre.

On trouve un tel usage de la *repeated cue* dans la scène de bannissement de *Coriolan*, dans la scène de naufrage qui fait l'ouverture de *La Tempête*, dans *Henri 6, partie 2*, lors de la joute oratoire démagogique entre Buckingham, Clifford père et Jack Cade, ou encore dans la scène du Capitole dans *Jules César* quand Brutus et Marc-Antoine s'adressent au peuple de Rome juste après l'assassinat de César.

Examinons le procédé utilisé dans *Mesure pour mesure*, au démarrage de l'acte final (Acte V, scène 1). La jeune nonne Isabella vient demander justice auprès du duc, qui est au courant de sa situation sans qu'elle le sache. Elle vient réclamer la punition du scélérat Angelo qui a mis à mort Claudio, son frère, après lui avoir fait chantage de sa virginité. Angelo est présent à côté du duc parmi la foule des courtisans et en conversation avec lui. Frère

³¹ Traduction Jean-Michel Déprats, *Roméo et Juliette*, op. cit.

Pierre enjoint Isabella de se mettre à genoux aux pieds du duc et de prendre la parole. Voici le début de l'interaction, nous mettons les *cues* en gras :

ANGLAIS

FRANÇAIS

ANGLAIS	FRANÇAIS
<i>Enter Friar Peter and Isabella</i>	<i>Entrent Frère Pierre et Isabella</i>
<u>Friar Peter:</u> Now is your time Speake loud, and kneele before him .	<u>Frère Pierre</u> Voici le moment Parlez haut, à genoux devant lui .
<u>Isabella:</u> Justice, O royall <i>Duke</i> , vaile your regard Upon a wrong'd (would faine have said a Maid) Oh worthy Prince, dishonor not your eye By throwing it on any other object, Till you have heard me, in my true complaint, And given me Justice, Justice, Justice, Justice	<u>Isabella</u> Justice, ô royal duc ! Abaissez votre regard Sur une fille outragée (je voudrais pouvoir dire vierge) Ô digne prince, ne déshonorez pas votre œil En le jetant sur quelque autre objet, Avant d'avoir entendu ma plainte légitime, Et de m'avoir rendu Justice ! Justice ! Justice ! Justice !
<u>Duke:</u> Relate your wrongs; In what, by whom? be brieve: Here is Lord <i>Angelo</i> shall give you Justice, Reveale your selfe to him .	<u>Duc</u> Exposer vos griefs Outragée en quoi ? Par qui ? Soyez brève. Voici le seigneur Angelo qui vous rendra justice, Confiez-vous à lui .
<u>Isabella</u> O worthy Duke [...]	<u>Isabella</u> Ô digne Duc ³² [...]

Le *cue script* de l'acteur-Duc se présente ainsi :

ANGLAIS	FRANÇAIS
<i>Enter Friar Peter and Isabella.</i>	<i>Entrent Frère Pierre et Isabella</i>
_____ Justice !	_____ Justice !
Relate your wrongs; In what, by whom? be brieve: Here is Lord Angelo shall give you Justice, Reveale your selfe to him.	Exposer vos griefs Outragée en quoi ? Par qui ? Soyez brève. Voici le seigneur Angelo qui vous rendra justice, Confiez-vous à lui.

Or la supplique d'Isabella adressée au Duc se termine par une succession de quatre « Justice ». L'acteur qui joue la jeune nonne s'attendra à être interrompu, mais sans pouvoir préjuger de la suite de l'échange. Tout ce que l'acteur-Isabella sait, c'est que sa prochaine *cue* est « him ». L'acteur qui joue le Duc, en conversation avec Angelo, démarrera vraisemblablement sa réplique dès le premier « justice », interrompant l'acteur-Isabella³³, qui sera

³²Traduction J.-M. Déprats, in SHAKESPEARE William, *Mesure pour mesure*, Editions Théâtrales, Montreuil sous-Bois, 2001.

³³ Ou plus exactement l'acteur-Isabella, puisque la scène élisabéthaine était fermée aux femmes.

ainsi coupé dans sa lancée hautement pathétique, peut-être aussi dans son agenouillement et, de surcroît, troublé dans son écoute de la réponse du Duc. Tout cela attise l'inconfort, la frustration et l'exposition de l'acteur jouant Isabella, sous les yeux du bourreau Angelo. Voici une des interactions possibles entre Isabella et le Duc :

ANGLAIS	FRANÇAIS
Justice !	Isabella: Justice!
Relate your wrongs...	Duke (interrompant) Exposer vos griefs
... O royall <i>Duke</i> , vaile your regard Upon a wrong'd (would faine have said a Maid) Oh worthy Prince, dishonor not your eye	Isabella (interrompant) Ô royal duc, abaissez votre regard Sur une fille outragée (je voudrais pouvoir dire vierge) Ô digne prince, ne déshonorez pas votre œil
Duke (Comprenant qu'il a parlé trop tôt, saisit ici l'occasion de placer une partie du reste de sa réplique, en interrompant)	
In what, by whom?	En quoi ? Par qui ?
By throwing it on any other object, Till you have heard me, in my true complaint, And given me Justice,	Isabella (interrompant) En le jetant sur quelque autre objet, Avant d'avoir entendu ma plainte légitime, Et de m'avoir rendu Justice !
Duke (interrompant, en pensant que c'est la bonne cue)	
Be briefe :	Soyez brève.
Justice !	Isabella (interrompant) Justice !
Duke (le public rit sans doute ici devant cette accumulation de « Justice », agaçant l'ego de l'acteur-Duc qui tient le moyen de sa revanche :	
Here is Lord <i>Angelo</i> shall give you Justice, Reveale your selfe to him	Voici le seigneur Angelo qui vous rendra justice, Confiez-vous à lui.
Isabella (isolée, au sommet de l'humiliation devant son bourreau, Angelo, et la foule du plateau, comprend que le Duc vient de lui donner sa seconde cue et qu'elle a maintenant le contrôle total de la parole, se tourne vers le public qui rit peut-être encore et impose avec solennité le quatrième « Justice », la cue finale:)	
Justice !	Justice !
Personne ne reprenant la parole, puisque le duc a épuisé sa propre réplique, Isabella face au public qu'elle prend à témoin, peut dans un silence revenu, défier les spectateurs et prendre son temps pour enchaîner sa réplique suivante en adresse directe :	
O worthy Duke [...]	Ô digne Duc [...]

Ici, l'acteur-Isabella, en élaborant une stratégie de *repeated cue* et en usant de l'adresse directe au public en tout dernier ressort (après avoir laissé son humiliation visible atteindre son *climax*) remporte l'interaction et peut s'imposer alors que plus personne (sur scène et dans le public) ne l'écoutait plus.

Plus encore, le personnage de la jeune nonne Isabella (prête à laisser mourir son frère plutôt que de sacrifier sa virginité pour le sauver) est réputé pour son idéalisme froid et sa dignité insensible. Jusqu'à l'acte V, Isabella n'a pas éveillé la sympathie du public, contrairement à Mariana, son exact opposé : passionnée, prête au sacrifice de sa dignité pour obtenir l'homme qu'elle aime. Si l'acteur-Isabella comprend le potentiel de sa *repeated cue*, perche ultime tendue par Shakespeare, il peut opérer ici un coup de théâtre émotionnel : déstabilisé publiquement, poussé dans ses retranchements, à nu, l'acteur-Isabella appelle le public au secours et peut réclamer « Justice ! » dans un pathétique touchant.

On a vu comment la *repeated cue* ouvre des espaces de jeu à l'acteur : celui de l'improvisation burlesque dans les scènes de clown, celui du paroxysme pathétique, et celui du coup du retournement de situation dans les scènes de foule. Dans tous les cas de figure, la *repeated cue* fragmente l'espace scénique, suivant deux modalités qui sont autant de leviers de jeu pour l'acteur-rôle.

4- Fragmentation de l'espace scénique : isolation et dislocation

En fragmentant l'espace de jeu, la *repeated cue* isole et/ou disloque.

L'isolation

La *repeated cue* peut avoir pour effet d'isoler un acteur-rôle. C'est le cas notamment dans les scènes de foule, comme dans l'exemple précédent de *Mesure pour Mesure*. C'est aussi le cas dans des scènes plus intimistes, comme dans notre exemple précédent de la « fausse mort » de Juliette dans *Roméo et Juliette*. C'est aussi le cas dans la scène de clown des *Deux Gentilshommes de Vérone* quand Valentin est moqué par son valet Vitesse. Dramatique ou burlesque, la *repeated cue* isole et ce faisant donne une chance à l'acteur-rôle isolé d'utiliser cette ostracisation comme levier de retournement de son statut vis-à-vis du public, grâce à l'adresse directe. C'est dans les scènes de foule que ce levier est le plus spectaculaire.

La dislocation de l'espace : *split screen*, virtuel hallucinatoire ou supra-naturel

Cette dislocation est de deux types. C'est d'abord une conséquence du chaos cacophonique où chacun tente de s'y retrouver dans ses répliques et où tous les repères spatiaux (placements et déplacements) sont dissouts, jusqu'à ce qu'un acteur-rôle se retrouve isolé (cas de figure précédent). Ce mécanisme vise parfois la création de deux espaces fictionnels simultanés, ce que la vidéo nomme aujourd'hui l'effet *split screen*.

C'est le cas dans les scènes 13 et 14 de l'acte IV d'*Antoine et Cléopâtre*. Nous mettons en gras la *cue* d'Antoine : « to th'monument » : « au tombeau ». Cette *cue* est anticipée à deux reprises en amont, si bien qu'Anthony entre prématurément au milieu d'une scène entre Cléopâtre et ses suivantes, dans laquelle elle foment sa fausse mort pour apitoyer Antoine, fou de rage, après sa trahison militaire face à César. L'entrée prématurée d'Antoine entraîne celle d'Eros qui lui répond. Deux scènes sont donc jouées simultanément sur le plateau, dans lesquelles les protagonistes de la fiction ne se voient ni ne s'entendent, alors que les acteurs dans leur surprise n'ont pu éviter le contact visuel (visible des spectateurs) et doivent tenter un tressage des paroles afin de minimiser la cacophonie.

Cet effet *split screen* souligne ironiquement la naïveté d'Anthony (amoureux aveugle), mais aussi celle de Cléopâtre (manipulatrice pusillanime). Ensuite, le *split screen* met les acteurs en porte-à-faux devant un public sans doute hilare de leur bêtise réciproque. Enfin, la double fiction simultanée montre délibérément l'artifice théâtral du non-vu/non-entendu alors que les acteurs hurlent sans doute pour couvrir les voix interférentes. La *repeated cue*, par le

dédoubllement de l'espace fictionnel, donne à voir la duplicité de la reine et le double aveuglement doublé d'un double non-entendu chez les deux amants.
Le texte complet est le suivant :

ANGLAIS	FRANÇAIS
<i>Enter Cleopatra, Charmian, Iras, Mardian.</i>	<i>Entrent Cléopâtre, Charmian, Iras et Mardian</i>
	<u>Cleopatra</u>
Help me my women ! Oh, he's more mad fouThan Telamon for his shield ; the boar of Thessaly sanglier de Thessalie Was never so emboss'd.	Soutenez-moi mes femmes ! Oh ! Il est plus Que Thelamon frustré du bouclier d'Achille ; le Ne fut jamais aussi enragé par la traque.
	<u>Charmian</u>
To th'monument !	Au tombeau !
There lock yourself, and send him word you are dead. morteThe soul and body rive not more in parting déchirement plus grandThan greatness going off.	Enfermez-vous là, et faites-lui dire que vous êtes Quand l'âme quitte le corps ce n'est pas un Que lorsque s'enfuit la grandeur.
	<u>Cleopatra</u>
To th'monument ! Mardian, go tell him I have slain myself. Say that the last I spoke was « Anthony », And word it, prithee, piteously. Hence, Mardian,	Au tombeau ! Mardian, va lui dire que je me suis tuée. Dis-lui que ma dernière parole fut « Antoine », Dis-lui cela, je t'en prie en termes pathétiques. Vite Mardian,
And bring me how he takes my death to th'monument!	Et reviens me dire au tombeau comment il prend ma mort !
<i>Exeunt</i> <i>Enter Anthony and Eros</i>	<i>Elles sortent.</i> <i>Entrent Antoine et Eros</i>
Eros, thou yet behold'st me ?	<u>Anthony</u> Eros, tu me vois encore ?
	<u>Eros</u>
Ay, noble lord.	Oui, noble seigneur.
	<u>Anthony</u>
Sometime we see a cloud that's dragonish, A vapour sometime like a bear or lion, A tower'd citadel, a pendant rock, A forked mountain, or blue promontory With trees upon't, that nod unto the world, And mock our eyes with air. Thou hast seen these signs ? de pareils signes ? They are black vesper's pageants.	Parfois nous voyons un nuage en forme de dragon, Parfois une vapeur pareille à un ours ou un lion, Une citadelle et ses tours, un rocher en surplomb, Une montagne dentelée, ou un promontoire bleu Couronné d'arbres qui font signe au monde, Et abusent nos yeux, n'étant que de l'air. Tu as vu Ce sont les cortèges mouvants du noir crépuscule. ³⁴
	<u>Eros</u>
Ay, my lord.	Oui, mon Seigneur.
[...]	[...]

Les premières répliques d'Antoine, quand elles sont dites sans l'effet de la *repeated cue*, après la sortie de Cléopâtre et des femmes semblent un rêve poétique. Avec la *repeated cue*, en présence de Cléopâtre et des suivantes, elles prennent un sens éminemment concret et sarcastique. En effet, quand il pénètre sur le plateau rempli de femmes, il est légitime qu'il s'inquiète d'être vu d'Eros (« Eros, tu me vois encore ? »). Ensuite, la « vapeur », le « nuage » et le bestiaire (« ours », « lion », « dragon ») peuvent qualifier ces présences

³⁴ Traduction Jean-Michel Déprats, SHAKESPEARE, *Tragédies II*, La Pléiade, Gallimard, Paris, p. 968-969.

conspiratrices et feront vraisemblablement rire les spectateurs, tandis que la réplique d'Antoine « Ce sont les cortèges mouvants du noir crépuscule » achève de faire de Cléopâtre et ses femmes des visions maléfiques et terrifiantes. A l'inverse, les répliques des femmes semblent commenter la folie d'un Antoine aux prises avec des hallucinations. La *repeated cue* pourrait produire le tressage de paroles suivant, certaines de ses répliques étant fatalement simultanées et cacophoniques :

ANGLAIS	FRANÇAIS
Help me my women ! Oh, he's more mad Than Telamon for his shield ; the boar of Thessaly Was never so emboss'd.	<u>Cleopatra</u> Soutenez-moi mes femmes ! Oh ! Il est plus fou Que Thelamon frustré du bouclier ; le sanglier de Thessalie Ne fut jamais aussi enragé par la traque.
To th'monument !	<u>Charmian</u> Au tombeau !
<i>Enter Anthony</i>	<i>Entre Antoine</i>
Eros, thou yet behold'st me ?	<u>Anthony</u> Eros, tu me vois encore ?
<i>Enter Eros</i>	<i>Entre Eros</i>
Ay, noble lord.	<u>Eros</u> Oui, noble seigneur.
There lock yourself, and send him word you are dead.	<u>Charmian</u> Enfermez-vous là, et faites-lui dire que vous êtes morte
Sometime we see a cloud that's dragonish, A vapour sometime like a bear or lion,	<u>Anthony</u> Parfois nous voyons un nuage en forme de dragon Parfois une vapeur pareille à un ours ou un lion,
The soul and body rive not more in parting Than greatness going off.	<u>Charmian</u> Quand l'âme quitte le corps ce n'est un déchirement plus grand Que lorsque s'enfuit la grandeur.
A tower'd citadel, a pendant rock, A forked mountain , or blue promontory With trees upon't, that nod unto the world,	<u>Anthony</u> Une citadelle et ses tours, un rocher en surplomb, Une montagne dentelée, ou un promontoire bleu Couronné d'arbres qui font signe au monde,
To th'monument !	<u>Cleopatra</u> Au tombeau !
And mock our eyes with air. Thou hast seen these signs ?	<u>Anthony</u> Et abusent nos yeux, n'étant que de l'air. Tu as vu de pareils signes ?
Ay, my lord.	<u>Eros</u> Oui, mon Seigneur.
Mardian, go tell him I have slain myself. Say that the last I spoke was « Anthony », And word it, prithee, piteously. Hence, Mardian, And bring me how he takes my death to th'monument!	<u>Cleopatra</u> Mardian, va lui dire que je me suis tuée. Dis-lui que ma dernière parole fut « Antoine », Dis-lui cela, je t'en prie en termes pathétiques. Vite Mardian, Et reviens me dire comment il prend ma mort au tombeau!
They are black vesper's pageants. <i>Exeunt</i> [...]	<u>Anthony</u> Ce sont les cortèges mouvants du noir crépuscule. ³⁵ <i>Elles sortent.</i> [...]

³⁵ Traduction Jean-Michel Déprats, SHAKESPEARE, *Tragédies II*, op. cit., p. 968-969.

Finalement, lors de la première performance sans répétition, on peut imaginer que les acteurs, surpris, tentent seulement de limiter la perte textuelle dans le chaos provoqué par une *cue* qui a valeur de bombe. Dès les représentations suivantes, le tressage des paroles se stabilise sans doute ; ce qui permet aux comédiens de jouer les « double-entendre » en adresse directe au public et de faire apparaître les espaces suivants :

- Entrée d'Antoine puis d'Eros dans la scène de Cléopâtre et de ses femmes : effet *split screen*. Deux espaces juxtaposés sont créés dans le réel de la fiction.
- Premières répliques d'Antoine et interruptions de Charmian : création d'un espace virtuel hallucinatoire, les femmes n'existent que pour Antoine qui est devenu fou (« vapeur, nuage, ours, lion, etc. »), à la manière d'un Macbeth voyant le fantôme de Banquo.
- Répliques de Cléopâtre et répliques finale d'Antoine avant la sortie des femmes : l'espace virtuel redevient le réel fictionnel. Le mensonge de Cléopâtre convoque le réel fictionnel à nouveau. Ces femmes existent bien, mais ce sont des êtres démoniaques telles un « cortège du noir crépuscule », créatures usant de magie noire. Cléopâtre et ses trois suivantes deviennent des copies d'Hécate et des trois sorcières de *Macbeth*, pièce dont on admet généralement qu'elle a été écrite juste avant *Antoine et Cléopâtre*, en 1606. En définitive, le double réel fictionnel du *split screen* s'est transformé : s'effaçant d'abord au profit d'un espace fictionnel, puis s'unifiant à nouveau en espace supra-naturel, magique, dont une partie des protagonistes a changé de substance.

EPILOGUE PROVISOIRE : AU RISQUE DE LA PAROLE

L'adresse directe comme la technique du *cue script* morcellent, composent et recomposent l'espace de jeu dans un rythme haletant, dans un jeu incessant d'entrées, de sorties puis de retours dans la fiction. En créant les conditions spatiales d'un jeu paroxystique dans le pathétique ou le burlesque, les *repeated cues* structurent la bataille de la persuasion. L'usage de l'adresse directe accentuera ou non les effets de la parole.

Le(s) vainqueur(s) de l'interaction ne préexistent jamais à la performance. Comme dans tout jeu, soumis à des règles, la « victoire » dépend certes de la qualité d'improvisation et de l'intelligence stratégique du comédien. Mais ici, la virtuosité de l'acteur à l'écoute du texte, du plateau et du public est toujours en lutte avec le hasard et l'aléatoire.

En cela, l'acteur est sur le fil, dans un jeu risqué où il tend des perches à la salle, tout en étant manipulé par les fils tirés par l'auteur. Toujours au bord du vertige et de la chute, l'acteur de Shakespeare endosse une parole d'autant plus vivante et vitale qu'elle émerge d'une époque et d'un quotidien où la mort rôde constamment, aux abords, voire même au cœur, des théâtres de Londres. Chez les Elisabethains, la parole est bien littéralement une question de vie ou de mort.

C'est cette puissance de la parole shakespearienne, forgée dans le risque d'en perdre la vie, que nous analyserons dans notre troisième et dernier épisode.