

L'évolution de la mise en scène de Shakespeare en Angleterre

Je vais parler en témoin de la vie théâtrale en Angleterre depuis 1930. L'évolution de la mise en scène de Shakespeare en Angleterre, je l'ai vue de près au cours des trente dernières années. Je me crois bien informé, mais je souffre peut-être de myopie : à voir les choses de trop près on risque de négliger les perspectives.

Je ne veux pas parler seulement de la mise en scène matérielle, décors ou dispositifs, costumes, éclairage, musique, mais surtout du jeu des acteurs et finalement du rapport entre ces deux éléments principaux de la mise en scène (plastique et jeu) et l'œuvre elle-même ; comment, dans l'écoulement du temps, les metteurs en scène successifs ont-ils compris et fait interpréter l'œuvre shakespearienne ? Ce qui me paraît, dans le cas particulier de Shakespeare, le plus intéressant à examiner, c'est l'évolution du rapport entre le traitement de la forme, telle qu'elle nous est donnée par la composition et le langage, et l'interprétation du sens tel qu'à travers la forme et par elle, il apparaît au metteur en scène. Je me permets d'abord de faire remarquer que, ayant à parler de Shakespeare vu par les anglais, je vais considérer les pièces dans leur texte originel. Shakespeare en traduction, en adaptation, se présente naturellement au metteur en scène sous un aspect tout différent : l'Anglais reçoit du texte une aide et des obligations que la traduction remplace par une liberté qui, pour bien venue qu'elle soit, éloigne presque toujours du sens originel.

D'une manière générale l'interprétation shakespearienne a évolué progressivement, et surtout depuis la dernière guerre, en ce que le souci du sens, la volonté de souligner la signification d'une œuvre, l'emportent sur le prestige de la forme, jusqu'à mettre parfois la forme elle-même en péril. La question se pose chaque fois, aux Anglais eux-mêmes, de savoir si une forme altérée n'amène pas obligatoirement un sens modifié ?

Quoiqu'il en soit, cette soif contemporaine de signification porte hommes de théâtre et public, en Angleterre, à donner leur préfé-

rence parmi les œuvres de Shakespeare à celles qui leur semblent se rapprocher de nous et de notre époque de manière étroite. Il en résulte que les tragédies et les pièces historiques sont plus souvent représentées depuis la guerre et ont plus de répercussion que les comédies, ce qui n'était pas le cas entre les deux guerres. La beauté formelle, la fameuse « musique des mots », le baroque et la rhétorique, sont rejetés par les metteurs en scène et les acteurs ; les plus sensibles d'entre eux cherchent à réussir une alliance entre une sobriété plus ou moins réaliste et les valeurs poétiques données par le rythme des mots et par les images ; en procédant ainsi, ce qu'ils veulent, c'est approfondir et élargir le sens : la poésie doit être parlée et non pas « chantée », l'effusion lyrique s'intériorise. Le vers est naturellement en danger constant d'être mis en prose par les acteurs médiocres ou inexpérimentés. Dans les bonnes troupes rompues au travail d'ensemble, acteurs et metteurs en scène sont sur la corde raide pour trouver l'équilibre entre les exigences du texte et la sorte de réalité individuelle, non généralisée, qu'ils veulent donner à leurs personnages ; ils savent en même temps qu'avec Shakespeare la vitalité scénique est faite de variété : il faut savoir passer de la prose la plus naturaliste, coupée de jurons et d'obscénités, à la prose la plus soutenue, puis, à un niveau différent, du vers utilitaire au vers fulgurant dans la concentration de ces images. La poésie reste physique mais elle n'est plus déclamatoire ni décorative ; elle s'interdit le sentimental ; elle est l'instrument qui permet d'exprimer le cœur humain dans ce qu'il a de plus obscur mais, quand elle est métaphysique, elle ne perd jamais de vue l'homme réel, l'homme de chair et de sang. A cause de tout cela, il y a une chance pour que les réalités contemporaines puissent inspirer un style shakespearien renouvelé.

Il faut dire ici que si l'évolution dont j'essaie de donner les caractéristiques s'est considérablement accélérée depuis la dernière guerre, les changements qui l'ont amenée avaient commencé dès la fin de l'époque victorienne, en réaction contre les excès moralisants de cette période et les excès sentimentaux de la période romantique. Pendant la dernière partie du XIX^e siècle, les Anglais n'hésitaient pas à modifier l'ordre des scènes dans une pièce de Shakespeare ou à y pratiquer des coupures considérables dans le but, soit de faciliter le changement des énormes décors romantico-réalistes, soit de faire disparaître des personnages ou des morceaux de textes inconvenants. En tranchant avec ces pratiques, au début du siècle, l'époque dite moderne adopta d'abord une attitude critique. On se mit à rétablir scientifiquement le texte des œuvres, on étudia le conditionnement politique, social, religieux, on retrouva les dispositions de la scène sur laquelle les œuvres avaient été jouées ; on retrouva tout sauf des indications précises sur le jeu des acteurs, en dehors de celles qui se trouvent dans *Hamlet*, sur le traitement du texte aussi bien que sur le style des costumes.

William Poel fut le premier à bâtir l'essentiel d'un dispositif élisabéthain et à le remettre au contact du public ; ceci se passait au début du siècle. Il est important de citer le nom de Poel parce que c'est sur sa réforme que s'appuya le premier homme de théâtre qui rénova la mise en scène shakespearienne je veux parler de

Harley Granville-Barker qui, vers 1905, dans son petit théâtre du Royal Court, fit alterner des représentations classiques d'un esprit nouveau avec les pièces de Bernard Shaw.

Barker nous a laissé des préfaces aux principales pièces de Shakespeare, qui sont aujourd'hui publiées en livre de poche et qui traduisent l'esprit de ses mises en scène : c'est un retour aux sources, aux sources historiques mais surtout aux sources poétiques et techniques ; il ne s'agit pas de reconstitution mais d'un contact objectif avec le texte retrouvé dont la valeur poétique est particulièrement révéralée. C'est l'époque où le metteur en scène commence à régner sur le spectacle, l'époque de Gordon Craig dont l'influence directe sur le théâtre anglais sera négligeable mais dont les visions monumentales, lyriques, impressionneront toute l'Europe, parallèlement aux réalisations de Max Reinhardt. Barker qui est le principal animateur anglais pendant les deux premières décennies du siècle, appartient à la même famille d'esprit que Jacques Copeau, qu'il précède. Copeau, comme Barker, est un homme de sensibilité et d'imagination dont la démarche est en même temps intellectuelle et critique : il déclare qu'à tout chef-d'œuvre correspond, à une époque donnée, une seule et nécessaire mise en scène, qu'il appartient au metteur en scène de déchiffrer dans le texte de l'œuvre comme s'il se trouvait devant une partition. Attitude absolue, réclamant de la part du metteur en scène de rares dons de pénétration, attitude de soumission, contradictoire à notre temps mais qui nous a valu, dès 1913, la représentation de *La Nuit des Rois*. C'est Granville-Barker qui donna cette mise en scène en exemple aux anglais eux-mêmes et amorça de ce fait l'influence que devait exercer le Vieux-Colombier sur le Théâtre anglais.

Entre 1920 et 1930, de grands progrès sont accomplis. Il y a encore sur la scène anglaise trop de décors réalistes, trop d'accessoires, des costumes historiques trop exacts, trop de musique d'époque et de fanfares de trompettes, mais dans le même temps la scène se dépouille, la composition shakespearienne est respectée ; la division en actes est abolie ; on commence à jouer les pièces en deux ou trois grandes parties, ce qui permet d'assurer l'indispensable continuité entre les scènes.

Ce sont les débuts de John Gielgud, dont il ne faut pas oublier qu'il est le neveu d'Ellen Terry, la grande comédienne qui travaillait avec Irving ; Gielgud est encore influencé par les romantiques ; il est très sensible à « la musique des mots ». Son sens très juste du texte poétique va d'abord lui valoir la réputation, auprès de la presse et du public, d'être le meilleur « speaker » shakespearien ; les jeunes ne tarderont pas à lui reprocher un certain manque de réalité et Gielgud, modeste et très attentif aux réactions des jeunes, se sentira bientôt obligé de surveiller son expression et de freiner son lyrisme. Il est très attentif à l'enseignement de Granville-Barker vieillissant, qu'il appelle à Londres au début de la dernière guerre pour faire au Old Vic la mise en scène de *La Tempête*. C'est Gielgud qui, en association avec un groupe de décoratrices appelées les Motley finira de désencombrer la scène et, par cette simplification, d'assurer la totale continuité du spectacle

shakespearien : une scène est à peine finie que l'autre commence, mettant ainsi en valeur les changements de ton et les contrastes. C'est vers 1931 qu'une rivalité salubre va s'établir entre Laurence Olivier, qui débute dans Shakespeare, et Gielgud, qui a l'allure d'un aîné. Olivier, qui joue les modernes depuis dix ans, représente une tendance réaliste qui au début le porte à mettre parfois le vers en prose. Cette lutte entre les deux grands acteurs s'affiche vers 1931-1932 lorsque Gielgud met en scène *Roméo et Juliette* : il joue lui-même Roméo tandis qu'Olivier se charge de Mercutio. Le spectacle connaît un grand succès, et, au milieu de sa course, les deux acteurs échangent leurs rôles ; Gielgud se donne à merveille l'ironie amère du Mercutio fantasque, dont il détaille le texte avec grand art, tandis qu'Olivier, s'il n'a pas la maîtrise du vers que Gielgud possède, apporte à Roméo une fougue, dans l'expression de la passion adolescente, que Gielgud n'avait pas pu atteindre. Il n'est pas question là d'une « querelle des anciens et des modernes » ; si Gielgud était lyrique, ses réformes avaient cependant valu à l'interprétation shakespearienne une plus grande réalité ; que ce soit dans le décor, dans le choix des accessoires, dans le costume, Shakespeare ne s'accommode jamais de l'abstraction. Sa poésie incorpore toujours un certain degré de réalisme ; le jeu est toujours physique et Gielgud avait toujours tenu compte de ces caractéristiques. Il n'empêche que la rencontre Olivier-Gielgud dans *Roméo* illustre le passage d'un style de jeu à un autre.

Dans la période qui suivit immédiatement celle-ci, le grand provocateur ou moderniste fut l'Irlandais Tyrone Guthrie ; c'est Guthrie qui va ouvertement entrer en lutte avec la tradition ; il va systématiquement désobéir à la réalité historique, se servir des anachronismes. Il jouera *Hamlet* en costume moderne et, pour la première fois, les relations d'Hamlet avec son père et sa mère seront commandées par des considérations tirées du complexe d'Édipe, mis à jour par Freud ; dans cette mise en scène, que j'ai vue, l'emploi du smoking ou de l'habit réussissait bien à faire disparaître le pittoresque historique qui réapparaissait cependant avec les uniformes ; ceux-ci n'étaient ni élisabéthains ni danois, ils m'ont paru plutôt bulgares. Guthrie mettra plus tard en scène *Troïlus et Cressida* et les uniformes y prendront plutôt la forme et la couleur du nazisme. Ces moyens de rajeunir Shakespeare me paraissent plutôt extérieurs ; mais Guthrie cherchait à produire un choc : c'est ainsi, par ailleurs, qu'il décora *Comme il Vous Plaira* à la Watteau. C'est encore lui qui construisit en avant de la scène du Old Vic un grand éperon qui commença à projeter la scène dans la salle. Enfin après la dernière guerre, c'est encore Guthrie qui construisit à Stratford-Ontario, au Canada, le grand théâtre shakespearien de deux mille cinq cents places avec une scène en éperon, un dispositif permanent avec un premier étage soutenu par des colonnes, le tout embrassé par un vaste amphithéâtre.

Nous sommes insensiblement parvenus à l'après-guerre. C'est alors que la lente évolution de l'architecture théâtrale devait donner ses premiers résultats marquants. Ces résultats sont naturellement dus au travail initial des Appia, des William Poel, des Craig, des Copeau, des Reinhardt, mais, s'ils ont été plus manifes-

tes chez les Anglo-saxons que chez nous, c'est, je crois, du fait de Shakespeare. Cette évolution est en train d'avoir en Amérique, en Angleterre et, finalement, ici-même la plus grande répercussion sur l'évolution de la mise en scène en général et de la mise en scène shakespearienne en particulier. A la suite de ce qui fut réalisé par Tyrone Guthrie au Canada, Laurence Olivier construisit à Chichester une salle en amphithéâtre groupée autour de ce que l'on appelle une scène ouverte. Ce théâtre n'est pas un théâtre « en rond » ; les sièges, disposés concentriquement sur des gradins, n'embrassent que les deux tiers de la circonférence et laissent libre l'arrière-scène. Le Théâtre National Anglais dont les plans s'élaborent à l'heure actuelle a d'abord recherché un compromis entre une scène ouverte et une scène à l'italienne. Sous l'influence de l'architecte responsable, qui répugne à un compromis, et parce qu'Olivier a eu la surprise à Chichester de connaître un de ses plus grands succès en mettant en scène une pièce réaliste, *Oncle Vanja* de Tchekhov, le Théâtre National s'orienta vers une scène ouverte. A New-York le Lincoln Center a ouvert cet hiver un théâtre provisoire à Washington Square qui est disposé en un amphithéâtre de douze cents places autour d'une scène ouverte. Quand, dans un an, le Lincoln Center ouvrira sa salle définitive, celle-ci aura onze cents places également disposées en amphithéâtre avec un petit balcon de quatre rangs au fond ; la scène sera disposée tantôt à l'italienne, tantôt en éperon mais la distance entre la ligne du rideau de scène et le fond de la salle ne sera jamais supérieure à vingt mètres, de façon à maintenir la concentration.

En insistant ainsi sur la transformation physique de la forme des salles, je crois souligner ce qu'il y a d'essentiel aujourd'hui dans l'évolution de la mise en scène. Les nouvelles scènes ouvertes ne sont pas destinées à favoriser des mises en scène spectaculaires. Elles visent à rapprocher de nous le spectacle pour une réalité plus grande. La suppression du cadre de scène, la présence de l'acteur au contact du public, favorisent un jeu corporel et une émission vocale qui peuvent exercer le maximum de pouvoir sur les spectateurs sans que le comédien ait à forcer ses moyens.

Tel est le sens de l'évolution. Je ne sais pas si vous avez vu John Gielgud lorsqu'il est venu à Paris et qu'il a donné les admirables extraits des pièces de Shakespeare qu'il avait rassemblés sous le titre « les âges de l'homme ». Gielgud ne joue plus de la même façon : non pas qu'il ait vieilli, mais qu'il cherche aujourd'hui à motiver ses interprétations dans un monde qui n'est plus lyrique. Il tient toujours compte de la forme du texte, mais il ne met plus seulement en valeur la beauté de cette forme, il sert pour atteindre et renforcer le sens.

Je ne sais pas non plus si vous avez vu le *Richard III* de Laurence Olivier à la Comédie-Française avant même que la guerre soit finie ? Les décors, légers et vite changés, y étaient encore de caractère historique ainsi que les costumes. Le jeu, réaliste pour les petits personnages, atteignait avec Olivier dans le rôle de Richard à un éclat théâtral un peu mélodramatique qui donnait du prestige à la cruauté du Roi et provoquait dans le public une

jubilation grandissante à mesure que s'accumulaient les réussites sanglantes du tyran.

L'année dernière le Royal Shakespeare Theatre a donné une nouvelle interprétation de *Richard III* d'un tout autre caractère : c'est l'abjection du tyran qui y était soulignée, et la jubilation, remplacée par une horreur accrue devant les exploits du monstre sanglant. Par ailleurs la pièce n'y était pas jouée seule, elle formait la dernière partie d'une trilogie historique composée d'abord de *Henry VI* condensé en deux parties qui s'appelaient respectivement *Henry VI* et *Edouard IV*. Certains jours les trois pièces se donnaient dans la même journée. Les représentations commençaient à dix heures trente du matin pour se terminer à onze heures du soir, avec une heure un quart d'arrêt pour laisser souffler acteurs et public entre les spectacles. Cette trilogie, pour laquelle il n'était pas possible de trouver de place un mois et demi à l'avance, faisait assister le public anglais à la plus extraordinaire accumulation d'intrigues, de trahisons et de meurtres que l'histoire d'un peuple ait jamais pu offrir. Faisant écho aux horreurs que nous avons connues depuis 1914, elle dépassait l'histoire d'Angleterre et nous plongeait au cœur même des drames de l'humanité. Mais si le spectacle réussissait à créer cette impression fascinante, c'était à cause du caractère même de la mise en scène et de l'interprétation. Le Théâtre de Stratford n'est pas des plus récents, mais il possède une scène qui s'avance aussi loin que possible vers le public. Sur cette scène, un dispositif mobile, composé d'éléments permanents, avait été dressé : il était fait pour l'essentiel de deux murs en acier blanc, axés sur des pivots situés de chaque côté de la scène à la face. Ces murs pouvaient ainsi tourner à la main jusqu'à dégager toute la scène ou venir se planter à des angles variés l'un par rapport à l'autre ; les acteurs eux-mêmes faisaient le travail en pleine vue, de même qu'ils apportaient les meubles et accessoires indispensables. Le trône, identique pour chaque nouveau roi, roulait du fond de scène pour prendre sa place dans une identique chambre du conseil où se répétaient les mêmes comlots de roi en roi. Décors et costumes ne cherchaient pas à être historiques ; ils n'étaient pas pittoresques, ils avaient retenu de l'histoire tout ce qui la rend implacable : ses cuirasses, ses épées, ses masses d'armes, ses couronnes, ses drapeaux, tous ces accessoires à la fois réalistes et symboliques qui appartiennent au Grand Mécanisme dont parle Jan Kott.

Laurence Olivier a ouvert l'année dernière le Théâtre National Anglais avec un *Hamlet*, interprété par Peter O'Toole en costume noir traditionnel, mais sans grandeur, sans prestige princier, un peu comme un rebelle des jeunes gens en colère et le Jimmy Porter de la pièce d'Osborne était mentionné dans le programme.

Au printemps de cette année-ci Olivier a connu un de ses plus grands succès en jouant pour la première fois de sa carrière le rôle d'Othello ; il a eu le courage de traiter la donnée raciste du rôle et d'en tirer toutes les conséquences. Il est véritablement devenu noir du dedans ; il joue le noir jaloux de la manière la plus réaliste, il a la démarche, la grâce d'un Africain ; il en a la lèvre ; il en a aussi la colère et les excès passionnels, naïfs et violents.

Il apparaît littéralement comme un acteur africain qui ressemblerait à Laurence Olivier ; il continue en même temps à scander le vers shakespearien comme un grand acteur qui se soucie de la forme et parfois réalisme et style entrent en conflit. Mais ce qui m'importe, ici, c'est de noter que, si réalistes qu'aient pu être les tendances de Laurence Olivier à l'origine de sa carrière shakespearienne, il n'aurait certainement pas adopté avant-guerre une motivation aussi contemporaine ; le théâtre d'aujourd'hui, en Angleterre interprète Shakespeare comme un auteur ancien où il se plaît à retrouver le monde d'aujourd'hui. Si vous n'avez pas vu *Le Roi Lear*, mis en scène par Peter Brook pour Le Royal Shakespeare Theatre, vous en avez certainement entendu parler. La pièce, avec la majeure partie de sa distribution originale, dont Paul Scofield dans Lear, vient de visiter tous les pays de l'Est Européen. A Bucarest et à Budapest où j'étais récemment elle a été une révélation bien plus grande encore qu'à Paris. Brook dit qu'il en a été de même à Prague, à Varsovie et à Helsinki. J'ai vu deux hommes de théâtre russe à Bucarest et en particulier un directeur du Maly : ils reprochaient à l'interprétation de manquer de grandeur et d'émotion et à la mise en scène de diminuer la portée de la pièce.

Cette critique a été formulée également à Londres par une minorité de la presse et du public. Mais pourquoi cette révélation dans l'ensemble des pays de l'Est ? Parce que, pense Brook, d'accord avec Jan Kott, la période élisabéthaine et toutes ses valeurs, toutes les valeurs de la Renaissance sont devenues sensibles à notre époque comme elles ne l'avaient jamais été auparavant. Le XIX^e Siècle, lui, en était le plus éloigné et c'est alors que la plupart des traductions jouées en Europe Centrale ont été écrites. Chaque pays, dit Brook, au cours de cette tournée, a été obligé de réexaminer ses traditions. Il y a eu choc, il y a eu surprise, mais la plupart du temps il y a eu aussi illumination. A Budapest, écrit Brook l'émotion était telle au moment où Lear paraît portant dans ses bras Cordelia étranglée et criant sa douleur, que le viel homme persécuté par son destin devenait l'image de l'Europe martyrisée. Nous pouvons discuter du degré de réussite atteint par tel ou tel moment de cette mise en scène, comme l'ont fait les Russes ou d'autres. Ce qui m'importe, c'est de savoir si, en étant ainsi rapprochée de notre époque, la pièce est forcée ou non et en particulier si la poésie atteint bien au sens que fait apparaître l'étude de la pièce ; en même temps qu'il y a proximité, y-a-t'il du même coup réduction du sens ? Il m'a semblé au début qu'au moment où Lear devient fou dans la tempête et ensuite à Douvres, l'appel poétique du texte exigeait qu'une autre dimension fut atteinte : non pas une dimension lyrique mais une dimension dans la connaissance de l'homme, renseigné sur lui-même et sur l'humanité par l'épreuve. Les moyens physiques employés par la mise en scène sont parfois un peu voulus dans leur singularité, mais ils sont d'excellente nature. Les costumes, la plupart en cuir guilloché, sont primitifs sans pittoresque, les meubles et les accessoires sont réels et simples, les trois plaques de métal rouillé qui descendent du cintre au moment de la tempête réussissent dans leur abstraction à suggérer une menace élémentaire ; la musique, une

sorte de musique concrète, est toujours essentielle et dramatique. C'est le triomphe du dépouillement ; dans cette nudité significative, l'expression dépend entièrement des acteurs. Ceux-ci n'avaient pu répéter que pendant cinq semaines. J'ai vu depuis lors Scofield, qui était au début monocorde, enrichir son jeu, qui est toujours intérieur, par une telle variété de modulations et de mouvements, et atteindre une telle grandeur, lorsque, dans sa robe de lin, il se décide à reconnaître Cordelia, que je ne suis pas sûr que ma première réaction ait été justifiée. Je me suis attaché à mon doute parce que surtout depuis la guerre j'ai vu trop de metteurs en scène de talent courber des œuvres importantes à leur tempérament, à leurs idées, ou à leurs théories que je résiste à toute nouveauté qui ne repose pas sur une pénétration profonde de l'œuvre interprétée.

J'ai vu par exemple à Londres il y a quelques années une mise en scène de *Roméo et Juliette* par Zeffirelli ; c'était une mise en scène réaliste qui trouva la faveur du public. Elle était excellente au cours de la première partie dans toutes les scènes de rue, dans tous les combats, jusqu'à la mort de Tybalt. Mais dès la scène du balcon et pendant toute la seconde partie où les valeurs poétiques du texte viennent au premier plan, où l'action est quasi statique, le réalisme, qui ne correspondait qu'à une partie du style de la pièce, était mis en échec ; l'admirable cri de Roméo douloureux, à Mantoue : « Je vous défie, étoiles ! », comptait pour rien, intériorisé qu'il était dans je ne sais quel obscur débat psychologique. La pièce avait la tête coupée par un réalisme hors de propos.

Ces dernières années l'influence de Brecht a aussi joué sur Shakespeare. Il y a à cette démarche une justification beaucoup plus évidente puisque Brecht s'est avant tout inspiré du narratif élisabéthain et shakespearien. Ce sont naturellement les parties narratives de Shakespeare qui résistent le mieux au traitement brechtien : ainsi en était-il de la seconde et de la troisième partie de *Cymbeline* mise en scène à Stratford par William Gaskill, dans des décors et des costumes dessinés par René Allio. Lorsque auparavant le même William Gaskill avait mis en scène *Richard III*, il m'avait semblé que le traitement brechtien ralentissait le drame en l'expliquant et en contredisait la nature : les scènes s'ajoutaient les unes aux autres dans une sorte de tranquille détachement au lieu de s'accumuler pour créer cette progression dans l'horreur qui est l'essentiel du drame. Une autre influence qui est puissante en Angleterre c'est celle de ce que l'on a appelé le théâtre de l'absurde. Il y a en Angleterre une tradition de l'absurde, beaucoup plus que chez nous : c'est la tradition de Lewis Carroll et d'Edward Lear ; cette tradition est vivante. Son existence explique que la pièce de Beckett, *En attendant Godot*, ait pu être jouée pendant neuf mois dans un théâtre commercial de Londres. Les fous, les bouffons et les comiques de Shakespeare sont de plain-pied avec l'absurde.

Sous toutes ces influences la mise en scène shakespearienne est en train de se renouveler en Angleterre comme elle n'avait pas réussi à le faire entre les deux guerres. Ce qui caractérise ce re-

nouvellement, c'est la sobriété, le dépouillement, la force. L'Angleterre a longtemps sommeillé dans les charmes d'un théâtre sentimental qui était tantôt bourgeois, tantôt populiste. Les violences et la lucidité d'un O'Casey étaient la plupart du temps ignorées et n'attiraient pas le public. Après le théâtre poétique de T.S. Eliot et celui de Christopher Fry il fallut l'action du Theatre Workshop de Joan Littlewood et de la English Stage Company de George Devine et Tony Richardson, pour que le répertoire changeât et qu'une nouvelle génération d'acteurs du type de Joan Plowright et Albert Finney connût le succès. Ce qui est en train de s'opérer, c'est la liaison entre cette nouvelle génération et la tradition shakespearienne.

Dernièrement, à Budapest, après une intéressante représentation d'*Hamlet*, l'acteur qui jouait le rôle principal me disait : « Les acteurs d'aujourd'hui sont sollicités par tant d'interprétations différentes qu'on ne sait plus où donner de la tête pendant les répétitions... peut-être mon jeu est-il trop intellectuel ; j'écoute beaucoup de musique : Schönberg, ça me passionne, ça me remplit de questions, j'écoute souvent Bach aussitôt après, et alors je pleure. » Dans la même ville, le très remarquable directeur de l'Opéra me disait après une représentation de *Wozzeck* : « Il y a deux ans, j'ai eu la surprise d'entendre Stravinsky me dire ici : « il m'arrive de m'ennuyer en écoutant la musique que j'écris maintenant. » Alors le directeur hongrois demanda à Stravinsky comment il croyait que la musique allait évoluer : — « Immanquablement, elle va retourner vers Rachmaninoff et Tchaïkovsky. »

Je ne m'aventurerai pas à prévoir ce que va devenir la mise en scène shakespearienne. A peine sommes-nous au moment où triomphe « Shakespeare notre contemporain ». Shakespeare est vaste et divers ; ni le Théâtre National Anglais ni la Compagnie de Stratford ne sont dogmatiques ; ils croient à la multiplication des essais, leurs metteurs en scène sont jeunes.

MICHEL SAINT-DENIS.