

D'une époque ou de tous les temps? Le « printemps Shakespeare » de 1988

Leanore Lieblein

Number 24, Fall 1998

Traversées de Shakespeare

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041364ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041364ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lieblein, L. (1998). D'une époque ou de tous les temps? Le « printemps Shakespeare » de 1988. *L'Annuaire théâtral*, (24), 100–113.
<https://doi.org/10.7202/041364ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Leanore Lieblein

Université McGill

D'une époque ou de tous les temps ? Le « printemps Shakespeare » de 1988¹

L'étude des productions théâtrales se fait à partir de sources documentaires qui reflètent la nature même de l'événement dont on traite. Les archives sont constituées de documents issus d'individus : metteurs en scène, concepteurs visuels et sonores, comédiens, agents de publicité et spectateurs (dont les critiques), entre autres². Chacun possède ses propres références culturelles et défend des intérêts qui peuvent être partagés, ou non. Ainsi, une pièce de Shakespeare, ou d'un des autres auteurs produits, n'est pas nécessairement perçue de la même façon par tous. Comme le souligne

1. L'article suivant est adapté de « Theatre archives at the intersection of production and reception : The example of Québécois Shakespeare » (Lieblein, 1996 : 164-180), avec l'autorisation de l'éditeur. Cette étude est issue de recherches menées par l'équipe de recherche Shakespeare in the Theatre de l'Université McGill, grâce à l'appui financier du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec.

2. Je tiens à remercier le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) ainsi que les troupes et les théâtres dont il est question dans cet article, plus particulièrement l'ESPACE GO, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre Omnibus et le Théâtre Repère, pour leur assistance et pour les ressources documentaires qu'ils ont gracieusement accepté de fournir.

Thomas Postlewait, en citant l'historien Carl Becker, « [t]he [theatre] historian "cannot deal directly with the event itself, since the event itself has disappeared. What he can deal with directly is *a statement about the event*"³ » (1991 : 160).

Dans l'étude qui suit, je traiterai de récentes productions québécoises de pièces de Shakespeare en empruntant la définition de l'événement théâtral que propose Barbara Hodgdon, c'est-à-dire « [...] a series of readings produced by individuals from an encounter with a text within a particular social situation⁴ » (1993 : 29). J'espère ainsi montrer qu'un même texte, formé des mêmes mots, peut prendre des sens variés selon les époques ; qu'une même production peut être décrite de plusieurs façons selon les publics auxquels on la destine ; et que les membres d'un même auditoire peuvent percevoir différemment une même production selon les groupes sociaux auxquels ils appartiennent. Je mettrai l'accent sur les circonstances particulières qui informent différents événements théâtraux plutôt que de généraliser à partir d'un seul texte-représentation⁵. L'étude du matériel publicitaire et des critiques accompagnant les spectacles produits par différentes compagnies à différentes époques permettra d'observer les productions de Shakespeare au Québec en tant que phénomène social et politique façonné par les convergences et les divergences dans les discours accompagnant leur production et leur réception. Je me pencherai surtout sur le « printemps Shakespeare » de 1988 pour montrer que la production de Shakespeare en français au Québec est un « événement » façonné par les lectures dont il fait l'objet.



Les productions de Shakespeare en français au Québec, plus spécialement pendant une dernière moitié de siècle marquée par des questions d'indépendance politique et culturelle, servent traditionnellement deux fonctions : légitimer et parodier. À Stratford, et ailleurs au Canada, monter Shakespeare est

3. « L'historien [de théâtre] "n'a pas directement accès à l'événement dont il traite, puisque cet événement n'existe plus. Ce à quoi il a directement accès, c'est *le commentaire au sujet de l'événement*". »

4. « [...] une suite de lectures individuelles issues d'une rencontre avec un texte dans une situation sociale particulière. »

5. Selon la terminologie empruntée à la sémiotique théâtrale développée par Anne Ubersfeld, un texte-représentation comprend le texte écrit (les répliques dites, les didascalies, qui sont – ou ne sont pas – suivies, etc.) mais ne lui est pas identique (Ubersfeld, 1981 : 17).

habituellement perçu comme un signe de sérieux et de maturité culturelle. Toutefois, l'habileté à déformer Shakespeare et à le caricaturer – ce qu'Annie Brisset appelle « la traduction iconoclaste » (1990 : 115) – constitue un important geste de libération, comme en témoignent le grotesque *Lear* de Jean-Pierre Ronfard (1977), le *Rodéo et Juliette* de Jean-Claude Germain (1970) et la célèbre allégorie politique de Robert Gurik ([1968] 1977), *Hamlet, prince du Québec*.

La traduction de *Macbeth* par Michel Garneau, en 1978, fournit l'exemple d'un texte dont le sens, tel qu'il est perçu par les troupes qui le produisent et par le public, change avec le temps. La publication et la production de ce *Macbeth* « traduit en québécois » fut un événement chargé de sens politique (Dassylva, 1978). Deux ans avant le premier référendum sur la souveraineté du Québec, une traduction en « québécois », donc clairement distincte d'une traduction en « français », affirmait l'existence d'une langue propre au Québec et capable de servir même le « grand Will » (Lévesque, 1988a ; Gélinas, 1988a). Comme l'expriment les auteurs d'un article paru alors dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, « [t]out comme Shakespeare donnait par son travail un statut poétique à une langue qui n'en avait pas encore, Garneau désire prouver la richesse du langage québécois et le mettre sur un pied d'égalité avec les autres langues » (Andrès et Lefebvre, 1979 : 84). Garneau lui-même soutenait que sa traduction affirmait le droit des Québécois aux chefs-d'œuvre de la dramaturgie internationale dans leur propre langue plutôt que dans un français contemporain d'Europe.

Le québécois de Garneau, avec ses archaïsmes recherchés, servait non seulement à ressusciter la langue édénique de « nos arrière-grands-pères » (Talbot, 1978) mais, plus expressément, à instaurer une « langue légitime » (Thaon, 1984 : 207), « la langue d'un peuple et non pas l'instrument anémique d'une élite oppressante » (Larue-Langlois, 1978). Dans une étude importante sur la traduction théâtrale au Québec, Brisset va plus loin et fait voir comment la traduction de Garneau substitue la Nouvelle-France à l'Écosse de *Macbeth* et convertit en lutte nationale pour la libération de « not'pauv'pays » le combat contre le tyran Macbeth. De toute évidence, le texte de Garneau s'inscrit dans le discours politique séparatiste en vigueur au moment de sa création et de sa publication, et la représentation que le traducteur en donnait en entrevue était reproduite dans les analyses et les critiques dont la pièce a fait l'objet.

Quinze ans plus tard, en 1993 plus précisément, cette version, ainsi que deux autres traductions de Garneau (*Coriolan* et *La tempête*), étaient mises en scène par Robert Lepage et produites à Montréal au Festival de Théâtre des

Amériques. La mention « traduit en québécois » prit alors un autre sens. Shakespeare n'était plus traduit mais, selon la brochure publicitaire du festival, « réinventé ». Le traducteur Garneau et le metteur en scène Lepage se rejoignaient dans la « rencontre de deux magiciens » qui, selon la version anglaise du même texte, réussissaient « [...] a tour de force of linguistic and theatrical alchemy⁶ » (Festival de Théâtre des Amériques, 1993 : 5). Ainsi, on ne mettait plus l'accent sur le lien que le texte entretenait avec les aspirations politiques et culturelles de la communauté pour laquelle il était traduit mais, plutôt, sur la gymnastique verbale du traducteur. En effet, selon le programme et la brochure du festival, *Macbeth* était traduit en « français archaïque... aussi déroutant pour nos oreilles que l'est la langue de Shakespeare pour les Anglais », *Coriolan* en « québécois international » et *La tempête* en « québécois classique » (Shakespeare, 1993 : programme 10). Les visées politiques et culturelles des traductions de Garneau avaient donc changé. Le québécois de *Macbeth*, qui en 1978 représentait pour Garneau la langue d'un Québec allant vers l'indépendance, s'inscrivait en 1993 au sein d'une évolution à caractère historique : issu du « français rude et sauvage » (Festival de Théâtre des Amériques, 1993 : 7) parlé au XVII^e siècle, il était néanmoins capable de figurer comme langue « classique » et « internationale » pour un Québec prêt à prendre sa place sur la scène mondiale.

Je laisse à d'autres le soin de définir les notions de québécois classique et de québécois international. Je soutiens, toutefois, que le *Macbeth* de Garneau produit en 1993 s'éloigne considérablement de celui auquel on nous invitait en 1978, et que la pièce présentée au public n'est plus la même bien que le texte demeure inchangé. Sur la scène théâtrale internationale, au sein d'un « Cycle Shakespeare » réunissant trois pièces qui sont l'œuvre d'un seul metteur en scène et d'un seul traducteur, la langue que propose la traduction de Garneau se définit moins en relation avec les événements dont traite le texte qu'en rapport avec la langue des autres pièces et constitue une fin en soi plutôt qu'un instrument : « C'est aussi à un voyage dans l'évolution d'une langue que vous convie le Théâtre Repère » (Festival de Théâtre des Amériques, 1993 : 5).

Les sept journalistes qui ont fait allusion à la conférence de presse donnée par Lepage le 7 avril ont tous signalé la variété des registres de langue, qui est devenue par la suite un truisme de la critique. Il est intéressant de noter ici le contraste dans les communiqués de presse accompagnant la même production

6. « [...] un tour de force d'alchimie linguistique et théâtrale. »

au Festival d'automne de Paris, tenu en 1992. Dans le communiqué de presse accompagnant la production parisienne, on comparait les trois pièces à un voyage dans les tréfonds de l'histoire européenne, une lecture tout à fait étrangère à celle proposée au Québec, où elle aurait probablement suscité peu d'intérêt. De toute évidence, une production est ancrée dans un contexte spécifique de nature géographique, historique, sociale ou autre⁷. Si, dans sa conception la plus négative, un communiqué de presse vise à proposer une lecture à un auditoire, il faut d'abord qu'on puisse *voir* cet auditoire et juger de la façon la plus susceptible de l'intéresser.

Il n'est donc pas surprenant que la mise en scène de *Songe d'une nuit d'été*, conçue par Lepage au Royal National Theatre de Londres en 1992, se soit radicalement éloignée de celle dont il sera question ici. Toutefois, selon les critiques du *Songe* londonien, il semble que le public britannique et le Théâtre Repère aient puisé à des traditions théâtrales fort différentes dans leur façon de concevoir Shakespeare sur scène⁸.

Même pour un public précis, une production peut avoir plus d'un auditoire et être perçue de façons différentes par différentes communautés. Le discours proposé par une production peut ainsi convenir à tel groupe social tout en étant contesté, rejeté ou ignoré par tel autre. C'est ce qui s'est produit à Montréal en 1988, à l'occasion de ce qu'on a alors appelé « le printemps Shakespeare », « un printemps shakespearien » ou encore « l'événement Shakespeare », à un moment où le dramaturge était « l'enfant chéri de la scène montréalaise » (Camerlain, 1988 : 5). Les spectacles à l'affiche furent très bien accueillis. Il s'agit de *La tempête*, mis en scène par Alice Ronfard et produit par le Théâtre Expérimental des Femmes à l'ESPACE GO, du *Songe d'une nuit d'été*, mis en scène par Robert Lepage au Théâtre du Nouveau Monde, et des pièces composant la deuxième tétralogie de Shakespeare réunies sous le titre *Le cycle des rois*, spectacle mis en scène par Jean Asselin et produit par Omnibus à l'Espace libre.

Ce qui frappait dans le discours entourant les trois productions de 1988, c'était, contrairement au Shakespeare politisé des années 1970, l'absence

7. Le « Cycle Shakespeare » fut présenté à Montréal, à Paris et à Maubeuge en France, ainsi qu'en Allemagne, en Hollande, en Suisse, au Japon et en Angleterre.

8. Il en est de même au Canada, où plusieurs critiques ont relevé le côté anti-Stratford des productions du « printemps Shakespeare » (voir Ackerman, 1988a ; Saint-Hilaire, 1988a), en faisant allusion à Stratford en Ontario autant qu'à Stratford-upon-Avon en Angleterre.

presque totale d'analyse politique et de lecture contextuelle. Sans tenir compte de l'esthétique postmoderne à laquelle empruntaient les productions des six pièces (ou cinq, puisqu'on avait réuni les deux parties d'*Henri IV*), le langage de la publicité (programmes, dossiers de presse, entrevues) et celui de la réception (critiques, articles, comptes rendus) se ralliaient dans un discours occupé à promouvoir la grandeur, l'universalité et l'intemporalité de Shakespeare. On put alors concevoir des productions qui, ayant pour objet leur propre théâtralité, s'adressaient non seulement au public québécois mais à tous les publics, surtout ceux d'ailleurs. L'exception à la règle fut la critique anglophone qui, comme nous le verrons plus loin, a continué à produire des lectures reliées au contexte québécois et aux questions politiques qui lui sont propres.

La grandeur de Shakespeare fut soulignée encore et encore dans la critique et la publicité. Selon le critique Robert Lévesque, Shakespeare était « le plus célèbre des dramaturges de l'histoire du théâtre » (1988c). Pour le metteur en scène Jean Asselin, Shakespeare demeurait « le mentor du théâtre et son plus grand auteur » (Saint-Hilaire, 1988a). Le comédien Robert Gravel déclarait : « Je [nel] pense pas qu'il existe de plus grand auteur que lui » (Choquette, 1988). Un article sur *La tempête*, paru dans *La Presse*, affichait comme titre : « Le testament d'un auteur éternel » (Anonyme, 1988a). Et le metteur en scène Robert Lepage confiait en entrevue au *Devoir* qu'il avait « l'impression que Shakespeare sera[it] toujours là pour nous relancer » (Lévesque, 1988d).

Tout en ayant sa grandeur ainsi célébrée, Shakespeare cessait d'être perçu comme un agent de nationalisme culturel pour devenir l'auteur le plus universel. Selon Lepage, « [il] n'appartient pas à l'histoire du théâtre, il appartient à celle de l'humanité » (Saint-Hilaire, 1988a). On insinue ici que l'« humanité » ne peut que transcender le local et le temporel dans lesquels, pourtant, se reflète l'histoire même du théâtre. Shakespeare est du coup arraché à l'histoire du théâtre, de sorte que le théâtre puisse transcender l'histoire pour incarner l'universalité et l'intemporalité de la nature humaine. Selon le communiqué de presse annonçant la production, non seulement *La tempête* devient-elle « une pièce sur la condition humaine », mais « l'île de Prospéro c'est, d'une certaine façon, le monde du théâtre ». Dans la même veine, Lepage commente, dans le programme du *Songe d'une nuit d'été*, l'emploi de la plate-forme rotative couvrant la scène : « L'île est soit le monde, soit la scène. » Il nous rappelle que « pour les élisabéthains [et, par conséquent, pour nous] [...] la scène était le monde et le monde était la scène ». Cette approche ancrée dans une soi-disant immuabilité du sens du texte agissait directement sur la mise en scène des pièces, puisqu'on

cherchait à incarner dans ces productions l'intemporalité de Shakespeare dont se réclamaient les metteurs en scène et que confirmaient les critiques. Partageant la vision du *Cycle des rois* exprimée par Alain Pontaut dans *Le Devoir*, ils donnaient à voir « le désir de Shakespeare de s'attacher davantage à l'univers théâtral à inventer qu'à la vérité historique » (1988).

Dans cet esprit, les scénographies des trois productions interdisaient toute référence historique ou géographique. Comme nous avons pu le voir, l'île de Prospéro reflétait le monde du théâtre et le théâtre du monde, donc aucun pays en particulier tel qu'on le souligne dans *La Presse* (Beaunoyer, 1988a). Dans le programme du *Songe d'une nuit d'été*, Lepage compare la forêt où se déroule une partie de la pièce à l'île de Shakespeare, c'est-à-dire l'Angleterre, pour ensuite conclure que la scène est le monde. Parmi les journalistes, deux critiques seulement ont mentionné que la plate-forme imitait le tracé de « l'île britannique » et un seul d'entre eux en a tenu compte dans sa lecture et sa réception de la pièce (David, 1988 ; Ackerman, 1988b). Bien que la scénographie anguleuse du *Cycle des rois* pût évoquer le polygone du théâtre public élisabéthain, plusieurs critiques ont préféré y voir le théâtre du monde. Et quoique les surfaces polies du décor aient réfléchi et multiplié l'image des personnages sur scène tout en renvoyant au public sa propre image, personne n'a fait allusion à la fragmentation et à la dislocation que suggérerait cette multiplication d'images.

Les costumes aussi échappaient à toute périodisation. Dans une émission radiophonique, Daniel Guérard disait des costumes de *La tempête* de Ronfard qu'ils étaient « intemporels, complètement en-dehors du temps » (1988). Bien qu'évoquant le style élisabéthain, la facture baroque des costumes conçus par Meredith Caron pour le *Songe* de Lepage, lesquels furent très appréciés de la critique, était volontairement accentuée jusqu'au grotesque afin d'amplifier l'aspect ludique des personnages, incarnés par des comédiens qui jouaient des élisabéthains (qui, à leur tour, jouaient des Athéniens). Ce sont les costumes conçus pour *Le cycle des rois* par Yvan Gaudin (récipiendaire du Prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre) qui ont donné lieu au plus grand nombre de commentaires. Ils étaient faits de vêtements trouvés chez les fripiers et les brocanteurs des quartiers pauvres de Montréal, les rebuts de la vie urbaine au xx^e siècle. Neuf mille dollars de vieux vêtements, de rideaux usés, d'appareils ménagers désuets, de bric-à-brac ont servi à la fabrication des costumes de 130 personnages (Lévesque, 1989) : une vieille cage à oiseaux était transformée en couronne, une bobine de film décorait la crosse d'un évêque, etc. C'était un théâtre fait par et pour son temps, mais qui ne représentait ni l'époque actuelle ni la période élisabéthaine.

Non seulement le mélange des styles élisabéthain et moderne supposait-il l'interchangeabilité de différentes époques mais, en outre, l'extravagance et la théâtralité des trois productions furent l'objet de nombreux commentaires. Ronfard attira l'attention avec l'emploi intensif qu'elle fit d'écrans vidéo et de musique synthétique. Sa façon d'utiliser l'espace fut qualifiée de « luxueuse » (Anonyme, 1988b). Un communiqué de presse nous informait d'ailleurs que la scénographie faisait concurrence au public : « La scène envahit presque tout l'espace... 100 places seulement sont réservées aux spectateurs. »

Dans un article du *Devoir*, Lévesque imputait la « démesure » des productions shakespeariennes, avec ce que cela contient d'audace et de « générosité », à la prédilection du théâtre québécois des années 1980 pour des « entreprises au long souffle » (1988a). D'autres critiques, toutefois, y ont vu des influences beaucoup moins locales. Dans un article paru dans *The Gazette*, et dont le titre, « Songe's mix of Oz and Cats makes dizzying theatrical potion », faisait allusion à des comédies musicales à grand succès, Pat Donnelly estimait que « la production devait autant à Shakespeare qu'à Andrew Lloyd Webber » (1988c). À la radio, René Homier-Roy qualifiait la pièce de « quasiment Broadway et très Paris en tout cas » (1988).

Cette théâtralité, qui constituait une fin en soi, fut un thème exploité pour chacune des trois productions. Dans *La tempête*, elle était accentuée par le redoublement du rôle de Prospéro par un personnage portant feutre et complet qu'on a baptisé « l'Acteur » et dont la présence incitait à « la réflexion sur le théâtre comme espace du Double » (David, 1988 : 58). En outre, la présence des trois écrans vidéo insistait sur le caractère de l'œuvre théâtrale en tant que productrice d'images. Sur ces écrans étaient projetées des images de l'action se déroulant sous nos yeux et en coulisse, ainsi que des scènes filmées pour la production et, parfois, extraites de films d'archives telles celles qui illustraient le naufrage dans la tempête. Dans *Songe d'une nuit d'été*, l'étourdissante suite d'événements composant la pièce était littéralement générée par Puck et les autres personnages qui descendaient de la plate-forme et la poussaient pour la faire tourner. Dans le même esprit, on a préféré mettre l'accent sur la théâtralité, la splendeur et la richesse sémiotique des accessoires utilisés dans *Le cycle des rois* sans insister sur leur aspect familier et leur origine locale. La pauvreté inhérente aux lieux d'où ils provenaient était évacuée au profit de l'ingénuité du concepteur qui les avait transformés. Le fait que des objets appartenant, de toute évidence, à l'époque contemporaine puissent représenter l'Angleterre (et la France) du texte shakespearien servit à confirmer la ressemblance entre le

Québec du xx^e siècle et l'idée qu'on se faisait du monde de Shakespeare, plutôt qu'à en accentuer la distance.

Dans *Le cycle des rois*, 14 acteurs interprétaient plus de 130 rôles sans dissimuler tout à fait leur propre identité, de façon à illustrer « l'interchangeabilité de rôles et de destins » (Ouaknine, 1988). Cet effacement des distinctions relatives aux identités sociales et sexuelles était aussi exploité par Lepage dans l'exploration d'une sexualité androgyne et dépourvue de marque sexuelle spécifique (Barbe, 1988 ; Boulanger, 1988). Toutefois, la rupture la plus explicite entre sexualité, identité sexuelle, personnage et contexte historique fut proposée par le personnage qu'incarnait Françoise Faucher dans *La tempête*. Bien qu'on ne doive pas se surprendre qu'une production du Théâtre Expérimental des Femmes confie le rôle de Prospéro à une femme, il est étonnant que tous les critiques commentant la chose se soient entendus pour n'y voir rien de politique ou de féministe⁹. Dans *The Gazette*, Donnelly décrivait le jeu de Faucher comme « a unisex interpretation of Prospero » (1988a). À la radio, Guérard expliquait : « Elle [ne] joue pas un rôle de travesti [...], c'est sans sexe » (1988). Et un article de *La Presse* rassurait les lecteurs : « Contrairement à la rumeur, ce n'est pas un Shakespeare féminisé [...]. Et si Françoise Faucher joue Prospéro [...], c'est d'abord et avant tout pour aller au-delà des sexes » (Anonyme, 1988a).

Prospéro n'est pas un être sexué, c'est un être humain, répétait-on. Dans de nombreuses entrevues, Faucher confirmait qu'elle-même concevait ainsi le rôle : « Je ne féminise pas Prospéro et je ne me virilise pas, je joue Prospéro, un être humain, c'est tout » (Lévesque, 1988b ; voir aussi Lefebvre, 1988 ; Gélinas, 1988b). À l'instar de l'œuvre shakespearienne, la nature est, dans ce discours, intemporelle, universelle et transcendante, sans lien aucun avec l'époque ou le lieu, et totalement dénuée de sens politique.

Il y eut cependant une exception fort intéressante dans cette tendance universalisante : ce fut la réaction des critiques anglophones. Quoique les trois productions aient suscité autant d'enthousiasme de leur part que de la part de leurs collègues francophones, elles furent perçues sur un mode beaucoup plus ironique par les anglophones, en particulier la tétralogie du *Cycle des rois*.

9. À la suite du Séminaire Shakespeare organisé par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en juin 1997, la metteuse en scène Alice Ronfard exprimait sa surprise et déplorait le fait que la plupart des gens aient préféré ne pas explorer les conséquences possibles de cette incarnation féminine du rôle de Prospéro.

Marianne Ackerman, par exemple, fit remarquer que le Théâtre Omnibus triomphait au Québec avec « [...] the greatest dramatist in the English language [...] while language politics, that ongoing and often tedious local squabble, continued to make headlines this week¹⁰ » (1988a). Dans *The Gazette*, Pat Donnelly soulignait la « delicious irony » des paroles prononcées par Mowbray, lorsqu'il est banni dans *Richard II*, « [...] at an experimental theatre in the heart of "Ne touchez pas à la loi 101 country" » :

My native English now I must forego
What is thy sentence then but speechless death
Which robs my tongue from breathing native breath¹¹ ? » (1988b).

Pour sa part, Matthew Fraser se demandait, dans *The Globe and Mail*, « [...] if the director had seized upon these plays to make a statement about Canadian federalism » et décelait des « [...] similarities between the battle of Agincourt and the French defeat on Québec's Plains of Abraham¹² » (1988). « Of course, they were in a way, the same battle¹³ », confiait le metteur en scène Asselin à la journaliste Donnelly. Mais, ajoutait-il, « [w]e never even thought about the socio-political aspect of playing Shakespeare here¹⁴ » (Donnelly, 1988b).

L'incroyable indifférence d'Asselin envers le contexte sociopolitique était tout aussi inconcevable pour la plupart des Anglo-Québécois en 1988 que l'aurait été, pour le public québécois, une semblable indifférence de la part de Garneau en 1978. Ce n'est d'ailleurs pas la seule contradiction inhérente à « l'événement Shakespeare » de 1988, pendant lequel des spectacles postmodernes marqués par la fragmentation, la rupture et la discontinuité furent perçus comme humanistes, universalistes et transcendants. Ces productions ont toutefois suscité des lectures divergentes de la part des critiques anglophones, dont la situation au sein du contexte social offre un point de vue fort différent.

10. « [...] le plus grand dramaturge de langue anglaise [...] pendant que les interminables et souvent acrimonieux débats locaux sur les questions de langue faisaient encore la une des journaux. »

11. « [...] dans un théâtre expérimental situé au cœur du "territoire Ne touchez pas à la loi 101" : Ma langue natale anglaise, je dois maintenant y renoncer. À quoi suis-je condamné sinon à une mort muette ? Qui vole à ma langue son souffle natal ? »

12. « [...] si, à travers ces pièces, le metteur en scène faisait allusion au fédéralisme canadien ; [...] ressemblances entre la bataille d'Agincourt et la défaite française sur les plaines d'Abraham. »

13. « Bien sûr, d'une certaine façon, c'était la même bataille. »

14. « Nous n'avons jamais pensé à l'aspect sociopolitique du choix de jouer Shakespeare ici. »

Nous l'avons vu, l'étude de l'événement théâtral permet d'observer les lectures produites par des individus lors de leur rencontre avec un texte dans une situation sociale particulière. Il arrive que l'événement soit le produit d'un consensus au sein d'une communauté de gens de théâtre et de spectateurs, comme en témoigne la production du *Macbeth* de Garneau, en 1978. Toutefois, lorsque ce consensus n'existe plus, et ce fut le cas pour les productions de la même pièce en 1992 et en 1993, ce n'est pas une nouvelle version qui est alors créée mais bien un autre événement. En outre, quand un public se compose de différents groupes sociaux pour lesquels la production prend des sens variés, ce qui fut le cas du *Cycle des rois* présenté en 1988, l'événement comprend toutes les différentes lectures qui en sont faites. Si le Shakespeare de Ben Jonson était « [...] not of an age, but for all time¹⁵ » (1974 : 72), il arrive aussi qu'il soit à la fois d'une époque et de tous les temps.

Traduit de l'anglais par Louise Ladouceur

Leanore Lieblein est professeure agrégée au Département d'études anglaises et membre de l'équipe de recherche Shakespeare in the Theatre de l'Université McGill. Elle a publié des articles sur le théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance, ainsi que sur le théâtre moderne, et a signé la mise en scène de pièces empruntées à ces répertoires. Elle a aussi cotraduit Les Esbahis (Taken by Surprise) de Jacques Grévin (1561).

15. « [...] non pas d'une époque, mais de tous les temps. »

Bibliographie

- ACKERMAN, Marianne (1988a), « Bard well served in East End cycle », *Montreal Daily News*, 1^{er} avril.
- ACKERMAN, Marianne (1988b), « French theatre's love affair with the Bard », *Montreal Daily News*, 19 mars.
- ANDRÈS, Bernard, et Paul LEFEBVRE (1979), « Macbeth/Théâtre de la Manufacture », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 11, p. 80-88.
- ANONYME (1988a), « Le testament d'un auteur éternel », *La Presse*, 12 mars.
- ANONYME (1988b), « Un printemps Shakespeare », *Châtelaine*, juillet, p. 18.
- BARBE, Jean (1988), « Les fées ont soif », *Voir*, 7-13 avril.
- BEAUNOYER, Jean (1988a), « "Le songe..." une pièce violente traitée par un homme très spécial », *La Presse*, 12 mars.
- BEAUNOYER, Jean (1988b), « Un printemps shakespearien », *La Presse*, 12 mars.
- BOULANGER, Luc (1988), « Sexepeare au TNM », *Montréal Campus*, 30 mars.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- CAMERLAIN, Lorraine (1988), « Échos shakespeariens », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 46, p. 5-6.
- CHOQUETTE, Gilles (1988), « Bouchée triple », *Voir*, 31 mars-6 avril.
- DASSYLVA, Martial (1978), « Ce "Macbeth" qui est d'abord de William Shakespeare et ensuite de Michel Garneau », *La Presse*, 23 octobre.
- DAVID, Gilbert (1988), « D'une saison l'autre : le facteur mise en scène », *Parachute*, n° 55, p. 56-60.
- DONNELLY, Pat (1988a), « Brilliant *Tempête* defies tradition », *The Gazette*, 23 mars.
- DONNELLY, Pat (1988b), « Shakespeare cycle rings with iron », *The Gazette*, 2 avril.
- DONNELLY, Pat (1988c), « Songe's mix of Oz and Cats makes dizzying theatrical potion », *The Gazette*, 15 avril.
- FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES (1993), Montréal, brochure publicitaire, 27 mai-12 juin.
- FRASER, Matthew (1988), « Fops, firebrands and fair ladies », *The Globe and Mail*, 6 avril.
- GÉLINAS, Aline (1988a), « La fête des rois », *Voir*, 5-11 mai.
- GÉLINAS, Aline (1988b), « Françoise Faucher. L'aventure, c'est l'aventure », *Voir*, 17-23 mars, p. 7.
- GERMAIN, Jean-Claude (1970), *Rodéo et Juliette*. Manuscrit, production du Théâtre du Même-Nom, Théâtre du Canada, Terre des hommes.
- GUÉRARD, Daniel (1988), « Bon dimanche », *CFTM*, 27 mars.

- GURIK, Robert ([1968] 1977), *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Leméac.
- HODGDON, Barbara (1993), « Splish splash and the other : Lepage's intercultural "dream" machine », *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 12, n° 1 (novembre) p. 29-40.
- HOMIER-ROY, René (1988), « Touche-à-tout », *CKAC*, 15 avril.
- JONSON, Ben (1974), « To the memory of my beloved, The Author, Mr. William Shakespeare : And what he hath left us », *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin, p. 71-72.
- LARUE-LANGLOIS, Jacques (1978), « Les théâtres de Michel Garneau », *Le Devoir*, 28 octobre.
- LEFEBVRE, Paul (1988), « Skakespeare en jupons », *MTL*, mars.
- LÉVESQUE, Robert (1988a), « Asselin et Gaudin s'accaparent bellement William Shakespeare », *Le Devoir*, 8 avril.
- LÉVESQUE, Robert (1988b), « Françoise Faucher. De la race des grandes interprètes », *Le Devoir*, 12 mars.
- LÉVESQUE, Robert (1988c), « Le prix du CACUM au "Printemps Shakespeare" », *Le Devoir*, 9 avril.
- LÉVESQUE, Robert (1988d), « Robert Lepage. La route semée de théâtres », *Le Devoir*, 18 avril.
- LÉVESQUE, Robert (1989), « Quand Shakespeare s'habille dans l'Est », *Le Devoir*, 14 mars.
- LIEBLEIN, Leanne (1996), « Theatre archives at the intersection of production and reception : The exemple of Québécois Shakespeare », dans Edward PECHTER (dir.), *Textual and Theatrical Shakespeare : Questions of Evidence*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 164-180.
- OUAKNINE, Serge (1988), « La dialectique du pouvoir dans sa jouissance », *Vice Versa*, n° 25, p. 28.
- PONTAUT, Alain (1988), « Jean Boilard rend un inoubliable *Richard II* », *Le Devoir*, 24 septembre.
- POSTLEWAIT, Thomas (1991), « Historiography and the theatrical event : A primer with twelve cruxes », *Theatre Journal*, n° 43, p. 157-178.
- RONFARD, Jean-Pierre (1977), *Lear*, Cahier Trac, Théâtre expérimental de Montréal.
- SAINT-HILAIRE, Jean (1988a), « Le printemps shakespeareien de Montréal », *Le Soleil*, 30 avril.
- SAINT-HILAIRE, Jean (1988b), « "Songe d'une nuit d'été". Lepage crée une mise en scène ensorcelante », *Le Soleil*, 29 avril.
- SHAKESPEARE, William (1978), *Macbeth*, trad. de Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur.
- SHAKESPEARE, William (1988a), *Le cycle des rois*, trad. de François-Victor Hugo, mise en scène de Jean Asselin, Théâtre Omnibus, Espace libre.

- SHAKESPEARE, William (1988b), *Songe d'une nuit d'été*, trad. de Michèle Allen, mise en scène de Robert Lepage, programme, Théâtre du Nouveau Monde.
- SHAKESPEARE, William (1988c), *La tempête*, trad. d'Alice Ronfard avec la collaboration de Marie Cardinal, mise en scène d'Alice Ronfard, communiqué de presse, Théâtre Expérimental des Femmes, ESPACE GO.
- SHAKESPEARE, William (1989a), *Coriolan*, trad. de Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur.
- SHAKESPEARE, William (1989b), *La tempête*, trad. de Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur.
- SHAKESPEARE, William (1992), *Coriolan-Macbeth-La tempête*, trad. de Michel Garneau, mise en scène de Robert Lepage, dossier de presse, Théâtre Repère, Festival d'automne, Paris.
- SHAKESPEARE, William (1993), *Coriolan-Macbeth-La tempête*, trad. de Michel Garneau, mise en scène de Robert Lepage, programme, Théâtre Repère, Festival de Théâtre des Amériques, Montréal.
- TALBOT, Michelle (1978), « "Macbeth"... une grimace à l'impossible », *Dimanche-Matin*, 5 novembre.
- THAON, Brenda (1984), « Michel Garneau's *Macbeth* : An experiment in translating », dans Arlette THOMAS et Jacques FLAMAND (dir.), *La traduction : l'universitaire et le praticien*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 207-212.
- UBERSFELD, Anne (1981), *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.