

# Représentations dans le monde anglophone

ISSN : 2552-1160

Éditeur : UGA éditions

27 | 2023

*King Lear* : une œuvre inter- et pluri-médiale

---

## Le Roi Lear de Thomas Ostermeier entre à la Comédie-Française en trompette

*At the Comédie-Française, Enter King Lear – With a Flourish*

Delphine Edy

---

🔗 <https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=123>

DOI : 10.35562/rma.123

### Référence électronique

Delphine Edy, « *Le Roi Lear* de Thomas Ostermeier entre à la Comédie-Française en trompette », *Représentations dans le monde anglophone* [En ligne], 27 | 2023, mis en ligne le 18 décembre 2023, consulté le 07 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=123>

### Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0



## SOMMAIRE

---

Estelle Rivier-Arnaud

*Le Roi Lear*, une œuvre pluri- et inter-médiale

### ***Lear* théâtral**

Isabelle Schwartz-Gastine

Première version de *King Lear* à la française : *Le roi Léar* de Jean-François Ducis (1783)

Delphine Edy

*Le Roi Lear* de Thomas Ostermeier entre à la Comédie-Française *en trompette*

Méline Dumot

*Le Roi Lear* comme objet de médiation culturelle : une pièce accessible ?

### **Entre-deux *Lear***

Sandrine Siméon

À la croisée des arts scéniques et cinématographiques : le compromis esthétique du film-théâtre

### ***Lear* musical**

Patrick Issert

*Lyric Lear*

Julian Lembke

« Rien ne sortira de rien. » – Le livret de *Lear* d'Aribert Reimann

Claudie Servian

Mise en danse de *King Lear-Prospero* par Maurice Béjart, la théâtralité au service du sens

# Le Roi Lear de Thomas Ostermeier entre à la Comédie-Française en trompette

*At the Comédie-Française, Enter King Lear – With a Flourish*

**Delphine Edy**

## RÉSUMÉS

---

### Français

Le retour à la Comédie-Française en 2022 de Thomas Ostermeier, directeur de la Schaubühne berlinoise, marque l'entrée au Répertoire du *Roi Lear* dans une nouvelle traduction d'Olivier Cadiot et souligne l'intérêt décidément marqué de Thomas Ostermeier pour la question de la folie chez Shakespeare, qu'il choisit de démultiplier de manière kaléidoscopique sur le plateau.

Cette pièce magistrale du Barde, et plus largement le théâtre de Shakespeare, se prêtent particulièrement à l'approche inter- et plurimédiale, qu'il s'agisse du texte shakespearien lui-même ou de son passage au plateau. L'épaisseur plurimédiale qui se crée dans l'actualisation scénique (en combinant nouvelle traduction, adaptation, ajout de la vidéo, et musique live) ne fait en effet que souligner l'intermédialité initiale à l'œuvre.

Il s'agit ici d'analyser à la fois les enjeux de cette nouvelle traduction et les choix dramaturgiques et scéniques de Thomas Ostermeier qui sont au service d'un projet esthétique fort que je propose de cartographier et d'interroger afin de lui donner la place qui lui revient dans une histoire interculturelle des mises en scène contemporaines du *Roi Lear*.

### English

Thomas Ostermeier, the director of Berlin's *Schaubühne*, comes back to the Comédie-Française in 2022 bringing *King Lear*

into the Repertoire in a new translation by Olivier Cadiot, and his return is illustrating his marked interest in the question of madness in Shakespeare, which he has chosen to multiply in a kaleidoscopic way on the stage.

This masterful play and more broadly Shakespeare's theatre lend themselves particularly well to an inter- and multi-media approach, both of the Shakespearean text itself and its transfer to the stage. The staging, which combines a new translation, adaptation, the addition of video and live music, creates multi-media layers underlining the initial intermediality at work.

The aim here is to analyze both the issues at stake in this new translation and Thomas Ostermeier's dramaturgical and scenic choices, which serve a strong aesthetic project that I propose to map out and examine in order to give it its rightful place in an intercultural history of contemporary productions of *King Lear*.

## INDEX

---

### Mots-clés

Le Roi Lear, Ostermeier (Thomas), Comédie-Française, traduction, Cadiot (Olivier), recreation, intermedialité, plurimedialité, musique, vidéo

### Keywords

King Lear, Ostermeier (Thomas), Comédie-Française, translation, Cadiot (Olivier), re-creation, intermediality, multi-media, music, video

## PLAN

---

Enjeux intermédiaux au sein du texte : traduction / translation

Premier exemple : un terme qui est aussi une image, « coxcomb » (I.4, 94)

Deuxième exemple : la carte de Lear dans la première scène

Troisième exemple : les chansons du Fou

Enjeux inter- et plurimédiaux au plateau : dramaturgie

Réduction et concentration dramaturgique

Traitement cinématographique de la fable

Réécriture de la fin

Enjeux inter- et plurimédiaux au plateau : mise en scène

Folie, images et vidéo

Une temporalité plurimédiale pour rendre compte de la folie

Conclusion

## TEXTE

---

1 En septembre 2022, *Le Roi Lear* s'est trouvé au cœur d'une double actualité théâtrale : alors que paraissait chez P.O.L. une nouvelle traduction de la pièce par Olivier Cadiot, Thomas Ostermeier, le directeur artistique de la *Schaubühne* berlinoise ouvrait la saison de la Comédie-Française en trompette<sup>1</sup> avec sa mise en scène qui faisait entrer *Lear* au répertoire, une belle occasion d'interroger cette grande œuvre au prisme des relations inter- et plurimédiales.

2 Le théâtre est par essence de l'ordre de la médialité<sup>2</sup>. Actualiser des mots déjà existants au plateau, les faire passer d'une langue à l'autre, inventer un dispositif scénique pour créer des épaisseurs de sens, tout cela est de l'ordre d'une entreprise médiale qui renvoie à un

« entre deux choses<sup>3</sup> » selon le dictionnaire. La médialité serait donc de l'ordre d'un processus, d'un dispositif de passage, de mise en relation, un « opérateur de l'entre-deux » (Sibony 12), qui assure l'intermédiaire entre le réel, la narration ou l'Histoire, et la réalité du texte achevé ou du spectacle. Pourtant, l'intérêt pour les questions inter- et plurimédiales au théâtre, sur le plateau, est très récent. Jean-Marc Larrue, dans son article « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », rappelle comment l'approche intermédiaire pour parler de la scène n'existe que depuis 2006, c'est-à-dire depuis la parution de l'ouvrage collectif *Intermediality in Theatre and Performance*, publié sous la direction de Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, et souligne que, même si d'« innombrables créations [...] depuis *La biche au bois*<sup>4</sup> misent sur les ressources et la présence sur scène d'autres médias ou de technologies nouvelles, [...] ce n'est qu'en 2006 que de tels spectacles et les questions qu'ils soulèvent ont été abordés selon une approche intermédiaire » (Larrue).

3 Le terme intermédialité revêtant plusieurs épaisseurs, un cadrage terminologique s'impose. Il s'agira bien d'employer ce terme, non au sens d'œuvres produites à l'aide des technologies numériques, mais dans le cadre d'œuvres scéniques intégrant nouveaux médias et nouvelles technologies, et plus largement de productions qui font la part belle à de nouvelles stratégies théâtrales, de nouvelles manières de structurer et de mettre en scène les mots, les images et les sons — des éléments qui relèvent de la question dramaturgique de l'adaptation, de la traduction —, tout comme de nouvelles façons de placer les corps dans l'espace scénique intermédial où les nouvelles technologies visuelles et sonores se combinent à une scénographie plus classique, c'est-à-dire où l'on assiste à une hybridation de différents systèmes de signes, différents médias. Dans ce contexte, une attention particulière sera portée à l'hybridation qui s'opère entre des signes issus de l'immédiateté de la présence (du direct donc, c'est-à-dire aussi de la réalité théâtrale comprise dans son principe du *hic et nunc*) et ceux enregistrés pour être transmis et donc médiatisés.

4 *Le Roi Lear* — et d'ailleurs peut-être plus largement le théâtre de Shakespeare — se prête particulièrement à l'approche inter- et plurimédiale, qu'il s'agisse de l'œuvre shakespearienne elle-même ou de son passage au plateau. Le fait d'avoir eu la possibilité de suivre en partie la création de ce spectacle à l'été 2022, m'a permis d'observer

et d'analyser de très près la machine artistique — la Machine Ostermeier — dans son choix de déployer ce grand texte sur la scène du plus éminent théâtre français.

- 5 Ce n'est pas la première fois qu'Ostermeier s'attaque à Shakespeare. Après avoir mis en scène à la *Schaubühne* *Le Songe d'une nuit d'été* en collaboration avec la chorégraphe Constanza Macras (2006), *Hamlet* (2008), *Othello* (2010), *Mesure pour Mesure* (2011) et *Richard III* (2015) — des spectacles qui ont connu un succès massif<sup>5</sup>, notamment en France, et qui, pour *Hamlet* et *Richard III* sont toujours joués à Berlin et lors de tournées à l'international —, Ostermeier a été invité par Éric Ruf, l'administrateur de la Comédie-Française depuis 2014, à mettre en scène *La Nuit des Rois* (2018), son premier Shakespeare en français. Avec *Le Roi Lear*, c'est donc la deuxième fois qu'il travaille avec la Troupe et qu'il sollicite Olivier Cadiot<sup>6</sup> pour assurer la retraduction du texte shakespearien.
- 6 Pour passer ce *Roi Lear* à la loupe de l'inter- et plurimédialité, j'analyserai d'une part les enjeux de cette nouvelle traduction et d'autre part les choix dramaturgiques et scéniques du directeur artistique de la *Schaubühne*. Cartographier ce projet esthétique fort permettra de lui donner la place qui lui revient dans une histoire interculturelle des mises en scène contemporaines du *Roi Lear*.

**Stéphane Varupenne, le Fou.**



© Jean-Louis Fernandez – Comédie-Française.

## **Enjeux intermédiaux au sein du texte : traduction / translation**

- 7 Comme pour toutes les autres pièces de Shakespeare, il n'existe pas de manuscrit du *Roi Lear* et les deux éditions considérées comme originales, l'in-quarto de 1608 et l'in-folio de 1623, ont été publiées sans l'assentiment de l'auteur. Elles diffèrent suffisamment l'une de l'autre pour que le volume des œuvres complètes édité par Stanley Wells et Gary Taylor contienne les deux textes, signalant dans l'introduction que les modifications ne sont pas simplement ponctuelles mais structurelles. L'éditeur de l'édition Arden de 1997, R. A. Foakes, souligne d'ailleurs explicitement la dimension intermédiaire de

l'œuvre : aujourd'hui, « au lieu de considérer les pièces comme des produits finis de l'esprit de Shakespeare, on les voit comme des œuvres en chantier, soumises aux conditions de la scène, les négociations liées à la collaboration avec les acteurs, et soumises à de nouvelles influences lorsqu'elles sont à nouveau représentées<sup>7</sup> » (Foakes 117).

- 8 Cette dimension *work in progress* est une belle métaphore de la traduction qui est chantier par définition, toujours à remettre sur le métier, élément dynamique par excellence<sup>8</sup>. Mais, plus encore, elle est l'expression de la manière dont Ostermeier envisage son travail : pour lui – et c'est un élément qui le lie complètement à Shakespeare – le texte est l'un des éléments du spectacle. Si pour Shakespeare, le texte est écrit et traité en fonction des contraintes générales de travail, pour Ostermeier, il est commandé à un traducteur-auteur puis traité, là aussi, en fonction du projet de mise en scène. Pour bien comprendre la manière dont Ostermeier envisage son rapport au texte, il est essentiel de garder en tête que dans les sept Shakespeare qu'il a mis en scène, les textes des cinq spectacles en allemand ont tous été commandés à Marius von Mayenburg, et à Olivier Cadiot pour les deux en français. Et ce n'est ni un hasard ni une facilité, mais bien un choix dramaturgique et esthétique, une véritable nécessité :

Mayenburg et Cadiot ne sont ni des « ficeliers », ni des « grouillots de l'écriture » (Maurin 91), mais des auteurs reconnus en France et en Allemagne, très appréciés, car, pour atteindre le spectateur aujourd'hui, il est nécessaire que « les traducteurs ne so[ie]nt plus seulement des linguistes compétents mais des artistes proches de la profession théâtrale ». (Corvin 163 in Edy 77)

- 9 Olivier Cadiot a donc traduit *Le Roi Lear* pour la mise en scène d'Ostermeier et c'est via ce texte que l'œuvre shakespearienne entre au répertoire de la Comédie-Française, mais il a fait le choix, comme pour *La Nuit des Rois* en 2018, de publier sa traduction de manière qu'elle soit publique et accessible et donc qu'elle puisse être pleinement et scientifiquement discutée. En effet, il y a parfois eu des erreurs de transcription, voire des contre-sens importants dans l'analyse qu'ont donnée la presse et la critique<sup>9</sup> de ses précédentes traductions, notamment pour *Les Revenants* d'Ibsen et *La Mouette* de



Tchekhov. Mais surtout, alors qu'il avait, par le passé, traduit des versions déjà adaptées par Ostermeier et/ou son dramaturge, il choisit pour Shakespeare de procéder de manière inverse : il fournit le texte entier au metteur en scène pour lui servir de base à l'adaptation scénique.

- 10 Aussi est-il important de garder en mémoire que la version scénique qu'on entend sur le plateau n'est pas systématiquement le texte de Cadiot. Il a pu être modifié de diverses manières : des coupes ont rendu nécessaire l'écriture de liens entre deux répliques, des termes isolés ont pu être modifiés ou supprimés à la demande des comédiennes et des comédiens ; Stéphane Varupenne (le fou dans le spectacle) a notamment réécrit certaines des chansons. Une analyse détaillée de la traduction permet de mesurer efficacement que les modifications à l'œuvre servent pleinement l'intermédialité. En voici quelques exemples.

## **Premier exemple : un terme qui est aussi une image, « coxcomb » (I.4, 94)**

- 11 Acte I, scène 4, le fou/Stéphane Varupenne parle de « coxcomb » pour évoquer le bonnet qu'il porte. L'analyse de diverses traductions révèle une hésitation entre explicitation littéraire et efficacité scénique : faut-il garder l'image du coq ?
- 12 Cadiot choisit de la garder comme Jean-Michel Déprats en son temps<sup>10</sup>, mais Ostermeier fait un autre choix avec ses comédiens et se range du côté du « bonnet ». En fait, il y a visiblement — à en croire nos traducteurs — un choix à faire entre l'image du coq et celle du bonnet, comme si les deux ne pouvaient pas coexister sur le plateau, alors même que, selon la note 48 dans la traduction de Déprats, le bonnet était à l'époque un accessoire hybride : « Une crête de flanelle rouge ornait le bonnet à longues oreilles d'âne porté par le fou de cour. » (Déprats 1394)
- 13 On voit bien ici que la relation intermédiaire entre le texte et l'image a directement à voir avec la performativité du texte : le texte crée le costume et donc le personnage. Pourtant, en français, l'âne et le coq ne renvoient pas aux mêmes univers. L'âne évoque l'ignorance, la bêtise, la niaiserie. Le coq renvoie à une tout autre imagerie : on dira

« être fier, hardi, orgueilleux comme un coq », ou même être « comme un coq en pâte », c'est-à-dire dans un confort douillet. Pour Ostermeier, faire le choix du bonnet à longues oreilles, c'est se mettre du côté de l'âne, du côté de l'élève qui aurait démerité, du mauvais élève donc. Ici, la relation intermédiaire entre le texte et l'image interroge bien plus la personne de Kent/Séphora Pondy et indirectement de Lear/Denis Podalydès, ce que confirme une réplique qui suit : [à Kent] « Allez, prends mon bonnet<sup>11</sup> ! Eh oui, ce brave type a banni deux de ses filles et a fait malgré lui le bonheur de la troisième. Si tu es derrière lui, tu dois porter mon chapeau. » (Cadiot 51)

- 14      Là où Déprats utilise par trois fois « ma crête de coq », Cadiot choisit « chapeau de fou », repris par « chapeau » puis « bonnet » (utilisé juste avant), ce qui souligne le fait que la langue est performative car elle crée le réel du personnage. Autrement dit, le choix de l'accessoire au plateau dicte le choix lexical : si Kent doit porter ce « bonnet », c'est parce qu'il s'est rangé du côté de Lear qui est dans l'erreur. Porter le bonnet d'âne, symbolise donc le fait d'être du mauvais côté de la ligne que Lear a d'ailleurs lui-même tracée en bannissant sa fille.

## Deuxième exemple : la carte de Lear dans la première scène

- 15      L'expression « Give me the map there » (I.1, 36) a également une dimension éminemment performative, car, ce faisant, Lear médiatise par le biais de l'image le fait qu'il renonce à son pouvoir. C'est une représentation graphique du pouvoir : le pouvoir des mots, ceux du roi, est transféré à l'espace concret, géographique et politique. D'ailleurs, l'espace est au cœur des mots que le père et ses filles emploient tout au long de cette scène qui se termine par le bannissement de Cordélia/Claïna Clavaron. En voici un relevé<sup>12</sup>.

|         |                                                               |                                                            |                                                                           |
|---------|---------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
|         | Arden, 1997, p. 161-167.                                      | J.-M. Déprats, La Pléiade, 2002, p. 55.                    | O. Cadiot, P.O.L, 2022, p. 12-16.                                         |
| Goneril | <i>Sir, I do love you more than word can wield the matter</i> | Sire, je vous aime plus que les mots ne peuvent l'exprimer | Monsieur, je vous aime <u>au-delà</u> de ce que les mots peuvent exprimer |
|         | <i>Dearer than [...] <b>space</b> and liberty</i>             | Plus chèrement que [...] <b>l'espace</b> et la liberté     | Je vous préfère à <b>l'espace</b> et à la liberté                         |
|         | <b>Beyond</b>                                                 | <b>Au-delà</b>                                             | <b>par-delà</b>                                                           |

|          |                                                       |                                                         |                                               |
|----------|-------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
|          | <b>Beyond</b> <i>all manner of so much I love you</i> | <b>Au-delà</b> de toute comparaison                     | <b>au-delà</b> de tout <u>superlatif</u>      |
| Lear     | <i>Of all these <b>bounds</b></i>                     | De tous ces <b>domaines</b>                             | de tout ce <b>territoire</b>                  |
| Regan    | <i>Only she comes <b>too short</b></i>                | <b>en-deçà</b>                                          | <b>trop court</b>                             |
| Lear     | <i>this <b>ample</b> third</i>                        | cet <b>ample</b> tiers                                  | ce <b>grand</b> tiers                         |
|          | <i>A third <b>more opulent</b></i>                    | Un tiers <b>plus opulent</b>                            | Un <u>plus gros</u> tiers                     |
| Cordelia | <i>I cannot heave My heart <b>into</b> my mouth</i>   | Je ne sais pas élever mon cœur <b>jusqu'à</b> ma bouche | Mon cœur est <b>trop loin...</b> de ma parole |

Les termes soulignés renvoient à la manière dont Cadiot amplifie la spatialisation, par rapport à Déprats et même parfois par rapport à Shakespeare. L'analyse révèle que, pour les deux filles aînées de Lear, Goneril/Marina Hands et Regan/Jennifer Decker, il s'agit de repousser les limites spatiales de leur discours pour investir davantage de terrain concret, car elles espèrent avoir le plus grand territoire possible, ce qui signifie aussi le plus grand pouvoir. Dans l'utilisation des trois tiers de territoire qui, mathématiquement parlant, ne peuvent être qu'égaux, on induit en réalité qu'il y a plus que cela. Déprats le comprend comme le fait que les tiers peuvent « être égaux en surface » mais non en richesse — « Cordélia devait recevoir le sud et le centre de la Grande-Bretagne, plus riches que les autres régions » (Déprats 1391, note 8) — ; cela est vrai bien sûr. Mais davantage encore, la volonté d'entrer sur des territoires inconnus, de déborder des limites, est pleinement caractéristique de la démesure des deux aînées, de leur excès et par conséquent, pour Lear, de la folie. Seule Cordélia ne cherche pas à transgresser les limites, elle ne parvient pas à faire le lien entre l'amour qu'elle porte à son père et le pouvoir, elle est « trop loin » (Cadiot, voir *supra*), et, dans les faits, elle quitte le territoire matérialisé par la carte, celui de son père le Roi, pour un autre, celui du Royaume de France. Lear le comprend très bien lorsqu'il dit qu'elle est « étrangère à lui et à son cœur » : elle n'habite plus le même espace.

- 16 La présence de la carte rend donc visible l'invisible : au-delà du territoire géographique et politique, il s'agit de médiatiser la nature des relations entre le père et les trois filles, de révéler — de manière négative — le lieu du mensonge, de l'orgueil, de la flatterie et de matérialiser que ce que souhaite Lear est contre-nature : diviser son

royaume, cela signifie aussi diviser son corps de Roi, ce qui n'est pas possible, il ne peut/veut pas ne plus être roi, comme la suite de la pièce le révèle. Il ne lui reste alors que la folie, ce que la scène 4 de l'acte I rend explicite. Ce deuxième exemple montre à quel point le texte de Shakespeare est déjà un dispositif intermédial en soi ; la traduction d'Olivier Cadiot ne fait que le souligner de manière explicite dans son clin d'œil à *Hamlet*.

Does any here know me? Why, this is not Lear.  
Does Lear walk thus, speak thus? Where are his eyes?  
Either his notion weakens, or his discernings are  
lethargied — Ha! Sleeping or waking? Sure 'tis not  
so. Who is it that can tell me who I am? (Arden 1997, 204)

Il y a quelqu'un ici qui me reconnaît ? Ceci n'est pas Lear. C'est Lear qui marche comme ça ? Qui parle comme ça ? Où sont ses yeux ? Ou alors... il a perdu les notions élémentaires... Ou il est tombé en léthargie. Je rêve ou je me réveille ? Non ? Qui peut me dire qui je suis ? (Cadiot 58)

## Troisième exemple : les chansons du Fou

- 17 Les chansons du Fou ont une place essentielle dans la dramaturgie shakespearienne, Stéphane Varupenne en a déjà fait l'expérience avec *La Nuit des Rois* en 2018<sup>13</sup> et il a ressorti sa guitare pour *Le Roi Lear*. Mais attention, n'est pas fou musicien qui veut ! Varupenne a été formé au Conservatoire à rayonnement régional de Lille en art dramatique mais aussi en trombone et en guitare, il a d'ailleurs obtenu deux premiers prix de trombone et un diplôme de fin d'étude en guitare. C'est un passionné de musique, de jazz, de comédies musicales, et cela se sent sur le plateau tant son plaisir à jouer est communicatif. Avec sa toute petite guitare sèche, il accompagne ses chansons en nous donnant le sentiment que le Fou serait novice, qu'il gratterait les cordes, juste comme ça, et on mesure la virtuosité de celui qui fait comme s'il ne savait pas, comme s'il était réellement fou. Surtout, Varupenne a éprouvé le besoin d'adapter et parfois même de transformer les chansons traduites par Cadiot. Cela n'a pas posé de problème. Cadiot avait indiqué dès le départ qu'il ne traduirait pas les

chansons en vers, qu'il préférerait respecter la rythmique (et donc la syntaxe) et les images de Shakespeare. Varupenne s'est donc senti libre d'ajouter sa touche musicale au texte et l'on peut comparer ci-après les deux versions :

| <b>Traduction d'Olivier Cadiot 127-128</b>                              | <b>Texte scénique de Stéphane Varupenne non édité 57-58</b> |
|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Quand les prêtres ne seront prêtres qu'en paroles                       | Quand les prêtres se contenteront de prier                  |
| Quand on coupera de la bière avec de l'eau                              | Quand on coupera son vin avec du lait                       |
| Quand les aristos formeront leurs tailleurs                             | Quand les nobles se mettront à tricoter                     |
| Que brûleront les syphilitiques pas les hérétiques                      | Quand on brûlera d'amour pas du péché                       |
| Quand on verra des condamnations justes                                 | Quand justes seront les condamnations                       |
| Moins de dettes pour les écuyers, moins de pauvreté pour les chevaliers | Que les richesses enfin ruissèleront                        |
| Quand on arrêtera la diffamation                                        | Quand on arrêtera la diffamation                            |
| Que disparaîtront les pickpockets dans la foule                         | Que tous les pickpockets disparaîtront                      |
| Quand les usuriers compteront leur or à ciel ouvert                     | Que les banquiers n'auront que des quignons                 |
| Quand les putes et les macs construiront des églises                    | Quand les putes et les macs se convertiront                 |
| Alors grande confusion au royaume d'Albion                              | Alors grande confusion au royaume d'Albion                  |

- 18 Dans la version scénique de Varupenne, les dix temps forts par vers et l'attaque consonantique permettent une scansion parfaite sur une mélodie répétitive jouée à la guitare. Il développe un schéma de rime précis et efficace (a-a-a-a puis b-c-b-c- puis b-c-b) et des images fortes qui parlent aux spectateurs d'aujourd'hui. Le premier vers par exemple est d'une triste actualité, tout comme ceux sur la situation économique et sociale, qui ne renvoient pas qu'au royaume d'Albion mais bien aussi à celui de France de 2022. Ostermeier est un vrai chef de troupe, comme Shakespeare en son temps, il sait repérer les talents de ses comédiens et leur offrir l'espace de liberté qui leur permet de s'épanouir pleinement. Déjà à l'époque du dramaturge, lorsque la troupe compte de très bons chanteurs, les textes comprennent davantage de chansons. C'est le cas par exemple lorsque Robert Armin remplace William Kemp pour jouer les rôles bouffons. Si Ostermeier demande à Varupenne de rempiler pour le rôle du bouffon, il est convaincu d'avoir trouvé un fou formidable-

ment polyvalent, qui manie jeux de mots, guitare et bonnet avec excellence, et, ce faisant, il prouve que le théâtre transcode — c'est-à-dire traduit dans un autre système de codes — les autres médias en combinant avec aisance textes, sons et corps.

## Enjeux inter- et plurimédiaux au plateau : dramaturgie

- 19 Les relations inter- et plurimédiales se déploient également pleinement sur le plateau au travers des choix dramaturgiques du directeur artistique de la *Schaubühne*, toujours au service d'un projet esthétique clair. Sur le plan dramaturgique, deux aspects méritent notre attention : d'une part la réduction et la concentration dramaturgique et d'autre part le traitement de la fable qui se retrouve sur la table de montage, ce qui lui donne une dimension très cinématographique.

### Réduction et concentration dramaturgique

- 20 Dans *Le Roi Lear*, la réduction et la concentration dramaturgiques conduisent parallèlement à une féminisation des personnages qui, elle-même, induit un changement d'image et donc de médiation : l'interface des maris de Goneril et Regan — Albany et Cornouailles — disparaît — Ostermeier choisit de ne pas distribuer ces deux rôles — de sorte que les rapports de Lear avec ses filles sont sans filtre. Cela correspond pleinement aux enjeux dramaturgiques de la pièce, comme le rappelle Ostermeier dans sa note d'intention :

Le roi sortant, vieillissant, ne cède pas le pouvoir à un autre roi, ni même à un autre homme, mais à ses trois filles : Goneril, Regan et Cordelia. Sa requête hors norme laisse entendre qu'il se projette en futur époux de ses filles. (Programme de la Comédie-Française)

- 21 La féminisation de Kent/Séphora Pondy entraîne également un changement de genre et donc là aussi de perspective : le travestissement *via* le costume devient un intermédiaire, un nouveau média pour porter la voix de Kent. Ce choix de féminiser la distribution est un choix clairement assumé par le metteur en scène depuis longtemps

et relève d'un point de vue éminemment shakespearien de rapport au réel. Shakespeare écrivait avec des contraintes matérielles précises ; ses textes étaient conçus pour une troupe ; les rôles correspondaient aux acteurs — tous masculins — qui les jouaient pour un espace déterminant les possibilités de représentation. Or on sait que ces contraintes matérielles et formelles sont à l'origine de l'art de Shakespeare, le véritable moteur de son génie. Ostermeier, lui, met en scène pour des comédiens, hommes et femmes, et pour son temps. Il choisit de valoriser la place des femmes au plateau. D'ailleurs, leur absence sur la scène de Shakespeare n'était pas un choix assumé du poète, mais relevait de contingences politiques<sup>14</sup>.

- 22 Chez Ostermeier, donner une nouvelle place aux femmes relève d'un choix politique manifeste. En tout état de cause, dans les deux cas — les rapports sans filtre de Lear avec ses aînées et la féminisation de Kent —, les femmes apparaissent comme de véritables agents du pouvoir, elles ne sont plus reléguées à l'arrière-scène et assument paroles et gestes face au public. D'ailleurs, la scénographie médiatise cet enjeu au travers de l'utilisation de cadres lumineux différents en fonction des lieux de résidence. Ils sont les portes qui permettent d'entrer dans les logiques différentes des territoires de Goneril, Regan et Gloucester/Éric Genovese.

## **Traitement cinématographique de la fable**

- 23 La présence affirmée des filles aînées permet aussi de mettre en valeur Edmund/Christophe Montenez et son entreprise d'accession au pouvoir, puisque c'est en séduisant Goneril et Regan qu'il pense parvenir à ses fins. En modifiant l'ordre de certaines scènes qui peuvent même parfois se retrouver enchâssées l'une dans l'autre, Ostermeier choisit de monter les deux trames de la pièce en parallèle. En construisant une sorte de dramaturgie en miroir, il fait se refléter deux fables l'une dans l'autre : celle du partage du pouvoir royal et ses conséquences et celle de la volonté d'accéder au pouvoir d'Edmund le « bâtard » qui aspire à « prendre la place du haut : celle du légitime » (Cadiot 29). Dans sa réflexion sur la vieillesse, la richesse, l'héritage et la transmission de pouvoir, Shakespeare introduit donc par des scènes miroirs une histoire parallèle où Gloucester

se fait ravir le pouvoir par Edmund, son fils illégitime, très jaloux des prétendus privilèges réservés au fils légitime Edgar/Noam Morgensztern. Le même Edmund, qui représente précisément la puissance échappant à Lear, tente de séduire Goneril et Regan pour accéder au trône et donc au pouvoir absolu. Ces opérations dramaturgiques permettent d'enchaîner les scènes de manière plus serrée, à la manière d'un montage *cut*, c'est-à-dire de manière nette et instantanée, et donc d'accélérer le rythme. Cette redistribution, ou permutation de scènes, correspond à l'idée de montage de séquences au sens cinématographique, au sens meyerholdien d'« épisodes » (Pelechová 140) qui doivent se succéder rapidement.

## Réécriture de la fin

- 24 Rien de singulier dans le fait qu'Ostermeier réécrive la fin du *Roi Lear* puisque c'est une pratique dramaturgique qu'il adopte régulièrement depuis plus de vingt ans, comme de nombreux autres metteurs en scène contemporains. Dans sa note d'intention, il précise :

Si Cordélia tente de reconquérir le pouvoir et de sauver son père, cela se solde par un échec et tous deux sont jetés en prison. La fin de la pièce figure la fille bien aimée et le père au cœur brisé réunis dans la mort... Dois-je prendre le parti de cette issue tragique mais mélodramatique, ou bien imaginer, lorsqu'il est question de pouvoir, que tout bouge mais finalement tout demeure ? (Programme de la Comédie-Française)

- 25 Concrètement, Cordélia ne meurt pas, Lear non plus. Se pose alors la question du pouvoir : qui va continuer à régner sur le royaume ? Le roi ou sa fille ? Les deux ? Cette question n'est pas tranchée car, au moment du noir final, Lear tient encore la couronne entre ses mains, et ne l'a posée ni sur sa tête, ni sur celle de sa fille. Le public peut donc décider pour lui si l'ancienne génération doit céder la place à la nouvelle, une question politique, là encore, particulièrement actuelle.
- 26 Le questionnement choisi par Ostermeier dans le programme permet de ne pas gâcher la fin attendue par les spectateurs, mais surtout, elle renvoie au désir du metteur en scène de garder — comme dans d'autres spectacles auparavant — une fin délibérément ouverte.



Même si certains critiques, comme Philippe Chevilley, y ont vu un acte plus tranché :

[...] en modifiant la scène finale pour rendre sa couronne à Lear, Ostermeier tente un détournement intéressant : le calvaire du vieux roi fou n'est plus alors le récit de la fin d'un monde mais une variation sur la permanence du chaos, sur la fatalité d'un pouvoir délétère qui reprend toujours la main. (Chevilley)

- 27 Ce faisant, Ostermeier nous renvoie au réel de notre monde, celui des spectateurs du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle. Bernard Dort déjà avait attiré notre attention sur la qualité intrinsèquement dynamique de la dramaturgie, lorsqu'il parlait de « processus » (Dort 8). En effet, en définissant le territoire de la dramaturgie comme un espace mobile, vivant, de va-et-vient entre le texte et le spectacle, ce que Joseph Danan identifiera plus tard comme « la mise en circulation de l'énergie qui émane de ces trois pôles » — compris comme l'action, le théâtre et la pensée —, on comprend que

la dramaturgie n'est peut-être rien d'autre que la pensée du théâtre en marche, pensée toujours en train de se faire — et je donne à cette « pensée du théâtre » le double sens que l'on peut y entendre (le théâtre comme objet et sujet de la pensée) (Danan 11-12).

- 28 C'est ce mouvement, ce va-et-vient entre le texte et la scène, cet éternel recommencement pourrait-on dire aussi, qui a à voir avec l'essence même du théâtre. Là où certains metteurs en scène conservent une esthétique *classique*, qui vise davantage à reconstituer qu'à recréer, Ostermeier nous offre des spectacles vivants, qui recréent la pièce pour ici et maintenant, mais aussi à chaque représentation, mettant en œuvre ce qu'il convient d'appeler une « dramaturgie du mouvement », « en partie chevillée au corps de l'interprète » (Boudier 109), mais également ancrée dans des enjeux plus spécifiquement liés à la mise en scène.

## Enjeux inter- et plurimédiaux au plateau : mise en scène

- 29 En effet, au-delà des choix dramaturgiques, les relations inter- et plurimédiales s'ancrent aussi dans la pensée de l'espace scénique, et donc dans la scénographie et la mise en scène.

### Folie, images et vidéo

- 30 Une évidence s'impose très vite dans un spectacle d'Ostermeier : ses choix esthétiques ont toujours à voir avec le monde des images, des images créées ou projetées — parfois projetées par un acteur sur scène, auto-projetées souvent, ou projetées depuis la régie — et ce sur des supports très divers. Dans le cas du *Roi Lear*, elles sont projetées depuis la régie ou depuis le plateau, par le biais d'une caméra sur un mur de LED rectangulaire qui fait écho aux cadres lumineux précédemment évoqués ; ces supports renvoient des images le plus souvent troubles, floues, granulées, avec parfois des effets de points parasites, comme des taches. Les images sont celles de visages, comme celui de Pauvre Tom/Noam Morgensztern ou celui de Lear, mais peuvent tout autant être celles de paysages abstraits : « le travail vidéo de Sébastien Dupouey [se situe] entre l'image organique et numérique [...] entre abstraction et impressionnisme d'une nature enragée » (Programme de la Comédie-Française) qui fait directement écho au développement de la folie de Lear.
- 31 Au cours du spectacle, le passage le plus fort visuellement est probablement celui de l'éblouissante tempête, qu'il s'agit d'analyser plus en détail en tant qu'élément majeur de la scénographie mêlant inter- et plurimédialité. À l'époque de Shakespeare, aucun effet spécial ne vient sous-tendre cet imaginaire de la tempête. Textualité et théâtralité sont alors indissociables, tant pour des raisons esthétiques que matérielles. La création de l'orage repose entièrement sur la virtuosité des acteurs qui n'ont que le texte et leur présence physique pour donner corps au déchaînement des éléments. L'intempérie intervient au premier degré, sans aucune dérision, à ce moment particulièrement émouvant de la déchéance du vieux roi. Avec la mise en scène contemporaine, le rendu de la tempête devient un véritable enjeu.

Dans la mise en scène d'Ostermeier, elle est créée grâce à l'écran, mais le texte conserve pleinement son rôle moteur en étant performé au micro, un micro qui déforme volontairement le son de la voix de Denis Podalydès et nous emmène vers d'autres profondeurs, cette voix de l'au-delà étant doublée par les trompettes. Au travers de ce choix esthétique, « l'image prélève [forcément] quelque chose [de la réalité] du corps ou de l'objet source, ce prélèvement [étant] ce qui absente l'objet, lui conférant une présence fantomatique, spiritualisée, essentialisée, débarrassée en somme de sa rugosité matérielle » (Schefer 26). Il y aurait donc à la fois une image de la réalité et une réalité de l'image, c'est-à-dire pour parler avec Olivier Schefer « une réalité provisoire, une quasi-réalité qu'elle doit à la visée intentionnelle de la conscience qui se glisse dans la représentation et lui confère ce semblant d'être » (Schefer 26-27). La caméra permet ici de tendre un miroir à l'intimité, à la psychologie des profondeurs ; ce sont des « images floues » qui interrogent « la nature ambivalente des images tout comme la fiabilité du document [vidéo] en tant que témoignage du réel » (Schmieder 343), puisqu'on ne sait pas exactement à quoi elles renvoient. Comme l'a montré Françoise Proust,

l'image (photographique ou cinématographique) a ce pouvoir enchanteur de désenchanter le réel, ce pouvoir magique de dévoiler et de démasquer cette chambre noire qu'est le réel moderne. Elle le donne à lire comme un monde d'ombres et de spectres qui errent et survivent comme ils peuvent dans un temps et un espace d'après catastrophe. [...] L'image se lit : elle ne se déchiffre pas, mais elle est le lieu où s'inscrit le réel et où sa vérité s'inscrit en toutes lettres. L'image ne reproduit pas sous une forme visible une Idée, une thèse ou une vérité ; elle est le tracé spectral d'une vérité qui s'inscrit en toutes lettres en s'exhalant comme la fumée, l'écho ou un fantôme, de l'exposition brûlante du réel. (Proust 140-141)

- 32 Avec l'image vidéo qui dévoile un « monde d'ombres et de spectres », nous voilà plongés au cœur d'un espace où les images s'animent, et où « les écrans peuvent ouvrir à la scène de nouveaux espaces pour l'imaginaire, modifier les modes de perception ordinaires du public, lui permettre l'exploration d'un monde en transformation, de ses potentialités comme de ses dangers » (Picon Vallin 10). C'est cet espace créé au cœur d'un dispositif pleinement inter- et plurimédial qu'Ostermeier choisit d'investir pour déployer la folie de Lear.

## Une temporalité plurimédiale pour rendre compte de la folie

- 33 Dans la scène de la tempête, textualité et théâtralité, intermédialité et plurimédialité fonctionnent de concert et révèlent une hantise, un « non-lieu » dirait Didi-Huberman, un entre-deux, et cette hantise n'est pas simplement spatiale, elle a aussi un volet temporel ; au travers d'un temps « disjointé » (pour gloser *Hamlet*), cette perception invite à envisager le temps non pas de manière diachronique, mais synchronique, non pas dans sa linéarité donc, mais dans son épaisseur. Ou, pour penser avec Michel Serres, il faut peut-être y voir un temps « plié, chiffonné » (Serres 97) qui permet de créer, non pas des rapprochements arbitraires, mais des connexions, « des espaces d'interférence » (Serres 99). Pour Serres, « le temps ne coule pas selon une ligne ni selon un plan, mais selon une variété extraordinairement complexe [...] inattendue et compliquée », ce qui le conduit à affirmer l'existence d'une temporalité relevant de l'entre-deux : « "Entre" m'a toujours paru et me paraît toujours une préposition d'une importance capitale » (Serres 89). C'est cet espace interstitiel qu'emprunte Ostermeier pour livrer une réflexion sur notre temps. Pour cela, deux médias sont particulièrement à l'honneur : les micros et la musique — la musique *live* et la musique électronique enregistrée s'hybridant au plateau.
- 34 C'est au micro situé à cour que Goneril, Regan et Cordélia livrent aux spectateurs leurs sentiments et se disent adieu. Le micro, intermédiaire de l'adresse amplifiée au public, devient le lieu de l'adresse personnelle, de la confession intime, alors qu'en réalité, il sert à formuler des menaces à peine voilées qu'elles se refusent pourtant à formuler. Mais Cordélia voit juste : là où Kent est « l'œil de l'œil » de son père (Cadiot 18), elle est son oreille. Elle entend tout et comprend immédiatement tout ce qui vient de se jouer sous ses yeux. Elle sait que ses sœurs sont des manipulatrices, qu'elles sont dans la démesure et assoiffées de pouvoir. Et ses sœurs savent que la plus jeune les a démasquées. Derrière cette amplification des voix par le biais du micro plane une dimension plus spectrale, celle du non-dit, servie par un retournement de l'amplification vers l'intime.

- 35 Rappelons que, pour Ostermeier, la partition musicale joue un rôle singulier ; elle est au cœur de ses choix esthétiques et permet de créer « un relief sonore » (Pavis 150), c'est-à-dire une épaisseur supplémentaire, une autre temporalité, mais elle permet aussi de lever des voiles ou de créer « un effet de contrepoint » (Pavis 153). Dans tous les Shakespeare, la musique est jouée en direct. Et ici, comme dans *Richard III* déjà, la musique est double : il y a d'une part une musique originale, composée par Nils Ostendorf, qui emprunte à la musique baroque pour faire écho au pouvoir royal. Elle est jouée par deux trompettistes — Noé Nillni, Arthur Escriva et Henri Deléger en alternance —, mais cette musique « classique » se trouve hybridée par le biais de créations musicales expérimentales enregistrées en amont *via* un séquenceur musical. On entend notamment des sons de guitare déformés ou encore des sons amplifiés avec des effets électroniques qui permettent de créer des atmosphères très spécifiques comme celle de la tempête qui éclate à la fois sur la lande mais aussi dans l'esprit de Lear.
- 36 L'idée de la trompette a évidemment à voir avec la dimension inter-médiale du texte de Shakespeare (les trompettes sont déjà là dans les didascalies pour indiquer les entrées et les sorties, tout comme au moment de la tempête), mais elle est aussi au cœur de leur vision du théâtre, j'entends ici celle d'Ostermeier et d'Ostendorf qui collaborent depuis plus de vingt ans. Pour eux, la présence de la musique n'est jamais un artifice, elle n'est jamais gratuite, toujours pleinement assumée et décidée ; elle crée une temporalité venue d'ailleurs, comme si on passait dans la pièce d'à-côté, une hantise qui plane sur la scène et qui met en œuvre ce « détour [qui] permet le retour » (Sarrazac 14), un détour par la plurimédialité qui fait revenir au texte, toujours augmenté.

## Conclusion

- 37 Sur le plateau d'Ostermeier, l'opération de transcodage *via* l'inter- et la plurimédialité ne dépend pas d'un média ou de plusieurs mais engage davantage le travail de perception des spectateurs et, de fait, la dimension réceptive de l'œuvre. En accordant une large place aux relations inter- et plurimédiales, Ostermeier montre qu'il n'est pas du côté de ceux qui cherchent à tracer des frontières et cartographier

des territoires, car il n'est pas du côté de l'immutabilité, c'est-à-dire du discours identitaire qui chercherait à définir ce qui serait et ce qui ne serait pas. Bien au contraire. Son théâtre est « ouvertement porteur d'un sens [...]. Il entend faire réfléchir le public. [...] et maintient donc le spectateur à une place centrale dans le processus théâtral. Une place de partenaire indispensable à l'accomplissement du théâtre », souligne Nancy Delhalle qui ajoute : « [Il le place] en complice, en allié avec lequel regarder le monde ensemble » (275).

- 38 Didi-Huberman rappelle qu'il « faut à nos désirs l'énergie de nos mémoires, à condition d'y *faire travailler une forme*, celle qui n'oublie pas d'où elle vient et qui, de fait, se rend capable de réinventer les possibles » (Didi-Huberman, introduction). Aussi pourrait-on dire qu'en donnant une « forme » à nos désirs, une forme esthétique qui naît dans le creux du texte pour mieux le faire déborder en l'augmentant, Ostermeier propose un geste à la fois artistique et politique : faire revivre pour nous des textes forts, qui font partie de notre histoire, de notre patrimoine culturel, de nos mémoires. En déployant l'énergie de l'artiste pour créer une forme esthétique authentique et singulière que j'ai appelée « esthétique spectroréaliste » (Edy), Ostermeier rappelle d'où il vient et (ré)invente sur scène, en actualisant les possibles, des textes qui demeurent essentiels aujourd'hui, dans un présent qui reste à construire, en « refus[ant] toute assignation à un lieu fixe et identifiable » (Didi-Huberman 51).
- 39 C'est aussi pour cette raison qu'il est essentiel aujourd'hui, lorsque l'on prend pour objet d'étude la scène contemporaine, de mener des projets de réception collective qui offrent un espace de parole au public, de manière à pouvoir mesurer ce qui se joue vraiment dans la salle de spectacle, en dehors des quelques critiques de théâtre qu'on a l'habitude de lire. Les critiques véhémentes du spectacle, qu'on a pu lire dans la presse à l'automne 2022, se sont le plus souvent contentées d'un jugement appréciatif, sans proposer une analyse de fond, sans mettre le spectacle à distance critique justement. Or, plus que jamais, il faut créer une place pour que le débat puisse avoir lieu, et le milieu universitaire apparaît comme un vecteur essentiel, le maillon fort peut-être même, pour faire entendre et défendre la parole artistique qui ne se décrit pas à l'aune de « *like* », ou de « *don't like* » mais qui appelle une véritable critique des œuvres comme le rappelait déjà Barthes en son temps.

## BIBLIOGRAPHIE

---

BOUDIER, Marion, CARRÉ, Alice, DIAZ, Sylvain et MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* Paris : L'Harmattan, 2014.

CHAPPLE, Freda et KATTENBELT, Chiel (dir.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam / New York : Rodopi, 2006.

CHEVILLEY, Philippe. « Un Roi Lear au souffle court à la Comédie-Française ». *Les Échos*, 5 octobre 2022. <[www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/un-roi-lear-au-souffle-court-a-la-comedie-francaise-1866607](http://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/un-roi-lear-au-souffle-court-a-la-comedie-francaise-1866607)> (consulté le 1<sup>er</sup> juin 2023).

COMÉDIE-FRANÇAISE. *Programme Le Roi Lear d'après William Shakespeare*. Mise en scène Thomas Ostermeier, 2022. <[www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/programme-leroilear2223.pdf](http://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/programme-leroilear2223.pdf)> (consulté le 1<sup>er</sup> juin 2023).

CORVIN, Michel. « L'Adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable ». *Pratiques*, n<sup>os</sup> 119-120, 2003, p. 149-172.

DANAN, Joseph. « Tentative de cadrage (ou de décadage) ». *Registres, Revue d'études théâtrales*, n<sup>o</sup> 14, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, hiver 2010, p. 11-12.

DELHALLE, Nancy. « Ostermeier dans la Cour d'Honneur d'Avignon : un scandale qui n'a pas eu lieu », dans Marianne Bouchardon et Ariane Ferry (éds), *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.), BRENEZ, Nicole, BUTLER, Judith, MONDZAIN, Marie-José, NEGRI, Antonio et RANCIÈRE, Jacques. *Soulèvements*. Paris : Gallimard, coll. « Jeu de Paume », 2016.

DORT, Bernard. « L'État d'esprit dramaturgique ». *Théâtre/Public*, n<sup>o</sup> 67, février 1986, p. 8-12.

EDY, Delphine. *Thomas Ostermeier. Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*. Dijon : Les Presses du réel, 2022.

LARRUE, Jean-Marc. « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive ». *Intermédialités / Intermediality*, n<sup>o</sup> 12, 2008. <[www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039229ar/](http://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039229ar/)> (consulté le 1<sup>er</sup> juin 2023).

MAURIN, Frédéric. « Adapter ad lib », dans Gérard-Denis Farcy, *L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*. Caen : Presses universitaires de Caen, coll. « Les documents de la MRSH », n<sup>o</sup> 12, 2000.

PAVIS, Patrice. *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris : Armand Colin, 2016 [1996].

PELECHOVÁ, Jitka. « La Scène “cinéfiée” : des techniques cinématographiques dans le théâtre de Thomas Ostermeier », dans Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 139-150.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Les Écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne : L'âge d'Homme, 1998.

PROUST, Françoise. *Point de passage*. Paris : Kimé, 1994.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Circé, 2004.

SCHEFER, Olivier. *Des Revenants : corps, lieux, image*. Paris : Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2009.

SCHMIEDER, Christine. « Écriture et réécriture de la mémoire allemande. Le nouveau roman familial », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard et Cristina Marinas, *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*. Palaiseau : Les Éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 339-347.

SERRES, Michel. *Éclaircissements : cinq entretiens avec Bruno Latour*. Paris : François Bourin, 1992.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*, éd. Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett et William Montgomery. Oxford : Oxford University Press, 1988.

SHAKESPEARE, William. *King Lear*, éd. R. A. Foakes. Londres : The Arden Shakespeare, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Le Roi Lear, Tragédies II*, trad. Jean-Michel Déprats. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

SHAKESPEARE, William. *Le Roi Lear*, trad. Olivier Cadiot. Paris : Éditions P.O.L, 2022.

SIBONY, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Points, coll. « Essais », 2016 [1991].

## NOTES

---

1 Et non « en fanfare » comme de coutume, la mise en scène offrant une large visibilité aux trompettistes Noé Nillni, Arthur Escriva et Henri Deléger.

2 Ce terme mérite quelques éclaircissements : comme le souligne Gilles Siouffi dans son article « Médialité et séquentialité », les « débats théoriques et terminologiques » sont nombreux, et la définition de la médialité ne peut rester que « volontairement flexible » en intégrant « à la fois le rôle joué par le médium au sens matériel et la médialité communicationnelle ». Mais l'on peut retenir à tout le moins que « mettre en jeu la question [...] de la média-



lité, c'est nécessairement amener le regard à se détourner de la seule considération du produit pour prendre en compte ce qui a pu conduire à le rendre tel qu'il est ». Cf. Gilles Siouffi, « Médialité et séquentialité », *Cahiers de praxématique*, n° 71, 2018, <<https://doi.org/10.4000/praxematique.4962>>.

3 <[www.cnrtl.fr/definition/médial](http://www.cnrtl.fr/definition/médial)>.

4 Note originale 58 : « Présentée au Théâtre du Châtelet de Paris à partir du 14 novembre 1896, cette féerie comportait la projection d'une vue animée en couleurs réalisée à l'aide d'un chronophotographe Demenÿ-Gaumont. »

5 Cf. Delphine Edy, *Thomas Ostermeier. Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*, Dijon : Les Presses du réel, 2022, dans lequel il y a de nombreux exemples de critiques (presse et spectateurs) qui rendent précisément compte de l'enthousiasme de la réception.

6 Olivier Cadiot a déjà pris en charge les traductions en français des *Revenants* d'Ibsen (2013) et de *La Mouette* de Tchekhov (2016), mais ces traductions n'ont pas été publiées.

7 « Instead of regarding the plays as finished products of Shakespeare's mind, they are seen as works in process, affected by the conditions of the stage, the negotiations involved in collaborating with actors, and subject to new influences when revived in performance. »

8 Cf. par exemple Jean-Yves Masson, « Entretien avec Dominique Marin : L'étranger en notre langue », *Mensuel de l'EPFCL-France*, n° 117, octobre 2017, p. 82 : « Avec la traduction, on est toujours dans un entre-deux inconfortable et provisoire. » Ou Patrice Pavis, dans : *Assises de la traduction littéraire, Traduire le théâtre*, Arles, ATLAS : Actes Sud, 1990, p. 74-75 : « La réécriture [d'un texte] à travers une traduction impose des choix, à la fois des restrictions et des ouvertures, choix que le traducteur effectue nécessairement et qui sont d'autant d'analyses dramaturgiques et d'options de mise en scène. »

9 Un bon exemple de ses méprises se trouve dans cette émission de Kathleen Evin, « Olivier Cadiot pour *Les Revenants* d'après *Gengangere* de Henrik Ibsen en tournée jusqu'au 14 juin 2013 » dans l'émission *L'Humeur vagabonde*, France Inter, 16 avril 2013.

10 William Shakespeare, *Le Roi Lear*, *Tragédies II*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

11 Dans la traduction de Cadiot, on lit bien à cet endroit « prends ma crête de coq » (Cadiot 51).

12 En caractères gras : les éléments de langage qui renvoient à la dimension spatiale.

13 Distribution : Adeline d'Hermey (Olivia), Denis Podalydès (Orsino), Sébastien Poudroux (Malvolio), Georgia Scalliet (Viola), Laurent Stocker (Toby), Stéphane Varupenne (Feste, le fou d'Olivia)...

14 Souvenons-nous que dès 1660, après la Restauration (Charles II rentre de la cour de Louis XIV), les femmes font leur entrée sur scène, comme le souligne le prologue à *Othello* écrit par l'acteur et poète Thomas Jordan pour annoncer que le rôle de Desdémone va être joué par une femme, dans lequel il pointe les inconvénients à faire jouer des femmes par des hommes.

## AUTEUR

---

### **Delphine Edy**

Université de Strasbourg (ACCRA).

Docteure en littérature générale et comparée, agrégée d'allemand, Delphine Edy est spécialiste du théâtre contemporain, traductrice, enseignante en classes préparatoires et chargée d'enseignement à l'université. Elle est membre associée du CRLC-Sorbonne Université et d'ACCRA-Strasbourg. Autrice de *Thomas Ostermeier, Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène* paru en 2022 aux Presses du réel, elle a suivi le processus de travail du *Roi Lear* dirigé par Thomas Ostermeier à la Comédie-Française en 2022.

[delphine.edy@accra-recherche.unistra.fr](mailto:delphine.edy@accra-recherche.unistra.fr)