Représentations dans le monde anglophone
ISSN : 2552-1160
Éditeur : UGA éditions

27 | 2023
King Lear : une œuvre inter- et pluri-médiale

King Lear, an Inter- and Pluri-Medial Play

Directeur de publication Marie Nadia Karsky et Estelle Rivier-Arnaud

https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=91

Référence électronique
« *King Lear* : une œuvre inter- et pluri-médiale », *Représentations dans le monde anglophone* [En ligne], mis en ligne le 18 décembre 2023, consulté le 26 juin 2025. URL : https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=91

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

ISBN : 978-2-37747-461-5

DOI : 10.35562/rma.91

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

INTRODUCTION

La venue du *Roi Lear* dirigé par Georges Lavaudant à la Maison de la Culture de Grenoble (MC2) en novembre 2022 a offert à la communauté de chercheuses et de chercheurs en lettres, art et anglais, l'opportunité de réfléchir à cette œuvre magistrale et à ses diverses facettes dans l'espace culturel contemporain. Écrit entre 1603 et 1606 par William Shakespeare, *Le Roi Lear* n'a cessé de susciter l'intérêt des grands metteurs en scène des XXe et XXIe siècles, mais d'autres domaines artistiques ou littéraires s'en sont également emparés que ce soit à l'opéra, chez les peintres, les cinéastes, les poètes ou dans les albums illustrés. Sous ces formes différentes, l'histoire du *Roi Lear* s'est inévitablement transformée, les particularités stylistiques du script, du scénario ou de la partition mettant en lumière certains aspects de l'intrigue au détriment d'autres, relégués au second plan voire omis. Les choix esthétiques du peintre, du chorégraphe ou du scénographe eux aussi ont orienté le regard de l'observateur et modifié la perspective de l'œuvre.

Quels sont ces autres récits ou démarches narratives et quelle mémoire de l'œuvre veulent-ils transmettre ou transformer ? Comment ces expressions artistiques se superposent-elles ou dialoguent-elles *à l'intérieur* de l'œuvre (intermédialité) et *à l'extérieur* (pluri-médialité) de celle-ci ? Quels liens établissent-elles avec le public, qu'il soit auditeur, observateur ou lecteur ? Parviennent-elles effectivement à toucher toutes les générations, toutes les sensibilités ? Enfin, quelles traces laissent-elles dans l'Histoire, celle de notre temps ? Afin de croiser nos réponses à ces questions, ce numéro de *Représentations dans le monde anglophone* rassemble les travaux issus de divers domaines littéraires et artistiques par lesquels les auteurs interrogent la place qu'occupe le *Roi Lear* aujourd'hui encore dans le champ de leur recherche.

***Roi Lear* désintégré**
© Danièle Rivier

SOMMAIRE

Estelle Rivier-Arnaud
Le Roi Lear, une œuvre pluri- et inter-médiale

I. *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 ?

II. Entre-deux *Lear*

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

III. *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, une œuvre pluri- et inter-médiale

Introduction

Estelle Rivier-Arnaud

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Contextualiser
Conceptualiser
Présenter
Saluer

TEXTE

O Lear, Lear, Lear!
[*striking his head*] Beat at this gate let thy folly in
And thy dear judgment out. […]
(Shakespeare I.4, 262-264)

Contextualiser

1 La venue du *Roi Lear* dirigé par Georges Lavaudant à la Maison de la Culture de Grenoble (MC2) en novembre 2022 a offert à la communauté de chercheuses et de chercheurs en lettres, art et anglais, l'opportunité de réfléchir à cette œuvre magistrale et à ses diverses facettes dans l'espace culturel contemporain.

2 Écrit entre 1603 et 1606 par William Shakespeare, *Le Roi Lear* n'a cessé de susciter l'intérêt des grands metteurs en scène des XXe et XXIe siècles : Giorgio Strelher, Daniel Mesguich, Declan Donnellan, André Engel, Thomas Ostermeier, Olivier Py, Stéphane Braunschweig, Thomas Jolly, Gregory Doran, Deborah Warner et bien d'autres l'ont mis en scène tour à tour, en France et ailleurs. Mais d'autres

domaines artistiques ou littéraires s'en sont également emparés : les romanciers et les poètes (A *Thousand Acres* de Jane Smiley ; *Sur la dernière Lande* de Claude Esteban ; *Lear* d'Edward Bond ; *The Gods Weep* de Dennis Kelly ; *Dunbar* d'Edward St Aubyn), les concepteurs de jeux vidéo et les éditeurs (« Assassins Creed Valhalla » ; les collections Folio classique et classiques Larousse ; Macaw Books ; Shakespeare Can Be Fun ; Manga Shakespeare), les cinéastes (Laurence Olivier, Akira Kurosawa, Peter Brook, Orson Welles), les compositeurs (Claude Debussy, Dimitri Chostakovitch, Aribert Reimann), les peintres (Edwin Austin Abbey, Gérard Dubois, John Singleton Copley, John Rogers Herbert, Ford Madox Brown), les danseurs (par exemple le récent *Lear* Kathakali chorégraphié par Keezhpadam K. Nair et Kalamandalam P. Nair au Théâtre des Abbesses à Paris) et les philosophes (Nietzsche, Gilles Deleuze, Botho Strauss) entre autres intellectuels de notre temps.

3 Sous ces formes différentes, l'histoire du *Roi Lear* s'est inévitablement transformée. Les particularités stylistiques du script, du scénario ou de la partition mettent en lumière certains aspects de l'intrigue tandis que d'autres sont relégués au second plan voire omis. Les choix esthétiques du peintre, du chorégraphe ou du scénographe eux aussi orientent le regard de l'observateur et modifient la perspective de l'œuvre. Quels sont ces autres récits ou démarches narratives et quelle mémoire de l'œuvre veulent-ils transmettre ou transformer ? Comment ces expressions artistiques se superposent-elles ou dialoguent-elles *à l'intérieur* de l'œuvre (intermédialité) et *à l'extérieur* (pluri-médialité) de celle-ci ? Quels liens établissent-elles avec le public, qu'il soit auditeur, observateur ou lecteur ? Parviennent-elles effectivement à toucher toutes les générations, toutes les sensibilités, en province comme en ville ? Quelles traces laissent-elles dans l'Histoire, celle de notre temps ?

4 Afin de croiser nos réponses à ces questions, une journée d'étude organisée par les Universités Grenoble-Alpes et Paris 8, représentée par Marie Nadia Karsky qui co-édite également ce volume, a été donnée à la Maison de la Création et de l'Innovation (Campus Saint-Martin-d'Hères) le 24 novembre 2022. Elle a offert une réflexion transversale et pluridisciplinaire, comprenant les domaines des lettres, des langues et des arts sous toutes ses formes (théâtre, cinéma, danse, traduction, histoire, photographie, peinture, musique,

arts plastiques pour ne citer que quelques domaines).
Souhaitant questionner *Le Roi Lear* comme œuvre interculturelle, *pluri*- et *inter*-médiale et présenter le milieu universitaire comme vecteur et interprète privilégié d'une parole artistique, la journée s'est poursuivie dans les locaux du théâtre de la MC2 afin de rencontrer le traducteur du *Roi Lear*, Daniel Loayza qui accompagne depuis des années le travail dramaturgique du metteur en scène Georges Lavaudant. L'ensemble des participants a ensuite pu assister à la représentation de la pièce avec, dans le rôle éponyme, Jacques Weber.

5 Sans le soutien des partenaires universitaires (conseil scientifique, commission culture, laboratoires ILCEA4, Litt&Arts et TransCrit, la société savante Radac) et de la MC2, cette manifestation n'aurait pas été possible. Nous les remercions chaleureusement ainsi que les étudiantes et jeunes collègues — Charlène Cruxent (ATER), Chloé Giroud (doctorante) et Lisa Chauvinc (Master 1) — qui ont apporté leur contribution dynamique durant les préparatifs (création d'un site Internet, affiches, programmes) et lors des événements.

Poster « Retour sur images, *Lear* inter- et pluri-médial » (24 nov. 2022).

© Delphine Edy

6 Il aurait été dommage de ne pas laisser une trace de ces rencontres riches en découvertes. Aussi, le volume 27 de *Représentations dans le monde anglophone* est-il une façon de les restituer en partie, certaines étant venues s'incorporer au programme en aval, d'autres n'ayant pu être restituées, soit pour des questions de droit à l'image — c'est le cas de la communication d'Elena Galtsova, « *Le Roi Lear* dans des éditions russes illustrées » —, soit parce que les archives vivantes nécessitent parfois davantage de temps afin d'être exhaustivement mises en mots. Sur ce dernier point, nous renvoyons donc le lecteur aux références bibliographiques en fin d'introduction concernant la mise en scène de Georges Lavaudant ainsi que la préface de la traduction du *Roi Lear* par Daniel Loayza.

Conceptualiser

7 Avant de présenter les contributions qui constituent ce volume, rappelons néanmoins ce que le concept d'intermédialité implique, notamment à l'égard du répertoire théâtral. Dans son récent ouvrage, *OuterSpeares*: *Shakespeare*, *Intermedia and the Limits of Adaptation*, Daniel Fischlin précise :

> The word intermedia [...] characterizes "artistic phenomena that appear either to fall between established categories or to fuse their criteria" (*in* Eric Vos: 1997, 325). Whether through being "between" media practices or synthesizing them, international creation generates new forms or syncretic representation (3).

8 L'intermédialité engage donc différents mouvements, l'un à l'intérieur d'une œuvre donnée, l'autre à l'extérieur, c'est-à-dire en mettant en rapport les œuvres entre elles. Dans les études littéraires, ce terme est venu nourrir la réflexion de façon croissante. Les *Cahiers de la SFSIC* y ont récemment consacré un numéro : en introduction, Brigitte Chaplain y propose une synthèse définitoire de ses principes majeurs, citant Jurgen E. Müller, Remy Besson, Éric Méchoulan entre autres. Elle précise ainsi que « la notion d'intermédialité [...] désigne les interactions et interférences entre les matérialités de plusieurs médias, leurs effets et leurs fonctions sociales » (Chaplain 2020, § 5). Selon Rémy Besson, ajoute-t-elle, « si un média est pris comme une production culturelle, l'intermédialité peut être analysée d'un point de vue **synchronique** et doit prendre en compte la **co-présence des médias** tandis que d'un point de vue **diachronique**, c'est le **transfert d'un média** à l'autre qui doit être analysé » (*ibid.* ; nous soulignons). Dans la perception développée par Éric Méchoulan, l'intermédialité est davantage « une méthode d'analyse de toutes nos formes de communication, c'est-à-dire de toutes nos expériences comme la science des relations » (2017). Pour citer un exemple s'appuyant sur l'œuvre de Shakespeare, on pourra se référer à l'étude de Marie-Christine Lesage laquelle se réfère à *Elseneur*, solo créé par Robert Lepage en 1997 à partir de *La Tragédie d'Hamlet* et qui met en place un jeu d'écrans assumant différentes fonctions. Parmi celles-ci se trouvent :

> […] celles de dédoubler l'image de l'acteur […], de créer des effets spectraux de présence […], d'inventer des espaces immatériels de jeu, […]. Tous ces effets d'images, chez Lepage, tendent à créer une scène multidimensionnelle […] (144)

Dans le développement de cet exemple décrit par Marie-Christine Lesage et auquel nous invitons le lecteur à se référer, on perçoit clairement qu'une conjonction de média a été mise en œuvre afin de révéler des aspects inédits de la pièce. Il s'agit ici d'une adaptation se superposant à l'œuvre-source pour en proposer une nouvelle lecture.

9 À l'instar de ces définitions nuancées, l'approche que nous proposons dans ce volume est plurielle. Elle considère la notion d'intermédialité comme palimpseste qui induit le recours à plusieurs media afin d'exprimer le sens de *King Lear*, et comme processus par lequel l'usage d'un medium artistique unique revisite et remplace la pièce de théâtre initiale. Les approches théoriques des différents contributeurs de ce volume sont donc elles aussi multiples, incluant les *performance studies*, la musicologie, les arts cinématographiques entre autres, de même qu'elles entrent dans le champ de domaines aussi variés que les Études germaniques, anglophones ou comparées.

Présenter

10 La première partie, « **Lear théâtral** », se consacre à la mise en scène et se décline en trois chapitres : « Première version de *King Lear* à la française : *Le roi Léar* de Jean-François Ducis (1783) » par **Isabelle Schwartz-Gastine**, puis « *Le Roi Lear* entre à la Comédie-Française en trompette » par **Delphine Edy**, et enfin « *Le Roi Lear* comme objet de médiation culturelle : une pièce accessible ? » par **Méline Dumot**. Ces trois analyses se penchent sur les modalités de mise en espace et de jeu lorsque la pièce est adaptée pour la scène. Les autrices y questionnent les choix des metteurs en scène : au XVIIIe siècle en France, Ducis est le premier grand dramaturge à s'emparer de Shakespeare et lorsqu'il réécrit la pièce en alexandrins en 1783, il l'adapte au goût et aux principes de son époque, songeant ainsi qu'il « améliorera » l'original. L'étude qui lui est consacrée montre l'importance des sources utilisées par Ducis et

son désir d'offrir à ses spectateurs une version de l'œuvre conforme à leurs attentes.

11 À l'inverse, la version qu'en propose Thomas Ostermeier à la Comédie-Française près de 240 ans après bouscule les *a priori*. Delphine Edy, qui a rédigé une monographie au sujet du travail de l'artiste allemand[1] féru de Shakespeare, expose la façon dont la folie chez Shakespeare, démultipliée de manière kaléidoscopique sur le plateau, est exprimée dans la traduction d'Olivier Cadiot et la scénographie d'Ostermeier. « L'épaisseur plurimédiale qui se crée dans l'actualisation scénique (en combinant nouvelle traduction, adaptation, ajout de la vidéo, et musique *live*) ne fait […] que souligner l'intermédialité initiale à l'œuvre », écrit-elle. Dans cette contribution sont alors analysés les enjeux de la nouvelle traduction ainsi que les choix dramaturgiques et scéniques afin d'interroger la place de cette réappropriation de la tragédie shakespearienne dans l'histoire interculturelle des mises en scène contemporaines.

12 La troisième étude dédiée à la mise en scène théâtrale est celle de Méline Dumot, qui se penche sur deux adaptations : *King Lear* (*approximately*), par le théâtre du Sycomore de Tournon-sur-Rhône (Ardèche) et *One Shot Shakespeare: King Lear*! montée en quatre jours par Irina Brook dans le théâtre élisabéthain du château d'Hardelot (Nord-Pas-de-Calais). Les techniques employées et la durée très courte de ces propositions esthétiques (40 minutes pour *One Shot*) invitent à réfléchir à la rencontre entre publics et acteurs dans une dynamique de médiation culturelle. L'autrice explore les effets du passage du texte à la scène par le biais de la réécriture et de la traduction ainsi que la mise en espace impliquant la participation des spectateurs.

13 Un entracte intitulé « **Entre-deux Lear** » sert d'articulation entre la première et la seconde partie de ce volume. La notion d'intermédialité considérée dans son acceptation synchronique (co-présence des médias, fusion et synthèse de plusieurs expressions artistiques) telle que décrite par Chaplain ou Fischlin (voir *supra*) est au cœur du propos. Elle est remarquablement exposée dans la contribution de **Sandrine Siméon** : « *Le Roi Lear* de Shakespeare, André Engel et Don Kent : Film-théâtre et intermédialité ». Dans cette présentation qui avait conclu la journée d'études, Sandrine Siméon

revient sur le concept d'intermédialité après cependant s'être penchée sur la notion de « film-théâtre » par le prisme de l'adaptation d'André Engel aux Ateliers Berthier en France (création de 2006). Cette étude offre également l'analyse de moments du film de Don Kent en guise d'illustration pour souligner les différents niveaux d'interaction entre la rhétorique filmique et le dispositif scénique.

14 La seconde partie de ce volume, « **Lear musical** », contient trois contributions sur l'adaptation de *King Lear* avec musique et chorégraphie. Les deux premières sont dédiées aux versions opératiques. En préambule de son article intitulé « Lyric *Lear* », **Patrick Issert** note : **«** Jamais un opéra adapté du *Roi Lear* n'était parvenu à transcrire efficacement sur la scène lyrique cette pièce de Shakespeare. En créant leur *Lear* en 1978, le compositeur allemand Aribert Reimann et le librettiste Claus H. Henneberg ont réussi ce tour de force. » Il attache donc une attention particulière à la manière dont le couple allemand a abordé quatre grandes questions de structuration : la longueur totale de l'œuvre qui a nécessité des coupes à opérer dans le texte original ; la manière dont Reimann et Henneberg ont traité la nature complexe et polymorphe des personnages de Shakespeare ; l'énonciation sur la scène lyrique et ses spécificités en matière d'action ; enfin, l'opéra étant un art global, la nature du livret en tant que drame mis *en* musique ou drame écrit *pour* la musique.

15 D'une autre manière bien que sur la même œuvre, **Julian Lembke** adresse ses interrogations dans « "*Rien ne sortira de rien*." – Le livret de *Lear* d'Aribert Reimann ». Afin d'évoquer la transformation d'un texte dramatique de Shakespeare en projet lyrique à l'exemple du *Roi Lear*, l'article se fonde sur trois axes principaux : le contexte artistique et politique du projet (ou « pré-histoire »), le choix de la version traduite du *Roi Lear*, enfin, l'analyse du livret, tenant compte des différents états entre ébauche et forme finale. Cette étude est nourrie d'archives importantes : les esquisses et manuscrits de *Lear*, les textes consacrés à la conception du livret par Claus H. Henneberg ainsi que les entretiens avec Aribert Reimann, menés par l'auteur lui-même.

16 La troisième contribution de cette deuxième partie est signée **Claudie Servian** : « Mise en danse de *King Lear*, des techniques au

service du sens ». Elle y livre les détails de l'adaptation chorégraphique composée par Maurice Béjart au début des années 1990. Créée le 17 juin 1994 à Lausanne sous le titre *King Lear-Prospero*, la première mondiale a lieu à Montpellier le 4 juillet suivant et mêle danse et jeu de danseur. « La danse, écrit l'autrice, […] permet [à Béjart] d'arracher *King Lear* à Shakespeare et de se l'approprier pour valoriser des sentiments et des thèmes universels. » Béjart, comme ses contemporains chorégraphes et danseurs, se pose la question du « comment signifier ? » et du « comment mettre en danse ? » le récit d'une œuvre théâtrale. Techniquement, il fait le choix d'allier la chorégraphie « littérale » du récit de *King Lear* à sa « décomposition » pour le rendre le plus expressif et significatif possible.

Saluer

17 Les coéditrices de ce volume tiennent à remercier l'ensemble des contributeurs dont l'application à rendre compte de leur recherche dans un cadre relativement court relevait en partie de la gageure. Nous sommes heureuses en outre que ce numéro inaugure la revue *Représentations dans le monde anglophone* dans son nouvel écrin au sein des collections UGA Éditions. Claire Maniez, rédactrice en chef de la revue, signe le travail rigoureux et précis de mise en ligne sous Prairial, ce dont nous la remercions profondément.

BIBLIOGRAPHIE

Textes cités

Chapelain, Brigitte. « Intermédialité ». *Les Cahiers de la SFSIC*. Collection 14-*Varia*, *Intermédialité*, 5 avril 2020. <http://cahiers.sfsic.org/sfsic/index.php?id=202> (consulté le 12 juillet 2023).

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

Fischlin, Daniel. *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia and the Limits of Adaptation*. Toronto : University of Toronto Press, 2014.

Lesage, Marie-Christine. « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes ». *Communications*, vol. 83, nº 2, 2008, p. 141-155. <https://doi.org/10.3917/commu.083.0141> (consulté le 2 novembre 2023).

Loayza, Daniel. *Le Roi Lear* (traduction), préface de Georges Lavaudant. Ivry-sur-Seine : Éditions À propos, 2004.

Méchoulan, Éric. « Intermédialité, ou comment penser les transmissions ». *Fabula / Les colloques*, *Création*, *intermédialité*, *dispositif* (dir. Philippe Ortel), 5 mars 2017. <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php> (consulté le 11 novembre 2023).

Müller, Jürgen E. « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence ». *Médiamorphoses*, nº 16, avril 2006, p. 99-110.

Rivier, Estelle. « L'art de représenter *King Lear* : analyse textuelle et picturale ». *La clé des langues*, Lyon, ENS/DGESCO, janvier 2010. <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/litterature-britannique/Shakespeare/l-art-de-representer-king-lear-analyse-textuelle-et-picturale> (consulté le 20 octobre 2023).

Shakespeare, William. *King Lear*, R. A. Foakes (éd.). The Arden Shakespeare (second series), 2006.

Vos, Eric. « The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies » (325-327), cité dans Daniel Fischlin, *Outerspeares*: *Shakespeare*, *Intermedia and the Limits of Adaptation*. Toronto : University of Toronto Press, 2014.

Sites Internet

Programme de la journée d'études : <https://lear2022uga.wordpress.com/>.

Mises en scène du *Roi Lear* :

Irina Brook : <https://www.chateau-hardelot.fr/one-shot-shakespeare-lear>.

André Engel : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40973759s.public>.

Georges Lavaudant : <https://www.mc2grenoble.fr/spectacle/le-roi-lear/2022-11-23/>.

Thomas Ostermeier : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/le-roi-lear-22-23>.

Théâtre du Sycomore (*King Lear*, approximately) : <https://sites.google.com/site/theatresycomore/>.

NOTES

1 Voir référence bibliographique en fin d'article.

AUTEUR

Estelle Rivier-Arnaud
Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France
IDREF : https://www.idref.fr/276046471

I. *Lear* théâtral

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

First King Lear *at the Comédie-Française: Jean-François Ducis's* Le roi Léar *(1783)*

Isabelle Schwartz-Gastine

DOI : 10.35562/rma.99

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Introduction
Sources d'inspiration
Le Théâtre Anglois de Pierre-Antoine de La Place
Shakespeare traduit de l'Anglois, dédié au Roi, Pierre-Prime-Félicien Le

Tourneur (Paris,

La

Veuve Duchesne, 1776-1783)
De quelques remarques sur le texte de Ducis
Les approbations successives
Une œuvre sous le signe de « l'Imitation »
La règle des trois unités, légèrement bousculée
Nombre de personnages
Glissement du politique au domestique
Raison et Sentiment
Le dénouement
La représentation
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 Le nom de Jean-François Ducis n'a pas résisté au passage du temps, mais au XVIIIe siècle, ce dramaturge a été gratifié d'une gloire théâtrale

et livresque surpassant même les grands classiques français, et ce, pendant plusieurs décennies[1].

2 Né à Versailles en 1732, Secrétaire de Monsieur, le frère de Louis XVI, élu à l'Académie Française en 1779 à l'unanimité des quatorze voix au fauteuil 33 occupé par Voltaire, mort l'année précédente, Ducis a joui d'une réputation extrêmement favorable, n'étant d'aucune cabale, d'aucune faction, bien que faisant partie des cercles intellectuels et artistiques les plus en vue. Surnommé « le bon Ducis », il avait conquis les plus grands par sa douce nature qui fut rappelée au moment de sa mort en 1817 par des « gens de Lettres » qui avaient fait frapper, à leurs frais, une médaille à sa mémoire portant la légende suivante : « L'accord d'un grand génie et d'un beau caractère » (Arnaud 109-115). Loin du bruit des intrigues lorsque Napoléon se couronna empereur, puis à la Restauration de la Monarchie, il retourna vivre tranquillement à Versailles, entouré de ses amis, et surtout, visité par son acteur fétiche, le grand François-Joseph Talma, et, l'élève étant devenu le maître, c'est l'acteur qui demandait incessamment au dramaturge de reprendre ses textes, ce qu'il faisait avec une généreuse complaisance (Golder, 54-58).

3 Des dix pièces qui ont rendu Ducis si célèbre, six sont imitées de Shakespeare : *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *le Roi Léar*, *Macbeth*, *Jean sans Terre*, *Othello*. En effet, devant l'essoufflement des imitations d'origine classique, les dramaturges du XVIIIe siècle cherchèrent à se tourner vers d'autres sources d'inspiration. En Angleterre, dans le même temps, il y eut un renouveau d'intérêt pour l'œuvre de Shakespeare dès la parution des *Œuvres Complètes* de Nicholas Rowe en 1709 et encore plus après les ouvrages d'Alexander Pope en 1725, qui donnèrent lieu à un processus d'adaptation et d'appropriation des textes. Il est communément admis que Voltaire, exilé en Angleterre de 1726 à 1729[2], vit des représentations de *Jules César*, d'*Othello* et d'*Hamlet* au théâtre de Drury Lane (Monaco 2). À son retour en France, il composa des adaptations, *La Mort de César* (1731) et *Zaïre* (1732) qu'il fit représenter, et par ailleurs, il traduisit le soliloque d'Hamlet (« To be or not to be », III. 1) en alexandrins à la rime classique[3]. Dès lors, l'intérêt pour Shakespeare fut lancé en France, chacun y allant de sa version personnelle de certaines pièces, avec plus ou moins de succès, par exemple *Roméo et Juliette* par le Chevalier de Chastellux (1770) et la version de la même pièce par

D'Ozicourt (1771) ou *Les Tombeaux de Vérone* par Louis-Sébastien Mercier (1782) (Monaco 86-90/120-126 ; Schwartz-Gastine 2017, 79-82). L'effervescence culmina lorsque l'acteur David Garrick se produisit dans les salons parisiens au cours de ses trois séjours à Paris (1751, 1763 et 1765 [4]). Son jeu expressif bouleversait les critères scéniques français engoncés dans un style classique à bout d'inspiration. Comme tant d'autres, Ducis fut subjugué par cet acteur qui maniait la pantomime pour favoriser l'expression des sentiments, en particulier la folie qui s'emparait de Macbeth lorsqu'il aperçoit une dague devant lui (II. 1) (Monaco 33). Il entretint une correspondance épistolaire suivie avec lui — d'origine huguenote, Garrick s'exprimait en français —, et fit monter son *Hamlet* dans la nouvelle salle de la Comédie-Française en 1769, l'année même où Garrick inaugurait, sous une pluie battante, les festivités du Jubilé en l'honneur de Shakespeare dans sa ville natale de Stratford-upon-Avon. Devant le succès remporté par cette première tentative shakespearienne, soutenue par l'interprétation magistrale de l'acteur Molé dans le rôle éponyme, Ducis poursuivit l'exploration du répertoire en y imprimant sa propre veine tragique. La tragédie suivante qu'il a abordée, et dont il a francisé le titre, *Le Roi Léar*, amplifie les déchirements familiaux aux prises avec les enjeux territoriaux. Une fois encore, à la grande satisfaction de ses spectateurs, Ducis proposa une imitation personnelle, éloignée de l'original shakespearien, qui conjuguait un certain respect des règles dramatiques du théâtre classique français avec des innovations de son cru.

4 Pour aborder *Le Roi Léar*, il me faut d'abord remonter aux sources dans lesquelles Ducis a puisé. Ensuite, je me pencherai sur la portée de quelques modifications significatives apportées par Ducis pour répondre au goût de ses contemporains, et enfin, j'aborderai la création de cette tragédie sur la scène de la Comédie-Française.

Sources d'inspiration

Le Théâtre Anglois de Pierre-Antoine de La Place

5 Ducis ne parlait pas du tout anglais, et ne s'en cachait pas. Il l'indique même comme une évidence, qui procède néanmoins d'une certaine audace, dans son « Avertissement » à *Hamlet* (1770) : « Je n'entends point l'Anglois, & j'ai osé faire paroître *Hamlet* sur la Scene Françoise ». Mais qui donc parlait ou lisait l'anglais à cette époque, à part Voltaire et quelques autres intellectuels affranchis [5] ?

6 Pour ses deux premières imitations de Shakespeare, *Hamlet* (1769) et *Roméo & Juliette* (1772) [6], Ducis s'était inspiré du *Théâtre Anglois* de Pierre-Antoine de La Place qui avait comme texte source des pièces du corpus shakespearien l'édition établie par Alexander Pope en six volumes, *The Works of Shakespear* publié à Londres par Jacob Tonson en 1725. La première édition du *Théâtre Anglois* en deux volumes in-12 publié en 1745-1746 ayant rencontré un tel succès, elle fut augmentée jusqu'à huit et même dix volumes dans les éditions ultérieures (1746-1749), La Place n'hésitant pas à inclure des pièces faussement attribuées à Shakespeare.

7 Pierre-Antoine de La Place (1707-1793), lui, parlait anglais, mais sans avoir quitté le royaume de France [7]. Il était originaire d'une famille huguenote d'Angoulême montée à Paris, persécutée lors des violences religieuses de la « Nuit de la Saint-Barthélemy » puis réfugiée à Calais où il naquit en 1707 [8]. Après la Révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV en 1685, pour ne pas subir le sort de son aïeul sauvagement tué le 25 août 1572, son père fut obligé d'abjurer la « religion prétendument réformée », suivant l'expression en vigueur. Non seulement il dut se convertir à la religion catholique, mais il dut aussi éduquer ses enfants selon le rite romain. Comme il n'y avait pas d'institution à Calais, La Place intégra le Collège des Jésuites anglais à Saint Omer où il acquit, de force, une solide culture anglaise en immersion totale.

8 Si La Place essuya des échecs cuisants en tant que dramaturge [9], en revanche, il se distingua durablement par ses traductions d'ouvrages romanesques [10] : sa traduction de *Tom Jones* de Henry Fielding, publiée en 1750 [11], demeura sans rivale pendant un demi-siècle [12], la dernière édition datant de 2013 [13]. Et surtout, il resta à la

postérité par ses volumes sur les principaux auteurs dramatiques anglais que les Français lettrés de son époque n'avaient pas encore eu l'occasion de découvrir. L'attente était grande, même si les principes dramaturgiques anglais ont pu dérouter certains lecteurs.

9 Sur la page-titre de chaque volume du *Théâtre Anglois*[14], est inscrite en épigraphe une citation en latin, « … *non verbum reddere verbo* ». Les points de suspension qui précèdent les quelques mots ont leur importance, à l'usage du lecteur érudit qui pourra reconnaître aisément le premier terme de la citation complète. En effet, La Place évoquait ainsi le débat initié par Cicéron[15], entre les tenants de la traduction littérale (*verbo verbum reddere* : rendre un mot par un mot) et ceux qui, comme lui, procédèrent par imitation, selon le principe des « belles infidèles[16] ». La Place justifia sa démarche tout en essayant de se prémunir contre d'éventuelles critiques. « Il m'a paru impossible de les traduire littéralement » (La Place 221, note 9), écrit-il, car il sentait bien que les Français auraient de fortes réticences vis-à-vis d'une forme théâtrale si éloignée des principes du théâtre classique. Dans sa longue introduction au premier volume de 118 pages, il invite ses contemporains à comprendre que les goûts théâtraux des deux peuples sont différents et qu'il ne faut pas rejeter Shakespeare en le traitant de « barbare ivre » selon l'expression de Voltaire, fervent admirateur puis devenu pourfendeur de Shakespeare, mais peut-être s'en inspirer[17]. Cependant, les lecteurs français n'étaient pas encore prêts à recevoir une telle littérature. Le volume 3, dans lequel figure le *Roy Lear*, s'ouvre sur une Préface de vingt pages, en réponse aux critiques acerbes qui ont accueilli les deux premiers volumes[18]. La Place en appelle à son « Lecteur intelligent » (xix), car il considérait, en effet, que ses traductions n'avaient pas vocation à être portées à la scène. Comment le pourraient-elles d'ailleurs, puisque La Place ne propose pas des traductions suivies mais procède plutôt par résumé très succinct de l'intrigue principale ponctuée de commentaires personnels ? Il conclut sa Préface en suggérant que, parmi les vingt-six pièces qu'il a portées à la connaissance des lecteurs français grâce à ses extraits et ses résumés, des « Auteurs Dramatiques y trouveront peut-être le germe de quelque sujet capable de plaire sur la Scene Françoise, étant refondu & manié par une main habile » (xix). C'est exactement ce que Ducis s'est proposé de faire.

10 Dans le volume 3, la tragédie du *Roy Lear* est loin d'être traduite puisqu'elle tient sur huit pages (511 à 519), résumé (511-517) et commentaire (517-519) compris. Le résumé suit fidèlement la trame de la pièce shakespearienne : « Le Duc d'Albanie remet tous ses Etats au Roy Lear, qui meurt peu de moments après ; & le fidèle Comte de Kent ne survit point à son maître » (La Place 517). Cependant, La Place omet le quatrain conclusif shakespearien qui propose un panégyrique du roi défunt ainsi qu'une perspective pour le royaume réunifié grâce à l'avènement d'un successeur. Selon cette version, la tragédie, centrée sur Lear, se termine par la mort du roi et implique non seulement la fin d'un règne, mais la fin d'une époque. Considérée par La Place comme « un contraste perpétuel, de grandeur & de bassesse, de patétique [*sic*.] & et de frivolités, de sublime & de ridicule » (517), cette tragédie brosse le portrait d'un personnage éponyme « rassemblant tous les défauts de l'enfance avec ceux de la vieillesse la plus décrépie », mais qui « n'arrive presque jamais sur la scène, sans arracher des larmes au spectateur le moins sensible » (518).

11 Si ce résumé commenté pouvait satisfaire la curiosité intellectuelle des lecteurs français en ce milieu du XVIIIe siècle, il ne pouvait plus convenir à partir de la parution des travaux de Pierre Le Tourneur en 1776. Ainsi, bien que restant en bons termes avec La Place, Ducis puisa ses inspirations suivantes dans ces nouvelles traductions.

Shakespeare traduit de l'Anglois, dédié au Roi, Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur (Paris, La Veuve Duchesne, 1776-1783)

12 La vie de Pierre Le Tourneur est peu documentée. On sait qu'il est né à Valognes, en Normandie, en 1736 et qu'il monta à Paris où il fut nommé censeur royal et secrétaire de la librairie du Comte d'Artois, frère du futur roi Louis XVIII. En revanche, il connut un grand succès avec ses premières traductions de l'anglais, en prose, *Les Nuits* d'Edward Young, aussi il continua à traduire, en particulier cette somme que représente l'œuvre de Shakespeare. Il meurt à Paris en 1788, après avoir été tout à tour admiré, puis détesté par Voltaire vieillissant.

13 Sur la page de titre, figure également une citation latine : « *Homo sum : Humani nihil à me alienor puto* » avec la référence explicite au poète Térence. Ce vers, tiré de la comédie *L'homme qui se punit lui-même*, qui signifie « Je suis homme, et rien de ce qui touche un homme ne m'est étranger », a été qualifié comme étant la « devise des Lumières » (Delon 279). « L'Epître dédicatoire au Roi » est signé de trois noms, Le Comte de Catuelan, Le Tourneur et Fontainemalherbe, mais l'ensemble est resté à la postérité sous le seul nom de Le Tourneur, alors qu'il s'était entouré d'un aréopage de lettrés pour réussir à publier cette magistrale traduction en vingt tomes in-8 en un laps de temps très court, entre 1776 et 1783. Les auteurs s'empressèrent de critiquer vertement leurs prédécesseurs, en évitant de les nommer, sans doute La Place et Voltaire (qui lui a donc rendu la pareille ensuite) :

> Jusqu'ici ce Père du Théâtre Anglois, ne s'est montré aux regards d'une Nation rivale & superbe dans son goût, que sous une sorte de travestissement ridicule qui défiguroit ses belles proportions. Nous avons eu le courage de le délivrer de ses faux brillans qu'on avoit substitués à la vraie richesse, & d'arracher ce masque, qui en étouffant l'expression vivante de ses traits, n'offroit de lui qu'une physionomie morte & sans caractère. (Tome 1, p. iv)

Ils procèdent ensuite à l'auto-promotion de leur travail dans « L'Avis sur cette Traduction » (Tome 1, n.p.), en justifiant leurs écarts vis-à-vis du texte source :

> C'est une traduction exacte & vraiment fidèle que nous donnons ici ; c'est une copie ressemblante, où l'on retrouvera l'ordonnance, les attitudes, le coloris, les beautés & les défauts du tableau. Pour cette raison même, elle n'est pas et ne doit pas être rigoureusement littérale : ce serait être infidèle à la vérité et trahir la gloire du Poëte. Il y a souvent des métaphores et des expressions qui, rendues mot à mot dans notre langue seraient basses et ridicules, lorsqu'elles sont nobles dans l'original : car en Anglais il est très peu de mots bas. (Tome 1, p. cxl)

14 Le premier volume se conclut par une « Approbation » signée de Crébillon fils[19] qui eut une charge de censeur de 1774 à 1776 : « J'ai lu, par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, Le Théâtre de

Shakespeare ; & je n'ai rien trouvé qui ne dût en faire désirer l'impression. À Paris, ce 20 janvier 1775. Crébillon »

15 Cette autorisation, beaucoup plus légère que pour le manuscrit de Ducis présenté à la censure quelques années plus tard, ne concerne que l'autorisation d'impression. En effet, cette somme ne prétendait nullement être portée à la scène. La preuve en est par l'abondance de notes explicatives en bas de page et en fin de pièce. Le Tourneur s'adressait, comme La Place, à de futurs lecteurs désireux d'élargir leurs connaissances, à des érudits résidant loin des scènes théâtrales et à des institutions (bibliothèques, collections privées…) comme s'il allait de soi que le théâtre shakespearien ne devait pas trouver sa place sur une scène française en l'état. C'était aussi transposer sur la scène théâtrale les conflits géopolitiques de l'époque, de la Guerre de Sept Ans (1756-1763) aux jeux d'alliances opposées en terre américaine.

16 Le volume V, paru en 1779, contient *Le Roi Léar* suivi de *Hamlet*. Sur la liste des Personnages, classés selon leur rang, Le Tourneur indique que Léar est « Roi de la Grande-Brétagne, fils de Bladud, auquel il succéda l'an du monde 3105 », le Duc de Bourgogne est omis ; le « Roi de France » a pour nom « Aganippus », « Roi d'une partie de la Gaule où est aujourd'hui la France ». Ces précisions indiquent que Le Tourneur a pris ses sources dans l'ouvrage de l'écrivain gallois Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae* (*The Histories of the Kings of Britain*) écrit vers 1135, repris en partie par Raphael Holinshed dans ses *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* dont la seconde édition de 1587 a servi de texte source à Shakespeare. En archaïsant certains noms de personnages, Le Tourneur veut replacer l'action dans son cadre historique antérieur à l'ère chrétienne, aux environs de 800 avant J.-C. [20].

17 Le Tourneur (256) attribue la réplique finale de la pièce (quatrain à la rime classique dans l'original) au Duc d'Albanie (la liste des personnages n'indique pas qu'il a été marié à Gonerill, la fille aînée de Léar) :

> Il faut céder, malgré nous, à la nécessité de ces temps désastreux. Epanchons les sentimens de notre cœur, sans nous permettre ni murmure, ni réflexions amères (+). Le plus vieux de nous était celui qui a le plus souffert. Nous qui sommes jeunes, nous ne verrons

> jamais tant de maux, ni tant de jours !
> *(Ils sortent au son d'une musique funèbre.)*
>
> ————
> (+) Disons ce que nous sentons, & non ce que nous devons dire, c.-à.-d. sans accuser les dieux.

Laisser le mot de la fin au gendre de Léar est conforme à l'in-quarto de 1608, texte qui a dû être joué devant le roi Jacques Ier d'Angleterre lors des Festivités de la Nativité, le 26 décembre 1606 (Schwartz-Gastine 49). Albanie est le seul membre de la famille royale encore vivant, quoique royal par alliance et non par le sang, il a prouvé son attachement au Roi, et donc, il est le personnage le plus approprié pour prononcer l'éloge funèbre du Roi défunt et conclure la tragédie. En revanche, l'in-folio de 1623 rassemblé par John Heminge et Henri Condell sept ans après la mort de Shakespeare, offre une variation significative car, dans ce volume, c'est Edgar qui termine la pièce par ce même quatrain. Edgar mérite reconnaissance puisqu'il a subi une injure impardonnable de la part de son père, mais lui a montré un attachement indéfectible dans la tourmente, ainsi qu'à son roi.
De plus, Edgar est lié à Lear sur un plan spirituel puisqu'il est son filleul, cette précision donnée par Regan, la fille cadette de Lear à l'Acte II, prend alors toute son importance [21].

18 On voit que Le Tourneur s'est cru obligé d'insérer une note en bas de page de cette réplique composée d'un vers en traduction littérale « Disons ce que nous sentons, & non ce que nous devons dire » qui correspond au deuxième vers du quatrain de l'original (« Speak what we feel, not what we ought to say », V. 3, 323), suivi d'une glose explicative « c'est-à-dire sans accuser les dieux » qui n'apparaît nullement dans le texte shakespearien actuel.

19 Jean-François Ducis avait à sa disposition ces deux textes. S'il cherchait à s'inspirer principalement de la version de Le Tourneur, il n'en a pas moins voulu faire œuvre personnelle en intégrant d'autres sources d'inspiration. Mettant à profit le conseil de La Place, il a « refondu et manié » le « sujet » de la tragédie originelle et a proposé une pièce « capable de plaire sur la Scene Francoise » et a, ainsi, permis la découverte d'un corpus en l'adaptant au goût de ses contemporains.

De quelques remarques sur le texte de Ducis

Les approbations successives

20 Sous l'Ancien Régime, toute publication quelle qu'elle fût, devait obligatoirement être évaluée par un comité de censure royal. C'était le premier barrage, incertain et aléatoire, que devait franchir l'auteur. On a déjà indiqué que le fils du dramaturge Crébillon avait été le censeur de Le Tourneur, lui-même ayant une charge de censeur qu'il exerça sur d'autres écrivains. Le censeur de Ducis fut l'implacable Jean-Baptiste-Antoine Suard (1732-1817). De 1774 à 1790, celui-ci administra sa charge de censeur royal avec une sévérité impitoyable, débusquant les attaques masquées contre la royauté, refusant les nouveautés par trop éloignées du « bon goût » et de la « bienséance » de son époque [22]. Ce fut donc un soulagement lorsque la permission de faire représenter et de publier *Le Roi Léar* fut accordée le 24 octobre 1782. On remarquera que la permission est double, accordée au cours du même examen : « représenter » et « publier », plaçant l'art vivant avant même la version livresque.

21 Venait ensuite la séance de lecture par l'auteur devant le Comité de Lecture de la Comédie-Française, composé en grande partie de comédiens. Ducis avait dû reprendre son manuscrit de *Hamlet* à trois reprises en 1769, à cause de l'opposition de Lekain, l'acteur favori de Voltaire, qui s'opposait à ces nouveautés de style et de sujet. Quatre ans après la mort de Voltaire et après l'immense succès de *Hamlet* et de *Roméo et Juliette*, le Comité accueillit son *Roi Léar* favorablement dès la première lecture. Puis, c'était l'épreuve de la scène. Étant donné sa célébrité, Ducis a bénéficié d'un très grand nombre de commentaires, mais pour le plus grand désespoir des historiens de la scène, ces commentaires sont pour la plupart des jugements de valeur péremptoires, très élogieux certes, mais trop généraux, ou des condamnations provenant sans surprise des tenants du style classique, Fréron, l'abbé Geoffroy et les autres ainsi que les émules de Voltaire, comme La Harpe ou Bachaumont. Et enfin, lorsque le livre était publié, le texte était scruté avec une minutie renouvelée qui ne laissait rien au hasard, chaque détail, chaque

changement, étant analysé à la loupe, louanges et critiques redoublant d'intensité : « la lecture, la redoutable lecture, […] c'est là où l'auteur paraît tout nu devant son juge », se plaignait Ducis, alors même qu'il était en pleine gloire [23].

Une œuvre sous le signe de « l'Imitation »

22 Dans son « Avertissement » publié avant *Hamlet* (en 1770), Ducis note déjà la dette qu'il doit à sa source principale :

> Tout le monde connoît le mérite du Théâtre Anglois de M. de la Place. C'est d'après cet Ouvrage précieux à la Littérature que j'ai entrepris de rendre une des plus singulières Tragédies de Sakespeare [sic]. On verra ce que j'ai emprunté de ce Poëte si fécond, si pathétique & si terrible.

Il utilise le même procédé dans son « Avertissement » au *Roi Léar* :

> La traduction du Théâtre de Shakespeare par M. le Tourneur, est entre les mains de tout le monde : ainsi chacun peut voir aisément ce que j'ai tiré de cet Auteur célèbre, & ce qui est de mon invention dans cette Tragédie. (v [24])

23 Ducis reconnait la valeur des sources auxquelles il a puisé. Ainsi, en les imitant, il rendait hommage à ses prédécesseurs, ne manquant pas de les complimenter au passage. Il se plaçait donc dans la tradition antique, de Platon à Aristote, de l'imitation des maîtres, « *imitatio* ». Et, selon cette même tradition qui doit laisser transparaître en filigrane des traits reconnaissables de l'œuvre source, il savait s'en détacher pour faire œuvre personnelle, suivant le concept de « *renovatio* ». C'est justement ce double jeu qui a fait la gloire de Ducis. Les Français commençaient à pouvoir appréhender l'œuvre de Shakespeare dans sa globalité, mais elle paraissait encore beaucoup trop novatrice pour un public pourtant lassé des formes anciennes et à l'affut de nouveauté. Ducis a servi de passeur : on voyait sa créativité à l'œuvre, dont les ressorts étaient bien ancrés dans son époque.

La règle des trois unités, légèrement bousculée

24 La tragédie de Ducis est divisée en cinq actes, comme il se doit. Les scènes sont nombreuses puisque, suivant la règle classique, elles sont définies par les entrées et sorties des personnages, si bien que cette tragédie totalise quarante-six scènes [25] dont certaines sont composée d'une seule réplique [26]. Cette structure rend compte du mouvement de l'action scénique, surtout dans la deuxième moitié de la pièce. Il faut mesurer la hardiesse de Ducis qui osa s'éloigner de la sacro-sainte règle des trois unités du théâtre classique. Il n'y avait que lui, grâce à sa réputation et à son aura, qui ait pu se permettre une telle brèche dans les traditions. Pour permettre le bon déroulement du spectacle, Ducis fournit des didascalies élaborées et précises qu'il développa au fil des représentations, selon les annotations manuscrites de diverses mains figurant sur le manuscrit de scène.

25 Le temps. Les vingt-quatre heures réglementaires sont quelque peu élastiques à l'Acte IV pour permettre un allongement du temps dramatique. « *La nuit* » de la scène 1 (Ducis 98 [27]) se prolonge en « *demi-nuit* » à la scène 2 « *faire peu à peu une demi-nuit pour imiter le lever de l'aurore* » (Ducis 100), puis, à la scène 4, Léar, inconscient gisant sur un lit de roseaux, est placé « *vis-à-vis les rayons de l'aurore naissante dans la caverne* » (Ducis 102) et lorsqu'il s'éveille, « *charmé par les rayons de l'aurore* », il s'écrie « O, la douce lumière ! » (Ducis 106).

26 Le lieu. Les Actes I et II se passent « *dans un Château fortifié du Duc de Cornouailles* », les Actes III, IV et V ont lieu dans la nature : « *le Théâtre représente une forêt hérissée de rochers ; dans le fond, une caverne, auprès de laquelle est un vieux chêne. Il est nuit. Le temps est disposé à un orage épouvantable* [28] ».

27 La nature s'avère tour à tour bonne et mauvaise. Faisant écho à la sensibilité rousseauiste, elle charme Léar, offre des roseaux servant à lui faire un lit champêtre et des « végétaux d'où l'art sait exprimer / Quelques sucs bienfaisans » (IV. 5, p. 78). Elle offre un refuge protecteur à plusieurs reprises : Edgar dissimule Helmonde dans la caverne (I. 4), Léar se cache dans le creux d'un chêne antique (IV. 8 [29]),

et quand il s'évanouit, Léar est retenu dans sa chute par les morceaux de rochers (*tombant évanoui sur un débris de rocher*, V. 9, 111). Mais la nature peut s'avérer être effrayante, dans l'obscurité ou lors de la tempête. Cette violence de la nature appelle une correspondance dans les tourments de l'âme humaine. À la fin de l'Acte II, Léar (*avec joie et d'un air égaré*) aspire à la violence de la nature : « Je sens qu'avec plaisir je verrai la tempête » (II. 9, 45) ; il apostrophe les éléments : « Redoublez vos efforts, cieux, tonnerre, tempête, / Versez tous vos torrens, tous vos feux sur ma tête ! » (III. 5, 55-56). Et à l'Acte III scène 6, Léar, *sortant d'entre les arbres*, s'écrie : « Une autre dans mon sein va bientôt s'élever » (59). On ne peut que rapprocher cette réplique de l'invocation que Chateaubriand (1768-1848) mettra plus tard dans la bouche de René : « Levez-vous orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie » (*René*, François-René de Chateaubriand, 1802). Ainsi, sous la plume de Ducis, la tragédie shakespearienne prend des accents préromantiques.

Nombre de personnages

28 L'action est très resserrée par rapport à la trame shakespearienne, le XVIIIe siècle français n'appréciant nullement les digressions ou les intrigues subsidiaires, aussi ses contemporains ont su grand gré à Ducis d'avoir opéré ce recentrement et « corrigé les défauts du plan » de la tragédie de Shakespeare (Arnault 110). Par voie de conséquence, le nombre de personnages est réduit par rapport à l'œuvre shakespearienne, et pourtant relativement élevé pour la scène de l'époque. Ducis a maintenu quinze personnages parlants, parmi ceux-ci, douze portent un nom, trois n'en n'ont pas.

29 Quels sont les personnages supprimés ? La fille aînée de Léar, renommée Volnérille, trop perverse pour être dramatisée, n'existe que par références obliques. Le Duc de Gloucester, pourtant sujet loyal du Roi, éliminant de fait le châtiment sanguinaire de l'énucléation (pourtant si prisé des spectateurs jacobéens) en conformité avec la bienséance classique, ainsi que ses deux fils, donc, point d'Edmund, le fils illégitime monstrueux ni d'Edgar transformé en « Pauvre Tom » pour échapper à la vindicte. En revanche, Kent est un composite de Gloucester puisqu'il a deux fils légitimes, Lénox et Edgar, mais tous deux sont honnêtes et solidaires, quoique

mésestimés par leur père. Le médecin aurait été d'un statut déplacé, de même que le Fou du Roi, inconvenant suivant la stricte démarcation à la Française entre la tragédie et la comédie. Mais l'élimination du Fou n'est pas uniquement une concession pour se conformer à la bienséance classique à la Française. Par ses échanges avec David Garrick lors de ses séjours à Paris, Ducis s'est aussi inspiré de sa version scénique de *Lear* dont il interprétait le rôle-titre (cf. Halio). Au King's Theatre, l'action était ainsi recentrée sur les faits et gestes du Roi (et donc sur le personnage et la prestation de l'acteur), et malgré les diverses modifications que Garrick a apportées au texte au fil de sa carrière, il n'a jamais repris le Fou, personnage éminemment ambivalent, que déjà Nahum Tate avait supprimé dans sa réécriture classique de la tragédie après la Restoration, en 1692. Alors que Tate avait cédé au goût classique français en introduisant une Confidente auprès de Cordelia (qui n'était pas mariée au roi de France), Ducis inventa un personnage, Norclète, qu'il décrit comme un « pauvre vieillard » ou « ermite », et qui vit au milieu de la nature, au fond de la caverne et qui porte secours d'abord à Helmonde (ainsi qu'est renommée Cordelia, la douce et bonne cadette de Léar), puis à Léar, faisant vaillamment face aux soldats de Cornouailles.

30 Il ne faut pas oublier la nombreuse figuration (cinquante soldats à la première devant la Cour le 16 janvier 1783, soixante-douze soldats à la reprise de juin 1792), autre innovation de Ducis, qui se permettait des déploiements spectaculaires sur la grande scène du nouveau Théâtre Royal situé dans le Faubourg Saint-Germain. Contrairement aux pratiques dramatiques de la première modernité anglaise qui faisait largement appel à l'imagination des spectateurs pour évoquer des scènes spectaculaires représentées sur les espaces restreints des théâtres (voir le Prologue d'*Henri* V), Ducis s'inspira de la scénographie anglaise de son temps en privilégiant des représentations grandioses que permettaient les vastes dimensions de ce nouveau plateau.

Glissement du politique au domestique

31 À l'ouverture de la pièce, les partages de territoire ont déjà été effectués, les mariages des deux sœurs, Régane et Volnérille, aussi, ainsi que le rejet de la fille favorite, Helmonde car Régane et Volnérille

ont insinué auprès de leur père que leur cadette, promise au roi de Danemark, Ulric, était un danger pour le royaume d'Angleterre avec son armée si puissante (Ducis 10, I. 4). Mais Léar, encore chez Volnérille, se rend compte de son erreur et « laisse pour Helmonde échapper des regrets » (Ducis 2, I. 1). Dans sa perspective, Ducis évacua le politique de la trame dramatique pour se concentrer sur la tragédie domestique de ce père abusé par ses méchantes filles et plein de remords envers sa seule fille valeureuse qu'il a indûment « chassée & maudite » (Ducis 2, I. 1). Il est rejoint dans son malheur par Kent qui se méprend aussi sur ses deux fils (33, II. 4). Tous deux forment le chœur des vieux pères se lamentant sur l'ingratitude des enfants : « On ne voit plus partout que des enfans ingrats » dit Léar, ce à quoi, Norclète renchérit : « Ils n'ont que trop souvent désolés les familles » (60, III. 7). Mais au fil de la pièce, ce sont surtout les remords de pères égarés dans leurs jugements qui dominent : « mes remords, mes enfans » (29, II. 4), et encore « La honte, la douleur, le remords, tout m'égare » (32, II. 4). Et lorsqu'enfin il voit Helmonde, Léar la supplie : « Pardonne à ce Vieillard que le remords déchire » (71, III. 8). Pourtant, Helmonde n'a aucun ressentiment envers son père, bien au contraire, elle est pleine de sollicitude, ce qui touche tant Edgar, si bien qu'il décide de la mettre à l'abri dans la caverne et de répandre de fausses nouvelles de sa mort (15, I. 1 et 4).

32 Lorsqu'il réalise sa méprise, ce n'est pas la couronne perdue que Léar regrette, mais l'ingratitude de ses filles et son jugement erroné : « Je cherche des enfans, & non pas un Empire » (didascalie : « *Lear seul* », Ducis 36, III. 5). À la question d'Helmonde qui essaie de lui faire remonter à la mémoire son état antérieur : « Auriez-vous été Roi ? », Léar, qui ne la reconnait pas encore, répond « Roi ? non ; mais je fus père » (81, IV. 5). Alors, Helmonde va jusqu'à suggérer que c'est l'ingratitude de ses sœurs « qu'il aima trop peut-être » qui lui « ont troublé la raison » (81, IV. 5). Les spectateurs étaient si sensibles à cet aveu poignant de la part de ce Roi si malheureux que, d'après les critiques de l'époque, toute la salle était transportée par des larmes [30].

Raison et Sentiment

33 La représentation de la folie d'un roi sur la scène royale était un pari très risqué de la part de Ducis, ce qu'il exprime dans son « Avertissement » :

> [...] j'ai tremblé plus d'une fois, je l'avoue, quand j'ai eu l'idée de faire paroître sur la scène Française un Roi dont la raison, est aliénée. Je n'ignorois pas que la sévérité de nos règles & la délicatesse de nos Spectateurs nous chargent de chaînes que l'audace Anglaise brise & dédaigne, & sous le poids desquelles il nous faut pourtant marcher dans des chemins difficiles avec l'air de l'aisance & de la liberté. (Ducis 8)

34 Ducis considère que Léar a été victime de ses excès d'humanité. Comme le dit Helmonde dans la très longue scène de reconnaissance de l'Acte IV, son père a perdu la tête car il a trop aimé ses deux filles (« de coupables enfans, qu'il aima trop peut-être », 82, IV. 5) qui l'ont rejeté alors qu'elles avaient reçu son royaume. Léar est « le personnage d'un Roi abandonné, Vieillard vraiment déplorable, tombé dans la misère pour avoir été trop généreux, & dans la démence pour avoir été trop sensible » (9). La « générosité » et la « sensibilité » sont deux sentiments qui n'ont pas trace dans l'original shakespearien, mais qui commencent à faire leur entrée dans le registre des fondements de la personnalité en cette fin du XVIIIe siècle, et surtout qui s'accordent avec le caractère bienveillant de Ducis. Dès « l'Épître Dédicatoire » dédié à sa mère [31], Ducis avoue qu'il doit à sa génitrice « une sensibilité héréditaire que j'ai puisée dans [son] sein » (6). Il fait sienne la maxime de Diderot « Heureux celui qui a reçu une âme sensible et noble » (*Le Fils naturel*, 1757 sans pagination). Dans cette pièce, pourtant une tragédie, on se laisse aller aux sentiments, à la douceur, à la douleur de l'ingratitude, du remords, et l'on verse beaucoup de larmes. Les temps ne sont plus à la vertu guerrière et au devoir filial des classiques français. Les pleurs ne sont pas tant attribués au grand âge, à la faiblesse ou à la douleur extrême de Léar [32], mais sont l'émanation naturelles des personnages vertueux fidèles au Roi et à Helmonde, comme Kent [33] ou le Duc d'Albanie qui revient sur scène après avoir saisi Volnérille et Régan en les laissant à la vindicte populaire et, suivant la didascalie, *mettant Helmonde dans*

les bras de Léar, témoigne de la ferveur des soldats et du peuple lorsqu'il rend à Léar sa couronne : « Tous les cœurs sont émus, tous les yeux sont en larmes / Vivez, régnez, mon père » (115, V. 13), ou Volwick, l'Officier du Duc devenu protecteur du Roi qui enjoint Kent de s'enfuir avec Léar pour éviter la violence de Cornouailles et de Régan, malgré la tempête qui se lève au-dehors [34].

35 Celle qui verse le plus de larmes est bien sûr Helmonde. Edgar en rend compte au début de l'Acte III « sur ses malheurs / Helmonde est la première à répandre des pleurs » (48, III. 1). La langue française pose une ambiguïté quant à la personne concernée : il s'agit certes de ses malheurs à elle, mais, avant tout, elle s'émeut des malheurs de son père, rejeté par ses deux filles ingrates. C'est par ses larmes de compassion qu'elle a touché, involontairement, l'âme d'Edgar. Le Duc de Cornouailles comprend que Helmonde représente un grand danger pour eux car il craint que « ses soupirs, ses larmes » n'émeuvent « des sujets toujours prêts à s'armer contre [eux] » (97, V. 1). De séductrices malgré elle, ses larmes deviennent objet d'anxiété, si bien qu'elle se fait arrêter et que Cornouailles et Régan la destinent à une mort certaine. Mais ses larmes sont également salvatrices car c'est bien grâce à elles que Léar recouvre la raison et la reconnaît : « Oui, je sens que tes pleurs, en baignant mon visage, / M'ont rendu ma raison. » (86, IV. 5)

36 Les larmes sont d'une importance capitale tout au long de cette tragédie. En prenant une valeur polysémique, elles reflètent véritablement la nature sensible de Ducis, conférant à son écriture des inflexions préromantiques.

Le dénouement

37 L'action de l'Acte V procède d'une succession de retournements improbables qui se suivent avec une rapidité irréaliste jusqu'à l'heureux dénouement [35]. Helmonde, Léar et Kent sont prisonniers de Cornouailles et de Régan, tandis qu'Edgar est parti guerroyer contre leurs armées et, d'après le bref compte-rendu de Strumor, avance de façon fulgurante (106, scène 7). Avant de se lancer dans la bataille, Cornouailles fait emmener Helmonde par Oswald avec mission de l'éliminer (108, scène 9), Léar très affaibli restant avec Kent entourés de gardes (109, scène 10). Font alors irruption sur scène des gardes

entraînant Edgar enchaîné dont les armées ont été défaites (110, scène 11). Il apprend la mort d'Helmonde, se jette dans les bras de son père et, toujours dans les fers, affronte Cornouailles et en appelle à ses soldats pour le secourir et revenir vers le Roi (112). Un premier soldat du Duc passe du côté d'Edgar, suivi immédiatement par « *des soldats en assez grand nombre* », il s'ensuit une courte confrontation entre les deux factions, celle du Duc étant bien supérieure.
À nouveau, Edgar exhorte les soldats du Duc si bien que l'un d'entre eux se rebelle contre son chef, « le désarme, et tourne son épée contre lui, prêt à le percer » et en masse « tous les Soldats du Duc l'abandonnent, ils se rangent dans l'instant du parti d'Edgar, et tombent avec respect aux pieds de Léar : ils baissent devant lui leurs armes, et inclinent leurs drapeaux ». Edgar, toujours dans les fers, ordonne aux soldats d'emmener le Duc (114). C'est alors que le Duc d'Albanie revient, mettant Helmonde dans les bras de Léar (114, sc. 13). Il l'avait arrachée des mains d'Oswald avant de le tuer, laissant Volnérille et Régan subir leur châtiment selon la vindicte populaire, il restaure Léar sur son trône « Vivez, régnez, mon père » (115). Ayant recouvré ses esprits, Léar marie Helmonde et Edgar et leur transmet la couronne :

> Approchez-vous, Edgar ; approchez-vous Helmonde.
> Recevez, mes enfans, avec le nom d'époux,
> Celui de Souverain qui m'est rendu par vous. (115-116)

Rétabli dans sa dignité, Léar peut conclure la tragédie :

> Kent, voilà nos enfans : tu veilleras sur eux
> (*en les regardant tous*)
> Et vous qui m'accordez ces amis généreux,
> Avant de m'endormir dans la nuit éternelle,
> Dieux, laissez-moi goûter leur tendresse fidèle !
> Si ma raison s'éteint, daignez la rallumer ;
> Ou laissez-moi du moins un cœur pour les aimer.
> (*La toile tombe*) (116)

38 Le dénouement présenté par Ducis n'est pas conforme à la version de Le Tourneur, fidèle à l'original de l'in-quarto réactualisé par Alexander Pope qui rend compte du goût des spectateurs de son temps pour un texte plus fidèle à l'original shakespearien. Il ne

correspond pas plus à la version tronquée du final selon le résumé de La Place, lui aussi conforme au texte shakespearien. Il suit la version que David Garrick porta à la scène à partir de 1773 conservant le dénouement romanesque de la version de Nahum Tate (en date de 1681)[36] qui plaisait tant aux spectateurs de la Restauration et qui sera porté à la scène anglaise jusqu'au XIXe siècle (Foakes 85). L'heureux dénouement correspond en partie au récit en prose, *Leir*, narré par Geoffrey of Monmouth, dont s'est inspiré Shakespeare et dont Ducis a eu connaissance puisqu'il a repris les noms et qualités de certains des personnages, comme on l'a déjà indiqué.

39 Bien évidemment, Ducis ne pouvait pas faire mourir le Roi Léar car cela aurait été contraire à la bienséance classique, les personnages ne mourant pas sur scène mais en coulisse[37], et surtout, cela aurait été perçu comme un funeste présage pour cette tragédie inaugurée à la Cour de Louis XVI à Versailles six ans avant la Révolution, et ensuite jouée devant Napoléon, puis Louis XVIII.

La représentation

40 À chaque nom de personnage est associé celui de l'interprète choisi par Ducis lors de la création en 1783, que ce soit dans le manuscrit[38] et dans le livre imprimé la même année par Gueffier, la preuve que ce texte était avant tout écrit pour être joué. Ducis était très proche du théâtre royal, en connaissait les acteurs et avait lui-même choisi son interprète du roi Léar, le grand Brizard (Orléans 1721-Paris 30 janvier 1791) qui excellait dans les tragédies de Voltaire[39]. Celui-ci avait déjà interprété Claudius dans *Hamlet* en 1769 et Montagu dans *Roméo et Juliette* en 1772, et Œdipe aveugle dans la tragédie de Ducis, *Œdipe chez Atmède* en 1778. En revanche, en 1784, pour *Macbeth*, il ne fit que prêter sa voix à Duncan car il avait des pertes de mémoire[40]. Les répétitions avaient dû être interrompues à plusieurs reprises à cause des problèmes de santé de Brizard (Monaco 127) et l'on pressait Ducis de choisir un autre acteur, Larive, mais Ducis persistait, car il considérait que Brizard avait saisi ses intentions d'interprétation. La réception des spectateurs lui donna raison : ce fut un immense succès, tant à la Cour, le jeudi 16 janvier 1783 (la reine avait pleuré) qu'aux représentations données dans la nouvelle salle de la Comédie-Française située au Faubourg St-Germain[41]. Cette salle était

beaucoup plus grande que celle de Richelieu, permettant une assemblée de plus de mille spectateurs qui, pour la première fois, assistaient à la représentation en étant assis. La scène, aux dimensions spacieuses, permettait des séquences spectaculaires à la nombreuse figuration qui ont fasciné le public et qui s'inscrivaient dans le déroulement de l'action dramatique, surtout au dernier acte : les soldats d'Edgar, la capture d'Helmonde par les hommes d'Oswald, Cornouailles entrant sur scène le poignard ensanglanté annonçant la fausse mort d'Helmonde, Cornouailles se précipitant sur Léar, le final. Les éléments de décors permettaient des séquences de jeu : Léar sortant d'entre les arbres, se glissant hors du tronc du vieux chêne (III. 6). Alors que les acteurs classiques jouaient dans la statique, Ducis lui, prit le parti de l'activité scénique, du mouvement, du spectaculaire (Monaco 134). Représenter une véritable tempête sur scène était un défi supplémentaire. Des frais extraordinaires substantiels avaient été engagés pour se fournir en « poudre et esprit de vin » (Monaco 133-134 et Golder), cependant, ce défi en valait la peine tant il fut apprécié des spectateurs et même des critiques.

41 Après sa création à la Cour, la pièce fut jouée dix-huit fois, entre le 20 janvier et le 23 mars 1783, nombre impressionnant étant donné la grandeur de la salle et le nombre de spectateurs potentiels, et rapporta les plus grandes recettes jamais obtenues par Ducis, pourtant si célèbre (Golder 144-145). Ce fut un immense succès pour Brizard, qui émut les spectateurs par sa majesté dans le malheur : « pour comble de bonheur, Ducis fut joué par Brizard : il semblait que l'âme du poète eut passé par l'acteur » (Arnault 110). Sa longue silhouette, son port altier, sa chevelure prématurément blanchie lui tombant sur les épaules, sa voix profonde ont ému les spectateurs aux larmes. Les critiques ne nous aident pas car ils ne décrivent pas la représentation, mais en rendent une impression subjective. Néanmoins, ce sont les mêmes adjectifs qui reviennent sous leur plume pour louer le jeu de l'interprète : « noble », « imposant », « vénérable », « auguste » (Golder 154)…

42 Les costumes de la représentation initiale à la Cour avaient été prêtés par Les Menus Plaisirs royaux[42]. Pourtant, plutôt que d'être revêtu d'un riche habit comme il aurait dû le faire, Brizard avait passé une cape « en toile gris et pourpre », une matière qui indiquait sa déchéance, mais dont la couleur rouge évoquait son rang passé. Sur

le portrait de Madame Guiard, la cape est entr'ouverte, laissant apparaître son ancien vêtement royal, combinant « lambeaux » avec « richesse ». Les autres personnages, tous de rang royal (sauf Norclète, dont la toile est encore plus grossière que celle de Léar), portent des soieries de différentes couleurs : bleu, lilas, vert, brun, prune… contribuant à composer des tableaux colorés agréables à l'œil. Et parmi les effets spéciaux qui clôturent la pièce, l'entrée triomphale de Cornouailles suivi de son armée renforcée par le déploiement de « drapeaux pour quelques officiers » et de « drapeaux [pris sur l'ennemi] pour d'autres officiers, suggère un final spectaculaire et plein de couleurs (V. 11).

43 Brizard a repris la pièce au cours des deux saisons suivantes, en 1784 et 1785, mais à chaque fois pour quatre représentations seulement, étalée de janvier à juillet 1784 et d'août à novembre 1785. Brizard prit sa retraite le 1er avril 1786 quatre jours après avoir joué Léar pour la 27e fois (Golder 154). À la reprise, en 1792, (sept fois entre juin et juillet), Monvel, qui avait repris le rôle de Léar, recueillit un triomphe qui réussit à faire « oublier Brizard, si l'on pouvait l'oublier [43] », dont témoignent « les nombreux applaudissements […] et plus encore les larmes qui coulaient en abondance [44] », et l'hommage qui lui fut rendu (on lui lança une couronne). Edgar était interprété par François-Joseph Talma [45] qui avait infléchi une mise en scène encore plus spectaculaire (il y avait jusqu'à 72 soldats figurants sur le plateau) et favorisé une approche nouvelle des costumes. Talma n'a pas interprété le rôle à la reprise de 1800. Entre temps, il était devenu l'acteur favori de Napoléon et triomphait dans des premiers rôles du répertoire classique selon le goût de l'empereur, ainsi que dans ses succès personnels, les personnages éponymes des pièces de Ducis d'inspiration shakespearienne, Hamlet ou Macbeth.

Conclusion

44 *Le Roi Léar* reposait principalement sur l'interprétation du héros éponyme : il fallait un acteur âgé mais encore assez vigoureux, à la mesure des exigences de Ducis et de la sensibilité naissante de la réception par le public. En 1826, il fut question de remonter la pièce. Ducis était mort depuis onze ans, Talma triomphait toujours dans toute la France. Il aurait pu alors interpréter le rôle-titre, mais ses

forces déclinèrent brusquement et il mourut dans l'année, avant que le projet ne prenne forme. Après cette date, il ne fut plus jamais question de remonter cette tragédie à Paris.

45 Et pourtant, il ne faut surtout pas oublier Jean-François Ducis dans la transmission du théâtre shakespearien. Grâce à son aura, sa gloire sur la scène française et la prédominance de la culture française en Europe, ses pièces furent représentées dans toutes les Cours européennes, et bien au-delà (en Turquie, en Argentine, au Brésil…) jusque vers le milieu du XIXe siècle, en français ou bien en traduction, *Hamlet*, bien sûr, mais aussi le *Roi Léar*, qui fut monté en Pologne jusqu'en 1830 [46].

46 Ducis fut un passeur de l'œuvre shakespearienne parce qu'il l'a adaptée au goût de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il en a évacué les passages ou répliques inacceptables pour la scène de son temps et introduit des modifications que son époque considérait comme des traits de génie. Il a régénéré le carcan du classicisme tout en gardant assez de caractéristiques pour être acceptable et a apporté des innovations empreintes de l'esprit préromantique saluées pour leur empathie avec les courants de la modernité. Et de plus, il a renouvelé la pratique scénique par une vitalité qui plaisait aux nouvelles strates de spectateurs. Il ne faut pas oublier l'importance primordiale des sources qu'il a utilisées, allant des résumés incomplets de La Place aux traductions en prose de Le Tourneur. Bien sûr, tout ceci fait partie d'un passé bien révolu, mais qu'il ne faut surtout pas négliger ni minimiser, car Ducis a ouvert la voie à une curiosité initiale envers le corpus shakespearien, qui n'a fait que croître avec le temps. De poète adulé de son temps, Ducis est maintenant passé dans la pénombre littéraire et dramatique, surpassé par l'original, mais il ne doit pas pour autant tomber dans l'oubli.

BIBLIOGRAPHIE

ARNAULT, Antoine Vincent. *Biographie nouvelle*, tome 6. Paris : Emile Babeuf, 1822.

BEHN, Aphra. *Oronoko, l'esclave royal*, imité de l'anglais par Pierre-Antoine de La Place. Édition établie et préfacée par Bernard Duicq, postface de Françoise Vergès. Paris : La Bibliothèque, 2008.

Biet, Christian. « *Le Théâtre Anglois* d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France ». *Actes de la Société française Shakespeare*, nº 18, 2000, p. 27-46. <https://doi.org/10.4000/shakespeare.533>.

Delon, Michel. « Un vers de Térence comme devise des Lumières ». *XVIIIe siècle*, nº 16, 1984, Paris : Université Paris-Sorbonne, p. 279-296.

Dobson, Michael. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship*, 1660–1769. Oxford : Oxford University Press, 1992.

Ducis, Jean-François. *Le Roi Léar, par M. Ducis, de l'Académie Française ; Secrétaire ordinaire de Monsieur. Représentée à Versailles devant Leurs Majestés, le Jeudi 16 janvier 1783 ; & à Paris, le Lundi 20 du même mois, par les Comédiens Français*. Paris : P. Fr. Gueffier, 1783.

Fazio, Mara. *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*. Paris : CNRS Éditions, 2011.

Fielding, Henry. *Histoire de Tom Jones ou l'enfant trouvé*, adaptation de Pierre-Antoine de La Place édité par Edouard Langille. Paris : Classique Garnier, 2013.

Foakes, Reginald A. William Shakespeare, *King Lear*. The Arden Shakespeare. Londres : Thomson Learning, 2006 [1997].

Fréron. *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*, tome 9. Avignon [Jean Sgard replace le lieu à Paris] : Pierre Girou, 1745.

Golder, John. *Shakespeare for the Age of Reason: The Earliest Stage Adaptations of J.-F. Ducis*, 1769–1792. Oxford : The Voltaire Foundation, 1992.

Halio, Jay L. « *King Lear* from the Restoration to the Nineteenth Century », dans Bruce R. Smith (dir.), *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, vol. 2. Cambridge : Cambridge University Press, 2016, p. 1560-1567.

Heminge, John and Condell, Henri. *Mr William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*. Londres : Isaac Jaggard and Ed. Blount, 1623.

Holinshed, Raphael. *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*. Seconde édition, 1587, sous la direction de Vernon F. Snow. New York : AMS, 1965.

Kors, Alan Charles. *D'Holbach's Coterie, an Enlightenment in Paris*. Princeton : Princeton University Press, 1977.

La Place, Pierre-Antoine de. *Théâtre Anglois*, 2 vol. in12. Londres : éditeur manquant, 1745-1746, éditions suivantes, Paris : Vve Pissot.

Le Tourneur, Pierre-Prime-Félicien. *Shakespeare traduit de l'Anglois, dédié au Roi*. Paris : La Veuve Duchesne, 1776-1783.

Monaco, Marion. *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*. Paris : Didier, 1974.

Monmouth, Geoffrey of. *Historia Regum Britanniae*, (*Histories of the Kings of Britain*), vers 1135.

MOUNIN, George. *Les belles infidèles. Essai sur la traduction*. [Cahiers du Sud, 1955], Lille : Presses universitaires de Lille, 1994.

POPE, Alexander. *The Works of Shakespear*, 6 vol. Londres : Jacob Tonson, 1725.

RIBEYROL, Claude, « Pierre de La Place », Archives Virtuelles du Périgord et de la Guyenne. <https://www.guyenne.fr> (consulté le 11 mars 2022).

RITCHIE, Fiona et SABOR, Peter (dir.). *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012.

SCHWARTZ-GASTINE, Isabelle. *King Lear*. Neuilly s/Seine : Atlande, 2008.

SCHWARTZ-GASTINE, Isabelle. « *Romeo and Juliet* on the French Stage. From the Early Versions to the English Production at the Odéon Theatre in 1827 », dans Juan F. Cerdà, Dirk Delabastita et Keith Gregor (dir.), *Romeo and Juliet in European Culture*. Amsterdam / Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2017, p. 77-100.

SGARD, Jean (dir.). *Dictionnaire des Journalistes* 1600-1789. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1976.

VOLTAIRE. « Lettre XVIII », Londres, 1733 ; « Dix-huitième lettre sur la tragédie », dans *Lettres Philosophiques*, par M. de V***. Amsterdam, 1734.

NOTES

1 Voir John Golder, *Shakespeare for the Age of Reason: The Earliest Stage Adaptations of J.-F. Ducis, 1769–1792*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992.

2 Voltaire (1694-1778) fut embastillé puis exilé en Angleterre (mai 1726-février 1729) après sa querelle avec le marquis de Rohan.

3 Lettre XVIII, Londres, 1733, puis Lettres Philosophies, par M. de V***, Amsterdam, 1734, « Dix-huitième lettre sur la tragédie ».

4 Lors de son dernier séjour hors de Grande-Bretagne, Garrick est passé par Paris à l'aller, et au retour, très attendu, il y resta six mois. Pourtant, Garrick n'est pas monté sur une scène royale lors de ses séjours, il s'est uniquement produit dans des salons privés. Voir A. C. Kors, *D'Holbach's Coterie, an Enlightenment in Paris*, Princeton, 1977.

5 Comme le Chevalier de Chastellux, voir A. C. Kors.

6 Dans le volume 3 du *Théâtre Anglois*, *Romeo & Juliette* occupe quatre pages et demie, p. 534-539.

7 Certains de ses contemporains mal intentionnés l'accusaient même d'avoir oublié le français : le dramaturge Charles Collé (1709-1783) ou Jean-François de La Harpe (1739-1803), dramaturge et journaliste dans la

mouvance de Voltaire, qui a souvent dirigé sa plume acerbe contre son œuvre et a publié une notice nécrologique « limitée et malveillante » à sa mort dans le *Mercure (de France)* le 20 juillet 1793 ». Jean Sgard, *Dictionnaire des Journalistes* (Voltaire Foundation, LIRE UMR 5611).

8 Voir Pierre de La Place, Claude Ribeyrol, <https://www.guyenne.fr> (consulté le 11 mars 2023).

9 *La Venise sauvée*, inspirée de Thomas Otway (Comédie-Française, 1746) (*Venice Preserv'd, or a Plot Discover'd*), tragédie de la Restauration créée en 1682 (et jouée avec grand succès jusque dans les années 1830) (Cobb 120-121). *Adèle*, imitée de *Zaïre* de Voltaire jouée en 1757 seulement sur ordre de Richelieu en souvenir d'un service rendu jadis par son père. Il y eut quatorze représentations, donc un succès, malgré l'opinion critique de Collé et de Grimm et ensuite, l'indisposition (réelle ou feinte) de Mlle Clairon (Cobb 122-123).

10 Par exemple Aphra Behn (1640-1689), *Oronoko, l'esclave royal*, imité de l'anglais par Pierre-Antoine de La Place, édition établie et préfacée par Bernard Duicq, postface de Françoise Vergès, Paris, Éd. La Bibliothèque, 2008.

11 « Cette première édition, soi-disant publiée à Londres, en réalité imprimée à Paris, valut une amende à son imprimeur, Jacques Rollin » (Cobb 110, note 1).

12 « Quand, en 1847, dans la collection des Mille et un romans, on publia Tom Jones, ce fut la version de La Place que l'on choisit [et non celle de Davaux ou de Chéron] » (Cobb 110-111).

13 Henry Fielding (1707-1754), *Histoire de Tom Jones ou l'enfant trouvé*, adaptation de Pierre-Antoine de La Place édité par Édouard Langille, Paris, Classique Garnier, 2013.

14 Édition augmentée jusqu'à dix volumes. Le lieu d'édition d'origine, Londres, a été authentifié depuis comme étant Paris. La gravure qui illustre la page-titre de chaque volume est légendée sur le troisième volume : F. [rançois] Boucher, del., Beaumont, Sculp. « del. » : abréviation de « deliveavit » qui suit le nom de l'auteur d'un dessin reproduit en gravure ou en lithographie.

15 Cicéron, *Libellus de optimo genere oratorum*, 46 avant J.-C.

16 Suivant l'expression de Gilles Ménage (1613-1691) grammairien, pédant, salonnier. Moqué par Molière dans les *Femmes Savantes* en Vadius. Il a

utilisé cette expression pour critiquer les traductions de Nicolas Perrot : « elles me rappellent une femme que j'ai beaucoup aimée à Tours, et qui était belle mais infidèle ». Et reprise par Georges Mounin (né Louis Leboucher, 1910-1993, linguiste, Aix-Marseille), *Les Belles infidèles. Essai sur la traduction* (Cahiers du Sud, 1955, Presses universitaires de Lille, 1994).

17 D'après Christian Biet (30), « La Place se donne pour mission de rendre compte de la tragédie anglaise pour son public propre » ; il poursuit : « traduire le théâtre anglais, c'est donc transcrire, informer, et nécessairement adapter, sous peine de n'être pas compris du lecteur ».

18 De la part de l'acteur italien Antoine Riccoboni ainsi que de l'abbé Desfontaines (Pierre-François Guyot-Desfontaines, Rouen 1685-Paris 1745) et Fréron dans son *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*, tome neuvième, Avignon [Jean Sgard replace le lieu à Paris], Pierre Girou, 1745, p. 3-46.

19 Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777), dit Crébillon fils, contemporain de La Place, salonnier et goguettier, fils de Claude Jolyot de Crébillon, dramaturge classique très connu.

20 Voir Isabelle Schwartz-Gastine, *King Lear*, Neuilly s/Seine, Atlande, 2008.

21 Regan. What, did my father's godson seek your life? / He whom my father named, your Edgar? (*King Lear*, II. 1, 91-92, Foakes).

22 Il lui arrivait néanmoins de laisser passer certaines nouveautés, pour le plus grand plaisir des spectateurs et lecteurs de son époque jusqu'à la nôtre, comme *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais en 1778. Jean-Baptiste Antoine Suard fut élu à l'Académie-Française en 1772, mais l'élection fut annulée, cependant, il est réélu en 1774. Il fut censeur des théâtres royaux jusqu'en 1790. Arrêté pendant la Terreur, il réussit à s'enfuir en Suisse avec sa femme. De retour en France après le 18 Brumaire 1803, il fut nommé secrétaire perpétuel de l'Académie-Française. Sa femme, Amélie Panckoucke, tenait un salon littéraire très prisé.

23 Lettre au Comte Amédée de Rochefort (30 janvier 1794) (Golder 331).

24 Jean-François Ducis, *Le Roi Léar, par M. Ducis, de l'Académie Française ; Secrétaire ordinaire de Monsieur. Représentée à Versailles devant Leurs Majestés, le Jeudi 16 janvier 1783 ; & à Paris, le Lundi 20 du même mois, par les Comédiens Français*, Paris, P. Fr. Gueffier, 1783.

25 Acte I : 7 scènes, Acte II : 9 scènes, Acte III : 8 scènes, Acte IV : 10 scènes, Acte V : 12 scènes.

26 Comme la scène 6 de l'Acte V comprenant une réplique du Duc de Cornouailles, ou la scène 8 de l'Acte IV contenant un quatrain de Helmonde.

27 Manuscrit original de 1783, p. 98. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

28 Certains contemporains ont pu y voir une description de la forêt de Fontainebleau (Monaco 134).

29 Helmonde. Je respire, cher Kent : le creux d'un chêne antique, / Où d'un obscur détour conduit la route oblique, /Vient de cacher mon père ; & c'est là, dans la nuit, / Qu'il pourra se soustraire à l'œil qui le poursuit. (Ducis 90).

30 À la reprise de la pièce en 1792, Monvel, qui avait repris le rôle après le succès éblouissant de Brizard, a reçu un accueil très enthousiaste : « Les nombreux applaudissements qu'il a reçus et plus encore les larmes qui coulaient en abondance ont témoigné l'impression profonde qu'il a faite sur tous les spectateurs », *Chronique de Paris*, 14 juin 1792 (Golder 155).

31 Il a emmené sa mère à la première représentation à la Cour.

32 Edgar, prenant la tête des conjurés avec son frère Lenox : « Nous replaçons au Trône un Prince infortuné, / Qu'à des pleurs dès longtemps sa fille a condamné » (48, III. 1). Dans ce même monologue explicatif, Edgar ajoute plus loin « en ce moment Léar verse des larmes » (49, III. 1).

33 Constatant qu'Oswald a les ordres d'emmener Helmonde seule, le fidèle Kent échange avec elle *avec des larmes qu'il s'efforce de retenir* pour ne pas alarmer Léar (108, V. 9).

34 Lorsque Cornouailles et ses troupes veulent se lancer contre le Roi, Volwick s'écrie : « Ah ! mes larmes, Seigneur, se font assez entendre ! » (45, II. 9)

35 Le texte de la pièce imprimée chez Gueffier présente quelques coquilles dans le comptage des treize scènes de l'Acte V : les chiffres romains ont été intervertis pour la scène 11, indiquée ainsi « IX » page 110, le chiffre XII n'apparaît pas et l'on passe directement au chiffre XIII page 114.

36 David Garrick s'est éloigné progressivement de la réécriture de Nahum Tate composée à la Restauration en 1681 pour intégrer de plus en plus d'éléments de l'original shakespearien, sous l'influence des recherches littéraires et dramatique du XVIIIe siècle.

37 Lorsque Roxane dit à Bajazet « Sortez », le public sait que le personnage éponyme est voué à la mort. Racine 1672.

38 Le manuscrit de la Folger Library est le plus ancien, ca. 1780, de la main de Ducis, celui de la Comédie-Française (Ms 234) d'un copiste professionnel avec des annotations de Ducis et de Delaporte, le Secrétaire de la Comédie-Française (Golder).

39 Brizard, secondé par Melle Clairon, avait couronné Voltaire en 1778, juste avant sa mort.

40 Voir Lettre de Brizard, Dossier Comédie-Française. Il ne voulait plus avoir de nouveaux rôles jusqu'à sa retraite.

41 L'actuel Odéon-Théâtre de l'Europe. Ducis avait invité ses deux filles dans sa loge à la première.

42 Archives Nationales O 3236, Registre des prêts d'habits de théâtre à l'Opéra, voir Monaco 134.

43 *Spectacles de Paris*, 42 (1793), p. 246, cité dans Golder 155.

44 *Chronique de Paris*, 14 juin 1792, p. 662 cité dans Golder 155.

45 Helmonde était interprétée par Melle Desgarcins qui venait de triompher à ses côtés dans *Le Cid*.

46 Jean Bourilly, « Shakespeare et le romantisme polonais », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 64, 1964, p. 368, cité par John Golder 334, note 32.

RÉSUMÉS

Français

Le premier grand dramaturge français qui s'est emparé de Shakespeare de façon mémorable est Jean-François Ducis (1732-1817), membre de l'Académie Française, écrivain adulé en son temps et dont la renommée s'est étendue dans toute l'Europe, tant en français qu'en traduction. Lorsqu'il fait jouer *Le Roi Léar* à la Comédie-Française en 1783, il est au faîte de sa gloire. Son texte, écrit en alexandrins à la rime classique, est porté à la scène par le grand acteur Brizard qui émeut les spectateurs jusqu'aux larmes par l'intensité de ses sentiments.

Ducis, inspiré par le *Théâtre Anglois* de Pierre-Antoine de La Place (1746) pour ses deux premiers « Shakespeare » (*Hamlet* et *Roméo et Juliette*), se tourne vers la traduction de Pierre Le Tourneur (1737-1788) pour son *Roi Léar* (volume 5 paru en 1779), traduction intégrale en prose, fidèle aux textes originaux. Cependant, Ducis s'écarte de la trame shakespearienne

pour adapter Shakespeare au goût et aux principes dramaturgiques de son époque, convaincu, avec ses innombrables admirateurs, qu'il améliore l'original et fait œuvre personnelle. Ainsi, au dénouement, le roi Léar recouvre sa raison parmi ses larmes et marie sa plus jeune fille Helmonde à Edgar.
Cet article s'appliquera à montrer l'importance des sources utilisées par Ducis et son désir d'offrir à ses spectateurs et lecteurs une version de l'œuvre de Shakespeare conforme à leurs attentes. Mais on observera les indices qui laissent poindre une approche plus sensible du théâtre, ouvrant la voie à une inflexion pré-romantique.

English

Jean-François Ducis (1732–1817) is the first major French playwright who took his inspiration from Shakespeare on a sustained basis. A member of the Royal Academy (Académie Française), he was much admired in his lifetime, his fame spreading all over Europe, and his plays being performed in French as well as in translation. When his *Roi Léar*, a tragedy written in heroic alexandrines, was played at the Comédie-Française in 1783, his fame was at its apex. The title-role was performed by the famous actor Brizard who moved the audiences to tears through the intensity of his rendering.
If for his first two Shakespeare plays (*Hamlet* and *Roméo et Juliette*), Ducis drew his inspiration from *Le Théâtre Anglois* (1746), a four-volume collection by Pierre-Antoine de La Place, for his *Roi Léar*, he turned to the complete translation of Pierre Le Tourneur (volume 5 published in 1779), a full translation in prose close to the original. However, Ducis did not keep to the Shakespearean plot, he chose to adapt the play to the taste and theatrical conventions of his time, convinced, along with his numerous admirers, that in so doing, he improved the original and was producing a new play with his personal mark. So in the dénouement the King recovered his wits among much tear shedding and married his youngest daughter Helmonde to Edgar.
In this paper I will endeavour to show the importance of the sources used by Ducis and his wish to offer his audiences and readers a version of the tragedy corresponding to their expectations. However, I will point out some trends which feature a more sensitive perception of drama, which paves the way for a pre-romantic approach.

INDEX

Mots-clés

King Lear, Shakespeare, adaptation, Le roi Léar, Ducis (Jean-François), La Place (Pierre-Antoine de), Le Théâtre Anglois, Le Tourneur (Pierre), Brizard, Théâtre Royal

Keywords

King Lear, Shakespeare, adaptation, Le roi Léar, Ducis (Jean-François), La Place (Pierre-Antoine de), Le Théâtre Anglois, Le Tourneur (Pierre),

Brizard, Théâtre Royal

AUTEUR

Isabelle Schwartz-Gastine
Isabelle Schwartz-Gastine est maître de conférences habilitée émérite de l'Université de Caen-Normandie, spécialiste du théâtre de la Renaissance anglaise. Membre de l'UMR 7172 THALIM (CNRS, Paris), elle mène ses recherches principales sur l'analyse du corpus shakespearien et de ses contemporains, porté à la scène, dans une perspective historique et contemporaine. Elle est membre active de plusieurs sociétés savantes (International Shakespeare Association, European Shakespeare Research Association, Société française Shakespeare).
Elle a publié plusieurs monographies (*A Midsummer Night's Dream*, 2002 ; *King Lear*, 2008), a dirigé (*Richard II*, 2004) ou co-dirigé un certain nombre de volumes, écrit environ quatre-vingts articles d'érudition dans des livres et revues internationales (*Oxford Companion to Shakespeare*, *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*…) et nationales (CNRS Éditions, *Revue d'Histoire du Théâtre*…).
isabelle.schwartz-gastine@unicaen.fr
IDREF : https://www.idref.fr/035808446
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/isabelle-schwartz-gastine
ISNI : http://www.isni.org/0000000385766314
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13337961

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

DOI : 10.35562/rma.123

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

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 [1] 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 [2]. 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 [3] » 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 intermédiale 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*[4] 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 intermédiale » (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 nun*c) 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 [5], 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 [6] 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

intermédiale 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 [7] » (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 [8]. 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 [9] 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[10], 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 intermédiale 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 démérité, du mauvais élève donc. Ici, la relation intermédiale 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[11] ! 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[12].

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

	Beyond	**Au-delà**	**par-delà**
	Beyond *all manner of so much I love you*	**Au-delà** de toute comparaison	**au-delà** de tout superlatif
Lear	*Of all these* ***bounds***	De tous ces **domaines**	de tout ce **territoire**
Regan	*Only she comes* ***too short***	**en-deçà**	**trop court**
Lear	*this* ***ample*** *third*	cet **ample** tiers	ce **grand** tiers
	A third ***more opulent***	Un tiers **plus opulent**	Un plus gros tiers
Cordelia	*I cannot heave My heart* ***into*** *my mouth*	Je ne sais pas élever mon cœur **jusqu'à** ma bouche	Mon cœur est **trop loin**… 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 [13] 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 préférait 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 :

Traduction d'Olivier Cadiot 127-128	**Texte scénique de Stéphane Varupenne non édité 57-58**
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 disparaitront
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 formidablement 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 [14].

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 XXIe 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 intermédiale 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'immuabilité, 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> (consulté le 1er 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> (consulté le 1er juin 2023).

Corvin, Michel. « L'Adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable ». *Pratiques*, nos 119-120, 2003, p. 149-172.

Danan, Joseph. « Tentative de cadrage (ou de décadrage) ». *Registres*, *Revue d'études théâtrales*, no 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* (xixe-xxie *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*, no 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*, no 12, 2008. <www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039229ar/> (consulté le 1er 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 », no 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 médialité, 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*, nº 71, 2018, <https://doi.org/10.4000/praxematique.4962>.

3 <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*, nº 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'Hermy (Olivia), Denis Podalydès (Orsino), Sébastien Pouderoux (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.

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), recréation, intermédialité, plurimédialité, musique, vidéo

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

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 récréer 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
IDREF : https://www.idref.fr/152938966

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

King Lear *and Cultural Mediation: An Accessible Play?*

Méline Dumot

DOI : 10.35562/rma.144

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Réécrire et moderniser : du texte à la scène
Mise en espace, mise en image
Public et travail de médiation
Conclusion

TEXTE

1 À l'entracte du *Roi Lear*, dans la mise en scène de Georges Lavaudant, en représentation au Théâtre national populaire de Lyon en novembre 2022, je demande à un spectateur s'il avait des attentes particulières avant d'aller voir cette pièce de Shakespeare. Il me répond : « Des attentes ? Des craintes en fait. Je me suis dit "oulala", faut que je révise, j'ai pas du tout envie de me sentir perdu […]. » Les spectateurs du théâtre de Shakespeare mentionnent souvent leur peur de ne pas comprendre le texte, ou bien leurs difficultés lors de la représentation à saisir certains aspects de la pièce [1]. *Le Roi Lear* n'est pas exclu de ces préoccupations. Avec deux intrigues entremêlées, celle de Lear et de ses filles, et celle de Gloucester et de ses fils, la pièce est loin d'être accessible. Comme l'indique une autre spectatrice lors de cette même enquête : « J'avais un petit peu peur de ne pas m'y retrouver dans les personnages parce que c'est quand même une pièce complexe, il y a beaucoup de monde […]. » Pourtant, en 2023, deux compagnies se sont emparées du texte pour en proposer des versions tout public [2]. Le théâtre du Sycomore, établi à Tournon-sur-Rhône (Ardèche), a ainsi offert lors de son festival Shakespeare & Cie (mars 2023) une réécriture, jouée par des lycéens

amateurs (mise en scène Maxime Grimardias et Marion Ott). La pièce, dans une version abrégée de quarante minutes en français, propose une approche simplifiée du texte shakespearien. En mai 2023, la compagnie d'Irina Brook, Dream New World, élabore à son tour une version abrégée de la pièce (en une heure quarante), présentée comme « une tragédie accessible à tous ! » dans le cadre du festival Shakespeare Nights, au château d'Hardelot (Nord-Pas-de-Calais). La pièce, montée en seulement quatre jours, comprend à la fois la traduction du texte de Shakespeare par Marie-Paule Ramo et des passages réécrits ou improvisés. Le fait que ces deux pièces aient été jouées dans le cadre de festivals n'est pas négligeable : Florence March évoque au sujet du festival d'Avignon la « fonction de laboratoire du festival » (March 12) un contexte dans lequel l'expérimentation est de mise. Elle indique : « To enable spectators to access demanding repertoires, democratic festivals challenge their curiosity. Vilar's administrator, Paul Puaux, claimed: "Avignon should be like a construction site where everyone can see theatre in the making." » (Cinpoes *et al.* 30). Le contexte festivalier impliquerait ainsi une plus grande liberté pour les artistes, avec du côté des spectateurs le désir de voir les classiques abordés d'une façon originale. Dans les deux exemples étudiés, les compagnies ont eu pour objectif de rendre accessible le texte de Shakespeare à un public varié. *Le Roi Lear* est-il devenu, dans ces deux cas, un objet de médiation culturelle ? Le terme de « médiation culturelle » recouvre une notion complexe [3], qui renvoie à deux dimensions : celle du « passage » et celle du « lien social » (Dufrêne et Gellereau 199). Il s'agit bien, dans les deux cas, de faire « passer » le texte de Shakespeare, du texte à la scène et de la scène vers le public, et d'essayer d'élargir le plus possible le public visé. Lorsqu'on parle de médiation culturelle, on pense en premier lieu aux actions réalisées à l'intérieur des institutions (visites guidées, conférences, ateliers) ou bien à l'extérieur de l'institution et visant à y faire venir un public qui ne la fréquente pas habituellement (Chaumier et Mairesse 8). Le travail de la compagnie du Sycomore, par ses ateliers auprès des collégiens et lycéens tout au long de l'année, s'inscrit classiquement dans la définition de la médiation culturelle [4]. De même, la compagnie d'Irina Brook, en proposant d'abord une représentation pour les scolaires, suivie par un bord de scène où les élèves ont pu échanger avec les acteurs, actrices, et la metteuse en scène, indique bien une

volonté de médiation culturelle. Une mise en scène n'est pas en tant que telle une action de médiation culturelle, puisque si toute mise en scène d'un texte de théâtre propose le passage, et donc la médiation, du texte vers le public, le champ de la médiation culturelle renvoie en revanche à des actions bien spécifiques de la part des institutions. Pourtant, je souhaiterais soutenir l'idée que l'acte de médiation culturelle n'a pas eu lieu uniquement *autour* du spectacle dans ces deux exemples, mais aussi *pendant* le spectacle, avec des choix de mise en scène et d'adaptation spécifiques. Ces décisions artistiques ont eu pour but de faciliter l'accès du public au spectacle, et de leur donner confiance dans leur capacité à comprendre et apprécier une pièce de Shakespeare, qui pouvait au départ leur sembler être un auteur difficile d'accès et réservé à une élite. Serge Chaumier et François Mairesse indiquent qu'il faut distinguer « médiation esthétique » (le « message porté par l'artiste au travers de sa création ») et « médiation culturelle » (« effets générateurs de sens pour le public par le réinvestissement possible des œuvres dans sa vie quotidienne ») (Chaumier et Mairesse 34). Mais ils évoquent aussi des cas où ces deux types de médiation fusionnent : « Pour d'autres sensibilités artistiques […], l'intérêt pour la médiation culturelle est tel que l'artiste l'intègre peu ou prou au sein de sa démarche artistique. Si bien que viennent à fusionner les deux médiations, puisque c'est le sens même de la création proposée que de travailler à l'interface avec des publics. » (Chaumier et Mairesse 35) L'objectif d'accessibilité des deux interprétations nous invite à réfléchir à la transmission du *Roi Lear* au public, et aux moyens utilisés pour faire de la pièce de Shakespeare un objet de médiation culturelle.

2 La notion d'intermédialité est considérée ici au niveau du passage du texte à la scène, opéré grâce à plusieurs outils [5]. Mais l'on pourra aussi s'interroger sur l'absence d'expérimentation intermédiale, notamment numérique au sein de ces deux adaptations : les deux spectacles étudiés, du fait pour l'un de la nécessité de monter le spectacle en quatre jours, pour l'autre du budget limité attribué au théâtre amateur, se sont limités à une esthétique minimaliste, avec quelques costumes et accessoires, sans avoir recours à des médias comme la vidéo par exemple. S'agissait-il simplement d'une nécessité matérielle ou d'un véritable parti pris ?

3 On tâchera de comprendre l'articulation entre les différentes formes de passage et de transmission développées par ces mises en scène, ainsi que la réflexion sur le lien social qu'elles proposent, en utilisant une pièce qui place justement au centre de son propos la question de l'héritage et du lien entre générations. Comment ces deux adaptations se saisissent-elles du *Roi Lear* pour rendre la pièce plus accessible à un public varié ? En utilisant des études de terrain (questionnaires et entretiens) réalisées à l'occasion de ces deux spectacles, nous articulerons le lien entre mise en scène et réception [6]. Nous nous intéresserons au travail du texte proposé par les deux compagnies, offrant, par la réécriture et la modernisation, une nouvelle version de la pièce. Nous nous concentrerons également sur l'utilisation de l'espace scénique et théâtral et la revendication d'un « théâtre du pauvre » (Grotowski). Enfin, nous analyserons le lien tissé avec les spectateurs, notamment en jouant sur les dimensions de la *platea* et du *locus*, notions développées par Robert Weimann dans *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Nous montrerons ainsi comment trois médias (la langue, l'espace et la communication avec le public) ont été mobilisés afin de rendre *Le Roi Lear* plus accessible pour les spectateurs.

Réécrire et moderniser : du texte à la scène

4 Le premier acte de passage et de médiation concernant ces deux adaptations est celui de la traduction [7]. En effet, dans les deux cas, la pièce a été traduite et jouée en français. Pour le *King Lear* (*approximately*) du théâtre du Sycomore, la première représentation de la pièce a eu lieu en Allemagne (Fellbach), lors du festival de théâtre amateur *Bunte Bühne*. La pièce était jouée en français, mais pour s'adapter à un public international, certains passages étaient aussi projetés en anglais avec un vidéoprojecteur sur le mur de l'arrière-scène ou bien écrits sur des pancartes. Le spectacle commence d'ailleurs par l'adresse d'un personnage narrateur au public : « Bienvenue, Welcome, Willkommen ! Nous allons vous présenter *Le Roi Lear*, *The Tragedy of King Lear*, *König Lear*. » La dimension internationale du projet est conservée en

France avec cette adresse initiale et plurilingue lors de la représentation à Tournon-sur-Rhône. Les deux adaptations, malgré leur traduction en français, ont choisi d'inclure l'anglais dans leur titre, que ce soit avec Irina Brook (*One Shot Shakespeare*: *Lear*!) ou bien avec le théâtre du Sycomore (*King Lear* (*approximately*)). Ce lien avec l'anglais indique un rapport de paternité et de proximité avec l'œuvre de Shakespeare, tandis que la modification du titre de la pièce souligne au contraire un éloignement du texte original. La dénomination « One Shot Shakespeare » marque la rapidité du processus de mise en scène, qui serait une mise en espace en un seul essai, en un seul coup. Le point d'exclamation après « Lear » vient également renforcer l'idée d'une adaptation dynamique faite à toute allure. La pièce du théâtre du Sycomore est librement inspirée du texte shakespearien, avec de nombreux moments réécrits ou ajoutés, et une durée de quarante minutes. On retrouve aussi dans le titre du spectacle du Sycomore la tension entre fidélité affichée au texte par la conservation du titre original de la pièce, et la mention entre parenthèses d'une faible parenté avec l'œuvre de départ : l'adaptation ne sera qu'approximative [8]. Dès le titre, malgré le lien avec l'anglais, les deux adaptations marquent ainsi que la médiation par la traduction n'est pas un simple passage d'une langue à l'autre, mais une véritable transformation. Dans le travail d'Irina Brook, le passage du texte de l'anglais au français est renforcé avec des passages conservés en anglais, comme un clin d'œil au texte d'origine, mais aussi comme l'aveu d'un travail en cours, d'une traduction encore inachevée. De plus, les acteurs et actrices conservent leur texte en main tout au long de la pièce. Ce détail est bien sûr lié à l'impossibilité pour les acteurs d'apprendre le texte en quelques jours, mais la matérialité du texte sur scène vient également marquer la dimension intermédiale du travail, le passage du texte à la scène et de l'anglais au français étant ainsi particulièrement mis en valeur. Pour Irina Brook, la traduction permet en réalité une certaine proximité avec le texte shakespearien : « I would say that you and I and other foreign language Shakespeareans are actually very lucky because we have the good fortune to be able to translate the meaning and the essence without the antiquated language, which for the English becomes a distance » (Fundación Shakespeare Argentina) [9]. La médiation par la traduction serait donc synonyme d'accessibilité : elle enlèverait une barrière entre le public et l'œuvre de Shakespeare,

plutôt que d'en rajouter une. Le théâtre du Sycomore propose, lui, des traductions de Shakespeare accessibles non seulement aux spectateurs, mais aussi aux acteurs et actrices amateurs qui vont les incarner sur scène. Dans le texte de Shakespeare, Goneril déclare : « Sister, it is not little I have to say of what most nearly appertains to us both. » (I.1, 329)[10] Dans la version du Sycomore, c'est Regan qui indique : « Nous savons ce que nous devons faire. » Nous sommes loin d'une traduction littérale : quand Goneril indique qu'elle aurait beaucoup à dire de la situation, la courte scène qui se joue entre les deux sœurs sous-entend que d'autres moments de discussion sont à venir. Dans *King Lear* (*approximately*), la déclaration « nous savons ce que nous devons faire » est beaucoup plus affirmative, et intègre déjà la fin de la discussion des deux sœurs dans le texte original, lorsque Goneril conclut : « We must do something, and i' th' heat. » (I.1, 355) Le dialogue, dans la version du Sycomore, se termine par : « Si nous ne le dépouillons pas bientôt de toute autorité, il saura nous le faire regretter. » Chez Shakespeare, on lit : « If our father carry authority with such / disposition as he bears, this last surrender of his will / but offend us. » (I.1, 351-353) Dans le texte d'origine, il ne s'agit pas de dépouiller Lear de son pouvoir, mais de souligner que l'usage délétère de son autorité va se poursuivre malgré la division de son royaume, et que cette nouvelle répartition sera également source de problèmes. Le terme « authority » est donc repris par le Sycomore, mais pour l'intégrer dans un discours différent, indiquant plus directement les intentions de Regan et de Goneril. La compagnie ne procède donc pas seulement à une traduction mais à un travail de simplification afin d'exposer de façon plus directe les intentions des personnages, et le passage au français fait davantage écho au texte de Shakespeare qu'il ne le traduit littéralement. Chez Irina Brook, le même vers devient : « il faut faire quelque chose, sinon les prochaines victimes, c'est nous ». Ici aussi, on observe une traduction assez lointaine de l'original, avec la même mise en valeur de l'agentivité des deux sœurs. Certains passages ont également pris une simple tournure informative. Dans *One Shot Shakespeare: Lear!* les vers suivants de Regan sont considérablement raccourcis :

> I have this present evening from my sister
> Been well informed of them, and with such cautions

> That if they come to sojourn at my house
> I'll not be there. (II.1, 116-119)

Ils deviennent en effet avec Brook un moment de connivence entre Regan et Goneril (au téléphone) : « quittons nos maisons, il trouvera personne et nous on sera chez Gloucester ».

5 Ce premier point sur la traduction nous amène à nous intéresser au travail de coupes et de réécriture. La question des coupes pose d'abord des questions purement pratiques : avec une petite troupe, comme celle d'Irina Brook par exemple (six acteurs et actrices), il faut réfléchir à l'incarnation par presque tous les acteurs de plusieurs rôles. En supprimant certains personnages, comme les maris de Regan et Goneril, ce qui est le cas dans les deux adaptations, il est plus facile d'avoir suffisamment d'acteurs sur scène. Dans la version de Brook, Cordélia ne se marie pas, et part directement en Eurostar retrouver le roi de France, avec qui elle est amie. En guise d'introduction au *One Shot: Shakespeare*! les acteurs indiquent d'ailleurs que leur pièce est un « concentré de l'histoire ». Pour la version en quarante minutes du théâtre du Sycomore, la pièce est une sélection de moments-clés [11]. Toutefois, dans les deux cas, les coupes s'accompagnent aussi de nombreux passages réécrits et modernisés. Irina Brook déclare d'ailleurs au sujet d'une autre de ses mises en scène (*Tempête* ! aux Bouffes du Nord, 2010) : « Pour moi, une mise en scène, c'est de toute façon une écriture. Une réinvention. » (*Le Journal du Dimanche*) Il semble paradoxal d'ajouter des passages alors que le but de l'adaptation est avant tout de raccourcir : certains permettent, en passant par la narration (nous y reviendrons), de résumer des points-clés de la pièce, tandis que d'autres rendent le texte plus facile d'accès. Jérôme Pastini, le régisseur de *One Shot Shakespeare: Lear*!, m'indique ainsi dans un entretien :

> Après, ce qui est important, c'est de savoir : qu'est-ce qu'on garde justement, et qu'est-ce qu'on enlève. […] Et quant à nous, on a coupé énormément de texte de la traduction de base qu'on avait. Et les ajouts sont des ajouts pour rendre le spectacle vivant, en fait. C'est justement là-dessus qu'Irina est très forte. C'est ces ajouts-là qui font que le texte fait appel à des références que plus de monde a. Là, j'ai un exemple en tête, mais sur les deux filles qui se disputent l'amour

> de leur père. On est allé parler de chirurgie esthétique, de Ferrari, de Botox. […] C'est des choses qui parlent à tout le monde et qui du coup font comprendre le propos.

Cette réinvention et ces ajouts ont notamment pris la forme d'une langue plus contemporaine dans les deux cas. La scène de séduction entre France, Bourgogne et Cordélia était pour le Sycomore l'occasion de faire un clin d'œil à tous les poncifs de la séduction :

> France : Bonjour Cordélia.
> Bourgogne : Cordélia, tu es fraiche comme la rosée du matin !
> France : Je voulais vous…
> Bourgogne : Mais apportez-moi un vase ! Je viens de trouver la plus belle des fleurs !
> France : Vous dire que je…
> Bourgogne : Ton père ne serait pas un voleur ? Car il a pris toutes les étoiles du ciel pour les mettre dans tes yeux.
> France : Que je serais honoré…
> Bourgogne : Tu serais pas une pomme ? Parce que t'es craquante !
> Lear : Son prix a baissé. Si telle que vous la voyez, sans rien de plus que notre déplaisir elle vous convient, elle est à vous.

6 Ce moment est d'autant plus comique qu'il est incarné sur scène par des lycéens qui ont écrit ce passage, en s'amusant de ces répliques un peu démodées. Mais il s'agit aussi de vulgariser le texte de Shakespeare : la cour de Bourgogne dans le texte original est tout aussi creuse que les *pick-up lines* déployées dans la version du Sycomore, puisque Bourgogne se détournera de Cordélia dès qu'elle sera déshéritée par son père (Cordelia : « Peace be with Burgundy. / Since that respect and fortunes are his love, / I shall not be his wife », I.1, 286-289). Chez Brook, les passages réécrits sont également nombreux. Dès le début de la pièce, les discours de Goneril et de Regan font la part belle à l'humour, puisque l'une et l'autre expliquent aimer leur père plus que « mes nouvelles lunettes Dolce Gabana », « mon tapis en tigre du Bengale » ou « mon chirurgien esthétique ». Ces passages font sourire mais viennent aussi clarifier la superficialité des deux sœurs et leur vénalité pour les spectateurs. Pour Irina Brook, la réécriture participe pleinement d'une fidélité à l'esprit du texte shakespearien. Elle déclare ainsi au sujet de sa mise en scène de *Roméo et Juliette* (Théâtre national de Nice, 2019) et de la

modernisation de certains passages : « On ne peut pas parler avec un langage désuet et d'époque si on veut être fidèle à Shakespeare, parce que ces jeunes se disaient des choses comme les jeunes se disent aujourd'hui. Moi je me sens obligée dans ma fidélité shakespearienne de retraduire avec le langage de jeunes de rue. Donc c'est très vulgaire ! » (France Bleu Azur) On retrouve cette logique dans le *One Shot Shakespeare*: *Lear*! avec le monologue d'Edmond sur les bâtards, qui mêle traduction du texte shakespearien et phrasé plus moderne :

> Ouais ma daronne
> c'est une tepu, et alors, y'a quoi ?
> Pourquoi bâtard ? En quel honneur
> honni ? Est-ce que je suis pas aussi bien
> bâti avec un esprit aussi libre, un aspect
> aussi avenant que le résultat des
> couches d'une honnête dame ? Pourquoi
> on nous marque de ce mot, bâtard ?

7 La nouvelle version du texte était ainsi à mi-chemin entre le texte de Shakespeare et sa réécriture, entre différentes langues et différents niveaux de langue, à la fois familier et soutenu. Cette réécriture sert l'objectif de médiation culturelle des deux compagnies, rendant le texte plus accessible à un public jeune, qui n'est pas nécessairement connaisseur du théâtre de Shakespeare.

Mise en espace, mise en image

8 Si le travail sur le texte est essentiel pour analyser ces deux adaptations, il faut aussi se tourner vers leur conception de l'espace scénique pour mieux les comprendre. Pour mon étude de terrain, j'ai pu me concentrer sur l'interprétation de *King Lear* (*approximately*) dans le théâtre Jacques Bodoin de Tournon-sur-Rhône (Ardèche). L'adaptation du Sycomore présente dès le départ une appropriation de l'espace théâtral : les acteurs et actrices rentrent en scène par le public, et prennent ainsi possession de toute la salle, pas seulement de la scène. Le public était composé en majorité de proches des acteurs, qui étaient venus les voir jouer. Cette entrée par la salle marque ainsi une transition entre la vie quotidienne et la vie

théâtrale, et une transformation progressive de l'espace scénique, tandis que les acteurs installent leur matériel sur le plateau (bâche au sol, etc.) avant de commencer la pièce. Pour les lycéens et lycéennes, il s'agit de faire de ce lieu neutre (la salle de théâtre de la ville) un espace qui leur appartient véritablement. Dans *One Shot Shakespeare: Lear!* les acteurs déambulent également sur le plateau avant le début du spectacle. Les deux adaptations proposent ainsi une immersion progressive dans la pièce, donnant l'illusion d'une entrée en scène incertaine, comme si les artistes découvraient eux aussi l'espace scénique. Dans les deux cas, la distinction salle/scène est atténuée et l'idée d'un véritable partage de l'espace est ainsi mise en avant. Cette idée est particulièrement présente dans le théâtre élisabéthain du château d'Hardelot (Condette) pour le spectacle d'Irina Brook. Le théâtre est une réplique de théâtre élisabéthain en forme circulaire, permettant une grande proximité des spectateurs avec la scène et les artistes. La prise de parole d'un des acteurs et d'Irina Brook avant le début du spectacle pour expliquer que la pièce a été montée en quatre jours annonce davantage un moment d'élaboration commune qu'une représentation au cours de laquelle la salle et la scène vont être clairement différenciées. Le public est d'ailleurs éclairé tout au long de la représentation, non seulement afin de reproduire les conditions de représentation de l'époque shakespearienne, mais aussi afin de souligner qu'il s'agit bien d'une lecture plus que d'une mise en scène, d'un moment de réflexion partagé sur le texte. Les portes de la *tiringhouse* sont ouvertes et les coulisses latérales sont visibles, laissant voir un portant avec des costumes, ainsi que les acteurs et actrices attendant leur tour pour entrer en scène. Lors de la première apparition du roi Lear sur scène, Gloucester invite les spectateurs à se lever pour le roi. Avec toute la salle debout, le théâtre devient la cour du roi et le quatrième mur est rendu flou, avec des moments de communication avec le public — nous y reviendrons — par exemple quand Edgar tend ses vêtements aux spectateurs du premier rang après s'être déshabillé pour devenir pauvre Tom, puis se cache dans le public et mendie parmi les spectateurs. À la fin de la représentation et après les saluts, Irina Brook invite les spectateurs à monter sur scène pour venir danser avec les acteurs, provoquant ainsi un effacement de la séparation entre les deux mondes. L'espace scénique devient un véritable espace de partage, de rencontre et de transmission. Même

si dans les deux cas, le théâtre est bien composé d'une scène distinctement séparée des spectateurs, l'objectif des deux adaptations est de désacraliser le plateau et de le présenter avant tout comme un espace de jeu, d'essais, de tentatives. Dans le *King Lear (approximately)* deux acteurs et une actrice incarnent le roi Lear à tour de rôle, démythifiant également l'image d'un grand rôle principal attribué à un seul acteur. Pour symboliser la continuité du personnage entre les deux acteurs et l'actrice jouant Lear, ceux-ci se couvrent le visage et les cheveux de farine. Cette dernière fonctionne comme un masque, passant d'un Lear à l'autre. Cette répartition démocratique du rôle-titre met ainsi l'accent sur l'importance du partage de cette expérience théâtrale amateur. En effet, le travail du théâtre du Sycomore consiste en une double médiation culturelle : d'une part le passage du texte shakespearien à des publics en milieu rural n'ayant pas forcément un accès important à la culture, mais aussi le passage du texte et de l'art théâtral aux lycéens amateurs qui l'incarnent sur scène. La pièce montre ainsi un processus de médiation culturelle en action, où les jeunes amateurs sont à la fois récepteurs et transmetteurs de la pièce de Shakespeare. La médiation a lieu à la fois hors scène, lors des temps de répétition dans le travail d'atelier, et sur scène, auprès du public.

9 La mise en espace des deux pièces s'accompagne également d'une forte insistance sur le visuel. Loin de chercher à créer une illusion réaliste, les deux propositions mettent au contraire en avant leur théâtralité, avec une esthétique de bricolage clairement assumée. Dans *King Lear (approximately)* comme dans *One Shot Shakespeare*: *Lear*! la scène de la tempête est particulièrement marquante. Comment créer une tempête au théâtre, avec peu de temps et de moyens ? Le *King Lear (approximately)* utilise un ventilateur, des feuilles mortes, et de la farine par poignées pour créer une image de chaos sur scène. Du côté d'Irina Brook, Lear est enroulé dans de grands tissus blancs, que les acteurs font s'agiter derrière lui. Ces deux moments font écho à la notion d'*intermedium*, que Jürgen Müller présente ainsi : « La notion d'*intermedium* apparaît dès le *Quattrocento* italien où l'*intermedio* était un interlude théâtral ou musical. À la Renaissance, il devient un genre scénique indépendant de la pièce principale. » (Jürgen Müller cité dans Lumière, « Jürgen E. Müller et le concept

d'intermédialité ») L'*intermedio* permettait ainsi de concilier « les arts visuels et auditifs » (Jiatsa Jokeng Albert 39). Les deux adaptations considérées offrent chacune un intermède visuel au moment de la tempête, mais aussi à d'autres moments du spectacle. Dans le *One Shot Shakespeare*: *Lear*! tous les acteurs incarnaient ainsi les *boys* du roi et entraient sur scène en dansant autour de lui sur une musique disco, tandis que dans *King Lear* (*approximately*) Oswald et Kent s'affrontaient lors d'un *battle* de dance. Au-delà du plaisir provoqué par ces intermèdes bricolés de toutes pièces, ces passages nous invitent à réfléchir à la vision du théâtre qu'elles proposent. Jean-Marc Larrue souligne qu'avec l'émergence des nouveaux médias, le théâtre, par réflexe identitaire, a recentré sa définition autour de l'acteur et de sa co-présence avec le spectateur (Larrue 16) :

> Alors que le studio de télévision et le plateau de tournage se présentent comme des bazars technologiques au service du factice, la scène est réduite à l'essentiel — un plateau rudimentaire, un éclairage minimal, un espace public sommaire — pour ne laisser place qu'aux acteurs communiant directement avec leurs spectateurs. C'est ce partage de l'émotion pure, palpable, physique, de sens à sens, dénuée de toute interférence technologique qui guide autant la recherche de Jerzy Grotowski que celle de Peter Brook. C'est l'ère du « théâtre pauvre », de « l'espace vide » ; c'est celle aussi du « théâtre direct », ramené à sa plus simple expression. (Larrue 24)

10 N'est-ce pas justement cette esthétique de « théâtre pauvre » que revendiquent nos deux mises en scène, notamment dans leur moment de tempête, faisant joyeusement appel à une artificialité avouée et célébrée ? Irina Brook, s'inscrivant dans l'héritage de son père, semble bien avoir choisi un « espace vide », où la relation acteurs/spectateurs se suffit à elle-même : « A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged. » (Brook 7) Les deux adaptations font également écho aux propos du metteur en scène et contemporain de Brook, Jerzy Grotowski :

> In the first place, we are trying to avoid eclecticism, trying to resist thinking of theatre as a composite of disciplines. We are seeking to define what is distinctively theatre, what separates this activity from

> other categories of performance and spectacle. Secondly, our productions are detailed investigations of the actor-audience relationship. That is, we consider the personal and scenic technique of the actor at the core of theatre art. (Grotowski 15)

Ce qui est transmis n'est donc pas uniquement le texte, mais aussi une vision particulière du théâtre, celle du « spectacle vivant », du « cœur » de l'art théâtral, qui n'est pas caractérisée par une recherche de mélange avec d'autres arts et techniques. La dynamique de médiation culturelle vise ainsi à définir ce qu'est le théâtre pour ses spectateurs, en posant comme central ce « théâtre direct ramené à sa plus simple expression ». Cette vision du théâtre comme art de la présence ou de la coprésence n'est pas forcément signe ici d'une « stratégie de repositionnement médiatique » face à l'omniprésence des technologies numériques (Larrue 23), mais marque plutôt une exploration de la relation artistes/public, centrale dans le texte shakespearien.

Public et travail de médiation

11 La relation artistes/public est essentielle pour comprendre les deux adaptations considérées. *One Shot Shakespeare*: *Lear*! et *King Lear* (*approximately*) ont en effet un point commun majeur : l'usage d'un narrateur ou d'un commentateur. Dans le travail du Sycomore, le narrateur (fonction assurée par le comédien professionnel Josuha Caron) occupe un rôle de médiateur entre le travail des acteurs et le public. Ses interventions servent un double objectif : à la fois guider le public dans la compréhension de la pièce, et donner un support pour le jeu des lycéens amateurs. On voit bien ici la fusion de la médiation esthétique et culturelle : l'acteur, de par son statut professionnel, accompagne les amateurs sur scène, et leur sert de point d'ancrage pendant la représentation. D'autre part, avec son rôle de narrateur, il incarne la transmission artistique du texte vers le public. Ce cadre narratif est posé dès le début de la pièce, le narrateur adressant un mot de bienvenue aux spectateurs, avant de leur demander s'ils ont lu la pièce : « Ne vous inquiétez pas, ceux qui l'ont lue, on fait vraiment n'importe quoi, vous allez être dépaysés. » Ce moment de complicité permet de créer un premier contact avec le public, tout en l'informant de la nature de l'adaptation. Il ne s'agit pas d'une mise en

scène adaptant le plus fidèlement possible le texte de Shakespeare, mais d'une appropriation. Cela permet surtout à l'acteur de rassurer les spectateurs qui n'auraient pas lu la pièce en indiquant que connaître le texte au préalable n'est pas nécessaire. On n'observe pas ce rôle de narrateur dans le *One Shot Shakespeare*: *Lear*!, mais on trouve néanmoins quelques passages où les membres de la compagnie se font commentateurs. Avant le début de la pièce, Irina Brook prend la parole depuis le fond de salle, endossant le rôle liminal d'un prologue : « Quatre jours pour *Lear* c'est de la folie. Comme disent les prologues shakespeariens, ayez de la bienveillance ! » Cette *captatio benevolentiae* permet de tisser un premier lien avec les spectateurs, un lien que les acteurs renforcent au cours de la représentation. Lors du partage du royaume, à la place de la réponse de Cordélia [12], on entend la chanson *We Are Family* du groupe Sister Sledge, et particulièrement le refrain : « We are family, I've got all my sisters with me », tandis que Cordélia danse avec ses sœurs. Un des acteurs déclare alors : « Évidemment, ça ne s'est pas passé comme ça. Malheureusement, voilà comment ça s'est passé. » Ce rôle de commentateur est très bref dans la pièce, mais permet néanmoins, en début de spectacle, de créer un contact et une complicité avec le public. Cela nous invite à réfléchir aux espaces de la *platea* et du *locus* définis par Robert Weimann. Weimann distingue en effet le *locus*, lieu de la fiction et des personnages, de la *platea*, espace liminal où les acteurs et actrices peuvent communiquer avec les spectateurs et spectatrices (Weimann 73-85). Ce rôle de commentateur/narrateur s'inscrit pleinement dans la dimension de la *platea* puisqu'il s'agit de communiquer directement avec le public. Dans l'adaptation d'Irina Brook, l'acteur incarnant Gloucester joue aussi Kent : il explique lors de son changement de personnage, fait sur scène au début de la pièce : « Attention, soyez très attentifs, maintenant je joue Kent, le plus fidèle ami du roi. » Ce rôle de commentateur a ainsi une fonction pédagogique, avec pour objectif de simplifier la compréhension de la pièce, tout en maintenant la concentration du public en lui parlant directement. Ce rôle était beaucoup plus développé dans la version du théâtre du Sycomore. Le narrateur présente un résumé de la pièce au début de la représentation : « Cette pièce écrite par William Shakespeare nous décrit la relation parent/enfant avec une véracité qui traverse les âges. Un roi, sénile et violent, qui par orgueil envers ses filles envoie son royaume en jachère, et un bâtard qui par soif de

vengeance détruit sa famille. » Le narrateur offre ainsi un point de repère et d'ancrage dans la pièce et permet aussi de dépasser sa complexité. L'intrigue de Gloucester et de ses fils est par exemple séparée de celle de Lear et de ses filles. Dans la pièce de Shakespeare, les deux histoires sont entremêlées dès le départ, puisque la scène 1 de l'acte I présente d'abord Gloucester et ses fils, évoquant le partage du royaume par le roi. La première partie du *King Lear* (*approximately*) se concentre d'abord sur le partage du royaume et le mariage de Cordélia avant d'aborder, dans une deuxième partie, la relation de Gloucester et de ses fils : « Ah ! Autre famille, autre querelle. Gloucester, conseiller de Lear est père de deux garçons. Edgar, fils légitime et… Edmond, fils illégitime. » Outre une fonction pédagogique, le narrateur permet aussi de raccourcir le texte, en résumant des points clés de l'intrigue. La fin de la pièce est ainsi entièrement racontée par le narrateur après la scène de la tempête. Cette fin accélérée permet également à l'adaptation de finir sur un texte librement inspiré de Wajdi Mouawad sur la jeunesse (« Chaque civilisation, d'époque en époque n'a eu de cesse d'inventer sa manière de se débarrasser de sa jeunesse ») et de conclure avec Shakespeare : « C'est le malheur de notre époque, les fous guident les aveugles »[13]. La réflexion sur la jeunesse reflète bien la double médiation que nous avons évoquée : d'une part vers le public, mais aussi vers les acteurs amateurs, pour qui le texte de Shakespeare peut également entrer en résonance avec leurs préoccupations et réflexions. Cette fonction de narrateur au théâtre est profondément intermédiale : elle rappelle bien sûr le narrateur omniscient d'un roman, mais aussi une voix *off* dans un film ou une série télévisée (la durée de la pièce, quarante minutes, rappelle d'ailleurs la durée classique d'un épisode de série). Ce rôle ne perdait pas sa dimension théâtrale, du fait de la communication directe avec le public. Toutefois, l'usage de la *platea* proposé par Shakespeare était légèrement déformé. Dans *Le Roi Lear*, le personnage d'Edmund occupe pleinement l'espace liminal de la *platea* en partageant ses intentions avec les spectateurs. Il commente d'ailleurs aisément les scènes qui viennent de se dérouler, par exemple à l'acte I scène 2, après avoir trompé son frère Edgar :

> A credulous father and a brother noble,
> Whose nature is so far from doing harms
> That he suspects none; on whose foolish honesty

> My practices ride easy. I see the business.
> Let me, if not by birth, have lands by wit.
> All with me's meet that I can fashion fit. (I.1, 187-192)

12 Outre la communication qu'il établit ici avec le public, Edmund rappelle les noirs desseins du Vice médiéval, que le public, complice, prend plaisir à découvrir. Dans *King Lear (approximately)* le narrateur transpose presque littéralement les vers de Shakespeare : « Un père crédule, un noble frère si peu capable de faire le mal qu'il ne sait le soupçonner. Sa naissance lui refuse des terres, son astuce lui en donnera. » Mais le narrateur, en tant qu'intermédiaire, nous fait perdre le contact direct avec le personnage d'Edmund : le personnage est renvoyé à la sphère du *locus* car l'espace liminal entre scène et salle est déjà occupé par la figure du narrateur. À l'inverse, dans l'adaptation d'Irina Brook, Edmund conserve pleinement sa position dans l'espace de la *platea*, une position renforcée par l'adoption d'un langage qui lui est propre, mêlé aux mots de Shakespeare : « Et je suis scorpion et du coup ça veut dire que je suis violent et un obsédé sexuel. Mais putain, j'aurais été ce que je suis même si la plus pure étoile de la constellation de la Vierge avait scintillé sur la genèse de ma bâtardise. » Ici le lien avec Edmond est doublement renforcé par son parler qui le différencie des autres personnages et le rapproche du public, et par sa communication directe avec les spectateurs.

13 La question de l'accessibilité est également centrale pour comprendre ces deux adaptations. Cette recherche est au cœur du travail d'Irina Brook : « Ma mission était de transmettre l'importance de Shakespeare et surtout de transmettre son accessibilité et le fait que c'est pas une sorte de vieux classique barbant, ennuyeux, et lourd, mais que c'est l'auteur le plus populaire du monde. » (France Bleu Azur) L'adaptation de Brook, jouée une première fois devant un public scolaire, a pu permettre à des élèves qui n'étaient jamais allés au théâtre de découvrir ce milieu culturel. Dans le questionnaire distribué, sur les 60 élèves interrogés, 20 % ont indiqué ne jamais aller au théâtre, 68 % y aller une à deux fois par an. À titre de comparaison, pour le public du festival (233 personnes interrogées) 27 % du public se rend au théâtre une à deux fois par an. Le travail d'accessibilité de Brook semble réussi, quand on observe que 54 % des élèves estiment, à l'issue de la représentation, que les pièces de Shakespeare sont « faciles à comprendre » (avec 41 % ayant coché

« difficiles à comprendre »). 46 % du public général (qui a rempli le questionnaire avant la représentation), estime que les pièces de Shakespeare sont faciles à comprendre. On voit que pour les collégiens (avec 67 % d'entre eux n'ayant jamais vu de pièce de Shakespeare au théâtre auparavant), la représentation a permis de considérer Shakespeare comme un auteur accessible, ne posant pas de difficultés de compréhension. Le théâtre du Sycomore place lui aussi l'accessibilité au premier plan de sa réflexion. Le théâtre amateur apparaît par essence comme une pratique de médiation culturelle : « La médiation culturelle apparaît le plus souvent comme une pratique spontanée, informelle, par laquelle un amateur, familier d'une expression artistique, en facilite l'accès à des proches : parents, amis, voire élèves dans un cadre scolaire. » (Aboudrar et Mairesse 3) Ce travail de médiation a également permis d'obtenir un public diversifié. En effet, lors de la représentation de *King Lear* (*approximately*), la plupart des spectateurs connaissent de près ou de loin un des acteurs (parents, grands-parents, frères et sœurs, parents d'amis…). En ce qui concerne l'âge du public, la catégorie majoritaire est celle des 36-50 ans (alors qu'il s'agit le plus souvent d'une des catégories minoritaires dans mes enquêtes de terrain) et les moins de 18 ans (de même). Les catégories socio-professionnelles étaient également très variées, alors que j'observe habituellement une prédominance des cadres et catégories intellectuelles supérieures [14]. Le théâtre amateur a ainsi permis à des spectateurs qui fréquentent assez peu les théâtres de s'y rendre, et de découvrir Shakespeare. Une spectatrice m'indique par exemple :

> Nous on a vraiment découvert Shakespeare par le biais du Sycomore. Jamais je ne serais allée voir une pièce de Shakespeare. Je ne pense pas. J'aurais eu peur d'y aller, c'était l'inconnu, ça m'aurait paru inaccessible. Alors qu'aujourd'hui ça nous semble distrayant, on n'aurait jamais cru rire sur du Shakespeare. On a pu se familiariser. Nous on y serait peut-être allés par curiosité mais on n'était pas attirés par du Shakespeare.

Un autre spectateur explique :

> On va dire qu'il y a un avant et un après. Le fait que ma fille reprenne des cours classiques de Shakespeare m'a fait connaître beaucoup plus Shakespeare. J'avais quelques images de quelqu'un de très

> réfléchi, les grands classiques, très… très sérieux on va dire.
> Et depuis que j'ai découvert un peu plus complètement ce que c'était par l'intermédiaire des pièces et des lectures avec ma fille, j'ai découvert une autre facette… Quelque chose de beaucoup plus accessible que l'image que j'en avais.

Le travail de médiation culturelle et d'accessibilité semble particulièrement réussi au vu de ces propos.

Conclusion

14 Cet article aura permis d'interroger la capacité de deux spectacles à faire du *Roi Lear* un objet de médiation culturelle, avec une volonté d'accessibilité, cherchant à créer un lien entre publics et artistes. Mais une question reste en suspens : qu'ont transmis les deux compagnies, exactement ? Que reste-t-il du texte shakespearien, et de sa poésie ? Jean-Michel Déprats indique, au sujet de la traduction de Shakespeare pour le théâtre :

> La multiplicité et la richesse des métaphores sont la caractéristique majeure du texte shakespearien. […] Devant leur surabondance et pour sacrifier à la « mise en bouche » voire pour « faire parlant » beaucoup de traducteurs de théâtre (plus proches en cela de l'adaptation que de la traduction) ont eu tendance à réduire et à simplifier le matériau imaginaire. Par souci de l'aisance, le buissonnement shakespearien est alors transformé en jardin à la française […]. Pour faciliter la diction et soumettre le texte à des modes de parler plus simples, on morcelle les périodes, on abrase les aspérités, on élague les métaphores. (Déprats § 16)

15 Du fait du très court format des deux adaptations, il est certain que beaucoup des métaphores, et d'aspects de la pièce de Shakespeare en général, ont été « élagués ». Pourtant, le travail proposé, dans les deux cas, permet aussi de faire entendre le texte shakespearien, qui se distingue clairement des autres moments de l'adaptation. Surtout, les deux propositions théâtrales cherchent davantage à amener les spectateurs vers le texte qu'à transmettre une version complète de celui-ci. Selon Chaumier et Mairesse, « [L]e travail de médiation se présente d'abord comme un travail de prise de confiance en ses propres capacités, en s'accordant le temps d'aller à la rencontre des

autres, par le biais du travail d'un artiste comme par les relations que l'on peut alors nouer avec les autres présents dans ce partage. » (Chaumier et Mairesse 31). Ici, l'autre qu'est Shakespeare a pu être véritablement approché, et, comme en témoignent les propos des spectateurs, cela a ppermis une prise de confiance dans leur capacité à comprendre la pièce, pouvant les amener ensuite à aller voir la pièce au théâtre dans une version non abrégée. Davantage que le texte, ce qui a pu être transmis dans nos adaptations est un mode de relation entre acteurs et spectateurs, particulièrement central dans le théâtre de Shakespeare.

BIBLIOGRAPHIE

Aboudrar, Bruno Nassim et Mairesse, François. *La médiation culturelle*. 2e éd., Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2018.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences*. 2e éd., Londres / New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.

Besson, Rémy. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité ». Billet, *Cinémadoc* (blog), 29 avril 2014, <https://cinemadoc.hypotheses.org/2855>.

Brook, Peter. *The Empty Space*. Londres : MacGibbon & Kee, 1971.

Chaumier, Serge et Mairesse, François. *La médiation culturelle*. Paris : Armand Colin, 2013.

Cinpoes, Nicoleta, March, Florence et Prescott, Paul (éds), *Shakespeare on European Festival Stages*. Londres : Bloomsbury Publishing Plc, The Arden Shakespeare, 2022.

Croall, Jonathan. *Performing King Lear: Gielgud to Russell Beale*. 1re éd., Londres : Bloomsbury, 2015.

Delfosse, Claire. « La culture à la campagne. » *Pour*, no 208, 2011, p. 43-48. <https://doi.org/10.3917/pour.208.0043>.

Delfosse, Claire. « Patrimoine-culture en milieu rural : désert culturel ou foisonnement ? » *Pour*, no 226, 2015, p. 29-38. <https://doi.org/10.3917/pour.226.0029>.

Delfosse, Claire et Georges, Pierre-Marie. « Artistes et espace rural : l'émergence d'une dynamique créative. » *Territoire en mouvement – Revue de géographie et aménagement / Territory in movement – Journal of Geography and Planning*, nos 19-20, 2013, p. 60-76, <https://doi.org/10.4000/tem.2147>.

Deprats, Jean-Michel. « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? » *Palimpsestes*, nº 1, 1987, p. 53-65. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.161>.

Dufrêne, Bernadette et Gellereau, Michèle. « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques. » *Hermès, La Revue*, nº 38, 2004, p. 199-206. <https://doi.org/10.4267/2042/9450>.

France Bleu Azur. « Brook lance son dernier festival Shakespeare au TNN (et oui, Shakespeare est so 2019 !) ». France Bleu et France 3, 25 mars 2019. <www.francebleu.fr/emissions/le-grand-agenda-l-invite/azur/le-grand-agenda-l-invite-13>.

Freshwater, Helen. *Theatre & Audience*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK / New York : Palgrave Macmillan, 2009.

Fundación Shakespeare Argentina. « FSA with Irina Brook – Fundación Shakespeare Argentina ». *Fundación Shakespeare Argentina* (blog), janvier 2019, <https://shakespeareargentina.org/en/fsa-with-irina-brook/>.

Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York : Routledge, 2002.

Hiscock, Andrew et Hopkins, Lisa (éds). *King Lear*: A *Critical Guide*. Londres : Continuum, coll. « Continuum Renaissance Drama », 2011.

Hoenselaars, Ton (éd.). *Shakespeare and the Language of Translation*. Londres : Bloomsbury Publishing Plc, The Arden Shakespear, 2012.

« Irina Brook cuisine son art ». *Le Journal du Dimanche*, 6 juin 2010. <www.lejdd.fr/Culture/Irina-Brook-cuisine-son-art-198513-3265808>.

Jiatsa Jokeng, Albert, Fopa Kuete, Roger et Guiyoba, François (éds). *Intermédialité : pratiques actuelles et perspectives théoriques*. Nîmes : Lucie éditions, collection « Essais et littérature », 2020.

Larrue, Jean-Marc. « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive. » *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, nº 12, 2008, p. 13-29.

Lumière, Émilie. « Jürgen E. Müller et le concept d'intermédialité ». Billet, *Cinémadoc* (blog), 20 juillet 2015, <https://cinemadoc.hypotheses.org/3457>.

March, Florence. *Shakespeare au Festival d'Avignon : configurations textuelles et scéniques, 2004-2010*. Champ théâtral. Montpellier : L'Entretemps éd., 2012.

Ministère de la Culture. « L'enquête 2018 ». 2018. <www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-enquete-pratiques-culturelles/L-enquete-2018>.

Pasquier, Dominique. « Sociabilités et sortie au théâtre ». *Culture études*, vol. 1, nº 1, 2013, p. 1-12. <https://doi.org/10.3917/cule.131.0001>.

Pasquier, Dominique. « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social ». *Sociologie de l'Art*, OPuS 25 & 26, nos 1-2, 2016, p. 177-192. <https://doi.org/10.3917/soart.025.0177>.

Pavis, Patrice. « Chapitre 2. L'approche sociologique du spectateur », dans *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin, « Collection U », 2016, p. 263-283.

Purcell, Stephen. *Shakespeare and Audience in Practice*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2009.

Shakespeare, William. *Le roi Lear / William Shakespeare*, traduction et préface d'Yves Bonnefoy. Nouvelle éd. revue et corrigée, Paris : Mercure de France, 1991.

Shakespeare, William. *Le roi Lear / William Shakespeare*, traduction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2010.

Shakespeare, William. *Le roi Lear / William Shakespeare*, traduction d'Olivier Cadiot. Paris : P.O.L, 2022.

Wallon, Emmanuel. « L'esprit de la ruche ou le théâtre au stade de la pollinisation ». *Études théâtrales*, vol. 67, nº 2, 2017, p. 117-126. <https://doi.org/10.3917/etth.067.0117>.

Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978.

NOTES

1 D'août 2022 à août 2023, j'ai pu réaliser des enquêtes de terrain dans différents théâtres (en France, mais aussi en Allemagne, aux États-Unis et en Angleterre), en ville ainsi qu'en milieu rural. La question de la compréhension a été évoquée régulièrement par les publics shakespeariens que j'ai pu interroger lors de ces enquêtes. Pour les publics anglophones, la crainte de ne pas comprendre le texte est plutôt liée à la langue, alors qu'en France ou en Allemagne, les spectateurs redoutent la complexité de l'intrigue avec une multiplicité de personnages, comme ce spectateur, toujours lors d'une enquête pour *Le Roi Lear* du TNP : « Alors moi je dirais qu'au départ mon ressenti comme ça face à Shakespeare c'est que c'est des pièces toujours très difficiles à suivre, par moment, on a tendance des fois à… on peut décrocher assez rapidement et après être noyé dans, dans… parce que bon il y a pas mal d'intrigues, pas mal de personnages, ça se coupe, ça se recoupe voilà, donc si à un moment donné on décroche […]. »

2 Je remercie vivement le théâtre du Sycomore de m'avoir donné accès à son travail, à son public, ainsi qu'au texte de son adaptation et à Marion Ott d'avoir répondu à mes nombreuses questions. Je remercie également très sincèrement Irina Brook et la Compagnie Dream New World d'avoir partagé

avec moi le texte de son adaptation et le château d'Hardelot pour son accueil chaleureux.

3 On peut la définir ainsi : « On appelle "médiation culturelle" un ensemble d'actions visant, par le biais d'un intermédiaire — le médiateur, qui peut être un professionnel mais aussi un artiste, un animateur ou un proche —, à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique (œuvres d'art singulière, exposition, concert, spectacle, etc.), afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation. » (Aboudrar et Mairesse 3)

4 La compagnie a également emmené les élèves amateurs à une représentation du *Roi Lear* de Georges Lavaudant au TNP de Lyon.

5 Albert Jiatsa Jokeng, Roger Fopa Kuete et François Guiyoba définissent ainsi cette notion : « L'intermédialité, de son étymologie *inter* — entre — et *medium* — support de communication, […] signifie le lien, le rapport, l'intersection ou la mise en relation entre plusieurs média […]. » (Jiatsa Jokeng Albert 9)

6 La première étude de terrain a été réalisée lors du festival d'hiver Shakespeare & Cie à Tournon-sur-Rhône (Ardèche), le 10 mars 2023, lors de la représentation du *King Lear* (*approximately*). Sur les 90 spectateurs présents, 77 ont répondu à mon questionnaire (rempli avant le spectacle), et 10 entretiens téléphoniques ont été réalisés après la pièce. La deuxième étude a eu lieu au festival Shakespeare Nights au château d'Hardelot à Condette (Nord-Pas-de-Calais) le 13 mai 2023. 233 questionnaires ont été récoltés sur l'ensemble du festival, et environ 60 questionnaires ont été remplis par les spectateurs pour *One Shot Shakespeare*: *Lear*!. À cela s'ajoutent 60 questionnaires remplis par des collégiens venus à la représentation scolaire. 11 entretiens téléphoniques ont également été réalisés après le spectacle.

7 Pour la compagnie du Sycomore, la traduction a été d'abord réalisée par le fondateur de la compagnie, Jean-Pierre Guille, professeur d'anglais, puis adaptée par les deux metteurs en scène, Maxime Grimardias et Marion Ott. Cette dernière a écrit les passages de narration qui ont été ajoutés à la pièce et dont nous parlerons plus tard dans cet article. Pour le *One Shot Shakespeare*: *Lear*! la compagnie a utilisé une traduction de Marie Paule Ramo, collaboratrice d'Irina Brook, qui avait été réalisée pour le spectacle *Lear*, mis en scène par Renato Giuliani au Théâtre national de Nice (TNN) en 2019. Cette traduction a été réadaptée par la compagnie au fur et à

mesure du travail pendant les quatre jours, dans un travail collaboratif entre Irina Brook et ses acteurs et actrices.

8 On réfléchira un peu plus loin à ce qu'il reste finalement du texte shakespearien dans ces deux adaptations, et dans quelle mesure celles-ci transmettent véritablement la pièce de Shakespeare au public.

9 Comme l'indique Ton Hoenselaars, dans la preface à *Shakespeare and the Language of Translation* : « Significantly, the major stages in England are reaching out for Shakespeare in an idiom other than English, speaking to them from beyond the proverbial language barrier » (Hoenselaars x).

10 Toutes les références au texte de Shakespeare proviennent de l'édition en ligne de la Folger Library.

11 Ces adaptations francophones ne sont pas sans rappeler le travail de compagnies anglophones comme la Reduced Shakespeare Company (États-Unis), et son spectacle *The Complete Works of William Shakespeare (abridged)* qui abrège les 37 pièces de Shakespeare en 97 minutes, ou la compagnie Forced Entertainment (Royaume-Uni) et son *Complete Works: Table Top Shakespeare*, où toutes les pièces sont jouées de façon condensée, avec l'aide d'objets comme une poivrière ou une boîte d'allumettes.

12 « Nothing, my lord. » (I.1, 96).

13 Le dramaturge Wajdi Mouawad est directeur du théâtre de la Colline (Paris) depuis 2017, et réfléchit dans de nombreuses pièces et dans ses essais à la place de la jeunesse dans la société actuelle.

14 On retrouve des résultats similaires dans l'enquête « pratiques culturelles » 2018 du ministère de la Culture.

RÉSUMÉS

Français
Cet article a pour objet deux mises en scène du *Roi Lear*, jouées en 2023. Toutes deux sont des versions considérablement abrégées de la pièce de Shakespeare. L'une est une version amatrice jouée en quarante minutes et intitulée *King Lear (approximately)*, par le théâtre du Sycomore de Tournon-sur-Rhône (Ardèche). L'autre, *One Shot Shakespeare: King Lear!* d'une durée d'une heure quarante a été montée en quatre jours par Irina Brook et sa compagnie dans le théâtre élisabéthain du château d'Hardelot (Nord-Pas-de-Calais). Ces deux adaptations, considérées sous l'angle de l'intermédialité, nous invitent à réfléchir à la rencontre entre publics et

acteurs dans une dynamique de médiation culturelle, en nous concentrant notamment sur le passage du texte shakespearien sur scène au moyen de la réécriture, de la traduction, de la mise en espace et de l'interaction avec les spectateurs.

English

This article focuses on two adaptations of *King Lear*, performed in 2023. Both are abridged versions of Shakespeare's play. One is an amateur production, performed by the Théâtre du Sycomore in Tournon-sur-Rhône (France) in forty minutes and entitled *King Lear* (*approximately*). The other is entitled *One Shot Shakespeare*: *King Lear*! This one-hour-and-forty-minute version was staged within four days by Irina Brook and her company in the Elizabethan playhouse at the Hardelot castle (Nord-Pas-de-Calais, France). Both productions, when considered under the lens of intermediality, lead us to reflect on the encounter between audiences and actors and on the dynamics of cultural mediation. I shall focus specifically on the move from page to stage through rewriting, translation, staging and interaction with spectators.

INDEX

Mots-clés

théâtre, Shakespeare, médiation culturelle, public, traduction théâtrale, adaptation, représentation

Keywords

drama, Shakespeare, cultural mediation, audience, translating drama, adaptation, performance

AUTEUR

Méline Dumot

Méline Dumot est doctorante à l'Université Clermont-Auvergne (IHRIM) depuis septembre 2022 et travaille sur la place des publics du XXIe siècle dans le théâtre de Shakespeare sous la direction de Madame Sophie Chiari. Elle a publié deux articles : « Giving Voice in Mike Lew's *Teenage Dick*: Disability in a Modern Rewriting of *Richard III* » (*La Clé des langues)* et « A Contemporary Clown: *Richard III* on the Twenty-First Century Theatrical Stage » (*Pacific Coast Philology Journal*). Elle a également participé à des colloques à l'étranger (PAMLA 2019, SAA 2020 et 2022) et en France (SAES 2023, atelier SFS XVI-XVIIe ; Université Paris-Sorbonne 2022, « Shakespeare, the Contemporary and the Post-Modern Stage »). En 2023, elle a obtenu le Prix du mémoire de la Société française Shakespeare.

meline.dumot@uca.fr

IDREF : https://www.idref.fr/284297976

II. Entre-deux *Lear*

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

Perspectives sur *Le Roi Lear*

At the Crossroads of Performing and Cinematographic Arts: The Aesthetic Compromise of Film-Theater. Perspectives on King Lear

Sandrine Siméon

DOI : 10.35562/rma.167

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Film-théâtre et intermédialité
Le Roi Lear : une œuvre intermédiale
Le Roi Lear, un film-théâtre ?
Le compromis esthétique du film-théâtre
Un autre regard sur Lear

TEXTE

> The most intense and productive life of culture takes place on the boundaries of its individual areas and not in places where these areas have become enclosed in their own specificity. (Bakhtin 191)

1 Bien qu'ayant acquis une certaine reconnaissance ces dernières années — surtout grâce à la réalisation de films de qualité par des réalisateurs aguerris — le filmage de la scène reste encore relativement sous-estimé, car inexploré. Explorer cette pratique implique notamment d'en synthétiser les modes d'écriture, de revisiter les controverses que continue de susciter l'enregistrement

audiovisuel du spectacle vivant, et de défendre sa raison d'être en tant qu'expérience complémentaire et indispensable de la scène. Admettre, en outre, que ces films sont des œuvres à part entière, puisqu'ils reçoivent un traitement distinct du spectacle dont ils s'inspirent et qu'ils présentent une esthétique qui leur appartient exclusivement, sont, à mon avis, les conditions pour accepter que le film-théâtre [1] mérite la même considération que ses homologues de fiction et documentaire. Ainsi, le terme de captation souvent utilisé pour désigner ces films me semble inapproprié, car il ne rend pas compte précisément de la vision de leurs créateurs.

2 Cet essai propose d'aborder *Le Roi Lear* par le prisme des interactions entre le texte de William Shakespeare (traduction de Jean-Michel Déprats), la mise en scène d'André Engel [2], et sa version filmée réalisée par Don Kent. J'amorcerai mes réflexions par le biais d'une courte introduction au film-théâtre pour expliciter ses liens avec la notion d'intermédialité et montrer de quelles manières il négocie le passage d'un mode de présentation à un autre ; en l'occurrence pour faire communiquer l'espace de la scène avec celui de l'écran. J'examinerai quelques moments de la mise en scène d'Engel et présenterai les façons dont il s'empare de plusieurs procédés filmiques pour concevoir son dispositif scénique, déjà à l'œuvre dans sa mise en scène antérieure de *Woyzeck*. Je signalerai ensuite quelques moments où l'esthétique scénique influence les valeurs cinématographiques que choisit Don Kent. Enfin, je proposerai une courte analyse de l'adaptation du *Roi Lear* de Thomas Ostermeier et Elisa Leroy à la Comédie-Française [3], filmé pour Pathé Live cette année, afin de déterminer si ces films correspondent à la catégorie de film-théâtre tel que je la conçois.

Film-théâtre et intermédialité

3 Malgré la pléthore de formules pour désigner les films produits d'après l'enregistrement de performances scéniques, l'expression de film de théâtre s'était distinguée avec la parution de l'ouvrage du même nom, dirigé par Béatrice Picon-Vallin, qui réunissait les témoignages de praticiens sur les modalités de traitement du théâtre par le cinéma. L'expression « film de théâtre » avait cependant déjà été utilisée par Marie-Louise Bablet dans son audiolivre pour

caractériser le film d'Ariane Mnouchkine réalisé à partir de sa mise en scène de 1789. Cette expression reste toutefois incertaine quant au mode de filmage auquel elle renvoie — sur la scène du théâtre ou en studio, que ces films soient tournés avec ou sans public, transmis en direct ou en différé, que le dispositif scénique soit ou non remanié et que les frontières de la rampe soient parfois franchies, ou encore pour sa distribution commerciale (projection en salle de cinéma, édition DVD, streaming).

4 Par conséquent, j'ai proposé la catégorie de film-théâtre qui accueille tous ces films, pourvu qu'ils répondent à deux exigences : qu'ils ambitionnent une énonciation indépendante plutôt que de se soumettre aux impératifs scéniques ou cinématographiques, et qu'ils privilégient le point de vue du public de l'écran. Cette définition permet d'accroître la gamme des possibilités de filmage de la scène tout en valorisant les qualités propres au film-théâtre.

5 De même que le grand nombre de formules trahit la difficulté de délimiter la multiplicité des modes de filmage de la scène, nombre de spécialistes ont voulu définir le processus à l'œuvre lors de l'enregistrement audiovisuel d'une performance scénique, chacun proposant de nouveaux concepts, souvent afférents à leur propre domaine de recherche. André Bazin avait déjà considéré la nature des relations entre théâtre et cinéma, en particulier le passage intergénérique entre ces deux modes dramaturgiques possédant un système signifiant autonome, dans son article « Théâtre et cinéma » (1951). Dans « La loi du genre » (1980), Jacques Derrida avait constaté que le trait caractéristique identifiable censé rassembler un corpus sous une catégorie se conformait et se soustrayait simultanément à cette catégorie. Marvin Carlson avait encore souligné ce phénomène paradoxal lorsqu'il citait Trinh T. Minh-Ha dans la conclusion de *Performance*: A *Critical Introduction* : « despite our desperate, eternal attempt to separate, contain and mend, categories always leak » (190). Ces constats sur l'irréductible porosité générique ont donné lieu à des réflexions sur une panoplie de transferts allant des théories sur la traduction de Walter Benjamin, l'intertextualité d'après Julia Kristeva, les phénomènes intersémiotiques avec André Helbo, ou encore l'adaptation selon Linda Hutcheon.

6 Toutefois, la notion d'intermédialité semble mieux correspondre à la nature du filmage du théâtre. André Gaudréault et Philippe Marion notent : « a good understanding of a medium [...] entails understanding its relationship to other media: it is through intermediality, through a concern with the intermedial, that a medium is understood » (15-16). Jürgen E. Müller déclare encore « [qu'] un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement », et que cette « complicité conceptuelle [possède des] stratifications esthétiques [qui] ouvrent d'autres voies à l'expérience » (113). Une approche en particulier m'a permis de confirmer la raison d'être du film-théâtre en tant qu'événement intermédial. Irina O. Rajewsky, dans son article « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », propose de nouvelles idées sur les phénomènes d'hybridation. Rajewsky offre une définition de l'intermédialité qui réunit tous les phénomènes « that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media. 'Intermedial' therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media » (46). Rajewsky reconnaît que, au lieu de développer une catégorie unifiant toutes les possibilités de transferts entre les médias, la diversité de ces transferts nécessite sa propre désignation. Elle propose donc trois sous-catégories d'intermédialité dont une, « références intermédiales [4] », qui décrit les manières dont un média utilise ses propres moyens d'expression pour faire référence à un autre média. Cette configuration implique deux médias distincts mais seul l'un des deux est matériellement présent.

7 Issu d'un enregistrement audiovisuel de la scène, donc produit d'une rencontre entre deux média, scénique et cinématographique, le film-théâtre répond ainsi mieux aux critères établis par Rajewsky qu'à ceux d'autres notions établies précédemment [5]. En effet, le film, « média de référence », car support matériellement présent, se constitue en relation avec le média (et ses spécificités) auquel il réfère, en l'occurrence le spectacle qu'il filme : « rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means » (53). L'analyse intermédiale selon Rajewsky

souligne en outre davantage l'influence des échanges syncrétiques entre la scène et l'écran sur l'esthétique du film-théâtre.

Le Roi Lear : une œuvre intermédiale

8 André Engel s'était déjà approprié certains procédés cinématographiques pour *Woyzeck* qu'il avait mis en scène en 1998 [6], pour lequel il avait notamment adapté le découpage séquentiel [7] et le montage filmique. Son dispositif était formé de quatre cadres mobiles — l'envers de ces espaces était également aménagé — qui permettaient les changements de lieux, chacun décrivant une situation spatio-temporelle distincte. Durant les manipulations de cette structure amovible, la scène s'obscurcissait complètement, transition justement utilisée dans sa mise en scène du *Roi Lear*. À chaque cadre correspondait une action singulière se déroulant dans un espace-temps unique, un changement de cadre évoquant une coupure au montage. La nature du récit de *Woyzeck*, le reportage, requiert une esthétique à laquelle la nature séquentielle du montage filmique correspondait bien. La mise en scène d'Engel adoptait donc les codes cinématographiques pour satisfaire les exigences spatio-temporelles du récit, transcender les limitations scéniques, rivaliser avec l'ubiquité souvent réservée au genre filmique, et peut-être contempler un mode d'écriture original.

9 Pour son adaptation du *Roi Lear*, Engel découpe à nouveau le texte dramatique en une série d'actions à la manière d'un scénario de film — il emploie d'ailleurs des indications spatio-temporelles de type scénaristique comme « Extérieur nuit » ou « Dans l'entrepôt ». Le choix d'Engel de puiser dans l'esthétique filmique souligne ainsi son désir de proposer une version scénique assumant toutes les modifications engendrées par le passage intermédiatique. Les éléments de certaines scènes sont parfois inversés : le monologue d'Edmond qui ouvre la scène 2 de l'Acte I dans le texte de Shakespeare et de Déprats, le clôt dans la mise en scène ; la scène 4 de l'Acte III vient après la cinquième. D'autres sont fusionnées comme les scènes 1 et 2 de l'Acte III, ou apparaissent plus tard que dans le texte comme l'intervention de Kent en faveur de Cordelia dans la scène d'exposition (I.1). Celle-ci, assez longue dans le texte, est

scindée selon plusieurs moments courts dans la transposition d'Engel, pendant lesquels le roi s'entretient avec ses trois filles séparément, le dialogue initial entre Gloucester, Kent, Edmond et Lear étant évincé. Chacune de ces rencontres est visuellement ponctuée par ce qui s'apparente à des fondus au noir, figure de transition cinématographique indiquant une ellipse, puisqu'à chaque ouverture au noir, des personnages ont disparu ou sont apparus dans différents espaces du plateau. Le public est alors plongé *in media res* dans différents cadres de l'action, imitant ainsi l'illusion d'un déplacement spatio-temporel instantané.

10 Ces remaniements correspondent manifestement au désir de répondre aux attentes d'un public habitué à un rythme d'enchaînement d'images de plus en plus soutenu. L'utilisation de méthodes de focalisation par les lumières et les cadrages contribue encore à amplifier cette fluidité. Par exemple, à l'Acte II, scène 1, Gloucester se précipite en entendant les cris d'Edmond qui vient de chasser son frère de sa cachette. Un plan moyen de Gloucester côté jardin, qui donne l'ordre qu'on poursuive Edgar, est immédiatement suivi d'un plan d'ensemble du plateau où deux hommes surgissent de l'ombre, traversent un triangle de lumière et disparaissent côté cour. Cette mise en scène présente deux actions simultanées, ce qui rappelle le montage alterné, une convention cinématographique fréquemment utilisée pour les courses-poursuites dans les films de fiction.

11 Engel exploite également la scénographie pour différentier les divers lieux de l'action. L'un des décors intérieurs est positionné à l'arrière-scène, représentant un salon, tandis que les deux autres se trouvent côté cour : l'abri d'Edgar situé au-dessus d'un décor qui représente une autre pièce d'une maison. Quant aux scènes se déroulant en extérieur, elles sont placées côté jardin et à l'avant-scène. Cette répartition permet de créer une séparation claire entre ces espaces, renforcée par l'utilisation de transitions — fondus au noir — qui évoquent la fluidité du montage invisible propre au film de fiction, amplifiant l'effet de réalisme. Carole Guidicelli note d'ailleurs que certains éléments formels « purement théâtraux » (3) comme les apartés, certains monologues et tirades, sont éliminés de la traduction de Jean-Michel Déprats, ou abrégés, pour donner aux dialogues un style plus oral et accélérer le rythme des scènes. Son

analyse conclut que les codes et motifs du film noir américain [8] dont s'inspire Engel ont influencé la dynamique de sa mise en scène du *Roi Lear* « au service d'une esthétique réaliste » (6).

12 Lorsque Don Kent filme *Le Roi Lear*, il répond alors aux velléités d'Engel de donner à sa mise en scène le réalisme ontologique du film de fiction. Sa caméra est plutôt active, les prises de vue sont très diverses, à partir de multiples endroits du théâtre (parterre, gradins, scène elle-même, cintres). Kent privilégie les plans moyens et rapprochés, voire très rapprochés pour mieux convenir au format du petit écran sur lequel les détails ont tendance à se perdre — *Le Roi Lear* est filmé pour sa diffusion télévisuelle [9]. Ainsi, le couteau que prépare Cornouailles pour énucléer Gloucester, ou encore les revolvers, brandis à plusieurs reprises, sont filmés en plans rapprochés pour accroître la tension dramatique. L'esthétique télévisuelle du film de Kent évoque en outre les stratégies du direct : nombre démultiplié de prises et d'angles de vue, d'échelles de plan que procurent les différentes caméras placées dans plusieurs endroits de la salle et du plateau, recadrages et mises au point ostentatoires, grande mobilité de certaines caméras, utilisation d'une grue, images instables.

13 À plusieurs reprises, une caméra à l'épaule tourne autour des personnages – des plans manifestement filmés sur scène. C'est le cas du dialogue assez long entre Lear et Goneril (I.4) où s'enchaînent une multitude de plans rapprochés, parfois tremblés et flous, et où les interlocuteurs se trouvent partiellement occultés par une partie de l'épaule de leur locuteur, à l'instar des champs-contre-champs de cinéma. Plus tard, le dialogue entre Lear et ses deux filles aînées (II.4) est filmé de manière identique. La caméra alterne les champs-contre-champs à partir des points de vue de Goneril et de Régane, l'isolement de Lear amplifié par sa position dans le cadre entre elles deux, confronté à leur opposition commune. Enfin, Acte IV, scène 3, un messager fait son entrée, interrompant le dialogue entre Goneril et son mari pour lui remettre une lettre annonçant la mort de Cornouailles. Une caméra à l'épaule positionnée derrière Goneril s'avance brusquement vers le messager à la manière d'un rapide travelling avant, produisant une image instable qui transmet l'urgence de la situation. La présence d'un opérateur sur scène pour ce type de prise de vue vise vraisemblablement à instaurer une connexion plus

directe avec les personnages et leur environnement. Cette approche procure une proximité qui n'est pas permise au public de la salle et qui permet donc aussi d'accroître le sentiment d'immédiateté et d'immersion pour le public de l'écran.

14 La focalisation sur scène est souvent réalisée grâce à l'utilisation habile des éclairages qui délimitent les aires de jeu et dessinent un contraste visuel fort entre les zones illuminées et celles laissées dans l'obscurité, rappelant l'atmosphère du film noir. Ce choix esthétique contraint alors le réalisateur à rapprocher sa caméra des personnages pour éviter que l'action ne soit engloutie par la pénombre environnante. La scène 5 de l'Acte I, par exemple, s'ouvre avec Lear, Kent et le fou réunis dans le cercle lumineux d'un spot d'éclairage — équivalent du cadrage cinématographique — qui les isole du reste de la scène, noyée dans l'ombre. Il neige. Don Kent décide d'aborder cette scène avec une prise de vue en plongée, redoublant visuellement le mouvement vertical de la chute de neige. Suit une série de plans rapprochés. Le choix de ces valeurs cinématographiques met à profit la pénombre qui entoure les personnages afin de canaliser le regard des spectateurs de l'écran sur cette partie du plateau, et contribue à renforcer l'impression qu'ils se trouvent en extérieur.

15 Grâce à des techniques de tournage similaires, Kent parvient également à créer l'illusion d'authentiques espaces intérieurs. L'utilisation de plans rapprochés aux dépens des plans larges contribue évidemment à cette impression car ils excluent le reste du plateau. Ils renforcent donc l'apparence d'un lieu clos, concrétisant l'existence d'un quatrième mur. Les décors représentant l'abri d'Edgar et le salon, tous deux situés côté cour, forment ainsi des espaces encore plus indépendants du fait de leur configuration. L'abri d'Edgar est situé en hauteur sur une plateforme de taille réduite, et les éléments de décors du salon sont disposés de manière à créer une séparation visuelle avec les autres parties de la scène. Ces espaces se prêtent donc davantage aux conventions de tournage de films de fiction, où les prises de vue avec caméra à l'épaule, grue, champs-contre-champs, plongées, et contre-plongées — facilitées par une caméra supplémentaire placée dans l'abri d'Edgar — sont les plus utilisées. En plus de renforcer l'illusion d'un véritable lieu intérieur, cette approche permet également de focaliser l'attention du public de

l'écran, car celui de la salle, dont la séparation d'avec la scène est conditionnée par sa disposition face à la scène pour ce spectacle, est totalement exclu du champ visuel du public de l'écran — on l'entend parfois mais il n'apparaît que brièvement pendant les salutations.

16 Kent exploite encore d'autres procédés connotant la facture cinématographique qu'évoque *Le Roi Lear* d'Engel. Par exemple, le cadrage, soulignant la distance proxémique entre les personnages, crée un effet de profondeur de champ essentielle à l'esthétique réaliste. La scène d'exposition se clôt sur un double dialogue, entre Goneril et Régane placées à l'arrière-plan, et leurs maris respectifs placés au premier plan, côté jardin, en légère contre-plongée. L'effet de profondeur de champ est ici créé non seulement de manière visuelle, par la disposition de ces deux couples de personnages, l'un vis-à-vis de l'autre, mais aussi de manière auditive puisque les femmes sont en fait celles dont on entend le dialogue, aux dépens de celui de leurs maris que l'on voit converser silencieusement.

17 Enfin, s'il est clair que Kent choisit de tourner *Le Roi Lear* à la manière d'un film de fiction pour poursuivre l'esthétique réaliste qu'adopte Engel, les valeurs cinématographiques qu'il privilégie déploient aussi certains des thèmes présents dans le texte de Shakespeare ; en l'occurrence ceux de la trahison et du complot. Par exemple, la rencontre entre Edmond et Gloucester (III.3), où ce dernier lui confie qu'une armée est en route pour secourir Lear, est filmée en plans serrés, voire très serrés, et souligne l'aspect secret de la conversation. En outre, l'éclairage à la lueur d'une torche que Gloucester tient en contre-plongée du visage de son fils les enserre encore davantage dans l'ombre épaisse du plateau, évoquant la duplicité des personnages négatifs des Films Noirs. Ces procédés n'ont donc pas pour unique fonction de favoriser le point de vue du public de l'écran. Giudicelli note, à ce propos, certaines références visuelles à *Citizen Kane* d'Orson Welles et à *Scarface* de Howard Hawkes. On pourrait aussi signaler la scène d'ouverture de *A Touch of Evil* (1958) de Welles, un long plan-séquence filmé à l'aide d'une grue — mouvement de caméra dévoilant l'aire de jeu des Ateliers Berthier selon un lent balayage que choisit justement d'utiliser Don Kent pour la scène d'ouverture du *Roi Lear* — ou encore certaines contre-plongées dans *Citizen Kane* dont il se serait peut-être inspiré.

Le Roi Lear, un film-théâtre ?

18 *Le Roi Lear* de Don Kent privilégie-t-il l'énonciation de son film et favorise-t-il le point de vue de son public ? Remplit-il ces deux conditions du film-théâtre ? Les trois versions, littéraire, scénique et filmique, du *Roi Lear* illustrent une complicité intermédiale entre ces media lorsque sont mises en abyme les thématiques du texte de Shakespeare à l'aide des spécificités respectives de chacune. Engel s'approprie la pièce pour en proposer une interprétation qui se réclame du film noir américain, dont Kent amplifie les attributs réalistes à l'aide de certains choix de réalisation.

19 Ainsi que le signale la catégorie de « références intermédiales » telle que la définit Rajewsky, le film-théâtre, puisqu'il fait référence à un autre média, n'est pas un événement autonome. Or, bien qu'il absorbe certaines particularités scéniques, il n'est pas pour autant asservi aux conventions de présentation de l'événement qu'il filme, ni à certaines normes cinématographiques. Son esthétique implique également des considérations à l'égard de son public, car il ne s'agit pas uniquement de capter ce qui est visible sur le théâtre, mais d'élaborer des stratégies pour modeler la réception du public du film sur celle du public de la salle. Lors d'une représentation, le metteur en scène avait déjà incité les spectateurs à porter leur regard sur certains personnages, sur des espaces du plateau, des objets ou accessoires, grâce au contraste entre les ombres et les lumières, au son et à la musique, au jeu des comédiens. Lorsqu'un réalisateur décide de faire d'un spectacle un film, il imagine la trajectoire du regard du public de théâtre. Le filmage et le montage jouent alors un rôle essentiel pour faire coïncider les points de vue des publics de théâtre et de l'écran, pour capturer ce lien sensible.

20 La perspective du public de film peut être privilégiée de plusieurs manières. Elle peut être relayée par celle de son homologue de la salle de théâtre, dont la présence est médiée par des procédés de tournage visant à créer une impression d'immédiateté ; ou amplifiée par la multiplication de prises de vue depuis plusieurs endroits du théâtre, et de valeurs cinématographiques auxquelles n'a pas accès le public *in situ*. Le nombre important de plans rapprochés proposés dans la version de Kent permet donc au public de l'écran de mieux

saisir les expressions des personnages que celui de la salle, notamment lorsqu'ils se rencontrent à une extrémité du plateau plongé dans la pénombre. Le plan rapproché sur la main de Goneril qui tend à Régane un verre empoisonné privilégie la perspective du téléspectateur, car ce geste, moment crucial de l'intrigue, a peut-être échappé au public du théâtre en raison de sa position par rapport à la scène et des actions simultanées des autres personnages. Les plans filmés à partir des cintres sont aussi spécifiquement réservés au public télévisuel, comme la scène sous la neige mentionnée plus haut. De même pour les épisodes qui se déroulent dans l'abri d'Edgar (III.3)[10] : un insert réalisé à partir d'une caméra positionnée dans les gradins nous communique le point de vue de la salle, clairement désavantagée par la disposition élevée de cet espace restreint. De plus, la salle est privée des nombreux plans rapprochés des personnages tournés dans cet espace ; ils ont été vraisemblablement filmés sans public. Enfin, un certain nombre de points de vue subjectifs comme lorsqu'Edgar se penche sur Gloucester, suivi d'un contre-champ en contre-plongée (IV.5), signalent donc que ces perspectives sont réservées au public de l'écran puisqu'ils ne peuvent qu'être suggérés pour celui de la salle. Kent mobilise donc les atouts de son medium pour favoriser le regard de son public.

21 Bien que ces images ne correspondent à aucun des points de vue des spectateurs de la salle, ils peuvent être justifiés par la volonté de pallier l'absence du public de l'écran, de lui communiquer l'expérience vécue par celui du théâtre, d'amplifier la charge émotionnelle d'une tirade, d'inciter l'identification à un personnage. Cependant, les prises de vue à valeur auto-référentielle rendent difficile l'identification du public de l'écran à celui de la salle — recadrages, mises au point immotivées, images instables, mouvements de caméra ostentatoires (travellings, zooms, à l'épaule), variété d'angles et d'échelles de plans, rapidité du rythme du montage, et prises de vue redondantes (un gros plan sur le pied du personnage de Kent qui ferme l'un des rideaux de fer côté jardin accompagne la réplique de Lear qui ordonne « tirez les rideaux » ; III.6)[11]. À l'instar d'un regard omniscient, ces perspectives appartiennent plus souvent aux opérateurs qu'aux multiples regards du public présent durant la représentation. En outre, si le réalisateur a délibérément choisi

d'omettre dans son cadre le public présent durant la représentation afin de nous plonger dans l'univers fictionnel et de minimiser la distance théâtrale, certains moments de la mise en scène conçus pour inciter l'identification au personnage souffrent d'incohérence, contrariant cet objectif. Le monologue d'Edmond (I.2), par exemple, débute sur un plan rapproché du visage de l'acteur puis continue selon un double zoom avant/arrière pour se solder sur un gros plan de son profil. Durant tout le monologue, le regard d'Edmond se perd hors-champ, vraisemblablement vers un public dont la matérialité nous est soustraite. Ce regard aurait été davantage motivé s'il était tourné directement vers la caméra, car il aurait mieux fait coïncider l'expérience des spectateurs de la salle et de l'écran. Dans ce cas, la frontalité prescrite par la mise en scène et la topographie du théâtre à l'italienne ne sont pas non plus marquées. Mais un regard caméra aurait, par convention, brisé l'illusion de fiction qu'Engel et Kent préféraient sûrement entretenir. Kent s'approprie donc l'esthétique réaliste du film de fiction dont s'était d'abord inspiré Engel pour créer l'illusion que l'action se déroule dans le monde réel plutôt que sur une scène de théâtre. Il semble ainsi que le film se plie aux exigences de la mise en scène en exploitant toutes les ressources cinématographiques au lieu de privilégier sa propre énonciation.

Le compromis esthétique du film-théâtre

22 L'esthétique du film-théâtre résulte d'un compromis entre spécificités scéniques et codes filmiques. Le réalisateur doit par conséquent privilégier certaines valeurs cinématographiques aux dépens d'autres, moins appropriées pour ce type de film, et adapter certaines conventions scéniques sans nécessairement s'y soumettre. Ariane Mnouchkine, par exemple, qui filme la plupart des spectacles qu'elle a auparavant mis en scène, exhibe souvent la machinerie et la matérialité du théâtre, une décision qui conditionne ensuite ses choix de réalisation. Dans *Le Dernier Caravansérail*[12], les machinistes qui interviennent durant la représentation pour faire tourner les plateaux mobiles contenant les décors, ou qui dégagent le plateau, transportent et déplacent les objets entre deux scènes, sont inclus dans le champ de la caméra. Le public présent est témoin de la

troupe en plein travail. S'il n'y a pas de changements de décors dans *Le Roi Lear* d'Engel, les personnages se déplacent d'un lieu à l'autre de l'action, leurs disparitions et apparitions aussi spontanées que s'ils évoluaient dans l'univers filmique. Les ficelles du théâtre sont en effet délibérément dissimulées, par les transitions au noir et la musique dont la sonorité couvre les sons occasionnés par le déplacement des acteurs sur le plateau entre les scènes. Kent met ainsi à profit certaines valeurs cinématographiques afin de soutenir les choix de mise en scène d'Engel, ce qui a parfois pour conséquences de soustraire à son film ce qui relève du domaine de la performance.

23 Les pratiques scéniques influent également sur les décisions des réalisateurs de film-théâtre de privilégier les plans longs plutôt que les plans rapprochés, ou d'éviter les coupures de montage, pour évoquer le continuum spatio-temporel scénique. Lorsque Bernard Zitzermann filme les *Éphémères*[13], sa caméra demeure relativement stable, ses mouvements sont surtout de nature optique, comprenant d'occasionnels panoramiques mais aucun travelling. Le dispositif scénique élaboré par Mnouchkine masque cette *stasis* de manière originale puisque les effets de mouvement sont créés de manière extrinsèque au film : le mouvement des chariots qui pivotent sur leur axe imite celui d'une caméra qui tournerait autour des décors sans intervenir sur la scène. Mnouchkine explore ainsi les moyens de dynamiser les focalisations et l'espace scénique des *Éphémères* grâce à des procédés qu'elle emprunte à l'esthétique cinématographique mais qui, parce qu'elle les adapte au médium spectaculaire, ne sont pas perçus comme tels. Le dispositif scénique des *Éphémères* compense en retour les contraintes de filmage puisque les plateaux sont sans cesse en mouvement et masquent l'immobilité des caméras — en public, les caméras sont disposées de manière à ne pas le gêner et leurs mouvements ont tendance à être restreints.

24 Il semble que la réalisation de Kent offre une multiplicité de points de vue dans l'objectif de faire oublier à son public qu'il assiste à une performance théâtrale. L'utilisation du champ/contre-champ est utilisée de manière systématique dans les séquences de dialogue, à l'instar de la convention cinématographique qui prescrit des prises de vue subjectives afin d'encourager l'identification aux personnages de la diégèse. Certaines méthodes de filmage pourraient néanmoins être privilégiées pour suggérer leur subjectivité autrement qu'en plaçant

les caméras sur scène. La focalisation interne peut se réaliser à l'aide du montage sans que la caméra n'adopte le point de vue physique d'un personnage. L'accès à l'intériorité des personnages doit donc s'opérer selon des procédés hétérogènes au médium cinématographique et mieux adaptés à ceux du film-théâtre.

25 Si l'esthétique particulière du film-théâtre émerge d'un compromis, elle implique également des considérations éthiques à l'égard de son public. Lors de l'enregistrement, s'instaure une relation tripartite entre le film-théâtre, le spectacle scénique qu'il filme et ceux pour qui il est filmé. Privilégier la perspective de son public ne signifie pas qu'il soit contraint à celle de son homologue de la scène. Ainsi ne s'agit-il pas uniquement de capter le visible, mais de créer de nouveaux dispositifs afin de lui communiquer une expérience, de proposer des alternatives à son regard, redéfinissant son rapport à la scène et à sa réception. Bien que certains procédés cinématographiques permettent de privilégier la perspective du public des écrans, ou de contourner les contraintes liées au tournage avec un public *in situ*, par exemple, filmer un spectacle scénique diffère de la réalisation d'un film de cinéma. Le réalisateur doit en effet prendre en compte les spécificités et les contraintes théâtrales, et trouver un équilibre entre l'intégration de ces éléments et l'utilisation de procédés cinématographiques pour proposer une expérience filmique distincte. Les plans rapprochés sont justifiés lorsqu'ils mettent en valeur les expressions faciales des acteurs, ou les sortent de l'ombre quand ils sont difficilement discernables dans l'immensité obscure du plateau, dans l'abri d'Edgar où leurs voix se trouvent désincarnées, par exemple. Mais le manque de cohérence dans le filmage qui combine souvent une multitude de perspectives, d'échelle de plan, de mouvements de caméra et d'angles de prise de vue arbitraires, confond les perspectives et ignore la frontalité prescrite par la scénographie et la topographie du théâtre. Ainsi, résister aux coupures de montage, refuser les procédés qui renvoient aux factures cinématographiques tels les champs-contre-champs devraient conditionner certains choix de réalisation. La volonté de plier sa réalisation aux exigences de la mise en scène d'Engel, monopolisant toute une panoplie de valeurs cinématographiques indifférenciées, contrarie l'énonciation du film-théâtre.

Un autre regard sur Lear

26 Mes conclusions seraient discutables si je n'enrichissais mon étude du *Roi Lear* de Don Kent de quelques réflexions sur une autre réalisation, en l'occurrence, celle de Corentin Leconte basée sur la mise en scène de Thomas Ostermeier à la Comédie-Française [14]. Deux éléments me serviront de points de comparaison avec le film de Kent : le filmage et les méthodes employées pour préserver les signes théâtraux.

27 *Le Roi Lear* de Leconte est tourné en direct et en public, et transmis simultanément dans les cinémas Pathé. L'implantation des caméras permet une multitude de mouvements, de prises de vue et de variations d'échelles de plans. La forte contre-plongée d'un trompettiste suggère qu'une caméra est placée à l'avant-scène, tandis qu'une plongée durant la deuxième partie du monologue d'Edmond indique qu'une autre est perchée dans la galerie. D'autres caméras sont placées en fond de salle dans les baignoires, et une sans cadreur en fond de scène (le roi est parfois filmé de dos lorsqu'il fait face au public). Lors des tournages de spectacles dans la salle Richelieu, huit à dix caméras sont généralement utilisées, positionnées de manière à capturer une variété de valeurs cinématographiques sans gêner le public présent [15].

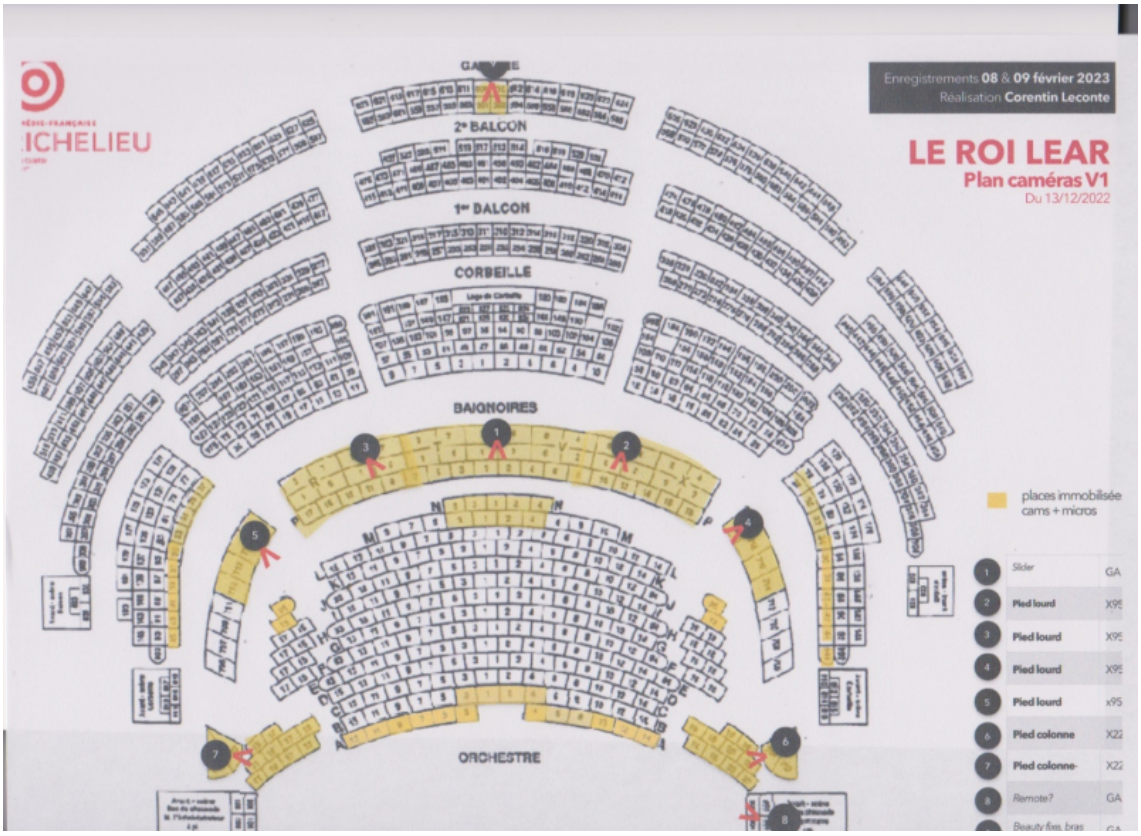
28 Leconte privilégie principalement les plans d'ensemble et les plans larges. Les caméras demeurent plutôt statiques, mais deviennent plus actives et suivent les personnages en plan moyen lorsque ceux-ci se déplacent rapidement, par exemple pendant l'altercation entre Kent et Oswald. Les mouvements optiques et les panoramiques sont souvent discrets, les plongées et contre-plongées employées avec parcimonie — présentes lors du monologue d'Edmond. Enfin, le montage reste sobre, Leconte résiste à la prolifération parfois excessive de prises de vue qu'avait préféré Don Kent.

29 Les valeurs cinématographiques plus ostentatoires sont généralement justifiées. Les gros plans sont ainsi surtout réservés pour certains moments clés du récit et l'analyse psychologique. Lorsqu'Edmond remet à Gloucester la lettre dont il prête l'écriture à Edgar, celle-ci occupe une partie importante au centre du cadre entre les deux personnages. La mise au point alterne, se focalisant successivement sur Gloucester, puis sur Edmond, et à nouveau sur

Gloucester. L'emploi du gros plan et des changements de focalisation soulignent le caractère transitionnel de ce moment décisif : l'impact émotionnel de la lettre sur Gloucester et ses conséquences sur le destin des deux personnages. De même pour les gros et très gros plans filmés dans l'espace de la tente d'Edgar/Tom projetés sur un écran LED qui descend des cintres sur scène. Le visage d'Edgar surgit, défiguré par son énormité sur l'écran, face au public ; frontalité redoublée par le cadrage de la caméra dont les limites de l'objectif se calquent sur celles de l'écran afin d'amplifier la folie feinte d'Edgar. Ce procédé rappelle l'installation d'un écran numérique positionné en haut du cadre de scène pour la mise en scène de *Cyrano de Bergerac*. Cet écran n'était pas simplement destiné à décupler la perspective du public de théâtre et à lui procurer l'accès à un espace invisible (l'espace de la scène enchâssée où se produisait Montfleury), mais également à privilégier celle du public de cinéma. En effet, certaines images filmées hors champ et projetées sur l'écran numérique pour le public de la salle Richelieu, étaient directement intégrées dans le flux des images transmises sur les écrans Pathé. Ainsi, le public présent dans le théâtre percevait ces images uniquement par le biais de l'écran numérique, tandis que le public de Pathé les voyaient directement sur l'écran des salles de cinéma [16].

30 Contrairement au désir de Don Kent de prolonger la vision d'André Engel qui s'inspirait du film noir américain des années 1930, la réalisation de Leconte témoigne d'une volonté de préserver l'aspect spectaculaire de la mise en scène d'Ostermeier. Ainsi, les prises de vue frontales dominent, soulignant la disposition à l'italienne du théâtre, les regards caméra concrétisant d'autant plus la présence du public de la salle. À la différence du *Roi Lear* filmé par Kent, la configuration des caméras de la Comédie-Française ne permet aucune prise de vue sur la scène même. Les champs contre-champs sont donc inexistants durant les scènes de dialogue, que seuls les changements d'échelles et d'angles de prise de vue permises par les caméras dans le théâtre dynamisent.

Figure 1. – Plan caméra V1 *Le Roi Lear*, dir. Thomas Ostermeier, Comédie-Française.



© Corentin Leconte

31 La réalisation de Leconte témoigne encore d'un refus d'occulter les signes théâtraux tels que les changements de décors, bien que Nina Wetzel conçoive une scénographie minimaliste où seuls des cadres lumineux métonymiques et un écran LED descendent périodiquement des cintres. Les premiers représentent les différents lieux de l'action (châteaux de Goneril et de Gloucester, palais du roi) ; le second exhibe une composition numérique multimédia figurant « l'atmosphère sonore de la tempête qui éclate sur la lande et les idées de Lear[17] », ainsi que les images filmées depuis l'espace de la tente. Ces cadres canalisent les regards des spectateurs du théâtre, relayés par ceux des comédiens sur scène lorsque, à l'instar d'une mise en abyme, ces cadres encadrent littéralement l'action — scène de combat d'épées au ralenti (V.1), représentation semblable à un portrait de famille (IV.7), ou encore lorsqu'Edmond est justement

cadré en train de regarder l'écran LED, son regard agissant comme relais au public de la salle et, partant, à celui de l'écran.

Figure 2. – « Un Roi Lear au ras de la lande ».

© Jean-Louis Fernandez

32 La scénographie comprend aussi une passerelle qui traverse le public de l'orchestre[18] d'où les entrées et sorties de scène des personnages s'effectuent parfois. Cette passerelle concrétise le lien entre la scène et le public de la salle, auquel celui de l'écran peut s'identifier puisque les passages des comédiens sont filmés par des caméras positionnées dans les baignoires — des zooms avant/arrière, par exemple, suivent le mouvement des personnages sur cette passerelle, au milieu d'un public dont la vue est impossible à éviter. En outre, certains plans larges laissent entrevoir d'autres caméras. Cette configuration spatiale — qui fait peut-être allusion à celle du Globe où s'est produit le *Roi Lear* de Shakespeare — favorise les interactions entre la scène et le public, encourageant ainsi davantage les acteurs à interagir avec les spectateurs. Lors du monologue d'Edmond (I.2), par exemple, l'acteur Christophe Montenez interpelle directement les spectateurs : « Est-ce qu'il y a des verseaux dans la salle ? » Cette

démarche établit un lien entre les comédiens et leur public, et concrétise en même temps l'espace-temps de la performance.

33 Enfin, les musiciens [19] se joignent ponctuellement aux acteurs sur le plateau, accompagnent le Fou, jouent à partir des balcons et parmi le public, ne laissant aucun doute sur l'authenticité du filmage en temps réel ; le son des trompettes annonçant l'apparition du roi, servant de transition entre les scènes, y compris les scènes de musique d'accompagnement. Ce type d'immersion n'est pas sans évoquer la nature et l'importance de la musique dans *Le Bourgeois Gentilhomme* mis en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort (2022) [20], où les musiciens bénéficiaient d'une grande visibilité du fait de leur présence sur scène et à divers endroits du théâtre [21].

34 Mes analyses ont voulu mettre au jour les relations intermédiales entre les interprétations d'Engel et de Kent, les manières dont l'une s'inspire de l'esthétique de l'autre pour explorer de nouvelles façons d'incarner les thématiques du texte de Shakespeare. Engel a transposé l'action du *Roi Lear* dans l'Amérique des années 1930, afin d'exploiter les codes formels du film noir pour sa mise en scène. Puis, Kent s'est approprié certains éléments du spectacle tels que l'éclairage, la scénographie et la proxémique, pour les ajuster à son medium et valider la vision d'Engel.

35 Bien que Kent ait favorisé le point de vue de son public par l'utilisation de certaines valeurs cinématographiques, celles-ci ont en fait rendu difficile son identification à celui de la salle. Certaines stratégies de filmage sont en effet requises pour capter le public du théâtre et, dans une certaine mesure, la réaction du public de film se calque sur elle, ce qui est une manière d'instaurer un sentiment d'engagement communautaire. Or les spectateurs présents sont délibérément occultés dans la version de Kent ; celui-ci n'a pas non plus cultivé l'énonciation du film-théâtre.

36 Le film-théâtre occupe une place particulière au sein des échanges entre les arts scéniques et cinématographiques qui supposent qu'il adopte certaines conventions appartenant au cinéma afin de satisfaire à ses propres besoins filmiques tout en s'accordant avec ceux de la scène. Néanmoins, il se réserve un espace de liberté et ne s'efface pas devant l'événement scénique, ni ne cherche à suivre les normes cinématographiques. Ces liens d'interdépendance mettent en

lumière l'indépendance essentielle du film-théâtre puisqu'il ne se contente en effet pas de transmettre le spectacle scénique. Il n'est pas un supplément qui redoublerait simplement ses thématiques, mais un geste complémentaire de transformation que permet sa nature intermédiale. Ce sont donc les manières dont il négocie cette complicité qui permettent de créer un espace de singularité d'où peut émerger l'esthétique inédite du film-théâtre.

37 C'est pourquoi il me semble que le film de Corentin Leconte correspond mieux à la catégorie de film-théâtre tel que je la conçois puisqu'il maintient le statut du théâtre. Il est vrai que Leconte pouvait difficilement faire abstraction d'un élément fondamental de la scénographie, la passerelle qui traverse l'orchestre, non seulement parce qu'elle fait partie de l'aire de jeu, mais également parce qu'elle matérialise un choix délibéré de contourner les contraintes du théâtre à l'italienne où scène et salle sont séparées. Ostermeier accorde une importance accrue à la participation du public de la salle, cristallisé par l'apostrophe de Montenez, dont Leconte tire profit pour cadrer les spectateurs. L'ontologie du théâtre, ses conventions, le rendent reconnaissable pour ce qu'il est : un ensemble de signes qui renvoient à une forme d'art qui se distingue de l'expression cinématographique, dont Leconte choisit de maintenir l'aspect spectaculaire. Si Kent et Leconte proposent donc deux approches différentes dans leurs manières de privilégier le regard de leur public, au contraire de Kent, Leconte maintient l'énonciation propre au film-théâtre.

38 Mon article sur le filmage de *Cyrano de Bergerac* s'achevait sur un constat qu'il me semble juste d'évoquer ici, à savoir que le choix des valeurs cinématographiques diffère inévitablement en fonction des conditions de réception, téléviseurs ou écrans de cinéma. L'un réclame davantage de plans rapprochés, l'autre reproduit plus facilement l'expérience *in situ* du public de théâtre. Il paraitrait injuste de comparer le film de Kent à la lumière de celui de Leconte. Je voudrais donc conclure en rappelant, à l'instar de Susan Stanford Friedman, que toute comparaison impose une relation d'inégalité. Mettre en regard ces deux films a cependant permis à la fois de révéler de nouvelles perspectives et de montrer que les manières de filmer une performance théâtrale ont une incidence décisive sur l'esthétique du film-théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Indiana University Press, 2009 [1941].

Bazin, André. « Théâtre et cinéma ». *Esprit*, nº 19, juin 1951, p. 891-905.

Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*. Paris : Gallimard, 2000.

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres : Routledge, 1996.

Derrida, Jacques. « La Loi du genre ». *Glyph*, nº 7, 1980, p. 176-201.

Friedman, Susan S. « Why Not Compare? » *PMLA*, vol. 123, nº 3, mai 2011, p. 753-760.

Gaudreault, André et Marion, Philippe. « The Cinéma as a Model for the Genealogy of Media ». *Convergence*, vol. 8, nº 4, 2002, p. 12-18.

Guidicelli, Carole. « Lear version ciné : la mise en scène du *Roi Lear* de Shakespeare par André Engel aux Ateliers Berthier du Théâtre national de l'Odéon ». *Shakespeare en devenir*, nº 1, 2007. <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=122> (consulté le 15 mai 2023).

Helbo, André. *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1997.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006.

Kristeva, Julia. *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

Müller, Jürgen E. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas*, vol. 10, nos 2-3, 2000, p. 105-134.

Rajewsky, Irina O. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality ». *Intermédialités*, nº 6, automne 2005, p. 43-64.

Siméon, Sandrine. « Le film-théâtre, un troisième temps du théâtre ? », dans Agathe Torti-Alcayaga et Christine Kiehl (dir.), *Théâtre, levain du cinéma ; théâtre, destin du cinéma*. Paris : Le Manuscrit, 2013, p. 169-183.

Siméon, Sandrine. « Rostand au prisme du film-théâtre. Deux regards sur la mise en scène de *Cyrano de Bergerac* par Denis Podalydès », dans Françoise Gomez et Daniel Loayza (éds), *European Drama and Performance Studies*. Paris : Classiques Garnier, 2021.

NOTES

1 Je me permets de renvoyer à mon article, « Le film-théâtre, un troisième temps du théâtre ? », dans Agathe Torti-Alcayaga et Christine Kiehl (dir.), *Théâtre, levain du cinéma. Théâtre, destin du cinéma*, Paris : Le Manuscrit, 2013, p. 169-183.

2 La mise en scène d'André Engel débute le 19 janvier 2006 au Théâtre national de l'Odéon (Ateliers Berthier). Je n'ai pas assisté en personne à cette mise en scène ; je fais donc référence à la manière dont la scène est montrée grâce au film de Don Kent réalisé en 2007.

3 Traduction d'Olivier Cadiot.

4 Il s'agit de ma traduction.

5 Selon Rajewsly, l'intertextualité appartient à une sous-catégorie de références intermédiales alors que l'intermédialité implique plus spécifiquement « a crossing of media borders, and thus a medial difference » (54).

6 Cette mise en scène est présentée au Centre dramatique national de Savoie en 1998. Engel fait d'ailleurs dire au personnage d'Albany dans *Le Roi Lear* une réplique du *Woyzeck* de Georg Büchner, créant un lien entre ses deux mises en scène.

7 La version scénique d'Engel présente 23 séquences, et non 24, nombre qui aurait pu rappeler l'unité de mesure correspondant au nombre d'images par seconde que la pellicule cinématographique fait défiler pour figurer le mouvement « naturel » sur écran.

8 Elle mentionne notamment les films *Scarface* de Howard Hawkes et *Citizen Kane* d'Orson Welles où se retrouvent certains stéréotypes : mitraillette, costumes, bruitages et musique, lieux comme l'entrepôt, symbolisme du clair-obscur, caractérisation des personnages. Carole Guidicelli, « Lear version ciné : la mise en scène du *Roi Lear* de Shakespeare par André Engel aux Ateliers Berthier du Théâtre national de l'Odéon », *Shakespeare en devenir*, nº 1, 2007, <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=122> (consulté le 15 mai 2023).

9 Le film a été diffusé sur ARTE le 29 septembre 2007.

10 Je n'ai pas trouvé d'information sur ce tournage. On peut néanmoins émettre l'hypothèse selon laquelle le film a été tourné en partie en présence du public, bien que certains plans l'aient été sans, insérés ensuite au montage final en post-production.

11 Dans la version de Corentin Leconte, lorsque Goneril déclare « qu'il s'approche à l'appel des trompettes », apparaît un plan sur les trompettistes.

12 Mise en scène d'Ariane Mnouchkine en 2003. Le tournage du film est effectué sans public en 2006.

13 Mise en scène d'Ariane Mnouchkine en 2006. Le tournage du film est effectué en public en 2009.

14 Le spectacle a lieu Salle Richelieu du 23 septembre 2022 au 26 février 2023. Il est filmé et projeté dans les salles Pathé en direct le 9 février 2023 à 20 h 10, puis en rediffusion du 26 février au 7 mars suivant.

15 L'implantation des caméras est pratiquement toujours la même, à quelques exceptions près. À titre d'exemple, pour le tournage de *Cyrano de Bergerac* mis en scène par Denis Podalydès, Andy Sommer utilise huit caméras en 2007 et Dominique Thiel onze en 2017 (six placées dans les baignoires, une sans cadreur dans la galerie, deux aux avant-scènes, et deux dans les coulisses côté cour pour le premier Acte). Ces deux spectacles, issus de la même mise en scène créée le 27 mai 2006 par Denis Podalydès, sont filmés en présence du public. La première version, réalisée par Sommer est diffusée en différé sur France 2 ; la seconde, par Thiel, est filmée pendant la représentation et diffusée simultanément dans les salles Pathé Cinéma en 2017. Il est possible de voir le plan des caméras pour le tournage de *Cyrano de Bergerac* par Dominique Thiel en ligne : <https://admin.pathelive.com/uploads/pedagogie/192/Autour%20de%20la%20captation%20de%20spectacles.pdf> (consulté le 24 juillet 2023).

16 Je me permets encore de renvoyer à mon analyse : « Rostand au prisme du film-théâtre. Deux regards sur la mise en scène de *Cyrano de Bergerac* par Denis Podalydès », dans Françoise Gomez et Daniel Loayz (éds), *European Drama and Performance Studies*, Paris : Classiques Garnier, 2021.

17 Thomas Ostermeier, programme du spectacle, p. 13.

18 Une même passerelle avait déjà été utilisée dans le spectacle précédent d'Ostermeier à la Comédie-Française, *La Nuit des rois ou tout ce que vous voulez* (2019).

19 Il s'agit de trois trompettistes, Noé Nillni, Arthur Escriva et Henri Deléger (ces deux derniers jouant an alternance) ; la musique originale est de Nils Ostendorf.

20 Dominique Thiel, réalisateur de plusieurs des performances de la Comédie-Française, filme *Le Bourgeois gentilhomme*, transmis en direct dans les salles Pathé Live en juin 2022.

21 Bien qu'il faille attendre une quarantaine de minutes pour apercevoir les trompettistes à l'écran dans le film de Leconte.

RÉSUMÉS

Français

Cet essai explore les interactions entre la mise en scène d'André Engel du *Roi Lear* de William Shakespeare (dans la traduction de Jean-Michel Déprats) et la version filmée réalisée par Don Kent dans le contexte du film-théâtre. Il met en évidence les manières dont les techniques cinématographiques façonnent la mise en scène d'Engel et comment, à son tour, l'esthétique scénique conditionne les choix de filmage de Don Kent. Une courte analyse de la réalisation de Corentin Leconte du *Roi Lear* de Thomas Ostermeier à la Comédie-Française, filmé pour Pathé Live, permet de mettre ces films en regard afin de déterminer s'ils correspondent à la catégorie de film-théâtre tel que je la conçois. Cet essai décrit alors l'échange intermédial à l'œuvre lors du passage d'un mode de présentation à un autre, d'où émerge l'esthétique distinctive du film-théâtre, à la croisée des arts scéniques et cinématographiques.

English

This essay explores the interactions between André Engel's staging of William Shakespeare's *King Lear* (in Jean-Michel Déprats' translation) and Don Kent's filmed version in the context of film-theater. It highlights the ways in which cinematographic techniques shape Engel's staging and how, in turn, stage aesthetics condition Don Kent's filming choices. A brief analysis of Corentin Leconte's production of Thomas Ostermeier's *King Lear* at the Comédie-Française, filmed for Pathé Live, provides a counterpoint to Kent's to determine whether these two films align with the category of film-theater as I define it. This essay then describes the intermedial exchange at work in the transition from one mode of presentation to another, from which emerges the distinctive aesthetic of film-theater, at the crossroads of the scenic and cinematic arts.

INDEX

Mots-clés
Le Roi Lear, Kent (Don), Leconte (Corentin), film-théâtre, intermédialité

Keywords
King Lear, Kent (Don), Leconte (Corentin), film-theater, intermediality

AUTEUR

Sandrine Siméon
Sandrine Siméon est professeure associée et directrice du Programme de Langues et Cultures à Soka University of America (Californie). Sa recherche se focalise sur le filmage de la scène. Elle a co-dirigé le n° 31 de *Coup de théâtre*, « à vos écrans : la scène anglophone en 2D » (2017) et *Les marges du Soleil. Un théâtre hors les normes* (L'Harmattan, 2023) avec Agathe Torti-Alcayaga. Ses articles sur le filmage du théâtre sont parus dans *Intermédialités* (2021, 2019), *European Drama and Performance Studies* (2021, 2014), *Revue d'Histoire du théâtre* (2019), *Romance Studies* (2017), *Brazilian Journal on Presence Studies* (2017), et dans *Théâtre, levain du cinéma ; théâtre, destin du cinéma* (Le Manuscript, 2013).
ssimeon@soka.edu
IDREF : https://www.idref.fr/178084379

III. *Lear* musical

Lyric *Lear*

Lear *à l'opéra*

Patrick Issert

DOI : 10.35562/rma.168

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Speeding up Shakespeare
What is to be done with Shakespeare's characters?
Uttering Shakespeare on the lyrical stage
Reshuffling the Shakespearian cards
Conclusion: reasons to hope

TEXTE

1 When it comes to operatic adaptations of literary classics, *King Lear* stands in a class of its own. This play has deterred some of the most famous musicians of all time. Thus, after pondering over the tempting, yet overwhelming, intricacy of William Shakespeare's famous double plot,[1] composers such as Hector Berlioz, Ernest Bloch, Benjamin Britten, Claude Debussy, Henri Duparc, Edward Elgar, Joseph Haydn, Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Henry Purcell, Giuseppe Verdi or Richard Wagner thought it wiser to withdraw from such an enterprise. As critic Winton Dean stated, "only lesser beings have rushed in, mostly in Italy and France, with results that could have been predicted" (Dean 1964, 163).[2]

2 Aribert Reimann[3] was perfectly aware of such a specificity when he started working in 1975 with librettist Claus H. Henneberg on a possible libretto for their opera *Lear*. "I hesitated much, rejected the idea. But I kept on reading the play during the year" (Reimann 1978, 51), the German composer said later. Still, the premiere took place on 9 July 1978 at the Munich National Theatre. It was highly successful. Reimann's *Lear* was the achievement of a composer then aged 42, known as a professor of contemporary lieder at the

Hamburg Conservatory and piano accompanist for singers such as Dietrich Fischer-Dieskau. For the first time, an attempt to match Shakespeare's play on operatic grounds seemed definitely praiseworthy. [4] For a long while, numerous Shakespeare critics have tended, in different ways, to single out *King Lear* from the rest of his plays, although recent criticism is tempted to regard this play as probably the best Shakespeare wrote, along with *Hamlet*. Some simply wished to "pass this play over, and say nothing about it" (Hazlitt 57), others thought that "auprès de *Lear*, les autres tragédies nous semblent raisonnables, bien composées, à la mesure de l'homme" (Fluchère 338) or that it was a "Leviathan" (Lamb 33), "Shakespeare's greatest achievement, but [...] not his best play" (Bradley 199), "the most perfect specimen of dramatic poetry existing in the world" (Shelley 134), even "the most tremendous effort of Shakespeare as a poet" (Coleridge 2)...

3 What follows, however, is not to determine whether *King Lear* deserves such comments or not. It is rather to examine a way to solve the all-time contradiction lurking between two different art-forms: opera and drama. Undoubtedly, the unusual scope and the intensity of the play make their combination even more difficult. A life-long Shakespeare lover and musical translator, Giuseppe Verdi delivered a grim diagnosis about the feasibility of such an effort. According to him, *King Lear* is "so vast and intricate that it seems impossible one could make an opera out of it" (Osborne 59). Fortunately, such words of warning did not put an end to Reimann and Henneberg's project. Let us try to see how these bold artists managed to turn *King Lear* into an effective opera. More precisely, we will look at the way they solved the four main problems usually faced by any would-be lyrical adapter of a Shakespeare play.

4 First of all, the fact that a spoken word is usually much more quickly delivered than a sung word leads to necessary cuts in the original text. As far as action is concerned, what should be left out and what should be kept? Is there a way for composers to speed up lyrical action without betraying or defacing their source of inspiration? Then appears another puzzling problem coming, this time, from the richness and ambiguity of some of Shakespeare's characters. How did the German pair manage to avoid damaging Shakespeare's finely sketched characters? What original solutions did they imagine in

order to deal with characters such as Lear himself, but also Cordelia, Edgar or Gloucester, for instance? Then, since opera—compared to theatre—seems to offer a wider range of possibilities as far as the use of human voice is concerned (from normal speech to shouts and murmurs, but including also psalmody, monody, accompanied or unaccompanied recitatives, *coloraturas*, high pitched *arias*, falsettos, ensembles…), Reimann and Henneberg decided to set up their own scale of emotional expression, as will be detailed in our part 3. But does it work in *Lear* and how? Finally, opera being an art form with plots and agents that are definitely larger than life, adapting a play on the lyrical stage is a project that has to be tackled with extra precaution. Obviously, with a drama like *King Lear*, we are also in a land that is bigger than life. Yet it is not exactly the same land: if exaggeration is part of the essence of opera, psychology is usually poor. Therefore, how can such a gap be filled? How is it possible for a composer to take advantage of the melodramatic opportunities to be found in the original text? Should they be left out or re-shaped? And what does it mean when it comes to connecting drama and music? Thus, we will try to show how Reimann and Henneberg achieved a genuine tour de force, not only turning their *Lear* into an outstanding adaptation of *King Lear*, but also helping us to understand why some adaptations of Shakespearian plays for opera are successful and others are not. [5]

Speeding up Shakespeare

5 Actually, opera and drama are dubious, at times antagonistic, partners since both pull in opposite directions. In the first place, the *tempi* of theater and opera are totally different. The usual delivery of the spoken word is incomparably quicker than that of a sung word. Thus, a librettist adapting a theatrical masterpiece first has to drastically reduce the play down to a near quarter of its original length (though most productions of Shakespeare's plays cut the text to some extent), if he does not want his opera to be just as long as the whole of Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen* and see his audience slumber. If working on *King Lear*, his task is bound to prove harder as this play is one of the longest ever written by Shakespeare. [6] In the prospect of a lyrical performance, minor characters or events must be left out. Thus, for instance, characters

such as Burgundy or Oswald are omitted in Reimann's *Lear*. Occasionally, whole scenes or even a complete sub-plot have to be sacrificed. But this may simply not do the trick. In 1975, sketching his libretto for Reimann's *Lear*, Claus H. Henneberg faced this very problem:

> Tout d'abord, je me mis à condenser simplement certains passages du drame, ainsi qu'on le ferait pour une représentation de théâtre parlé, tout en réalisant combien j'enlevais de la vigueur au poème. En outre, il s'avéra que j'obtenais encore un opéra de six heures, même si je ne conservais que les scènes indispensables. (Henneberg 12)

6 Mere cutting is only one of the means to make up for the slack between two different delivery speeds. It has to be supplemented by a more efficient technique, such as melting several scenes into one. For instance, let us pay attention to the German librettist's treatment of the two scenes [7] where Goneril (I.4, 180–314) then Regan (II.2, 339–499) turn their father out of doors. These scenes are merged together in the opera (I.2, bars 664–918). [8] As they stand, these bars concentrate the peak sequences of an action to which Shakespeare devoted half of act I (the quarrel with Goneril) and nearly the whole of act II (the parallel quarrel with Regan). Moreover, they illustrate from another point of view the different speed of action proper to opera and drama. "In the spoken drama, wrote W. H. Auden, the discovery of the mistake can be a slow process and often, indeed, the more gradual it is the greater the dramatic interest is, in a libretto the drama of recognition must be tropically abrupt, […], song cannot walk, it can only jump" (Auden 9). [9] These two Shakespeare scenes (I.4, 180–314 and II.2, 339–499) were ill-suited to opera tempo. Once merged, they offer a better dramatic balance presenting us immediately with two harpies blatantly joining hands in order to deprive of his belongings a "poor, infirm, weak and despised old man" (III.2, 20): their father and former King. Not only are words saved, but the inescapable tragic spell of the whole plot is greatly enhanced in the perspective of an operatic adaptation.

7 Nevertheless, this device is not free from drawbacks. Much of the interest in these two passages is derived from Shakespeare minutely combining a progressive unfolding of the real nature of his

protagonists—scene after scene they are individuated, especially the two sisters—on the one hand, and a steady increase of the dramatic tension on the other. For instance, Shakespeare's act II, scene 2, shows Lear more and more viciously humiliated by his shameless daughters. Such a gradual destructive process going from the "scared bravado" branded by Harley Granville-Barker as Goneril's former attitude towards Lear (Granville-Barker 33) to the final decision to cast him out has been left out in the libretto.

8 I would also like to point out that simultaneity has not exactly the same meaning in a theatre and in an opera house. For instance, Reimann is able, in his opera, to develop *together* two strongly contrasted scenes (Shakespeare's IV.2, 17–28 and IV.4, 1–20), when the Bard's technique consists in suggesting simultaneity rather than actually writing it directly into his plays. In *Lear*, half the stage represents Albany's castle and is devoted to the Goneril-Edmund lust scene, while the other half, located near Dover, features Cordelia "as a kind of beneficent Goddess of Nature" (Danby 134) pitying her father's fate. Vocal lines are entwined, making us jump incessantly from one camp to the other. Moreover, throughout the passage (II.2, bars 147–232) the orchestral texture is progressively penetrated by a sense of impending danger: double-basses roar louder and louder at Cordelia's entrance, a few bars later threatening *sul ponticello* violins punctuate her invocation to the "virtues of the earth" (IV.4, 16). Each party seems to keep a watchful eye on the other while forwarding its own pawns. Significantly, Cordelia's imploring speech, based on *King Lear*'s IV.4, 15–20, is delivered thus:

> **Cordelia** (near Dover):
> *All ihr glücklichen Geheimnisse, …*
> **Goneril** (in Albany's castle):
> *Mein tapferer Edmund, Graf von Gloster!* (Shakespeare IV.2, 25)
> **Cordelia** (near Dover):
> *… ihr unbekannten Heilkräfte der Erde, …*
> **Goneril** (in Albany's castle):
> *Ich schicke Nachricht über alles,*
> *was diesen vorgeht.* (Shakespeare IV.2, 18–19)
> **Cordelia** (near Dover):
> *… sprießt unter meinen Tränen hervor,*
> *heilt diesen alten Mann.* [10]

9 In other words, "while the order of the inner world of feeling is described, the outer order of the political sphere is not forgotten" to quote John F. Danby (Danby 135). In this instance, Reimann and Henneberg not only manage to compress the drama without defacing it, but what was to be implicitly understood in Shakespeare becomes visible in their opera, this being legitimate in the prospect of an operatic adaptation. Immediately effective as it might be, this treatment is not something original. As a matter of fact, Bernd Aloïs Zimmermann, in his opera *Die Soldaten* (1965), had already used simultaneous scenes.

What is to be done with Shakespeare's characters?

10 Another reason for conflict between opera and drama, these two "notoriously unaccommodating bedfellows" (Dean 1965, 75), rests in the nature of the characters themselves. Self-deception, passivity or metaphysical concerns are certainly rich shafts of ore out of which fascinating characters in a novel or a drama can be dug, yet for librettists these dispositions have proved more than once to be quicksands. For example, numerous composers, from early 18th-century Francesco Gasparini up to 20th-century dodecaphonic Humphrey Searle, [11] have considered the workability of a lyric *Hamlet*. Hack or top librettists, among whom Arrigo Boito whose collaboration with Verdi on *Otello* (1887) and *Falstaff* (1893) propelled him to the heights of operatic stardom, have penned their versions. Bewitched by the ghost of Hamlet's father or puzzled by the young prince's "antic disposition," none of them has ever reached any sort of success, though some scores are still remembered today, such as Ambroise Thomas' *Hamlet* (1868). Adrian Leverkühn, in Thomas Mann's *Doctor Faustus*, may be right when he says that "music is ambiguity turned as a system" (Mann 1997, 51), yet as far as opera is concerned, this definition seems to be a dead end. Here, what is sung must correspond to dramatic reality, and any kind of distanciation would be out of place.

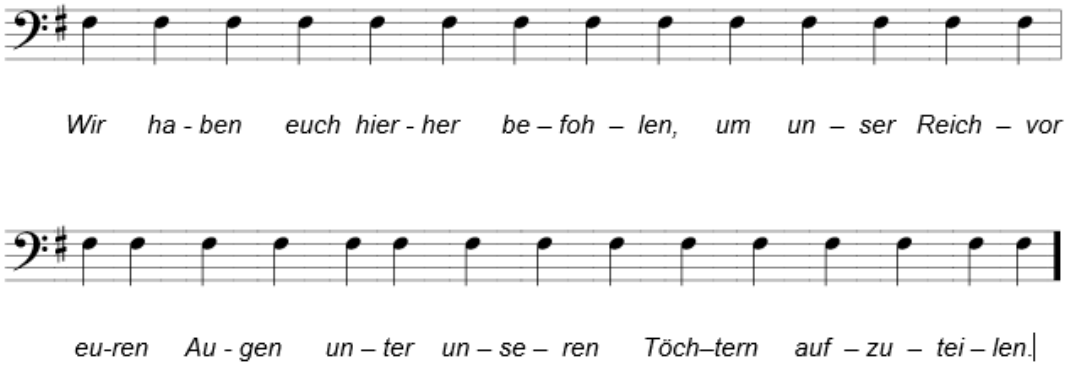
11 In this respect, *King Lear* has much to fear from the industry of would-be operatic adapters. Undoubtedly, the *dramatis personae* of the play features characters likely to appeal to any composer. In this

category the most prominent figure is Kent. Though a secondary character in the drama, his unquestionable physical courage, his unwavering allegiance to the royal prerogatives, his stubborn desire to protect and serve the King in spite of Lear himself make him fit for the opera-house. Other characters belong to the same group, such as Edmund, though the words sung by this hypocritical Machiavel and Iago's match in villainy are often lies. Yet deceivers in opera can be aptly depicted by having the orchestral texture at variance with their vocal line. But, unless they are used very cautiously, such devices bring confusion rather than anything else. Quite naturally, the evil sisters, too, belong to this category, since boundless struggle for power is one of the most appealing and pictorial themes on a lyrical stage alongside with passionate love. The history of opera is full of variations on this theme, and, for instance, the daughters' revengeful duet in *Lear* (I.2, bars 554–662) has a neo-Wagnerian flavour: it reminds one of the similar Ortrud-Telramund duet in *Lohengrin* (1850).

12 Yet not all characters in *King Lear* are built on this pattern. Thus, Lear, Cordelia, Edgar and Gloucester represent a much stiffer challenge. For instance, how should a composer handle Lear's evolution in relation to his widely diverging experiences: madness, remorse, despair, submission? What should one do with Gloucester's desire to keep a foot in each camp up to the third act? Cordelia—the most silent character among the main protagonists (she only has 114 lines and appears in just four scenes)—is sure to force a librettist into desperate measures for even when absent, she looms large in the drama. Her part is what William R. Elton calls "a constant *argumentum ex silentio*" (Elton 75). A nightmare in terms of operatic translation. When faced with such cruxes, librettists and composers are usually left hopeless and helpless. For instance, Henry Litolff (*Le Roi Lear*, composed in 1889–1890) omitted all of the Gloucester plot: out went Edmund, Edgar and Gloucester, as well as every scene in Shakespeare in which they appear. In Vito Frazzi's *Re Lear* (1939), Cordelia never appears on stage, yet the voice of her ghost—not the ghost itself—is to be heard at the end of the opera. Admittedly, the credibility of an opera libretto rests heavily on its ability to generate extremely stylized climactic situations from which much of the expressive power of the opera itself will be derived. For,

as Gary Schmidgall puts it, “music is uniquely capable of accompanying and vitalizing such explosive moments of existential insight. In its impetus toward concentrated and striking expressivity, opera is an epiphanic art-form” (Schmidgall 12). But most main characters in *King Lear* are endowed with an emphatic vitality that seems to run counter to any stylizing attempt. Definitely larger than life, they are in fact “too huge for the (operatic) stage,” as A. C. Bradley might have said (Bradley 247).

13 Among other reasons, Reimann’s is a major score—superior to former lyric *Lears*—because he made no effort to conceal this very contradiction. On the contrary, he fully acknowledged it. Where a sung line would not do justice to a speech, Reimann gave up song and resorted to a particular kind of psalmody. Thus, when Lear announces his intention to divide the kingdom between his three daughters, he does it in the following manner: [12]



14 Where mere information is to be provided, Reimann uses the spoken voice, as Gloucester does when reading Edmund’s forged letter (I.1, bars 351–356). In so doing, Reimann follows a path Verdi had already trodden in his *Macbeth* (created in 1847 and re-vamped in 1865), when he had Lady Macbeth read her husband’s letter about the witches’ prophecies on stage.

Uttering Shakespeare on the lyrical stage

15 In order to get away from the usual operatic dead ends likely to turn Shakespeare's characters into nonentities, Reimann and Henneberg devised a scale of expressive, emotionally focused utterance which expands the traditional span of the lyrical voice and, for instance, includes shouts or murmurs alongside with straight ensembles or *aria*s. This scale of rising emotional intensity—from realistic to operatic—differs substantially from the one devised in his time by Gary Schmidgall and often used as a reference (Schmidgall 1977, 11).

16 Also, Reimann left aside the still fashionable Wagnerian leitmotiv (which Italian composer Vito Frazzi [13] did not) but developed a handful of themes or dodecaphonic series and sometimes superposed them as exemplified by Lear's death. The old King dies as the dodecaphonic series of the tempest and of Cordelia fade away. In short, every time the German composer felt the limits of the operatic genre jeopardizing his adaptation, he looked for original answers, sometimes in other fields, and tried to adapt them to his medium. In his mind, stage concerns come well ahead of any claims for orthodoxy or originality.

17 So when dealing with Edgar, Reimann provided his character with a double tessitura. The voice of Gloucester's son is that of a tenor, yet, in Poor Tom's guises, he switches to countertenor. This device confirms what Gloucester says (IV.6, 7–8 in *King Lear*; II.5, bars 391–392 in the opera). [14] Thus, downfall from the highest spheres to utter wretchedness is symbolically and ironically [15] translated in Reimann's scenic dramaturgy by switching to the upper ranges of the human voice. Significantly, when challenging his brother Edmund, the future King resumes his former tessitura.

18 Contrariwise, Lear—another outcast—remains a baritone throughout. Though the evil sisters tend to consider the parting of the kingdom and Lear's old age as sufficient grounds for disregarding royal prerogatives, [16] he never did give up his kingship. According to Regan and Goneril, King Lear should be replaced by a man from their party. Such contempt for the allegiance to the King's body and,

generally speaking, disregard for the law at the head of the state, give license for subjects to break the law.[17] Significantly, Reimann and Henneberg did not cut out the episode (III.7, 71–81) in which a servant, revolted by arbitrary cruelty, feels compelled to put an end to Cornwall's and Regan's deeds and draws his sword against the duke (II.1, bars 94–102) to enforce respect for the law of Nature. While his very father and his brother Edmund do not recognize Edgar, Lear—even when roving madly—is still considered as the only embodiment of royal legitimacy in the kingdom, at least by some of the characters. Consequently, his tessitura remains the same while Edgar's does not.

19 Comparatively, Reimann's treatment of Cordelia seems somewhat unfortunate. Though Henneberg boasted that, in his libretto, he paid more attention to the character of Cordelia than Shakespeare did,[18] we may not agree. Firstly, she is allotted what the German librettist calls an *aria* (Henneberg 13) when her line "mein Vorsatz bleist, ich werde schweigen" (I.2, bars 59–60 echoing Shakespeare's "Love, and be silent" (I.1, 62) just seemed to have paved the way for a subtler account of a character who "absent is, perhaps, as powerful as [...] present" (Elton 75). Furthermore, Reimann's much stressed idea of giving her a dodecaphonic serie, which is the exact inversion of Edgar's, is highly debatable as inverted series can logically indicate proximity as well as difference. No doubt Cordelia and Edgar have much in common: in Victor Séméladis's opera *Cordélia* (1854), for instance, they are engaged. Both are young and represent the younger generation confronted with the reactions of blind fathers. They are outcasts—though unlike Cordelia, Edgar must hide himself—and real embodiments of Danby's tragic axiom: "Goodness needs a community of goodness. And that is unlikely to be found in the world" (Danby 166). In *King Lear*, the initial partition of the kingdom has undermined the very foundations of kingship. This degeneration has opened the doors to Machiavellianism without any possible return. Significantly, at the end of the play, Albany, the last representative of the royal family, offers Kent and Edgar the possibility of sharing with him the reins of power. Kent refuses, while Edgar's answer is a rather bitter one.[19] In *Lear*, this passage is omitted, the opera ending with Lear's despair, the body of dead Cordelia at his feet. "Goodness needs a community of goodness. And that is unlikely to be found in the world."

20 In Reimann's mind, a musical proof of the proximity of both characters was more effective than mere lines added to the libretto. Structurally, this is well thought out, yet, dramatically, the process does not take into account a huge difference in the temper of the two Shakespearian protagonists. "Imperfection, instability, or confusion will lay everyman open to the necessity of acting more parts than one, until the order is restored. Duplicity will be enjoined on [Edgar] as a virtue" (Danby 171). But duplicity cannot be blamed on Cordelia. Her early voiced resolution to "love according to (her) bond no more nor less" (I.1, 92–93) is her motto throughout the play. Edgar's series of social and strategic metamorphoses are unparalleled in the character of Cordelia.

> **Cordelia**: We are not the first
> Who, with best meaning have incurred the worst.
> For thee, oppressed King, I am cast down;
> Myself could else outfrown false Fortune's frown.
> Shall we not see these daughters and these sisters?
> **King Lear**: No, no, no, no! Come, let's away to prison;
> We two alone will sing like birds i' the cage (V.3, 3–9).

Held prisoners by the evil sisters, she recklessly faces a very likely death sentence, while the old King tries to evade his fate. Unlike Edgar, she never conceals anything, either herself or her thoughts. She will die; he will become king.

Reshuffling the Shakespearian cards

21 A fourth major reason for the precarious cohabitation between opera and theatre is their diverging scopes. Indeed, opera is an inflationary art form, it requires extraordinary plots and agents from its demiurges. Thus, resorting to song as a medium for communication between the characters may appear partly justified. Seventy years ago, W. H. Auden summed up the requirements of the genre:

> The librettist need never bother his head, as the dramatist must, about probability […]. A good libretto plot is a melodrama in both the strict and the conventional sense of the word; it offers as many

> opportunities as possible for the characters to be swept off their feet by placing them in situations which are too tragic or too fantastic for "words". (Auden 9)

22 Thus, in *Lear*, we find most melodramatic elements coming from Shakespeare's text carefully reassessed. For instance, in the play, both Regan and Edmund are led off-stage where they die while Goneril stabs herself in some private room unseen from the audience. In the opera, on the contrary, the three of them die on stage and within a few minutes: Regan, Edmund and Goneril die respectively at bars 745, 768 and 780. This triple death gives Reimann an opportunity to develop a thrilling death-song for Goneril whose atmosphere evokes that of an execution, barely supported as it is by a slow and regular roll of timpani:

> **Goneril**: Er starb, so sterbe auch ich.
> Mir helfen keine Götter mehr.
> Leib und Seele habe ich selbst zu richten.
> Komm, Tod und nimm mich,
> die dir so reiche Ernte brachte… [20]

These lines—II.7, bars 768–782—are a Reimann-Henneberg coinage not to be found in Shakespeare's text.

23 Gloucester's blinding goes through a similar treatment. In his play, Shakespeare has Cornwall alone applying his eye-for-eye conception of justice, even if "pressing poetic justice still further, Regan urges that both eyes be extinguished" (Elton 107) and then kills the revolted servant who has deadly wounded her husband. In Reimann's opera, Regan herself has an active part in the gouging out of the Earl's eyes. Of course, the symbolic value of the ignominious deed is greatly enhanced by having a female hand directly partaking in it. But mostly, it provides a cogent justification for the ensuing dialogue—a piece of sheer drama: II.1, bars 111–134—in which the real nature of Edmund is unfolded to his father who weeps tears of blood as Regan hysterically laughs and yells. Blinding Gloucester, she metaphorically helps him to open his eyes to reality. A librettist's task is to seek or create such crude contrasts.

24 Yet one ought to bear in mind that, as Winton Dean observes, “a good libretto is a scaffold, not an independent structure. To compare it with the play[-text] is irrelevant and unfair; if there is to be a comparison, it must be between the play and the whole opera, music and words together,” preferably both on a stage (Dean 1968, 88). The poetry of opera is essentially to be found in music, words being some sort of springboards. When the two perfectly lock together, they can create “melodramatic opportunities” like the unfolding of Edmund’s real nature. These “melodramatic opportunities” are the very stuff opera is made of. They should break loose from the narrative network and rise to a clearly universal significance. Thus, much of the impressive strength of Reimann’s score rests on such “epiphanies” as Gary Schmidgall would call them, such as the storm scene (I, interlude 2, bars 38–134) and the Dover cliff scene (II.5, bars 374–455). Effective as they might be, these scenes still need a link to connect them together. As Benjamin Britten’s librettist for *The Rape of Lucretia* (1946), Ronald Duncan puts it:

> There are points in a libretto where the drama must unfold, proceed from one situation to another. These developments must be heard and understood […]. Other moments in the drama might give opportunity for a situation to be held or sustained […]. I found I was underestimating the power of music to express precise emotion and characterizations, but later relied on its contribution to the actual statement of the drama. (Duncan 61–62)

25 Following in Alban Berg’s footsteps (the opera *Wozzeck* was created in 1925), Reimann and Henneberg focused their libretto on the illustration of one individual and exemplary tragedy. To reduce Shakespeare’s polyphonic drama to its essential simplicity and concentrate on Lear’s destiny implied a radical clearing out of most political or social statements of the play. To the intricate Shakespearian plot, Reimann and Henneberg substituted a bare trajectory: exposition, peripetia, catastrophe. Summarized, their libretto yields the following synopsis:

- **1st part**: partition of the kingdom and Lear’s decisions. Lear’s humiliation. Confrontation between genuine (Lear’s) and feigned (Edgar-Tom’s) forms of madness;
-

> **2nd part**: excesses of Evil confronted with momentary triumph of Virtue eventually leading to final catastrophe.

Indeed, with Reimann and Henneberg, we realize that a libretto is a distinct literary form, "not a mere drama that is then set to music. It should be a drama which is written for music. This distinction describes the form itself" (Duncan 59).

Conclusion: reasons to hope

26 Therefore, condensing *King Lear* into an effective libretto is undoubtedly a very complex undertaking. Yet somehow the very nature of Shakespeare's dramaturgy does not seem completely antagonistic with the requirements of such an opera-text. Roughly speaking, a Shakespearian play can never be reduced to the sole meaning of its plot or even to the quality of its poetry. Thus, in spite of the inherent difficulties or impossibilities mentioned above, a librettist pondering over the adaptation of a Shakespearian play is likely to find his project and the spirit of the play congenial on three points at least.

27 Let us remember that Shakespeare's plays were not meant to be printed or read but actually performed on a stage. As critic Andrew Gurr aptly stated:

> The fundamental principle they all held, which underlies all consideration of the body of literature they produced, is that their works were written for the stage, for the playing companies, and the durability of print was a secondary consideration, the sort of bonus that would normally only come in the wake of a successful presentation in the company repertoire. (Gurr 22–23)

Now, as far as opera is concerned, few people, even among music lovers, can read a score at sight. Therefore, just like Shakespeare's plays, opera mainly exists when performed. This is a first common point.

28 Although it was not a concern at the time of Shakespeare's plays, let us point out that what we may consider today like apparent improbability seems, at first sight, to be a snare sometimes threatening his plots. For instance, Lear's initial partition of his

kingdom probably appears to most modern readers as too emphatic, a somewhat far-fetched idea lacking credibility. [21] Yet this seems to be essentially a problem when reading the plays. On stage, the author's superior handling of his sources systematically blurs this aspect of his dramaturgy. Moreover, his most puzzling or depraved characters can usually be related to a historical or legendary trend, thus granting a credibility to their actions on stage. Lear's idea of a "Triall of Love"—as Raphael Holinshed (one of Shakespeare's sources) called it—may seem to us psychologically improbable or too emphatic, yet it is recorded in several chronicles of the time. Opera and Shakespeare's plays may have diverging scopes, nevertheless they share a second specificity: emphatic vitality.

29 Finally, turning a play into a libretto implies, above all, drastic cuts in the original text. As we have seen, difficulties arise when one has to select the actual passages or characters to be omitted. Yet, by interlarding his plots with independent themes or *topos*, [22] Shakespeare fortuitously provided such a selection for the benefit of his future operatic adapters, though he obviously did not intend to do so. In the prospect of a libretto, these insertions can be removed without damaging the general sense of the play too much. Furthermore, this impoverishment of the play is sure to be concealed, in the opera, by the shifted poetic focus—from words to music—inherent to any adaptation of this kind. [23] This specificity of Shakespeare's dramaturgy cannot solve every problem a librettist may encounter. Yet, as such, it shows that, in essence, opera and Shakespearean drama are not necessarily antagonistic genres. Or, as composer of *Béatrice et Bénédict* (1862, an opera inspired by *Much Ado about Nothing*) Hector Berlioz said:

> Ce n'est pas qu'il soit possible de transformer un drame quelconque en opéra sans le modifier, le déranger le gâter plus ou moins. Je le sais. Mais il y a tant de manières intelligentes de faire ce travail profanateur imposé par les exigences de la musique. (Berlioz 1)

30 How this "work of profanation"—reducing Shakespeare's five acts and twenty-four scenes to two parts, five interludes and eleven scenes—was carried out by Reimann and Henneberg will be judged from our Annex 3 below. But, at the end of this paper and in a last attempt to illustrate Reimann and Henneberg's approach to Shakespeare, let us

mention, for example, that most of the Fool's lines in *Lear* are not derived from Shakespeare but from an anonymous sixteenth-century text, *Die Ballade vom König Leir und seinen drei Töchtern*, as pointed out by Henneberg himself.[24] In a somehow similar and surprising way, when Reimann was asked why he insisted on having this very character played by an actor and not a singer, something very unusual in an opera house, he boasted: "C'est justement parce que cela ne se fait pas, le Fou reste à l'écart" (Reimann 2022, 133). With *Lear*, the audacious German pair achieved a genuine tour de force no other opera creators came close to. Never wavering when they thought it necessary to go against current uses or aesthetics, they managed to be faithful to Shakespeare, while half of the words in their libretto did not come from his *King Lear* (Candoni 77). One of the main reasons for their success probably lies in this capacity to go recklessly against the grain, just like Shakespeare did. "Le[s] fou[s] reste[nt] à l'écart."

BIBLIOGRAPHIE

Auden, Wystan Hugh. "Some Reflections on Opera as a Medium". *Tempo*, London, no. 20, Summer 1951.

Aycock, Roy E. "Shakespeare, Boito, and Verdi". *The Musical Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, vol. 58, October 1972.

Berlioz, Hector. « Feuilleton ». *Journal des Débats*, Paris, 13 September 1859.

Bilodeau, Louis. « De Shakespeare à Reimann. Le livret de *Lear* au miroir de la pièce ». *L'Avant-Scène Opéra*, Paris, no. 291, March 2016, pp. 82–87.

Bradley, Andrew C. *Shakespearean Tragedy*. London: MacMillan, 1904 [1978].

Burde, Wolfgang. *Reimann: Leben und Werke*. Mainz: Schott, 2005.

Candoni, Jean-François. « Claus H. Henneberg, homme de lettres et d'opéra ». *L'Avant-scène Opéra*, Paris, no. 291, March 2016, p. 77.

Clements, Andrew. "Lear", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 2, London: Macmillan, 1992.

Coleridge, Samuel T. *Table Talk* (29 December 1822). London: John Murray, 1837.

Danby, John F. *Shakespeare's Doctrine of Nature*. London: Faber, 1949.

Dean, Winton. "Shakespeare and Opera", in Phyllis Hartnoll (ed.), *Shakespeare in Music: A Collection of Essays*. London: Macmillan, 1964.

Dean, Winton. “Shakespeare in the Opera House”. *Shakespeare Survey*, Cambridge: Cambridge University Press, no. 18, 1965.

Dean, Winton. “Verdi’s *Otello*: A Shakespearian Masterpiece”. *Shakespeare Survey*, Cambridge: Cambridge University Press, no. 21, 1968.

Duncan, Ronald. *Working with Britten, a Personal Memoir*. Welcombe: The Rebel Press, 1981.

Elton, William R. *King Lear and the Gods*. San Marino: California, Huntington Library, 1966.

Fluchère, Henri. *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*. Paris: Gallimard, 1966.

Granville-Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare*: *King Lear*. London: Sidgwick & Jackson, 1928 [1963].

Gurr, Andrew. *The Shakespearian Stage*, 1574–1642. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Hamilton, Donna B. “The State of Law in Richard II”. *Shakespeare Quarterly*, Washington: Folger Library, vol. 34, no. 1, 1983.

Hazlitt, William. *Characters’s of Shakespeare’s Plays*. London: R. Hunter and C. and J. Ollier, 1817, Everyman’s Library, 1969.

Heberlé, Jean-Philippe. « *Lear* de Aribert Reimann, ou Shakespeare à l’opéra ». *Shakespeare en devenir*, *Réécritures opératiques*, no. 1, 2007, p. 8. <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=118>.

Henneberg, Claus H. « Sur la difficulté de faire un livret d’opéra à partir du *Roi Lear*, de Shakespeare ». *Programme* (French premiere of *Lear*), Paris, 19 November 1978.

Lamb, Charles. *Works*, M. Macdonald (ed.). London: J. M. Dent, 1903.

Mann, Thomas. *Doctor Faustus. The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as Told by a Friend*, translation John E. Woods. New York: Vintage Books, 1997.

Osborne, Charles (ed.). *Letters of Giuseppe Verdi*. London: Gollancz, 1971.

Reimann, Aribert. “Erinnerungen und Vision und was daraus entstehen kann”. *Programmheft zur Uraufführung an der Bayerischen Staatsoper*, Munich, 1978.

Reimann, Aribert. *Sous l’emprise de l’opéra. Conversations avec Julian Lembke et Cyril Duret*. Paris: MF Éditions, 2022.

Schmidgall, Gary. *Literature as Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Schütz, Chantal. “Shakespeare and Opera”. *Encyclopaedia Britannica Online*, 8 April 2014, <www.britannica.com/EBchecked/topic/1369569/Shakespeare-and-opera>

Shakespeare, William. *King Lear*, Reginald Foakes (ed.). London: The Arden Shakespeare, 2020 [1997].

Shelley, Percy B. A *Defence of Poetry*. London: Edward Moxon, 1840 [1909].

ANNEXE

Annexe 1. – List of operas based on Shakespeare's *King Lear*, in chronological order (composer, title of opera, librettist, premiere date and place when any).

- Pietro Generali, *Rodrigo di Valenza*, Felice Romani, 1817, Milan.
- Ferdinando Orlandi, *Rodrigo di Valenza*, Felice Romani, 1820, Turin.
- Filippo Chimeri, *Elmonda di Valenza*, Felice Romani, 1845, Castiglione delle Stiviere.
- Victor Séméladis, *Cordélia*, Emilien Pacini & Emile Deschamps, 1854, Versailles.
- Felipe Pedrell, *Le Roi Lear*, Alphonse Baralle, published in 1877.
- Armand Raynaud, *Le Roi Lear*, Henri Lapierre, 1888, Toulouse.
- Henri Litolff, *Le Roi Lear*, Jules & Eugène Adenis, composed in 1889–1890.
- Antonio Cagnoni, *Re Lear*, Antonio Ghislanzoni, composed in 1893.
- Giulio Cottrau, *Cordelia*, Giulio Cottrau, 1913, Padoue.
- Alberto Ghislanzoni, *Re Lear*, Alberto Ghislanzoni, 1937, Rome.
- Vito Frazzi, *Re Lear*, Giovanni Papini, 1939, Florence.
- Serguei Alexandrovich Pogodin, *Korol' Lir*, Sergei Alexandrovich Pogodin, composed in 1955.
- Fritz Christian Gerhard, *König Lear*, Fritz Christian Gerhard, 1956, Wuppertal.
- Jef Van Durme, *King Lear*, unknown librettist, composed in 1955–1957.
- Lionel Lackey, *King Lear*, Lionel Lackey, composed in 1977.
- Aribert Reimann, *Lear*, Claus H. Henneberg, 1978, Munich.
- Curt Beck, *König Lear*, unknown librettist, composed before 1979.
- Darijan Bozic, *Kralj Lear*, Darijan Bozic, 1986, Maribor.
- Aulis Sallinen, *Kuningas Lear*, Aulis Sallinen and Matti Rossi, 2000, Helsinki.
- Alexander Goehr, *Promised End*, Alexander Goehr and Frank Kermode, 2010, London.

Annexe 2. – Chronological list of Aribert Reimann's main works.

- 1957: *Elegie* (for orchestra).
- 1959: *Konzert* (for cello and orchestra).
- 1961: *Konzert* (for piano and orchestra).
- 1963: *Hölderlin-Fragmente* (for piano and orchestra), *Ein Traumspiel* (opera after August Stringberg).
- 1966: *Verrà la Morte* (cantata after Cesare Pavese).

1969: *Loqui* (for orchestra).
- 1970: *Die Vogel scheuchen* (ballet).
- 1971: *Zyklus* (for baritone and orchestra), *Melusine* (opera after Yvan Goll).
- 1972: *Konzert* (for piano and 19 musicians).
- 1973: *Lines* (for soprano for chamber string orchestra).
- 1974: *Wolkenloses Christfest* (requiem for baritone, cello and orchestra).
- 1975: *Six Poems* (by Sylvia Plath), Variationen (for orchestra).
- 1978: *Lear* (opera after William Shakespeare).
- 1980: *Unrevealed* (by Lord Byron, for baritone and string quartet).
- 1982: *Drei Lieder* (by Edgar Poe, for soprano and orchestra).
- 1984: *Die Gespenstersonate* (opera after August Strindberg).
- 2010: *Medea* (opera after Franz Grillparzer).
- 2017: *L'Invisible* (opera after Maurice Maeterlinck).

Annexe 3. – Summary table

When sketching their libretto, Reimann and Henneberg relied on Johann Joachim Eschenburg's 1777 prose translation, a version they thought stronger theatrically when compared to 19th century translations, among which August Wilhelm Schlegel and Ludwig Tieck's canonical version. The table below intends to point out the reduction and changes made to Shakespeare's original text by the german pair. For example, the brief opening dialogue between Kent and Gloucester has been dropped, just like secondary characters such as the Duke of Burgundy and Oswald. The same erasing process applies to some emotionally powerful passages, like for instance when Lear meets Cordelia after he initially rejected her and tells her that she has many reasons not to love him (IV.7, 73–75). On the other hand, the character of the Fool is given greater prominence in the libretto. It should be noticed that the composer insisted on the fact this character should be interpreted by an actor, not a singer (Reimann 2022, 132–133). Among numerous other changes, it should also be noted that the opera ends with Lear in despair, appearing with Cordelia's dead body in his arms, and not with Albany, Kent and Edgar trying to scheme out the future of the kingdom, as in Shakespeare (Bilodeau 82).

LEAR (parts, scenes, bars)	PLOT	*KING LEAR* (acts, scenes, lines)
I.1, 1–91.	Partition of the kingdom.	I.1, 35–121.
I.1, 92–123.	Kent exiled.	I.1, 122–182.
I.1, 124–152.	Dowerless Cordelia to King of France.	I.1, 214–268.
I.1, 153–194.	ENSEMBLE (octuor)*.	n.a.

I.1, 195–248.	Regan & Goneril secure for themselves Lear's former power.	I.1, 285–308.
I.1, 249–281.	Edmund to Edgar: run away from Gloucester.	I.2, 151–168.
I.1, 282–336.	Edmund's soliloquy on bastardy.	I.2, 1–22.
I.1, 337–415.	Edmund: forged letter to Gloucester.	I.2, 27–58 & 75–117.
Bars 416–451.	INTERLUDE 1.	n.a.
I.2, 452–489, 499–502, 509–511 & 532–554.	CHORUS: behaviour of Lear's "riotous knights".	n.a.
I.2, 464–487.	Regan & Goneril's refusal to obey Lear's summons.	I.4, 49 & 65–66.
I.2, 490–514.	Disguised Kent re-enters Lear's service.	I.4, 4–25 & 31–41.
I.2, 515–530.	Fool's bonnet to Kent.	I.4, 93–111.
I.2, 554–663.	Kent in stocks.	II.2, 125–136.
I.2, 664–884.	Lear's knights: progressive reduction.	I.4, 191–243 & 267–300; II.2, 335–389 & 460–467.
I.2, 885–918.	Lear leaves Albany's castle. Doors locked behind him.	II.2, 476–499.
Bars 919–963.	INTERLUDE 2.	n.a.
I.3, 964–1050.	Storm scene.	II.2, 1–23, 60–62 & 69–93.
Bars 1051–1076.	INTERLUDE 3.	n.a.
I.4, 1077–1216	Encounter with Tom: three types of madness on the heath.	II.2, 172–192; III.3, 1–19; III.4, 39–67 & 78–111.
I.4, 1217–1285.	Gloucester finds out Lear. Takes him to a shelter.	III.4, 122–152 & 168–173; III.6, 20–28, 73–89 & 99–102.
II.1, 1–134.	Questioning and blinding of Gloucester.	III.7, 4–93.
II.2, 135–146.	Replacing Albany by Edmund at the head of Goneril's troops.	IV.2, 11–18.
II.3, 147–154 & 162–213.	Parallel scenes: a) French camp: mad Lear sleeps. Cordelia by his side; b) Albany's castle: "Yours un the ranks of death".	IV.4, 1–8 & 15–20; IV.2, 18–25.
II.4, 237–272.	Mad Tom leads blind Gloucester to Dover.	IV.1, 10–11, 27–33 & 49–82.

II.4, 273–352.	Albany revolted by Goneril's behaviour.	IV.2, 29–98.
Bars 353–373.	INTERLUDE 4.	n.a.
II.5, 374–455.	Edgar/Gloucester: Dover cliff scene.	IV.6, 1–77.
II.5, 456–523.	Encounter mad Lear/blind Gloucester.	IV.6, 82–106, 128–131, 172–199 & 274–281.
Bars 524–542.	INTERLUDE 5.	n.a.
II.6, 543–626.	Lear/Cordelia: recognition scene. Lear's contrition.	IV.7, 26–84.
II.7, 627–643.	Edmund has to choose between Regan and Goneril.	V.1, 56–70.
II.7, 644–681.	Lear & Cordelia prisoners: "Birds I'th' cage".	V.3, 3–19 & 28–40.
II.7, 682–698.	"I hold you but a subject… not as a brother".	V.3, 41–84.
II.7, 699–714.	REGAN'S DEATH (poison).	n.a.
II.7, 715–768.	Duel between Edmund & Edgar: Edmund killed.	V.3, 123–171, 235–236 & 250–252.
II.7, 769–786.	GONERIL STABS HERSELF.	n.a.
II.7, 787–849.	Lear carries body of dead Cordelia. He dies.	V.3, 255–311.
Bars 850–873	RETURN OF THE STORM (end of opera).	n.a.

* Capital letters indicate Reimann's own coinages, obviously not to be found in the original text.

Annexe 4. – Main international productions of Reimann's *Lear*.

- Munich 1978, revivals 1979, 1980, 1982.
- Düsseldorf 1978, revival Stuttgart, 1980.
- San Francisco 1981 (English translation), revival 1985.
- Mannheim 1981.
- Nuremberg 1982.

Paris 1982 (French translation).
- Berlin 1983, revivals 1984, Warsaw 1985, 1986, Amsterdam 1987, Zurich 1988.
- Braunschweig 1985.
- Mönchengladbach 1985.
- London 1989.
- Darmstadt 1991.
- Oldenburg 1993.
- Wien 1997.
- Dresden 1999, revivals 2011, 2002.
- Turin 2001.
- Innsbruck 2001, revival Essen 2002.
- Amsterdam 2001.
- Frankfurt 2008, revival 2012.
- Berlin 2009, revivals 2010, 2012.
- Kassel 2010.
- Hamburg 2012, revival 2014.
- Malmö 2013.
- Tokyo 2013.
- Budapest 2016, revival Munich 1978 production.
- Paris 2016, revival 2019.
- Munich 2021…

Approximately thirty different productions of *Lear* (translated from German or not, revivals not included) have taken place all over the world since it was created in 1978. This score is usually regarded as one of the most popular in German operas of the second half of the 20th century.

NOTES

1 The first plot is the story of King Lear. It begins with Lear's dividing his kingdom between his daughters: Goneril, Regan and Cordelia. A series of dramatic events follow, ending with the deaths of Cordelia and Lear.
The second plot concerns the Earl of Gloucester and his treatment of his sons: Edgar and Edmund. Closely linked, these two plots reinforce each other. On this point, see Elton 267–283.

2 See Annex 1 for a chronological list of operas based on Shakespeare's *King Lear*.

3 See Annex 2 for a list of Reimann's main works.

4 “Eminent recent European adaptations include Aribert Reimann’s *Lear* (1978) based on an extraordinarily austere rendering of Shakespeare’s […] play,” writes, for instance, Chantal Schütz, “Shakespeare and Opera”, *Encyclopaedia Britannica*, *Encyclopaedia Britannica Online*, 9 April 2014, <www.britannica.com/EBchecked/topic/1369569/Shakespeare-and-Opera>.

5 Out of the twenty operas so far adapted from *King Lear* and composed between 1817 and 2000 (see below Annex 1), Reimann and Henneberg’s *Lear* is the only one to have entered the world repertoire of the most performed scores (see *Lear*’s main productions in our Annex 4). Appearing during the first decades of the 20th century, this repertoire combines numerous criteria such as general cultural policy, the programming policy for a given period and a given place, public taste, popular works that became a kind of heritage, the desire to present rare works, creations or re-creations… All this in a context where questions of financial costs weigh heavily. Concerning the other operatic adaptations of *King Lear*, their interest seems essentially historical. In fact, they concern the history of opera rather than the history of Shakespeare. Some of these scores never saw an opera stage, others simply disappeared; a polite reception met the rest, except well received Aulis Sallinen’s *Kuningas Lear* (2000) and more recently Alexander Goehr’s *Promised End* (2010). As a matter of fact, when asked about all these works, a somewhat indifferent Reimann answered: “Il y a même des opéras d’après *Le Roi Lear*, un Italien [Antonio Cagnoni? Giulio Cottrau? Vito Frazzi? Pietro Generali? Alberto Ghislanzoni? Ferdinando Orlandi? …] en a écrit un, mais je ne voulais pas en entendre parler.” (Reimann 75)

6 *Hamlet* is the longest Shakespeare play (30,557 words). Then comes *Richard III* (29,278), *Coriolanus* (27,589), *Cymbeline* (27,565), *Othello* (26,450) and *King Lear* (26,145). The shortest one is *The Comedy of Errors* (14,701). See <www.opensourceshakespeare.org/views/plays/plays_numwords.php>. Yet the number of words depends on the editions used. In the case of *Lear*, the Folio version is shorter than the Quarto one.

7 R. A. Foakes-Arden 2020 [1997] edition.

8 *Lear* is an opera in two parts, five interludes and eleven scenes. Part I: four scenes. Part II: seven scenes.

9 Incidentally, Aribert Reimann’s third opera, *Lear*, was dedicated to the memory of Nicolas Nabokov who, in 1973, composed a *Love’s Labour’s Lost* on a libretto by W. H. Auden and Chester Kallman.

10 Lines echoing Shakespeare's:
Cordelia (near Dover): All blessed secrets …
Goneril (in Albany's castle, to Edmund): … my most dear Gloucester …
Cordelia (near Dover): All you unpublished virtues of the earth …
Goneril (in Albany's castle): This trusty servant shall pass between us. Ere long you are like to hear … a mistress's command.
Cordelia (near Dover): Spring with my tears. Be aidant and remediate in the good man's distress.

11 The term "dodecaphonic" or the expression "dodecaphonic serie" is used when describing music in which the twelve notes of the chromatic scale are used equally and each note has the same importance. Serialism allows for the composition of atonal works. Though he did not invent serialism or dodecaphonism, Austrian composer Arnold Schönberg popularised it.

12 "We have summoned you here in order to divide our empire in front of your eyes, between our daughters" (my translation).

13 Vito Frazzi wrote his opera *Re Lear* between 1922 and 1928. But this score was not performed until 1939. See below our list of operas based on Shakespeare's *King Lear* (Annex 1).

14 Reimann's sentence "dans *Lear*, le personnage d'Edgar mue en Tom. Il intègre le rôle du contre-ténor à mesure qu'il emprunte sa voix" (Reimann, *Sous l'emprise* 141) echoes Shakespeare's lines "Methinks thy voice is altered and thou speak'st / In better phrase and matter than thou didst."

15 Ironically, since social fall is being conveyed by a rise in tessitura.

16 See Regan's I.2, bars 585–589: "Und ist doch nur ein Greis, dem man sagen muβ, was recht, was unrecht." My translation: "And yet he is only an old man to whom one must say what is right and what is wrong."

17 Among many publications on the law and kingship in Shakespeare's plays, see Donna B. Hamilton, "The State of Law in Richard II", *Shakespeare Quarterly*, Washington, Folger Library, vol. 34, no. 1, 1983, pp. 5–17.

18 "L'opéra connaissant la simultanéité autrement que le théâtre, je me décidai pour les scènes simultanées, ce qui me donna également l'occasion de tenir davantage compte du personnage de Cordelia que ne le fait Shakespeare. Pour elle, j'écrivis un 'air'." (Henneberg 13)

19 In the quarto version of the play, Edgar does not answer, his folio words being attributed to Albany.

20 **Goneril**: He died, so I die too.
Gods no longer help me.
Body and soul I have to judge for myself.
Come, death, and take me,
that brought thee so rich a harvest … (My translation)

21 The same remark could be made, for instance, about the Anne-Richard seduction scene in *Richard III* (I.2) or the presence of double twin characters in the *Comedy of Errors*.

22 Highly patterned as they are, Shakespeare's plays always retain enough plot flexibility to allow a life of their own to some specific themes or ideas. It is possible, for instance, to study the political meaning backing Cordelia's "I love your majesty / According to my bond, no more nor less" (I.1, 92–93) as an independent theme without defacing or losing sight of the progressive development of the drama itself. Such an approach could be focused, for instance, on traditional allegiance to the King (embodied by Cordelia and Kent) *versus* political opportunism of all-time and Machiavel-scented ethics (Goneril, Regan and Edmund). In the same way, at the time Shakespeare was busy plotting his play, skepticals and Christians were fiercely arguing about creation ex nihilo. This religious controversy is present, for instance, in the contrapuntal opposition between King Lear's "nothing will come out of nothing" (I.1, 90) and the "miracle" Edgar does in the Dover cliff scene: lying to Gloucester—i.e. saying what is not—he helps him to accept his fate, hence saves his life.

23 On this shifted poetic focus from words to music, see Jean-Philippe Heberlé and his remark about Reimann's work on atonality, "comme pour mieux mettre en évidence l'impossibilité de créer l'harmonie dans un monde où règnent le désordre et le chaos".

24 "Die Ballade vom König Leir und seinen drei Töchtern", complete text to be found in *Programmheft zur Uraufführung an der Bayerischen Staatoper*, Munich, 1978, pp. 5–8.

RÉSUMÉS

English
William Shakespeare's plays are one of the main sources of inspiration for the international opera scene. Over the centuries, some 350 opera composers have adapted one of his plays. Yet few of these works have been

successful enough to enter the world repertoire of the most performed scores. *King Lear* is one of Shakespeare's longest and most complex plays. Significantly, Aribert Reimann's version, created in 1978, is the only one, out of the twenty other operas adapted from *King Lear* and composed between 1817 and 2000, to have entered the aforementioned world repertoire. The aim of this article is to find out how Reimann and his librettist Claus H. Henneberg managed to do it and, more generally, what this opera says about operatic adaptations of Shakespeare's plays. We will thus pay particular attention to the way Reimann and Henneberg tackled four major structuring issues. The first concerns the total length of the work and the cuts to be made in the original text. Then, we will look at the way the German pair dealt with the complex and polymorphous nature of Shakespeare's characters, before tackling the question of enunciation on the operatic stage and its specificities in terms of action. Last, since opera is a global art form, we will wonder whether a libretto is a drama set to music or a drama written for music, and see how Reimann and Henneberg answered this question.

Français

William Shakespeare et son œuvre constituent l'une des principales sources d'inspiration de la scène lyrique internationale. Au fil des siècles, environ 350 compositeurs ont adapté une ou plusieurs de ses pièces à l'opéra. Mais peu de ces œuvres ont connu un succès suffisant leur permettant d'intégrer le répertoire mondial des partitions les plus jouées. Parmi les œuvres de Shakespeare, *Le Roi Lear* est l'une de ses pièces les plus longues et les plus complexes. De manière significative, sur les vingt opéras adaptés du *Roi Lear* et composés entre 1817 et 2000, aucun n'est entré dans le répertoire mondial susmentionné. Aucun, sauf celui du compositeur allemand Aribert Reimann et de son librettiste Claus H. Henneberg, créé en 1978. Le but de cet article est donc de savoir comment tous deux ont réussi à créer un opéra à partir du *Roi Lear* et, plus généralement, ce que cet opéra dit des adaptations lyriques des pièces de Shakespeare. Pour ce faire, nous accorderons une attention particulière à la manière dont le couple allemand a abordé quatre grandes questions de structuration. La première concerne la longueur totale de l'œuvre et les coupes à opérer dans le texte original. Il s'agira ensuite d'étudier la manière dont Reimann et Henneberg ont traité la nature complexe et polymorphe des personnages de Shakespeare, avant d'aborder la question de l'énonciation sur la scène lyrique et ses spécificités en matière d'action. Enfin, l'opéra étant un art global, nous nous demanderons si un livret est un drame mis en musique ou un drame écrit pour la musique, en regardant comment Reimann et Henneberg ont répondu à cette question.

INDEX

Mots-clés
opportunités mélodramatiques, adaptation, traitement du temps, proximité musicale

Keywords
melodramatic opportunities, different art-forms, time treatment, musical proximity

AUTEUR

Patrick Issert
Patrick Issert is a PhD student at University of Clermont Auvergne, IHRIM (France). He is currently writing a doctoral thesis on Shakespeare and opera. While working as a journalist for media such as *Radio-Canada*, *Le Matin de Paris*, *Libération*, *Agence France-Presse* and *L'Équipe*, he published academic articles on Shakespearean music. As a research assistant based in Paris for the University of Victoria (B. C., Canada), he contributed to *A Shakespeare Music Catalog*, a five-volume reference book published in 1991 by Oxford University Press.
patrick.issert@doctorant.uca.fr
IDREF : https://www.idref.fr/112081622
ISNI : http://www.isni.org/000000038335368X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15056719

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

"Nothing will come of nothing." – *Aribert Reimann's* Lear *and Its Libretto*

Julian Lembke

DOI : 10.35562/rma.178

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Reimann et l'opéra littéraire
Le sujet et ses sources
L'épigraphe
Le texte
L'évolution du livret
Langage et traduction
Conclusion

TEXTE

Reimann et l'opéra littéraire

1 Aribert Reimann (1936-) figure parmi les compositeurs lyriques les plus importants de la seconde moitié du XXe siècle et d'aujourd'hui. N'appartenant ni à l'avant-garde identifiée avec la musique sérielle des années 1950 et 1960, ni au néoclassicisme, son contre-courant, il a élaboré un style unique en assimilant un certain nombre de techniques d'écriture contemporaines, sans toutefois adopter des procédés préexistants. Que ce soit la micro-tonalité, les clusters [1], les sonorités inspirées de la musique électronique ou l'organisation dodécaphonique du matériau, Reimann appréhende de nombreux phénomènes de la musique après 1950 de façon parfaitement iconoclaste et individuelle. La prédétermination sérielle prônée par Pierre Boulez (1925-2016) ou Karlheinz Stockhausen (1928-2007) lui est aussi étrangère que le retour aux formes des XVIIIe et XIXe siècles, quand bien même ses œuvres font preuve à la fois d'une construction

minutieuse, partant souvent d'un matériau restreint qui se ramifie par la suite, et d'une grande expressivité lyrique. Sa maîtrise absolue de l'écriture vocale, virtuose mais toujours modelée sur la physionomie de la voix, y est pour beaucoup. Elle donne lieu à une expression profondément humaine. Reimann en a appris le vocabulaire en tant que pianiste et accompagnateur de chanteurs tels que Dietrich Fischer-Dieskau, Ernst Haefliger ou Brigitte Fassbaender. Cette exigence sans compromis de cohérence et d'individualité n'empêche pas l'évolution du style. Celui de Reimann change considérablement au cours de ses trois premiers opéras, *Le Songe* (1964) d'après August Strindberg, *Mélusine* (1971) d'après Yvan Goll et *Lear* (1978), pour atteindre la radicalité qui, selon lui, sied au texte de William Shakespeare. Cette partition constitue un tournant dans son catalogue d'œuvres, qui, par la suite, continueront d'engendrer de nouveaux principes sonores et formels en fonction des sujets littéraires dont il s'empare. Ses opéras représentent toujours l'aboutissement d'une transformation personnelle qui englobe aussi des projets non scéniques et concertants.

2 Reimann est avant tout un lecteur lucide au travail, dont l'univers artistique se conjugue à l'influence de poètes, romanciers et dramaturges. Il appartient à une génération de musiciens qui se retrouvait face au dilemme moral de vouloir ressusciter l'opéra, largement voué aux gémonies. Aux yeux d'une avant-garde qui souhaitait faire table rase avec toute idée antérieure à la Seconde Guerre mondiale, ce genre regorgeait de vestiges romantiques et représentait une société révolue qui n'avait pas connu les affres de la guerre ni la Shoah, ce qui, d'ailleurs, est un anachronisme. À toute époque, l'humanité est confrontée aux catastrophes sociales et politiques. Au reste, la récente récupération des œuvres de Richard Wagner par la propagande national-socialiste allemande n'était pas pour rassurer un milieu musical hostile à l'art lyrique, l'amalgame entre modernité et intégrité étant à l'origine de nombreux malentendus esthétiques. Pour le philosophe Theodor W. Adorno (1903-1969), toute poésie après Auschwitz est « un leurre et une absurdité » (Adorno 51-59). Le poète Paul Celan (1920-1970) — un des auteurs de prédilection de Reimann qui le mit en musique à maintes reprises, parfois à l'instigation de Celan lui-même — trouve un subterfuge hybride. En rejetant à la fois l'image candide du

troubadour en proie à ses émotions et l'aberration de vouloir rester objectif face à l'inconcevable, les deux insinués par Adorno, il transforme cette conscience historique en anti-style, en langage gris (*grauere Sprache*), afin d'exprimer ce qui est trop abjecte pour être énoncé (Emmerich 130-131). Il en va de même pour l'opéra littéraire qui, de par ses implications socio-psychologiques, a trait à la conception du monde, à la philosophie et au comportement des hommes, ce qu'il partage avec le théâtre, un de ses composants. Ainsi l'opéra littéraire peut être jugé « impur » par des compositeurs sériels dont l'esthétique paraît à son tour dogmatique et figée selon l'appréciation de ses adversaires. Il propose une forme éclectique opposée à la forme absolue, que des compositeurs tels que Reimann veulent renouveler à l'aune de valeurs éthiques.

3 Quelle est donc la définition du terme *opéra littéraire* ? Il s'agit d'une œuvre lyrique d'après un texte littéraire préexistant, très souvent une pièce de théâtre. Le concept n'est certes pas propre au XXe siècle, mais il existe une différence fondamentale entre l'approche romantique (par exemple Verdi mettant en musique Shakespeare) et celle de la musique contemporaine. Jusqu'à la fin du XIXe siècle et l'avènement du drame musical wagnérien, l'opéra est régi par un ensemble de codes et d'éléments formels auxquels le texte est subordonné : la subdivision en air, récitatif ou ensemble et le mètre des vers, pour ne citer que deux exemples. Dans l'opéra littéraire, se réalise le processus inverse. La forme, sans cesse réinventée, est déduite du texte dont il convient de conserver le langage. Claus Hobe Henneberg (1936-1998), auteur du livret de *Lear*, constate qu'un librettiste tel qu'Arrigo Boito, bien que corseté par les conventions du théâtre musical de l'époque, prend davantage de libertés avec le langage dont les lois ne gouvernent pas encore la musique (Henneberg, in Fischer 268). En outre, l'opéra des XVIIIe et XIXe siècles s'intéresse essentiellement à l'intrigue, tandis que l'opéra littéraire met en valeur la fable, sorte de substrat de l'intrigue comparable à la morale (Dahlhaus 150-151). Cela est important pour la démarche de Reimann qui est un témoin de l'époque. Ayant survécu à la guerre, dans laquelle il perdit son frère aîné et la famille son logement, il passa de nombreux mois en cavale, connut la privation et la peur. Par la suite, il demeura à Berlin-Ouest, sa ville natale aux prises avec la Guerre froide. Bien que cela ne soit pas son mobile principal, chacun

de ses opéras est associé à un contexte historique et politique précis. Parfois, ce commentaire est direct — comme dans *Troades* (1986) d'après Euripide et Franz Werfel, écrit expressément contre la guerre à un moment difficile de la politique internationale —, parfois il est sous-jacent, en suspens — à l'image du *Château* (1992) d'après Franz Kafka, composé peu de temps après la chute du mur de Berlin lorsque les révélations sur l'état policier de la RDA foisonnaient —, parfois encore, Reimann est rattrapé ultérieurement par l'actualité de son sujet, qui n'est jamais explicitée dans le texte, mais reflétée au niveau de la fable, de l'énoncé de l'œuvre.

Le sujet et ses sources

4 *Lear* — au même titre que son pendant féminin, *Médée* (2009) d'après Franz Grillparzer, trente ans plus tard — est un marginal parmi les sujets de Reimann, qui proviennent tous d'un contexte littéraire entre 1890 et 1936, allant du symbolisme au surréalisme, en passant par l'expressionnisme. Dès 1968, le baryton Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012) évoque le projet auprès de Reimann qui hésite, reculant surtout devant le poids de la tradition. Verdi, n'a-t-il pas essayé pendant des années de mettre en musique *Le Roi Lear* sans y parvenir ? Franz Werfel, dont Reimann choisit l'adaptation des *Troyennes* d'Euripide pour son opéra *Troades*, relate cet épisode douloureux de la vie du compositeur italien dans *Verdi – Le roman de l'opéra* (1923). Dieskau, fasciné par le personnage du roi qu'il souhaite interpréter sur une scène d'opéra, demande aussi à d'autres compositeurs (Henneberg, in *Avant-scène Opéra* 80), dont notamment Benjamin Britten. Entre-temps, Reimann croit avoir trouvé un accès à cette pièce qu'avant il jugeait trop parfaite en elle-même pour offrir un angle d'approche au compositeur. Il entend dans ses propres œuvres des années 1970 la préfiguration de ce que sera la sonorité de *Lear*, cette violente force orchestrale qui lui permet d'envisager une musique suscitée par la tragédie de Shakespeare. Sa participation confirmée, Dieskau ébauche une première version du livret, mais, rapidement, leur choix se porte sur le librettiste Claus H. Henneberg avec qui Reimann a déjà travaillé dans le cadre de *Mélusine*. Henneberg, traducteur de formation, dramaturge et directeur de théâtre, est un des librettistes allemands les plus sollicités de la seconde moitié du XXe siècle, ayant collaboré

avec Péter Eötvös, Manfred Trojahn ou encore Matthias Pintscher. Dans un premier temps, il rencontre cependant les mêmes difficultés que Reimann. Considérant l'œuvre de Shakespeare comme trop hermétique, sans point de départ possible pour la musique (Henneberg, in Schultz 29), il propose d'autres textes de la même époque ou avec un sujet similaire : *Séjan, sa chute* (1603) de Ben Johnson, *Dommage qu'elle soit une putain* (1623) de Henry Ford, *L'Américain* (1877) de Henry James. L'échec d'innombrables œuvres lyriques d'après Shakespeare serait dû à la trop forte vie intérieure du texte qui n'en appellent pas à la musique (Henneberg, in Fischer 262). L'écrivain Wystan Hugh Auden (1907-1973), ami de Henneberg et librettiste d'Igor Stravinsky, Benjamin Britten et Hans Werner Henze, déclare tout bonnement que Shakespeare ne se prête pas à l'opéra, à l'exception de *Peines d'amour perdues* qu'il s'apprête à transformer en livret pour Nicolas Nabokov (Henneberg, in Schultz 29). Cette pièce est entourée d'une aura mythique, bien que fictive, dans le domaine de la musique contemporaine : Adrian Leverkühn, compositeur et personnage principal du roman *Le Docteur Faustus* (1947) de Thomas Mann, en fait une de ses œuvres de jeunesse. Nabokov, ami de Reimann et dédicataire de *Lear*, estime par ailleurs que *Le Roi Lear* est un sujet maudit (Henneberg, in *Avant-scène Opéra* 81) et le compositeur Michael Tippett commente : « Il n'y a que les étrangers qui soient suffisamment éhontés pour s'en prendre à *Lear* [2]. » (Henneberg, in Schultz 29) Toutefois, Henneberg doit se rendre à l'évidence, Reimann et Dieskau restent intransigeants sur le choix du sujet.

5 Un autre problème à résoudre est celui de la langue. La traduction des œuvres de Shakespeare qui fait référence en Allemagne, encore tardivement au XXe siècle, est signée Auguste Schlegel (1767-1845) et Ludwig Tieck (1773-1853), en collaboration avec Wolf von Baudissin (1789-1878) et Dorothea Tieck (1799-1841). Ni Reimann, ni Henneberg ne pensent pouvoir venir à bout de ce produit anachronique du mouvement romantique allemand dont le langage, certes poétique, use de mots et d'une syntaxe parfois surannés et, en même temps, d'une métrique plus régulière que celle de l'original. Les images sont plus ternes que celles de Shakespeare, ses jeux de mots rectifiés, les ambiguïtés désamorcées (Wenzel 315). Une version véritablement contemporaine, telle que celle du dramaturge John von Düffel (2017),

n'existe pas encore. C'est alors que Henneberg découvre par hasard dans les étalages d'un bouquiniste berlinois la traduction rare de Johann Joachim Eschenburg (1743-1820). Datée de 1777 et « contenant quelques erreurs » (Henneberg, in Schultz 29), elle a pourtant le mérite de présenter cette force et « dureté du langage » (Henneberg, in Fischer 266) que compositeur et librettiste cherchent désespérément. Bien qu'antérieure à la traduction dite Schlegel-Tieck, à laquelle on peut reprocher les mêmes fautes d'expression ou de concordance des temps, elle est rédigée en prose, suivant un courant allemand du XVIIIe siècle. Celui-ci commence avec Christoph Martin Wieland [3] (1733-1813), dont Eschenburg perpétue le travail. Les travaux de Gottfried August Bürger (1747-1794) ou Reinhold Michael Jakob Lenz (1751-1792) s'y inscrivent également. Eschenburg s'appuie sur une des éditions anglaises les plus fiables de l'époque, celle de Johnson and Steevens (1773), et établit un important appareil critique, prenant en compte de nombreux commentaires sur l'œuvre de Shakespeare (Paulin 102). L'édition comporte aussi un essai du traducteur ainsi que la ballade médiévale du *Roi Leir et de ses trois filles* [4] (*Ballade vom König Leir und seinen drey Töchtern*) dont Henneberg compte intégrer des éléments au livret (Henneberg, in Fischer 266). La méthode d'Eschenburg montre donc un état de documentation supérieur à ses successeurs. Roger Paulin lui trouve une précision sémantique qui fait date (Paulin 102). La traduction nivelle toutefois les trois formes de discours, à savoir le vers blanc, la prose et le poème, ce qui contribue surement à l'impression de dureté relevée par Reimann et Henneberg. Cependant, les poèmes qui parsèment le texte du Fou et d'Edgar sont conservés.

6 Ne sachant comment relever le défi, Henneberg commence par se poser des questions générales de dramaturgie. Un premier réflexe consiste à vouloir supprimer la partie de l'intrigue consacrée à Gloster (Gloucester) (Henneberg, in Schultz 29), mais toute l'architecture de l'œuvre repose sur la correspondance entre Lear et ses filles d'un côté et Gloster et ses fils de l'autre. La pléthore de scènes courtes est à éviter (Henneberg, in Fischer 265). Regrouper les scènes de la lande en un seul ensemble paraît s'imposer, tout comme l'idée des scènes simultanées dans la seconde partie (Henneberg, in Schultz 29).

L'épigraphe

7 L'œuvre est dédiée « In memory of Nicolas Nabokov ». La copie au propre du manuscrit, terminée le 12 février 1978, porte une dédicace prédatée à Nabokov, à l'occasion de son 75e anniversaire qui aurait eu lieu le 17 avril de la même année. Sa mort étant survenue le 6 avril, trois mois avant la création de *Lear*, Reimann était obligé de modifier l'inscription. Henneberg est d'ailleurs le traducteur de ses mémoires intitulées *Cosmopolite*. Reimann exprime aussi sa gratitude envers Dieskau, sans qui il n'aurait pas trouvé l'audace d'écrire cet opéra, et envers Uwe Schendel, son compagnon de l'époque et futur co-librettiste de *La Sonate des spectres* d'après August Strindberg.

8 Le corps de texte est précédé d'une épigraphe en quatre parties, commençant par une citation de Joseph von Eichendorff :

> Dans *Lear*, les douleurs de l'âme, après être passées par le labyrinthe de la misère humaine, finissent fatalement par prendre la forme de la folie, puisque la triste hérésie des païens, qui ne cherchent du secours que dans ce monde ici-bas, n'est pas capable d'y voir un simple prélude à l'au-delà rédempteur [5].

La teneur religieuse de cet extrait peut surprendre si l'on se souvient que Reimann a grandi dans une famille très protestante, ce qui le marqua profondément et de manière ambiguë, au point qu'il n'écrive d'œuvres sacrées — dont un *Requiem* (1980/1982) substantiellement catholique — qu'après la mort de ses parents. Toujours est-il que son premier opéra *Le Songe* évoque déjà la question religieuse de la condition humaine. Le choix de cette épigraphe peut être considéré comme d'autant plus personnel que Reimann, dès son plus jeune âge, met en musique la poésie d'Eichendorff, entre autres dans *Nachtstück II* (1978) pour baryton et piano, composé dans la foulée de *Lear*.

9 S'ensuivent trois extraits du *Roi Lear*, en anglais dans le texte. Le premier est une réflexion sur les origines et la lucidité de toute folie, sujet amplement débattu à travers la pièce de Shakespeare : « Lear : Quand nous naissons, nous pleurons d'être venus sur cette grande scène de fous. » (Shakespeare/Leyris 936)

10 Le deuxième extrait semble être un commentaire plus intime sur les effets dévastateurs d'une existence qui méprise ce qu'elle est. Cela vaut pour toute orientation, religieuse, sexuelle ou autre, mais également pour les racines et origines de l'individu. De ce fait, cet extrait prend une dimension politique. Pendant la période de gestation de *Lear*, l'Allemagne est traversée par une vague d'attentats terroristes connue sous le nom d'*Automne allemand* (*Deutscher Herbst*). Aux mois de septembre et octobre 1977, les membres de la *Fraction armée rouge*, mènent un combat extrémiste contre les représentants de la génération de leurs parents corrompus pendant le régime national-socialiste, et contre un prétendu impérialisme américain. Sans vouloir surestimer cet aspect, la question de l'identité par rapport à l'ascendance semble résonner dans cette réplique : « Albany : O Gonerille ! J'ai peur d'un caractère chez qui la nature, méprisant ses origines, ne peut se contenir en des limites certaines. » (Shakespeare/Leyris 927-928)

11 Le troisième et dernier extrait va encore plus loin en évoquant directement la différence des générations dont la plus jeune est confrontée à une catastrophe imminente. Shakespeare attribue cette réplique à Edgar ou Albany, selon qu'il s'agit du Folio ou du Quarto : « Edgar : C'est le plus vieux qui a souffert le plus : nous qui sommes jeunes ne verrons jamais tant de choses et ne vivrons point si longtemps. » (Shakespeare/Leyris 952)

12 L'interprétation politique de ces éléments de l'épigraphe n'est pas fortuite. Reimann avait l'impression d'être rattrapé par l'actualité lorsque, composant la scène de l'aveuglement de Gloster, il apprit l'assassinat de Hanns Martin Schleyer, haut-fonctionnaire d'économie, ancien SS et membre de la NSDAP (Lembke 110). Dans son carnet de bord de l'année 1977, conservé à la Fondation Paul Sacher à Bâle, le compositeur note qu'il est très inquiet de la situation politique du moment qui devient intenable. Saisi par le lien, quoiqu'aléatoire, entre l'actualité et l'œuvre qu'il est en train d'écrire, il inscrit les événements récents dans son journal dont, entre autres, le suicide collectif des terroristes incarcérés à la prison de Stammheim, survenu un jour avant la composition de celui de Goneril qu'il vit comme un soulagement. Cependant, Reimann et Henneberg prirent soin de n'imposer aucune interprétation politique ou sociétale de leur travail. Aussi existentiel que le projet soit pour Reimann,

l'œuvre ne s'inscrit dans aucune idéologie, à moins qu'il ne s'agisse d'une réflexion abstraite sur l'abus du pouvoir en général. Livret et musique sont le résultat d'une réflexion profonde sur la dramaturgie, le langage et les textes sources.

Le texte

13 Afin de pouvoir apprécier les détails de la proposition de Henneberg, laquelle, loin d'être un simple travail de coupures, donne une nouvelle forme au texte de Shakespeare, tout en gardant l'équilibre entre susciter de la musique et s'éclipser au profit de celle-ci, comparons le livret définitif avec la pièce de théâtre ; Shakespeare prévoit cinq actes variant de trois à sept scènes. Henneberg conçoit deux parties, respectivement de quatre et sept scènes. Le tableau comparatif ci-dessous identifie les scènes originales par rapport au découpage du livret :

Tableau comparatif entre les scènes originales et le découpage du livret.

Henneberg	**Shakespeare**
Première partie Scène 1 : – Lear/ses Filles + Kent/France + ensemble/Fou – Edmund/Edgar - Edmond/Gloster	I/1 (Fou : I/4 - ballade) I/2
Scène 2 : – Lear/chevaliers (chœur) + Kent/Fou – Goneril/Regan + Kent – Lear/Fou/Goneril + Albany – + Gloster/Cornwall/Regan	I/4 I/3 - II/4 + II/2 I/4 II/4
Scène 3 : – Lear/Fou/Kent	III/2
Scène 4 : – Edgar + Lear/Fou/Kent + Gloster/chevaliers (chœur)	II/3 + III/4 - III/6 (III/2) - (ballade)
Seconde partie Scène 1 : – Cornwall/Edmund/Regan/Goneril + Gloster + Serviteur	(III/5) - III/7
Scène 2 / Scène 3 (simultanées) : – Goneril/Edmund - Goneril/Albany / Cordelia	IV/2 / IV/4
Scène 4 (+ continuation scène 2) : – Edgar/Gloster (+ Goneril/Albany)	IV/1 (+ IV/2)

Scène 5 : – Gloster/Edgar + Lear + France/Gentilhomme	IV/6
Scène 6 : – Lear/Cordelia	IV/7
Scène 7 : – Edmund/Cordelia + Lear - Edmund/Albany/Goneril/Regan + Edgar + Lear	(V/1) - V/3

14 Nous remarquons dès à présent que Henneberg conserve le rôle de Gloucester (dit Gloster), tout en supprimant le Duc de Bourgogne, Curan, Oswald, le Héraut et le Médecin. L'essentiel est présent. Le livret suit les grandes phases de la pièce, mais opère quelques réarrangements ingénieux. L'introduction au premier Acte — Gloster présente Edmund (Edmond) à Kent — a disparu. Les informations qu'elle contient seront transmises ultérieurement dans les passages réservés à Gloster et ses fils. L'opéra commence *in medias res*, sans orchestre, avec un monologue de Lear qui dévoile ses desseins. Il souhaite abdiquer et repartir le royaume entre ses trois filles ; l'héritage sera à la hauteur de l'amour qu'elles éprouvent pour lui. Il y a là une idée fondamentale : la forme de l'œuvre est indissociable du personnage de Lear, elle sort de lui. Pendant qu'il entame son discours, la musique éclot à partir de la deuxième phrase « cette envie de dormir [6] » (« dieses Verlangen nach Schlaf »). C'est à ce moment-là qu'il se rend compte d'avoir commis une erreur, mais il est trop tard. La dynamique des événements est lancée et lui sera fatale. Les émanations de son propre esprit s'empareront de lui et c'est à ce titre que la tempête de la troisième scène n'est pas un phénomène naturel, mais bien une manifestation du psychisme de Lear. Les structures musicales associées à lui sont majoritairement organisées selon un système de clusters pénétrant la dramaturgie de tout l'opéra. La suite de la scène se compose de blocs distincts. Les trois filles s'expriment, Cordelia est renvoyée, Kent et France prennent sa défense.

15 Souhaitant marquer la fin de ce premier épisode, Henneberg crée deux ensembles qui permettent à tous les personnages d'extérioriser leurs sentiments. Bien qu'il affirme que ce texte est entièrement nouveau, celui-ci contient des motifs de l'original. Déjà en 1973, Dieskau voit l'importance de ce type de simultanéité et conseille à Reimann de le préciser dans le livret (Dieskau). La dichotomie entre succession et simultanéité est un des principes formels fondateurs de

l'œuvre et du genre de l'opéra en général[7]. Les deux phénomènes n'ont pas la même temporalité. Le premier se déroule dans le temps en enchaînant des informations. En revanche, avec Henri Bergson qui niait la qualité temporelle de la simultanéité, l'on pourrait affirmer que celle-ci projette un espace (Aumand 495). Par un procédé de confrontation d'identités différentes, cet espace conserve nécessairement un état plus élevé d'expression, de poésie. Gaston Bachelard soutient que « c'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanéités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné » (Bachelard 103).

16 Or, cela est significatif pour l'art lyrique : dès que deux personnages s'expriment en même temps, l'attention du public se tourne davantage vers le lien qui les unit et l'espace scénique, au détriment de l'anticipation des événements. Il conviendrait de différencier deux types de simultanéité dans *Lear* : la superposition d'événements proches les uns des autres, qui se traduit par une polyphonie de répliques, et l'association d'événements distants dans le temps, qui interpole un moment dans un autre plus éloigné, sans qu'il y ait d'interaction. Dans un souci de synthèse, nous ne procéderons cependant pas à une classification des moments respectifs dans *Lear*.

17 Il n'est pas surprenant que les deux occurrences de simultanéité les plus importantes se rencontrent à deux moments-clés de l'œuvre, qui permettent un ralentissement de l'action scénique : lesdits ensembles dans la première scène ainsi que les scènes parallèles au début de la seconde partie. Dans le premier cas, Cordelia est punie, le mal est fait, Goneril et Regan ainsi qu'Edmund sont au début de leur complot. Dans le deuxième cas, Gloster vient d'être aveuglé, l'essentiel de l'intrigue s'est déroulé. Il ne manque plus que le dénouement. D'autres passages simultanés, plus courts mais non moins significatifs, se trouvent notamment dans la scène 2 de la première partie (le chœur superpose plusieurs phrases du texte, consolidant ainsi son unité), dans la scène 4 entre Lear, Edgar/Tom et Kent (la lande étant un espace à part), ainsi qu'entre Edgar et Gloster qui ne reconnaît pas encore son fils, et dans la scène 6 de la seconde partie entre Lear et Cordelia qui chantent le même texte, évoquant le repos qu'elle souhaite lui assurer. Bien que ces simultanéités soient rendues possibles par l'agencement du livret et donc implicitement prévues

par Henneberg, la forme exacte des superpositions est conçue par Reimann.

18 Les deux ensembles qui marquent une césure dans la première scène sont rythmés par trois interventions du Fou qui, d'emblée associé à Lear, entre plus tôt que dans la pièce de théâtre. Il s'agit d'un rôle parlé chantonnant des comptines et, bien que Shakespeare lui attribue des poèmes, Henneberg n'en garde que très peu, préférant concevoir son propre chant. En l'occurrence, les trois interventions sont respectivement un fragment de la quatrième scène, une paraphrase d'une strophe de la *Ballade* — observant le mètre de celle-ci, contrairement aux autres passages du livret — ainsi qu'un texte de la plume de Henneberg évoquant le lien entre Lear et Gloster : « Et Gloster ? L'image du roi […] » (« Und Gloster? Des Königs Spiegelbild […] »). S'ensuit un dialogue entre Goneril et Regan, entérinant leur feinte alliance pour parvenir à leurs fins : « L'âge a beaucoup altéré notre père » (« Das Alter hat den Vater sehr verändert »). Ce rapprochement des deux personnages, unis dans l'avidité du pouvoir, est plus manifeste que dans la pièce. Bien qu'elles forment une unité, Reimann souligne leur différence, car Regan garde un complexe d'infériorité à l'égard de sa sœur sur laquelle elle veut avoir l'avantage. Ses coloratures virtuoses visent essentiellement à éblouir Goneril. Elle affiche une malhonnêteté ostentatoire, fait contraste, mais imite et obéit (Lembke 140). Elle participe activement à l'aveuglement de Gloster. Dans la mise en scène que signe Calixto Bieito, en 2016 à l'Opéra de Paris, c'est Regan qui procède à l'exécution de Cordelia. La cruauté de Goneril est plus perverse, sous-jacente. Elle donne des ordres, est « habituée à s'exprimer en public, quelqu'un qui a de l'aisance et de l'aplomb » (Brook 31).

19 La fin de la première scène voit le début du complot d'Edmund, le bâtard, qui souhaite se débarrasser de son frère dans le but de s'emparer de l'héritage. Henneberg inverse l'ordre. Edmund parle d'abord à Edgar avant de soumettre la fausse lettre, évoquant la conspiration de ce dernier contre son père, à Gloster. Les deux autres entrevues d'Edmund avec son père et son frère (II.1[8] et III.3) sont supprimées. L'origine du conflit est limitée à une seule scène. La relation des deux frères est de la même nature que celle entre Goneril et Regan, ce qui ne saurait surprendre dans une œuvre qui regorge de miroirs et d'équivalents. Elle est toutefois doublée d'un

paradoxe moral. Edmund est un lâche. À l'image de Goneril, ses actes sont indirects ; il conspire contre son frère en attendant le résultat, il ordonne la mise à mort de Cordelia sans intervenir lui-même. Edgar, honnête et candide, aura pourtant tué deux personnes à la fin de la pièce : Edmund et Oswald. Cet aspect se trouve amoindri dans le livret où ce dernier ne figure pas.

20 La deuxième scène du livret s'éloigne davantage du modèle de Shakespeare. Lear prend à son service un Kent déguisé qui tient à rester auprès du roi, et festoie avec ses chevaliers auxquels Henneberg attribue une chanson à boire de son cru : « L'âge est gai, amis flânons, trinquons » (« Ist nicht das Alter lustig und faul »). Le dialogue entre Goneril et Regan, qui se plaignent de la grossièreté de ces hommes, est une construction faite de fragments des scènes I.3 et II.4. Dans la pièce, les deux sœurs ne se trouvent pas au même château jusqu'à la fin du deuxième Acte. Le duo qui souligne à nouveau leur prétendue entente est une invention de Henneberg : « Nous prêtons serment à jamais de nous défendre » (« Wir schwören Seite an Seite uns zu schützen »). Elles découvrent Kent et, craignant sa proximité avec Lear, l'immobilisent aux ceps. Normalement, cette scène ne se produit qu'au deuxième Acte entre Regan, Cornwall et Kent. Par conséquent, toutes les apparitions suivantes de ce dernier, jusqu'à la scène de la lande, sont supprimées. Ensuite, Goneril et Regan confrontent leur père. Henneberg retourne à la scène 4 de l'Acte I avant d'accomplir un autre saut imperceptible vers le deuxième Acte (II.4), croisant une tirade de Lear avec le chant du Fou : « L'hiver n'est pas encore fini » (« Der Winter ist noch nicht vorbei »). Pour les comptines de ce dernier dans les scènes 2 et 3 du livret, Henneberg recourt aussi aux poèmes conçus tels quels par Shakespeare. La fin de la scène suit la dramaturgie originale de façon plus ramassée. Les sœurs affichent une fois de plus leur fausse solidarité en se tenant par la main, Lear, catastrophé, est renvoyé et part avec Kent et le Fou. La réplique de Gloster « Comme la nature s'égare […] Je suis aveugle » (« Die Natur geht in die Irre […] Ich werde blind »), anticipant le sort qui lui est réservé, est un ajout de Henneberg.

21 Les troisième et quatrième scènes regroupent toutes celles de la lande (III.2, 4 et 6), sans l'alternance prévue par Shakespeare. Le dialogue entre Edmund et Gloster (III.3), nous l'avons dit, est

supprimé, tout comme celui entre Edmund et Cornwall (III.5), dont un fragment reviendra ultérieurement. Il est étonnant que Shakespeare fasse rapidement alterner plusieurs lieux, créant à son tour l'illusion de simultanéité que Reimann et Henneberg réalisent différemment et à d'autres endroits, par exemple dans les scènes simultanées de la seconde partie, que nous considérons ci-dessous. Le début de la quatrième scène — Edgar est désormais devenu Tom — reprend un fragment du deuxième acte : « J'ai sauvé ma vie […] » (« Habe ich mein Leben retten können […] »). Les poèmes qu'il récite, affectant une folie factice, ont disparu. Ou bien, ils ont été déplacés. Reimann substitue de longues vocalises à cet élément abstrait, notamment dans l'entracte entre les scènes 3 et 4. Elles déterminent le profil vocal du rôle. Dans le texte de Shakespeare, ces poèmes représentent le lien entre Tom et le Fou ; aucun autre personnage ne s'exprime en vers. À partir de l'Acte IV, les deux deviennent pour ainsi dire un seul personnage. Henneberg néglige la transition de l'un à l'autre, plus graduelle dans la pièce de théâtre, et se concentre davantage sur la relation entre Tom et Lear. Ce dernier, étant devenu fou, n'a plus besoin d'un Fou à proprement parler. Le musicologue Wolfgang Rathert, se référant au philosophe Bernhard Taureck, soutient que Shakespeare remet en question l'identité de Lear, en superposant une correspondance entre ce dernier et Edgar/Tom à celle, plus évidente, entre Lear et Cordelia d'un côté, ainsi que Gloster et Edgar de l'autre ; c'est seulement dans la folie et confronté à la prétendue déraison de Tom que Lear est finalement capable d'empathie (Rathert 64).
À supposer que cela soit vrai, Henneberg met en valeur cet aspect de l'intrigue. Si Tom endosse le rôle du Fou, c'est-à-dire la voix de la raison auprès de Lear, il le fera aussi pour sauver son père dans la seconde partie de l'opéra.

22 Les chevaliers qui accompagnent Gloster lorsque ce dernier rejoint Lear, Kent, Tom et le Fou dans la lande, sont une autre idée de Henneberg, qui crée un contraste avec le début de la deuxième scène et les chevaliers de Lear ; le caractère de la musique et le comportement des hommes sont diamétralement opposés. Ils chantent le début d'un poème de Tom — « Saint Vital fit la lande à pied » (« Sankt Veit schritt dreimal über die Flur ») — ainsi qu'une paraphrase de la *Ballade* : « Il traversa sources, forêts et collines […] » (« Er ging zu Quellen, Wald und Höh'n […] »). Vers la fin de la

première partie, Lear sombre dans la folie, les phrases de Gloster « Sa vie n'est pas encore perdue […] » (« Sein Leben ist noch nicht verloren […] ») sont empruntées à une réplique de Kent. Contrairement à la dramaturgie de la pièce de théâtre, ce dernier disparaît pour de bon à la fin de la scène, lorsque les chevaliers de Gloster emmènent Lear à Douvres. Si le Fou est remplacé par Edgar/Tom, Gloster prend la place de Kent, promettant de prendre soin du roi. Bien qu'insinué par Shakespeare — Kent est absent des scènes III.6 à IV.7 — cette correspondance est beaucoup plus manifeste dans le livret. Lear, quant à lui, se voit attribuer une phrase d'un poème de Tom — « Oui, duchesse, devant le juge […] » (« Vors Gericht, Frau Herzogin […] ») — ce qui établit un lien encore plus étroit entre les deux. Le Fou chante un texte de la scène III.2 et reste seul après le départ du chœur et des autres personnages, avant de sortir dans la direction opposée. Comme dans la pièce de Shakespeare, il ne reviendra pas.

23 La seconde partie commence au beau milieu de l'acte III et Henneberg assume cette entrée tout aussi directe qu'au début de l'œuvre. Cornwall informe Edmund que son père vient d'être arrêté, escamotant ainsi le début de la scène 7. Edmund, dans ce qui est une paraphrase de la scène 5, répond d'une manière hypocrite qu'on lui reprochera de ne pas prendre la défense de Gloster. Henneberg a beau éviter les fréquents changements de lieu mis en œuvre par Shakespeare, son cheminement à travers la pièce n'en est pas moins sinueux. Sur ces entrefaites, la scène suit la dramaturgie originale jusqu'à l'aveuglement de Gloster et la mort de Cornwall. Les dernières paroles de celui-ci — « Le sang coule fort » (« Es fließt viel Blut ») — sont reprises par Goneril au début de la scène suivante. Les scènes simultanées 2 et 3 croisent un monologue de Cordelia avec deux dialogues, l'un entre Edmund et Goneril — que celle-ci souhaite assujettir en l'assurant de son amour — et l'autre avec Albany, qu'elle rejette. Henneberg affirme avoir écrit et conçu le monologue comme un « air » (Henneberg, in Avant-scène 81). En vérité, il n'y a que deux phrases qui n'existent pas dans le texte original et qui résument la bienveillance et l'amour de Cordelia, intacts dès le début de l'intrigue : « Mon cœur voit sa détresse et oublie sa grande colère » (« Wie ahnte ich sein Unglück, als ich den Zornigen verließ [9] ») ainsi que « Je resterai auprès de votre couche et je veillerai sur vos rêves ! » (« Ich

will an deinem Lager sitzen und über deine Träume wachen! ») Le reste de cet air consiste en fragments de la scène IV.4. Il y a donc plusieurs niveaux de proximité entre livret et pièce de théâtre. Nous revenons à cette spécificité ci-dessous. Il convient de préciser — et c'est un aspect que d'autres analyses de ce passage de l'opéra ont tendance à occulter — que la simultanéité n'est pas réservée aux seules scènes 2 et 3. La parenthèse est plus longue. Une véritable interpénétration ne se produit qu'entre les deux, mais ce n'est qu'après la scène 4 que la fin de la scène 2 arrive finalement. Celle-ci est ainsi étirée à travers les scènes 3 et 4, ce qui crée une sorte d'enclave textuelle. Dans la partition, cette construction marque aussi le début d'un basculement vers des sonorités plus douces, les moments les plus lyriques, entre Lear et Cordelia, étant réservés à la fin de l'œuvre. Dans un entretien, Reimann évoque un ami qui, étant hospitalisé pour un cancer généralisé, écoute à la radio une de ses pièces d'orchestre [10] dont la sonorité préfigure la violence de *Lear*. Il l'exhorte alors à ne pas oublier qu'il y a aussi « un autre monde, celui de Cordelia » (Lembke 78). Ce dernier échange a profondément marqué le compositeur.

24 Henneberg fait commencer la scène 4 par une réflexion d'Edgar (Tom), qui, dans le texte de Shakespeare, vient un peu plus tard, interrompue par des appels d'un vieillard, supprimés dans le livret : « Monde, monde, ô monde ! qui ose dire : je suis le plus malheureux ? […] » (« Welt, Welt, o Welt! Wer kann sagen: Ich bin der Elendeste? […] ») Henneberg néglige donc une alternance, voire une simultanéité, proposée par Shakespeare afin de mettre en valeur un texte qui marque la fin définitive des scènes simultanées. Cette méditation d'Edgar peut être lue comme une deuxième épigraphe, correspondant à celle de Eichendorff, les deux thématisant les différents stades des douleurs de l'âme humaine. S'ensuit la rencontre de Gloster et Edgar qui, toujours incognito, emmène son père à Douvres. La scène 5 rend plus distincts les dialogues de Gloster-Edgar et Gloster-Lear, sans les interventions en aparté d'Edgar pendant l'entretien de son père avec le roi. À ce moment-là, Shakeapeare crée une simultanéité que Henneberg ne prend pas en compte. Cela confère un caractère plus exceptionnel à ce premier véritable échange entre Lear et Gloster dont l'un est le double de l'autre, aussi bien dans le livret que dans la conception musicale.

L'apparition de France, ordonnant à deux soldats d'accompagner Lear chez Cordelia, est aussi une idée de Henneberg. Dans la pièce, la phrase est proférée par un Gentilhomme lors d'une altercation entre celui-ci, Lear et Edgar, supprimée dans le livret. La scène 6 correspond à la scène IV.7, sans le dialogue introducteur de Cordelia et Kent. Ce dernier, nous l'avons vu, ne revient pas dans la seconde partie de l'opéra. La complexe scène 7 commence par une sorte de résolution d'Edmund, variation fragmentaire de la fin de la scène V.1. Cet épisode est important afin de comprendre qu'il joue double-jeu avec les deux sœurs. Si sa relation avec Goneril est manifeste depuis les scènes simultanées, les velléités de Regan sont évoquées dans la scène IV.5 entre Oswald et elle, qui est supprimée dans le livret. La conclusion du monologue d'Edmund — « Le trône d'Angleterre est proche » (« Englands Thron ist nicht mehr fern ») — n'apparaît pas telle quelle dans la pièce de théâtre. Pas plus que le passage suivant, interpolé dans la réplique de Cordelia, qui témoigne de l'étonnement qu'Edmund éprouve face à la réconciliation de Lear avec sa fille : « La défaite a uni le père et la fille […] » (« Vater und Tochter in der Niederlage vereint? […] ») Le bref duo qui suit est une construction, le texte de Cordelia étant emprunté à celui de Lear.

25 Au fur et à mesure que la fin approche, Henneberg est obligé de composer avec les retombées des modifications apportées à la pièce de théâtre. Tout d'abord, dans le texte de Shakespeare, aucun personnage ne meurt sur scène ; chacun la quitte avant. La forme qu'il conçoit est étalée dans le temps et l'espace. L'on emmène Regan avant le duel entre Edgar et Edmund, Goneril sort avant le long compte rendu d'Edgar en présence d'Edmund et d'Albany — « Mon nom est Edgar » — les corps des deux sœurs sont apportés avant qu'Edmund ne soit conduit hors de la scène. Tous ces passages étant raccourcis ou supprimés dans le livret, Henneberg ne recourt pas au même modèle. La forme plus ramassée ainsi que la logique du livret le contraint à montrer la chute du triangle Goneril-Regan-Edmund, mis en valeur dès le début de l'œuvre, sous les yeux des spectateurs. Cela nécessite d'autres manipulations. Regan assiste au duel et lance des invectives contre Edmund — « Edmond ! Lève-toi et lutte [11] ! » (« Stirb nicht! Steh auf und kämpfe! ») — avant de mourir du poison administré par sa sœur en murmurant les mots qui l'obsèdent : « Mon droit… Mes titres… Tu… » (Mein Recht… mein Anspruch… Du… »)

Dans un parfait inversement de la forme shakespearienne, Edgar dévoile son identité juste avant que son frère ne meure en avouant avoir donné l'ordre de l'exécution de Cordelia, ce qui précède immédiatement le suicide par arme blanche de Goneril. Si Shakespeare confère une phrase finale très allusive à cette dernière — « Les lois sont à moi, non à toi : qui pourrait me juger[12] ? » — Henneberg, exposant l'acte au grand jour, est contraint de lui attribuer une tirade plus directe :

> Il meurt.
> La mort vient pour moi.
> Les dieux m'ont abandonnée,
> Corps et âme livrés à ma justice.
> Mort, viens, reçois celle qui te fait faire
> une si grande récolte[13]…

Henneberg regroupe donc en un seul passage des événements et personnages que Shakespeare présente isolément, en créant une interaction entre eux. L'on peut y voir une autre forme de simultanéité.

26 Tout cela étant visible sur scène, la musique peut aller à l'encontre de la violence exhibée. En effet, Reimann réduit l'orchestre aux six cors à l'unisson et aux percussions qui s'éteignent avec les timbales seules dans une nuance *pp* au moment de la mort de Goneril. L'irruption orchestrale qui suit n'est donc pas liée aux événements qui viennent d'avoir lieu, mais à ce qui est sur le point d'arriver : Lear entre, portant Cordelia morte. Kent ayant définitivement disparu à la fin de la première partie de l'opéra, ses apparitions, dont un dialogue avec Lear, sont supprimées. Cela s'inscrit dans la dramaturgie de Henneberg. Car tout ce qui reste à dire au roi est une dernière plainte, composée de deux répliques fragmentaires qui, dans le texte de Shakespeare, sont séparées entre autres par ledit dialogue avec Kent. Cette concentration confère davantage de force dramatique à ce monologue détaché du reste de l'environnement scénique, ce qui par ailleurs vaut pour toutes les interventions de Lear et Cordelia depuis la scène 6. Les suppressions et retranchements dramaturgiques conçus par Henneberg créent une bulle autour des deux personnages qui échangent entre eux, mais non pas avec autrui. Le chant de Lear est oratoire, il ne s'adresse à personne, toute

communication avec lui étant devenue impossible, encore davantage que dans ses moments d'extrême folie. Le semblant d'interaction encore perceptible dans la pièce de théâtre s'évanouit. Par conséquent, le commentaire des autres personnages, plus abondant dans le texte, est réduit au strict minimum. Des nombreuses répliques d'Edgar, Albany et Kent, il n'en reste que deux. La première est dite par Edgar : « Romps-toi, de grâce romps-toi, cœur ! laisse-le mourir, ne prolonge pas sa vie[14]. » Il s'agit d'une variation d'un texte de Kent : « Brise-toi, cœur ; je t'en prie, brise-toi ! […] Ne trouble pas son âme. Oh ! laissez-le passer. C'est le haïr que vouloir sur le chevalet de ce dur monde l'étendre davantage. » (Shakespeare/Leyris 952) La deuxième vient d'Albany : « Il nous reste la tristesse… » (« Uns bleiben Trauer… Klagen… »). La phrase finale de l'opéra est confiée à Lear et non pas à Albany dont la dernière réplique, nous l'avons vu, est reléguée à l'épigraphe. Paradoxalement, cela permet à la musique de prendre une tournure apaisante et conciliatrice, comme si une brèche s'ouvrait dans le chagrin de Lear : « O ses lèvres… Regardez » (« Seht, ihre Lippen… Seht hier — seht… »).

L'évolution du livret

27 Henneberg soutient que chacune des six versions du livret représente un accomplissement, aussitôt rejeté (Henneberg, in Schultz 27), et qu'il lui est impossible d'établir une chronologie définitive (Henneberg, in Fischer 267). L'étude des manuscrits conservés à la Fondation Paul Sacher nous permet cependant d'identifier un certain nombre d'idées qui évoluent au fil du temps. En dehors de quelques feuilles volantes, que Reimann consacre entre autres à l'élaboration du dialogue de Goneril et Regan dans la première scène, nous disposons de trois copies au propre du tapuscrit, non datées, avec des annotations de la main de Reimann et Henneberg, dont l'attribution n'est pas toujours certaine. Les deux auteurs avaient l'habitude de se renvoyer les documents annotés afin de convenir des décisions à prendre. Il existe également une version antérieure, partiellement découpée et recollée, avec de longs passages manuscrits dans l'écriture de Henneberg et quelques annotations de lui et de Reimann, datée « Sperlongo, le 24. VII. 72 ». À part une première ébauche qui consistait essentiellement à faire

d'importantes coupes (Henneberg, in Fischer 266), cette version est sans aucun doute un des premiers états du livret, si ce n'est le tout premier. Elle comporte d'ores et déjà quelques modifications qui ébauchent la forme finale, tout en étant très différente de celle-ci. La forme en cinq actes est encore respectée, mais seuls les Actes I et IV sont subdivisés en respectivement deux et six scènes. Le chœur occupe une place centrale. Le rôle du Fou est supprimé, celui d'Oswald maintenu. Le début est une vaste scène de chœur « devant le château de Cairleir », une pure invention de Henneberg non dépourvue d'espièglerie phonétique, *Kaerleir* étant le nom gaélique de la ville anglaise de Leicester. Citoyens et soldats évoquent les préoccupations du roi, notamment sa fatigue et la question de sa succession, dans ce qui ressemble davantage à une dramaturgie de Verdi — par exemple le début d'*Otello* — qu'à la tournure à la fois abstraite et concise que le texte allait finalement prendre. S'ensuivent les trois dernières répliques de Kent, Edmund et Gloster, précédant le monologue de Lear. Celui-ci souligne d'une manière plus obsessionnelle les motifs de la fatigue et de l'âge : « O, o, écoutez-moi — m'écoutez-vous ? Comment je me défends de cette envie de dormir. — cette dernière tâche. La nature a toléré mon âge — par trop. » (*s'éveillant lentement, revenant à soi*[15])

28 Par la suite, cet aspect est mis en avant à travers de nombreuses didascalies telles que « soudainement saisi par le sommeil » ou « un autre malaise[16] ». Il manque les deux ensembles. L'Acte II commence par un chœur de gardiens et l'entretien d'Edmund et Edgar, dont la première entrevue à l'Acte I est supprimée. Il se termine par une autre apparition du chœur, représentant cette fois-ci les chevaliers de Goneril ainsi que le peuple. L'Acte III regroupe les scènes de la lande, sans III.3, mais s'arrête à la scène III.4. La partie du Fou étant éliminée, le chœur des chevaliers de Gloster reprend son poème « Quand les juges sans peur et sans reproches […] » (« Wenn Richter ohne Furcht und Tadel […] ») Les deux autres passages choraux existent déjà, mais la deuxième, reprenant un autre poème de Tom, ne recourt pas à la *Ballade*. Les six scènes de l'acte IV correspondent aux six premières scènes de la future seconde partie, à une exception près : les scènes simultanées n'existent pas encore. L'air de Cordelia constitue la scène 2, la rencontre d'Edgar/Tom et Gloster la scène 3, et le passage « Le sang coule fort » (IV.2) intervient en un seul bloc,

sous forme de scène 4, à l'endroit que le livret final réserve simplement à la fin de cette scène. Un entracte orchestral intitulé « bataille » (*Schlacht*) précède l'Acte V. Le chœur revient, mais le rôle du Héraut ainsi que les passages suivant la dernière prise de parole de Lear sont d'ores et déjà rayés dans l'exemplaire de Reimann.

29 Les trois tapuscrits représentent un état plus tardif du livret. Le premier commence par une introduction du Fou conçue par Henneberg qui, contrairement à la forme finale, voulait éviter que le personnage principal entame son monologue *ex abrupto*. Les discours de Goneril et Regan sont plus courts, mais Henneberg prévoit déjà un « sermon plus long » (« *längerer Sermon* »). Les deux ensembles n'existent toujours pas, ce qui nous incite à supposer que cette idée s'est réalisée plus tard que Henneberg ne le soutient. D'une manière générale, la suite des répliques montre moins d'alternances et de subdivisions, ce qui résulte en une prise de parole plus longue des personnages. Cela vaut aussi pour le dialogue de Goneril et Regan — « L'âge a beaucoup altéré notre père » — dont surtout la partie de Regan est moins fournie. Reimann lui-même élaborera cette altercation ultérieurement. Le monologue d'Edmund ne débute pas encore par l'emblématique « Pourquoi bâtard ? » (« Warum Bastard? »), prononcé plus tard dans son discours. Si la version de Sperlongo accorde un rôle central au chœur, celui des chevaliers de Lear au début de la scène 2 n'existe pas dans l'état présent du texte, qui, comparé au livret final, continue à faire preuve d'un manque d'alternance entre les répliques, ce qui concerne aussi les brèves simultanéités comme celles du Fou et de Lear « L'hiver n'est pas encore fini ». Par endroit, le texte diffère considérablement de la version définitive. Comparons à titre d'exemple une réplique de Regan : « Mon père, vous êtes vieux. Remettez-vous-en à votre raison qui, mieux que vous, cerne votre situation. Que peuvent vos chevaliers pour vous[17] ? » avec la version retenue pour le livret : « Mon père, vous êtes vieux. Le mal vous menace de partout. N'êtes-vous pas votre propre ennemi ? Vous tendez au poison votre timbale. Votre clé ouvre la porte à l'assassin[18]. »

30 Dès lors, les scènes simultanées sont réalisées dans la seconde partie. En revanche, la scène 4 est tronquée. Il manque notamment la réflexion introductrice d'Edgar « Monde, monde, ô monde ! », que Reimann ajoutera ultérieurement. Sauf erreur, il est à noter qu'à la

toute fin de l'œuvre, la phrase « Il nous reste la tristesse… » est déclamée par Kent, remplaçant Albany, dont le retour semble prévu dans cette version du livret. Sur une copie de la première partie du même tapuscrit, Reimann, apparemment plus impliqué à ce stade de l'élaboration du livret, note trois idées à venir (parmi d'autres) : les ensembles de la première scène, l'exclamation « Pourquoi bâtard ? » d'Edmund, ainsi que le chœur des chevaliers au début de la scène 2. Dans le deuxième tapuscrit, il continue à préciser ces idées, et c'est le troisième qui correspond finalement au livret définitif, avec quelques corrections de la main du compositeur.

Langage et traduction

31 Consacrons quelques dernières remarques au langage de Henneberg ainsi qu'au problème des traductions. Le librettiste affirme lui-même que 40 % du contenu ne s'appuient plus sur les propositions de l'intrigue développée par Shakespeare (Henneberg, in Fischer 268). Afin de comprendre que cette observation provocatrice cache une réalité plus complexe, il convient de regarder le monologue de Lear au début de l'œuvre [19] :

Monologue introductif : original / livret / traduction.

Shakespeare	Eschenburg	Henneberg	Becker
Mean-time we shall express our darker purpose. Give me the map there. – Know, that we have divided, In three, our kingdom: and 'tis our fast intent To shake all cares and business from our age ; Conferring them on younger strengths, while we Unburthen'd crawl toward death. – Our son of Cornwall, And you, our no less loving son of Albany, We have this hour a constant will to publish Our daughters' several dowers, that future strife May be prevented now. The princes, France and Burgundy, Great rivals in our youngest daughter's love, Long in our court have made their amorous sojourn, And here are to be answer'd. Tell me, my daughters, (Since now we will divest us, both of rule, Interest of territory, cares of state,) Which of you, shall we say doth love us most ? That we our largest bounty may extend Where doth most challenge it. – Goneril, Our eldest-born, speak first.	Unterdeß wollen wir unser geheimes Vorhaben weiter entdecken - Die Landkarte da ! —Wisset, wir haben unser Königreich in drei Theile getheilt, und es ist unser fester Vorsatz, unser Alter aller Regierungssorgen und Geschäfte zu entladen, und sie jüngern Schultern aufzulegen, indeß wir unbelastet dem Tod entgegen kriechen – Unser Sohn von Kornwall, und du, unser nicht minder geliebter Sohn von Albanien ! Wir haben den festen Entschluß gefaßt, in dieser Stunde die Mitgift jeder unsrer Töchter bekannt zu machen, um allem künftigen Streit darüber vorzubeugen. Die Fürsten von Frankreich und Burgund, ansehnliche Nebenbuhler um die Liebe unsrer jüngsten Tochter, haben sich schon lange, dieser Liebe wegen, an unserm Hof aufgehalten, und erwarten ihre Antwort – Sagt mir, meine Töchter – da wir uns sitzt der Regierung, der Einkünfte des Landes, und der Sorge des Staats begeben wollen – von welcher unter euch sollen wir sagen, daß sie uns am meisten liebt ? Damit wir derjenigen unsre größte Wohlthätigkeit erweisen, für die nicht bloß die Natur, sondern auch das Verdienst spricht. Gonerill, unsre Erstgeborene ! rede du zuerst !	*Wir haben euch hierher befohlen,* *um unser Reich vor euren Augen* *unter unseren Töchtern aufzuteilen, –* **ah, ah, dieses Verlangen nach Schlaf. –** *dies letzte Staatsgeschäft ist noch zu tun.* **Die Natur hat mich alt werden lassen.** Es ist unser fester Vorsatz. die Sorgen der Regierung auf jüngere Schultern zu legen, indessen wir uns frei dem Tod entgegenschleppen. *Der Tochter. welche mich am meisten liebt,* *erweise ich die grösste Gunst* *So spreche jede von ihrer Liebe zu mir.* Du, Goneril, Erstgeborene. beginne.	Nous vous avons convoqué ici, pour partager en votre présence notre royaume entre nos trois filles. Ah ! Ah ! Cette envie de dormir ! Accomplissons cette dernière tâche. La nature a toléré mon âge. Nous avons fermement résolu de charger des épaules plus jeunes des affaires de l'état. Nous voulons être libre d'aller vers notre mort. Celle de mes filles qui m'aime le plus tendrement sera la plus favorisée. Que chacune d'elles parle de l'amour qu'elle me porte. Toi, Goneril, l'aînée, parle la première.

32 Nous remarquons trois niveaux de proximité avec la traduction d'Eschenburg : la reprise plus ou moins littérale du texte, la *paraphrase* et l'**invention**. Ces techniques déterminent l'ensemble du livret. En l'occurrence, le motif du sommeil (*Schlaf*) par exemple, essentiel pour la psychologie de Lear, n'apparaît pas dans l'original. La phrase initiale « Nous vous avons convoqués ici », qui peut être lue comme une paraphrase de « Cependant, nous allons dévoiler nos plus secrets desseins », possède davantage d'autorité, notamment parce que le pronom personnel « nous », au pluriel de majesté prévu par Shakespeare, est substitué à l'adverbe « cependant ». Henneberg, sensible aux détails, crée un cheminement précis à travers les trois niveaux. Son livret prend également en compte la différence de langage en fonction des personnages. Il suffit de comparer les discours que les deux sœurs adressent à Lear au début de l'opéra :

celui de Goneril est habile, employant des expressions soignées ; Regan est plus brève, retranchée derrière des questions :

> **Goneril** : De toute ma vie, je ne saurais me rappeler un seul instant qui ne reflétât mon amour pour vous. Ma mère, je l'aurais trahie pour vous. Vous, père, que j'aime plus que la vie, l'espace et la liberté, plus que la grâce et dignité, au-delà de toute mesure. Je vous aime d'amour [20].
> **Regan** : Les autres font beaucoup de mots pour jurer. Vous avez dû juger de tous mes actes. N'aurais-je pas sacrifié corps et âme pour vous ? Père, je n'ai trouvé de joie que dans ce seul amour ? Ne vous en souvient-il pas, mon père [21] ?

33 La même différence est reflétée par le langage qu'emploient les fils de Gloster. Celui d'Edmund n'évolue pas, tandis qu'Edgar — qui mue littéralement dans la scène de la lande, en découvrant son timbre de contre-ténor — change de voix à deux reprises, avant et après sa prétendue folie. Les poèmes dont est truffée la partie de Tom en témoignent.

34 Cordelia, quant à elle, commence à bégayer au moment de sa défense : « … à parler pour flatter si je ne m'entends pas à l'art de parler pour flatter, flatter […] » (« Wenn ich — wenn ich die — wenn ich die glatte — wenn ich — wenn ich die glatte Kunst […] »). Cet aspect est moins marqué dans la traduction française, tandis que le livret anglais reste plus proche de l'original: « If I, if I do, if I lack the, if I if I do lack the art […]. »

35 C'est cette volonté de précision qui amène Henneberg à retenir quelques fragments de la traduction Schlegel-Tieck, initialement rejetée pour son excès de romantisme, et cela justement à des moments très lyriques (Henneberg, in *Avant-scène Opéra* 80). Lorsqu'au commencement de la tempête, Lear s'écrie « Vents, soufflez ! Crevez vos joues ! Faites rage ! », Henneberg recourt à la formule de Schlegel-Tieck « Blast, Wind', und sprengt die Backen ! », plutôt qu'à celle d'Eschenburg « Blast, ihr Winde, und zersprengt eure Wangen ! », pour ne citer qu'un exemple.

36 Le rôle de Dieskau dans ce palimpseste de styles reste encore à établir. Dès leur rencontre en 1955 — Reimann n'est alors qu'un néophyte précoce de 19 ans — le célèbre baryton se fait l'avocat du

jeune compositeur. À part cette indéniable réciprocité, Dieskau, son vaste répertoire à l'appui, débarrassait méticuleusement le livret de toute connotation et de tout lien fortuit qu'il pouvait y avoir entre le texte de *Lear* et d'autres œuvres lyriques ou concertantes (Henneberg, in Schultz 30). Il tenait à défendre une œuvre pure, exempte de stéréotypes.

37 Traduire cet effort d'écriture dans un autre idiome revient à la quadrature du cercle. D'autant plus que la prosodie de la musique contemporaine ne permet pas à n'importe quelle langue d'épouser une ligne vocale préexistante. Il faudrait en recomposer la physionomie. Quelques exemples des livrets anglais et français, réalisés pour les créations américaine (San Francisco, 1981) et française (Paris, 1982), suffiront à en souligner les difficultés.

38 La version anglaise n'est pas qu'un simple retour au langage de Shakespeare [22]. Des contraintes de rythme et de mètre obligent le traducteur Desmond Clayton à chercher un compromis entre traduction, texte original et la prosodie musicale de Reimann. Toujours est-il que de nombreuses phrases shakespeariennes sont retenues. Parfois, Clayton va jusqu'à reprendre des motifs qui ne figurent pas dans le livret de Henneberg. Ainsi, la phrase d'Edmund « J'ai vu le jour un an plus tard que mon frère Edgar [23] » est traduite par « I lay only twelve or fourteen moons behind my brother Edgar », ce qui reste plus proche de l'original « For that I am some twelve or fourteen moonshines lag of a brother », tout en gardant le mètre essentiellement trochaïque de la phrase allemande.

39 Le problème métrique est plus profond dans la traduction française. De façon générale, en français, l'accent tonique tombe sur la dernière syllabe des mots, alors que l'allemand et l'anglais privilégient l'avant-dernière syllabe. C'est dans ce sens qu'il convient de comprendre le commentaire de Reimann : « Il fallait ouvrir des parenthèses, ajouter des liaisons, ce qui n'était pas possible. Les anacrouses me rendaient fou, je passais mon temps à changer des syllabes [24]. » (Lembke 72-73) Si l'écriture rythmique de Reimann, notamment le rythme libre et le masquage des temps forts, facilite un tant soit peu cette démarche, la prosodie dépend grandement de la physionomie mélodique qui réagit à la syntaxe des phrases. L'exemple suivant précisera cette difficulté.

D'un point de vue quantitatif, la phrase allemande ainsi que les traductions comportent chacune neuf syllabes :

> « Mein Geist beginnt sich zu verwirren. »
> « Je sens ma raison qui s'égare. »
> « My wits begin to turn and wander. »

40 Cependant, les versions allemande et anglaise esquissent un ïambe à quatre accents, tandis que la traduction française suit un dactyle à trois accents avec anacrouse. Les physionomies sont donc profondément différentes, obligeant le compositeur à rajouter des valeurs ou créer des mélismes. En outre, deux des accents de la phrase française tombent sur une voyelle nasale alors que le texte allemand prévoit une voyelle fermée. En français et en anglais, la phrase se termine par une voyelle ouverte, plus facile à produire dans l'aigu que le « i » fermé allemand. Si la syntaxe française semble engendrer une forme bipartite, les deux autres se laissent diviser en trois fragments, la césure entre « Je sens » (sans objet) et « ma raison » étant moins marquée que celle entre « Mein Geist » et « beginnt ».

41 Ces réflexions, qui ne se réfèrent en aucun cas à une prétendue supériorité de l'original ou de l'adaptation, mettent en relief quelques enjeux généraux de la traduction de livrets. Il s'agit bien d'un phénomène de l'époque. Aujourd'hui, l'œuvre est jouée en langue originale, quel que soit le pays de production.

Conclusion

42 Si quelques-unes des premières critiques exprimaient encore des doutes quant à la longévité de *Lear*, sa contribution au domaine lyrique ou l'intérêt de sa musique, l'œuvre s'est rapidement rangée parmi les plus grands succès d'opéra du XXe siècle, et cela à l'échelle internationale. Avant même la création en 1978 au Bayerische Staatsoper de Munich, une deuxième production avait été entérinée, qui sortit la même année à l'opéra de Düsseldorf. La production originale fut tout de suite commercialisée sous format vinyle, chose rare aussi bien à l'époque qu'aujourd'hui. En 1982, dans ce qui dut être une démarche inédite, la télévision allemande (ARD) retransmit en

direct une représentation de Munich, à l'heure de la plus forte écoute. Entre-temps, *Lear* avait conquis d'autres pays. Au moment de la création américaine, en 1981 à San Francisco, les voix déplorant la « pauvreté » de la musique ou ses « cris primitifs » (Commanday) s'étaient plus ou moins tues. Cela valait également pour la réception du livret. Les commentateurs fustigeant un aspect de « marionnette », dû aux nombreuses coupes (Henneberg, in Schultz 104), passaient à louer « une réussite majeure entre conception et réalisation » (Commanday). Le *San Francisco Examiner* témoigne d'un phénomène de culture populaire, « des journalistes faisant la queue pour obtenir une interview et des aficionados portant des t-shirt avec l'inscription *I love Aribert* » (Pontzious). Un an plus tard, le triomphe de la création française au Palais Garnier — où l'œuvre retourna aussi en 2016 et 2019 — ne fut pas en reste. Depuis plus de quarante ans — et avec autant de productions — *Lear* est présent sur les scènes internationales à Tokyo, Budapest, Madrid, Milan, Londres… Les plus éminents metteurs en scène du *Regietheater*[25], tels que Harry Kupfer, Hans Neuenfels ou Christoph Marthaler, s'en emparèrent. D'autres opéras suivirent, dont *La Maison de Bernarda Alba* d'après Federico García Lorca (2000) ou *L'Invisible* d'après Maurice Maeterlinck (2017). Depuis *Le Château* d'après Franz Kafka (1992), qui présente le texte le plus hybride du catalogue de Reimann, celui-ci conçoit ses propres livrets.

43 L'originalité et l'importance de son univers sonore ainsi que son sens aigu de la dramaturgie font l'unanimité. Il est entre autres Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel de la principauté de Monaco, membre des Académies des beaux-arts de Berlin et Munich, et lauréat du prestigieux prix dramatique *Der Faust*. En 1995, il reçoit l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne. Si le style de Reimann n'a cependant pas fait école au sens propre du terme, l'on peut toutefois le considérer comme un des pères de la *Neue Einfachheit* (« Nouvelle simplicité »). Ce mouvement — qui n'en est pas un — regroupe des compositeurs différents qui, depuis les années 1970, se détournent de l'esthétique sérielle en prônant une relation positive avec la tradition, l'intégrité de la notion d'œuvre, ainsi qu'une approche plus émotionnelle de la musique, ce qui signifie « un appel à plusieurs couches de la psyché humaine » (Trojahn 110). Aujourd'hui, Reimann écrit son dixième opéra.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W. « Les fameuses années vingt », dans *Modèles critiques : interventions, répliques*. Lausanne : Payot, 2003, p. 51-59.

Aumand, Marlène et Pigeard de Gurbert, Guillaume. « Bergson et la simultanéité (un chapitre oublié du *Rire*) ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 143, nº 4 2018, p. 495-506.

Bachelard, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. Paris : Stock, 1992.

Brook, Peter. *L'espace vide*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Commanday, Robert. « Whose Opera Is 'Lear' Anyway? ». *San Francisco Chronicle*, 21 juin 1981.

Dahlhaus, Carl. « Zur Dramaturgie der Literaturoper », dans Sigrid Wiesmann (dir.), *Für und Wider die Literaturoper*. Laaber : Laaber-Verlag, 1982, p. 147-163.

Eichendorff, Joseph von. *Zur Geschichte des Dramas*. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1854.

Emmerich, Wolfgang. *Paul Celan*. Hambourg : Rowohlt, 2000.

Fischer-dieskau, Dietrich. Lettre à Aribert Reimann datée du 11 juillet 1973. Manuscrit conservé à la Fondation Paul Sacher, Bâle.

Gier, Albert. « Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hennebergs *Lear*-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton », dans Herbert Schneider et Rainer Schmusch (dir.), *Librettoübersetzung: Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheimn : Olms, 2009, p. 329-349.

Henneberg, Claus. *Lear*. Munich / Bayerische Staatsoper : Schott, 1978.

Henneberg, Claus. *Lear*, traduit par Antoinette Becker. Mayence : Schott, 1982.

Henneberg, Claus. « Was sagt die Musik, und was muss beim Wort bleiben? », dans Klaus Schultz (dir.), *Aribert Reimanns « Lear » – Weg einer neuen Oper*. Munich : dtv, 1984, p. 27-30.

Henneberg, Claus. « Gedanken zur Beziehung zwischen Literatur und Libretto am Beispiel von Aribert Reimanns *Lear* », dans Jens Malte Fischer (dir.), *Oper und Operntext*. Heidelberg : Carl Winter, 1985, p. 261-269.

Henneberg, Claus. *Lear*, traduit par Desmond Clayton, dans *Lear*, programme de salle, Londres, English National Opera, 1988.

Henneberg, Claus. « De la difficulté de faire un livret d'opéra ». *Avant-scène Opéra*, n° 291. Paris : Éditions Premières Loges, 2016, p. 80-81.

Henneberg, Claus. Livret (différentes versions, tapuscrit, partiellement doublé, annotations de la main de Henneberg et Reimann) [1972 ?]. Conservé à la Fondation

Paul Sacher, Bâle.

Henneberg, Claus. Livret (1re copie au propre, tapuscrit, partiellement doublé, annotations de la main de Henneberg et Reimann). Conservé à la Fondation Paul Sacher, Bâle.

Henneberg, Claus. Livret (1re copie au propre, tapuscrit, double de la première partie du texte, annotations de la main de Reimann). Conservé à la Fondation Paul Sacher, Bâle.

Henneberg, Claus. Livret (2e copie au propre, tapuscrit, double). Conservé à la Fondation Paul Sacher, Bâle.

Henneberg, Claus. Livret (2e copie au propre, tapuscrit, photocopie avec annotations de la main de Reimann). Conservé à la Fondation Paul Sacher, Bâle.

Henneberg, Claus. Livret (3e copie au propre, tapuscrit, photocopie avec corrections de la main de Reimann). Conservé à la Fondation Paul Sacher, Bâle.

Lembke, Julian et Duret, Cyril. *Sous l'emprise de l'opéra – Conversations avec Aribert Reimann.* Paris : Éditions MF, 2022.

Nabokov, Nicolas. *Cosmopolite*. Paris : Robert Laffont, 1976.

Paulin, Roger et Roger, Christine. « August Wilhelm Schlegel », dans Roger Paulin (dir.), *Voltaire, Goethe, Schlegel, Coleridge – Great Shakespeareans*, vol. III. Londres : Bloomsbury, 2014, p. 92-127.

Pontzious, Richard. « The New Pop Hero of Serious Music ». *San Francisco Examiner*, 11 juin 1981.

Rathert, Wolfgang. « Das Andere des Wahnsinns ». *Lear*, programme de salle, Salzburger Festspiele, 2017, p. 56-65.

Reimann, Aribert. Arbeitstagebuch (carnet de bord), relié, 1977. Conservé à la Fondation Paul Sacher, Bâle.

Schultz, Klaus (éd.). *›Lear‹ – Weg einer neuen Oper*. Munich : dtv, 1984.

Shakespeare, William. *Le Roi Lear*, traduit par Pierre Leyris et Elizabeth Holland, dans *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

Shakespeare, William. *The Plays of William Shakespeare – With Notes by Johnson and Stevens*, vol. XIV. Norfolk : Bonsaï, Conrad & Co., 1809.

Shakespeare, William. *König Lear*, traduit par Johann Joachim Eschenburg. Zurich. Orell : Geßner, Füßli & Cie, 1777.

Shakespeare, William. *König Lear*, traduit par August Wilhelm Schlegel et Ludwig Tieck. Leipzig : Gustav Fock, 1860.

Trojahn, Manfred. *Schriften zur Musik*. Francfort : Stroemfeld, 2006.

Wenzel, Peter. « German Shakespeare Translation: The State of the Art », dans Werner Habicht, D. J. Palmer et Roger Pringle, *Images of Shakespeare: Proceedings of*

the Third Congress of the International Shakespeare Association. Newark : University of Delaware Press, 1988, p. 314-323.

Werfel, Franz. *Verdi – Roman de l'opéra.* Arles : Actes Sud, 1992.

NOTES

1 Superposition plus ou moins épaisse d'intervalles de ton et demi-ton, ou de leurs équivalents micro-tonaux.

2 « Nur Ausländer können die Stirn besitzen, sich an *Lear* zu vergreifen. »

3 William Shakespeare, *Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland*, 8 tomes, Zurich : Orell & Geßner, 1762-1766.

4 Une note en bas de page d'Eschenburg précise que l'original anglais de la ballade est reproduit dans « Percy's Reliques &c. Vol. I. P. 228 », dans « Shakespear illustrated, Vol. III. P. 338 » et dans « Johnson's & Steevens's Shakespeare, Vol. IX. P. 491. » (Eschenburg 552)

5 « Im Lear muss der Seelenschmerz, nachdem er durch alle Irrgänge des menschlichen Elends gegangen, sich zuletzt bis zum Wahnsinn steigern, weil der trostlose Heidenglaube der Leidenden nur in dem Erdenleben Hilfe sucht, dieses nicht als sein bloßes Vorspiel des vergeltenden Jenseits zu erkennen vermag. » (Eichendorff 66) À ce jour, il n'existe aucune traduction française de ce texte.

6 La traduction française du livret est réalisée par Antoinette Becker pour la création française de *Lear* en 1982 à l'Opéra de Paris.

7 Dans un sens, l'ancien découpage en récitatifs et airs n'est autre que l'alternance entre succession d'informations et simultanéité de sentiments.

8 À l'exemple du tableau, la représentation en chiffre romain et chiffre arabe se réfère systématiquement à la pièce de théâtre.

9 Dans le cas présent, la traduction d'Antoinette Becker met en avant une idée différente du texte allemand. Cordelia dit littéralement : « Comme je flairais son malheur en quittant le courroucé. »

10 Il s'agit de *Variationen für Orchester* (1975).

11 Le texte allemand, plus direct, dit littéralement : « Ne meurs pas ! Lève-toi et lutte. »

12 La traduction des passages supprimés dans le livret est de Pierre Leyris et Élizabeth Holland.

13 « Er starb, so sterbe auch ich. – Mir helfen keine Götter mehr. Leib und Seele habe ich selbst zu richten. Komm, Tod und nimm mich, die dir so reiche Ernte brachte… »

14 « Brich, Herz, ich bitte dich, brich! Lass ihn sterben, halte ihn nicht länger hin. »

15 « Ah, – ah, –, hört mich – hört ihr mich? Wie wehre ich noch einmal dieses Verlangen nach Schlaf. – Dies letzte Staatsgeschäft – tun. Natur hat mich alt werden lassen – zu alt. (*langsam erwachend, sich sammelnd*) »

16 « plötzlich wieder vom Schlaf übermannt » / « wieder ein Schwächeanfall ».

17 « Mein Vater, du bist alt. Lass' deinen Verstand walten, der besser deine Lage einschätzt als du selbst. Was kann denn dein Gefolge Dir noch nützen? »

18 « Mein Vater, du bist alt! Du fühlst dich von allen verfolgt. Bist du nicht dein eigener Feind? Hältst du nicht dem Gift die Schüssel hin? Schließt nicht dein Schlüssel das Tor dem Mörder auf? »

19 La traduction française est d'Antoinette Becker. Édition anglaise de référence : William Shakespeare, *The Plays of William Shakespeare – With Notes by Johnson and Stevens*, vol. XIV, Norfolk : Bonsaï, Conrad & Co., 1809, p. 135-136.

20 « Ich kann an keinen Augenblick des Lebens mich erinnern, da dir nicht meine ganze Liebe galt. Die Mutter hätte ich für dich verraten. Dich, Vater, liebe ich mehr als meiner Augen Licht und Freiheit, mehr als Anmut und Würde, mehr als ich sagen kann liebe ich dich. »

21 « Was andere mit vielen Worten schwören, das sahst du längst an meinen Taten. Hätte ich für dich nicht Leib und Seele geopfert? Galt nicht mein ganzes Tun dir zur Freude? Kannst du dich nicht erinnern? »

22 Le romaniste et expert du livret Albert Gier a consacré un article à cette problématique : « Zurück zu Shakespeare! Claus H. Hennebergs Lear-Libretto für Aribert Reimann und seine englische Übersetzung von Desmond Clayton », dans Herbert Schneider et Rainer Schmusch (éds), *Librettoübersetzung: Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim : Olms, 2009.

23 « Ich kam ein Jahr später auf die Welt als Edgar, mein Bruder […]. »

24 « Man musste Klammern aufmachen und Überbindungen einfügen, was dann wieder unmöglich war. Dieser ständige Vorschlag hat mich verrückt gemacht, ich musste pausenlos Silben ändern. »

25 Le terme *Regietheater* (« théâtre de metteur en scène ») désigne un phénomène du théâtre allemand. Depuis les années 1970, les metteurs en scène rattachés à ce courant mettent leur conception de l'œuvre au centre de l'interprétation, et non pas les intentions du texte source.

RÉSUMÉS

Français

L'opéra *Lear* du compositeur allemand Aribert Reimann est un véritable mythe dans le monde de l'art lyrique contemporain, joué sur toutes les scènes internationales depuis sa création en 1978. Toutefois, les obstacles au projet étaient nombreux. Reimann reculait devant une entreprise dans laquelle Guiseppe Verdi avait échoué. La recherche d'une traduction qui convenait au sujet était complexe et il s'avéra difficile d'abréger le texte, procédé pourtant nécessaire à tout opéra littéraire. En outre, lors des créations française et américaine, Reimann fut obligé de réaliser une traduction et, par conséquent, de réécrire les lignes vocales.
Après une brève introduction au travail de Reimann, l'article retrace les préparatifs du projet afin d'apprécier les différentes traductions du *Roi Lear* de William Shakespeare, dont les auteurs disposaient, le contexte artistique ainsi que l'échange entre le librettiste Claus H. Henneberg et certains de ses collègues. Un deuxième passage est consacré à l'épigraphe de la partition, qui permet d'évoquer le contexte politique de l'œuvre. Ayant vécu la Seconde Guerre mondiale ainsi que la Guerre froide en tant que résidant de Berlin-Ouest, Reimann souligne toujours l'arrière-plan politique et historique de ses opéras, bien que cela ne soit pas son mobile principal. S'ensuit l'analyse du livret, qui, en comparaison avec la pièce de théâtre, met en valeur les techniques de dramaturgie employées par Henneberg, également mises en lumière par un synopsis d'états antérieurs du texte. Quelques remarques sur le langage en général et les deux traductions du livret en particulier font office de conclusion.

English

The opera *Lear* by the German composer Aribert Reimann is one of the great myths of 20th century musical theatre, staged by the most famous institutions worldwide since its first performance in 1978. However, obstacles to its realization were numerous. Reimann shrunk from undertaking a task that already Giuseppe Verdi had failed to accomplish. Finding a translation that would suit de topic was a complex endeavour and it proved difficult to make an arrangement of the text, a procedure that is

essential to every literary opera. Furthermore, Reimann was obliged to commission translations for the French and American premieres and therefore he had to rewrite the vocal lines.
Following a brief introduction to Reimann's work, the article describes the project's preparatory phase in order to discuss the different translations of *King Lear* by William Shakespeare the authors had at hand, the artistic context as well as the exchange between librettist Claus H. Henneberg and some of his colleagues. A second part considers the score's epigraph, thus relating to the work's political context. Having experienced World War II and the Cold War, as a resident of West Berlin, Reimann always underlines the political and historical background of his operas, though this is not his primary starting point. Then, in a third and final part, a complete analysis of the libretto is developed. Comparing it to the play, it outlines Henneberg's formal techniques that are also highlighted by a synopsis of earlier versions of the text. A few remarks on the language used in general and the libretto's two translations in particular serve as conclusion.

INDEX

Mots-clés
opéra littéraire, musique contemporaine, livret, adaptation, traduction, langage, forme, Reimann (Aribert), Henneberg (Claus Hobe), Fischer-Dieskau (Dietrich)

Keywords
literary opera, contemporary music, libretto, adaptation, translation, language, form, Reimann (Aribert), Henneberg (Claus Hobe), Fischer-Dieskau (Dietrich)

AUTEUR

Julian Lembke
Université Lumière Lyon 2/IHRIM.
Né en 1985, Julian Lembke poursuit des études de composition, d'écriture et d'analyse à la Hochschule für Musik de Detmold. Il est également titulaire d'un master de composition et d'un prix d'orchestration du Conservatoire National supérieur de Musique et de Danse de Paris où il a étudié dans les classes de Gérard Pesson, Marc-André Dalbavie et Michaël Levinas. Depuis 2020, il prépare une thèse à l'Université Lumière Lyon 2 sur les opéras d'Aribert Reimann, co-dirigée par Laurent Feneyrou et Emmanuel Reibel. En tant que compositeur et musicologue, il se consacre avant tout à l'opéra et au théâtre musical. *Sous l'emprise de l'opéra*, recueil d'entretiens avec Aribert Reimann, co-écrit avec Cyril Duret, paraît aux Éditions MF en 2022.
IDREF : https://www.idref.fr/257326820

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

Maurice Béjart's King Lear-Prospero *Choreography: Theatricality a Help to Meaning*

Claudie Servian

DOI : 10.35562/rma.196

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Le concept de « danse-théâtre »
Une nouvelle sémiologie du langage corporel
Conclusion

TEXTE

1 Derrière ce titre — *King Lear-Prospero* — s'esquisse l'espace d'une double rencontre : celle du théâtre et de la danse. À travers ces deux univers artistiques, Maurice Béjart opère un travail sur la forme théâtrale ; il décompose le texte fondateur de Shakespeare, le tisse et le recompose chorégraphiquement par un travail de démontage et de remontage.

2 Maurice Béjart célèbre Shakespeare avec *Le Songe d'une nuit d'été* en 1953, jetant Ophélie dans les bras de Roméo, Hamlet dans ceux de Juliette, mêlant Antoine, Cléopâtre, Puck et Titania. Il fait ressortir les thèmes de l'incommunicabilité, de l'angoisse, de la fuite inexorable du temps tout en évoquant l'éternité par le corps dansant. Le 17 juin 1994, Maurice Béjart présente à Lausanne une version de *King Lear-Prospero* dont la première mondiale a lieu à Montpellier le 4 juillet, mêlant danse, et jeu de danseur. La danse lui permet d'arracher *King Lear* à Shakespeare et de se l'approprier pour valoriser des sentiments et des thèmes universels. Cette version cherche à mettre en scène et en chorégraphie de nouveaux possibles artistiques, à se

servir d'éléments du théâtre pour un redéploiement de la force créative. Traiter l'adaptation de la pièce de Shakespeare à la scène chorégraphique exige de se pencher sur l'esthétique théâtrale impliquant les décors, les éclairages, les costumes, le maquillage mais aussi les pas choisis pour raconter les liens unissant les personnages.

3 Je m'attacherai à montrer comment la théâtralité de *King Lear-Prospero* dans la chorégraphie de Maurice Béjart prend ici la forme d'une « choréo-dramaturgie », néologisme signifiant la transmission des idées de déconstruction des pratiques dansées et théâtrales, de dissolution des frontières vers des perspectives plus vastes de reconstruction d'un genre hybride avec tous les paramètres compositionnels, de la spatialisation à l'implication corporelle. Afin d'interroger la façon dont Maurice Béjart transforme et réinvente l'histoire écrite par Shakespeare jusqu'à en dévoiler une esthétique nouvelle, idiosyncrasique, je commencerai par m'intéresser aux notions de « danse-théâtre » et de théâtralité selon les approches théoriques de Roland Barthes et de Michel Bernard. Ces éléments me permettront d'aborder dans une seconde partie le langage utilisé par le chorégraphe pour mettre en danse cette œuvre shakespearienne, un langage fondé sur une technique venue du passé, enrichi par des apports personnels. Je décrirai les procédés employés pour faire ressortir le message porté par l'artiste et verrai comment cette chorégraphie, par une accumulation de procédés, se déploie sous un jour différent grâce au regard du chorégraphe.

Le concept de « danse-théâtre »

4 L'intérêt de Béjart pour le théâtre est manifeste, comme en témoignent ses chorégraphies de *Roméo et Juliette* (1966) et de *King Lear-Prospero* (1994) :

> J'ai mis en scène des pièces de théâtre, des opéras, j'ai réglé des ballets et j'ai fait des spectacles mixtes employant le chant, la danse. Évidemment, les gens en sont perturbés parce qu'ils ne savent pas très bien comment me classer. Si je suis un metteur en scène qui danse aussi, un danseur qui fait de la mise en scène, on ne sait pas très bien. Mais il n'est pas important de classer. Je pense que le théâtre, à l'origine, dans toutes les cultures, englobait tous les arts. (Béjart 1990, 88)

5 Pour définir le « phénomène théâtral » (Béjart *in* Pidoux 1990, 88), base de son travail, il est intéressant de se pencher sur les propos de Michel Bernard concernant une étude sémantique de l'adjectif « théâtral ». Pour lui, ce terme peut relever d'une appartenance au théâtre comme genre littéraire et comme création esthétique, il reflète « ce qu'on croit être l'essence de l'art appelé "théâtre" » (97). Cela le distingue des autres formes de spectacles comme la danse, l'opéra, les arts multimédias ou l'art de la performance, tous souvent influencés par le théâtre. L'adjectif « théâtral » décrit également « une dynamique créatrice propre au théâtre » (Bernard 1994, 97). La forme commune est du théâtre dansé ou une danse théâtralisée. Ainsi déclare-t-il : « Je crois que lorsqu'on choisit un langage, c'est pour s'exprimer par lui. Ce que j'ai à dire, je le dis à travers la danse, à travers le théâtre, et c'est tout. » (Pidoux 1990, 77) Béjart écrit la danse sur le texte de Shakespeare, l'écriture, c'est « graphé », mais en tant que danseur, c'est « choré ». Parler de mise en corps ou de mise en danse de la littérature renvoie à la question de l'écriture, puisque le chorégraphe écrit de la danse (*khoreia* : danse, *graphein* : écrire).

6 Le terme de « théâtralité » dont l'usage est attesté dès le milieu du XIXe siècle, pour désigner ce qui emprunte, revêt ou déforme le caractère du théâtre, est défini ainsi par Roland Barthes dans « Le théâtre de Baudelaire » :

> Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (Barthes 41)

7 Il envisage donc la théâtralité par soustraction. De son côté, Michel Bernard réfléchit à sa signification dans *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, et la décrit comme une propriété du corps en jeu. Des éléments scéniques, la théâtralité se déplace vers l'acteur, le performeur. Pour Patrice Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre*, la théâtralité est « ce qui dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral, ou scénique » (395). Elle s'oppose à la littérature, au théâtre de texte, aux dialogues et parfois à la narrativité et à la

« "dramaticité" d'une fable logiquement construite » (395). La mise en scène, les costumes, les décors, et la chorégraphie participent de la signification de l'œuvre ainsi que le jeu du danseur-acteur, de ses gestes et de ses expressions. Béjart crée sa propre traduction dansée d'un texte.

8 Du rapprochement entre la danse et le théâtre naît la notion de « danse-théâtre », dans les années 1970, qualifiant un genre hybride différent de la danse moderne et de la danse postmoderne [1], dans lequel l'art chorégraphique peut copier le théâtre, et fonctionner avec lui. Développé en Allemagne, le *tanzteater* de Pina Bausch brouille les frontières entre théâtre et chorégraphie. Dans ce cas, les disciplines confondent leurs apports théoriques pour construire un référentiel commun. On parle de danse-théâtre, jamais de théâtre-danse, éventuellement de théâtre dansé, mais cela renvoie aux comédies-ballets [2].

9 Dans le travail de Maurice Béjart, pour *King Lear-Prospero*, la danse s'hybride avec le théâtre, la musique, le cinéma, les arts visuels :

> Je pense que le théâtre à l'origine, dans toutes les cultures, englobait tous les arts. Le théâtre traditionnel, qu'il vienne du Japon, de la Grèce ancienne, de l'Afrique, des Indiens, est à la fois parlé, chanté et dansé, il est donc normal de retrouver une activité parlée, chantée et dansée dans beaucoup d'œuvres. (Béjart 1990, 88)

10 L'art chorégraphique, dans ses œuvres, se donne le droit de parler et ne pas danser, de danser et ne pas parler. Sans vouloir classer le chorégraphe dans un courant, il crée *King Lear-Prospero* à une époque où les artistes s'intéressent au travail pluridisciplinaire : le théâtre est fréquemment ajouté à la danse mais pas l'inverse, pas comme à l'époque des comédies-ballets de Molière dans lesquelles la danse est véritablement ajoutée au théâtre pour apporter un surplus de signification. Cette interaction entre les disciplines devient indispensable pour mieux appréhender le fonctionnement de ce champ artistique hybride, et pour repérer ce qui, dans la danse, fait théâtre. Dans les pièces dansées de Maurice Béjart, on peut constater l'inscription de la représentation dans une dramaturgie et une scénographie ou une mise en scène identifiables comme théâtrales, la transformation du danseur-interprète en acteur, le montage alterné

de moments chorégraphiés, musicaux et pantomimiques, la superposition dans un même espace-temps d'actions relevant de la création d'un drame dansé. Dérivant la théâtralité du théâtral, ce dernier peut signifier un univers ontologique constitué de rapports intersubjectifs.

11 La réflexion sur la théâtralité et le théâtral comme distincts du réel, fait émerger la problématique de la présence sur scène des personnages virtuels. La représentation donne une valeur symbolique au corps des danseurs figurant des personnages dont le premier degré, narratif, est acquis. L'interprète exécute, rend visible une œuvre qu'il n'a pas écrite mais qu'il doit réécrire, dirigé par le chorégraphe. Il intervient d'après l'auteur et d'après le chorégraphe. Il est, pour Béjart « co-créateur. » Pour lui, « on travaille avec un corps qui a une morphologie, qui est animé et pensant. Je crois que ce corps participe à la créativité et on devrait signer les œuvres avec ces corps » (Béjart 1990, 79). Le danseur n'est pas uniquement l'interprète de la psychologie de son personnage mais devient « machine actoriale » (Deleuze 1970, 92). L'action et l'être s'abîment dans le mouvement, le danseur travaille une présence de soi et à soi dans l'enchaînement des pas. Ceux-ci parfois se permettent d'apporter leurs propres effets. Le travail du chorégraphe combine pantomime, jeu corporel de l'acteur/danseur, dirigés vers l'effet expressif et informatif. Le corps dansant, ses gestes et mouvements renvoient à des émotions générées par des actions toujours signifiantes. Le danseur s'empare du rôle de personnage et la danse devient action dramatique : la chorégraphie est portée par la structure d'une intrigue concrétisée par des actions. Le guide qui précède celles-ci, c'est l'histoire puis la musique de Purcell entrecoupée de percussions de Thierry Hochstätter auquel répond parfois un clavicorde joué par Alessio Silvertriri. Pour l'organisation des scènes chorégraphiées, Béjart fait subir une distorsion pour créer un récit sans véritablement raconter une histoire mais en insistant sur les relations entre les personnages, leurs tensions. Comme le souligne Michel Bernard, lors d'un entretien, la créativité de Maurice Béjart se situe sur le plan corporel et se réfère constamment à une sorte de dire sous-jacent, « non pas dire au sens de « dire un message », de signifier quelque chose, mais de *vouloir* dire » (Béjart 1990, 88). Afin de « vouloir dire », il tisse des forces antagonistes pour faire une lecture psychologique

des personnages. Tous les sentiments exprimés sont ancrés dans le réel : angoisse, amour, haine, peur. Le chorégraphe fait jaillir le texte par bribes à travers des situations intersubjectives avec des personnages clairement identifiés dont le jeu traduit des relations. La présence humaine est à la fois signifiante et expressive. Les corps se métaphorisent, se métamorphosent en expression, en effet de sens même lorsqu'ils sont éloignés de toute intention mimétique. Dans *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche évoque le phénomène du chœur antique tragique, dramatique qui consiste à se voir métamorphosé, à agir dans un autre corps, dans un autre personnage. Dans le processus dionysiaque, l'artiste abandonne sa subjectivité, se métamorphose. L'interprète devient illusion. Danser, c'est se transfigurer, c'est découvrir en soi un autre moi, un moi qui n'obéit plus à la raison mais à la vie.

12 Béjart explore dans cette œuvre le rapport père/fille en privilégiant les rôles féminins : Cordélia, interprétée par Christine Blanc, Goneril dansée par Sylvie Demandols et Regane par Kathryn Bradney sont le fil conducteur de la chorégraphie. Les rôles du roi et du fou du roi sont également déterminants, comme dans le texte d'origine (ou hypotexte selon la terminologie de Genette [3]). Les relations tendues et conflictuelles entre les personnages, thème récurrent chez Shakespeare, participent au premier plan de la pièce de Béjart. Il ne privilégie pas le récit lui-même et ne raconte pas une histoire dont les tensions des personnages sont le seul moteur dramatique. Il s'agit d'un prétexte pour mener une réflexion sur l'être humain avec les corps douloureux du théâtre shakespearien comme fondement de la chorégraphie. Il évoque les rapports de l'homme avec les forces du mal. Cordélia irradie avec elle un désespoir dans un paroxysme gestuel ancré dans le réel. Le chorégraphe s'inspire de mouvements quotidiens observés chez les personnes en souffrance avec des démarches et des postures inhabituelles. Cordélia se déplace les pieds parallèles, les genoux en dedans, le dos voûté dans une expression d'infinie douleur. Par contre, Goneril, conquérante et sûre d'elle, ne se replie pas sur elle-même, elle propulse son corps dans l'espace avec vivacité. L'histoire de Lear et de ses filles n'est qu'une structure permettant de développer des thèmes comme le doute, la folie, l'injustice et l'ingratitude. Le chorégraphe, fidèle à Shakespeare, peint la noirceur de l'âme, les manipulations et la trahison et les

dangers de l'amour filial très souvent déçu. Cela dépasse les données d'une simple intrigue pour acquérir une dimension universelle dans les thèmes de la solitude, du voyage, invitations à s'arracher des autres. L'œuvre béjartienne offre également la possibilité de révéler l'universalité des sujets traités : les conséquences de l'héritage, la folie. En cela, la spécificité béjartienne dans la mise en danse de pièces de théâtre se situe, selon Michel Bernard, dans « une sorte de théâtralité-ritualité » (Béjart 1990, 88) dans la mesure où Béjart possède le goût du rituel et traite l'idée de rite dans sa dimension universelle. Il pense que « si le ballet est supérieur à la pièce, c'est que la danse plus que tout autre est un art magique et rituel, donc plus fort que le drame » (Béjart 1995, 203). L'œuvre jouée et dansée appartient à l'humanité tout entière. Il met en scène des êtres humains dans ce qu'ils ont de troublant et de complexe à travers l'expression du bien et du mal, de la justice et de l'injustice. Pour le chorégraphe, « on réussit un ballet sur une pièce de théâtre quand celle-ci possède un fond rituel, surtout quand on se permet d'oublier un peu l'intrigue de la pièce. Le ballet est une cérémonie magique. Il intègre cette ambiance de cérémonial. Le rite est plus puissant que la pensée ou l'événement. Quand on transforme la pensée en rite, elle va plus loin. Le rituel est à la fois un départ et un aboutissement. » (Béjart 1995, 266)

13 Béjart répète sans cesse qu'il n'est pas chorégraphe, qu'il est l'homme du spectacle total sans y omettre de la philosophie. *King Lear-Prospero* n'échappe pas à l'accumulation des procédés incluant un décor sobre, des éclairages et des costumes. Bernard Dort fait de la théâtralité une « polyphonie signifiante ouverte sur le spectateur » (178). Il ajoute : « la théâtralité n'est plus seulement "une épaisseur de signes" dont parlait Roland Barthes. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette représentation émancipée » (183). La théâtralité devient liée à une réflexion sur la représentation, sur la mise en scène, recouvrant une valeur symbolique. Béjart parvient à bâtir des univers individuels et collectifs, austères ou sensuels par le jeu des éclairages avec les seuls éléments de décor indispensables à l'action et à la symbolique. Pour pallier la difficulté extrême des adaptations, le chorégraphe opère des choix soumis à la nécessité de faire tenir une action et des

personnages dans un décor précis. La traduction de ce drame est renforcée par les effets scénographiques qui définissent un lieu à vocation mimétique. Le spectateur découvre des loges sur les bas-côtés pour évoquer le théâtre-dans-le-théâtre. Les miroirs lui renvoient sa propre image. Une robe beige et des collants académiques blancs pour Cordélia, un manteau rouge pour Lear, un costume de clown, sont autant de moyens d'expression empruntés au spectacle dansé traditionnel, auxquels se mêlent les inventions de l'artiste. Il suffit d'inclure des éclairages pensés à partir de l'obscurité. Ces derniers sont importants pour donner vie aux corps et rendre les formes visibles. La lumière est effectivement fondamentale pour l'élaboration de l'atmosphère apte à entraîner le spectateur dans le drame de même que les relations spatiales des danseurs. Si Cordélia ne se trouve pas dans l'espace lumineux, la chorégraphie n'a plus aucun sens. Un faisceau de projecteurs découvre peu à peu les corps des interprètes. Maintes scènes jouent sur l'obscurité envahissant certaines parties de la scène pour l'élaboration d'une atmosphère apte à entraîner le public dans un monde à la fois imaginaire et très ancré dans la réalité. Le positionnement dans l'espace scénique, est également porteur de sens. Les personnages du père et de la fille à l'avant-scène, proches des premiers spectateurs, bloquent la vue de ce qui se passe ailleurs. La proxémie, la façon dont ils utilisent l'espace, est culturellement codée : la valeur signifiante et expressive de l'orientation des corps les uns par rapport aux autres, celle des contacts des corps entre eux est également signifiante. La danseuse exprime la confiance, l'amour filial, la peur d'être sacrifiée. Cordelia évolue autour de son père, révoltée et obéissante à la fois. Lear est joué par Larrio Ekson, dont l'attitude altière lui confère une grande présence sur scène. Il avance les mains dans un geste d'apaisement, serre sa fille sur son cœur. Cette leçon de sagesse paternelle exprime tour à tour la violence passionnelle déçue et la sérénité. Les caractères spatiaux et énergétiques indiquent les qualités de leurs relations.

14 Pour exprimer leur côté tragique, Béjart attache une grande importance aux maquillages et aux regards. Michel Bernard distingue six fonctions du regard utilisées dans cette œuvre : une fonction signifiante (le regard désespéré de Cordélia renseigne sur son état émotif), une fonction expressive (le langage des yeux extériorise des

affects lorsque Cordélia semble supplier son père), une fonction relationnelle, lorsque le fou fixe les spectateurs comme pour s'assurer de leur attention, une fonction phatique, qui entretient une relation sans véhiculer d'information, une fonction haptique lorsque les personnages se touchent, et une fonction poétique offrant une ouverture à l'imaginaire. Le maquillage joue un rôle primordial pour apporter du sens en accentuant l'expression naturelle des traits du visage pour les rendre plus visibles. On se rapproche du masque de la tragédie. Les danseurs encerclant Lear se distinguent de lui avec leur visage blanc uniforme accentuant la disgrâce des corps.

15 Le « fait théâtral » devient « fait dansé ». Béjart, dans cette pièce, ne remplace pas le théâtre par une œuvre chorégraphiée, il se sert de ses apports. La théâtralité chorégraphique dépasse « la théâtralité de théâtre » (Deleuze 2002, 55), pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze. Maurice Béjart se sert du texte de Shakespeare, mais la danse n'est pas au service d'une histoire, elle est elle-même personnage du spectacle. Le fait théâtral s'efface devant les mouvements chorégraphiés, dont la fonction signifiante se manifeste comme présence. Béjart se situe dans ce que Deleuze et Guattari, dans *Mille Plateaux*, qualifient « d'espace lisse haptique » (593) opposé à « l'espace strié optique ». Deleuze et Guattari distinguent l'haptique et l'optique, distinction nous permettant de mettre en perspective le théâtre dansé de Béjart. Espace de contacts et d'affects, lieu de création inédite, l'espace lisse haptique est nomade. L'espace strié sédentaire, délimité, est institué par une norme esthétique. Tous deux se mélangent, communiquent, se superposent, sans former toutefois quelque chose d'homogène. Dans cette version dansée de *King Lear-Prospero*, Béjart cherche à transformer le texte canonique, procédant par soustraction pour convertir le texte en mouvements dansés et envoyer à ce que Deleuze nomme les forces mineures et révolutionnaires d'une œuvre. *King Lear-Prospero* subit un processus de dé-théâtralisation et de re-construction chorégraphiée.

16 *King Lear-Prospero* synthétise plusieurs arts. La production du sens se fait par la juxtaposition de tous ces éléments. Pour reprendre les réflexions de Gilles Deleuze sur le lien entre le théâtre et la musique, nous pouvons faire un parallèle avec Maurice Béjart qui allie la forme traditionnelle du ballet à la représentation théâtrale. Deleuze parle de

« dé-présentation » (Deleuze 2003, 73) qui signe la mise en faillite de la représentation mimétique. La forme chorégraphique se mélange avec le théâtre, s'expérimentant comme un spectacle de l'hétérogène, qui joue sur les effets d'union et de désunion entre les arts.

Une nouvelle sémiologie du langage corporel

17 Lorsque Maurice Béjart conçoit sa chorégraphie *King Lear-Prospero*, une nouvelle révolution, cette fois tournée vers le passé et non vers l'avenir, se produit et la danse, des années 1980 aux années 2000, après avoir pris ses distances avec le sens, le mimétisme et la figuration, se réapproprie ces valeurs pour un retour du signifié. Carroll Noël parle, à l'instar de Freud [4], du « retour du refoulé », « *the return of the repressed* » (16), un retour à la signification, un néo-expressionnisme : les artistes redécouvrent les notions de qualités expressives de la danse, de la narration, du référentiel, du contenu, après les avoir délibérément mises de côté des années 1960 aux années 1980. Sally Banes fait part de l'intérêt des chorégraphes pour le récit comme « une stratégie parmi d'autres pour réfuter les préoccupations modernistes, essentialistes, antinarratives de la génération précédente » (49). Le référent évacué par le formalisme des chorégraphes pré-postmodernes et postmodernes fait son retour. Ce qu'il convient d'approfondir, pour faire preuve d'innovation, ce n'est pas la persistance d'une culture noble canonique, ni le travail subversif des dissidences culturelles, mais un sous-genre hybride mêlant des techniques variées comme le *punk*, le *rap* et l'*hip hop* à des traditions chorégraphiques comme le classique et le moderne. Daniel Sibony distingue, de son côté, le « retour du refoulé » de l'émergence d'une nouveauté et oppose le souvenir à la perception présente. Les deux sont liés à la mémoire, qui est double : celle du rappel, celle de l'appel. Pour le rappel, l'histoire émane de la mémoire ; pour l'appel, l'histoire la nourrit : « Quand l'histoire fonctionne comme mémoire-rappel, elle répète ce qui s'est enfoui dans la mémoire : elle réalise ce qui dans le passé était nommable mais refoulé ; ou elle raconte et répète un passé qui lui ressemble » (Sibony 62). Béjart dans cette lignée se penche sur un texte, le décortique et crée une œuvre pluridisciplinaire. Confronté au problème de la transposition du texte

théâtral, il a recours au rappel et à l'appel avec son utilisation d'un vocabulaire classique à la fois traditionnel, personnel et personnalisé. Pour lui, la technique classique est fondamentale. Rien n'est possible sans technique : « Il n'y a pas de création sans technique » (Berger *in* Sibony 190) :

> Le ballet académique dépouillé de fleurs, couronnes et autres dentelles qui faisaient les délices de nos grand-mères et en faussaient la signification profonde, demeure d'une beauté évidente et d'une jeunesse inaltérable. Il reste la base indispensable de toute recherche chorégraphique actuelle. (Béjart *in* Mannoni 191)

18 Son langage est issu directement des écoles française et russe de la deuxième moitié du XIXe siècle. Le chorégraphe estime qu'on « ne peut faire table rase du passé, on n'existe que par rapport à nos ancêtres : tout ce que le passé nous lègue, on doit à la fois l'aimer, le digérer et le nier » (Béjart 1990, 80) et que « se priver d'une telle formation, c'est comme si un architecte n'avait jamais mis les pieds dans une abbaye romane ou une cathédrale gothique » (Béjart *in* Mannoni 191). Cette technique lui permet de satisfaire « un public qui aime » et non pas « un public qui connaît » : « Qu'est-ce qu'un connaisseur face à un amoureux ? » (*ibid.*). Le spectateur s'y retrouve : « les gens ont besoin d'images, ils ont besoin d'émotion, de lyrisme. La danse permet de mélanger un plaisir esthétique, un plaisir dynamique et un plaisir émotionnel. » (Béjart, *in* Mannoni 195) Béjart forge des inventions personnelles sur le vocabulaire de base et le détourne en fonction du thème, de la musique et de la personnalité de l'interprète. On peut dire le nom des pas codifiés : saut de chat, arabesque, grand jeté, mais la qualité du mouvement varie en fonction de la qualité expressive que l'on veut donner à ce dernier. Les arabesques et les grands jetés chez les danseurs envahissent la scène et occupent plus d'espace que dans le classique codifié pour évoquer l'assurance ou l'agressivité et se terminent avec des pliés à la seconde très larges, comme si les personnages étaient prêts à bondir. Les pliés souvent beaucoup plus profonds, les secondes plus larges et plus ouvertes ancrent les corps dans le sol d'où ils puisent leur énergie ; les arabesques surélevées apportent une dimension altière aux personnages, comme chez Cordélia, ses sœurs et le roi. Les poignets cassés coupent la ligne des bras pour évoquer le désespoir.

Béjart fait évoluer un langage chorégraphique dont il a hérité, en élargit les possibilités expressives, mais ne le remet pas fondamentalement en question. Le caractère d'ascèse corporelle de la danse académique prend une dimension mystique. Pour lui, « la tradition n'est pas une chose figée » (Béjart, *in* Pidoux 77), « la tradition est importante, puisqu'elle est source de transformation. » (Béjart, *in* Pidoux 87) Il organise son parcours narratif avec des figures codifiées pour que le spectateur les reconnaisse en trouvant suffisamment de repères pour se frayer un chemin.

19 Il fait des choix esthétiques précis : « Nous mangeons, dit-il et nous transformons. Il n'y a pas de créateurs. Nous sommes des transformateurs. » (Béjart 1995, 138) Le chorégraphe traduit et transforme mêlant plusieurs techniques, la sienne, le moderne sans renoncer à ses bases classiques, enrichies d'apports nombreux, comme les figures athlétiques du sport et du cirque, afin d'illustrer la thématique complexe qui l'intéresse dans cette œuvre. Il a la capacité à puiser dans le passé tout en s'évadant pour créer une autre tradition, subjective. Il y a chez lui des découvertes innombrables sur le plan corporel. Lorsqu'Isabelle Launay lui pose la question suivante : « Racontez-vous des histoires ? Comment vous situez-vous par rapport aux arguments narratifs ? » Béjart répond qu'il distingue trois types de ballets, « Disons qu'il y a des ballets qui sont de la danse pure, du mouvement. D'autres ballets comportent un thème général qu'on ressent, mais pas d'histoire. Et puis il y a des ballets, dans les classiques, comme la *Belle au bois dormant*, où il y a une histoire, donc cette histoire est racontée » (Béjart, *in* Pidoux 90).

20 L'acte chorégraphique béjartien tente d'élaborer un univers symbolique en utilisant son propre vocabulaire et parfois la pantomime. Il s'explique sur ses choix techniques « En général, j'ai beaucoup de mal à faire un ballet sur une pièce de théâtre. J'aime le théâtre, j'aime le mettre en scène. Mais en danse, on perd l'essentiel et on aboutit à une pantomime un peu absurde, un peu ridicule. » (Béjart, *in* Mannoni 2015, 266) La pantomime, permet aux spectateurs de suivre le fil de l'intrigue. La danse béjartienne a recours à une gestualité à la fois utilitaire, mimétique et expressive. Parfois le geste mime, comme pour la pantomime dans le ballet classique. Cordélia se dissimule les yeux avec les mains en un

moment de détresse. Tout semble évident et pourtant le spectateur est surpris par ce qui se passe. Le danseur peut raconter une histoire avec les mouvements pantomimiques puis repartir avec des mouvements purs. La danseuse semble vouloir prendre son élan en effectuant un grand retiré au genou, les bras suspendus, les poignets cassés pour déstructurer la technique classique. Ses cheveux défaits renforcent cette image d'un personnage libre et déterminé dans ses convictions. Elle ne se laissera pas détourner de son objectif par l'appât du gain. Pavis pense que la danse et le mime sont « les plus théâtraux des arts de la représentation » (1976, 123). Béjart repart aussitôt sur le mouvement pur car, pour lui, « la danse pure, c'est traduire l'intraduisible par du mouvement et des formes et c'est ce qui fait sa beauté » (Béjart, *in* Pidoux 90). Le chorégraphié se substitue au mimétique.

21 Comme dans la danse-théâtre, la question de l'expressivité du mouvement et de sa signification se répercute à la fois dans le théâtre et la danse qui entrecroisent leur réflexion pour renouveler le spectacle vivant. Béjart travaille à la fois sur le mouvement et sur le geste et, comme les chorégraphes modernes, il insiste sur l'expressivité des mouvements utilisés. Le geste dansé devient langage à la fois expressif et significatif. Celui-ci, pour Doris Humphrey, chorégraphe moderne états-unienne, est composé d'autres artifices que le théâtre : un acteur jouant une scène dans laquelle son personnage est tourmenté va probablement marcher de long en large accompagnant son déplacement de gestes naturels à l'être humain dans ce genre de situation. Le danseur, quant à lui, peut effectuer les mêmes gestes, mais il doit les transposer pour ne pas tomber dans le mime qui, au théâtre ou à l'opéra, établit des règles de communication par le mouvement. Humphrey illustre cette idée de cette manière :

> Les transes amoureuses de Pierrot, par exemple, étaient formulées et enseignées comme style de jeu dramatique, les mains appuyées sur le cœur, le corps précipité sur un genou, cela est encore un cliché de l'opéra ancien. Ces schémas et d'autres du même type sont aujourd'hui trop usés et désuets pour être utiles au danseur sauf dans une étude de style ou une satire. (Humphrey 136)

Cette courte description ressemble à de la pantomime. Il convient, selon Doris Humphrey, de distinguer l'expression verbale et l'expression corporelle :

> Le comédien n'a pas à placer son corps en déséquilibre, dans une position périlleuse lors d'une scène houleuse, car le drame se joue avec des mots, soutenus par des gestes crédibles et relativement naturels. Mais la danse peut décoller vers le symbolisme, où le mouvement, stylisé, construit, exprimera un état émotionnel avec éloquence, sans réalisme aucun. […] La forme dans l'espace, plus que tout autre facteur du mouvement donne à voir le plus immédiatement, intention, climat et sens. (Humphrey 136)

22 Le danseur fait un mouvement et l'histoire vient par fragments. Béjart pense que le mouvement est supérieur à la parole : « J'ai beaucoup de ballets avec des thèmes, avec des arguments, avec des histoires, avec des prétentions philosophiques, mais c'est le mouvement qui est important, et lorsque le mouvement dit la même chose que la pensée, tout d'un coup, la pensée est claire. » (Béjart, *in* Pidoux 83)
Le décloisonnement des valeurs traditionnelles de la danse soulève la question d'une nouvelle sémiologie du langage corporel : de primaire ou primitif, à métaphorique, puis abstrait c'est-à-dire vide de symbolique et d'imaginaire, le corps redevient énonciatif. Cette évolution se retrouve dans le mouvement qui nous entraîne d'un corps physique naturellement expressif tel que le font ressortir les études physiognomoniques delsartiennes, au tout début du XXe siècle, à un corps chorégraphié symbolique, expressif, mis en avant par les chorégraphes modernes insistant sur la dichotomie entre geste et mouvement. Loïe Fuller, s'interroge : « Qu'est-ce que la danse ? Elle est mouvement. Qu'est-ce que le mouvement ? L'expression d'une sensation. Une sensation est la réverbération que le corps reçoit quand une impression frappe l'esprit. » (Fuller, *in* Crémézi 32).
Le corps dansant articule mouvement, geste, temps, énergie, dynamisme, kinesthésie. Chez Béjart, le texte shakespearien, exécuté avec le rythme, la vitesse, les énergies prévalant sur le récit, compte moins que le mouvement qui adjoint la fonction rythmique à la fonction signifiante ; il sert de source et de contexte pour la chorégraphie. Cela rejoint la remarque émise par Josef Nadj sur la « danse-théâtre », motivée, selon lui, par la recherche « d'un langage

commun qui est le geste » (Nadj, *in* Bloedé 82). La vitesse, la lenteur, les changements entre l'une et l'autre, entraînent les énoncés gestuels dans un cheminement de transformations. L'écriture chorégraphique traduit dans un langage spontané l'angoisse de l'homme face à la femme en ayant recours au geste comme symbole. La danse, comportant une part de non-figurativité, oscille entre l'expression et la forme, danse pure ou danse théâtrale privilégiant l'une ou l'autre selon les scènes. Chez Maurice Béjart, on constate de plus en plus, en effet, l'altération de la danse par le théâtre, avec l'inscription de l'événement dans une dramaturgie, la transformation du danseur interprète en acteur, l'alternance de moments chorégraphiés et de moments théâtraux. Des réalités relevant respectivement du théâtre et de la danse se superposent pour visiblement créer encore plus de sens. Béjart mêle l'art du ballet, du cirque, de la magie et s'oriente vers le théâtre total. Son éclectisme constitue le fondement de sa liberté intérieure.

23 Pour ses innovations chorégraphiées, Béjart utilise l'abstraction plutôt que le mimétisme. Grâce au mouvement stylisé et construit, idiosyncrasique, il fait évoluer le langage chorégraphique dont il a hérité, en démultiplie les possibilités expressives. Le danseur se concentre sur les qualités somatiques des corps confrontés aux techniques des portés, des arabesques et des attitudes. Cette liberté élargit ses possibilités d'expression. Les danseurs ne travaillent pas une approche totalement inédite du mouvement mais manipulent des éléments habituels du langage établi : des pirouettes, des jetés, des pas de bourrée, des temps de flèche utilisés dans des pas de deux, de trois et des ensembles, mais les adages et les variations sont enrichis d'évasions et de détours inspirés par l'imagination du chorégraphe. Il forge des inventions personnelles sur ce vocabulaire de base ; il le détourne en fonction du thème, de la musique, de la personnalité de l'interprète et le développe en cassant les structures pour les recomposer. L'univers conflictuel du langage de Shakespeare transparaît à travers l'écriture chorégraphique : gestes saccadés, répétition des actions. Son vocabulaire engendre des images spécifiquement béjartiennes avec une iconographie directement issue du patrimoine culturel. Lear et Cordélia ne se lamentent pas dans des contorsions mélodramatiques mais les portés chargés d'émotion évoquent leurs relations difficiles. Lorsque Lear en position

assise sur une chaise rouge comme son manteau soutient Cordélia allongée sur ses genoux, il semble la bercer comme il bercerait un enfant. La grande inventivité gestuelle du chorégraphe se manifeste par des juxtapositions : il fait exécuter des mouvements angulaires pour la partie supérieure du corps, pendant que les membres inférieurs conservent le style académique. Ni reconstitution, ni pastiche, la danse mêle certains mouvements classiques aux gestes quotidiens parodiés. Le chorégraphe puise dans le passé artistique tout en s'en évadant pour créer une autre tradition, subjective, idiosyncrasique, mais tout de même proche de l'héritage.

24 Comme il est difficile de caractériser des personnages avec le vocabulaire classique, leur description transparaît à travers la dénotation kinesthésique et somatique plus que par la connotation symbolique. Les pas de deux restent des pas de deux mais avec plus de fluidité dans la qualité du mouvement et plus d'émotion dans l'exécution et les regards échangés. Le chorégraphe replace l'œuvre sous le signe de la trahison et du combat à mener contre la solitude sans renoncer aux élans lyriques des pas dans les duos et les soli dans lesquels on retrouve la spécificité du style théâtral de Béjart dans l'alliance d'un propos de nature philosophique et d'images d'une grande sensualité. La danse parfois épurée et sobre de Cordélia en forme de méditation pudique, rend l'instant bouleversant d'intensité. Béjart utilise aussi beaucoup les mouvements athlétiques, comme dans le sport. En effet, « le XXe siècle a redécouvert la danse à l'aube du siècle avec Duncan et Diaghilev, et a redécouvert le sport. Il est normal que parfois la danse et le sport se rencontrent, et aient beaucoup de points communs » (Béjart, *in* Pidoux 91). Les mouvements d'ensemble effectués par les danseurs occupent un espace plus important avec les arabesques sans fin, des retirés, les cambrés dans une position de déséquilibre rétabli avec plus d'intensité pour illustrer le conflit et la confiance en soi.

25 Chez Béjart, l'hétérogénéité des matériaux, le geste, la musique, le visuel, et l'hétérogénéité de la technique sont, comme au théâtre, métaphores : « Tout au théâtre est figure, au double sens d'apparence concrète et de jeu rhétorique, tout y fait signe. » (Corvin 821)
Ils génèrent du sens. Le jeu théâtral que l'on repère dans sa danse participe de la volonté de dire et d'exprimer. Le mélange de mouvements appris, suggérés, imités, calqués permet au chorégraphe

de combiner le temps et l'espace. Béjart pense que le temps nous touche de façon émotive alors que l'espace nous touche intellectuellement. « Le temps est en nous et nous sommes dans l'espace. » (Béjart, *in* Pidoux 93) Relier le temps et l'espace, c'est relier l'émotion et la pureté plastique. Les danseurs, comme les héros et héroïnes shakespeariens sont prisonniers d'un temps qui ne semble pas s'écouler. La répétition des mouvements anéantit toute progression temporelle.

26 *King Lear-Prospero* bénéficie du récit d'origine de Shakespeare, mais le sens ne jaillit pas immédiatement, l'histoire est à re-découvrir et à découvrir. L'absence d'éclairages sur certaines parties de la scène fait écho à la difficulté de production de sens. L'obscurité semble régner à bien des égards. Béjart, soucieux de son public, lui suggère : « *Do it yourself*, interprétez, mettez-y ce que vous y voyez. » (Béjart, *in* Pidoux 84) Il conseille de ne pas lire le programme avant le spectacle, « regardez le ballet et si vous voulez, vous lirez le programme après, mais regardez d'abord ». Certes, les spectateurs peuvent lire l'histoire et suivre la chorégraphie en pensant à l'histoire. Ils peuvent aussi se sentir frustrés en ayant l'impression de passer à côté de ce que le chorégraphe veut montrer. Mais le récit vient s'immiscer comme un souvenir persistant qui ne peut s'effacer. La chorégraphie fonctionne aussi à partir de traces. Cette connaissance antérieure propose une lecture des actions chorégraphiques et permet d'illustrer le parti pris du chorégraphe, sa singularité en tant que créateur. Son ballet est symbolique, il est très précis et demande aussi un travail d'interprétation personnelle. Dans les pas de deux sans histoire, le public peut imaginer un récit. Pour Balanchine, d'ailleurs, la danse abstraite n'existe pas puisque ce sont des corps et qu'un corps n'est pas abstrait. Martha Graham voulait faire un travail semblable à celui de Kandinsky mais peut-on faire un Kandinsky avec un danseur ? La superposition du langage chorégraphique et théâtral oblige le spectateur à faire appel à sa mémoire et retrouver le théâtral dans le chorégraphique. Il reconnaît l'« hypotexte », le texte d'origine, par fragments et voit ainsi son interprétation première transformée dans « l'hypertexte ». Il repère des références à l'œuvre du dramaturge, sous la forme d'échos intertextuels accompagnant la chorégraphie. L'écriture chorégraphique se définit alors comme « l'absorption et la transformation d'un autre texte » (Kristeva 119) produisant un

palimpseste reconnaissable. La trame initiale est conservée, Béjart se la réapproprie en une nouvelle écriture. Les apparitions des personnages sur scène sollicitent les connaissances des spectateurs. Le public est libre d'avoir une lecture personnelle du ballet en y découvrant des choses différentes du texte d'origine. L'empreinte du dramaturge surgit dans les corps dansants : le rythme des pas, la musicalité des passages retenus par le chorégraphe, les expressions du visage de Lear souvent sévères, celles du Fou du roi, exagérées et grimacières renvoient au caractère tragique de l'œuvre. Les mouvements répétitifs effectués par des personnages perdus font écho à l'univers de Shakespeare. L'important, c'est la rencontre, la signification de l'œuvre est un élément secondaire. La danse n'est pas seulement un spectacle, c'est une mise en mouvement d'un récit et d'une pensée. Le langage chorégraphique sert à faire exprimer par le corps le contenu de cette pensée.

Conclusion

27 Béjart a fait des œuvres de chorégraphe, mais il a fait « des œuvres mixtes où j'ai été, dit-il, metteur en scène un peu comme on l'était au XVIe siècle dans les ballets de cour » (Béjart, *in* Pidoux 87). Il fait aussi de la comédie musicale dans laquelle il se sert de la parole, de la danse, du décor et d'une histoire. Le spectacle de Maurice Béjart, fondé sur une hybridation des genres, est à la fois un désir de montrer, de raconter. Le phénomène théâtral et ses thèmes fondamentaux l'inspirent ; les relations entre les personnages, les sentiments, l'angoisse, l'amour sont exprimés en privilégiant l'image plastique, le geste stylisé. Le mouvement dansé lui permet de transformer le théâtre. Maurice Béjart pense le théâtre en chorégraphe, mais ne souhaite pas remplacer le théâtre par des formes chorégraphiées. Il s'exprime avant tout par la danse. « Homme de lettres ou homme de théâtre, je n'aurais pas pu. » (Béjart 1995, 266) La danse ne va pas devenir une forme théâtrale, mais tend à rendre les rapports optiques et haptiques très complexes. Ici la forme chorégraphiée prend pour modèle le théâtre shakespearien et opère sur le théâtre un surcroît de théâtralité. Cette « choréo-dramaturgie » permet aux danseurs d'être aussi comédiens et au ballet de présenter un drame. Le processus de dramatisation, dont l'enjeu consiste à organiser le lien entre actions corporelles et récit,

s'entend chez Béjart de deux façons : la première tient à la structure de la pièce mettant en jeu le conflit avec des personnages et des actions bien identifiées ; l'autre, à la mise en œuvre de moyens scéniques et au jeu des acteurs/danseurs. Il fait découvrir l'œuvre de Shakespeare sous un jour nouveau, il interprète le texte d'origine, l'« hypotexte », le traduit et son adaptation, « hypertexte », revêt un sens nouveau. Son art est ouvert à l'entrecroisement des pratiques et la danse, langage universel, lui permet de communiquer, d'établir un contact vraiment profond avec son public. Les frontières entre le théâtre de Shakespeare et la danse de Béjart s'estompent dans la recomposition proposée par le chorégraphe. L'écriture du corps dansant offre au texte théâtral non pas une illustration, mais une nouvelle approche idiosyncrasique et une lecture faisant ressortir la dichotomie fictif/réel pour accentuer le côté universel de l'œuvre béjartienne.

BIBLIOGRAPHIE

Amiard-Chevrel, Claudine. *Les Symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1944.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*. Middletown : Wesleyan University Press, 1987.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1964.

Béjart, Maurice. « Je redoute de parler de danse… », dans Jean-Yves Pidoux, *La Danse, art du* xx*e siècle* ? Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 1990.

Béjart, Maurice. *Maurice Béjart par Maurice Béjart*. Paris : Éditions Plume, 1995.

Bernard, Michel. *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*. Paris : Jean-Pierre Delarge, coll. « Corps et culture », 1976.

Bernard, Michel. « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain ». *Revue d'esthétique*, n° 26, Paris, Place, 1994.

Bloedé, Miriam. *Les Tombeaux de Josef Nadj*. Essais et entretiens. Paris : L'Œil d'or, 2006.

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse, 1999.

Crémézi, Sylvie. *La Signature de la danse contemporaine*. Paris : Chiron, 2002.

Deleuze, Gilles. « Un Manifeste de moins », dans *Superpositions*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1970.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille Plateaux*, 14e plateau, « 1440- le Lisse et le strié ». Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la Différence, [1981] puis Éditions du Seuil, L'Ordre philosophique, 2002.

Deleuze, Gilles. « Manfred : un extraordinaire renouvellement ». *Deux Régimes de fous*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003 [1981].

Dort, Bernard. « La Représentation émancipée », dans *La Représentation émancipée*. Arles : Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1988.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1982.

Humphrey, Doris. *Construire la danse*. Arles : Éditions Bernard Coutaz, 1990.

Kristeva, Julia. « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Semiotike : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

Levinson, André. *Les Visages de la danse*. Paris : Grasset, 1933.

Mannoni, Gérard. *Les Grands chorégraphes du* xxe *siècle*. Paris : Buchet, Chastel.

Menestrier, Claude François. *Des Ballets anciens et modernes, Selon les règles du théâtre*. Genève : Minkoff Reprint, 1972 [1682].

Noël, Carroll. « The Return of the Repressed ». *Dance Theatre Journal*, vol. 2, nº 1, 1984.

Noverre, Georges. *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. Paris : Librairie Théâtrale, 1997 [1760].

Pavis, Patrice. *Problème de sémiotique théâtrale*. Montréal : Presses de l'université du Québec, 1976.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1987.

Pidoux, Jean-Yves. *La Danse, art du* xxe *siècle* ? Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 1990.

Sibony, Daniel. *Le Corps et sa danse*. Paris : Seuil, 1995.

NOTES

1 Historiquement, le rapprochement avec le théâtre constitue une tendance de l'évolution de la danse en Europe puis aux États-Unis, sous l'influence de Michel Fokine, d'Isadora Duncan, au début du xxe siècle, et des metteurs en scène russes. Michel Fokine souhaite développer une forme d'expressivité dramatique d'une puissance équivalente à celle du théâtre mais tout de même propre au ballet. Les recherches théâtrales du tournant du xxe siècle menées par Stanislavski constituent un facteur du

renouvellement de la danse. Les symbolistes russes orientent leur recherche vers une nouvelle esthétique théâtrale non réaliste et renouent avec les fondements collectifs de la tragédie grecque, comme Nietzsche. Leur théâtre doit s'écarter de toute vraisemblance, tolérer les anachronismes et permettre de fondre le monde antique et l'âme moderne. Pour ces artistes, selon le poète symboliste Viatcheslav Ivanov, le théâtre moderne fait revivre l'extase dionysiaque, idée approfondie dans *Nietzsche et Dionysos* (1905) et *Wagner et l'action dionysiaque*, publiés dans la revue symboliste *Vesy*.

2 Charles Mazouer donne la définition suivante de la comédie-ballet : « Il s'agit d'un genre composite, hybride, qui veut mêler trois arts et leurs trois langages : le verbe du dialogue dans la comédie récitée, le langage des sons et celui de la chorégraphie ; le mélange était donc particulièrement instable. » (C. Mazouer, « La comédie-ballet : un genre improbable ? », *Studi Francesi*, vol. 49, n° 145, 2005, p. 13-21)

3 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1982. L'hypertexte étant dérivé d'un texte antérieur, l'hypotexte.

4 Sigmund Freud développe la notion de « retour du refoulé » dans *Trois Mécanismes de défense : le refoulement, le clivage et la dénégation* (2013).

RÉSUMÉS

Français

La danse oscille entre l'expression et la forme, danse pure et danse théâtrale privilégiant l'une ou l'autre selon l'époque et les créateurs. Qu'est-ce qui dans le corps permet l'exercice de la pratique théâtrale ? Le corps dansant est traversé par un désir de langage ; il se situe entre sens et sensation. Les œuvres de Shakespeare ont souvent suscité l'intérêt des chorégraphes qui se posent alors la question du « comment signifier ? », comment mettre en danse le récit d'une œuvre théâtrale ? Quels points de repère permettent de comprendre par quelles modalités la danse peut renvoyer aux conventions du théâtre ? Dans cet article, nous nous intéressons à la façon dont Maurice Béjart allie la chorégraphie littérale du récit de *King Lear* à sa décomposition pour le rendre plus expressif et significatif. Au-delà du motif du héros, l'artiste s'affranchit du simple propos illustratif en transposant la narration en mouvements dansés pour donner au texte une valeur universelle.

English

Dance oscillates between expression and form, pure dance and theatrical dance privileging either the former or the latter according to the period and

the creators. What enables the exercise of theatrical practice in the dancer's body? A language desire runs through the dancer's body; it is situated between sense and sensation. Shakespeare's works have often triggered the interest of choreographers who have raised the question of "how to signify"? How can we dance theatre? What are the landmarks recalling theatrical conventions? In this article, we focus on the way Maurice Béjart links the literal choreography of Shakespeare's *King Lear* and its de-composition to make it expressive and significant. Beyond the motif of the hero, the artist frees himself from the mere illustrative expression, transposing the narration into dance movements to give the text a universal value.

INDEX

Mots-clés
danse théâtre, danse théâtrale, théâtre dansé, corps dansant, mouvement, geste, expression

Keywords
theatre dance, theatrical dance, danced theatre, dancing body, movement, gesture, expression

AUTEUR

Claudie Servian
Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France.
Claudie Servian, maître de conférences HDR à l'université Grenoble Alpes en civilisation étatsunienne, a écrit de nombreux articles et ouvrages sur la danse nord-américaine. Ses deux derniers ouvrages traitent de l'hybridité de la danse théâtrale nord-américaine et de l'influence européenne sur la danse théâtrale nord-américaine. Parmi ses publications, on relèvera particulièrement *Martha Graham : une fleur de serre exotique* (2014) ; *L'héritage européen dans la danse théâtrale nord-américaine. Du début du XXe siècle à nos jours* et *Hybridité culturelle de la danse théâtrale étasunienne. À partir de la fin du XIXe siècle*, tous deux publiés chez L'Harmattan (2021).
claudie.servian@univ-grenoble-alpes.fr
IDREF : https://www.idref.fr/081413025
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/claudie-servian
ISNI : http://www.isni.org/0000000059579476
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14585720