



CLASSIQUES
GARNIER

GOLDER (John), « Présentation », *European Drama and Performance Studies*, n° 6, 2016 – 1, *Shakespeare sur la scène française hier et aujourd'hui*, p. 9-16

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-6060-9.p.0009](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-6060-9.p.0009)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2016. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉSENTATION¹

Ce numéro de *European Drama and Performance Studies* commémore la mort il y a 400 ans, en 1616, de Shakespeare, dont on n'a célébré qu'il y a deux ans le 450^e anniversaire de la naissance. Mais cette année, en plus de celle de Shakespeare, nous commémorons la mort de deux Français : Jean-François Ducis, dramaturge et poète, qui fut le premier à adapter six pièces de Shakespeare à la scène française entre 1769 et 1792, et Jean-Sully Mounet, dit Mounet-Sully, le « dieu » de la scène tragique à Paris, dont les créations d'un Hamlet en 1886 et d'un Othello en 1899 firent date dans son illustre carrière. Ducis étant mort en 1816 et Mounet-Sully en 1916, ce recueil d'essais rend aussi hommage à leur contribution à l'histoire de Shakespeare sur la scène française.

Shakespeare fait plusieurs entrées en France à partir de 1769 avant de s'imposer comme son premier auteur dramatique. Dans un essai introductif, Dominique Goy-Blanquet retrace l'évolution de sa renommée : l'étranger dont les œuvres offensaient jadis le bon goût et les normes du néo-classicisme est devenu « un pilier de notre espace culturel », à tel point que le 450^e anniversaire de sa naissance en 2014 a suscité pas moins de trois mises en scène à la Comédie-Française – *Hamlet*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Othello*².

Après ce survol, le recueil présente une série d'instantanés pris à divers stades du parcours, concentrés sur un écrivain, un acteur, une troupe, un metteur en scène, ou un spectacle en particulier. À l'ouverture, John Golder et Mara Fazio étudient la collaboration entre Jean-François Ducis et François-Joseph Talma, l'un en suivant leur

1 Je tiens à remercier vivement Mme Dominique Goy-Blanquet pour son aide précieuse dans la rédaction de cette présentation et aussi, en particulier, Sabine Chaouche pour son aide non moins généreuse dans la préparation du tapuscrit.

2 Sur ces trois mises en scène, par Dan Jemmett, Muriel Mayette-Holtz et Léonie Simagra respectivement, voir Laurent Muhleisen, « Shakespeare à la Comédie-Française aujourd'hui », *Shakespeare : Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014, p. 91-98.

Hamlet, l'autre leur *Othello*¹. Ducis était un révolutionnaire discret mais résolu qui, sans s'arrêter au fait qu'il ne parlait pas anglais, osa adapter le barbare Shakespeare aux contraintes de la scène contemporaine². Il ne cessa ensuite de réviser ses adaptations, toujours à la poursuite du texte idéal qui serait à la fois une version définitive et propre au jeu. Talma, le plus éminent tragédien de son temps, mériterait d'être élevé au rang de « co-créateur » : dans leur correspondance, nous l'entendons encourager Ducis à donner aux œuvres une orientation plus théâtrale, plus shakespearienne³. Malgré tout, le dénouement violent de ces deux tragédies mettait à dure épreuve les limites de l'écrivain, de l'acteur, des critiques, et du public.

Au contraire, les romantiques français du XIX^e siècle admiraient en Shakespeare le génie capable de briser toutes les entraves de la convention et du genre. Ils appréciaient particulièrement ce que Ruth Morse appelle « *a ferocious mix of high and low rhetoric and social status, beautiful and grotesque, comic and tragic* » (un mélange effréné de styles rhétoriques noble et vulgaire, de statuts sociaux, de sublime et grotesque). Trois essais sont consacrés au Shakespeare romantique. Peter Raby montre à quel point les spectacles donnés en France par des troupes anglaises entre 1822 et 1845 ont influencé les débats entre les partisans du classicisme et la jeune école romantique⁴. Même si les premières représentations en

1 Sur Talma, voir Mara Fazio, *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Édns, 2011 [Titre original : *François Joseph Talma, primo divo*, Milan, Leonardo Arte, 1999] & Madeleine et Francis Ambrière, *Talma ou l'Histoire au Théâtre*, Paris, Éd. de Fallois, 2009.

2 Sur les adaptations de Ducis, voir Sylvie Chevalley, « Ducis, Shakespeare et les Comédiens français, I : De *Hamlet* (1769) à *Roméo et Juliette* (1772) », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 16, n° 4, 1964, p. 327-350 & « Ducis, Shakespeare et les Comédiens français, II : Du *Roi Léar* (1783) à *Othello* (1792) », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 17, n° 1, 1965, p. 5-37 ; John Golder, *Shakespeare for the age of reason : the earliest stage adaptations of Jean-François Ducis, 1769-1792*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992.

3 Voir, en particulier, les Dossiers Ducis et Talma, conservés à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française ; Mme Veuve Talma, éd., *Études sur l'art théâtral, suivies d'anecdotes sur Talma et de la correspondance de Ducis avec cet artiste depuis 1792 jusqu'en 1815*, Paris, Henri Feret, 1836 et Paul Albert, éd., *Lettres de Jean-François Ducis*, édition nouvelle, Paris, Jousset, 1879.

4 Voir J. L. Borgerhoff, *Le Théâtre Anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1912 ; Peter Raby, « *Fair Ophelia* » : *A Life of Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 et Catherine Treilhou-Balaudé, *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, doctorat de littérature comparée, 3 vol., Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1994.

anglais n'offrent au public que les textes tronqués qu'on jouait à l'époque en Angleterre, avec des décors de fortune et un maigre accompagnement musical, ces tournées encouragent les élans dramatiques d'auteurs comme Victor Hugo et Alexandre Dumas. Elles inspirent aussi George Sand : son *Comme il vous plaira*, créé en 1856, fait disparaître toute allusion au thème androgyne de l'original, remplacé par une pastorale moralisatrice dont les personnages errant dans la forêt d'Ardenne apprennent les leçons que ne pouvait leur enseigner la cour corrompue. Jacques est presque constamment présent sur scène, « transformé en Alceste bucolique [...] un fatal héros romantique, désabusé, meurtri, mais toujours prêt à aimer », qui finit par s'éprendre de Celia ! Jacqueline Razgonnikoff analyse en détail et, grâce aux archives de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, nous aide à visualiser la mise en scène du texte de Sand¹. Une réaction anglaise mesure le succès de cette tentative pour acclimater la comédie shakespearienne au goût français : Charles Dickens quitta la salle au bout de deux actes !

Ruth Morse examine le prodigieux monument de François-Victor Hugo et son impeccable pédigrée romantique². Ayant suivi son père en exil dans les îles anglo-normandes – littéralement à mi-chemin de la France et l'Angleterre – François-Victor produit quinze volumes de traductions nouvelles, bientôt complétés par trois volumes d'apocryphes, tous publiés entre 1859 et 1866. Les textes de Hugo, augmentés de commentaires érudits et de nombreuses sources auparavant inédites, n'étaient pas conçus au départ pour la scène, mais ils ont été utilisés et pillés par d'innombrables traducteurs, acteurs et metteurs en scène aux quatre coins du monde francophone³. Morse le désigne comme « *ghost writer* » (l'auteur-fantôme) caché derrière une quantité d'adaptations ultérieures. (Saluons ici l'initiative prise par le quotidien *Le Monde*, en partenariat avec RBA, de republier intégralement, entre les deux anniversaires de Shakespeare, les traductions de François-Victor Hugo assorties comme à l'origine de leurs préfaces et de leurs sources.)

1 Cf. Catherine Masson, « *As You Like It* de Shakespeare comme il a plu à George Sand », dans Peter Harkness et Jacinta Wright (éd.), *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 109-126.

2 Ruth Morse, « Les Hugo », dans Ruth Morse (éd.), *Les Hugo, Pasternak, Césaire, Brecht, Great Shakespeareans*, vol. 14, London, Bloomsbury, Continuum International, 2013.

3 Marie-Claire Pasquier, « François-Victor Hugo, traducteur de Shakespeare », dans *13^{ième} Assises de la Traduction Littéraire*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 93-112.

Dès le milieu du XIX^e siècle, on joue régulièrement Shakespeare au théâtre et sur la scène lyrique, dont Anne Penesco et Céline Frigau Manning étudient les développements respectifs. L'ampleur spatiale, temporelle et émotionnelle de ses pièces séduisait autant les compositeurs que les librettistes. Bien sûr on pense sur le champ à Berlioz et Gounod, mais aussi à Ambroise Thomas qui produit un opéra-comique, *Le Songe d'une nuit d'été*, très librement adapté de la comédie de Shakespeare, en 1850, et *Hamlet*, son œuvre la plus connue, en 1868. Céline Frigau Manning attire notre attention sur l'influence des opéras italiens d'après Shakespeare qu'on a pu voir en France entre 1812 et 1894¹. En réagissant aux compositions de Zingarelli, Rossini, Vaccai, Bellini et Verdi, en observant le dramaturge anglais à travers le prisme de la musique italienne, les critiques et spectateurs français s'évertuaient à identifier les traits caractéristiques de Shakespeare tout en cultivant l'idée de sa « couleur italienne. »

Les parcours shakespeariens de Sarah Bernhardt, Mounet-Sully et Paul Mounet couvrent la fin du XIX^e et le début du XX^e siècles². À eux trois ils créent dix-sept rôles, qu'ils jouent et rejouent dans divers théâtres, en testant plusieurs traductions, en les agrémentant de décors somptueux et d'effets spéciaux. Leur succès collectif contribue à enraciner Shakespeare dans le répertoire national, avec plus de 200 représentations de *Hamlet* au compte du seul Mounet-Sully. Penesco examine la création et la réception de trois rôles tragiques – le *Macbeth* de Paul Mounet, le *Hamlet* de Sarah Bernhardt³, et celui de Mounet-Sully⁴. Tous trois étaient sensibles à l'intuition psychologique de Shakespeare : Paul Mounet puise dans son expérience médicale pour représenter la désintégration morale de *Macbeth*, tandis que Mounet-Sully consulte

1 Voir aussi, de Céline Frigau Manning, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2014.

2 Sur Mounet-Sully et son frère, voir les biographies d'Anne Penesco, *Mounet-Sully : « l'homme aux cent cœurs d'homme »*, Paris, Éd. du Cerf, 2005 et *Paul Mounet, « le tragédien qui parlait aux étoiles »*, Paris, Éd. du Cerf, 2009.

3 Cf. Isabelle Schwartz-Gastine, « "Get Thee to a Stage" : Sarah Bernhardt's Shakespearean Success », dans Krystyna Kujawinska-Courtney (éd.), *Culture at Global / Local Levels : British and Commonwealth Contribution to World Civilization*, The British and Commonwealth Studies Department, University of Lodz, 2002, p. 267-278.

4 Sur l'*Hamlet* de Mounet-Sully, voir Jean Jacquot, « "Mourir ! Dormir ! ... Rêver peut-être ?" *Hamlet* de Dumas-Meurice, de Rouvière à Mounet-Sully », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 16, n° 4, 1964, p. 407-445.

la traduction fidèle de François-Victor Hugo afin d'établir une lecture cohérente des contradictions de Hamlet. Pour Sarah Bernhardt, Hamlet est « le plus original [de tous les caractères shakespeariens], le plus subtil, le plus torturé et cependant le plus simple pour l'unité de son rêve » et elle joue le rôle en travesti en 1886 et 1899 au théâtre et en 1900 au cinéma¹. L'essai met également en relief le contrôle qu'exerçaient alors les acteurs sur le texte comme sur la mise en scène. Ils appartiennent à la tradition du XIX^e siècle, qui remonte au moins à Talma, de privilégier le rôle plutôt que la pièce dans son ensemble. Il s'agit encore d'un théâtre d'acteurs, très éloigné du théâtre de metteurs en scène qui commence à l'emporter au début du XX^e siècle.

Avec Mileva Stupar nous entrons dans l'ère de Jacques Copeau qui fait du metteur en scène « *the overseeing co-ordinating intelligence that gave to enacted drama a coherence [...] it had never had in the days of the superstars*² ». L'installation de sa propre compagnie au Vieux-Colombier en 1913 marque un tournant dans l'histoire théâtrale française. C'est là que Copeau renouvelle l'art dramatique, rejetant à la fois le naturalisme d'André Antoine³ et les décors splendides qu'affectionnaient Mounet-Sully et Sarah Bernhardt, pour concentrer l'attention sur l'acteur et sur le plateau nu. Sa mise en scène de la *Nuit des rois* en mai 1914 lui vaut une renommée internationale et s'inscrit dans la légende avec le label « Shakespeare authentique ». En puisant largement parmi les richesses des archives Copeau, dont elle est la conservatrice à la BnF, Stupar retrace le lien qui unit Copeau à Shakespeare tout au long de sa carrière en tant que critique, metteur en scène et traducteur, depuis sa description du Hamlet de Mounet-Sully dans une lettre de 1896 jusqu'à la reprise de sa *Nuit des rois* par la Comédie-Française en 1940.

Les derniers essais suivent la progression de Shakespeare dans la France d'après-guerre⁴. À partir des années 1950-1960, sur les pas

1 Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, Paris, Nielsson, 1923, p. 138.

2 John Pemble, *Shakespeare Goes to Paris : How the Bard Conquered France*, London, Hambledon and London, 2005, p. 121. Voir aussi Bettina L. Knapp, *The Reign of the Theatrical Director : French Theatre, 1887-1924*, New York, Whitston Publishing, 1988, chaps 9-12, consacrés à Copeau.

3 Sur Antoine et son Théâtre Libre, voir Knapp, *The Reign of the Theatrical Director*, *op. cit.*, p. 8-79.

4 Sur Shakespeare après-guerre, voir Jean Châtenet, *Shakespeare sur la scène française depuis 1940*, Paris, Minard, 1962 et Estelle Rivier, *Shakespeare dans la maison de Molière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

de Jean Vilar qui avait ouvert le festival d'Avignon en 1947 avec *La Tragédie de Richard II*, des metteurs en scène étrangers influents comme Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Stein et Ingmar Bergman font jouer Shakespeare dans leur langue natale. Seul Peter Brook passe du statut de visiteur à celui de résident et, selon Georges Banu, devient le pionnier d'un nouveau « Shakespeare français¹ ». Ainsi voit-on les réactions françaises évoluer au fil de ses tournées, depuis « la cruauté concrète » de son *Titus Andronicus* en 1957 jusqu'à la « liberté ludique » du *Songe* de 1972, en passant par la « contemporanéité "historique et philosophique" » de son *King Lear* en 1963. Peter Brook retrouve Paris et Shakespeare en 1974, après avoir parcouru le monde avec sa troupe de comédiens, voyage d'exploration à travers des espaces et cultures théâtrales variés. Sa première mise en scène française, *Timon d'Athènes*, constitue un manifeste dramatique où s'exposaient à la fois ce que les acteurs ont rapporté de leurs voyages de découverte, et l'impact de leur nouvelle aire de jeu, créée dans « l'esprit élisabéthain » aux Bouffes du Nord. Les mises en scène ultérieures de Brook, *La Tempête* et *Hamlet*, dans des textes dépouillés de toute révérence ou effet rhétorique, se signalent par leur distribution multiculturelle et la fluidité presque cinématique de leur déroulement.

Dans ce dernier groupe d'essais, trois démontrent l'inventivité des approches contemporaines de Shakespeare en France. Béatrice Picon-Vallin se concentre sur le *Macbeth* en costume moderne d'Ariane Mnouchkine créé à la Cartoucherie en 2014, et nous fait découvrir les rouages internes de cette production². Elle commente l'utilisation de l'espace modulable et la « chorégraphie précise » de l'équipe de *kokens* en tunique noire qui créaient puis démontraient une série d'images scéniques saisissantes. Ce clin d'œil au Bunraku est le seul souvenir visible des célèbres Shakespeare « orientaux » des années 1980³. Mnouchkine déploie avec assurance ses ressources théâtrales, pare ses

1 Sur la carrière shakespeareenne de Brook, voir Georges Banu (éd.), *Peter Brook, Les Voies de la création théâtrale*, n° 13, Paris, Éd. du CNRS, 1985 et Banu, *Peter Brook. Vers un théâtre premier*, édition revue et augmentée, Paris, Seuil, 2005.

2 Béatrice Picon-Vallin raconte l'épopée de la troupe de Mnouchkine, fondée il y a 50 ans, dans *Le Théâtre du Soleil : Les cinquante premières années*, Paris, Actes-Sud, 2014.

3 Sur les Shakespeare orientaux des années 1980, voir Adrian Kiernander, *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Directors in Perspective », 1993, chap. VIII : « The school of Shakespeare », p. 106-123.

sorcières de masques géants, et crée un paysage sonore complexe où les bruits de la nature se mêlent aux émissions de planètes enregistrées par la NASA. À l'exception de *Macbeth*, tous les membres de sa troupe multiculturelle jouaient plusieurs rôles. Une cavalcade de personnages – soldats, courtisans, assassins, sorcières – tourbillonnait autour du couple principal, soulignant la portée sociale plutôt que les dimensions intimes de la tragédie.

Catherine Treilhou-Balaudé revisite l'héritage shakespearien du polyvalent Patrice Chéreau, acteur, cinéaste, metteur en scène de théâtre et d'opéra. Elle analyse ses trois spectacles mémorables : *Richard II* (1970), *Hamlet* (1988), *Henry VI-Richard III (Fragments)* (1998), et déplore la perte du *Comme il vous plaira* auquel il travaillait avant sa mort en 2013¹. Ces textes ont en commun la question centrale du jeu de rôles, qu'il s'agisse de jouer au roi, simuler la folie, ou afficher sa masculinité. Chéreau, dont la démarche est résolument « anti-archéologique », souligne à quel point Shakespeare est perspicace dès qu'il touche à la construction de l'identité et pense que c'est cela aujourd'hui qui parle aux acteurs comme au public. Son langage théâtral intègre « des images scéniques esthétiquement prégnantes et dramaturgiquement nécessaires » dans des panoramas sonores créatifs, nourris par son expérience parallèle du film et de l'opéra. Au fond, suggère Catherine Treilhou-Balaudé, Shakespeare était pour lui un « laboratoire », où acteurs et metteurs en scène peuvent explorer les différents sens de l'expression « faire du théâtre ».

En conclusion de ce recueil, Sophie Proust dissèque la mise en scène du cycle complet des *Henry VI* par Thomas Jolly et sa troupe, la Piccola Familia, au festival d'Avignon en 2014. Les pièces historiques ont fait une entrée relativement tardive sur la scène française. Si *Richard II* et *Richard III* sont souvent jouées, les dimensions de la trilogie des *Henry VI* taxent lourdement les ressources humaines et matérielles d'une compagnie. Jean-Louis Barrault et Chéreau en ont donné tous deux des versions abrégées, ainsi que Stuart Seide, dont la mise en scène présentée

1 Catherine Treilhou-Balaudé, « Patrice Chéreau, metteur en scène de Shakespeare », dans Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin (dir.), *Shakespeare et la France. Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, n° 18, 2000, p. 193-208. Voir aussi Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : la chair du visible », dans Béatrice Picon-Vallin (éd.), *La Scène et les images. Les Voies de la Création Théâtrale*, n° 21, Paris, Éd. du CNRS, 2001, p. 341-361.

à Avignon en 1994 durait déjà huit heures¹. Dans le même lieu, la *Piccola Familia* relève vaillamment le défi avec une version épique de dix-huit heures, entrecoupée de sept entractes, où Jolly a dirigé la mise en scène, joué, collaboré à la scénographie et aux éclairages. Il lui a fallu quatre ans pour monter ce spectacle, dont Sophie Proust retrace en détail les processus créatifs et les choix qu'ils impliquaient. En même temps, elle nous fait partager l'expérience de cette réalisation jouée et visuellement frappante. Selon elle, ce spectacle est véritablement « shakespearien » en ce qu'il mobilise tous les registres théâtraux disponibles – du comique burlesque au pathétique et au tragique – pour appréhender « la dégénérescence progressive d'une société qui finit par placer un monstre sur le trône² ». Le jeune metteur en scène situe là le thème central de la trilogie, thème qui garde aujourd'hui toute sa pertinence.

John GOLDER

-
- 1 Il convient de noter qu'en 1978 à Carcassonne, puis en 1979 à Créteil, le metteur en scène et acteur Denis Llorca monta *Kings, ou adieu à Shakespeare*, sa propre adaptation de *Richard II*, *Henry VI* et *Richard III*, qui durait dix heures.
 - 2 Thomas Jolly, dans William Shakespeare, *Henry VI*, traduction de Line Cottegnies, *L'avant-scène théâtre*, Paris, 1^{er} juillet 2014, n° 1365-1366, p. 268.