



Le *Hamlet* « live » de Claude Barma (1960) : Première pièce de théâtre en plein air diffusée en direct à la télévision française

Jean VIVIER

- 1 Le 14 juillet 1960, pour la toute première fois à la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), une représentation en plein air de *Hamlet*¹ est transmise en direct depuis le Grand Théâtre de la Cité de Carcassonne. Claude Barma, pionnier de la réalisation télévisuelle, s'appuie sur la traduction d'Yves Bonnefoy, pour créer une mise en scène théâtrale, et donne deux représentations non filmées devant le public du Festival de la Cité, les 09 et 10 juillet. Il adapte ensuite sa mise en scène pour la télévision et le spectacle est diffusé en direct par la RTF le soir de la fête nationale. Des moyens colossaux sont mis en œuvre pour réaliser cette émission de 02h37m07s et Barma accomplit une véritable prouesse technique :

Pour la télévision Claude Barma, qui a réuni huit caméras et cinquante-deux techniciens, placera certains de ses appareils sur des planchers de bois couvrant les fauteuils d'orchestre pour s'approcher des deux scènes reliées par un escalier, qui constituent le dispositif dominé par les remparts du Théâtre de Carcassonne².



1-2. Dispositif scénique³

- 2 En 1959, Barma avait adapté *Macbeth*⁴ en « dramatique », téléfilm d'une pièce de théâtre jouée et filmée en studio d'enregistrement, puis diffusée à la télévision, en différé, après montage. Maria

¹ *Hamlet Prince de Danemark*, réalisation de Claude Barma, 14/07/1960, disponible sur le site de l'[INA](http://ina.fr). Consulté le 14 mars 2021.

² Anonyme, « *Hamlet* à Carcassonne », [Le Monde](http://lemonde.fr), 14 juillet 1960. Consulté le 14 mars 2021.

³ Fonds Jean Deschamps (125J417), Archives Départementales de l'Aude.

⁴ Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin, « Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) : Shakespeare et l'expérience hybride de la 'dramatique' », *Shakespeare on Screen in Francophonía* (2010-), éd. Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin, Montpellier, Université Montpellier III, Institut de Recherche sur la

Casarès et Daniel Sorano y jouaient le couple Macbeth et Roger Coggio jouait Malcolm. Pour ce *Hamlet*, objet filmique d'un nouveau genre, Barma s'entoure des mêmes acteurs : Coggio incarne Hamlet, Casarès, la reine Gertrude, et Sorano, le roi Claudius. Dans un entretien de 1972, le réalisateur confie : « [...] tout le monde, je crois, sait que j'ai un petit faible pour Shakespeare, je l'ai montré quelques fois ⁵ ».

- 3 À l'origine de cette expérience inédite de collaboration entre théâtre populaire et télévision se trouve Jean Deschamps, alors directeur du Festival de la Cité, qui qualifie l'émission « d'opération de prestige ⁶ » et voit en ce film un moyen de donner à son festival une renommée nationale. Le journal *La Dépêche* titre d'ailleurs : « Consécration du festival de la Cité avec le triomphal succès d'*Hamlet* » (juillet 1960). En 1960, les téléspectateurs n'ont accès qu'à une seule chaîne et ceux qui n'ont pas de poste de télévision s'agglutinent parfois chez les voisins pour assister à la représentation. Michèle Deschamps, qui n'avait pas encore rencontré son mari, se souvient pourtant de ce *Hamlet* qu'elle qualifie « d'extraordinaire » et raconte que le hall de l'hôtel familial s'était rempli de téléspectateurs venus spécialement pour regarder l'émission ⁷. La presse locale et nationale encense la représentation unique en son genre : « Ce fut un admirable spectacle que ce *Hamlet* transmis hier soir, en direct des remparts de Carcassonne ⁸ ». L'année qui suit la diffusion de la pièce, le nombre de nouveaux spectateurs du Festival de la Cité est multiplié par deux.
- 4 Donné aux pieds des remparts et des tours médiévales, le *Hamlet* de Barma abolit paradoxalement les murs en engageant un dialogue entre les media. L'objet de cet article est de mettre en avant, dans un premier temps, les influences que le théâtre populaire et le cinéma ont eues sur le film de Barma. Dans un deuxième temps, cette analyse se proposera d'observer l'émergence du nouveau medium télévisuel et des divers procédés novateurs qui permettent de transposer le dialogue entre le texte et la scène au petit écran.

5 I. Le *Hamlet* de Barma : rencontre entre théâtre populaire et cinéma

Contexte historique et hommage au passé

En 1911, s'inspirant de Romain Rolland et de Jules Michelet qui furent les premiers à parler d'un théâtre du peuple, Firmin Gémier crée le Théâtre National Ambulant afin de décentraliser le théâtre de Paris en province. En 1916, il fonde la Société Shakespeare ⁹ qui renforce les liens artistiques avec l'Angleterre – alliée de la France durant la Première Guerre mondiale – et lui permet de rendre hommage à l'auteur :

Il trouva en Shakespeare un support idéal pour mettre en application les futures lignes directrices de son travail scénique, non pas imitées des conditions élisabéthaines, mais créées selon une esthétique moderne, et déployer son théâtre populaire ¹⁰.

- 6 Gémier prend la direction du Théâtre National Populaire (TNP) au Trocadéro en 1920 et s'inspire des modèles du théâtre antique et du théâtre élisabéthain pour développer sa scénographie et son

Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL), 2013 (http://shakscreen.org/analysis/analysis_macbeth_barma/). Consulté le 14 mars 2021.

⁵ Claude Barma, entretien avec l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF, anciennement RTF) sur la mise en scène des romans *Les Rois maudits*, 08 janvier 1972, Paris, disponible sur le site de l'[INA](http://ina.fr). Consulté le 14 mars 2021.

⁶ Jean Deschamps, lettre adressée à la RTF, Fonds Jean Deschamps, Archives Départementales de l'Aude, réf. 125J584.

⁷ Michèle Deschamps, entretien privé, 08 janvier 2020, Paris.

⁸ Anonyme, *Paris Presse*, 15 juillet 1960.

⁹ Nathalie Coutelet, éd., *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 20.

¹⁰ Nathalie Coutelet, « La place de Shakespeare dans la rénovation théâtrale de Firmin Gémier », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°238, 2^e trimestre 2008, p. 181.

esthétique novatrices. La salle de spectacle semi-circulaire peut accueillir un grand nombre de spectateurs et évite la hiérarchisation du public, rompant ainsi avec la tradition des théâtres à l'italienne. Pour rapprocher le public, il supprime la rampe qu'il remplace par un proscénium et fait circuler les comédiens dans la salle. Enfin, il étage ses mises en scène sur plusieurs niveaux grâce à différents plateaux reliés par des escaliers. Gémier participe ainsi au renouveau artistique qui accompagne l'essor du théâtre populaire en France ¹¹ :

La capacité des chefs-d'œuvre du patrimoine mondial à rassembler des foules éparées en public unanime et à accroître l'éducation des franges défavorisées fut une évidence pour le praticien, celle sur laquelle il conçut l'idéal du Théâtre National Populaire, dont il devint le fondateur en 1920 ¹².

- 7 La Seconde Guerre mondiale paralyse ensuite le pays, mais dès la fin des conflits, Jeanne Laurent – alors sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres au Ministère de l'Éducation nationale – crée les premiers Centres Dramatiques Nationaux et nomme Jean Vilar à la direction du TNP en 1951. Après les dégâts causés par les bombardements, la priorité n'est pas de construire de nouveaux théâtres, et beaucoup de sites historiques se trouvent ainsi transformés en lieux scéniques. C'est le cas, par exemple, de la Cour d'Honneur du Palais des Papes que Jean Vilar utilise dès 1947 pour y monter ses pièces au Festival d'Avignon.
- 8 Dans cette même logique, Jean Deschamps jette son dévolu sur le Grand Théâtre de la Cité qui existe depuis 1908. Il est à noter que, lors de la première édition du Festival ¹³ de la Cité en 1910, *Hamlet* était l'un des quatre spectacles programmés, aux côtés de trois autres œuvres françaises. L'émission de Barma fait donc écho à l'histoire du Grand Théâtre de la Cité et du Festival qui y prend place chaque année. À partir de 1957, Deschamps redynamise la vie culturelle de Carcassonne et, comme Vilar à Avignon, se place en précurseur du théâtre *in situ* ¹⁴ en redonnant au théâtre, du grec « theatron », son sens étymologique : « le lieu où l'on regarde ». Vilar et Deschamps mettent sous le regard du spectateur des chefs-d'œuvre architecturaux en même temps que des chefs-d'œuvre du répertoire théâtral pour « provoquer chez le public [un] état de 'vitalité intensifiée' en le plaçant dans un contexte qui échappe à ses cadres de référence ¹⁵ ». Grâce à des décors naturels ou architecturaux exceptionnels, les deux metteurs en scène modifient les repères habituels du public, créant ainsi une « instabilité [qui] rend le spectateur plus attentif à ce qui l'environne ¹⁶ ».
- 9 Contrairement à Vilar, qui laissait volontairement dans l'ombre le mur de la Cour d'Honneur pour que le poids de l'histoire ne pèse pas trop sur ses représentations ¹⁷, Deschamps met systématiquement

¹¹ Nathalie Coutelet, éd., Firmin Gémier, le démocrate du théâtre, op.cit., p. 17.

¹² Nathalie Coutelet, « La place de Shakespeare dans la rénovation théâtrale de Firmin Gémier », op. cit., p. 191.

¹³ Bien qu'un spectacle par an ait été donné en 1908 et 1909 dans le théâtre, c'est à partir de 1910 que l'événement propose plusieurs spectacles prenant ainsi la dimension de festival. Henri Schoenmakers définit le festival comme « un événement constitué de plusieurs événements, en d'autres mots : un méta-événement », dans « Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions », éd. Temple Hauptfleisch, Shulamith Lev-Aladgem, et al., *Festivalising ! Theatrical Events, Politics and Culture*, New York, Rodopi, 2007, p. 28.

¹⁴ L'expression « théâtre *in situ* », traduction de la notion anglaise « site-specific theatre », apparaît en France vers 1969. Voir Claude Gintz, « Vito Acconci. L'impossible art public », *Art Press*, février 1992, p. 12.

¹⁵ Jean-Frédéric Messier, Mémoire de recherche de Master 2 (Maîtrise au Québec), « L'espace plein : La Compagnie Momentum dans le territoire du théâtre *In Situ* », Montréal, Université du Québec, soutenu en avril 2016 sous la direction de Marie-Christine Lesage, les termes « vitalité intensifiée » (p. 147) sont tirés de John Dewey, *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1958, p. 19.

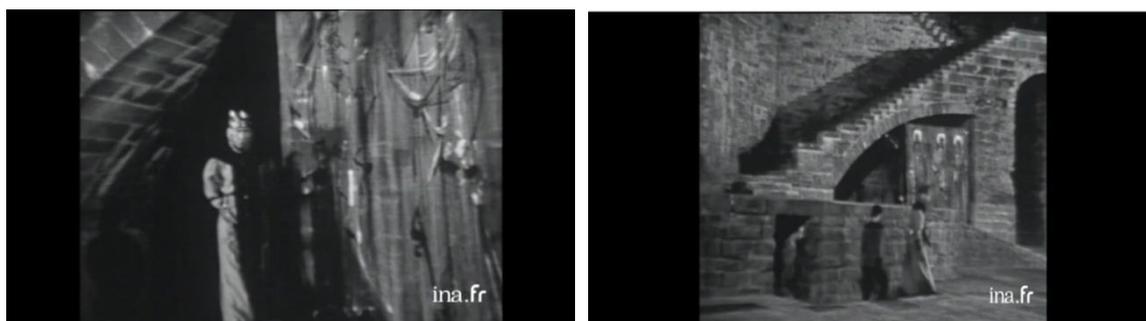
¹⁶ Ibid.

¹⁷ Florence March, « Shakespeare at the Avignon Festival : Breaking Down the Walls », *From Consumerism to Corpora : Uses of Shakespeare*, éd. Martin Procházka, *Litteraria Pragensia. Studies in Literature and Culture*, vol. 24, n°47, July 2014, p. 72-83.

en lumière les sites naturels ou architecturaux d'exception où il crée ses festivals¹⁸. Il considère d'ailleurs qu'un festival de théâtre doit être une « sorte d'osmose entre trois éléments : un monument, un répertoire et une population¹⁹ ». Pour lui, le lieu est à l'origine de la création théâtrale. Dans cet esprit, Deschamps fait appel à Barma, lequel partage son intérêt pour l'espace phénoménal de la Cité de Carcassonne, comme nous le montre cet article de Jacques Siclier, célèbre critique de cinéma :

Au moment où il dirigeait à Paris les répétitions avec ses comédiens, Claude Barma avait déclaré que s'il entreprenait la mise en scène télévisée d'*Hamlet* dans le cadre du théâtre de Carcassonne c'était parce qu'il avait envie « de sortir des studios, de jouer de l'espace et de la nuit »²⁰.

- 10** La Cité médiévale de Carcassonne, classée au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1997, présente un terrain de jeu hors pair pour Barma et offre un cadre grandiose à la pièce. Le *Hamlet* de Shakespeare tire son origine d'une œuvre médiévale danoise écrite à la fin du XII^e siècle par Saxo Grammaticus. La Cité forte – « la plus grande caserne militaire d'Europe²¹ » – constitue un décor idéal pour représenter Elsenour et ainsi mettre en exergue la menace de guerre avec la Norvège qui plane sur la pièce, en même temps que la violence, la vengeance et le meurtre, thématiques centrales de la tragédie. Barma exploite le Grand Théâtre dans toutes ses dimensions : le proscénium, l'aire de jeu principale, les quatre escaliers, les deux chemins de ronde, les trois tours, les passages souterrains et même l'arche formée par l'escalier principal ; c'est là que, caché derrière une tapisserie, Polonius meurt, transpercé par l'épée d'Hamlet. La complexité de cet espace scénique, composé de plusieurs portes et de recoins innombrables, donne une impression labyrinthique aux téléspectateurs et participe à la création de l'atmosphère de complot, d'espionnage et de trahison qui sous-tend l'action dramatique.



3-4. Les recoins et les portes dérobées

11 Jouer avec les dimensions

Répondant aux préoccupations astrales de l'époque élisabéthaine, les pièces de Shakespeare regorgent de références à la nature, au firmament et au cosmos. Le Grand Théâtre de la Cité avec ses tours et ses remparts médiévaux est plus qu'un simple décor, c'est un des éléments du spectacle que les téléspectateurs observent en même temps qu'ils assistent à la représentation. Le film étant réalisé en plein air, la nuit devient le rideau noir de fond de scène qui met en avant le monument et permet à Barma de jouer avec des clairs-obscur, accentués par les images en noir et blanc. Les ombres sur le visage du roi Claudius lors de son monologue de repentir, semblent devenir la manifestation physique

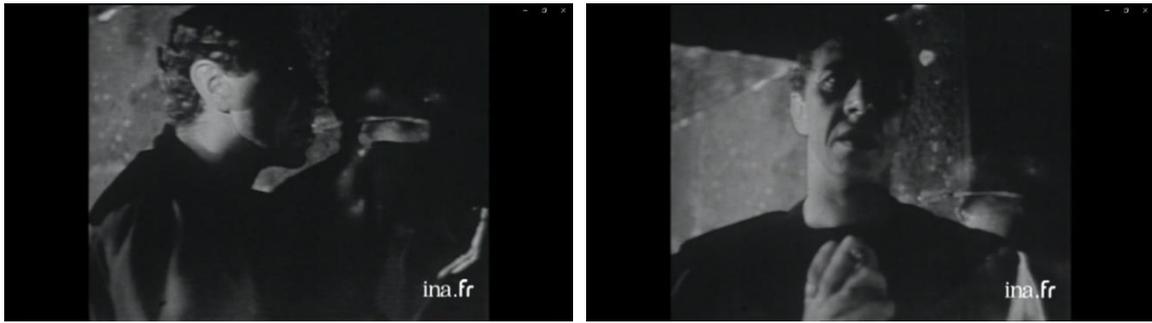
¹⁸ À partir de 1957, Jean Deschamps crée des festivals à Carcassonne, Montauban, Collioure, Cahors, Perpignan, Sète, Arles, Saint-Rémy-de-Provence, Sisteron et Fréjus. Tous prennent place dans des sites historiques ou naturels uniques.

¹⁹ Jean Deschamps, cité dans le catalogue de l'exposition : *Jean Deschamps au Festival de la Cité : Vingt ans de Création à Carcassonne*, Archives Départementales de l'Aude, Carcassonne, Conseil Général de l'Aude, 2012, p. 57-58.

²⁰ Jacques Siclier, « 'Hamlet' transmis de Carcassonne », *Le Monde*, 16 juillet 1960.

²¹ Jean Deschamps, Journal télévisé de l'ORTF, 08 juillet 1973 (<https://www.ina.fr/video/CAF97064997/theatre-plein-air-carcassonne-video.html>).

des « noires taches ²² » (III.4.80), ainsi nommées par la reine pour figurer les remords qui rongent l'âme et semblent accentuer l'intimité de cette scène de confession.



5-6. Le visage de Claudius rongé par les ombres du remords

- 12** Lors de sa deuxième apparition à côté de la tour du Midi, le spectre, filmé en contre-plongée, est difficilement discernable sur le fond noir. Quand il commence à parler, seuls quelques scintillements, pareils à ceux des feux follets, trahissent sa présence et il ne devient clairement visible qu'une fois positionné devant le mur de la tour, révélant ainsi son armure qui brille faiblement sous un voile de tulle noir. Barma, intuitivement, accentue le caractère surnaturel de l'apparition du fantôme qui se confond avec la nuit.



7-8. Le spectre de Claudius, faible éclat dans la nuit

La pièce n'avait plus comme limites, dans cet espace concret, que les murs abstraits de la nuit. C'est bien, semble-t-il, ce que voulait Claude Barma, et sur ce plan sa réussite est totale. La mise en scène atteignait à une plénitude qu'elle n'aurait pu connaître en studio et gagnait – malgré certaines défaillances de la prise de son – par la seule technique de la TV une sorte de dimension cosmique ²³.

- 13** En plus d'utiliser la profondeur de la nuit pour agrandir l'espace, Barma trouble les repères spatiaux en changeant de point de vue pour chaque scène. En filmant le même lieu d'un côté, puis de l'autre, il dédouble le décor et agrandit encore l'espace scénique. L'exemple le plus frappant est sans doute l'utilisation du petit carré de verdure planté de quelques cyprès, situé opportunément côté jardin. C'est le lieu que Barma choisit pour la scène du fossoyeur. En ne montrant dans le cadre de la caméra que le lopin de terre et les arbres, le réalisateur donne la sensation au téléspectateur que les remparts situés derrière les grands cyprès sont les murailles extérieures d'Elseigneur et que l'action se déroule hors du château. Ce procédé est défini par Anne Ubersfeld comme le « décentrement », « la fragmentation de l'espace [...] non seulement dépourvu de centre, mais de sens (dans la double acception de ce mot) ²⁴ ». Ce « décentrement » entre en résonance avec le contexte dans lequel Shakespeare a écrit *Hamlet*, première pièce noire de l'auteur, empreinte de l'inquiétude ambiante de

²² Dans le texte d'origine : « black and grainèd spots » (III.4.80).

²³ Jacques Siclier, « 'Hamlet' transmis de Carcassonne », *op. cit.*

²⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 102-103.

l'époque. La Renaissance est une période de profonds bouleversements aux niveaux microcosmique et macrocosmique, notamment sur les plans spirituel, géographique et cosmologique : des guerres de religion déchirent l'Europe ; des voyages d'exploration affirment que la Terre est ronde et déconstruisent les bases de l'Européocentrisme ; on découvre l'héliocentrisme. La remise en question de ses repères soumet l'homme de la Renaissance européenne à un phénomène de « décentrement » selon Jonathan Dollimore²⁵. Par ses procédés cinématographiques, Barma semble mettre en exergue ce sentiment de décentrement, de désorientation, particulièrement palpable lors des monologues d'Hamlet dans lesquels le personnage remet en question le sens des mots, du devoir et de l'existence même.

- 14 Barma ajoute une dimension verticale à cet espace déjà complexe. Il réalise plusieurs scènes d'escalier qui rappellent les mises en scènes de Gémier. Comme nous l'avons vu plus haut, dans les années 1920 Gémier s'inspire des scènes élisabéthaines pour développer une nouvelle façon d'utiliser l'espace scénique. C'est ainsi qu'il conçoit « ses célèbres escaliers afin d'étager la mise en scène²⁶ ».



9. Les gardes sur deux niveaux



10. Hamlet surplombant le théâtre depuis la tour Saint-Nazaire

Il fut baptisé non sans humour « le génie de l'escalier²⁷ », tant il les utilisait dans ses scénographies²⁸.

²⁵ Jonathan Dollimore parle de « décentrement de l'homme » (« decentering of man ») dans *Radical Tragedy : Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 19.

²⁶ Nathalie Coutelet, éd. Firmin Gémier, le démocrate du théâtre, op. cit., p. 21.

²⁷ Gustave Tery, « Le génie de l'escalier » dans *L'Œuvre*, 21 décembre 1919, cité par Nathalie Coutelet, dans « La place de Shakespeare dans la rénovation théâtrale de Firmin Gémier », op. cit., p. 184.

²⁸ Dans sa mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre*, présentée pour la première fois au Théâtre Antoine le 27 février 1918, Firmin Gémier a recours à ce grand escalier, dont on trouve une magnifique illustration dans l'article d'Isabelle Schwartz-Gastine, « Foules en temps de conflit : Firmin Gémier et ses représentations shakespeariennes », *Les Cahiers FoReLLIS* (revue de l'Université de Poitiers), numéro sur *La Foule au théâtre*, éd. Pascale Drouet et Françoise Dubor, 2015 (<https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=257>). Consulté le 14 mars 2021.



11. Le Grand escalier, *Antoine et Cléopâtre*, Firmin Gémier
© BNF (Arts du spectacle 4-ICO-THE-304)

Barma, à son tour, utilise les escaliers de l'enceinte fortifiée à maintes reprises, ce qui lui permet, par exemple, de représenter l'ordre hiérarchique en plaçant quasi-systématiquement le roi et la reine deux ou trois marches au-dessus de leurs sujets.

- 15 Cette utilisation récurrente de l'escalier est peut-être aussi révélatrice de l'influence du cinéma sur la mise en scène de Barma. Le célèbre *Hamlet* de Laurence Olivier, réalisé en 1948, regorge de scènes d'escalier qui servent de *leitmotiv* au film. Pour n'en citer que quelques-unes, le film s'ouvre sur Bernardo qui gravit un escalier biscornu menant au chemin de ronde ; la scène où Hamlet malmène Ophélie se termine sur l'image de la pauvre jeune fille étendue lamentablement sur une volée de marches, accentuant la violence de sa chute et le pathétique de la situation ; et la transition de cette scène avec la suivante consiste en un fondu-enchaîné d'escaliers en colimaçon qui semblent se graver sur la rétine d'Hamlet, comme une spirale infernale qui n'en finit pas de monter au rythme *accelerando* des violons, illustrant le vertige existentiel qui saisit le Prince.



12. Bernardo juste avant minuit



13. Ophélie maltraitée

- 16 L'escalier donne aux mouvements de montée ou de descente une dimension symbolique : « S'il s'élève vers le ciel, il s'agit de la connaissance du monde apparent ou divin ; s'il rentre dans le sous-sol, il s'agit du savoir occulte et des profondeurs de l'inconscient²⁹ ». Lors de ses apparitions, le spectre descend toujours un escalier, se dirigeant continuellement vers le monde souterrain. Lorsqu'il apparaît pour la première fois à son fils, le fantôme surgit au sommet de l'escalier principal, il descend lentement et passe à côté d'Hamlet qui le suit hors champ en descendant derrière lui. La caméra reste sur Horatio et Marcellus qui dialoguent juste assez longtemps pour que le spectre ait le temps de sortir du champ et de réapparaître, au plan suivant, au sommet du même escalier qu'Hamlet vient de descendre à sa suite.

²⁹ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 413.



14. Le spectre passe devant Hamlet



15. Hamlet descend à la suite du fantôme



16. Arrivé en bas, il le cherche



17. Claudius descend à nouveau avec lenteur



18. Le père regarde son fils et descend inexorablement

Cette astuce permet plusieurs effets : elle renforce l'aspect surnaturel de l'apparition en créant une illusion d'ubiquité ; elle permet de présenter le défunt roi toujours au-dessus de son fils, symbolisant son ascendance – de père et de monarque –, et enfin, elle montre le spectre dans un mouvement de descente perpétuel, en boucle, condamné à errer dans le monde des vivants et incapable de trouver le repos tant que son assassin n'aura pas été puni et sa vengeance assouvie. Le fantôme finit par disparaître sous la scène, au royaume des morts, mais Hamlet, en le suivant dans sa descente, acquiert la connaissance occulte, le secret d'outre-tombe : Claudius est l'usurpateur assassin. Par cette descente, Barma cherche peut-être à représenter la plongée du prince en lui-même par l'introspection mélancolique, ou bien il prophétise son destin tragique et sa descente vers la mort.

- 17** Avec ce foisonnement de scènes d'escalier, Barma recourt à un procédé tant théâtral que cinématographique et met en évidence le caractère hybride du nouveau médium télévisuel. « La télévision est peut-être destinée à demeurer dans le *no man's land* esthétique entre la représentation principalement verbale du théâtre et la nature essentiellement visuelle du cinéma³⁰ ». Le regard du

³⁰ « Perhaps it is the fate of television to remain in the aesthetic no man's land between the verbally prioritised presentation of theatre and the pre-eminently visual nature of cinema » (Anthony Davies, « Revisiting the Olivier King Lear on Television », *Television Shakespeare : Essays in honour of Michèle Willems*, éd. Sarah

téléspectateur est captif et dépend de ce que le réalisateur décide ou non de montrer. La télévision ne peut pas restituer la vastitude des décors naturels à la différence du grand écran. Elle trouve des stratagèmes, expérimente, adapte et s'adapte, tentant ainsi de trouver son style propre. Le film de Barma, entre télévision, théâtre et cinéma, s'inscrit dans un dialogue intermédial et questionne les notions de cadre et d'adaptation.

18 II. Rendre sur le petit écran le dialogue du texte et de la scène

Jeu des échelles et des distances

La pièce est précédée d'une présentation de Pierre-Aimé Touchard³¹ qui décrit la représentation comme « une nouvelle expérience » et propose aux téléspectateurs des pistes de réflexion en même temps qu'il attire leur attention sur le caractère inédit de l'émission. Les premières questions qu'il pose sont celles de la correspondance des échelles et de l'adaptation, au sens où l'entend Linda Hutcheon, comme « passage d'un médium à un autre³² » :

La scène est établie aux pieds des remparts, sur une longueur de plus de cent mètres. Des escaliers d'une centaine de marches permettent aux personnages d'atteindre la galerie crénelée qui domine toute la plaine du Languedoc. Comment les caméras de la télévision vont-elles exprimer cette immensité ? Comment le jeu des comédiens, qui tient compte des nécessités du plein air, va-t-il s'adapter à celles de la télévision³³ ?

- 19 Barma coupe la première scène où le spectre apparaît aux gardes, et transforme ainsi la structure dramatique de l'œuvre en déplaçant la scène d'exposition. Il est difficile de comprendre les raisons de ce choix de coupe alors que les deux chemins de ronde fournissent un décor parfait pour cette scène. Dans le texte source, les premiers mots de la pièce, prononcés par Bernardo, sont : « Qui est là ?³⁴ », une question à deux niveaux de sens :

[...] au niveau interne de la fiction d'abord, « Qui est là ? » c'est la question inquiète du garde qui attend la relève tout en craignant que n'arrive le fantôme. Et au niveau externe de la relation entre scène et salle, « Qui est là ? » c'est aussi la question que le comédien adresse au public réuni ce soir-là pour voir ce qui s'annonce comme une tragédie de vengeance ; c'est la question du rendez-vous théâtral³⁵.

- 20 Avec cette coupe, Barma supprime non seulement l'atmosphère inquiétante et glaciale créée par les remparts où un fantôme apparaît tous les soirs à minuit, mais il supprime aussi cette réplique métathéâtrale, la première, qui instaure « le contrat de spectacle³⁶ » entre acteurs et spectateurs. Peut-être Barma considérait-il que la télévision, médium plus distancié que le théâtre, rendait la question du « rendez-vous » moins pertinente ? Peut-être était-ce simplement un choix d'économie de temps ?

Hatchuel, & Nathalie Vienne-Guerrin, Mont-Saint-Aignan, Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 79). Cette traduction et les suivantes sont les miennes.

³¹ Acteur de la décentralisation théâtrale, Pierre-Aimé Touchard est à l'époque inspecteur général des spectacles et président du comité des programmes de la télévision française.

³² « [A] shift of medium » (Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge, 2006, p. 7-8).

³³ Présentation du film de Claude Barma par Pierre-Aymé Touchard (<https://madelen.ina.fr/programme/hamlet-prince-de-danemark>). Consulté le 14 mars 2021.

³⁴ Bonnefoy a traduit cette réplique par « Qui va là ? » or, le texte original est « Who's there ? », littéralement : « Qui est là ? ».

³⁵ Florence March, « L'attente d'Hamlet », émission RadioWeb #001 du Printemps des Comédiens, 25 mars 2020 (<https://soundcloud.com/printemps-des-comediens/radioweb-pcm-feuilleton-001>). Consulté le 14 mars 2021. Voir aussi Florence March, *Relations théâtrales*, coll. Les points dans les poches, Montpellier, L'Entretiens, 2010, p. 18-19. Consulté le 14 mars 2021.

³⁶ L'expression est de Florence March dans *Relations théâtrales*, *op. cit.*, p. 17.

Quoi qu'il en soit, il transforme la deuxième scène en scène d'exposition, accentuant ainsi son importance.

- 21 Le film s'ouvre sur un plan fixe de la tour du Moulin du Midi dont le fanion flotte au vent. Le générique commence à se dérouler sur cette image puis, dès qu'il touche à sa fin, la caméra effectue un plan séquence assez large. Des hallebardiers sortent de la tour, la caméra les suit le long du chemin de ronde – clin d'œil à la scène supprimée ? – puis le long des escaliers. Deux secondes plus tard, Barma révèle les diverses strates du décor : à l'aplomb de la tour, six gonfanons sortent et se placent de chaque côté de la porte gothique centrale avec leurs bannières pour laisser entrer les acteurs au son des trompettes. Le nombre impressionnant de comédiens et de figurants présents sur scène fournit immédiatement une échelle aux téléspectateurs qui peuvent alors apprécier l'immensité du plateau. La caméra suit le roi et la reine qui se dirigent solennellement vers leur trône d'un pas décidé, tandis qu'Hamlet – c'est visible même à une grande distance – suit d'un pas traînant, accablé. Avec ce plan séquence, Barma balaye l'immensité du décor de la Cité en même temps qu'il présente la situation dramatique.
- 22 Lorsque le roi parle, le plan se resserre sur lui, Gertrude et Hamlet – qui vient de rejoindre le roi et la reine – autrement dit, la sphère familiale. Puis Hamlet s'éloigne à nouveau tristement et la caméra zoome alors un peu plus sur le roi et la reine nouvellement mariés : c'est la sphère du couple. Quand tout le monde est sorti, la caméra effectue un gros plan sur le prince, qui entame son premier monologue, nous faisant entrer dans la sphère intime d'Hamlet. Enfin, quand il pose sa joue sur l'accoudoir du trône qui appartenait à son père défunt, la caméra se rapproche encore de son visage comme pour donner accès à ses pensées les plus secrètes.



19-20. Premier monologue dans la mise en scène de Barma :
le cadre se resserre sur l'arrière de la tête puis sur le visage du prince.

Encore une fois, le réalisateur semble faire un clin d'œil au *Hamlet* d'Olivier, rappelant son fameux gros plan sur le crâne du prince tandis que ses mots nous parviennent comme un monologue intérieur.



21-23. Le zoom sur le crâne de Hamlet symbolisant la plongée dans l'esprit du prince

« La télévision, c'est le gros plan », nous dit Delavaud³⁷. Dans les années 1960, le plan rapproché est le procédé-phare de la réalisation télévisuelle. Comme l'explique André Bazin : « le gros plan est 'd'abord une réalité psychologique' : c'est le rapport entre le visage sur l'écran et le spectateur qui

³⁷ Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, coll. Medias Recherches, Paris/Bruxelles, de Boeck, 2005, p. 99.

crée le sentiment de proximité³⁸ ». En partant du plan le plus large pour aller vers le plan le plus rapproché, Barma laisse voir l'immensité du cadre de l'action mais parvient progressivement à créer une proximité, à inclure le téléspectateur dans la représentation. Par ce tour de force, la première scène du film établit d'emblée un lien entre le cadre monumental du théâtre et celui du petit écran.

- 23** Le quatrième monologue, par contraste, est victime d'une « défaillance de prise de son », dont parle Jacques Siclier dans son article mentionné plus haut. La réplique la plus connue au monde, « Être ou n'être pas. C'est la question³⁹ » (III.1.58), n'est qu'un murmure sur les lèvres de Coggio, et le téléspectateur n'entend que le bruit du vent – qui souffle fort ce soir-là – puis le son revient à la normale, mais les quelques secondes de sourdine privent l'audience des vers tant attendus – les seuls que beaucoup espèrent pouvoir repérer et reconnaître. Cet imprévu technique a néanmoins pour avantage d'attirer l'attention du téléspectateur sur les impondérables qui accompagnent les représentations d'art vivant et vient exacerber le caractère unique du film de Barma, diffusé en direct. Bien que minime, la défaillance de prise de son fait « sortir » le téléspectateur de l'action, le forçant à réévaluer le nouveau médium télévisuel tout en lui permettant, paradoxalement, de se sentir plus proche d'un public de théâtre traditionnel, car soumis aux mêmes aléas techniques ou météorologiques.
- 24** Loin de gommer la théâtralité de la pièce, la télévision permet aussi d'observer la moindre expression des comédiens, les micromouvements de leurs visages et la finesse de leur jeu. Pour les spectateurs de théâtre, ces détails sont parfois invisibles à cause de la distance à laquelle ils sont placés. Le film, grâce aux gros plans, nous révèle par exemple les larmes de Casarès, dans la scène émouvante entre le prince et sa mère. Tandis qu'Hamlet oblige Gertrude à regarder les effigies de ses deux époux qu'il décrit successivement, Barma resserre le cadre sur le visage du prince et de sa mère. Ainsi, le téléspectateur est témoin de l'émotion de la reine, au moment même où elle contemple les portraits et où lui-même les imagine. En voyant les larmes couler sur les joues de Gertrude, il devient un témoin intime et privilégié de sa douleur : grâce au gros plan, il est intégré plus avant dans la représentation.



24-25. La reine prise au collet par Hamlet



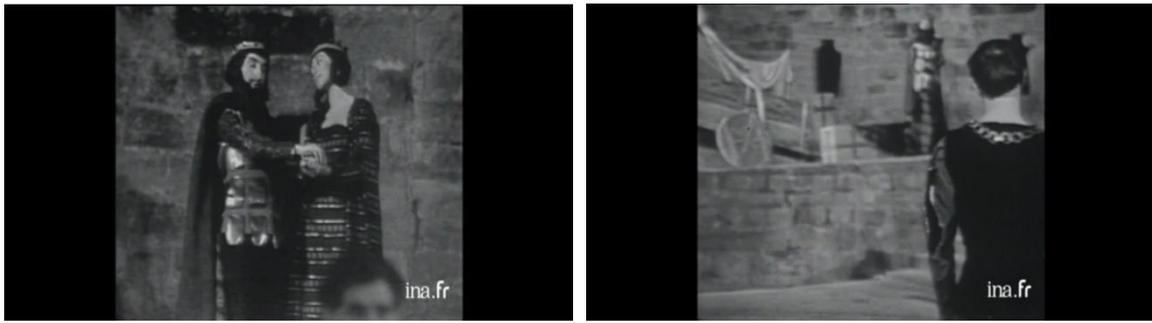
26. Les larmes de Gertrude

25 Gros plan sur *Le Piège de la souris* : s'adapter à l'adaptation

Barma joue avec la profondeur de champ en changeant la mise au point de l'objectif. C'est clairement le cas lors de la scène des comédiens d'*Hamlet*, la pièce dans la pièce (*The Mousetrap*, traduit par *Le Piège de la souris*). Pour cette séquence, Barma réalise plusieurs plans assez larges qui englobent la scène sur laquelle se déroule la pièce enchâssée en arrière-plan et le public de cette pièce enchâssée au premier plan. Lorsque Barma veut insister sur l'action de la pièce dans la pièce, il fait le point sur les comédiens du *Piège de la souris*, le public devient flou, puis lorsque le réalisateur centre l'attention sur les réactions du roi ou sur Hamlet, il fait le point sur eux et l'action de la pièce enchâssée devient floue. Ce procédé permet d'accentuer la profondeur de champ tout en guidant le regard du téléspectateur vers l'action principale.

³⁸ André Bazin, « Le Cinémascope n'a pas tué le gros plan », Radio-Cinéma-Télévision, 7 novembre 1954, cité par Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, op. cit., p. 99.

³⁹ Dans le texte d'origine : « To be, or not to be; that is the question » (III.1.58).



27-28. La mise au point pour créer de la profondeur

- 26 La mise en abyme, associant au dédoublement structurel – qui caractérise le théâtre dans le théâtre – un redoublement thématique⁴⁰, fait du *Piège de la souris* une scène qui, selon Anne Ubersfeld, offre plusieurs niveaux de lecture :

[...] les exemples classiques de théâtre dans le théâtre – dans la scène des comédiens d'*Hamlet*, ou dans la dramaturgie baroque, ou dans *L'Illusion comique* de Corneille – indiquent tous la présence d'un vrai, d'une vérité dévoilée, exhibée, en même temps qu'une mise au clair du statut du théâtre⁴¹.

- 27 Pour Hamlet, le but du *Piège de la souris* est de révéler la vérité du meurtre de son père, mais la mise en abyme provoque aussi une hyperconscience du médium théâtral chez le spectateur. Or, si dans cette représentation télévisuelle le redoublement thématique de l'usurpation du pouvoir reste présent, il n'y a plus de dédoublement de la structure théâtrale puisque les téléspectateurs sont derrière un écran et non face à une scène de théâtre. Apparaissent alors les limites de l'adaptation télévisuelle : comment peut-on restituer l'effet du théâtre dans le théâtre sur le petit écran ? Dans *Shakespeare, from Stage to Screen*, Sarah Hatchuel note que bien que diverses techniques cinématographiques visant à reproduire cet effet aient été expérimentées, la mise à distance produite par l'écran rend le procédé inimitable : « [...] quoi que puissent tenter les réalisateurs de films, la nature même de l'expérience cinématographique rend impossible l'exposition radicale de l'illusion⁴² ».

- 28 Dans sa mise en scène, Barma tente néanmoins de rapprocher les téléspectateurs de l'action grâce à un simple objet de décor : une charrette, amenée sur la scène à la fin de l'acte II par les comédiens lorsqu'ils arrivent à Elsenour. En dehors des deux trônes royaux, c'est le seul élément de décor utilisé par Barma qui garde, le reste du temps, un espace scénique épuré lui permettant de jouer avec différents angles de vue et de garder comme décor principal les remparts médiévaux. Durant toute la scène 1 de l'acte III, la charrette reste en place mais Barma, par un jeu de perspectives, la garde hors du champ de vision des téléspectateurs. Lorsque la scène 2 de l'acte III, *Le Piège de la souris*, commence, les comédiens mettent en place des chaises pour installer les spectateurs de la pièce enchâssée sur le proscénium, dos à la caméra. Ils installent aussi un voile sur la charrette qui suggère un rideau de fond, et en sortent des caisses de bois – substituts de tréteaux – qu'ils disposent sur la scène centrale, séparée du proscénium par quelques marches. La charrette évoque alors le dispositif des plateaux de fortune du théâtre ambulant médiéval et vient délimiter un nouvel espace scénique, une scène sur la scène, laquelle permet à Barma de figurer subtilement un dédoublement structurel du théâtre, malgré tout.

⁴⁰ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 13.

⁴¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 98.

⁴² « [...] whatever film directors may do, the very nature of the cinematic experience forbids any radical exposure of illusion » (Sarah Hatchuel, *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 95).



29-30. La charrette, une scène sur la scène

29 Durant toute la scène, Hamlet commente l'action du spectacle enchâssé. En s'adressant aux spectateurs du *Piège de la souris*, il joue en fait un rôle de médiation avec le public réel, fonction chorique mise en avant par la réplique d'Ophélie : « Vous êtes un vrai coryphée, monseigneur ⁴³ » (III.2.233). Quand la représentation commence, la caméra se resserre sur les comédiens, comme si le téléspectateur pouvait voir à travers les yeux du roi, de la reine ou d'un membre de la cour, puis Barma alterne avec des plans plus larges montrant Hamlet qui tourne autour du roi tel un prédateur guettant sa réaction. Défaillance technique, ou volonté de Barma, la caméra qui filme Hamlet tremble légèrement, comme bousculée, donnant l'impression que la scène est filmée en caméra subjective ce qui accentue la sensation de voir à travers les yeux d'un des courtisans. Barma intègre davantage le téléspectateur – en alternant rapidement les plans proches et éloignés – montrant *Le Piège de la souris* tel qu'il est vu par les comédiens spectateurs, puis montrant ensuite ces mêmes comédiens en train de regarder la pièce. Il parvient ainsi à intégrer l'audience pour immédiatement la remettre à distance, faisant prendre conscience de sa place au téléspectateur, distant et proche à la fois.



31-32. Jeu de plans proches et éloignés

33. Le prince rôde...

Par l'enchaînement des plans, la caméra établit un lien avec l'audience et prend à son tour la fonction de coryphée. Lorsqu'il demande au chef de troupe d'ajouter « douze ou seize vers de [s]a façon ⁴⁴ » (II.2.543-44), Hamlet adapte *Le Meurtre de Gonzague* ⁴⁵ qu'il renomme *Le Piège de la souris*, s'affirmant ainsi comme dramaturge. Avant la représentation, le prince donne aussi aux comédiens des directives : « Dites ce texte à la façon dont je vous l'ai lu, n'est-ce pas, d'une voix déliée et avec aisance ⁴⁶ » (III.2.1-2), agissant comme un metteur en scène. Dans la mise en scène de Barma, il va même jusqu'à aller chercher sur scène la reine de comédie puis la fait descendre pour qu'elle donne son texte à quelques pas à peine du roi et de la reine.

⁴³ Dans le texte d'origine : « You are as good as a chorus, my lord » (III.2.233).

⁴⁴ Dans le texte d'origine : « some dozen or sixteen lines which I would set down » (II.2.543-44).

⁴⁵ La pièce est intitulée *The Murder of Gonzago* dans la version originale.

⁴⁶ Dans le texte d'origine : « Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you – trippingly on the tongue » (III.2.1-2).



34-35. Hamlet metteur en scène et coryphée

Barma, à son tour, s'inscrit dans ce processus d'adaptation en mettant en scène l'œuvre de Shakespeare – elle-même traduite en français par Bonnefoy – puis en réalisant un film pour la télévision. Le médium télévisuel ne permet certes pas de recréer le vertige que la mise en abyme peut provoquer chez le public de théâtre, mais c'est tout le processus de l'adaptation contenu dans le texte qui est ici dédoublé et qui permet au téléspectateur de prendre conscience de sa place dans l'adaptation de l'œuvre originale en œuvre télévisuelle.

30 Barma, de par son expérience de metteur en scène de théâtre et de réalisateur, s'adapte au médium télévisuel pour tenter de recréer un vertige chez le téléspectateur malgré sa distance avec la scène. Il joue avec les limites qui séparent le théâtre de la télévision et expérimente en direct pour poser la question de l'adaptation aux téléspectateurs. Il travaille ainsi, avec Shakespeare, à faire évoluer encore la réalisation télévisuelle d'après-guerre.

31 Dans la préface de l'ouvrage qui rassemble ses traductions de *Hamlet* et du *Roi Lear*, Yves Bonnefoy met en lumière le choc des générations qui, selon lui, est une thématique fondamentale d'*Hamlet* :

[...] je puis souligner, par exemple, la valeur centrale de l'opposition de deux êtres qui signifient clairement la succession de deux âges, un contraste d'autant plus fort qu'il s'agit d'un père et d'un fils, et qui portent le même nom ⁴⁷.

32 La pièce s'articule en effet autour d'un dialogue entre deux générations, symboles de deux époques successives. Pour cette expérience d'un genre nouveau, la première pièce diffusée en direct depuis un théâtre de plein air, quelle œuvre serait alors plus appropriée qu'*Hamlet* ? Le film de Barma fait office de pivot entre la modernité technique des réalisations télévisuelles d'après-guerre et l'hommage rendu au passé à travers la réactualisation d'un des plus grands chefs-d'œuvre du répertoire théâtral, écrit il y a maintenant plus de quatre cents ans.

33 Malgré l'apparente antinomie entre le petit écran et le Grand Théâtre de la Cité, Barma, grâce à divers procédés télévisuels qui s'inspirent tant du théâtre que du cinéma, parvient à faire entrer le cadre historique dans le cadre de la télévision :

Claude Barma a tenu sa promesse et gagné son pari : *Hamlet* par ses soins a pu franchir l'obstacle du Grand Théâtre de la Cité de Carcassonne à l'écran de la télévision. L'enjeu tenait du paradoxe ⁴⁸.

34 Dans sa préface au livre d'Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, Jean Starobinski décrit en ces termes la relation que la pièce de Shakespeare instaure entre scène et salle :

Hamlet [...] développe l'entrelacs compliqué de son intrigue et de son discours fragmenté, de façon à ménager, comme en son centre, une surface réfléchissante,

⁴⁷ William Shakespeare, *Hamlet & Le Roi Lear*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1978, p. 8.

⁴⁸ Anonyme, *L'Humanité*, juillet 1960, Fonds Jean Deschamps, Archives Départementales de l'Aude, réf. 125J46.

mais vacante et apte à renvoyer l'image du spectateur quel qu'il soit : le miroir est disponible ⁴⁹.

35 Avec ce *Hamlet* novateur, Barma offre également au téléspectateur une surface réfléchissante dans tous les sens du terme, et le miroir prend la forme d'un écran de télévision. La scène du *Piège de la souris*, particulièrement, lui permet de questionner ce nouveau médium en ouvrant une réflexion sur la place qu'occupe le public dans cette représentation soumise aux aléas du direct et donc de l'art vivant. Le réalisateur brouille ainsi les frontières conventionnelles entre les média et s'invite chez le téléspectateur pour lui donner la sensation de faire partie d'une communauté réunie autour du même spectacle.

36 En 1960, la relation entre théâtre et télévision est pour le moins complexe. Mais loin d'opposer les deux média, Barma les réconcilie dans cette production particulière en réalisant une mise en scène purement théâtrale qu'il adapte ensuite pour le petit écran. Son film témoigne de l'évolution subtile de la télévision, jusqu'alors prisonnière du réalisme hérité du théâtre, qui s'affranchit peu à peu des codes et procédés théâtraux et cinématographiques traditionnels, pour trouver son style propre ⁵⁰. Le réalisateur, comme à son habitude, se sert de Shakespeare pour faire évoluer encore le nouveau médium qui, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, devient de plus en plus accessible. En choisissant d'adapter au petit écran *Hamlet*, « une œuvre dont les jeux avec le théâtre et la théâtralité ont de tout temps fait la popularité ⁵¹ », Barma affirme la notoriété de la pièce auprès du public, même néophyte, comme le souligne Lois Potter dans sa Notice sur *Hamlet* :

Cette œuvre, la plus commentée de la littérature anglaise, pierre de touche de l'histoire de la critique littéraire et de l'histoire du théâtre, et l'une des plus longues des pièces de Shakespeare (une représentation sans coupure dure environ quatre heures et demie), peut néanmoins se réduire à une série d'icônes visuelles et verbales facilement reconnaissables par ceux mêmes qui ne l'ont jamais lue ni vu représenter : un homme en noir tenant un crâne, une jeune noyée couronnée de fleurs, des mots célèbres comme : « Être ou ne pas être » ou : « Hélas ! Pauvre Yorick ⁵² ».

37 Les « icônes » d'*Hamlet*, véritables allégories de la tragédie, constituent un réservoir d'images télévisuelles dans lequel Barma puise pour faire appel à notre mémoire collective. En présentant son *Hamlet* en direct sur la RTF depuis un théâtre à ciel ouvert, interprété par les acteurs parmi les plus célèbres de l'époque, Barma réaffirme l'importance de Shakespeare dans le répertoire théâtral français et contribue à re-populariser un de ses plus grands chefs-d'œuvre. Transmis le soir du 14 juillet, le *Hamlet* de Barma prend ainsi l'envergure d'un événement national.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, « *Hamlet* à Carcassonne », [Le Monde, 14 juillet 1960](#). Consulté le 14 mars 2021.
- BARMA, Claude, entretien avec l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française sur la mise en scène des romans *Les Rois maudits*, Paris, 08 janvier 1972, disponible sur le site

⁴⁹ Jean Starobinski, Préface à Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, trad. Anne-Marie Le Gall, Paris, Gallimard, 1967 (1949), p. XXII.

⁵⁰ Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin, « Remembrance of things past : Shakespeare's Comedies on French Television », *Television Shakespeare : Essays in honour of Michèle Willems*, op. cit., p. 171-198.

⁵¹ Lois Potter, « Notice sur *Hamlet* », dans *Shakespeare, Tragédies I (Œuvres complètes, I)*, éd. Jean-Michel Déprats, coll. Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 2002, p. 1416.

⁵² *Ibid.* p. 1417.

de l'[INA](#). Consulté le 14 mars 2021.

- CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- COULETEL, Nathalie, « La place de Shakespeare dans la rénovation théâtrale de Firmin Gémier », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°238, 2^e trimestre 2008, p. 181-92.
- —, éd., *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.
- DAVIES, Anthony, « Revisiting the Olivier *King Lear* on Television », *Television Shakespeare : Essays in honour of Michèle Willems*, éd. Sarah Hatchuel, & Nathalie Vienne-Guerrin, Mont-Saint-Aignan, Universités de Rouen et du Havre, 2008.
- DELAUDAUD, Gilles, *L'Art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, coll. Medias Recherches, Paris/Bruxelles, de Boeck, 2005.
- DESCHAMPS, Jean, *Jean Deschamps au Festival de la Cité : Vingt ans de Création à Carcassonne*, catalogue d'exposition, Archives Départementales de l'Aude, Carcassonne, Conseil Général de l'Aude, 2012.
- DESCHAMPS, Jean, lettre adressée à la RTF, Fonds Jean Deschamps, Archives Départementales de l'Aude, réf. 125J584.
- DEWEY, John, *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1958.
- DOLLIMORE, Jonathan, *Radical Tragedy : Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Durham, Duke University Press, 2004.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981.
- GINTZ, Claude, « Vito Acconci. L'impossible art public », *Art Press*, février 1992, p. 12.
- HATCHUEL, Sarah, *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- HATCHUEL, Sarah & Nathalie Vienne-Guerrin, « Remembrance of things past : Shakespeare's Comedies on French Television », *Television Shakespeare : Essays in honour of Michèle Willems*, éd. Sarah Hatchuel, & Nathalie Vienne-Guerrin, Mont-Saint-Aignan, Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 171-198.
- —, « Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) : Shakespeare et l'expérience hybride de la 'dramatique' », *Shakespeare on Screen in Francophonia* (2010-), éd. Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin, Montpellier, Université Montpellier III, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL), 2013 (http://shakscreen.org/analysis/analysis_macbeth_barma/). Consulté le 14 mars 2021.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge, 2006.
- MARCH, Florence, *Relations théâtrales*, coll. Les points dans les poches, Montpellier, L'Entretemps, 2010.
- —, « Shakespeare at the Avignon Festival : Breaking Down the Walls », *From Consumerism to Corpora : Uses of Shakespeare*, éd. Martin Procházka, *Litteraria*

Pragensia. Studies in Literature and Culture, vol. 24, n°47, July 2014, p. 72-83.

- MESSIER, Jean-Frédéric, Mémoire de recherche de Master 2, « L'espace plein : La Compagnie Momentum dans le territoire du théâtre *In Situ* », Montréal, Université du Québec, sous la direction de Marie-Christine Lesage, soutenu en avril 2016, non publié.
- POTTER, Lois, « Notice sur *Hamlet* », dans *Shakespeare, Tragédies I (Œuvres complètes, I)*, éd. Jean-Michel Déprats, coll. Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 2002.
- SCHOENMAKERS, Henri, « Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions », *Festivalising ! Theatrical Events, Politics and Culture*, éd. Temple Hauptfleisch, Shulamith Lev-Aladgem, et al., New York, Rodopi, 2007, p. 27-37.
- SCHWARTZ-GASTINE, Isabelle, « Foules en temps de conflit : Firmin Gémier et ses représentations shakespeariennes », *Les Cahiers FoReLLIS* (revue de l'Université de Poitiers), numéro sur *La Foule au théâtre*, éd. Pascale Drouet et Françoise Dubor, 2015 (<https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=257>). Consulté le 14 mars 2021.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet & Le Roi Lear*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1978.
- SICLIER, Jacques, « 'Hamlet' transmis de Carcassonne », *Le Monde*, 16 juillet 1960.
- STAROBINSKI, Jean, Préface à Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, trad. Anne-Marie Le Gall, Paris, Gallimard, 1967 (1949).
- UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre II : L'école du spectateur, Paris, Belin, 1996.

Jean Vivier
IRCL – UMR CNRS 5186
Université Montpellier 3

© IRCL-UMR 5186 – CNRS – Université Montpellier 3

Référencement

VIVIER, Jean, « Le *Hamlet* « live » de Claude Barma (1960) : Première pièce de théâtre en plein air diffusée en direct à la télévision française », in Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen in Francophonía : The Shakscreen Collection 5*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2021 (http://shakscreen.org/analysis/vivier_2021/).