



Mises en scène et captations de *La Nuit des rois* : Claude Barma (1962) et Thomas Ostermeier (2019)

Jean VIVIER

- 1 Deux mises en scène, adaptations de *Twelfth Night or What You Will*, sont réalisées sous le format de captations vidéos et diffusées sur les écrans français : d'une part, la « dramatique » en noir et blanc réalisée par Claude Barma en 1962, intitulée *La Nuit des rois*¹, reposant sur la traduction de Théodore Lascaris et produite par la RTF ; d'autre part, une captation de la mise en scène de Thomas Ostermeier, *La Nuit des rois ou tout ce que vous voulez*², qui repose sur la traduction d'Olivier Cadiot. Cette pièce a été présentée à la Comédie-Française, salle Richelieu, du 20 janvier au 28 février 2019 et les représentations des 12 et 14 février ont été filmées et retransmises en direct dans environ 300 salles de cinéma dans le cadre de « Pathé Live ». À compter du 04 octobre 2022, la Comédie-Française et Pathé ont commercialisé le DVD de la captation réalisée par Corentin Leconte à partir des rushes des deux représentations filmées en direct.
- 2 Aucune adaptation cinématographique française de *La Nuit des rois* n'existe, à ma connaissance, mais on pourrait arguer que la retransmission de la captation de Leconte d'après la mise en scène d'Ostermeier dans les cinémas Pathé en soit une, dans le sens où les prises de vue sont pensées pour l'écran de cinéma (bien que la pièce soit initialement destinée aux planches de théâtre). À la télévision, Claude Loursais réalise le téléfilm *La Nuit des rois* en 1957³, puis vient la dramatique de Barma en 1962 et, après celle-ci, *La Nuit des rois* disparaît des petits-écrans français. Un téléfilm belge est réalisé en 1962 par Alexis Curvers qui signe l'adaptation de la pièce ainsi que sa mise en scène⁴.
- 3 Ces deux captations françaises en direct d'une pièce de Shakespeare mise en scène à soixante ans d'écart nous permet d'observer les évolutions esthétiques et techniques de la captation théâtrale. Comme le note André Helbo, dans le contexte d'après la Seconde Guerre mondiale, « la captation [...] ouvre une voie à la dramatique télévisuelle ; il s'agit d'une adaptation unitaire tournée en studio,

¹ Claude Barma, *La Nuit des rois*, Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), 1962.

² Thomas Ostermeier & Corentin Leconte, *La Nuit des rois ou tout ce que vous voulez*, Pathé, URL : <https://www.pathelive.com/events/la-nuit-des-rois>. La captation est disponible sur la plateforme de streaming Madelen de l'institut National de l'Audiovisuel (INA), URL : <https://madelen.ina.fr/content/la-nuit-des-rois-ou-tout-ce-que-vous-voulez-75820>.

³ Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne Guerrin mettent en regard ce téléfilm avec la dramatique de Claude Barma dans leur article « Remembrance of Things Past : Shakespeare's Comedies on French Television », in Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen : Television Shakespeare. Essays in honour of Michèle Willems*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 171-97, URL : http://shakscreen.org/hatchuel_vienne_2008/ (consulté le 28 octobre 2024).

⁴ Alexis Curvers, *La Nuit des rois*, Radiodiffusion-télévision belge (RTB), 1962. Le script de la pièce est publié par Actes Sud en 1990.

destinée [...] à la réception à domicile et revendiquant la spécificité d'écriture »⁵. André Deridder nous fait remarquer que « l'appellation qui caractérisera longtemps ces œuvres [‘dramatiques’] se réfère à [...] un terme associé au théâtre »⁶, c'est un « adjectif devenu substantif à cette occasion »⁷. L'hybridité du dispositif est donc, d'emblée, contenue dans la dénomination de ces programmes télévisuels.

- 4 Le terme « captation » est polysémique. Il définit un « enregistrement vidéo (d'un spectacle, d'une manifestation) »⁸ et désigne donc à la fois l'action de filmer et le résultat, après montage, de cette action. Il est dérivé du verbe « capter », qui, quant à lui, désigne à la fois le fait de « chercher à obtenir (une chose abstraite). Ex : *Capter l'attention* », de « Recevoir une onde ou une énergie. Ex : *Capter une émission de radio* » et dans l'acceptation familière du terme, tout simplement de « Comprendre » ou de « piger »⁹. Le terme s'inscrit dans le champ lexical de l'émission et de la réception et questionne implicitement la relation qui s'instaure entre théâtre et écran, et donc entre acteur et spectateur (qu'ils soient de théâtre, de cinéma ou de télévision).
- 5 La Comédie-Française propose un dossier pédagogique pour la pièce d'Ostermeier¹⁰, mais aussi un dossier spécifique portant sur la captation théâtrale¹¹ qui offre un florilège de textes permettant de penser l'articulation du film et du théâtre, médias qui semblent antinomiques puisque l'un est gravé sur pellicule et l'autre est par essence évanescent.
- 6 Shakespeare utilisait le terme « d'ombre » pour définir soit les fées (comme dans l'épilogue du *Songe d'une nuit d'été* « if we shadows have offended » [V.1.406]¹²) soit les fantômes, soit encore les acteurs (on pense ici à Macbeth qui décrit le fantôme de Banquo en utilisant les termes « horrible

⁵ André Helbo, « Feuilletton théâtral à la télévision ou feuilletton télévisé au théâtre ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, p. 68.

⁶ André Deridder, « Les captations télévisuelles de représentations théâtrales : limites d'une esthétique et stratégies de production à la télévision publique belge francophone (1953-1990) », *Textyles* [En ligne], n°63, 2022, mis en ligne le 31 janvier 2023 (consulté le 16 juillet 2024), URL : <http://journals.openedition.org/textyles/6152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.6152>.

⁷ Holde Lhoest, *TV 25 [25 ans de télévision en Belgique]*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1978, p. 124-30.

⁸ Dictionnaire *Le Robert*, « captation », URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/captation> (consulté le 03 avril 2024).

⁹ Dictionnaire *Le Robert*, « capter », URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/capter> (consulté le 03 avril 2024).

¹⁰ Marie-Laure Basuyaux et Anaïs Jolly, « *La Nuit des rois ou tout ce que vous voulez* d'Ostermeier », *Pièce [dé]montée*, n°285, dossier pédagogique « théâtre » et « arts du cirque », septembre 2018, URL : <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/image/ressources-numeriques/la-nuit-des-rois-ostermeier-dossier-pedagogique-canope-avant-2018.pdf> (consulté le 06 mai 2023).

¹¹ Laurence Cousteix, « Filmer *Roméo et Juliette* à la Comédie-Française », dossier pédagogique de la Comédie Française et des productions Pathé « Live », date inconnue, URL : <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/dossier-cfaucinema1617.pdf>. Le dossier porte plus précisément sur la captation de *Roméo et Juliette* en direct de la salle Richelieu le 13 octobre 2016 dans la mise en scène d'Éric Ruf. Le contenu scientifique permet toutefois de questionner la captation théâtrale en général et non spécifiquement pour cette pièce. Les productions « Pathé Live » utilisent pour leurs captations sensiblement les mêmes moyens techniques et mobilisent sensiblement le même nombre de membres de l'équipe de réalisation.

¹² William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. Jean-Michel Déprats, *Shakespeare. Comédies I (Œuvres complètes, V)*, édition bilingue coordonnée par Jean-Michel Déprats, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2013.

shadow » [III.4.107] ¹³ et qui, plus tard, déclame la fameuse tirade « Life's but a walking shadow, a poor player [...] » [V.5.24] ¹⁴). Les auteurs du XX^e siècle qui ont écrit sur la captation semblent quant à eux utiliser le terme « ombre » pour dépeindre le film comme l'ombre du théâtre ou distinguer les acteurs de cinéma des comédiens de théâtre. Walter Benjamin par exemple va partir d'une citation de Pirandello pour noter que :

Les acteurs de cinéma [...] remarquent confusément [...] que leur corps est presque [...] privé de sa réalité [...] pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence. [L]a petite machine jouera devant le public avec leurs ombres ; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle ¹⁵.

7 André Bazin note également que « si l'écriture, le style, la construction dramatique sont, comme ils doivent l'être, rigoureusement conçus pour recevoir âme et existence de l'acteur en chair et en os, l'entreprise est radicalement vaine, qui substitue à l'homme son reflet ou son ombre » ¹⁶. Le critique vient toutefois défendre la captation théâtrale en soulignant sa qualité adaptative à la temporalité de l'œuvre destinée à être archivée. Il écrit que « le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée » ¹⁷.

8 Antoine Vitez, quant à lui, propose de considérer la captation comme une étape du processus de la création qui permettrait de trouver un accord, un équilibre entre cinéma et théâtre et note :

[La captation suit] les lignes de la mise en scène théâtrale ; la caméra ne regarde pas le spectacle, elle l'accompagne. [...] Ainsi le film reste discret à côté du théâtre, il ne se substitue pas à lui [...] Et c'est comme cela qu'il trouve sa vérité. Il est le cinéma de cet événement-là : un spectacle de théâtre ¹⁸.

9 Ces textes posent la question de la transmédiaticité. À ce sujet, Georges Steiner revient vers le texte et nous dit :

Ce qui m'intéresse c'est 'l'interprétation' en ce qu'elle donne à la parole une vie qui déborde l'instant et le lieu où elle a été prononcée ou transcrite. Le français 'interprète' ramasse toutes les nuances adéquates. Un acteur interprète Racine ; un pianiste donne une interprétation d'une sonate de Beethoven [...] Interprète veut très souvent dire traducteur. C'est là, il me semble, que tout commence ¹⁹.

10 La traduction que Barma utilise pour sa mise en scène est aussi celle que Jacques Copeau avait commandée à Théodore Lascaris pour sa mise en scène de *La Nuit des rois* au Théâtre du Vieux Colombiers en 1914. C'est le succès de cette mise en scène qui fait entrer la pièce au répertoire de la Comédie-Française en 1940. Copeau la reprend et l'étoffe, notamment en termes de scénographie, mais garde la traduction de Lascaris.

11 Selon David Gild, « La mise en scène par Copeau, en 1914, de *La Nuit des rois* a défini le style des mises en scène shakespeariennes en France et dans le reste de l'Europe et [...] son influence s'en

¹³ William Shakespeare, *Macbeth*, trad. Jean-Michel Déprats, *Shakespeare. Tragédies II (Œuvres complètes, II)*, édition bilingue coordonnée par Jean-Michel Déprats, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, trad. Christophe Jouanlanne, Paris, Gallimard, vol. 3, 1939, p. 268-316.

¹⁶ André Bazin, « Qu'est-ce que le cinéma ? », *Le cinéma et les autres arts*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Antoine Vitez, Dossier de presse de la pièce *Électre*, 1987, Archives Antoine Vitez, IMEC.

¹⁹ Georges Steiner, *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Albin Michel, Paris, 1998, p. 64.

ressent encore aujourd'hui »²⁰. Copeau installe une scène en éperon qui compte plusieurs marches dans la salle du Vieux Colombiers en 1913.



Fig. 1. Salle du Vieux Colombiers en 1913

- 12 Ce plateau comprend deux entrées en fond de scène et des arches qui peuvent aussi servir de galeries (ou de balcon) : la salle rappelle ainsi les scènes des théâtres publics élisabéthains. Fortunato Israel décrit la scénographie de *La Nuit des rois* de 1914 en ces termes : « Sur le plateau, très peu d'accessoires dont le caractère est volontairement irréaliste : quelques cubes, un arbuste en contreplaqué [afin d'attirer le spectateur] dans la sphère magique où, libre de toute contrainte, se déploie la fantaisie du poète »²¹.



Fig. 2. *La Nuit des rois*, mise en scène de Jacques Copeau, Théâtre du Vieux-Colombier, 1914
© Photographie Bert

- 13 Par comparaison, la captation de la dramatique de Barba reprend des éléments scénographiques très proches : un plateau quasiment nu, deux plateformes qui comptent quelques marches, des arches qui rappellent les galeries élisabéthaines et un arbre visiblement irréaliste et artificiel.

²⁰ « [Copeau's] 1914 production of *Twelfth Night* set the style of Shakespearean production in France and the rest of Europe, and [...] its influence is still felt today » in David Gild, « Jacques Copeau and Shakespeare », *Theatre Survey*, vol. 5, n°1, 1964, p. 9, URL : <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/abs/jacques-copeau-and-shakespeare/FA17A248A5B2AE9D806189B28357C9A4> (consulté le 12 mai 2024). Lorsque non spécifié autrement, j'assume la traduction proposée.

²¹ Israël Fortunato, « De Ducis à Copeau : le rôle du lieu et du temps dans le malentendu shakespearien en France », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n°6, 1989, URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/520> (consulté le 28 octobre 2024).



Fig. 3. Plateforme composée de quelques marches pour la mise en scène de Barma



Fig. 4. Arches minimalistes pour la mise en scène de Barma



Fig. 5. Arbre artificiel pour la mise en scène de Barma

- 14** Dans leur article « Remembrance of Things Past: Shakespeare's Comedies on French Television », Nathalie Vienne-Guerrin et Sarah Hatchuel mentionnent un article sur la mise en scène de Barma dans lequel le journaliste précise que « pour ne pas tricher, Claude Barma n'a pas voulu non plus du folklore, des costumes et des décors. Les costumes sont dépouillés, les décors presque inexistant, sans un seul meuble, afin de laisser parler l'imagination »²². On peut donc observer une certaine filiation esthétique, celle du plateau nu, également adoptée par Vilar et théorisée par Peter Brook dans son ouvrage, *L'espace vide*²³.
- 15** On peut voir que, lors de la reprise de la pièce par Copeau en 1940 à la Comédie-Française, bien que le décor créé par Suzanne Raymond soit beaucoup plus réaliste, la scénographie donne à voir une reproduction de galerie élisabéthaine.

²² *Télérama*, 23 au 29 décembre 1962.

²³ Peter Brook, *L'Espace vide*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, [1968] 1977.



Fig. 6. *La Nuit des rois* à la Comédie-Française mise en scène par Jacques Copeau en 1940 avec une scénographie ultra réaliste de Suzanne Raymond montrant une galerie rappelant celle des théâtres publics élisabéthains © Studios Harcourt

- 16 Les documents d'archives de la Comédie-Française nous montrent que, hormis cette scénographie très réaliste de 1940, les mises en scène de *La Nuit des Rois* aux Français semblent s'inspirer de la scénographie très épurée de Copeau qu'il avait présentée au Vieux Colombiers en 1914. En effet les metteurs en scènes qui le suivent ne semblent à leur tour utiliser que des éléments de décors spartiates et suggestifs.



Fig. 7. *La Nuit des rois* à la Comédie-Française mise en scène par Terry Hands en 1976 à la scénographie épurée n'offrant aucun mobilier et constituée d'arbres en pots



Fig. 8. *La Nuit des rois* à la Comédie-Française mise en scène Andrzej Seweryn en 2003 avec une scénographie moderne, une galerie qui repose sur des arbres dont le feuillage est suggéré par leur forme



Fig. 9. *La Nuit des rois* à la Comédie-Française mise en scène Thomas Ostermeier en 2020 à la scénographie ultra épurée, représentant une plage dépourvue de mobilier (hormis un fauteuil) et des décors en carton volontairement artificiels

- 17 C'est le cas pour la mise en scène de la pièce par Terry Hands, en 1976, pour celle d'Andrzej Seweryn, en 2003, ou encore celle d'Ostermeier, en 2020, qui représente une plage quasi-déserte avec des palmiers visiblement en carton. Ostermeier situe ainsi toute l'action dramatique dans le seul lieu du naufrage qui accentue l'exotisme de l'Illyrie : une contrée sauvage habitée par des chimpanzés où les habitants ne portent que des sous-vêtements et des vestes, ce qui semble également souligner l'animalité des désirs des personnages. La scénographie du spectacle comporte également un des dispositifs fétiches du metteur en scène lorsqu'il monte une pièce de Shakespeare : une passerelle, sorte de *catwalk*/proscenium moderne, qui coupe le public en deux et permet aux acteurs de s'adresser au public depuis le milieu des fauteuils d'orchestre, leur donnant aussi une entrée/sortie supplémentaire. Ce dispositif est une évocation évidente de la scène en éperon qui s'avance dans la fosse des théâtres publics élisabéthains.



Fig. 10. Le *catwalk*/proscenium de la mise en scène d'Ostermeier

- 18 Dans les deux captations de Barma et Ostermeier semblent avoir un parti pris commun pour l'utilisation d'éléments de décors épars et d'un plateau clairsemé, on peut ainsi y voir une continuité dans la volonté de laisser la place à l'imaginaire du spectateur, comme c'était déjà le cas pour Copeau il y a plus d'un siècle.
- 19 « La télévision, c'est le gros plan »²⁴, nous dit Gilles Delavaud dans son ouvrage *L'Art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*. Bien que cette affirmation s'applique sans doute plus aux procédés télévisuels de l'époque qu'à ceux d'aujourd'hui, on constate que, pour la dramatique de Barma comme pour la plupart des productions télévisuelles des années 1960, le plan rapproché est un procédé phare. André Bazin nous dit : « le gros plan est "d'abord une

²⁴ Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Paris/Bruxelles, de Boeck, collection Medias Recherches, 2005, p. 99.

réalité psychologique” : c’est le rapport entre le visage sur l’écran et le spectateur qui crée le sentiment de proximité »²⁵. Ainsi Barma en use fréquemment et passe du plan large qui crée de la profondeur, au gros plan pour rapprocher le téléspectateur de la représentation. C’est le cas notamment dans l’acte I, scène 4, lorsque Viola/Cesario (jouée par Geneviève Page) confesse son amour pour Orsino aux téléspectateurs, mais aussi lorsqu’Olivia (jouée par Martine Sarcey) confesse le sien pour Viola/Cesario dans la scène suivante.



Fig. 11. Aparté de Viola/Cesario (Geneviève Page) qui confesse son amour pour Orsino à la caméra



Fig. 12. Aparté d’Olivia (Martine Sarcey) qui confesse à la caméra son amour pour Cesario

20 Pourtant les deux actrices ne regardent pas la caméra en face : le public a ainsi l’impression d’avoir accès aux pensées des deux femmes, restées seules. Le plan rapproché prend plus d’épaisseur dans les scènes d’apartés de Malvolio (joué par Jean-Pierre Marielle), par exemple dans la scène 5 de l’acte II où il découvre la lettre prétendument écrite par Olivia lui avouant son amour et dans la scène V de l’acte III, scène du quiproquo avec la comtesse qui résulte de la lettre découverte précédemment. Malvolio s’adresse alors directement à la caméra et ses apartés brisent le quatrième mur (ou crèvent l’écran) et permettent d’englober le téléspectateur qui devient complice de la farce jouée au puritain.



Fig. 13. Aparté de Malvolio (Jean-Pierre Marielle), dindon de la farce lorsqu’il découvre une lettre qu’il pense avoir été écrite par Olivia

²⁵ André Bazin, « Le Cinémascope n’a pas tué le gros plan », *Radio-Cinéma-Télévision*, 07 novembre 1954, cité par Gilles Delavaud dans *L’Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, *op.cit.*, p. 99.

- 21 Dans la captation de 2019 à la Comédie-Française, le réalisateur Corentin Leconte semble suivre l'esprit de la mise en scène d'Ostermeier. Lors des scènes d'aparté, il réalise plutôt des plans de plain-pied montrant les acteurs ou les actrices qui s'adressent au public depuis la passerelle mentionnée plus haut, au plus proche du public et s'adressant directement à lui, ce qui permet aux spectateurs de cinéma de s'identifier aux spectateurs de théâtre.
- 22 Cela met en évidence la différence entre la captation destinée dès le départ à l'écran et celle qui s'adapte à la mise en scène de théâtre. Leconte cherche le rapprochement du spectateur de cinéma encore d'une autre manière : il réalise plusieurs plans plongeants sur l'intérieur du théâtre qui montrent l'espace dans sa globalité, public compris. Ces plans ont pour fonction de « resituer » le public dans l'espace de représentation de l'œuvre. Comme le note Laurianne Guillou, ils « participent à compenser » l'absence du sentiment d'immersion que l'on ressent au théâtre.
- 23 L'omniprésence de la musique dans la pièce participe également à l'immersion du spectateur de cinéma (ou du téléspectateur qui regarde le DVD). Dans les deux captations étudiées ici, les musiciens sont visibles et jouent sur scène. Barma adapte le premier chant supposément utilisé par Shakespeare « O Mistress Mine » de Thomas Morley²⁶ que Lascaris traduit par « Oh Dame mienne ». Il accélère la cadence afin d'accentuer l'aspect farcesque de la scène. Le deuxième chant en canon « Hold Thy Peace » qu'il traduit par « Tais-toi coquin » ne respecte pas le nombre de pieds du chant original. Le morceau semblent être utilisé par Barma seulement pour servir l'action dramatique : les trois fous crient plus qu'ils ne chantent et ils ne chantent certainement pas en canon. Les autres morceaux ne semblent pas être vraiment traduits, Barma préférant la cacophonie pour créer un effet comique. Au sujet de la musique dans la mise en scène d'Ostermeier, Sophie Doulut note que la présence sur scène d'un contre-ténor qui va chanter des arias traditionnellement interprétés par des voix aux tessitures de soprano, voire d'alto féminines, révèle une anticipation de « l'époque qui va suivre et [nous rappelle] la tradition des castrats »²⁷.



Fig. 14. À gauche, Paul-Antoine Bénos-Djian ou Paul Figuiier au chant (en alternance), accompagnés au théorbe par Clément Latour ou Damien Pouvreau (en alternance)

- 24 La présence du chanteur nous renvoie à la réplique de Viola, qui demande au capitaine de l'aider à se travestir, dans la scène 2 de l'acte I, lui disant « tu me présenteras à lui [Orsino] comme un

²⁶ Sur l'importance de la musique dans la pièce, voir entre autres, Tiffany Stern, « New Directions : Inverted Commas around the 'Fun': Music in *Twelfth Night* », in *Twelfth Night : A Critical Guide, Arden Renaissance Drama*, Londres, Methuen, 2013, p. 166-88.

²⁷ Sophie Doulut, « *La Nuit des Rois ou Tout ce que vous voulez* de William Shakespeare : la mise en scène de la voix de Thomas Ostermeier », *Miranda* [En ligne], 29, 2024, p. 4, mis en ligne le 22 avril 2024, URL : <http://journals.openedition.org/miranda/59602> (consulté le 28 octobre 2024).

eunuque ». Dans le chant *O mistress Mine*, il est par ailleurs écrit que le jeune amant de la maîtresse éponyme de la chanson « peut chanter grave et aigu » (II.3.38). Ostermeier n'utilise toutefois pas les morceaux supposément utilisés par Shakespeare : « le premier air, *Lamento della ninfa* [...] de Claudio Monteverdi [...] et l'aria pour alto '*Ah, ch'infelice sempre*', extrait de la cantate *Cessate, omai cessate* composée par Antonio Vivaldi »²⁸, annoncent le thème de l'amour déçu tandis que *La Calisto*, de Francesco Cavalli, renvoient aux *Métamorphoses d'Ovide* et au mythe de la transformation de Zeus en Artémis pour séduire Calisto. Cet air met donc l'accent sur le procédé du travestissement, sur le thème de l'homoérotisme et du quiproquo qui en découle.

25 Le travestissement, thème central de la pièce « mascarade » qu'est *La Nuit des rois*, se retrouve à plusieurs niveaux avec un travestissement physique qui vient faire écho au travestissement émotionnel mis au grand jour dans les soliloques qui exposent le tiraillement des personnages qui dissimulent leurs sentiments. Beaucoup ont affirmé que Shakespeare, par le travestissement, avait questionné la construction de l'identité de genre avec cette pièce. Les études de genres sont un champ relativement nouveau en France bien qu'elles aient commencé aux États-Unis dans les années 1980, notamment avec l'ouvrage fondateur *Gender Trouble*²⁹, de Judith Butler paru en 1990 et il convient de recontextualiser l'écriture de la pièce élisabéthaine. Marjorie Garber, va plutôt resituer le travestissement, comme tradition carnavalesque des fêtes populaires anglaises³⁰ et Alison Findlay note quant à elle que le thème sous-jacent de la pièce est plutôt le passage à l'âge adulte des Boy actors³¹, passage qui signifie l'obligation de faire le deuil des personnages féminins qu'ils ont jusqu'alors interprétés.

26 Anne Ubersfeld parle de « dénéigation »³² pour expliquer le contrat tacite entre acteurs et spectateurs : ce qui va se passer est une illusion, nous allons tous prétendre que c'est la réalité et nous savons tous que ça ne l'est pas ; c'est ce qui nous permet d'accéder à une forme de vérité. Évidemment, à l'époque élisabéthaine, les personnages féminins sont bel et bien joués par de jeunes hommes : dans *La Nuit des rois*, Shakespeare, en mettant en scène un personnage féminin (joué, donc, par un jeune homme pré-pubère) qui se travestit ensuite en homme, crée un « double travestissement » qui ajoute un effet de mise en abyme au procédé et rend le spectateur hyper-conscient du travestissement (alors qu'un spectateur de la période élisabéthaine prête sans doute peu attention au travestissement systématique des jeunes acteurs pour des rôles féminins). Nombreux sont ceux qui affirment que ce subterfuge lui sert à mettre en avant l'homoérotisme dans plusieurs scènes entre personnages hétérosexuels. Cela vient évidemment, au passage, mettre en exergue le fait que l'identité de genre est une construction sociale, de toute évidence, mais on peut supposer que la plupart des spectateurs de l'époque n'accordaient pas la même importance à l'identité de genre que celle qu'on lui accorde aujourd'hui.

27 On remarque tout de même dans les deux captations étudiées ici, qu'en donnant le rôle de Viola à une actrice et donc en évitant le « double travestissement », les deux metteurs en scène ne mettent pas le procédé en abyme. L'on pourrait même, peut-être, trouver que le personnage de Viola en perd une certaine épaisseur. En observant les mises en scène récentes dans les théâtres français on s'aperçoit que la plupart des metteurs en scène contemporains ont donné ce rôle à des actrices, ce qui

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Judith Butler, *Gender Trouble*, Londres, Routledge Classics, 2006.

³⁰ Marjorie Garber, *Vested interests : Cross-dressing & cultural anxiety*, New-York, Routledge, 1992.

³¹ Alison Findlay, « "If I were a woman" : the performativity of gender in Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 41, 2023, mis en ligne le 19 décembre 2023, URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/7778> (consulté le 20 janvier 2024).

³² Anne Ubersfeld, « La dénéigation », *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 137.

supprime les effets réflexifs, révélateurs, voire herméneutiques de la mise en abyme³³. On peut aussi y voir le signe d'une difficulté pour les metteurs en scène de traiter de l'homosexualité « masculin » sur scène, l'homosexualité féminine, qui ne produit pas le même effet³⁴, restant quant à lui présent avec les scènes de séduction entre Viola et Olivia.

- 28 Si Barma propose une fin musicale et joyeuse avec Feste qui chante et danse, Ostermeier vient souligner encore l'érotisme sous-jacent de la pièce dans une scène finale éthérée. Dans une sorte d'hébétéude, Viola, Olivia, Orsino, Sebastian et Antonio s'embrassent les uns après les autres, échangeant les partenaires sans tenir compte de leur genre (seuls les jumeaux posent la limite en refusant un baiser incestueux de manière comique).



Fig. 15. Viola, Olivia, Orsino, Sebastian et Antonio s'embrassent tour à tour

- 29 Cette scène, qui débute par la mise en lumière tendre de la fluidité des genres et des sexualités, vire cependant au tragique de manière soudaine. En même temps que le décor se délite et que les murs latéraux et de fond de scène s'élèvent, on assiste au suicide de Malvolio. Les spectateurs (et les spectateurs de cinéma) voient alors les coulisses, et la pièce se termine sur cette image macabre qui semble suggérer un contrepoint tragique imbriqué dans la comédie.



Fig. 16. Malvolio se pend tandis que les murs et le plafond s'écarternt pour laisser voir les coulisses

- 30 Marcus Cheng Chye Tan note à ce sujet que « La pièce a un caractère insaisissable qui, comme pour les *problem plays*, adopte en apparence un genre comique mais menace constamment de se

³³ Voir notamment Tonia Raus & Gian Maria Tore (dir.), *Comprendre la mise en abyme*, Presses universitaires de Rennes, 2019, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pur.180271>.

³⁴ Voir notamment Florence Tamagne, « Genre et homosexualité : De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/3 n°75, 2002, p. 61-73. CAIRN.INFO, URL : <https://shs.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-61?lang=fr> (consulté le 28 octobre 2023).

métamorphoser en tragédie »³⁵. Tandis que la mise en scène de Barma se termine sur une note légère et gaie, celle d'Ostermeier fait évoluer le désir amoureux vers le désir de mort. En opposant ces deux grandes forces dans un mouvement fluide, il clôt la pièce et laisse le spectateur dans un état liminal de joie sidérée.

- 31 Les deux captations de Barma et Ostermeier/Leconte nous permettent d'observer l'évolution de la captation théâtrale en tant que medium hybride mêlant théâtre et film. D'un côté, les dramatiques contiennent, comme nous l'avons vu plus haut, une hybridité³⁶ dans leur appellation même, revendiquée par les réalisateurs de l'époque qui « ne réclame[nt] pas le bannissement du théâtre, du cinéma, de la musique [mais demandent] seulement qu'on ne [les] présente pas comme [des] spectacle[s] de télévision qui [ne seraient] réellement [que des] spectacle[s] utilisant pour [leur] diffusion les moyens techniques de la télévision »³⁷. À ce sujet, Gilles Delavaud rapporte les propos d'André Bazin qui considère que :

[C]ompte tenu des moyens limités dont dispose la télévision, l'avenir de la dramatique filmée n'est pas dans l'imitation du cinéma mais dans l'approfondissement de la logique du direct : en un mot, il [Bazin] invite à concevoir la dramatique filmée « non comme du cinéma au rabais mais comme du direct amélioré ». D'où sa proposition que la dramatique soit « filmée avec deux caméras et en continuité de temps, c'est-à-dire dans les conditions du direct, de sorte qu'un œil, même exercé, ne puisse y voir de différence ». Ce qui revient à dire que le film de télévision devrait idéalement se développer comme *simulation du direct*³⁸.

- 32 La captation de la pièce d'Ostermeier réalisée par Leconte, destinée au départ au théâtre et non à l'écran, se voit répondre à ce défi en proposant une diffusion en direct facilitée par le développement important des moyens techniques. Des deux caméras suggérées par Bazin dans les années 1950, on passe, a ans plus tard à des moyens techniques colossaux engagés pour la captation des spectacles de la salle Richelieu. Laurence Cousteix rend compte des moyens techniques employés dans le cadre des représentations « Pathé Live », diffusées en direct dans environ 300 salles de cinéma à travers la France :

Le soir du direct, c'est une équipe de 30 personnes qui travaillent à la réalisation du film. Toutes les caméras sont reliées entre elles et les différentes images arrivent sur l'écran de la régie où se fait le montage en direct. La scripte, qui est aux côtés de Don Kent dans le camion régie, suit le découpage et le montage. Elle donne des indications aux cadres par oreillette. À ses côtés encore, un « topeur » dont le rôle est de suivre le texte et de rappeler les phrases qui doivent être impérativement *in*. Le lien est établi entre la salle et la régie par le biais de l'assistant réalisateur qui relaye les informations du plateau au car régie. C'est dans le car régie que se font en direct les opérations de post-production : les ingénieurs étalonnent les images pour harmoniser la lumière et les couleurs, un opérateur synthétiseur réalise le

³⁵ Marcus Cheng Chye Tan, « "Here I am... Yet Cannot Hold this Visible Shape" : The Music of Gender in Shakespeare's *Twelfth Night* », *Comitatus : A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 32(1), URL : <https://escholarship.org/uc/item/1bh919c5> (consulté le 24 mai 2024).

³⁶ Pour plus d'informations sur le caractère hybride de la dramatique voir notamment Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin, « Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) : Shakespeare et l'expérience hybride de la "dramatique" », in Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen in Francophonie : The Shakscreen Collection 2*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2013, URL : http://shakscreen.org/analysis/analysis_macbeth_barma/ (consulté le 28 octobre 2024).

³⁷ Propos de Jean-Dominique Laurent, dans la revue *Arts*, 15 janvier 1958, repris dans Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, op. cit., p. 90.

³⁸ Propos d'André Bazin, dans la revue *Radio-Cinéma-Télévision*, 3 juillet 1955, repris dans Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, op. cit., p. 104.

générique ³⁹.

- 33** Les captations théâtrales visent à impliquer le spectateur derrière son écran dans la représentation de spectacle vivant unique et fugace par nature. Elle cherche, par le direct (ou la simulation du direct), à recréer l'expérience du spectateur de théâtre grâce aux moyens techniques cinématographiques ou télévisuels pour créer une nouvelle forme hybride. Les moyens techniques audiovisuels servent alors l'œuvre du metteur en scène pour proposer une expérience de spectation immersive à un public plus large, qui se trouvent parfois à des centaines de kilomètres du lieu de la représentation. Au-delà de ces considérations pratiques, ces captations permettent de questionner l'œuvre théâtrale filmée comme une réadaptation de la pièce de Shakespeare, mais peut-être aussi une réinvention, comme le suggère Marie-Christine Lesage :

Loin de se servir des images filmiques, vidéo ou encore de synthèse informatique comme d'un outillage à la mode, qui participerait d'une certaine inflation du visuel dans une société hypermédiatisée, certains metteurs en scène réussissent à mettre la technique visuelle au service de l'imaginaire et d'un art scénique réinventé, en ce qui a trait tant au jeu de l'acteur (qui s'en trouve radicalement transformé) et aux configurations de l'espace scénique qu'à la relation, renouvelée, entre la scène et la salle ⁴⁰.

BIBLIOGRAPHIE

- BASUYAUX, Marie-Laure et Anaïs JOLLY, « *La Nuit des rois ou tout ce que vous voulez* d'Ostermeier », *Pièce [dé]montée*, n°285, dossier pédagogique « théâtre » et « arts du cirque », septembre 2018, URL : <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/image/ressources-numeriques/la-nuit-des-rois-ostermeier-dossier-pedagogique-canope-avant-2018.pdf>.
- BAZIN, André, « Qu'est-ce que le cinéma ? », *Le cinéma et les autres arts*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.
- BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, trad. Christophe Jouanlanne, Paris, Gallimard, vol. 3, 1939.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, [1968] 1977.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, Londres, Routledge Classics, 2006.
- CHENG CHYE TAN, Marcus, « "Here I am... Yet Cannot Hold this Visible Shape" : The Music of Gender in Shakespeare's *Twelfth Night* », *Comitatus : A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 32(1), URL : <https://escholarship.org/uc/item/1bh919c5>.
- COUSTEIX, Laurence, « Filmer *Roméo et Juliette* à la Comédie-Française », dossier pédagogique de la Comédie Française et des productions Pathé « Live », date inconnue, URL : <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/dossier-cfaucinema1617.pdf>.

³⁹ Laurence Cousteix, « Filmer *Roméo et Juliette* à la Comédie-Française », *op.cit.* Les chiffres annoncés ici sont ceux recensés pour la captation de *Roméo et Juliette* en direct de la salle Richelieu le 13 octobre 2016 dans la mise en scène d'Éric Ruf. Bien qu'il soit admis que ces chiffres puissent varier d'une captation à l'autre, ils restent sensiblement identiques et témoignent de l'immense quantité de moyens techniques et humains mis en œuvres pour les captations « Pathé Live » à la Comédie-Française.

⁴⁰ Marie-Christine Lesage, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », *Communications*, n° 83.2, p. 141-55, URL : <https://doi.org/10.3917/commu.083.0141> (consulté le 30 mai 2024).

- CURVERS, Alexis, *La Nuit des rois*, Radiodiffusion-télévision belge (RTB), 1962.
- DELAUAUD, Gilles, *L'Art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Paris/Bruxelles, de Boeck, collection Medias Recherches, 2005.
- DERIDDER, André, « Les captations télévisuelles de représentations théâtrales : limites d'une esthétique et stratégies de production à la télévision publique belge francophone (1953-1990) », *Textyles* [En ligne], n°63, 2022, mis en ligne le 31 janvier 2023, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/6152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.6152>.
- DOULUT, Sophie, « *La Nuit des Rois ou Tout ce que vous voulez* de William Shakespeare : la mise en scène de la voix de Thomas Ostermeier », *Miranda* [En ligne], 29, 2024, p. 4, mis en ligne le 22 avril 2024, URL : <http://journals.openedition.org/miranda/59602>.
- FINDLAY, Alison, « "If I were a woman" : the performativity of gender in Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 41, 2023, mis en ligne le 19 décembre 2023, URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/7778>.
- FORTUNATO, Israël, « De Ducis à Copeau : le rôle du lieu et du temps dans le malentendu shakespearien en France », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n°6, 1989, URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/520>.
- GARBER, Marjorie, *Vested interests : Cross-dressing & cultural anxiety*, New-York, Routledge, 1992.
- GILD, David, « Jacques Copeau and Shakespeare », *Theatre Survey*, vol. 5, n°1, 1964, p. 9, URL : <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/abs/jacques-copeau-and-shakespeare/FA17A248A5B2AE9D806189B28357C9A4>.
- HATCHUEL, Sarah & Nathalie VIENNE-GUERRIN, « Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) : Shakespeare et l'expérience hybride de la "dramatique" », in Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen in Francophonía : The Shakscreen Collection 2*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2013, URL : http://shakscreen.org/analysis/analysis_macbeth_barma/
- —, « Remembrance of Things Past : Shakespeare's Comedies on French Television », in Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen : Television Shakespeare. Essays in honour of Michèle Willems*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 171-97. Disponible sur le site *Shakespeare on Screen in Francophonía* par courtoisie des PURH, URL : http://shakscreen.org/hatchuel_vienne_2008/.
- HELBO, André, « Feuilleton théâtral à la télévision ou feuilleton télévisé au théâtre ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015.
- LESAGE, Marie-Christine, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », *Communications*, n°83 (2), p. 141-55, URL : <https://doi.org/10.3917/commu.083.0141>.
- LHOEST, Holde, *TV 25 [25 ans de télévision en Belgique]*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1978.
- RAUS, Tonia & Gian Maria TORE (dir.), *Comprendre la mise en abyme*, Presses universitaires de Rennes, 2019, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pur.180271>.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, trad. Jean-Michel Déprats, *Shakespeare. Tragédies II (Œuvres complètes, II)*, édition bilingue coordonnée par Jean-Michel Déprats, Bibliothèque de la

Pléiade, Gallimard, Paris, 2002.

- —, *Songe d'une nuit d'été (Le)*, trad. Jean-Michel Déprats, *Shakespeare. Comédies I (Œuvres complètes, V)*, édition bilingue coordonnée par Jean-Michel Déprats, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2013.
- STEINER, Georges, *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Albin Michel, Paris, 1998.
- STERN, Tiffany, « New Directions: Inverted Commas around the 'Fun' : Music in *Twelfth Night* », in *Twelfth Night : A Critical Guide, Arden Renaissance Drama*, Londres, Methuen, 2013, p. 166-88.
- TAMAGNE, Florence, « Genre et homosexualité : De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/3 n°75, 2002, p. 61-73. CAIRN.INFO, URL : <https://shs.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-61?lang=fr>.
- *Télérama*, 23 au 29 décembre 1962.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- VITEZ, Antoine, Dossier de presse de la pièce *Électre*, 1987, Archives Antoine Vitez, IMEC.

Jean Vivier
IRCL – UMR CNRS 5186
Université Paul-Valéry Montpellier 3
France

© IRCL-UMR 5186 – CNRS – Université Montpellier 3

Référencement

VIVIER, Jean, « Mises en scène et captations de *La Nuit des rois* : Claude Barma (1962) et Thomas Ostermeier (2019) », in Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen in Francophonia : The Shakscreen Collection 6*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2024 (http://shakscreen.org/analysis/vivier_2024/).