HAL
open science

La gloire au théâtre

Pascale Goetschel

To cite this version:

Pascale Goetschel. La gloire au théâtre. Sociétés & Représentations, 2008, 26, 10.3917/sr.026.0037 . hal-03755772

HAL Id: hal-03755772

https://hal.science/hal-03755772v1

Submitted on 22 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PUBLICATIONS DE LA SORBONNE

CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

LA GLOIRE AU THÉÂTRE

À propos du Jules César de Skakespeare sur les scènes françaises

Pascale Goetschel

Éditions de la Sorbonne | « Sociétés & Représentations »

2008/2 n° 26 | pages 37 à 56

ISSN 1262-2966
ISBN 9782847363500
DOI 10.3917/sr.026.0037

Article disponible en ligne à l'adresse :

https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-37.htm

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.
© Éditions de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

La gloire au théâtre
À propos du *Jules César* de Skakespeare sur les scènes françaises

Pascale Goetschel

« Quand a-t-on vu […] une époque qui n'ait de glorieux qu'un seul homme ? » lance un des personnages de *Jules César* ? C'est bien de gloire qu'il s'agit dans cette pièce de Shakespeare largement inspirée du récit de Plutarque. Écrite vers 1600, *Jules César* éclaire cependant moins sur la montée en gloire d'un personnage que sur son impossible permanence :

> L'ambition démesurée de César, l'orgueil qui anime l'individu, le poussent à souhaiter une puissance qui condamne le régime et à laquelle répugnent le peuple et les patriciens insurgés. Voulant monter trop haut, il tombe avant d'escalader l'échelle qui devait servir à son ascension[1].

En effet, par rapport aux récits antiques, et précisément aux *Vies des hommes illustres* de Plutarque, Shakespeare entreprend une première série de déplacements, principalement liés, outre les qualités d'écriture propres à l'auteur, aux conditions esthétiques, matérielles et politiques du théâtre élisabéthain. Ainsi, bien qu'il soit question de la gloire antique (δοξα), et que la pièce reprenne la bipartition, politique et militaire, du récit de Plutarque, la première des tragédies romaines de l'auteur anglais, en cinq actes, réalise-t-elle une série de transformations par rapport au traitement antique[2]. C'est de ce premier décalage dont il sera question ici.

1. Paul Bacquet, *Le Jules César de Shakespeare*, Paris, SEDES, 1974, p. 122.
2. On retrouve les principaux événements cités, mais condensés dans le temps de la tragédie. Ainsi sont confondus les honneurs rendus à César à son retour de combat et la fête des Lupercales, postérieure ; sont regroupés sur une même journée des faits se déroulant sur une semaine : le meurtre de César et les oraisons funèbres ; les deux batailles de Philippes en réalité éloignées de vingt jours sont réunies en une seule et même journée. Voir Charles-Marie Garnier, « Introduction » *in La Tragédie de Jules César*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. X. Voir également Jean Lastelle, « Lire Jules César en se remémorant Plutarque » *in* Richard Marienstras *et al.*, *Lectures de Jules César de Shakespeare avec le texte original*, Paris, Belin, coll. « Dia », 1979.

P. Goetschel, « La gloire au théâtre », *S. & R.*, n° 26, nov. 2008, pp. 37-56.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

Des changements de nature différente se manifestent lorsque la pièce passe à la scène. À partir de la fin du XIXe siècle, et de ce qu'il est convenu d'appeler l'avènement de la mise en scène, semble s'inventer une tradition dont il conviendra de déterminer les principaux traits. Enfin, on se demandera s'il reste une place – et si oui laquelle – pour la gloire au cours d'un XXe siècle où celle-ci apparaît sérieusement mise à mal, entre régimes dictatoriaux et totalitaires, conflits et fanatismes de tous ordres[3].

Pour ce faire, la démonstration prendra appui sur les représentations de théâtre françaises du XXe siècle[4], en écho, en rejet ou à l'écart des adaptations théâtrales, cinématographiques ou télévisuelles anglo-saxonnes[5]. Avec l'ambition de montrer que le passage à la scène, le jeu des personnages et la dramatisation de l'action alimentent une histoire, non de la gloire, mais de ses représentations.

De Plutarque à Shakespeare : concurrences et pertes de gloire

Repartons de ce qui constitue la principale matrice de la pièce de Shakespeare : le récit de Plutarque. Lorsque la gloire est évoquée, elle renvoie aux honneurs militaires, à l'accomplissement du *cursus honorum*, et, avant la période impériale, au respect de la liberté républicaine. Le chef glorieux est conquérant, vertueux, au sens civique du terme, mais aussi marqué par la faveur divine, la *fortuna*, ou, plus encore, la *felicitas*. Ainsi Jules César est-il chef suprême de l'armée, consul et/ou dictateur, chef de la religion romaine, *imperator*, *pontifex maximus*, mais pas *rex*. Le récit du meurtre de César et de ses conséquences, évoqué par Plutarque dans plusieurs *Vies des hommes illustres*, décrit la fin de ce chef militaire, politique et charismatique[6]. L'impossibilité d'aller jusqu'au bout de la gloire acquise sur le terrain est marquée par une série de péripéties : sa « convoitise de se faire nommer et déclarer roi, laquelle donna au commun populaire la cause première de lui vouloir du mal[7] », la présentation de la couronne, lors des fêtes des Lupercales, que le peuple ne goûte guère et que César refuse à plusieurs reprises ; la présence

3. Voir Pascale Drouet (dir.), *Shakespeare au XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 207 p.
4. Voir la chronologie des mises en scène données en France inventoriées en annexe. Voir également Jean Jacquot, *Shakespeare en France, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, coll. « Théâtres, fêtes et spectacles », 1964, 143 p.
5. Voir John Ripley, *Julius Caesar on stage in England and America 1599-1973*, Cambridge/London/New York/New Rochelle/Melbourne/Sidney, Cambridge University Press, 1980, 370 p.
6. Plutarque, *Les Vies des hommes illustres, Jules César*, *Antoine, Marcus Brutus*, Paris, La Pléiade, t. 2, 1968 [trad. Jacques Amyot, 1re éd. 1559], 1314 p. Les citations suivantes sont tirées de *Jules César*. La traduction anglaise utilisée par Shakespeare était justement inspirée de la traduction de Jacques Amyot.
7. Plutarque, *op. cit.*, LXXVIII, p. 475.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

de « quelques-unes de ses images par la ville, qui avaient les têtes bandées de diadèmes à la guise des rois », leur arrachage par les tribuns du peuple et l'emprisonnement de « ceux qui avaient les premiers salué César roi »[8], sous les yeux de la foule en liesse ; la naissance du complot ourdi par les sénateurs contre César, au rang desquels il faut compter Cassius et, à son corps défendant dans un premier temps, Brutus ; la suspicion de César vis-à-vis de ces « maigres et pâles-là » ; les multiples mauvais présages – des phénomènes incongrus et monstrueux, un devin prévenant d'un danger le jour des Ides de mars, les songes de Calpurnia, le message du grec Artémidore… ; l'exécution de César au Sénat, sous l'image de Pompée « qui en fut toute ensanglantée : de manière qu'il semblait proprement qu'elle présidât à la vengeance et la punition de l'ennemi de Pompée[9] ». S'ensuit le récit des meurtriers parcourant la ville en défenseurs de la liberté, et, le lendemain, les déclarations de Brutus devant un peuple « qui lui donna audience telle, qu'il apparaissait qu'il ne réprouvait ni n'approuvait trop ce qui avait été fait[10] », entre pitié pour César mort et révérence au vertueux Brutus. La partie politique se termine par le retournement du peuple à l'ouverture du testament de César qui léguait « à chaque romain un honnête présent d'argent », ce peuple qui ne supporte pas la vue du corps « tout découpé à coups d'épée », avant que Brutus et Cassius ne fuient la ville[11].

La partie militaire qui oppose Cassius et Brutus à Antoine, rejoint par Octave, n'occupe que quelques lignes réduites à la fin de la *Vie de César*, mais plus développées dans celles de *Brutus* ou d'*Antoine*. Elle débute par le constat que César, mort à cinquante-six ans, quatre ans seulement après Pompée, n'a reçu d'« autre fruit de cette domination et principauté qu'il avait si ardemment pourchassée toute sa vie, et à laquelle il était enfin parvenu avec tant de travaux et de dangers, qu'un nom vain seulement, et une gloire qui lui suscitait l'envie et la haine de ses citoyens[12] ». Les redoutables conséquences de la mort sont davantage prises en compte. Cassius, après avoir été défait, se tue avec l'épée dont il avait frappé César ; la grande comète cause de terribles troubles climatiques ; Brutus voit à deux reprises apparaître le spectre de César et se donne la mort après avoir été vaincu. Ces *Vies illustres*, dessinant un portrait minutieux des hommes et des situations, livrent donc un récit rapide et tout en péripéties de l'impossible gloire de César. Elles mêlent événements militaires, complots politiques et célébrations divines. À comparer aux analyses des auteurs qui prennent parti en faveur ou non de César, voire engagent un débat d'idées autour de l'opportunité du césaricide (Suétone, Dion Cassius pour les premiers, Salluste, Cicéron, Caton le Jeune, Sénèque, pour les deuxièmes), le récit de Plutarque offre une double perspective : la personnalité de César est présentée tout en ambiguïté ; le texte se présente

8. *Ibid.,* LXXIX, p. 477.
9. *Ibid.,* LXXXV, p. 483.
10. *Ibid.,* LCCCX, pp. 483-384.
11. *Ibid.,* LXXXVI, p. 484.
12. *Ibid.,* LXXXVII, p. 485.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

sous la forme d'une intrigue fortement dramatisée. C'est bien ce diptyque qui nourrira tout un imaginaire théâtral.

À l'orée du XVIe siècle, au moment où les humanistes en appellent à une fonction édifiante, à la fois éducatrice et anoblissante du théâtre, où les auteurs s'emparent de situations concrètes, au détriment de récits allégoriques et religieux, et s'inspirent du prestige des œuvres antiques[13], Shakespeare est loin d'être le seul à avoir fait œuvre de théâtre à propos de la mort de César[14]. Sa pièce s'ancre dans les réalités politiques du temps : fin du règne d'Élisabeth Ire, sentiment de puissance de la monarchie anglaise, agitations courtisanes, acuité de la question de l'honneur… Surtout, le renouvellement des conditions esthétiques impose de sensibles transformations : proximité entre la cour intérieure où se déroule le drame et le public au sein du théâtre en bois polygonal, usage possible du balcon pour les harangues, absence de décors, de toiles peintes et de rideaux mais recours à de nombreux accessoires, costumes somptueux faisant la gloire de l'acteur, effets sonores et musique liés à l'action, division en scènes et en actes, théâtre rhétorique versifié, recours aux monologues d'acteurs. Bref, toutes ces mutations, accordées chez Shakespeare à une grande attention au jeu des passions, aux mécanismes de la vengeance et à l'opposition de l'ordre et du désordre, induisent une manière particulière de représenter la gloire.

Ce que le personnage de César vu par Shakespeare fait de sa destinée n'est pas résumable en une formule. Auréolé de gloire lors des fastueuses fêtes des Lupercales, il est moqué par les artisans dès le début de la pièce. Un peu plus tard, prononçant exils et châtiments, il se montre inflexible. Pourtant, la vulnérabilité de l'homme, devenu personnage de théâtre, est à plusieurs reprises suggérée. Shakespeare le décrit comme fragile et dur d'oreille. Son « mal caduc », évoqué par Plutarque – éblouissement à la station debout au moment de l'offre de la couronne –, est largement souligné par Casca, personnage inventé par Shakespeare, tandis que sa soumission aux présages sert constamment l'argument de la pièce.

La pièce donne surtout lieu à un « transfert » de gloire. La gloire entendue au sens de réputation et honneur, popularité et vertu, comme la difficulté à la conserver, est chose partagée dans *Jules César*. Plusieurs des « héros » sont ainsi qualifiés de nobles et d'honorables. Pas moins que César, Brutus est l'un des personnages glorieux de la pièce, à tel point que nombre d'observateurs se sont interrogés pour savoir qui, des deux, était le principal protagoniste de la tragédie[15]. L'honneur de Brutus consiste, justement, à tuer pour repousser les excès liés à la grandeur, comme Shakespeare le lui fait dire : « L'abus de grandeur naît quand elle enlève /

13. Voir Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, La Pléiade, 1965, p. 699.
14. Voir. Paul M. Martin, *Tuer César*, Paris, Bruxelles, Complexe, 1988, p. 133 *sq*.
15. Voir, par exemple, Henri Gomont, *Le César de Shakespeare. Étude historique et littéraire*, Paris, Imprimerie Simon Raçon et compagnie, 1874, p. 8 : « La pièce de César, dit M. Guizot, repose tout entière sur le caractère de Brutus. On l'a même blâmé de ne pas avoir intitulé cet ouvrage *Marcus Brutus*… Mais si Brutus est le héros de la pièce, César, sa puissance, sa mort, voilà le sujet. »

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

Son scrupule au pouvoir…[16] ». La gloire de César n'est pas en soi problématique, mais son mauvais usage est condamné : « Sa gloire n'en est point atténuée non plus que noircies les fautes pour lesquelles il a reçu la mort[17]. » Pourtant, pour Brutus aussi, la gloire est impossible, non parce qu'il en est affamé mais parce qu'il contribuera à déclencher le désordre de la guerre. D'autres hommes volent la vedette à César et à Brutus. Cassius, ne supportant pas la gloire prodiguée à un homme seul, convainquant Brutus et Casca de se joindre au complot, et mourant par l'arme qui a tué César, tout comme Casca s'engageant dans le complot, jouent un rôle déterminant. Surtout, Antoine tire toute sa gloire de la pièce, bien davantage que dans les *Vies* de Plutarque. La tirade sur la dépouille du défunt César, lors de laquelle il parvient à retourner le peuple contre les meurtriers de César, figure parmi les scènes d'anthologie du théâtre britannique, et plus généralement, anglo-saxon. Elle suggère les ressorts du retournement de gloire :

> Mais, dit Brutus, César était ambitieux,
> Et Brutus, n'est-ce pas, est un homme honorable.
> Vous avez tous pu voir qu'aux fêtes Lupercales,
> Je lui offris trois fois la couronne royale
> Qu'il refusa trois fois. Était-ce ambition ?
> Cependant Brutus dit qu'il fut ambitieux,
> Et certes, quant à lui, c'est un homme honorable. [18]

Le raisonnement est simple : le crime repose sur la nécessité de défendre l'honneur ; si, donc, une suspicion existe sur l'honneur de Brutus, les motifs du meurtre ne sont plus avérés et le peuple peut crier vengeance (Quatrième citoyen : « Des hommes honorables, dites-vous ! des traîtres[19] ! ».

Ces « héros » partagent deux points communs. Ils apparaissent d'abord dans toute leur ambiguïté : César est à la fois puissant et faible, Brutus est montré comme hésitant, idéaliste et cruel, Cassius comme calculateur et aimant, Antoine comme admirateur de César et belliqueux, Casca comme cynique et courageux. Leur gloire acquise, ensuite, est éphémère. Brutus et Cassius polémiquent à l'acte IV et meurent tour à tour à Philippes. Brutus voit, comme dans Plutarque, apparaître le spectre de César et chercher dans la mort une gloire certaine :

16. « The abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power » (acte II, sc. 1).
17. « His glory not extenuated, wherein he was worthy, nor his offences enforced, for which he suffered death » (acte III, sc. 2).
18. « Yet Brutus says he was ambitious ;
And Brutus is an honourable man.
You all did see that on the Lupercal ;
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse : was this ambition ?
Yet Brutus says he was ambitious ;
And, sure, he is an honourable man » (acte III, sc. 2).
19. Fourth cit. : « They were traitors : honorouble men ! » (acte III, sc. 2).

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

Je m'en vais acquérir par ce jour de défaite
Plus de gloire qu'Octave et plus que Marc Antoine
N'en sauraient obtenir d'une abjecte victoire[20].

Quant à Antoine, s'il finit glorieux à la fin de la pièce, son heureuse destinée n'est pas durable. De manière significative, la pièce se termine, dans la bouche d'Octave, qui a rejoint Antoine, sur un appel au partage d'une gloire saine, sans abus et dérives : « Nous convions l'armée au repos des victoires / Pour cet heureux jour nous partager la gloire[21]. »

Ainsi la transposition shakespearienne du texte de Plutarque donne-t-elle à penser qu'une place considérable est réservée à la gloire, le théâtre jouant à la fois sur les enjeux de pouvoir, les ambiguïtés de chacun des personnages et l'impossibilité d'un destin glorieux durable.

De la fin du XIXe siècle aux années Cinquante : l'invention d'une tradition

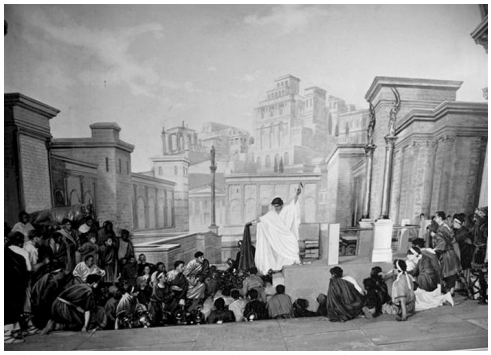
Or, le passage à la scène, et précisément pour ce qui nous intéresse ici, à la scène française, infléchit ce rapport à la gloire, dans un sens loin d'être univoque. « À partir des années 1900, les metteurs en scène vont rompre avec une tradition vieille d'un siècle. Refusant les "digests" de Shakespeare et les traductions infidèles, recherchant de nouvelles solutions scéniques, aidés par les progrès de l'éclairage, ils vont assurer au dramaturge anglais un succès qui ne se démentira plus[22]. » De fait, les metteurs en scène du XXe siècle rompent avec les adaptations fort éloignées de Shakespeare, dont *La Mort de César* (1743) de Voltaire est un exemple, pour s'interroger sur la manière dont le texte peut être joué en version intégrale et sur les moyens d'adapter aux scènes à l'italienne un jeu fait pour la scène élisabéthaine.

Rappelons qu'Antoine, l'homme même qui définit la mise en scène comme art, monta *Jules César* pour la scène de l'Odéon, le second théâtre français, en 1906. L'Odéon a donné là « l'un des spectacles les plus magnifiques et les plus grandioses », constatait alors Robert de Flers[23]. Et le critique Jean-Jacques Bernard de se souvenir : « Ce fut tout jeune, mon premier contact avec Rome, que même le contact avec la véritable Rome – et pourtant ! – ne devait pas effacer[24] ».

20. « I shall have glory by this losing day,
More than Octavius and Mark Antony
By the vile conquest shall attain unto » (acte V, sc. 5).
21. « So call the field to rest, and let's away,
To part the glories of this happy day » (acte V, sc. 5).On notera avec intérêt que le traducteur français choisi en référence achève, lui, la pièce sur le mot « gloire ».
22. Jacqueline de Jomaron, « En quête de textes » *in* Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 788.
23. *La Liberté*, 6 déc. 1906.
24. « Le souvenir d'Antoine », *Pages de France*, avr. 1954, *loc. cit in* James B. Sanders, *André Antoine à l'Odéon, dernière étape d'une odyssée*, Paris, Minard, 1978, p. 120.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

Magnificence et souci de reconstitution historique : tel est le double objectif d'Antoine, qui s'est rendu deux fois à Rome et a chargé un jeune chartiste, Georges-Gustave Toudouze, de fournir tous les détails sur la Curie[25]. Monter *Jules César*, c'est donc évoquer la Rome antique [ill. 1]. Pour ce faire, un modèle s'est imposé, celui d'une peinture pétrie de néoclassicisme, dont le tableau de Jean-Léon Gérôme, exposé au Salon de 1859, constitue l'archétype. La majesté des formes architecturales (colonnes et portique, statues et marbre du sol) renvoie à un passé glorieux. Et, pour toute une série de metteurs en scène, le recours à des décors faisant référence à ce type d'architecture se révélera indispensable. Même sur de petits plateaux, le souci de reconstitution sera présent. L'on songe, dans les années Trente à la mise en scène de Charles Dullin au Théâtre de l'Atelier en 1937, en écho à celle de William Bridges-Adams au Shakespeare Memorial Theatre en 1934. Pour jouer avec la petitesse de la scène, Pierre Sonrel utilise des arcs et des colonnes, figure les rues de Rome et les maisons des conjurés, fait s'imposer la statue de Pompée en face du siège de César, borne le champ de bataille de Philippes par des portants, des praticables et un escalier de fond, pour donner un effet de relief et de profondeur[26].



Ill. 1 – Mise en scène d'Antoine à l'Odéon, 1906. *Le Théâtre*, 1907 [coll. J.-M. Leveratto].

C'est bien parce que le décor est jugé essentiel pour nourrir l'idée de grandeur que *Jules César* a aussi et surtout contribué à nourrir une spécificité française : la mise en valeur des sites gallo-romains[27] comme la montée en puissance des théâtres de plein air[28]. La pièce se présente alors comme instrument à la gloire du gigantisme des lieux. Le témoignage de Max Massot à propos de la représentation à Orange, en 1930, est particulièrement éclairant :

25. « De mes premières visites à Rome, j'avais rapporté une impression si inoubliable que je peux dire que j'ai presque fait jouer la pièce pour moi », propos d'Antoine rapportés par James B. Sanders, *André Antoine à l'Odéon*, *op. cit.*, p. 107 (« Shakespeare chez les Latins, », *Conférencia*, 1er, juill. 1923). Analyses en partie reprises dans Estelle Rivier, *L'Espace scénographique dans les mises en scène de Shakespeare au XXe siècle. Étude appliquée aux scènes françaises et anglaises*, Berne/Berlin/Bruxelles/Frankfurt-am-Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2006, pp. 68-71.

26. Guy Boquet, « Jules César sur les scènes françaises », *Shakespeare Julius Caesar. Texte et représentation*, Actes du colloque de Tours, 24, 25 et 26 novembre 1994, Textes réunis par Michel Bitot, Tours, Université François Rabelais, 1995, pp. 74-75.

27. Orange, 1905, 1930 et 1937 ; Nîmes, 1950 ; Arles, 1954 ; Lyon, 1964 ; Vaison-la-Romaine, 1982 ; Lyon-Fourvière, 2000.

28. Château d'Angers, 1961 ; festival de Sarlat, 1963 ; La Baule, 1966 ; festival de la cité de Carcassonne et reprise à Perpignan, Béziers, Collioure et Sète, 1969.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

> Hantés par le concept d'une scène nationale où la génération présente pourra se retremper dans le goût des lignes simples, des volumes nobles et des vérités éternelles, les chorèges d'aujourd'hui ont rétabli la scène dans les proportions géantes que lui donnèrent les fils des vétérans de la seconde Légion installés dans le fort d'Arausio (Orange), un an avant la mort de César, par le légat Tibérius Néron[29].

La représentation donnée pour le premier festival de Nîmes en 1950 dans une mise en scène de Raymond Hermantier, ancien élève de Charles Dullin, mise sur le caractère fastueux de l'affaire. La claire volonté de rivaliser avec le festival d'Avignon est suggérée par plusieurs critiques, qui en soulignent l'atmosphère de « corrida[30] ». Le tout donne lieu à quelques envolées lyriques pointant la puissance de l'ensemble :

> Des torches soudain ont surgi des quatre horizons de l'immense hémicycle. Un silence écrasant est tombé sur la multitude. Et César est apparu dans sa pourpre glorieuse, tout en haut des gradins, descendant vers Rome. Vingt siècles ont été balayés d'un souvenir de trompettes et le peuple de Nîmes, debout, a acclamé le triomphe de César. Puis l'orage de la grandeur romaine et du génie shakespearien nous a emportés comme fétus dans l'ouragan pendant des heures. [31]

Et que dire de l'utilisation du théâtre d'Arles, en 1954, par Jean Renoir devant 8 000 spectateurs, lors des fêtes du bimillénaire ? « Théâtre à grand spectacle[32] », la mise en scène reposait sur de vastes dispositifs scéniques dessinés par Yves Bonnat et un dispositif sonore stéréophonique mettant moins en valeur le jeu des acteurs que la magnificence des lieux, si l'on en juge par la teneur de certaines critiques à la tonalité différente de celle choisie pour illustrer le propos :

> Shakespeare lui-même n'eût pas rêvé d'autre théâtre pour sa tragédie que ces arènes d'Arles où chaque mot, chaque geste, chaque sentiment du drame prenait une résonance étrange. Reconstitution grandiose du passé, mouvements de foule admirablement compris, prestige des costumes, éclat des armes, coordination parfaite des bruits et de la musique, tout fut mis en œuvre par Jean Renoir […] cette mise en scène qui, par ses moyens techniques rappelle une réalisation cinématographique technicolor à grand spectacle, n'a pas nui au jeu des acteurs[33].

Conséquence de cette place attribuée au lieu et aux décors : lorsque la simplicité est de mise, une partie de la critique ne s'y retrouve pas, comme ce fut le cas pour la réalisation de Jean-Louis Barrault en 1960.

---

29. Max Massot, « Jules César au Théâtre d'Orange », 28 juill. 1930. Le titre du journal n'apparaît pas (ensemble du dossier, BnF, ASP, Re 8197).
30. Voir l'ensemble du dossier (BnF, ASP, R supp 3029).
31. *Combat*, 10 juill. 1950.
32. Jean Carlier, *Combat*, 12 juill. 1954 (ensemble du dossier, BnF, ASP, R supp 4193).
33. Hélène Cingria, *Lettres françaises*, 15 juill. 1954.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

> Cette œuvre ample et vigoureuse, fort bien traduite par le poète Yves Bonnefoy, nécessiterait de nombreux, importants et ruineux décors (ou alors de simples tréteaux). Le Théâtre de France n'utilise, pour la première partie, qu'un seul décor, représentant des édifices romains qui, au prix du rapide changement de quelques éléments scéniques, évoquera tour à tour une rue, la maison de César, celle de Brutus, le Capitole, le Sénat, etc. La deuxième partie n'exige, elle, qu'une tente et quelques rochers dans une lande.[34]

Ces décors en majesté resteront en usage sur l'ensemble du siècle[35], même si, parfois, Rome est montrée non aux dernières heures de la République mais en ruines. C'est le cas dans la monumentale mise en scène de Robert Hossein, en 1985, au Palais des Sports à Paris :

> un plateau nu parsemé de fresques pétrifiées devant un escalier monumental dominé par une immense statue au cœur d'une Rome en ruines », « un décor grandiose baigné d'ocre et parsemé d'or devant un ciel de bronze[36].

La priorité attribuée à la mise en scène, et, ce faisant, au spectacle de la gloire, ne saurait être réduite aux seuls décors, visuels ou sonores[37]. À la suite de la troupe allemande des Meininger[38], mais aussi dans le sillage du metteur en scène Herbert Beerbohm Tree à Londres en 1898[39], Antoine se flatte d'avoir accordé toute son importance à la foule, ces figurants « recrutés au jour le jour dans un groupe de chômeurs, de vagabonds ou de rôdeurs professionnels[40] ». Cette mise en scène dans laquelle le peuple est placé en contrebas de la scène, et dont les spectateurs ne distinguent que la moitié de leur corps, donne l'idée d'une foule immense, inspirant l'un des critiques dramatiques du moment, Léon Blum :

34. Paul Gordeaux, *France Soir*, 28 oct. 1960 (ensemble du dossier, BnF, ASP, 8°SW 251).
35. Ce parti-pris n'est, à l'évidence, pas seulement français. Que l'on songe aux décors du Booth's Theatre de New York, en 1871, ou à ceux fabriqués à l'initiative de Beerbohm Tree à l'Her Majesty's Theatre, en 1898. Voir John Ripley, *Julius Caesar on stage…*, *op. cit.*
36. Guy Boquet, « Jules César sur les scènes françaises », *loc. cit.*, p. 81.
37. Citons, à propos des décors sonores, Gabriel Trarieux, *La Revue*, 15 déc. 1906, sur la mise en scène d'Antoine : « Et lorsque la musique s'y joint, dans cette minute de silence unique où Marc-Antoine, vêtu de blanc, gravit les marches de la tribune et regarde la foule assemblée, nous eûmes l'intuition de l'ensemble, auquel tous les arts collaborent, qui fut l'idéal de Richard Wagner. »
38. Troupe œuvrant sous les auspices du grand-duc de Saxe-Meiningen sous la houlette de Raoul Gunsbourg.
39. Il a longuement parlé avec eux de leur pièce. Max Brücken disposait de documents fournis par le conservateur des monuments antiques et directeur des recherches archéologiques à Rome, Visconti, voir Guy Boquet, « Jules César sur les scènes françaises », *loc. cit.*, p. 73.
40. Antoine, « Les coulisses des coulisses », *Je sais tout*, 15 fév. 1907.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

> Toute la force d'Antoine est précisément de se prêter aux mouvements de la foule, de déplacer et de varier ses effets selon l'émotion des spectateurs. Nous voici loin des discours à la française où tous les effets sont réglés, noués d'avance ; c'est une improvisation, et qui tire toute sa vertu de sa spontanéité même. Par ce concert mystérieux de l'orateur et de la foule, des mots qui n'étaient au début que des formules nécessaires de précaution, « l'honorable Brutus », « ces hommes honorables » vont devenir tour à tour ironiques, sanglants, terribles… Voilà une raison de plus pour ne pas s'étonner que Marc-Antoine persuade si promptement la foule. C'est la foule qui inspire, qui conduit le discours de Marc-Antoine.[41]

Le peuple, érigé en acteur, fait et défait les carrières des hommes. Si cet aspect est fortement souligné dans l'œuvre de Shakespeare, l'attention qui lui est accordée par les metteurs en scène accroît encore son rôle. Et quand Jean-Louis Barrault, en 1964, se refuse, par volonté dramaturgique ou par nécessité, à lui donner une place de choix, certains critiques le lui reprochent :

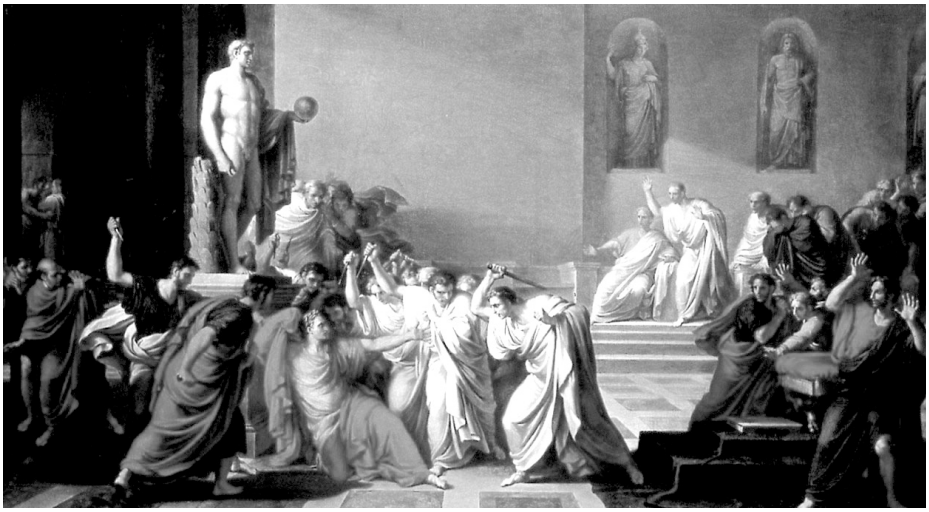
> Jusqu'à l'entracte, le style classique odéonien, diraient les mauvaises langues, l'emporte. Et le très massif et très réaliste décor de Balthus impose la vision d'une Rome-Renaissance conforme à la pensée de Shakespeare. Un seuil ennui : le peu d'ampleur des scènes d'ensemble… Le dernier « triomphe » de César ressemble à… tout ce qui vous voudrez qui manque de grandeur ! Et Brutus, et Marc-Antoine haranguant une foule évaluée à… soixante figurants. [42]

Le fait de montrer le peuple en action alimente indéniablement la réflexion sur la gloire. Introduisant du collectif, là où la pièce fait parler les individus, même ceux issus de la plèbe, ces mises en scène amènent à s'interroger sur la puissance des masses dans la conduite des affaires des mondes. La gloire apparaît alors intimement liée à la popularité, et le théâtre, comme le cinéma, peuvent habilement le suggérer.

Une troisième contribution à la fabrique de la gloire est à la fois liée à la montée en puissance du jeu de l'acteur et à celle de la mise en scène. Car mettre en scène les personnages, même les plus odieux, les rend, d'une certaine façon, magnifiques. Déjà, dans la peinture la plus officielle et la plus académique qui a choisi d'illustrer la mort de César, sont offerts au regard du public des personnages figés, en majesté, à la violence contenue, dignes d'être considérés comme des héros d'une épopée antique. Que l'on songe au tableau de l'italien Vincenzo Camuccini [ill. 2]. César y apparaît stoïque et impassible face aux conspirateurs, conservant, sous la statue de Pompée, une certaine majesté. Quant aux conspirateurs, la fixité de leurs gestes et la sophistication de leurs attitudes construisent un tableau très théâtralisé, dans lequel la violence, néanmoins, transpire : désordre des regards et des gestes, groupes multiples, armes visibles. Le tableau tout entier illustre la gloire de ces hommes au destin peu ordinaire. Or, deux mouvements accentuent cette démonstration de majesté au théâtre. La montée en puissance du vedettariat, déjà largement entamée au XIXe siècle, conduit à la présence sur scène de « monstres

41. Léon Blum, *Le Théâtre*, 1907.
42. Jean Vigneron, *La Croix*, 9 nov. 1960.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)



Ill. 2 – Vincenzo Camuccini, *La Mort de César* 1798-1799, achèvement en 1814, huile sur toile, Naples, musée de Capodimonte [DR].

sacrés » à l'interprétation scrutée par les critiques, adulés ou détestés. C'est le cas de Max Duquesne jouant, sur un registre tragique, César à l'Odéon en 1906 [ill. 3] comme bien plus tard Paul Meurice qui dut, semble-t-il, son entrée à la Comédie-Française au rôle de Brutus à Arles en 1954. Le cinéma s'inscrit dans cette même veine. Le film de Mankiewicz, sorti en 1953, mise sur des gloires du cinéma des années Cinquante, John Gielgud jouant Cassius, James Mason Brutus, Marlon Brando Marc-Antoine et Deborah Kerr Portia. S'ajoutent les questionnements théoriques sur le jeu de l'acteur, assortis à de nouvelles conditions techniques, précisément l'éclairage, et à la recherche d'effets dramatiques par des metteurs en scène de plus en plus puissants, l'ensemble polarisant le regard des spectateurs moins sur le texte que sur les personnages et leurs mouvements. Dans ce jeu d'images, cultivé tout au long du siècle, théâtre et cinéma se livrent une âpre concurrence. Ainsi, pour Léon Daudet, la soirée passée à regarder le *Jules César* à l'Athénée en 1937 démontre l'incontestable supériorité du théâtre sur le cinéma :

> Celui-ci n'est que l'ombre portée et mécanisée de la vie, surtout depuis le cinéma parlant. Il lui manque la corporéité, la spontanéité, si nécessaire et qui corrigent l'illusion scénique[43].

La mise en scène d'Hermantier à Nîmes en 1950 appelle une ode au théâtre :

43. Léon Daudet, « Jules César à l'Athénée », *Action Française*, 18 janv. 1937.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

Ill. 3 – Max Duquesne incarnant César, mise en scène d'Antoine, Odéon, 1906.

Montrez-nous sur l'écran César académiquement poignardé devant trois cents sénateurs et Brutus défait au milieu de son armée, – ce ne sera rien. Quelques acteurs de chair animés par un créateur, et voici Rome ; la liberté assassinée, le destin des batailles… Ce n'est que sur le théâtre qu'un homme peut tomber avec le vrai poids de la mort. Mais le tout est de nous faire, jusqu'à l'angoisse, éprouver ce poids[44].

A contrario, la mise en scène de Barrault souffre, pour d'aucuns, de la concurrence avec le film de Mankiewicz, dont il n'est pas inutile de rappeler qu'il fut largement diffusé sur les écrans français :

> Pour un instant mémorable (le cliquetis confus des lances… assassines), plusieurs moments plutôt grotesques (les assauts de boxe et de judo des guerriers sans armes). Ici, soyons équitables, le théâtre ne pouvait que succomber devant le souvenir laissé par l'admirable film de Mankiewicz : au cinéma, la bataille des Philippes, c'était autre chose ! [45]

Ce film « peut soutenir la comparaison avec n'importe quelle représentation théâtrale[46] », « film très vivant, grandiose, jamais ridicule[47] », tout en noir et blanc, dont Jean de Baroncelli note que « l'effet de grandeur est obtenu ici non par le nombre de figurants mais par la violence pathétique des sentiments exprimés[48] ». Plus avant, dans le film de Mankiewicz, la longueur des plans, l'usage des gros plans fixes et des longs mouvements de caméra, les arrêts sur images, le recours aux plongées et contre-plongées, le hiératisme des acteurs, dans une scénographie tout en noir et blanc et en contrastes, rendent fascinants les héros de

44. Yves Florenne, *Le Monde*, 9-10 juill. 1950.
45. Jean Vigneron, *La Croix*, loc. *cit*.
46. *Carrefour*, 21 oct. 1953 (ensemble du dossier, BnF, ASP, R supp 3982).
47. *L'Aurore*, 20 oct. 1953.
48. Jean de Baroncelli, *Le Mond*e, 21 oct. 1953.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

la pièce[49]. Le regard du spectateur est alors soumis à des personnages respectables, honorables voire vénérables, quasiment situés hors du temps de l'histoire[50]. Tous ces éléments contribuent au caractère à la fois incarné et surnaturel, des personnages. Ce faisant, ils nous en apprennent sur la gloire, située entre l'humain et le sacré.

Une inéluctable Perte de gloire ?

Après la Première Guerre mondiale, et davantage encore après l'installation de dictatures et de régimes totalitaires, quel sens peut désormais prendre la glorification des héros[51] ?

Les interprétations conduisant à assimiler les conflits de pouvoir évoqués dans le *Jules César* de Shakespeare aux errements politiques contemporains alimentent le processus d'actualisation de la pièce et, ce faisant, transforment les héros de la pièce en personnages de régimes autoritaires, dictatoriaux ou totalitaires. Dès 1938, Orson Welles, allié à John Houseman, mettait en scène une représentation radiophonique inspirée par la situation européenne, et précisément, par l'arrivée de Mussolini au pouvoir en Italie, et, avant lui, le Delaware Federal Theatre, établissait un parallèle avec le fascisme. En 1938, la production télévisée de la BBC suggérait le spectacle de la guerre avec force tanks, masques à gaz et revolvers. Dans le film de Mankiewiecz, la Seconde Guerre mondiale n'était pas loin : John Houseman évoquait, à son propos, le souvenir d'Hitler, de Mussolini et de Ciano au col du Brenner mais aussi la conférence de Munich et le pacte Staline-Ribbentrop, tandis que les scènes du Forum paraissaient entrer en écho avec *Le Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl[52]. En 1969, la mise en scène donnée au Guthrie Theatre de Minneapolis ou, en 1979, celle de Stradford (Connecticut) figuraient des dictatures d'Amérique latine. En 1993, Eltsine apparaissait sous les traits de César dans la mise en scène de David Thacker à la Stratford's Other Place. Les allusions ont parfois pu être plus abstraites. En 1972, Trevor Nunn, avec la Royal Shakespeare Compagny, mettait en scène un État policier dont l'atmosphère tyrannique était suggérée par une gigantesque boîte blanche enfermant les acteurs. Toujours en Angleterre, en 1983, Rin Daniels, pour illustrer les pratiques totalitaires, utilisait trois caméras, dont les images étaient projetées sur un écran placé sur la scène. Plus récemment, en 2001, Edward Hall présentait des fonctionnaires fascistes autour de César.

49. Voir Karine Hildebrand-Girard, « Mankiewiecz adaptateur de Shakespeare », *Études anglaises*, t. 55, n° 2, 2002, pp. 181-189.
50. *Ibid.*, p. 186.
51. « Julius Caesar's stage history in this century is the tale of an heroic play adreift in an anti-heroic age » : John Ripley, *Julius Caesar on stage… op. cit.*, p. 214.
52. John Houseman, « Filming Julius Caesar », *Sight and Sound*, juill.-sept. 1953, pp. 24-27.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

Tous ces exemples ne sont pas français. Ils permettent, néanmoins, de souligner une singularité nationale : la persistance des mises en scène en costumes, que l'on pourrait qualifier de classiques, inscrites dans la tradition repérée plus haut. Si celle-ci n'avait à l'origine rien de national, sa persistance pourrait en revanche constituer un trait d'exception. Cela étant, la France ne reste pas à l'écart de ce mouvement d'actualisation touchant le théâtre occidental. Ainsi, ce type d'interprétation a largement prévalu à partir des années Soixante-dix, sur les scènes du théâtre subventionné. Au Théâtre de l'Est Parisien, Guy Rétoré suggère un parallèle entre le meurtre de César et les révolutions de palais en Amérique du Sud et en Afrique, et, en 1997 au Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées, Jacques Rosner fait jouer la pièce en uniformes mussoliniens. De manière significative, les mises en scène étrangères contribuent à ce mouvement. Dès 1959, à Paris, la représentation allemande du Théâtre de Bochum opère un rapprochement entre l'assassinat de César et l'attentat contre Hitler en juillet 1944, et, à la fin de la période, en 2005, Deborah Warner inscrit résolument son travail montré au Théâtre national de Chaillot dans un contexte contemporain marqué par la guerre et le fanatisme.

Cependant, quand bien même le choix des metteurs en scène n'est pas explicite, l'assimilation aux événements contemporains apparaît comme l'une des principales clefs de lecture de la pièce. Ainsi, en 1937, un article de *L'Humanité* critique la mise en scène de Dullin à l'Atelier :

> On éprouve même quelque déception sur l'originalité de l'époque où nous vivons et sur la grandeur de l'ère césarienne, à constater que les sénats sont, romains ou français, aussi béats et que, sous prétexte de liberté, on voue, aujourd'hui comme hier, un peuple à la guerre civile[53].

Et François Mauriac constate que « Mussolini, Franco, le peuple de Rome, celui de Barcelone sont joués ici au naturel[54] ». Les commentaires sur la mise en scène de Jean-Louis Barrault en 1960, conçue plusieurs mois après la naissance de la Cinquième République et la journée des barricades à Alger, ne font pas de doutes sur l'écho donné aux événements récents. Dans la mise en scène de Guy Fornier en 1963, certains critiques voient de l'antiparlementarisme. On pourrait multiplier les exemples qui suggèrent que, même montées en costumes et décors antiques, les pièces sont bien évidemment lues en fonction du contexte politique contemporain.

En rupture avec la tradition instituée, les metteurs en scène sont donc de plus en plus nombreux à faire disparaître les toges et à ne plus recourir aux monumentaux décors antiques. Dès les années Vingt et Trente, les mises en scène très stylisées de moult productions contemporaines, jouant exclusivement sur les jeux de lumière, les praticables démontables et le faible nombre d'accessoires, concourent à ce

53. René Norey, « Le théâtre à Paris », *L'Humanité*, s. d. (ensemble du dossier, BnF, ASP, 4° SW 13531).
54. Cité par Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 756.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

parti-pris, plusieurs adaptations américaines suivent le même chemin[55] et leur emboîtent le pas des productions télévisuelles (BBC, 4 juillet 1938 ; CBS, 12 mars 1949). Les mises en scène françaises suivront plutôt à partir des années Soixante, au moment où les personnalités des metteurs en scène-créateurs s'affirmeront. Dans la mise en scène de Guy Rétoré, André Acquart, « limite le décor du TEP à une austère succession de marches, de grillages et de poutres grisâtres, propice pourtant aux effets de lumière et à la violence cosmique des éclairs et des tonnerres de François Régnier à l'heure des grandes décisions de Brutus[56] ». On ne saurait cependant inférer de la nudité des plateaux et du recours aux jeux de lumière plutôt qu'aux accessoires et aux décors une « moins-value » dans la représentation de la gloire. Au contraire, l'attention reportée sur les acteurs peut encore accroître l'impression de majesté des personnages. C'est, en revanche, le cas lorsque le metteur en scène recourt à des décors de carton-pâte destinés à dénigrer l'ensemble de l'action, comme dans la mise en scène de Maurice Sarrazin donnée par le Grenier de Toulouse en 1973 :

> une boîte à jouer aux murs rouges éclaboussés de sang et boursouflés de pustules comme dans Fellini-Roma : les Lupercales semblent sortir d'un Satyricon de Carnaval. Au-dessus du niveau du peuple, coulisse de l'Histoire où les gens ne font que passer ; tout se déroule au second niveau au centre surélevé autour d'une longue stèle sculptée, lieu de pouvoir et de complots, qui se fait plate-forme à roues que les armées rivales prennent et défendent tour à tour.[57]

Le peuple est présenté comme coupé d'une aristocratie assoiffée de pouvoir et ne croyant plus aux fêtes auxquelles elle participe, en l'occurrence les Lupercales. La désacralisation de la gloire est consommée. C'est que, dans ce cours des années Soixante-dix, l'heure est à la contestation, du pouvoir, du texte, du jeu de l'acteur, et la représentation du pouvoir glorieux en souffre directement. Aussi mettra-t-on en parallèle cette mise en scène toulousaine avec l'irrévérence cultivée par Denis Guénoun et l'Attroupement, lors d'une seule représentation donnée au festival *Off* d'Avignon, en 1976. Là, la dérision est poussée au plus loin :

> à côté de Michèle Goddet, ahurissante Jules César, petite jeune fille ronde acariâtre en djellaba blanche, vieillard grotesque, libidineux, hystérique, qui meurt en couinant avant que les conjurés s'aspergent de son sang, sept acteurs, en pantalon de golf, jean, poncho ou costume de clown, jouent alternativement les rôles sans confusion… le délire populaire est limité à une grande dame venue en fauteuil roulant pour ramper jusqu'aux pieds de Marc-Antoine, laissant les autres comédiens dire les répliques « à plat »[58].

55. Voir Michael Anderegg, « Orson Welles and After. Julius Caesar and Twentieth Century Totalitarianism » *in* Horst Zander, *Julius Caesar new critical essays*, New York/London, Routledge, 2005, pp. 295-305.
56. Guy Boquet, « Jules César sur les scènes françaises », *loc.cit.*, p. 81.
57. *Ibid.*, p. 79.
58. *Ibid*, p. 80.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

S'il faut lier ces mises en scène à toute une contestation post-soixante-huitarde, on ne saurait limiter l'entreprise de désacralisation à ces années. C'est en dehors de France, là où Shakespeare fait – plusieurs auteurs l'ont montré – partie du panthéon scolaire et de la « culture populaire » que cette inspiration se retrouve[59]. Ainsi, une version rap de la harangue de Marc-Antoine, chantée par William Shatner sous le titre de « No tears for Caesar », clôt le film *Free Enterprise* réalisé par Robert Meyer Burnett en 1999[60]. Dans une atmosphère post-apocalyptique, à l'intérieur d'un décor de ruines romaines taguées et couvertes de graffitis, Marc-Antoine est alors joué en une figure de prêcheur, tout de noir vêtu, haranguant des danseurs de boîte de nuit.

Pourtant, le pouvoir de re-création du metteur en scène ne conduit pas nécessairement à une dilution de toute forme de gloire. S'il y a bien un processus de désacralisation à l'œuvre – moindre importance accordée à l'écoute du texte et aux morceaux de bravoure des acteurs, effets dramatiques moins recherchés, grandiose atténué –, d'autres manières d'appréhender la gloire émergent.

Les normes de la pudeur reculant, les corps se dévoilent, les muscles saillent, les corps à corps ou le combat de proximité à l'arme blanche sont montrés sans scrupule. Comme chez les anglais Terry Hands en 1987 ou Peter Hall en 1995, dans les mises en scène de Rosner à Toulouse, du catalan Alex Rigola au Théâtre du Nord ou de Frédéric Jossua au Théâtre 14, on se bat au plus près. Le sang est parfois versé. On est loin de l'éloignement des corps des années Trente. Le parallèle peut être fait avec de récentes adaptations télévisées, passées en France sur Canal Plus en 2003 et 2007, et précisément celle intitulée *Rome* dont le meurtre de César est figuré à l'épisode « Les Ides de Mars », certes fortement éloignées du récit de Plutarque, et plus encore de l'adaptation de Shakespeare. Or, cette attention portée aux jeux des corps, loin de participer à une perte de prestige des personnages exacerbe l'intérêt que le spectateur peut porter à ces conflits d'un autre temps. Le passage par le corps décuple le jeu des passions. Se substitue alors un autre système de jeu dramatique : pour appréhender la gloire, il s'agit moins de souligner la grandeur des personnages par leur distance, leur éloignement ou leur proximité avec les dieux que de marquer leur caractère profondément humain et charnel.

Surtout, les trouvailles de scène les plus contemporaines renouvellent le regard, conduisant non seulement à lier la question de la gloire aux problèmes sociopolitiques les plus contemporains mais aussi à repenser les liens étroits des hommes avec la société qui les entoure. Alors que, dans les années Soixante-dix, les mises en scène semblaient aller dans le sens de la dérision et du cynisme, les plus contemporaines interrogent la conquête, la conservation et la perte de pouvoirs. L'on prendra exemple de deux adaptations, l'une anglaise, l'autre flamande, montées respectivement en

59. Voir Douglas Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford/New York, New York University Press, 2002, 187 p. ; Michael Anderegg, *Orson Welles, Shakespeare and popular culture*, New York, Columbia University Press, 1999, 213 p.
60. « Shatner Rapping: No Tears for Caesar » [en ligne, consulté le 30/09/2008]<http://www.tunequest.org/shatner-rapping/2006050/>.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

France en 2005 et 2008[61]. La première, celle de Deborah Warner, donnée au Théâtre national de Chaillot, tout en faisant reposer le jeu des acteurs sur l'ambiguïté des caractères déjà repérée dans le texte de Shakespeare, attaque de front des problèmes très contemporains : l'exaltation des foules par les chefs, le fanatisme religieux ou révolutionnaire, la violence des comportements en temps de guerre. Elle les figure de manière très concrète : des manifestants venus acclamer César envahissent le plateau et se font refouler à l'abri de barrières de sécurité ; des forces de l'ordre veillent aux mouvements de foule ; Brutus incarne un chef fanatique ; une femme-soldat humilie et viole un ennemi. Par ce biais, mais aussi par la valorisation des personnages féminins telle Portia, la femme de Brutus, elle donne aux femmes une place singulièrement réduite dans la pièce initiale[62]. Bref, autant d'éléments qui, non seulement, nourrissent une actualisation de la pièce mais suggèrent que le problème de la gloire des chefs, dans leur rapport aux populations, est bien central. Il est situé là à l'interface du singulier et du collectif, du politique et du religieux, de l'instinct animal et du raisonnement humain.

L'autre tendance est illustrée par la toute récente mise en scène des *Tragédies romaines* d'Ivo Van Hove au festival d'Avignon [ill. 4]. C'est moins la fanatisation de la foule qui intéresse le metteur en scène flamand que la part occupée par les mass médias dans la manière d'appréhender les jeux de pouvoir. Quelques remarques de Fabienne Pacaud, nourries d'un bel enthousiasme critique, l'illustrent bien :

> Mais Ivo van Hove fait davantage – heureusement ! – que montrer l'éternelle actualité de Shakespeare. Montant bout à bout et sur un rythme d'enfer les trois tragédies adroitement coupées, il met en scène une vibrionnante saga humaine où s'opposent conceptions du pouvoir et visions du monde, passions et ambitions. Le tout dans un décor ultra contemporain de centre de congrès, où les personnages évoluent au milieu de canapés design, où le public est même invité à venir boire un verre, grignoter ou regarder ses mails, tandis que de nombreux

61. On peut aussi penser à la mise en scène, au Théâtre 14 Jean-Marie Serreau, de Frédéric Jossua en 2008 réunissant deux troupes, Acte 6 et Les Unités 55975. En témoignent ces quelques extraits de critique, pourtant peu clémentes : « On démarre on ne peut mieux par un prologue jouissif qui, instantanément, transforme la salle en forum. Deuxième bonne surprise : pour une fois on échappe aux sempiternels costumes-cravates des pièces historiques prétendument actualisées. Louable souci esthétique, qui s'arrête un peu en route. En d'autres termes : costumes disons décontractés "à l'antique". Plus intéressant : ces taches qui maculent les tuniques, mais aussi les membres, quelquefois les têtes des protagonistes. Elles donnent un côté "crade", mais aussi rituel (les cendres) à ces hommes, de sorte qu'on les dirait surpris en pleine cérémonie. Ce qui est le cas. […] Plateau nu, remarquablement éclairé par Florent Barnaud à la manière de Fellini dans son *Satyricon*. Des images d'une grande force naîtront sous les savants pinceaux de ses lumières. […] Ensuite, si l'on n'a pas la "guerre civile" intérieure de Brutus, on a du moins la vraie. Quelle trouvaille que ces flammes, que des exaltés tirent du cadavre de César – une poupée rembourrée de chiffons rouges – pour aller incendier les demeures de ses meurtriers. » Olivier Pansieri, *Les Trois coups*, 29 mai 2008 [en ligne, consulté le 30/09/2008] <http://www.lestroiscoups.com/article-20107647.html>).
62. Voir l'analyse de la pièce par Jean Mabrino *in Études*, t. 403, n° 3, 2005, pp. 237-239.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

> écrans vidéos suivent en gros plan les acteurs en train de jouer, que des bandes passantes rouges, façon actualité télévisée, relatent les événements et annoncent les morts prochaines, et que deux hommes-orchestre à chaque bout du plateau accompagnent violemment l'action. La représentation est électrique, frénétique. En costumes d'aujourd'hui, une troupe magnifique joue tous les personnages du cycle, les femmes prenant même parfois des rôles d'hommes. […] On se retrouve en théâtre pur. Mais joué par des comédiens qui savent brasser tous les genres, y compris celui des séries américaines et des polars (dont on se rend compte ici ce qu'ils ont pu emprunter aux noires intrigues parallèles de Shakespeare). Cette variété de jeu apporte une profondeur, une intimité, une connivence diablement séduisantes.[63]

Ce théâtre « enfin capable de prendre en charge le cinéma, et de l'incorporer », faisant toute sa place à la musique au détriment des scènes où le Peuple est visible « dit notre monde, et c'est tout »[64]. Un monde dans lequel on assiste comme simple spectateur aux luttes entre les puissants. Les enjeux auxquels sont confrontés de glorieux personnages, comme d'autres, moins nobles, défilent tranquillement devant les yeux des spectateurs. Saisir les mécanismes contemporains de la gloire, c'est donc comprendre comment les hommes de pouvoir sont incorporés dans l'univers médiatique. Bref, dans ce cas de figure, c'est déceler les ficelles de la « pipolisation » qui jouent sur la banalité des événements affectant les puissants mais aussi leur exceptionnelle violence.

Qu'apporte donc le théâtre à la représentation de la gloire à travers cet exemple ? À la fois peu et beaucoup. Peu dans la mesure où la pièce de Shakespeare comporte tous les éléments rendant complexes les usages de la célébrité et les instruments de la gloire. Beaucoup parce que – on l'a vu –, les mises en scène du XXe siècle opèrent de deux façons. Soit elles inscrivent les dramaturges et les acteurs dans une tradition qui leur permet, usant de la notoriété de la pièce, d'affirmer leur gloire personnelle, souvent en misant sur le caractère grandiose des mises en scène. Soit elles actualisent les problèmes d'une République romaine finissante, au gré de réalisations parfois fort éloignées de la figuration du contexte politique initial, en n'hésitant pas à miser sur l'aspect trivial, voire banal, des événements montrés aux spectateurs. Dans les deux cas, il est impossible de conclure à l'effacement définitif de la représentation de la gloire, comme pourrait le laisser supposer un processus moderne de désacralisation. Plus encore, l'observateur voit se renouveler les adaptations contemporaines, signe que ces interrogations, posées sur un temps multiséculaire, peuvent être reposées dans des circonstances politiques très différentes, sans que le sens de la question en soit profondément changé.

63. Fabienne Pacaud, 14 juill. 2008 [en ligne, consulté le 30/09/2008] <http://www.telerama.fr/scenes/tragedies-modernes-quand-ivo-van-hove-revisite-william-shakespeare,31434.php>.
64. Pascal Adam, « Shakespeare a droit au réel », juill. 2008 [en ligne, consulté le 30/09/2008] <http://www.surlering.com/pdf.php/id/5225>.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

Ill. 4 – *Tragédies romaines* d'Ivo van Hove [© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon].

Chronologie des mises en scène de Jules César en France

1905 – Théâtre d'Orange, représentation unique (traduction, François Victor Hugo).
1906 – Théâtre de l'Odéon, Paris, mise en scène d'Antoine (texte de Louis de Gramont).
1930 – Théâtre d'Orange.
1937 – Théâtre de l'Atelier, Paris, mise en scène de Charles Dullin (adaptation de Simone Jollivet).
1937 – Théâtre d'Orange, mise en scène d'Émile Fabre (adaptation de Gabriel Boissy).
1950 – Premier festival de Nîmes, mise en scène de Raymond Hermantier (adaptation de J.-F. Reille).
1954 – Arles, mise en scène de Jean Renoir.
1957 – Palais de Chaillot, Paris, mise en scène de Raymond Hermantier (adaptation de J.-F. Reille).
1959 – Théâtre Sarah Bernhardt, Paris, mise en scène de Hans Schalla du Schauspielhaus de Bochum.
1960 – Théâtre de l'Odéon, Paris, mise en scène de Jean-Louis Barrault (traduction d'Yves Bonnefoy).
1961 – Festival d'Angers, mise en scène de Jean Marchat.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)

1963 – Festival de Sarlat, mise en scène de Jacques Fornier (adaptation de Claude-André Puget). Reprise à Dijon dans une adaptation d'André Steiger.
1964 – Festival de Lyon, mise en scène de Raymond Hermantier et Claude Dedieu (adaptation de Maurice Clavel). Reprise au Théâtre Sarah-Bernhardt.
1966 – Festival de la Baule, mise en scène de Jean Guichard.
1969 – Festival de la Cité de Carcassonne, Théâtre du Midi, Centre national Languedoc-Roussillon, mise en scène de Jean Deschamps. Le spectacle est ensuite joué à Perpignan, Béziers, Collioure et Sète.
1970 – Théâtre Nice, mise en scène de Michele Mirabella, Centre Universatrio teatrale.

1973 – Grenier de Toulouse, mise en scène de Maurice Sarrazin (texte français d'Edmond Fleg).
1975 – Théâtre Paris-Nord, *Marc Antoine* d'après *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*, mise en scène de Jaromir Knitti.
1976 – Chambéry, spectacle de la troupe ETG de Cambridge. Festival Off d'Avignon, à l'extérieur de l'église Saint-Joseph construite dans la ZUP de Champfleury, mise en scène de Denis Guénoun (texte de François-Victor Hugo) ; représentations interrompues et annulées par la compagnie au lendemain de la première.
Rennes, Théâtre du Bout du Monde, mise en scène de Trevor Vibert invité par le Centre dramatique de l'Ouest (traduction de Charles-Marie Garnier avec la participation de Léon Métayer).
1979 – TEP, Paris, mise en scène de Guy Rétoré (adaptation de Georges Doléron).
1982 – Centre dramatique national du Nord-Pas-de-Calais, mise en scène de Jean-Louis Martin-Barbaz (adaptation de Richard Colinet et Marc Seclin). Festival de Vaison la romaine. Reprise à Maubeuge au Théâtre du manège en mai 1984.
1985 – Palais des Sports, Paris, mise en scène de Robert Hossein (adaptation de Maurice Clavel).
1997 – Théâtre national de Toulouse Midi Pyrénées, mise en scène de Jacques Rosner.
2000 – Lyon, Nuits de Fourvière, mise en scène de Claude Lulé, (Théâtre des Célestins).
2003 – Théâtre du Nord, mise en scène d'Alex Rigola, (langue catalane, surtitré).
2005 – Théâtre national de Chaillot, Paris, Deborah Warner (anglais, surtitré).
2008 Théâtre 14 Jean-Marie Serreau, mise en scène de Frédéric Jossua, Festival d'Avignon, *Tragédies romaines*, mise en scène d'Ivo Van Hove (surtitrage français). ■

P. Goetschel, « La gloire au théâtre », *S. & R.*, n° 26, nov. 2008, pp. 37-56.

© Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 22/08/2022 sur www.cairn.info via Université Paris 1 - Sorbonne (IP: 193.55.96.20)