

N° 19 | 2025

Immersion dans *La Nuit des rois*

Table ronde « *La Nuit des rois* sur la scène contemporaine » : de la traduction à l'immersion

Par **Lucas Gouneaud & Estelle Rivier-Arnaud**

Publication en ligne le 20 septembre 2026

> Pour citer ce document

Lucas Gouneaud & Estelle Rivier-Arnaud, « Table ronde "*La Nuit des rois* sur la scène contemporaine" : de la traduction à l'immersion », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°19, 2025, mis à jour le 20/09/2026, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=3540>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0. Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

Dans le cadre du colloque dédié à *La Nuit des rois* de William Shakespeare organisé par Charlène Cruxent (docteure et professeure certifiée, membre du laboratoire ILCEA4), Chloé Giroud (agrégée et doctorante à l'Université Grenoble Alpes) et Estelle Rivier-Arnaud (professeure des universités) les 4 et 5 décembre 2025 à Grenoble, plusieurs spécialistes de Shakespeare et de sa mise en scène sont intervenus. Une représentation de *La Nuit des rois* par la compagnie A2R¹ avait été donnée la veille et le jour-même, une lecture immersive de *La dernière nuit des fous*, traduction et adaptation de la comédie de Shakespeare pour le théâtre immersif. La lecture mise en espace de cette « tradaptation² » a été présentée au public au Musée Dauphinois à Grenoble le 5 décembre. La table ronde retranscrite ci-dessous, a eu lieu juste après. Elle avait pour titre « *La Nuit des rois* sur la scène contemporaine ». Au cours de celle-ci, des questions sur le théâtre immersif ainsi que sur les enjeux des nouvelles traductions de l'œuvre de Shakespeare ont été abordées.

Étaient présents à la table ronde Roch-Antoine Albaladejo (directeur de la compagnie A2R, comédien et metteur en scène), Marie Ballot (traductrice de *La Nuit des rois* pour la compagnie A2R), Marceau Deschamps-Segura (docteur de l'Université de Poitiers, ancien élève de la Comédie-Française, comédien et metteur en scène), Léonard Matton (auteur, acteur et metteur en scène de la compagnie EmersiØn) ainsi qu'Isabelle Schwartz-Gastine (maîtresse de Conférences-HDR émérite de l'Université Caen-Normandie, spécialiste du théâtre de la Renaissance, membre de Sociétés Shakespeariniennes Internationales). La table ronde a été modérée par Estelle Rivier-Arnaud.



Fig. 1 : Table ronde au Musée Dauphinois.

Crédits : Krista Van Baal.

Estelle Rivier-Arnaud : Dans l'auditoire nous avons le plaisir d'avoir Léonard Matton, metteur en scène et directeur de la compagnie EmersiØn, dont vous venez de découvrir un extrait de la création immersive de *La Nuit des rois*. Il a fait la traduction³ de cette comédie shakespearienne, accompagné de quatre anglicistes, et il a préparé l'installation *in situ* aujourd'hui dans le beau cadre du Musée dauphinois où nous concluons le colloque. Léonard, peut-on en effet appeler

cette expérience immersive une « installation » puisqu'il s'agit-là d'une expérience *avant* la mise en scène ?

Léonard Matton : Il s'est agi presque d'une improvisation quoique nous ayons répété la veille. C'est aussi la restitution d'un travail monté en 9 heures.

Estelle Rivier-Arnaud : Également présents autour de cette table, Marceau Deschamps-Segura qui nous a parlé hier des *cue-scripts* [voir *Supra*], et qui est par ailleurs ancien élève de la Comédie-Française, acteur et metteur en scène. Il a également joué dans la chapelle du Musée dauphinois, ici-même, sur des textes allégoriques et il va ainsi pouvoir nous parler de son expérience *in situ*. Roch-Antoine, metteur en scène de la pièce *La Nuit des rois* à laquelle nous avons assisté hier soir [compagnie A2R], qui pourra répondre à des questions qui sont davantage liées au rapport du texte traduit et à la scène. Marie Ballot, traductrice, qui a traduit pour la mise en scène de cette même pièce et pour le festival FantaZia. Isabelle Schwartz-Gastine, maîtresse de conférences shakespearienne, qui a beaucoup écrit au sujet de la mise en scène dans ses articles scientifiques lors de sa carrière universitaire. Nous disposons donc d'un panel diversifié de professionnels, à la fois scientifiques et artistes, pour aborder ces questions de rapport du texte de *La Nuit des rois* au jeu dans un espace donné : comment ce texte évolue ou comment l'espace fait évoluer le texte ? Nous allons parler de cet aller-retour entre une langue et une autre, une époque de composition et son actualisation contemporaine, ainsi que l'impact que le lieu (l'espace où on le joue) a sur ce même texte. Pour commencer, concentrons-nous sur la lecture immersive de *La dernière nuit des fous* que nous venons de voir. Léonard, peux-tu nous donner la raison pour laquelle certaines scènes représentées ce jour nous ont échappées, par exemple celle entre Malvolio et Olivia (qui correspond à la cinquième scène du premier acte dans le texte-source) ? Pourquoi le spectateur s'égare-t-il parfois dans sa déambulation immersive ?

Léonard Matton : L'immersion telle que je la conçois depuis 2018, depuis une première adaptation de *Hamlet* qui s'appelait *Helsingør, château d'Hamlet*, a ce principe d'avoir plusieurs scènes qui se jouent en même temps. Donc quand on vient [voir mon adaptation], l'histoire se déroule et on ne voit pas tout. Dans *La Nuit des rois*, il y a un moment où se jouent trois scènes en même temps. Personne n'est allé voir la scène où Orsino se lamente de n'être aimé d'Olivia, donc cette scène n'a pas vraiment eu lieu. Les interprètes attendaient que des gens arrivent, mais personne n'est venu, je le savais donc je leur ai dit. C'est une histoire aussi d'espace, évidemment. Dans ce musée, comme vous l'avez compris, vous ne pouvez pas faire autant d'entrecroisements que dans un espace un peu plus grand, un peu plus accessible. Si nous avions pu accéder à tous les espaces, nous serions montés dans les étages. Mais le fait est qu'il y a trois scènes qui se jouent en même temps ; or, à partir du moment où il y a deux groupes [de spectateurs], ils ne voient que deux choses, évidemment. On ne peut pas tout voir au théâtre de toute façon : n'importe quelle adaptation de Shakespeare a des coupes qui sont appliquées par la traduction, l'adaptation ou la mise en scène. Pour tout voir, il faut lire le « texte original ».



Fig. 2 : Cour intérieure du Musée dauphinois.

Crédits : Lisa Lansiaux.

Estelle Rivier-Arnaud : Qu'apporte justement cette dynamique ? Quelle valeur [est] ajoutée ? Particulièrement pour le public ou les « spect-acteur.ices » comme ils sont souvent nommés dans le contexte immersif.

Léonard Matton : J'ai tendance à me défier un tout petit peu de ce terme de « spect-acteurs » qui est beaucoup employé dans le milieu ludique, parce que le ludique dépend des gens qui viennent pour qu'avancent une histoire, un récit, peut-être même une intrigue. Nous, ce que nous faisons, c'est du théâtre. C'est-à-dire que lorsque nous jouons le spectacle professionnel, nous savons que des spectateurs ou spectatrices peuvent rentrer à n'importe quel moment, donc nous jouons la scène, même s'il n'y a personne : l'histoire se déroule malgré la présence ou non de spectateurs et spectatrices. Ce qui diffère en cela pour moi du ludique, dans lequel il faut forcément qu'il y ait des gens pour avancer. Il faut cette interaction. C'est la raison pour laquelle je me défie un petit peu du terme de « spect-acteur » même si c'est toujours effectivement agréable, je pense, de se sentir sollicité, [de] se sentir inclus. Les textes de Shakespeare sont [pensés] pour un espace, pour être [joués] au Globe en plein jour, dans cette proximité où les spectateurs et spectatrices pauvres sont debout autour de cette scène. Il y a cette dimension dans l'écriture même.

Estelle Rivier-Arnaud : Nous ouvrirons la discussion ensuite à toutes les voix [autour de cette table et dans le public], mais nous allons d'abord essayer de tisser des liens entre les différentes représentations de *La Nuit des rois* dont il a été question ces deux jours. Roch-Antoine, vous avez aussi été acteur dans les spectacles immersifs de Léonard (tout dernièrement dans *Le Fléau* dans la Cour du Palais Royal à Paris) et connaissez l'exigence que suscite le théâtre immersif. Je me posais la question en assistant à votre mise en scène hier soir, dans un espace fermé : vous avez créé *La Nuit des rois* en extérieur lors du Festival Fantazia qui se déroule chaque été dans la cour d'un château en Bourgogne, comment cela change-t-il le rapport au texte ? Quel lien pouvons-nous tisser entre ces diverses approches, intérieure/extérieure, immersive ou chronologique ?

Roch-Antoine Albaladejo : Je pense que c'est surtout Shakespeare qui est inspirant pour du spectacle plein air. Les éléments sont pris en compte parce que dans toutes ces pièces-là, comme *Le Songe d'une nuit d'été* [ou] *La Nuit des rois*, l'intrigue se passe à chaque fois dans des

endroits naturels : il y a une plage, il y a une forêt, etc. Cette multiplicité de lieux est très intéressante pour le théâtre immersif, ainsi que cette multiplicité de groupes. Par exemple, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, il y a les artisans, le groupe de Titania [avec ses] fées et les couples d'Athéniens. Il y a les humains d'un côté, les fées de l'autre. Dans *La Nuit des rois*, il y a un peu ce même schéma, d'où un dispositif scénique qui inclut différents espaces dans ma mise en scène : le Coco Club, le palais d'Olivia, celui d'Orsino. Dans l'immersif, il y a différents points d'attention, ce qui fait que nous pouvons diviser le public pour qu'il aille voir ces différents points, puisque le principe de l'immersif, c'est d'éclater, c'est de multiplier les possibles pour le public. C'est pour cette raison que l'œuvre de Shakespeare s'adapte aussi bien au cinéma. Cependant, cet éclatement représente une difficulté sur un plateau de théâtre car c'est un espace carré, c'est-à-dire contraint. À part à l'Opéra Garnier, c'est compliqué de changer les décors toutes les heures ou toutes les vingt minutes ! Et je pense que c'est cela qui donne la possibilité de faire de l'immersif, je ne pense pas qu'on puisse faire de l'immersif avec tout. Il est possible de le faire avec Shakespeare car il y a une multiplicité d'espaces, une multiplicité de groupes de personnages qui nous permettent de diviser le groupe de spectateurs. Il faut aussi concevoir l'immersif avec une multiplicité de comédiens. Parce qu'un spectacle immersif ne peut pas se faire s'il n'y a que deux rôles dans la pièce. Ce serait un spectacle en intérieur, en 360° ou autre, mais ce ne serait pas un spectacle immersif. Alors que ce qu'offre Shakespeare, ce sont des distributions pléthoriques. Il faut au moins une dizaine de comédiens pour que les gens puissent aller suivre un groupe de personnages ou un autre. Il faut à chaque fois beaucoup de comédiens. Shakespeare offre cela, tout comme Victor Hugo qui est notre Shakespeare français.

Léonard Matton : Et cependant dès qu'il y a une unité de temps, de lieu et d'action, il est impossible de faire de l'immersif. Quand j'avais essayé avec *Cromwell* de Victor Hugo, je me disais que dans 17 heures de pièce il y avait peut-être de la matière et en fait, non, chaque scène en entraîne une autre. Impossible d'avoir deux scènes qui se jouent en même temps parce que des éléments de la scène précédente vont découler sur des actions ou des événements dans la scène suivante.

Isabelle Schwartz-Gastine : Que fait-on donc de l'évolution des personnages au cours d'une pièce, l'évolution de la pensée, l'évolution du langage ? Puisque dans la version immersive, tout est parcellisé, il n'y a pas un tout. J'ai bien aimé ce que vous avez fait donc ce n'est pas une critique, mais qu'en faites-vous ? Car lorsque nous étudions le texte, nous voyons bien qu'il y a des évolutions de mots qui sont répétés d'un bout à l'autre, comment peut-on jongler avec tout cela ?

Léonard Matton : J'allais dire d'autant mieux avec le théâtre immersif ! Nous sommes obligés de nous poser une question, par exemple avec *Hamlet*. Hamlet-personnage est la colonne vertébrale de la pièce. Il y est présent la moitié du temps, ce qui signifie que dans une version immersive, il serait évidemment tout le temps en action, en acte, en jeu, en scène, c'est-à-dire de scène en scène. Mais il y a aussi Claudius (joué par Roch-Antoine [dans ma mise en scène]) qui lui, n'est pas omniprésent dans la pièce-source. Que fait Claudius dans les scènes où il n'a rien à dire parce qu'il n'y a pas assez de matière fournie par Shakespeare ? Dans l'immersif, il doit faire des choses, agir, se déplacer d'une pièce à une autre et les spectateur.ices le suivent. On lui crée donc une substance plus dense que dans l'œuvre originale. Pareil pour Rosencrantz et Guildenstern qui interviennent très peu dans la pièce de Shakespeare. Certains de mes amis, qui ont assisté à la représentation de *Helsingør, château d'Hamlet* ont décidé de suivre ces deux

personnages qui, à l'origine, jouent pendant peut-être 15 ou 20 minutes. Pendant les 70 minutes de la version immersive où ils n'ont pas de texte, que font-ils ? Ils jouent. Donc leur évolution de personnage est perceptible dans le non-dit, dans le non-texte.

Auditoire : Autre chose dans Shakespeare, c'est qu'il y a le « doubling of parts ». Il n'avait pas assez d'acteurs, donc c'était des troupes de six, sept acteurs, pas plus. [De fait, pendant qu'ils n'avaient pas de texte, des acteurs jouaient un autre personnage que celui dans lequel on les avait vu jouer initialement]. Que faites-vous de cela ?

Léonard Matton : Dans la mesure du possible, nous le conservons. Par exemple, dans *La dernière nuit des fous*, Natacha jouait le Capitaine dans la première scène et puis [devenait] Valentin par la suite. Dans *Helsingør, château d'Hamlet*, Rosencrantz et Guildenstern [étaient] les mêmes acteurs que Bernardo et Marcellus. C'est bêtement économique.

Roch-Antoine Albaladejo : Pour avoir fait l'expérience de jouer Claudius dans *Hamlet*, ce qui était intéressant, c'est qu'effectivement, pendant l'heure et demie de spectacle, nous sommes tout le temps en jeu. Il n'y a pas de hors-scène, il n'y a pas de hors-plateau. Quand je sortais de la première scène avec la reine où je disais que j'allais l'épouser, nous ne sortions pas du « plateau ». Nous continuions à marcher dans les couloirs du château [de Vincennes] pour rejoindre notre chambre. J'écrivais des lettres et des missives pendant que la reine se maquillait et me regardait avec défiance. Tout cela nourrissait mon personnage et le faisait évoluer. Étant habitué au théâtre classique, j'avais pourtant le réflexe au tout début de penser qu'en terminant ma réplique, j'avais fini de jouer. Puis, petit à petit, au moment où je sortais de scène, je me suis dit « non il y a les spectateurs, attention ! ». Et je croisais des gens, donc je faisais le roi : je leur donnais des lettres pour qu'ils aillent les porter à untel ou untel. Cela créait une autre dynamique. En tant qu'interprète, on trouve cela intéressant parce que c'est un plaisir égoïste de pouvoir faire évoluer pleinement son personnage. Mais nous savons que pour le spectateur, il y aura quelque part une frustration de ne pas avoir vu cette évolution d'un bout à l'autre. Par exemple, dans *Helsingør*, je sais qu'il y a des gens qui ne me découvraient qu'au moment de la scène dite de la Souricière.

Léonard Matton : Le meurtre de Gonzague ?

Roch-Antoine Albaladejo : Oui, le meurtre de Gonzague, quand les acteurs jouent la pièce-dans-la-pièce. Quand j'arrivais, je voyais bien qu'il y avait des spectateurs que je n'avais pas vus depuis le début. Lorsqu'ils me voyaient, ils se disaient « Ah, c'est lui le roi » parce qu'ils n'avaient pas vu le début où le roi s'exprime ; j'imagine qu'il y avait une frustration de ne pas avoir tout perçu. C'est normal.

Léonard Matton : Ce qui fait que 30% des gens reviennent pour combler cette frustration.

Auditoire : Je trouve que du côté spectatorial, c'était aussi très intéressant de pouvoir pousser la relation avec un personnage et pouvoir passer beaucoup plus de temps avec lui et peut-être ainsi mieux le comprendre. C'était certes frustrant de ne pas voir d'autres personnages, mais à l'inverse, pouvoir passer plus de temps avec certains comme Andrew ou Toby, qui nous semblent plus secondaires, nous a permis de mieux les cerner. Il n'y a pas que de la frustration.

Léonard Matton : Il y a des gens qui aiment cette relation au muet, qui vont aimer rester 15 minutes avec Ophélie qui se maquille, tandis que se jouent d'autres choses. Peu, souvent deux

ou trois, et c'est toujours très étrange ce que tisse le comédien ou la comédienne avec les personnes autour d'elle ou lui.

Roch-Antoine Albaladejo : Le principe de l'immersif c'est aussi qu'il y ait une guinguette après le spectacle pour que nous puissions échanger avec les spectateurs. C'est possible car nous ne pouvons pas accueillir beaucoup de spectateurs [...], nous sommes limités à 150 maximum. Un soir il y avait une jeune fille, je lui ai dit « mais tu m'as suivi », elle m'a dit « oui, je suis en train de faire ma thèse sur le personnage de Claudius, donc je voulais te suivre tout le long pour connaître ton personnage, pour savoir ce qu'il allait faire, ce qu'il pensait. » Elle n'était pas frustrée car elle a vu plein d'autres aspects de Claudius qu'elle n'aurait pas vu autrement. Pour Claudius, nous avons créé un petit laboratoire où je [fabriquais] des poisons. Quand j'étais en « off », il y avait des gens qui me suivaient dans ce laboratoire et qui voyaient qu'il y avait des formules magiques de potions.

Isabelle Schwartz-Gastine : Juste le fait de ne rien voir, c'est aussi une autre expérience de la pièce, de rester quelque part et de n'avoir que des ambiances sonores, de voir passer des gens sur une passerelle et de voir des gens (personnages ou spectateurs) courir dans l'autre sens.

Roch-Antoine Albaladejo : Pour nous, interprètes, c'est un peu comme si nous avions 150 caméras autour de nous. Chaque observateur devient une caméra et c'est pour cela que c'est assez drôle. Il y a des gens, des fois qui se mettent à un endroit et puis au bout d'un moment ils se disent « non, j'ai envie de voir la scène sous un autre angle » et ils bougent et vont se mettre derrière toi pour voir l'autre personnage. Ils font eux-mêmes leur contrechamp, c'est assez drôle.

Auditoire : C'était ma première expérience de l'immersif et j'avoue avoir beaucoup apprécié. Je pense que le public français, dites-moi si j'ai tort, est peut-être moins habitué et moins éduqué. Mais je voudrais revenir néanmoins sur la question de ce que vous disiez, Isabelle, par rapport au fait de « ne pas voir ». J'ai eu l'occasion d'assister, j'étais très contente, à un *Measure for Measure* par la Royal Shakespeare Company il y a un mois. Lorsque nous (spectateurs) sommes sortis, j'entendais beaucoup de personnes dire : « Je suis frustré, il n'y a pas eu telle ou telle chose. » Je me dis qu'en fait, il y a toujours un élément de frustration, des choses qui ne vont pas être répétées, que l'on ne s'attendait pas à voir jouées de cette manière, etc. Finalement, cela veut dire qu'il y a une biographie qui se construit autour du personnage et je trouve que nous sommes vraiment dans la construction de cette biographie, cet aspect biographique du personnage. Je trouve que c'est la concrétisation, la matérialisation.

Léonard Matton : Sur *Hamlet*, nous avons poussé cet aspect, j'avais demandé aux [deux actrices campant] Ophélie (parce qu'il y avait une double distribution) de concocter le journal intime [de cette dernière] . C'est extrêmement stimulant de travailler ce type d'accessoire en tant qu'interprète pour la construction de son personnage. Dans l'immersif, nous pouvions même le laisser sur la table de nuit. Des gens venaient, prenaient le journal intime d'Ophélie et se mettaient à le lire pour découvrir toute la (possible) pensée du personnage à travers son interprète.

Auditoire : Je voulais simplement préciser, j'ai dit que le public français n'était pas éduqué, je voulais dire que nous ne sommes pas éduqués à l'immersif.

Léonard Matton : C'est tout à fait exact. Dès que vous avez participé à deux, trois, spectacles immersifs, vous savez comment procéder, soit vous avancez vite, soit vous vous mettez dans un coin, etc.

Isabelle Schwartz-Gastine : À propos d'éducation à l'immersif, je ne suis pas d'accord. Le procédé date peut-être de plus longtemps ; autrefois, au CNRS, cela s'appelait « l'archéologie du spectacle ». Ariane Mnouchkine en a fait beaucoup : dans les années quatre-vingt (et même encore aujourd'hui), il fallait se promener, tout était joué en même temps dans la gigantesque salle de la Cartoucherie, donc ça faisait beaucoup de bruit et on bougeait d'un endroit à un autre, il y avait évidemment une construction des personnages. À la même époque, il y a également [eu] Ronconi. Donc, cette tradition existe en France, même en Europe.

Léonard Matton : La différence que je vois, c'est qu'aujourd'hui les publics sont éduqués à des narrations éclatées, par les séries, par le zapping tout simplement, par le jeu vidéo avec des mondes ouverts. Cette culture a infusé dans le grand public et la rencontre se fait de manière assez simple. Je pense que si ma grand-mère était venue voir ce que je fais, elle n'aurait rien compris. Mes beaux-parents sont venus me voir, ils n'ont pas du tout aimé.

Nathalie Robert-Jurado : Je [considère] que nous sommes assez malléables en tant que spectateurs, nous nous adaptons vite. Aujourd'hui dans *La dernière nuit des fous*, nous avons tous assisté deux fois à la représentation, par des parcours différents. Les deux fois, nous avons cependant assisté à la dernière scène tous ensemble, après avoir suivi un personnage précis. La première fois avec mon groupe, nous avons attendu à la porte avec Cesario pour qu'il puisse livrer son discours à Olivia et nous sommes arrivés en force derrière lui. La deuxième fois, je me suis retrouvée à suivre Olivia et prendre davantage son parti. J'étais plus à l'écoute d'Olivia, « qu'est-ce qu'elle va répondre à Cesario ? » Alors que précédemment, bloquée avec Cesario derrière la grande porte, je me demandais « que va dire Cesario ? » Donc, je trouve que nous n'avons pas la même perception du personnage. Nous n'avons pas non plus le même regard critique sur la scène ; nous ne la recevons pas de la même façon.

Léonard Matton : C'était flagrant dans l'adaptation de *Mesure pour Mesure* que nous avons faite au domaine du Palais Royal, où des personnes qui suivaient Angelo venaient me voir à la fin en disant : « C'est très dérangement de comprendre ce personnage à ce point-là. » Et pourtant, pour moi, c'est exactement la question que pose la pièce : « Quel parti prenez-vous ? »

Isabelle Schwartz-Gastine : Merci d'avoir posé une question intéressante. Chaque spectateur a une opinion différente d'une pièce. Au final, ce que j'essaie d'argumenter maintenant, c'est que ce n'est plus une expérience collective.

Roch-Antoine Albaladejo : En effet, c'est une expérience individuelle.

Isabelle Schwartz-Gastine : Nous sommes dans un monde qui est beaucoup plus individuel et individualiste. Vous avez votre expérience personnelle que vous relatez. Cela me semble très intéressant du point de vue sociologique actuel. Quand nous allions chez Mnouchkine, c'était la folie qui devenait collective. Enfin, nous allions chez Mnouchkine avec notre bouteille de vin aussi au début, et c'était une expérience complètement collective parmi les spectateurs [*rires*]. Ce qui m'intéresse aujourd'hui est de voir qu'il y a une très grande différence au niveau de la réception.

Roch-Antoine Albaladejo : Nous sommes en effet dans un monde très individualiste. Quand on regarde une série, c'est qu'on ne va pas au cinéma. On regarde une série de façon individuelle devant la télé et au rythme que l'on veut, parce que ce n'est pas un rendez-vous le samedi soir pour voir *Dallas* ; on *scroll*, on fait du *streaming*, etc. Je trouve que le théâtre immersif va dans ce sens-là : choyer le côté individualiste que l'individu a développé ces dernières années, mais c'est ma vision personnelle.

Marceau Deschamps-Segura : J'aimerais bien rebondir sur cette question parce que c'est très intéressant. J'ai l'impression que [le fait que nous ne soyons pas dans une expérience exhaustive de la pièce, ni pour les comédiens, ni pour les spectateurs], c'est quelque chose qui était déjà très contenu dans le théâtre de Shakespeare. Le travail sur les *cue-scripts* implique que l'ensemble de la pièce ne soit pas connu de tout le monde. Chaque acteur n'a que sa partition et avance en essayant de reconstruire la trame au fur et à mesure. Mais dès qu'il (ou elle) est hors scène, il perd de nouveau des informations et dès que, par exemple, il y a des prises de paroles simultanées dans une même scène ou bien qu'il est à l'écart, ou bien encore lorsqu'il (ou elle) utilise toute la largeur de la scène du Globe pour s'adresser plutôt à telle partie ou à telle partie des spectateurs, il y a de nouveau pour les acteurs une perte d'informations sur l'exhaustivité de la pièce. Et réciproquement pour les spectateurs, c'est une expérience parcellaire, qui ne va pas du tout être la même selon où l'on se situe dans le public ou que l'on porte notre attention sur telle ou telle réplique. L'écoute n'est pas une écoute continue comme aujourd'hui. C'est une écoute intermittente. Il en est de même de certains moments précis d'une scène qui sont un peu éclatés et que l'on cherche à relier entre eux. Pour donner un exemple concret, la scène où Malvolio trouve la lettre : nous mettons les répliques très proches pour bien toutes les entendre et nous faisons un jeu de tuilage, qui était très bien fait [dans la mise en scène à laquelle nous avons assisté] hier. Les voix se succèdent pour qu'il n'y ait pas de chevauchements et pour avoir accès à l'exhaustivité. Alors qu'avec le système des *cue-scripts*, le fait de créer les choses en simultané, par les *repeated cues*, le texte se chevauche [parfois], ou bien il y avait des bribes que l'on perd. Par exemple, certains acteurs étant plus proches de certains spectateurs tandis que Malvolio est en train de faire son expérience avec la lettre, une partie du public n'a pas accès à toutes les remarques qui sont faites. Et inversement, tous les spectateurs qui sont de l'autre côté sont aux premières loges pour entendre toutes les blagues sur ce qu'est en train de vivre Malvolio. Cette dimension-là, déjà présente sur la scène Élisabéthaine, se retrouve dans l'immersif.

Léonard Matton : L'adaptation de cette scène-là [la lettre lue par Malvolio] est très clairement faite pour que les personnes se cachant derrière les spectateurs et les spectatrices puissent glisser à l'oreille leurs commentaires de manière très individuelle. Comme lors de la scène du duel, à la fin d'*Hamlet*, où Claudius (Roch-Antoine) glisse à une ou deux personnes que la coupe est empoisonnée quand les autres l'ignorent. Ils assistent donc à la réaction de tous les autres personnages. Je suis complètement d'accord avec vous [Isabelle Schwartz-Gastine] au sujet du théâtre d'Ariane Mnouchkine, qui est la base du théâtre immersif. La première idée d'adapter *Hamlet* de cette manière-là m'est d'ailleurs venue au Théâtre du Soleil [Cartoucherie de Vincennes]. Mais je ne suis malheureusement pas d'accord avec quelque chose : aujourd'hui, quand nous allons au théâtre, combien de fois restons-nous après, au bar du théâtre boire un verre et discuter de la pièce que nous venons de voir ? Dans l'immersif, c'est quelque chose de presque naturel qui se produit parce que les gens, n'ayant pas tout vu, ont besoin de partager leur expérience individuelle. De plus, nous sommes cruels : nous séparons les gens quand ils arrivent entre amis [et] nous leur prenons leur téléphone portable pour les isoler encore

davantage. Viser à recomposer une petite facette de ces pièces énormes et insondables, c'est ce qui est joyeux. L'expérience que nous avons trouvée facilite la communauté après [le spectacle], pas pendant. *A contrario*, je suis très souvent déçu quand je sors d'une salle et que l'opportunité ne m'est pas donnée d'échanger.

Barbara Muller : Je voulais savoir si vous aviez déjà eu des enfants dans votre public et si leur comportement était différent ?

Roch-Antoine Albaladejo : Oui, ils adorent. Pour eux, ils sont dans un jeu. Ils marchent à côté de l'acteur, le regardent avec attention et nous leur faisons faire des choses. Par exemple, pour transporter Ophélie, je demandais à des spectateurs de porter le corps. Les spectateurs prenaient et portaient Ophélie, et s'il y avait un enfant, je le repérais très vite et je faisais, « tiens, tu vas ouvrir le cortège. » Il ouvrait donc le cortège, Ophélie était portée, [et] nous (le roi, la reine), nous suivions. Et devant, il y avait un enfant qui marchait très fièrement. Nous lui indiquions le chemin au fur et à mesure. Ils adorent ça !

Léonard Matton : Ils comprennent vraiment bien le principe.

Roch-Antoine Albaladejo : Et c'était drôle, ils suivaient beaucoup. Par exemple, s'il y avait une petite fille dans *Hamlet*, c'était sûr qu'elle suivait toujours Ophélie, « la folle », et elle l'accompagnait dans sa folie. C'était assez touchant.

Léonard Matton : Et pour des parents, c'est un pari gagné. Sur *Mesure pour Mesure*, pour augmenter les personnages que nous perdons dans la pièce originale, nous avons rajouté des tenanciers de bordel, des maquereaux, etc. Nous avons pioché dans deux ou trois autres pièces de Shakespeare pour augmenter les rôles et qu'ils perdurent dans le temps de la représentation. J'étais étonné quand j'ai vu des parents arriver avec des enfants de six ou sept ans. En réalité, c'est pratique d'être en immersif car quand quelque chose se passe, les parents ne dérangent personne, ils s'éloignent et vont voir autre chose qui se joue en même temps à un autre endroit de l'espace. Il y a un confort, j'ai l'impression, pour les parents, de faire découvrir du théâtre en maîtrisant un petit peu ce que les enfants regardent et non pas en étant coincés au milieu d'une rangée en disant : « Chut » ou « ne regarde pas ».

Roch-Antoine Albaladejo : Une des particularités de l'immersif, c'est la jeunesse des spectateurs. Après avoir joué *Helsingør* nous avons fait une étude : la moyenne d'âge des spectateurs était de 30 ans. [Dans ce projet,] nous avons été assez soutenus par les institutions [notamment afin] d'ouvrir à un public moins élitiste.

Isabelle Schwartz-Gastine : Cependant, les « places » sont chères.

Léonard Matton : En effet. Nos billets sont plus chers que la moyenne car nous ne pouvons faire rentrer que 150 personnes alors que notre distribution compte 10 interprètes. Nous sommes sur une économie mi-mécénée mi-privée et un peu publique. Notre moyenne tarifaire est de 35€, et nous avons tout de même une moyenne de spectateurs et spectatrices de 30 ans. Les gens se passent le message : puisqu'ils ne seront pas déçus, ils mettent le prix. Il y a également la proximité qui entre en ligne de compte : [...] voir le travail d'interprètes qui s'investissent totalement, car ils n'arrêtent pas de jouer pendant 1h30.

Marceau Deschamps-Segura : Je trouve qu'il y a un travail avec les codes du jeu vidéo. Du moins, ayant eu une enfance et une adolescence où je jouais beaucoup aux jeux vidéo, je retrouve certaines des sensations, j'ai envie d'explorer les différentes parties. J'ai trouvé qu'il y avait un côté très ludique sur la narration à trou qui me donnait envie de suivre et de connaître l'histoire malgré le fait de l'avoir vue hier soir et sur d'autres scènes auparavant. Par exemple, lorsque nous sommes avec le Duc et que nous voyons passer Olivia qui se cache derrière les poteaux, nous pensons que c'est un accident. Cette narration à trou, nous avons la chance de la remplir.

Léonard Matton : J'ai un problème avec le terme « ludique ». Nous sommes sur une ligne de crête dès que nous jouons dans un lieu patrimonial. Malheureusement le côté « ludique » peut nous porter préjudice car cela élude toute la recherche qu'il y a derrière.

Sophie Lemerrier-Goddard : En effet, dans les jeux vidéo, les communautés sur Internet ont les *cheat codes* qui permettent d'avancer, à tel ou tel endroit [...]. Et puis vous parliez d'une erreur tout à l'heure qui a été faite, vous étiez un petit peu confondu car il manquait une réplique. Finalement, nous qui connaissons le texte par cœur, nous nous en rendons bien compte. Mais en soi, si on ne connaît pas, c'est une autre interprétation qui s'ouvre.

Auditoire : J'ai une question sur l'organisation dans le groupe. Cela résonne un peu avec les discussions que nous avons pu avoir sur le rapport entre immersion, mise à distance, [la façon dont] nous sommes happés et à un moment Shakespeare fait en sorte que nous prenions un peu de distance par rapport aux émotions qui se déploient. Quand nous suivons le groupe, ce sont des moments où nous sommes un peu mis à distance. Nous faisons partie d'une communauté de jeu en train de déambuler d'espace en espace, mais nous ne sommes plus *dans* la fiction, ce sont des moments où nous ressortons, ce qui n'est pas forcément gênant. On aurait pu imaginer des dispositifs où nous [pourrions] circul[er], [aller] dans la fiction et, si nous avions envie, être un peu dramatisés nous aussi et rentrer dans le jeu. Comme nous suivons le groupe, nous ne le faisons pas. C'est cette mise à distance qu'induit le suivi du groupe par rapport à la fiction que je questionne.

Roch-Antoine Albaladejo : Ce qui s'est passé aujourd'hui dans cette expérience immersive, c'est que vous ne connaissiez pas très bien le principe. Donc, très discipliné que vous êtes (moi-même j'ai été discipliné), nous avons suivi une personne et après le groupe ensemble est parti suivre le comédien. Alors que dans le théâtre immersif, le parcours est censé être individuel.

Léonard Matton : Nous créons le groupe au début tout simplement pour séparer les gens qui sont venus ensemble et pour qu'il y ait des gens à « chaque début » de parcours. À partir du moment où le spectacle commence, il y a des personnes qui, une demi-heure après, retrouvent celles qui avaient été guidées au départ ailleurs et qui disent : « Ah, je vous retrouve enfin parce que je vous cherche depuis une demi-heure ! » Le principe n'est absolument pas celui-là car c'est justement cette liberté où, quand Olivia passe et se cache derrière les colonnades, celles et ceux qui auraient voulu s'arrêter regarder Orsino pouvaient tout à fait le faire.

Auditoire : Je voudrais préciser que ce n'était pas un reproche car je trouve les moments où nous sortons également intéressants. Je pense que c'est aussi une des plus-values de ce qui est composé. Paradoxalement, puisque l'on parle d'immersion, c'est une expérience qui va être davantage personnalisée, qui fait que par moment l'envers du décor est visible, mais ce sont aussi des endroits où de la théâtralité est réintroduite.

Léonard Matton : Pour moi, c'est artistique avant tout [...]. L'artifice, qui pour le comédien, consiste à voir les spectateur.ices tout en jouant, est sans cesse présent. Nous ne cherchons absolument pas à faire croire à la fiction. Par contre, nous la mettons en scène. Dans mes spectacles jusqu'à présent, c'était souvent avec de la musique que cela se créait. Même dans des moments de déplacement, de déambulation d'un espace à un autre, la musique continue à percer et à faire perdurer l'esthétique d'une scène à l'autre.

Auditoire : Je voulais simplement parler d'une expérience. Au début des années 1990, il y avait une metteuse en scène, Claudie Aubin, qui avait monté les textes autour de Rabelais. Rabelais, c'est la nourriture, donc elle s'était arrangée pour faire fabriquer du pain typique du Moyen Âge par des cuisiniers. Donc nous avons invité les spectateurs à venir manger avec nous, et cela avait bien marché.

Nathalie Robert-Jurado : Dans les années 1990 aussi, il y avait des fêtes nocturnes dans la Drôme, où Shakespeare, Molière, etc., étaient joués, et nous suivions le parcours dans le château, dans les jardins. Ils étaient aussi accompagnés par des instruments d'époque. Il y avait des banquets où les gens pouvaient s'arrêter mais personne n'osait. Les grands espaces étaient traversés par les comédiens, nous pouvions les suivre ou non, ou partir dans les jardins ; c'était semi-guidé. Cela a duré une dizaine d'années, mais hélas, cela s'est éteint par la suite.

Léonard Matton : Rabelais, c'est une des bases du travail de cette traduction que nous avons faite à dix mains car, entre autres, que fait Orsino dans toutes ces scènes où il n'est pas là ? Il y a tellement de moments où il fait forcément un énorme banquet. Chez Orsino, nous pourrions rester danser ou manger pendant quasiment toute la pièce. Il organise de grandes fêtes pour les gens... du moins c'est ainsi que je le perçois.

Roch-Antoine Albaladejo : Par rapport à Orsino, dans ma mise en scène (A2R), je suis parti du principe qu'il était un peu fou. C'est un petit tyran, à un moment il aime la musique, [au moment suivant] la musique l'énerve alors que c'était le même accord qu'il est en train d'entendre depuis le début. Donc il a un côté très maniaco-dépressif. C'est aussi le maître des lieux, rien ne lui est refusé, mais il s'ennuie, donc il est capricieux ; il virevolte d'une chose à l'autre. Nous avons fait une première lecture pour parler aux comédiens du contexte dans lequel ils allaient jouer la pièce, comment je la conceptualisais. Vincent (Orsino) est arrivé en costume cravate, très sérieux, et il a commencé à jouer de façon romantique [...]. Il avait une conception d'un personnage mélancolique, sombre, qui broyait du noir dans son coin, ce que je peux tout à fait concevoir, mais ce n'était pas ma vision du rôle.

Isabelle Schwartz-Gastine : C'est tout l'intérêt de la mise en scène : ce qui est magnifique, c'est qu'il y a des interprétations différentes, que l'éclairage apporté donne une vision autre de la pièce.

Léonard Matton : Ces questions du *hors* scène et de ce qu'il se passe *dans* des scènes où il n'y a pas de texte de Shakespeare, c'est le travail du metteur en scène. Que fait le personnage quand il sort de scène ? Est-ce qu'Orsino va faire l'amour avec des femmes ou des hommes ? Dans la traduction que nous avons faite, nous avons fait ce choix de décrire dans des didascalies ce qui peut se passer dans ces interstices. Et le choix du metteur en scène, ce que j'ai fait dans les annotations de la publication, c'est qu'il avait en Orsino une frustration due à la seule chose qui lui échappe, la seule personne qui lui dit « non », Olivia. Il est capable d'envoyer Valentin et Curio, puis Viola en Cesario deux, trois fois. Il mène un harcèlement actif.

Isabelle Schwartz-Gastine : Olivia lui dit bien que c'est une belle personne. Nous avons donc l'avis de la personne qui le refuse dont nous pouvons tenir compte aussi.

Roch-Antoine Albaladejo : Oui, il est décrit effectivement comme un personnage noble. Pour ma part, avec A2R, je suis parti sur quelque chose d'un peu loufoque. Je me suis dit que cette île était un endroit onirique où les personnages sont tous un peu naufragés. Ils sont tous tombés sur cette île puis ont construit leur château avec des bouts de planches qui restent des navires du coin. Donc Olivia, son palais, ce n'est pas vraiment un palais, ce sont des planches.

Estelle Rivier-Arnaud : Benjamin Perriello voulait poser une question et ensuite, j'aimerais que l'on revienne au texte afin d'entendre Marie Ballot sur sa traduction pour A2R et du rapport qui s'est établi entre le texte et le lieu à partir de son travail.

Benjamin Perriello : Je vais parler de cette expérience [mise en scène de L.M.] qui m'a beaucoup impressionné. Le seul repère que j'ai, ce sont des livres aux États-Unis dans les années 1980 [du type] « *Choose Your Own Adventure* ». Si vous voulez suivre, tournez à la page 25, si vous voulez rester avec le héros...

Léonard Matton : C'est exactement comme ça que la traduction a été faite.

Benjamin Perriello : Mais plus que ça, je dirais que cette pratique théâtrale rejoint les deux éléments proprement dits sociologiques de l'expérience du théâtre, de la première modernité et de notre époque, pour toutes les raisons que vous avez évoquées. Marceau qui parlait de l'importance de l'ouïe, parce qu'on ne disait pas « je vais voir la pièce » mais « *I'll hear the play* » [à la Renaissance]. La pièce, le dispositif du théâtre, et même le sens du temps est totalement différent. [À Londres,] ce n'était pas possible de dire *Othello* commence à 15h35. C'était plutôt on voit le drapeau, alors on termine son affaire : « Je traverse la Tamise, moi j'y vais à pied parce que je n'ai pas de sous pour le bateau, moi je te rejoins là-bas. » Puis pendant que le *pit* [la fosse] se remplissait, les gens buvaient, échangeaient, fumaient, draguaient. Le théâtre en rang, qui a été conservé au théâtre jusqu'au XVIII^e siècle, où les gens ont commencé à aller au théâtre pour être vus, c'était une institution assez bourgeoise. Or, à la première modernité, la majorité des gens qui assistaient étaient des gens du peuple, donc il y a toute cette dimension. De l'autre côté, il y a cette mise en place de la fracture, du morcellement. C'est propre à notre époque de la post-post-modernité, toute cette discontinuité. Je vois l'union qui à la fois restaure tout ce que nous avons perdu dans cette rigidité bi-dimensionnelle. Nous sommes spectateurs devant un écran qui a deux dimensions. C'est inévitable, ça ne change pas, même si je jette quelque chose ou que je crie, cela ne va pas changer ce qui se passe à l'écran. J'ai beaucoup aimé ce côté de modernité qui est un lieu qui déshumanise puis ré-humanise et repeuple le théâtre. Je pense donc que même avec ces considérations matérielles en termes de tarifs et autres, il y a une grande possibilité de remettre le théâtre [...] aux mains des peuples, que ça redevienne une pratique populaire comme cela l'était (ce qui est un des plus grands attraits de Shakespeare).

Léonard Matton : C'est un théâtre très anti-bourgeois parce qu'il n'y a pas de premier rang. Il n'y a pas d'orchestre ni de carrière. Si vous voulez voir, il faut jouer des coudes, il faut aller devant. Dans l'immersion, il vaut mieux savoir courir, aller vite, oser avancer, se mettre devant. Les handicapés et les PMR nous disent c'est hyper bien de pas être relégué au fond à gauche ou en bas à droite pour voir, parce qu'ils ont l'habitude de forcer un peu le passage.

Estelle Rivier-Arnaud : Revenons à présent aux partitions de jeu, aux textes eux-mêmes. Marie Ballot, vous avez traduit et adapté *La Nuit des rois* pour la mise en scène de Roch Antoine au festival FantaZia : comment avez-vous travaillé ? Puisque vous saviez que vous traduisiez pour une troupe précise, dans un cadre précis, avec des acteurs ciblés, cela m'a fait penser à tous ceux qui traduisent Shakespeare aujourd'hui (très souvent ce sont des commandes en fonction d'un type de mise en scène ou d'une compagnie spécifique). Comment cela influence-t-il les choix ? Notamment les coupes ? Par exemple, la scène du duel, l'avez-vous traduite bien qu'elle ne soit pas jouée ?

Marie Ballot : C'est une pièce sur laquelle Roch avait déjà travaillé et dans laquelle il avait fait des coupes, choisi ce qu'il allait lui-même faire jouer et puis barré et raturé ce dont il voulait se débarrasser pour sa mise en scène. Il me l'a donc donné en me disant : « C'est ce texte-là, mais j'en veux une version neuve. » J'ai repris sa structure, je me suis reportée au texte anglais et j'ai retraduit. En partant d'un texte français, je repassais par l'anglais et j'essayais de produire ma version originale. Pour les coupes et pour la structure du texte, des personnages, en d'autres termes pour l'adaptation, le travail est vraiment celui de Roch. Ensuite, pour ce qui est du texte anglais, je connaissais les comédiens. Je connaissais leur façon de parler, le son de leur voix (ce qui, pour moi, est quelque chose d'important), et leur capacité à aborder des textes denses et amples. Ce sont, pour la plupart, des comédiens que j'ai pu voir et entendre jouer dans du Musset, du Victor Hugo, du Molière, donc dans une langue française qui peut se déployer sur des phrases très longues, qui peut sinuer, qui doit faire entendre le sujet à un endroit, le verbe à la fin, les compléments avec des incises au milieu, quelque chose de parfois très structuré. Je savais que je pouvais m'appuyer sur ces capacités d'acteurs pour construire mon texte, parce que je sais que la compagnie A2R travaille surtout les textes anciens, l'alexandrin, une certaine culture, une certaine érudition littéraire en français. Je savais que je pouvais aller chercher une vraie sincérité, des images poétiques, un vocabulaire riche, ne serait-ce que dans des adresses, comme « Belle Dame » ou « Madame ». Je savais qu'il y aurait un impact racinien parce que les comédiens sont capables d'endosser cette dimension-là sur un plateau, ce langage qui n'est pas celui de tous les jours, qui déborde un peu du quotidien, du domestique.

Estelle Rivier-Arnaud : Cela ne s'entend pourtant pas tant, vous disiez qu'il y avait des passages qui sont en alexandrins, cependant le jeu reste très naturel, sans affectation ; la langue est certes travaillée mais très immédiatement efficace, très contemporaine en soi.

Marie Ballot : Oui, c'est un gros travail chez Roch-Antoine de travailler sur le texte, la respiration des personnages, il vous en parlera mieux que moi. Mais je savais qu'il y aurait ce travail très important accordé au rythme des phrases, à la couleur des mots et au sens précis de chacun. J'ai toujours l'impression que le texte théâtral, c'est le mince fil qui est au centre de la corde et les acteurs vont lui donner de l'épaisseur. Il y a vraiment une dimension supplémentaire dans le jeu. J'essaie de proposer quelque chose qui soit suffisamment dense pour le permettre, avec suffisamment d'images pour qu'ils puissent jouer avec les mots et se faire plaisir avec ces derniers, avec le texte à mâcher, avec les images sur lesquelles ils vont pouvoir trouver une interprétation, quelque chose qui leur fasse plaisir, à eux en tant que comédiens. D'où mon choix souvent d'enlever les jeux de mots, pour qu'ils ne se sentent pas commis à faire entendre un sens, faire entendre quelque chose qui serait en fait de l'ordre de l'érudition et non pas forcément qui appartienne au personnage et à sa trajectoire.

Roch-Antoine Albaladejo : J'ai donné beaucoup de cours et je disais toujours aux comédiens : « Quand tu fais une scène d'*Hamlet*, tu ne peux pas jouer tout *Hamlet* dans une scène, tu as juste une scène à jouer. Donc ne nous raconte pas tout *Hamlet*, ne nous raconte pas tout Shakespeare et ne nous raconte pas tout le Moyen Âge. Tu ne peux jouer que les objectifs du personnage qui entre en scène avec les informations que tu as. » Je ne demande pas à mes comédiens de jouer tout Shakespeare. Ils ont juste à jouer leur personnage qui a un fil, un objectif : Viola, par exemple, doit se sortir de l'embarras dans lequel elle est ; Malvolio doit espérer une ascension sociale ; Orsino veut se trouver une femme noble et l'épouser. Donc ils ont tous un objectif très simple, voire trivial, qu'ils doivent suivre.

Marie Ballot : Pour nous, littéraires, chercheurs, traducteurs, la sédimentation des sens possibles du texte nous passionne parce que nous pouvons gratter, nous pouvons écrire des kilomètres de notes de bas de page pour dire ce que veut dire un seul mot, un vers, un jeu de mots. C'est merveilleux, c'est impliqué, c'est pléthorique. Mais le comédien ne peut pas vous dire toute cette note de bas de page...

Roch-Antoine Albaladejo : Pour parler de l'aspect du langage, effectivement je suis très attaché à la langue. J'ai beaucoup travaillé Molière, Racine, Hugo, Musset, etc., et j'ai beaucoup fait travailler les élèves dessus. Nous avons un grand problème, c'est que la langue française n'est pas une langue avec des accents toniques. Toutes les langues du monde ont des accents toniques sauf la langue française. Elle a deux inflexions, soit j'ouvre le sens, soit je le ferme, car c'est une construction cartésienne qui va de A à B. Donc je tiens toujours le spectateur en haleine jusqu'à ce que j'arrive à la conclusion, et là, je ferme. C'est la grosse difficulté quand nous jouons Shakespeare. Nous sommes un peu spécialistes de Shakespeare, nous sommes tentés par le côté du discours qui frappe, où les mots « tapent ». Mais nous n'avons pas le droit de « taper » un mot en français. Nous pouvons mettre en valeur un segment de la phrase, jouer dans les silences, jouer dans les temps que nous allons mettre, mais nous ne pouvons pas « taper » un mot. C'est donc très particulier. Je sais que Marie aime la belle langue, d'où mon intérêt pour sa version traduite.

Estelle Rivier-Arnaud : Cela nous ramène à des réflexions que nous avons eues nous aussi sur des choix de traduction dans *La dernière nuit des fous* parce qu'effectivement, l'une des questions était le registre : devons-nous faire parler les personnages en alexandrins lorsqu'ils s'expriment en pentamètres dans la pièce originale ? Essayons-nous de faire un décasyllabe nous aussi ? Restituons-nous une forme d'hémistiche, une forme classique à la française ? Cela a posé un certain nombre de questions, même sur les choix du vocabulaire. Léonard a également fait un énorme travail de correspondance.

Isabelle Schwartz-Gastine : Et pour les noms des personnages ?

Marie Ballot : Il y a « Sir André des Rabat-jours ».

Roch-Antoine Albaladejo : Nous avons trouvé Sir André des Rabat-jours ensemble car Marie a été accompagnée par Mélanie Garcia qui est une spécialiste en anglais.

Léonard Matton : Dans notre adaptation, les choix que nous avons eus étaient d'abord purement mécaniques. Nous avons une masse de textes avec des embranchements possibles où des personnages peuvent se retrouver, donc il faut que les scènes soient de la même durée. Cela implique des coupes qui sont imposées simplement par des histoires de spatialisation et du

fait que plusieurs scènes se jouent en même temps. Ensuite, la question que je trouve très intéressante, mais qui rejoint aussi les accents toniques, c'est que l'alexandrin, c'est-à-dire le vers de douze syllabes, est bien sûr plus long que le décasyllabe, qui représente 18% de texte en moins. Lorsque nous avons réussi à le faire, nous étions contents d'arriver à le faire, mais ça veut forcément dire que nous perdons du sens, des mots. Nous faisons souvent le choix des deux mots ramassés qui sont souvent en une seule syllabe. J'y vois un avantage, celui de tonifier certains mots sans que cela ne s'entende avec l'accent.

Estelle Rivier-Arnaud : L'alexandrin donne un rythme autre que celui qu'impose la langue anglaise.

Léonard Matton : Le choix que nous avons fait à l'égard des doubles sens, des équivoques, des triples sens, parfois dans les mots, c'est de faire du physique, parce qu'il y a aussi cette proximité charnelle qui existe entre spectateurs et interprètes. L'efficacité sémantique invite à la proximité, à jouer le caractère charnel qu'il y a énormément dans *La Nuit des rois*. Aussi, quand il y avait plusieurs sens, nous avons ce choix-là : encourager le physique.

Estelle Rivier-Arnaud : Qu'un texte soit lu, entendu, joué, c'est l'issue d'un pont dressé entre un travail de traduction, d'adaptation, de dramaturgie, de mise en scène, de lecture et de mise en jeu. Nous redécouvrons énormément de choses à la lecture.

Marie Ballot : Il y a quelque chose de très intéressant chez Shakespeare qui rejoint la question de l'immersif. Nous parlions tout à l'heure de lieux, d'espaces et de décors différents. C'est la question des voix que nous retrouvons forcément dans la traduction du texte. Vous disiez qu'effectivement le passage à la versification dans la proposition n'était pas forcément sensible dans les échanges entre Viola et Olivia ou Viola et le Duc, qui sont d'un niveau de langage qui est forcément plus élevé que celui de Sir Toby et Sir Andrew qui s'engueulent, en fait, comme des chiffonniers des fois, et qui s'invectivent comme des poissonniers. C'est quelque chose que j'avais trouvé très sensible dans l'immersif : les voix sont aussi ce qui va créer l'espace. Nous cherchons une voix, nous entendons un éclat, nous circulons pour trouver tandis que, sur un plateau, tout (ou presque) est défini par la lumière. C'est un travail que nous ne distinguons souvent pas en tant que spectateurs, le travail qui va éclairer telle chose, tel personnage, telles transitions, créer des espaces qui n'existent pas du tout. Ce travail sur le son et l'image.

Au terme de deux heures d'échange, la table ronde s'est achevée mais les discussions se sont poursuivies autour du banquet de clôture du colloque.

Notes

¹ A2R ou Antre de Rêves organise chaque été un festival en extérieur au Château de Montigny en Bourgogne. Site de la compagnie, et adresse du lieu : Perreux 89120 CHARNY OREE DE PUISAYE.

² Terme utilisé par Ranjit Bolt, auteur et dramaturge ayant adapté les pièces de Molière pour la scène anglaise.

³ Léonard Matton, *La dernière nuit des fous ou ce que vous voulez*, Avant-Scène Théâtre, 2025.

Estelle Rivier-Arnaud

Estelle Rivier-Arnaud est Professeur à l'Université Grenoble-Alpes, membre du laboratoire ILCEA4, des sociétés savantes RADAC et ESRA. Sa recherche se spécialise dans l'étude de la mise en scène contemporaine des pièces de la Première Modernité au sujet desquelles elle a publié plusieurs ouvrages dont sa thèse *L'espace scénographique dans les mises en scène contemporaines des pièces de Shakespeare* (Peter Lang, 2006). Ses deux plus récentes publications sont *Romeo and Juliet, From Page to Image*, co-ed Eric C. Brown et Isabelle Schwartz-Gastine, *Cahiers Shakespeare en devenir* (dir. Pascale Drouet), n°19, 2019 ([URL](#)) et *Of Seas and Oceans, of Storms and Wreckage, of Water Battles and Love in Shakespeare's Plays*, revue électronique du Cemra *Représentations dans le monde anglophone* (dir. Claire Maniez), avril 2020 ([URL](#)).