

Kathakali-King Lear au Théâtre du Globe de Shakespeare

Diane Daugherty

Extraits du Asian Theatre Journal, vol. 22, n° 1 (Printemps 2005)

La compagnie Annette Leday/Keli a présenté le *Kathakali-King Lear* au Théâtre du Globe de Shakespeare à Londres du 6 au 17 juillet 1999 dans le cadre du festival annuel Globe to Globe dédié aux productions internationales des oeuvres du poète. Les spectateurs ont pu apprécier les expressions codifiées des émotions (*bhavas*) sur les visages des interprètes depuis le point de vue privilégié de la cour Shakespearienne et ont partagé toute l'intensité de cette performance. Richard Hornby, professeur spécialiste de Shakespeare, a trouvé la scène finale aussi "poignante que dans d'autres mises en scènes, malgré les dorures, ornements, coiffes, costumes et lourds maquillages qui faisaient ressembler les acteurs à des poupées de porcelaine" (Sorgenfrei et Hornby 1999). Le choix des types de personnages et l'adaptation du récit ont permis aux spectateurs de porter un regard neuf sur ce style indien. Le spectacle favorisait les possibilités de ponts trans-culturels et repoussait les dangers de clash culturel : impérialisme, appropriation, assimilation. Le résultat était un modèle de création inter-culturelle réussie, tant en terme de son impact théâtral que de la pratique inter-culturelle proprement dite.

Le *Kathakali* attire depuis longtemps l'attention d'un grand nombre de praticiens occidentaux. Le *Kathakali-King Lear* a été conçu à la fin d'une période où plusieurs étrangers trouvaient inspiration dans cette forme. Après avoir observé l'entraînement du *Kathakali* au Kerala, Eugenio Barba intégra des éléments de cet art à l'esthétique du Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski dans les années 1960. À partir de sa mise en scène d'*Orghast à Persépolis* en 1971, Peter Brook mis en chantier une exploration des techniques théâtrales et des textes épiques extra-occidentaux. Cette exploration trouva son aboutissement dans le *Mahabharata* qu'il mit en scène en 1985. En 1990-1993, Ariane Mnouchkine emprunta des éléments de mouvements et de maquillages au *Kathakali* pour *Les Atrides*. Après une visite au Kerala, Richard Schechner a en partie tiré les idées contenues dans ses essais de ses réflexions sur les modèles d'Asie du Sud. (En particulier Schechner 1985, 1990, 2003).

La plupart de ces artistes et théoriciens n'ont cependant passé que de brefs séjours au Kerala et n'ont jamais pratiqué le *Kathakali*. Il en va de même pour l'auteur Australien David McRuvie. C'est lui qui a adapté le texte de *King Lear* de façon à obéir à la structure littéraire du *Kathakali*. Il a pris part aux réunions de production et apporté un regard de spécialiste occidental au processus de mise en scène. Annette Leday est un cas différent. Elle a insufflé sa profonde compréhension de la forme à la création du *Kathakali-King Lear*. Annette Leday a étudié le *Kathakali* à Paris et à Chennai avant de partir au Kerala. Là, elle passa quatre années à la Sadanam

Academy, élève de Keezhpadam Kumaran Nair, puis une période plus courte au Kerala Kalamandalam, State Academy of the Arts où elle étudia sous la direction de Padmanabhan Nair. Le *Kathakali-King Lear* a été réalisé “sous la conduite” des deux maîtres qui ont “interprété Lear à tour de rôle”. Keezhpadam Kumaran Nair, Kalamandalam Padmanabhan Nair, Annette Leday et la compagnie Keli ont peaufiné ce spectacle pendant une décennie. Les problèmes de récit, d’archétypes des personnages et de mise en scène ont été décidés lors de débats où tous se mettaient d’accord.

Le choix de l’histoire:

Revenant sur le processus de création dans un entretien du 1er décembre 1998, Annette Leday déclarait que le choix de l’histoire et son adéquation aux contraintes du *Kathakali* avaient grandement bénéficié au spectacle :

“Un des points positifs du choix de *King Lear* est que le public occidental pouvait aborder une forme lointaine au travers d’un récit qui n’était pas trop difficile à comprendre. Le *Mahabharata* au contraire est une histoire compliquée pour les occidentaux. Les personnages y sont difficiles à repérer. Ici, les personnages sont clairs. La plupart des spectateurs connaissent l’intrigue ou peuvent la suivre à l’aide du synopsis. J’ai eu le sentiment qu’ils appréciaient la forme bien mieux qu’avec une pièce traditionnelle de *Kathakali*.”

Son but, continuait-elle, était le dialogue inter-culturel : “Nous voulions produire un spectacle qui puisse être apprécié aussi bien par le public des deux pays, présenter Shakespeare dans un contexte indien et faire connaître le *Kathakali* au public occidental au travers d’un thème commun.”

Adaptation :

La première tâche était de réduire l’abondant récit de la tragédie shakespearienne pour atteindre la concision requise par une pièce de *Kathakali*. Le découpage était crucial :

“En *Kathakali*, comme dans tous les théâtres classiques de l’Inde, l’accent est mis sur l’élaboration d’intrigues relativement simples. À la différence des autres tragédies de Shakespeare, *King Lear* est construit sur deux intrigues parallèles, celle de Lear et ses trois filles et celle de Gloucester et ses deux fils. En supprimant la trame de Gloucester, le récit de Lear se détache dans toute la force de sa simplicité. Cette intrigue correspond précisément aux critères du *kathakali*, à la fois dans sa longueur et dans le nombre de protagonistes. (Leday et McRuvie 1989 : 7)

David McRuvie a découpé le texte en fonction des exigences du *kathakali* pour aboutir à neuf scènes composant le *Kathakali-King Lear* : (1) Le Roi Lear partage son royaume, (2) Le départ de Cordélia et du Roi de France, (3) Au palais de Goneril, (4) Au palais de Régane, (5) L'orage, (6) Le retour de Cordélia et France, (7) Réconciliation de Lear et Cordélia, (8) La bataille, (9) La mort de Lear.

L'adaptateur n'a pas tenté d'imiter le langage poétique de Shakespeare. Quand je lui ai demandé de citer quelques lignes de Shakespeare contenues dans son adaptation, il a répondu :

“Il n'y a pas de phrases exactes de Shakespeare dans mon adaptation. L'idée était d'écrire un texte en prose claire pour le traduire en poésie Malayalam. Une traduction de la poésie en poésie aurait été plus difficile et plus sujette aux erreurs de sens. Heureusement la meilleure poésie dans *King Lear* a la simplicité de la prose. Je pense qu'ainsi ce texte supporte mieux le processus de traduction que la poésie d'*Hamlet* ou *Othello*. Voici en exemple l'unique *padam* (texte chanté par les musiciens et interprété par l'acteur) du Fou :

Le Fou : Tes filles m'ont fouetté pour avoir dit la vérité. Tu me fouettes pour avoir menti. Parfois on me fouette pour n'avoir pas parlé. Je préférerais être n'importe quoi d'autre qu'un Fou. Mais je ne voudrais pas être toi. Au moins je suis un Fou; toi tu n'es rien!

Cet extrait vous montre tout ce qui a été laissé de côté dans le texte du Fou! En même temps, un passage comme celui-ci doit donner une idée d'ensemble et prend ainsi une valeur emblématique. L'extrait doit synthétiser l'intégralité du discours du Fou. C'est ce type de considération qui a rendu le processus d'adaptation fascinant. Cela permet de mettre à jour la structure fondamentale de la pièce. Et bien qu'il s'agisse manifestement d'une “simplification” du texte, c'est aussi ce qui fonde le socle d'un enrichissement par la chorégraphie” (McRuvie 1999a).

Personnages, maquillages et costumes

Les décisions prises par l'équipe de création quant aux archétypes choisis pour les personnages ont contribué au succès du spectacle du Globe. Le *Kathakali* regroupe les personnages en fonction de types de caractères qui tirent leur nom des codes de leur maquillage facial. Les huit personnages du *Kathakali-King Lear* ont été définis conformément à cette typologie. Les huit personnages et leurs archétypes sont France (*paccha*, vert), Cordélia (*minukku*, brillant), Goneril et

Régane (*kari*, noir), Tom (*teppu*, peint), Fool (en dehors de la typologie du *Kathakali*), Lear (*katti*; couteau) et un soldat (*minukku* masculin).

Certains choix étaient évidents. Le Roi de France est un *paccha*, personnage au visage vert attribué aux dieux et aux héros royaux. Cordélia est *minukku*, personnage féminin raffiné appelé “brillant” en référence au fond de teint couleur miel saupoudré de paillettes de mica étincelantes.

C’était un vrai défi de décider des *vesham* (maquillage et costume) pour les personnages élisabéthains ne correspondant pas exactement aux archétypes du *kathakali*. Cela permit une certaine créativité pour la conception des rôles. La désignation du type doit envoyer un message codé au spectateur initié au *kathakali*, mais aussi décrypter le personnage pour un spectateur non initié. Pour l’acteur, le choix du type de *vesham* lui indique la gamme des expressions du visage, la qualité des mouvements et les possibilités d’utilisation de sons inarticulés - comme les sanglots de Lear dans la scène finale.

Goneril et Régane étaient définies comme *kari*, la démonsse sombre du *kathakali*. Le visage de Goneril était maquillé en noir - comme le veut le sens du mot *kari*. Pour la différencier de Goneril, on avait choisi le bleu foncé pour la base du visage de Régane. Une *kari* offre une apparence spectaculaire. Les dessins de son maquillage créent un visage effrayant et elle porte une haute coiffe surmontée de plumes de paon. Dans son analyse magistrale de la représentation du féminin en *kathakali*, Marlene Pitkow décrit la *kari* comme “la parfaite antithèse de l’héroïne bien élevée”, une description qui correspond bien à Goneril et Régane dans leur opposition à Cordélia. “En présence du héros, la *minukku* cache son visage sous son voile; en contraste, la *kari* n’hésite pas à montrer ses seins et se frotter la poitrine en public”. (Pitkow 1998: 223). Comme on pouvait s’y attendre, les avances lascives de Goneril et Régane à France et leurs comportements *kari*, ont provoqué le rire du public du Globe. Les *kari* sont en effet des personnages grotesques dont les “clowneries outrancières et la férocité parodique sabotent l’impact sinistre qu’ils pourraient avoir” (Pitkow 1998: 224). Les acteurs considéraient Goneril et Régane comme des êtres égoïstes capables de comportements monstrueux mais pas vraiment comme faisant partie du monde des démons. Ils ont fait en sorte de montrer les différences entre les deux soeurs. Jusqu’à la scène de leurs morts, ils ont retenu les sonorités perçantes qui sont généralement autorisées aux *kari*. (Namboodiri 1999).

Le choix du *katti* ou rôle “couteau” pour Lear était plus sujet à controverse et les discussions continuent encore aujourd’hui pour savoir s’il valait mieux lui donner le type héroïque *paccha* ou le type *katti* plus complexe. “Imaginez,” s’exclamait K. Ayyappa Paniker, éditeur en chef de la traduction en Malayalam de Shakespeare, “présenter Lear sur scène en *katti!* [couteau]” (Paniker 2001). P.Rama Iyer, directeur des programmes à Margi, une importante institution artistique pour la préservation de la culture traditionnelle à Thiruvananthapuram, acquiesçait : “Lear est le plus innocent des êtres. Il devrait assurément être joué en *paccha* [personnage noble et vertueux]” (Iyer 2001).

Dans le programme du Globe on pouvait lire cette description du *katti* : “un personnage royal défini par l’orgueil et la colère. Les couleurs de base de son maquillage sont le vert, pour symboliser la royauté, et le rouge, pour symboliser la violence. Une moustache est dessinée au

travers du visage et accentuée par un nez rond blanc. Les lignes continuent sur le front au-dessus des sourcils sous la forme d'un couteau (*katti*)” (International Shakespeare Globe Centre 1999b).

M.P.S. Namboodiri, qui était nouveau dans le spectacle et jouait le rôle de Lear pour les représentations lors des matinées au Globe, admet avoir, dans un premier temps, mis en question l'utilisation du type *katti*. La “palette” des émotions que Lear doit montrer lui semblait plus adaptée au visage moins ornementé du *paccha* qu'à celui du *katti* dont le dessin impose “une limite à l'expressivité” (Namboodiri 1999). Quand K.K. Gopalakrishnan de Thissur interrogea Kumaran Nair et Padmanabhan Nair en juin 1999 et quand j'ai moi-même demandé le 13 juillet 1999 à Londres à Padmanabhan Ashan quel personnage du *kathakali* atteignait les niveaux émotionnels équivalents à ceux de Lear dans la scène finale, les acteurs citèrent les personnages *paccha* - Rugmangada qui se prépare à sacrifier son fils, et Bahukan qui apprend que sa femme bienaimée a l'intention de se remarier.

Le personnage *katti* fut pourtant endossé par les acteurs qui jouaient le rôle de Lear. Après plusieurs discussions avec David McRuvie et Padmanabhan Nair (interprète de Lear depuis le lancement du projet), M.P.S. Namboodiri finit par reconnaître la pertinence du *katti* pour un roi féodal ayant négligé ses sujets et trahi ses liens de sang. En choisissant le *katti*, la mise en scène peignait un Lear capable “d'un orgueil immense et tyrannique”. Ces caractéristiques s'exprimaient violemment dans le *padam* (dialogue chanté) où Lear maudit Goneril dans la scène 3. Lear se mettait si en colère qu'il avait besoin d'être éventé par le Fou. Ce geste rappelait une scène d'un spectacle rituel du Kerala (*mudiyettu*) où la déesse Kali doit être rafraîchie après qu'elle a tué le démon.

À mon avis, le choix de ce type de personnage aidait à définir le caractère de Lear mieux que ne l'aurait fait un *paccha*. Même si les expressions étaient peut-être moins subtiles cela permettait une lecture plus claire des scènes où Lear prend des décisions précipitées et injustes.

Encore plus controversée que le choix du *katti* pour Lear fut son apparition sans sa couronne. “C'est de fait pratiquement impossible de jouer King Lear en *kathakali* puisqu'il y est interdit à un roi d'apparaître sans sa couronne, et comment, sans cela, pourrait-on montrer un Lear dérangé?” dit Sadanam Balakrishnan, acteur directeur du Centre International pour le Kathakali de New Delhi, qui a lui-même créé une version *kathakali* de *Othello*. (Loomba 1998 : 160).

Finalement, s'étant défait de quelques ornements sur scène, Lear enlevait sa couronne hors scène pendant l'entr'acte. À son retour pour la deuxième partie, il tenait la couronne au-dessus de sa tête, le corps et le visage cachés derrière le rideau tenu par deux assistants. Alors, toujours en costume mais la tête simplement ceinte du turban noir porté pour soutenir la coiffe, Lear entra se protéger dans la hutte de Tom à la scène 5. Quand il réapparaissait pour la scène 7, errant et divaguant, des fleurs étaient plantées un peu partout sur son costume. Au fur et à mesure des représentations on en ajoutait de plus en plus jusqu'à ce qu'il porte finalement sur la tête une véritable couronne faite de fleurs. Lear remettait la coiffe de *kathakali* à la fin de la scène. C'était la solution idéale qui permettait d'obéir aux injonctions de la forme ainsi qu'aux impératifs du texte de Shakespeare.

Les costumes de Tom et du Fou furent aussi longuement discutés car aucun archétype du *kathakali* ne leur correspondait vraiment. Le visage de Tom barbouillé de maquillage et le costume de haillons s'apparentaient à la catégorie fourre-tout des *teppu*, groupe de maquillages pour des personnages un peu indéterminés. Comme le Fou n'entrait pas dans les conventions du *kathakali*, on emprunta le maquillage et le costume (*vesham*) au bouffon (*vidushaka*) du *kutiyattam*. Le *kutiyattam* est un art "parent" dont le *kathakali* s'inspira pour ses personnages, ses maquillages et son langage gestuel des siècles auparavant. Cet emprunt perturba quelques participants au projet car il allait inévitablement provoquer le rejet du spectacle par certains spécialistes. À Thiruvananthapuram, la capitale du Kerala, le costume du *vidushaka* ne fut pas utilisé et le Fou était revêtu d'un "amas d'horribles guenilles" par crainte des réactions d'un spectateur particulièrement influent, Appukuttan Nair (Leday 1998b). Mais ce qui n'était pas montrable aux regards de cet œil critique fut parfaitement assumé dans les représentations de Londres.

Annette Leday défend la décision d'adopter le *vidushaka* du *kutiyattam* pour le Fou et n'a jamais considéré aucune autre option. Avec les années, l'apparence extérieure du Fou est passée de quelques emprunts visuels au personnage du *kutiyattam* à une quasi duplication de l'exact *vidushaka*. Les représentations du Globe incorporaient aussi des gestes caractéristiques du *vidushaka* comme celui de caresser le bras de Lear en signe d'amitié ou encore de tordre son châte comme le font les personnages de *kutiyattam*. Malgré les récriminations des puristes, c'était une résolution judicieuse et appropriée.

Points de vue

Feu Appukuttan Nair, un des fondateurs de Margi, institution dédiée à "la restauration des arts à leur ancienne gloire en favorisant les reprises et les élaborations créatives par le traitement poétique" (Damodaran 2001 : 1) révoqua le *Kathakali-King Lear* : "C'était insupportable" (Zarelli 1992 : 30). Les scrupules énoncés par Nair ne pointaient pas Cordélia jouée par une femme, le Roi de France héroïque, la coiffe manquante ou le mauvais choix des types de *vesham* mais sur la nature non-épique des personnages. Selon Appukuttan Nair, seuls les personnages "hors du monde" venant des épopées donnent à l'acteur de *kathakali* la possibilité de construire son jeu et au spectateur celle d'imaginer librement le personnage.

Lors de la session "Parlons théâtre" tenue au Globe Education Centre le 10 juillet 1999, David McRuvie précisa un point connexe : "les acteurs trouvent les personnages superficiels. C'est une leçon d'humilité. Ils veulent plus de détails sur chacun. Dans les pièces de *kathakali*, les protagonistes apparaissent dans plusieurs histoires [et dans la mythologie aussi]. Ils peuvent s'appuyer là-dessus pour développer leurs rôles."

Appukuttan Nair objecta aussi de la brièveté du spectacle (deux heures trente) parce que cela ne donnait pas assez de temps aux acteurs pour élaborer leur personnage et stimuler l'imagination du spectateur. Je pense que ses objections sont réfutées par la représentation elle -

même, particulièrement par la profondeur du personnage peaufiné par Padmanabhan Nair tout au long d'une décennie. Je suis d'accord avec Phillip Zarrilli :

“Le texte succinct de McRuvie donne à l'acteur de *kathakali* le temps nécessaire pour incarner le personnage par le jeu intérieur du *bhava* approprié : dans la scène 7 [la Réconciliation de Lear et Cordélia] *cinta bhava*, “reflexion” ou “souvenir.” [... Dans la scène finale] avec une seule ligne “dite” pendant toute la scène, Padmanabhan Nair était libre de développer par le jeu intérieur de *soka bhava*, le pathétique de la perte.” (Zarilli 1992 : 34-35)

Zarrilli et moi ne sommes pas les seuls à penser que les acteurs ont réussi à exprimer la profondeur des personnages. À chacune des quatre représentations auxquelles j'ai assisté au Globe, juste avant la scène 9 (la Mort de Lear), quelques spectateurs et des membres de la compagnie du Globe quittaient les galeries et se glissaient dans la cour du bas pour vivre de près la performance de Padmanabhan Nair, ce grand acteur de soixante treize ans. Ce que nous avons vu réfute l'affirmation d'un autre critique indien, feu Suresh Awasthi : “En prenant un texte inconnu comme celui de *King Lear*, les acteurs de *kathakali* ne peuvent pas utiliser le matériel de jeu qu'ils ont acquis, construire leur personnage et improviser pendant la représentation” (Awasthi 1993 : 176).

En discutant des défis posés par le rôle, Padmanabhan Nair m'expliqua qu'après des années d'entraînement et de spectacles, les langages gestuels physiques du *kathakali* faisaient partie de son “subconscient corporel” et qu'il pouvait maintenant se consacrer au “travail de l'esprit”. Le résultat de son “expérimentation permanente” pour “incarner les conflits intérieurs de Lear de façon convaincante” ont permis aux spectateurs de ressentir toute l'intensité de la forme *kathakali* (P. Nair 1999).

À de nombreux moments du spectacle, et particulièrement dans la scène finale, le rendu des deux chanteurs et des percussionnistes liaient le texte adapté de Shakespeare et la performance du *kathakali*. Une dame m'a dit que pendant la scène musicale de l'orage dominée par les percussions, elle croyait entendre : “Soufflez, vents, et crevez vos joues! faites rage! soufflez!” (*King Lear*, Acte III, Scene 2). Des spectateurs comme les critiques et spécialistes Carol Sorgenfrei et Richard Hornby, très familiers du texte de Shakespeare, se mettaient naturellement à suppléer les mots prononcés par Lear mourant, pendant qu'ils étaient chantés en Malayalam. Même ceux qui ne connaissaient pas le texte ont pu l'“entendre” au travers du chant qui évoquait délicatement le *karuna rasa* (expérience esthétique du pathos, de la tristesse et du désespoir).

Si la musique portant les “dialogues” était un point d'entrée dans l'expérience intérieure de Lear pleurant sur le corps de sa fille morte, il en allait de même du visage de Padmanabhan Nair. Depuis tous les coins du Globe on pouvait lire le code du pathos (*soka bhava*) sur le visage de Lear. Mais il fallait être debout près de la scène pour saisir les infimes mouvements de la bouche, des pommettes, des yeux, des cils, des sourcils et du front qui altéraient subtilement le *bhava* dominant alors que Padmanabhan Nair était concentré sur la perte de Lear. L'acteur me confia : “La mort de Lear est très différente des scènes de mort en *kathakali*. Si vous mourez en *kathakali*

c'est parce que vous avez été tué. Il y a de la douleur, mais c'est une douleur physique. Ça n'a rien à voir avec la douleur ressentie par Lear quand il pense à la perte de Cordélia. Elle ne pourra plus parler avec lui. Cette peine est beaucoup plus douloureuse" (P. Nair 1999). Quelques personnes pleuraient ouvertement pendant la scène; d'autres admiraient le talent de Padmanabhan Nair mais conservaient une distance esthétique - le type de réponse qu'Appukuttan Nair aurait apprécié d'un connaisseur du *kathakali*.

Je suis persuadée que Padmanabhan Nair a créé le rôle comme si Lear était un personnage épique. Pendant plus d'une décennie, il a imaginé et ré-imaginé Lear. Sa performance du *Kathakali-King Lear* au Globe convoquait une expérience "hors du monde" pour ceux qui apprécient le *kathakali* ou Shakespeare, ou, comme Reginald Massey, les deux : "Padmanabhan Nair a dansé le rôle titre avec toute la dignité, l'innocence arrogante de la vieillesse et l'orgueil entêté qui prévalent dans la conception originale du personnage. La dérive de Lear vers la désillusion, la folie et la mort ultime était rendue avec un sens de la grandeur qui élevaient le spectacle au niveau du sublime" (Massey 1999 : 1109).

Appukuttan Nair avait tort lorsqu'il affirmait que personne ne se souviendrait du *Kathakali-King Lear* au bout de cinq ans et qu'il "mourrait de sa mort naturelle" (Zarilli 1992 : 30). Il y a eu plus de soixante dix représentations dans la décennie entre la création en Inde en juillet 1989 et les représentations au Globe en 1999. Si l'imitation est la forme la plus sincère de la flatterie, alors il faut noter que d'autres groupes ont monté *Kathakali Othello* (Loomba 1998), *Kathakali Julius Ceasar*, et *Kathakali Macbeth*.

Les travaux inter-culturels sont remplis de dangers. Les héritages coloniaux les encadrent, les déséquilibres économiques les compliquent, et les accusations orientalistes sont des barbelés que tout artiste occidental devra franchir. Mais c'était ici un groupe où la relation *guru-shishya* (maître-élève) avait modelé le travail initial, où les artistes respectaient à la fois Shakespeare et le *kathakali*, et où la créativité a été autorisée à s'approfondir au passage du temps. Ainsi, l'oeuvre de Shakespeare a été ré-imaginée au travers de la virtuosité du *kathakali* dont la force d'expression des émotions a pu être communiquée avec succès au public du Globe. C'était là du théâtre inter-culturel de la plus belle qualité.

Diane Daugherty est professeur émérite au Herkimer College de l'Université de New York. Elle vit actuellement à Londres. Elle a beaucoup écrit sur le kathakali et kutiyattam dans le Asian Theatre Journal, dont elle a été rédacteur en chef adjoint. Ses travaux sur les aspects du spectacle en Inde ont été publiés dans diverses revues et collections.