

**« A rhyme I learn'd even now of one I danced
withal (Shakespeare 121) » : modalités de transfert du théâtre
shakespearien vers la danse**

Samuel CUISINIER-DELORME (Doctorant, Université Blaise Pascal
Clermont-Ferrand 2, CERHAC, UMR 5037)

Nés de l'intersémiotité, le théâtre et la danse sont des formes hybrides. Ils revendiquent cependant leur indépendance institutionnelle et leur autonomie artistique. Ils s'enrichissent, se nourrissent et s'influencent continuellement jusqu'à parfois ne devenir qu'un unique mode de représentation¹. Ils convoquent la présence d'un corps vecteur de discours et énonciateur gestuel, à la fois matériau (support d'expression) et véhicule (porteur et transmetteur d'un message) :

Non seulement forme matérielle visible et énergie pulsionnelle, mais aussi désir d'expression et pouvoir signifiant, notre corps langagier est en effet, semble-t-il, à la fois déchiré par une distorsion permanente et condamné à vouloir l'abolir ou la dissoudre par une quête éperdue et vaine de son unité et de son identité. Et ce processus paradoxal n'est autre que ce qui rend possible et suscite l'intention de jouer avec l'image et le sens de ce corps offert au regard et à la conscience d'autrui, bref ce qui paraît devoir être appelé la théâtralité. (Corvin 397)

Si la présence du corps en scène définit l'un des aspects de la théâtralité, les arts chorégraphique et dramatique entretiennent une relation ambiguë et leur coexistence peut s'envisager de différentes manières : hybridation dans un même spectacle, emprunt d'un thème théâtral ou transposition d'une œuvre dramatique vers la danse.

L'hybridation est courante dans le théâtre de la Renaissance. La pavane, la gaillarde, la volte, la courante, le branle, la canarie, la ronde et la gigue sont autant de mentions explicites de formes chorégraphiques dans les pièces de la période. Élément à part entière

de la représentation par son exécution sur scène, la danse ressurgit également dans le texte par allusion ou mention. Alors qu'elle fait ponctuellement irruption dans le théâtre shakespearien, l'œuvre du dramaturge a été, au fil des siècles, source d'inspiration pour des ballets classiques ou contemporains.

L'étude intersémiotique que nous souhaitons mener ici a pour but de dégager l'intérêt du corpus shakespearien pour la création chorégraphique à partir d'éléments significatifs. Cette démonstration diachronique par l'exemple vise l'analyse de l'évolution de la représentation dansée inspirée par l'œuvre de Shakespeare de la fin du XVII^e siècle à nos jours afin de lever le voile sur les enjeux et les modalités de transfert du théâtre vers la danse, d'un point de vue formel et sémantique.

Du transfert du texte vers la scène.

L'adaptation vers et pour la danse d'un texte fictionnel, extrait ou non d'un corpus dramatique, est à première vue assez peu naturelle. Le texte est constitué de signes linguistiques, alors que la danse est fondée sur le mouvement. La première modalité de transfert du théâtre vers la danse consiste en la transformation du signe, à savoir le passage du discours verbal vers sa représentation physique et gestuelle, du linguistique au sémiotique. Par ailleurs, le texte de théâtre est, par essence, soumis à une représentation qui actualise sa signification et le double d'un nouveau réseau de sens. Anne Ubersfeld parle de l'« incomplétude du texte théâtral » et explique que « par nature le texte de théâtre, sauf notables exceptions, est fait pour être représenté. De ce fait, il doit laisser la place aux possibilités de la représentation » (Ubersfeld 11). La dimension spatiale laissée vacante par le texte permet à la représentation d'exister. La danse peut être alors perçue comme l'une des possibilités offertes pour combler le déficit scénique du texte dramatique.

L'acte chorégraphique contourne la mise en bouche, évacue la verbalisation, crée une forme d'expression fondée sur la gestuelle et fait naître un langage corporel articulé : le mouvement devient une façon autre de penser le mot. La structure de l'image offerte par le

corps dansant est fondée sur un ensemble de signifiants, non plus sous forme d' » images acoustiques », pour reprendre la terminologie de Saussure², mais visuelles. Le linguiste Émile Benveniste définit par ailleurs l'énonciation comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste 80). Transposer un texte de théâtre vers la danse revient à concevoir une nouvelle stratégie d'énonciation dans laquelle le langage s'efface au profit du corps, support et outil d'un acte d'énonciation physique.

Bien que les différentes techniques d'écriture de la danse et les captations vidéos aient en partie permis de pallier les difficultés de conservation des œuvres chorégraphiques, la danse reste un art éphémère, comme le souligne le danseur et chorégraphe Merce Cunningham : « [La danse] ne vous donne rien en retour, pas de manuscrits à mettre de côté » (Vaughan 10). L'absence initiale de supports, notamment textuels, ne fait exister la danse que le temps de son exécution et met en danger la postérité de l'œuvre :

Des textes établis depuis longtemps, vérifiables étalons de l'existence artistique, font perdurer l'intégrité de l'œuvre. [...] En danse, il n'existe pas, ce lieu absolu de référence qu'est le corpus de textes édités. Et dans ces 'remaniements', la matérialité errante de l'œuvre risque, plus que tout autre, de se dissoudre, ou de perdre ses signes. (Louppe 325)

Contrairement au théâtre, une trace écrite propre à l'art de Terpsichore – « ce lieu absolu de référence » – n'existe pas. Si la création dansée ne repose pas sur un support qui lui est initialement destiné, de nombreux chorégraphes puisent leur inspiration dans leurs lectures. Celles-ci peuvent être le fondement d'une réflexion qui donnera lieu à une création ou faire l'objet d'une transposition du texte vers la scène. Cette seconde modalité est un moyen d'envisager la création chorégraphique, et la textualité de l'œuvre est alors appréhendée dans l'optique d'une corporéité dansante :

Il y a une modalité chorégraphique de lecture qui restitue et révèle l'articulation corporelle radicale entre l'acte d'écrire un texte, la matérialité même de ce texte et la perception créatrice que l'on peut en avoir : lire, dans cette optique, n'est plus une opération intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la

performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel.
(Bernard 131)

L'acte de lecture est nécessairement influencé ou biaisé par la corporéité du texte ; son analyse s'envisage alors comme une expérience proche de la kinesthésie, qui se définit comme l'ensemble des sensations relatives aux mouvements du corps.

De l'hybridation : la « chorégraphie théâtralisée ».

Initialement, la danse ne remplace pas le texte : ce dernier se fond de manière progressive dans l'acte chorégraphique avant de s'effacer complètement. Environ deux tiers du corpus shakespearien ont été adaptés, que ce soit des tragédies (*Macbeth*, *Othello* ou *Roméo & Juliette*) ou des comédies comme *Le Songe d'une nuit d'été*, appréciée pour son caractère féerique, ou la pastorale *Comme il vous plaira*. Les œuvres du dramaturge se prêtent aisément à une lecture chorégraphique, notamment en raison de l'introduction du merveilleux et du surnaturel (*Le Songe d'une nuit d'été*, *La Tempête*) ou de l'universalité de certains personnages (*Roméo & Juliette*, *Le Roi Lear*). Les partitions de Mendelssohn pour le *Songe* et de Prokofiev pour *Roméo & Juliette* ont inspiré de nombreux chorégraphes (George Balanchine, John Neumeier, Kenneth McMillan, Jean-Christophe Maillot, Angelin Preljocaj) et scellé pour toujours le lien incontestable entre Shakespeare et l'art de Terpsichore.

Les premières adaptations dansées remontent à la fin du XVII^e siècle avec les semi-opéras du compositeur anglais Henry Purcell (1659-1695). Cette forme spectaculaire se définit comme « une pièce de théâtre déclamée montée avec de somptueux décors et rehaussée de longues séquences chantées et dansées dans la tradition du masque » (Le Moal 355). Purcell adapta, sans reprendre le texte des œuvres originales, plusieurs pièces de Shakespeare : *The Fairy Queen* (1692), adaptation du *Songe d'une nuit d'été*, *Timon of Athens* (1694) et *The Tempest* (1695). Ces œuvres, dont il composa la plupart des chants et musiques, s'inspirent des masques jacobéens : la danse y est accompagnement, tout comme le chant, lorsque l'intrigue le permet.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, le ballet-pantomime (ou ballet d'action) offre au théâtre une nouvelle possibilité de transfert vers la scène. Du point de vue formel, il se situe entre le semi-opéra et le ballet classique. Le texte disparaît pour ne laisser place qu'à la pantomime et la danse. Cette dernière, qui avait jusqu'alors occupé la fonction d'intermède dans les spectacles dramatiques ou lyriques, devient centrale. Cet avènement marque les débuts du ballet sans parole :

Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, la danse n'avait rien à exprimer puisqu'il y avait des paroles pour dire ce qu'on voulait. La poussée intellectuelle du XVII^e siècle s'intensifie au XVIII^e, le siècle des Lumières, des Encyclopédistes. La danse suit cette évolution et de plus en plus l'idée qu'elle peut avoir une signification se fait jour. (Prudhommeau 165)

La pantomime, issue des momeries médiévales, était déjà présente chez Shakespeare (par exemple, le *dumb show* dans *Hamlet*). Elle se définit comme un travail d'expression par le mime. L'attitude et le geste en sont le mode d'interprétation unique : ils s'apparentent alors à une forme chorégraphiée. Certains théoriciens comme Jean-Georges Noverre, surnommé « le Shakespeare de la danse »³, considèrent à ce sujet la pantomime comme la possibilité de mettre la « danse en action ».

Dans le ballet-pantomime, la verbalisation disparaît mais la trame narrative est conservée. Dans la seconde moitié du XVIII^e et au XIX^e siècle, la réflexion sur la danse se poursuit. Alors que le ballet-pantomime semble figé par sa théâtralité, certains théoriciens vont alors propager l'idée que « la danse est capable de représenter par des moyens qui lui sont propres la totalité de l'expérience humaine, et ne se limite pas à sa seule forme d'habileté ou de grâce. » (Le Moal 694) La diffusion de cette conception offre à cet art un nouveau statut : il ne faut plus envisager la technique ou l'esthétique de la chorégraphie, mais la fonction expressive du mouvement. « La danse n'a plus rien à raconter : elle a beaucoup à dire » (Béjart 121) déclare Maurice Béjart dans *Un instant dans la vie d'autrui*, ouvrage autobiographique paru en 1979.

De l'avènement de la danse comme « translation » du théâtre.

Chaque génération de danseurs et de chorégraphes actualise le texte shakespearien selon les codes et les influences de son époque. Alors que l'ère romantique délaisse le corpus du barde de Stratford (à l'exception du *Songe d'une nuit d'été* qui reste régulièrement adapté sur des musiques de Mendelssohn), les évolutions techniques et théoriques expliquent les innombrables ballets qui jalonnent le XX^e siècle et voient Shakespeare réhabilité sur la scène chorégraphique. La mutation depuis les semi-opéras de Purcell jusqu'à l'avènement de la danse comme moyen de représentation de la pensée est à mettre en parallèle avec le cheminement qui existe entre le texte de théâtre comme source et son devenir scénique sous forme chorégraphiée. Le mouvement va, dans le prisme de sa technique, exprimer une infinité de possibilités :

[La danse] est un phénomène pluridimensionnel où chaque technique, chaque « style » de danse correspond à une approche de l'homme différente, portant des significations multiples se fondant sur un système de représentations implicites ou explicites, conscientes ou inconscientes, de l'espace, des lieux, des temps, de soi, des autres... du monde. (Arguel 204)

Chaque création repose sur une approche idéologique et technique qui lui est propre et propose une vision du monde, comme le remarque Mireil Arguel, ou une lecture singulière d'une œuvre. Par exemple, *Roméo & Juliette* fait partie des pièces les plus jouées et a aussi été très souvent chorégraphiée. Délaissée auparavant, la tragédie devient au XX^e siècle l'une des plus prisées pour la création de ballets, principalement à partir de trois partitions : celle de Tchaïkovski (1869), celle de Prokofiev (1938) ainsi que la symphonie dramatique de Berlioz (1839). La multiplicité des adaptations atteste de la diversité des interprétations de la tragédie shakespearienne. Nous concentrerons notre étude sur les versions de Kenneth MacMillan, Angelin Preljocaj et Maurice Béjart.

Fidèle à l'œuvre de Shakespeare, la version de Kenneth MacMillan (1929-1992), créée à Londres en 1965, efface la dimension politique de la tragédie pour s'intéresser au conflit intérieur des personnages. Le ballet est semblable à des monologues

et des dialogues de théâtre : son œuvre est traversée de solos et de pas-de-deux qui mettent en relief la dimension psychologique des protagonistes shakespeariens. Le corps est alors la matérialisation de la psyché, et le mouvement en indique les humeurs et les questionnements.

Angelin Preljocaj (1957-) confère à sa création une dimension quasi universelle et intemporelle : il épure toutes les références spatiales, temporelles et historiques de la pièce originale pour la transposer dans une société « non pas futuriste mais fictive. »⁴ Il collabore avec le dessinateur Enki Bilal qui signe costumes et décors. Le discours idéologique de ce ballet créé à Lyon en 1990 plonge au cœur des thèmes du désir, de l'amour et de l'oppression. Sur fond de régime totalitaire, la famille de Juliette appartient à la classe dominante et celle de Roméo à une classe opprimée et exploitée. En adoptant la terminologie de Genette dans ses études sur la transtextualité, cette version est un hypertexte⁵ de la tragédie shakespearienne. Cette œuvre visionnaire apporte une variation sur le thème de l'amour interdit. Alors que la jeune génération de Roméo et Juliette chez Shakespeare s'oppose à l'ancienne et refuse les conflits claniques, les protagonistes de Preljocaj remettent en question l'ordre social, la lutte des classes et la hiérarchie d'un monde qu'ils refusent :

Roméo et Juliette, même s'ils se soumettent parfois, refusent chacun la façon de vivre qui est imposée dans leurs classes sociales, classes fermées à toute communication comme le dicte la milice des consciences. (Ballet Preljocaj)

Le *Roméo & Juliette* de Maurice Béjart (1927-2007), datant de 1966, est, comme le ballet de Preljocaj, une fresque contemporaine. Béjart voit dans sa création les prémices du mouvement contestataire qui allait éclore deux ans plus tard. Le chorégraphe place son ballet dans un contexte de guerre civile, où la jeunesse, représentée entre autres par Tybalt et Mercutio, est animée par la violence. En ouverture, le chorégraphe met en scène des danseurs en pleine répétition, avant que ne commence réellement l'histoire des amants de Vérone. Il respecte de cette façon les deux prologues du texte shakespearien, aux actes I et II, comme si le premier acte

n'était que la répétition d'un autre spectacle qui commencerait à l'acte II. En conservant la structure de la tragédie de Shakespeare, Béjart propose un commentaire métathéâtral et « métachorégraphique ».

Dans les versions de Béjart et de Preljocaj, le transfert par la réécriture chorégraphique et corporelle s'apparente à un phénomène de « translation ». Le passage d'une forme à une autre implique déplacement, transformation et traduction : la danse est la langue-cible d'un texte dramatique envisagé comme langue-source. Lors de ce processus de transfert, les chorégraphes focalisent leur attention sur la portée émotionnelle et sensorielle du texte-source :

[Les chorégraphes] semblent ne pouvoir aborder [les textes] et en jouir qu'en réduisant leur contenu et leur forme linguistique à la seule quête affective et intellectuelle du sens, bref aux seules dimensions sémantique et expressive du message énoncé. (Bernard 126)

La « quête affective et intellectuelle du sens » dont il est question ici permet de saisir l'essence du *Roméo & Juliette* de Preljocaj, dont les origines culturelles expliquent ses choix : « marqué par sa culture et ses origines albanaises, il avait alors choisi de situer cette histoire d'amour universelle dans le contexte des régimes totalitaires des pays de l'Est. » (Ballet Preljocaj)

Les spécificités du texte théâtral sont contournées, détournées par le langage chorégraphique ; la transposition de l'argument, qui est nécessairement modifié par les codes de chacun des arts en présence (même si la même scène peut accueillir les deux formes spectaculaires) participe aussi à la « réécriture » corporelle du texte littéraire. Cette dernière peut passer entre autres par l'hybridation des sources, le mélange et le collage d'influences autres. Ainsi, en 1994, Maurice Béjart crée *King Lear – Prospero*, un ballet où se croisent les héros éponymes du *Roi Lear* et de *La Tempête*, sur des musiques d'Henry Purcell notamment. Il traite de l'amour filial d'un père pour sa fille (Lear et Cordelia dans la tragédie, Prospero et Miranda dans la « romance ») :

Ces deux princes [...] nous démontre[nt] la dérision du pouvoir dans sa toute puissance et sa vanité, sauvée *in extremis* par l'amour et

le renoncement. *King Lear*, tragédie par excellence, est traité ici comme ces grandes danses macabres du Moyen-Âge. Pièce dont nul ne sort vivant, c'est la mort qui en est le héros, mais non pas personnage individuel sinon chœur antique au visage multiple, puisque dans la tragédie grecque c'est le chœur qui dirige l'action. (Ballet Preljocaj)

Le travail de Maurice Béjart rend hommage aux sources classiques et médiévales : dérivé du mot *chœur*, le terme *chorégraphie* renvoie entre autres au théâtre antique, et la danse macabre est un thème iconographique populaire au Moyen-Âge. Béjart l'actualise ici, entrelaçant les hypotextes, schèmes et sources dans un ballet qui questionne « le drame de la possession », pour reprendre les termes du chorégraphe.

L'américain John Neumeier (1942-) a fait de la littérature son domaine d'influence privilégié : il a puisé dans *Hamlet*, *La Dame aux Camélias*, *Un Tramway nommé désir*, *Cendrillon...* Shakespeare lui a inspiré six ballets : *Roméo & Juliette* (1971), *Hamlet : Connotations* (1976), *Songe d'une nuit d'été* (1977), *Othello* (1985), *Mozart et thème de Comme il vous plaira* (1985), *Vivaldi ou ce que vous voulez* (1996)⁶. Son travail oscille entre la tradition classique et le renouveau du répertoire : « en remontant les ballets classiques, il en respecte la tradition, mais il recherche aussi une forme de discours originale » (Hamburg Ballet). Il apporte une attention particulière au ballet narratif, ce qui explique sans doute ses choix de textes-soutiens, dont il retravaille systématiquement le cadre pour créer de nouvelles modalités de discours.

Dans son *Songe d'une nuit d'été*, créé en 1977, Neumeier conserve l'argument de la pièce et restitue les univers en coprésence en utilisant différentes formes chorégraphiques et musiques pour les matérialiser (Le Moal 654). L'expérience est auditive autant que visuelle et fait voyager le spectateur d'une atmosphère à l'autre. Les danses fonctionnent comme des registres de langue qui évoquent un monde particulier, réel ou fantasmé.

À l'inverse, le ballet *Hamlet : Connotations* (1976) se décharge de l'aspect narratif pour viser une compréhension introspective des personnages. Afin d'atteindre leur « état intérieur » (Le Moal 558), le

chorégraphe évacue les dimensions spatiale et temporelle en les rendant indéfinissables :

Comme à son habitude, Neumeier fait voler en éclats le cadre du ballet narratif rendant ainsi accessoire la lecture du livret. Endossant le rôle de l'initiateur, il propose une véritable introduction à l'intimité de l'œuvre de Shakespeare. (Le Moal 558)

Les exemples mentionnés invitent à envisager le texte selon deux axes de lecture : la lecture syntagmatique, qui se définit comme la lecture narrative, et la lecture paradigmaticque, qui privilégie la découverte du sens et du discours, en opposition à la diégèse. Cette approche narratologique amène à considérer le ballet de deux manières. Si tout un pan de la danse s'intéresse à la dimension narrative du ballet (lecture syntagmatique), les chorégraphes, principalement dans la seconde moitié du XX^e siècle, se sont éloignés de cette démarche historique qui consistait à garder l'argument, les personnages, pour atteindre une forme d'abstraction (lecture paradigmaticque). L'histoire laisse place au symbolique et au discours métaphorique ; la dimension narrative, même si elle apparaît en filigrane, est effacée par la recherche de l'affect.

La translation vers la danse peut ainsi prendre trois formes principales :

1. Conserver l'argument et la diégèse de l'œuvre transposée pour en faire un ballet narratif. Le regard du spectateur sur la danse est suffisant pour sa compréhension. C'est la transposition privilégiée du ballet classique.
2. Recourir au symbolisme : la mise en relation d'éléments offre un espace de réflexion plus discursif que narratif. La chorégraphie fait appel à la dimension émotionnelle et intellectuelle de la réflexion du spectateur.
3. Dégager l'une des forces du texte (« une tension affective ou pulsionnelle sous-jacente à ce sens du texte », (Bernard 127) pour reprendre les termes de Michel Bernard). Il y a alors

déplacement du sens : le texte original, en quelque sort amputé, apparaît comme intertexte seulement.

Ces trois formes de transfert ne sont pas hermétiques : un ballet doit être envisagé comme une hybridation de ces modalités, où la narration et l'abstraction sont liées pour donner au corps toute l'amplitude de son expressivité. Cette nouvelle quête de sens sur l'Homme et par l'Homme, par le truchement de la danse, s'inscrit dans la continuité de la démarche théâtrale de Shakespeare ; cette réflexion n'a d'ailleurs jamais été aussi vivante que depuis l'avènement de la danse moderne dans les années 1920, aux États-Unis et en Europe :

La danse moderne est celle qui exprime l'homme moderne avec ses angoisses, ses combats et ses espérances. Tragédie et mystique, héroïsme ou poésie, l'homme y vit au plus haut de lui-même. [...] Cette danse exige la plus haute et la plus vivante culture pour être une participation réelle à la création continuée de l'homme par l'homme. Une conscience profonde de l'histoire et de son mouvement présent, semblable à celle qui anime l'œuvre de Cervantès, de Shakespeare, de Daumier, d'Eisenstein, de Martha Graham, de Béjart. (Garaudy 187-188)

Roger Garaudy établit un lien entre « l'homme moderne avec ses angoisses, ses combats, ses espérances » et l'œuvre de Shakespeare. N'y a-t-il pas derrière sa description une allusion à peine voilée à Hamlet, Lear, Prospero ou encore aux amants de Vérone, pour ne citer qu'eux ? Les personnages de Shakespeare, tout comme ses intrigues, sont autant de sources d'inspiration pour la création d'œuvres chorégraphiques. L'évolution formelle mise en lumière dans cette étude répond ainsi à une quête intellectuelle et émotionnelle, doublée d'une recherche de sens par le corps et la chorégraphie. Le théâtre est un « pré-texte » pour la danse. La démarche des chorégraphes abolit ainsi une frontière qui n'a jamais été totalement établie entre les arts. Shakespeare a inspiré dramaturges, musiciens et danseurs ; en concurrence avec Terpsichore, il s'est, bien malgré lui, imposé comme une muse pour maints artistes...

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ARGUEL, Mireille. *Danse, le corps enjeu*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- BÉJART, Maurice. *Un instant dans la vie d'autrui*. Paris, Flammarion, 1979 (réédition 1998).
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome 2, Paris, Gallimard, 1980.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin, Centre National de la Danse, 2001.
- CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris, Bordas, 2008.
- GARAUDY, Roger. *Danser la vie*. Paris, Seuil, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, Seuil, coll. Essais, 1982.
- LE MOAL, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris, Larousse, 2008.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, 2004.
- PRUDHOMMEAU, Germaine. *Histoire de la danse. Tome 2 : de la Renaissance à la Révolution*. Paris, Éditions Amphora, 1989.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1995 (réédition 1916).
- SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes, Tragédies 1*. Paris, Robert Laffont, 1995.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Tome 2 : L'École du spectateur*. Paris, Armand Colin, coll. Belin sup lettres, 1996.
- VAUGHAN, David. *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. Paris, Plume, 1997.

SOURCES EN LIGNE (CONSULTÉES LE 10 MAI 2013)

- Ballet Preljocaj : <http://www.preljocaj.org/creation-1-3-6-fr.html>, visité le 10 mai 2013.
- Béjart Ballet Lausanne :
<http://www.bejart.ch/fr/argus/prospero.php>, visité le 10 mai 2013.
- The Hamburg Ballet – John Neumeier :

http://www.hamburgballett.de/f/neumeier_e.htm, visité le 10 mai 2013.

1 Cf. Michel Corvin (dir.), « Danse et théâtre », dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 397 :

Le théâtre et la danse n'en sont pas moins aujourd'hui deux arts institutionnellement et socialement distincts qui sont d'autant plus soucieux de leur autonomie respective que, tout en affirmant leur spécificité, ils ne cessent de s'attirer, de se séduire et de s'absorber l'un l'autre.

2 Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995 (réédition 1916), p. 32 : le linguiste explique que « dans la langue, il n'y a plus que l'image acoustique, et celle-ci peut se traduire en une image visuelle constante. » Avec la danse, la réception se fait directement avec l'image visuelle, n'ayant plus besoin de l'image acoustique.

3 On doit ce surnom à David Garrick (1717-1779), dramaturge et acteur britannique, ami de Noverre.

4 Site du Ballet Preljocaj, en ligne : <http://www.preljocaj.org/creation-1-3-6-fr.html>, à propos de la création de *Roméo & Juliette*, visité le 10 mai 2013.

5 Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1992 (réédition 1982), p. 13 : l'hypertextualité y est définie comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »

6 Référence au sous-titre anglais de *La Nuit des Rois* : *Twelfth Night, Or what you will*.