



Médiévales

**84 | printemps 2023
Guerriers du Nord**

Megan WOLLER, *From Camelot to Spamalot : Musical Retellings of Arthurian Legend on Stage and Screen*

Alban Gautier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/medievales/12530>

DOI : [10.4000/medievales.12530](https://doi.org/10.4000/medievales.12530)

ISSN : 1777-5892

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 24 octobre 2023

Pagination : 209-211

ISBN : 978-2-37924-363-9 978-2-37924-365-3

ISSN : 0751-2708

Référence électronique

Alban Gautier, « Megan WOLLER, *From Camelot to Spamalot : Musical Retellings of Arthurian Legend on Stage and Screen* », *Médiévales* [En ligne], 84 | printemps 2023, mis en ligne le 24 octobre 2023, consulté le 09 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/12530> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.12530>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Megan WOLLER, *From Camelot to Spamalot : Musical Retellings of Arthurian Legend on Stage and Screen*, Oxford, Oxford University Press, 2021, xvi + 227 p.

La matière arthurienne a donné lieu, au cours du siècle écoulé, à de nombreuses adaptations et réécritures que les études médiévales se plaisent à étudier. Le livre de Megan Woller, enseignante à Gannon University (Érié, État de New York), explore un volet souvent négligé des *Arthuriana* contemporains : les adaptations musicales. Plus précisément, l'ouvrage porte sur les formes qu'a pu prendre l'histoire du roi Arthur et des chevaliers de la Table ronde dans la musique et les chansons relevant de la culture populaire étatsunienne, à la fois dans les films et dans les comédies musicales, deux médias différents mais qui entretiennent de nombreuses affinités : en effet, les *shows* qui ont le mieux réussi à Broadway sont souvent adaptés au cinéma, et même si le mouvement inverse est plus rare, il n'est pas impossible, comme le prouve un des spectacles ici étudiés.

Le plan du livre est simple. Après une introduction relativement courte qui pose les termes du sujet et comprend surtout des résumés des chapitres, le propos s'organise en trois parties de deux chapitres chacune. Chaque partie correspond à une œuvre ayant inspiré deux productions (ou ensemble de productions) qui font chacune l'objet d'un chapitre : le roman *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* de Mark Twain dans la première partie ; le cycle romanesque *The Once and Future King* de T. H. White dans la deuxième partie ; l'adaptation parodique et burlesque des Monty Python dans la troisième. On compte donc en tout six chapitres portant chacun sur une ou plusieurs productions corrélées. Le chapitre 1 s'intéresse à *A Connecticut Yankee*, comédie musicale sur livret de Herbert Fields et musique de Richard Rogers et Lorenz Hart, montée pour la première fois en 1927, reprise avec six nouvelles chansons lors d'un *revival* en 1943 et adaptée pour la télévision en 1955. Le chapitre 2 porte sur *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court*, film musical de la Paramount avec le crooner Bing Crosby, sorti en 1949. Le chapitre 3 explore les deux versions de *Camelot*, d'abord comédie musicale d'Alan Jay Lerner et Frederick Loewe, produite en 1960, puis film de Joshua Logan en 1967. Le chapitre 4 étudie *The Sword in the Stone*, film d'animation des studios Disney de 1963, connu en France sous le titre *Merlin l'Enchanteur*. Le chapitre 5 s'attarde sur le film *Monty Python's Holy Grail* (en français *Sacré Graal* !) sorti en 1975. Enfin, le chapitre 6 explore son adaptation en comédie musicale sur livret d'Eric Idle et musique de John Du Prez, produite à Broadway en 2005 sous le titre *Spamalot*.

Malgré la diversité des œuvres étudiées dans ce livre, la plupart possèdent des traits communs qui justifient leur étude conjointe et permettent de nombreux échos d'un chapitre à l'autre. En premier lieu, toutes ont bien entendu une forte dimension musicale, avec souvent une part de musique instrumentale (pensons à l'*underscoring* dans les films), mais surtout à travers des chansons dont l'auteur examine de manière systématique l'air, les paroles et l'insertion dans la diégèse. Certains choix s'expliquent donc par une logique propre à la dimension musicale de l'adaptation puisqu'ils sont destinés à mettre en valeur un chanteur – le film de 1949 est conçu comme un « film de Bing Crosby », de sorte que l'artiste vedette, qui joue le rôle éponyme du Yankee, domine entièrement le film : il chante, seul, en duo ou appuyé par des chœurs, dans presque toutes les chansons et est sans cesse au centre de l'action – ou à enrichir la palette musicale – le film des Monty Python ne contenant aucun rôle féminin consistant, Eric Idle et John Du Prez ont créé pour *Spamalot* un personnage de Dame du Lac, qui permet de composer des chansons pour voix féminine.

Par ailleurs, si l'on excepte le film du groupe britannique des Monty Python, il ne s'agit que de productions nord-américaines. Elles témoignent donc du rapport complexe que les États-Unis entretiennent à l'égard de leur ancienne métropole ; avec ses allusions aux films hollywoodiens et aux comédies musicales (dont *Camelot*), *Holy Grail* offre

d'une certaine manière un regard en retour de la culture britannique sur la production arthurienne d'outre-Atlantique. Cet aspect est souvent souligné dans l'ouvrage et donne lieu à des pages intéressantes sur ce que peut impliquer le processus de transformation de la matière arthurienne, européenne et médiévale, pour un public étatsunien contemporain. Ainsi, l'autrice remarque que, si le dessin animé *Merlin l'Enchanteur* offre une adaptation extrêmement édulcorée de *The Sword in the Stone*, premier tome du cycle romanesque de White, ce n'est pas seulement en raison du passage d'un roman de trois cents pages à un film de quatre-vingts minutes : le récit est débarrassé de toutes ses aspérités (pourtant nombreuses dans l'original), subissant ainsi une « disneyification », qui signifie à la fois « assainissement (*sanitization*) et américanisation ». De telles transformations ne sont pas rares et ne sont donc pas propres à l'adaptation pour la jeunesse. Ainsi, il en est de même du traitement de Morgan le Fay, personnage trouble et inquiétant dans le roman original de Mark Twain, qui se voit privée de son ambiguïté et devient franchement l'antagoniste du héros dans les adaptations (une évolution très sensible dans le *revival* de la comédie de Fields, Rogers et Hart en 1943). Dès lors, le protagoniste yankee, étrangement appelé Hank *Morgan* chez Twain, se voit attribuer un autre patronyme dans les adaptations, ce qui ôte tout risque d'ambivalence : le nom passe-partout Hank *Martin*, qui apparaît dès 1927 chez Fields, Rogers et Hart, revient dans toutes les reprises ainsi que dans le film de la Paramount en 1949.

Enfin, à la possible exception (à nouveau) du film des Monty Python, aucune de ces productions ne puise directement aux sources médiévales : comme le montre bien le plan du livre, il s'agit pour l'essentiel d'adaptations d'œuvres contemporaines, voire très récentes – *Camelot* a été montée à Broadway à peine deux ans après la parution du quatrième et (alors) dernier volet du cycle romanesque de White –, puis d'adaptations de ces mêmes adaptations – comme lorsque Joshua Logan adapte *Camelot* au cinéma, s'appuyant plus sur la comédie musicale elle-même que sur le roman. Cette propension à prendre pour « sources » non pas des œuvres anciennes, qui auraient pu passer pour les plus authentiques, mais des productions plus récentes, est un trait qui a souvent été observé à propos du médiévalisme, mais aussi de la littérature arthurienne dont l'une des spécificités est précisément de ne pas posséder de version « canonique ». On regrettera donc que l'autrice, attachée à retracer l'adaptation d'œuvres singulières comme celles de Twain et de White, n'ait jamais recours à la notion de « matière », qui pourtant convient si bien à l'étude des productions arthuriennes, qu'elles soient médiévales ou contemporaines. En effet, même si le *Morte Darthur* de Malory – c'est-à-dire ce qui se rapproche le plus, en contexte anglophone du moins, d'un « canon arthurien » – est présent en arrière-plan du roman de Twain, du film des Monty Python et, surtout, du cycle de White, tous les auteurs adaptés ont eux-mêmes abondamment puisé à des œuvres comme les poèmes de Tennyson, l'univers graphique des préraphaélites, ou encore les films hollywoodiens (non musicaux) à sujet arthurien (ou plus largement médiévaliste), qui offrent un vaste réservoir de thèmes, d'images, de personnages et de situations narratives associées à la geste du roi Arthur. Ainsi, *Sacré Graal !* parodie à la fois *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman (1957) et le *Lancelot du Lac* de Robert Bresson (1974), mais aussi plus largement le cinéma médiévaliste d'Hollywood : en termes musicaux, cela se traduit par une accumulation de tropes médiévalistes (cloches, chant des moines, fête au château avec des instruments supposément médiévaux), entraînant la fabrication (on ne peut plus volontaire) de ce que l'autrice qualifie de « classique mauvaise bande-son hollywoodienne médiévale » (*a classic bad Hollywood medieval soundtrack*).

À l'issue de ce tour d'horizon, on ne peut que noter la variété des adaptations en musique de la légende arthurienne, tant sur scène qu'à l'écran, dans la culture anglophone contemporaine. Ce livre illustre la richesse des *Arthuriana* musicaux contemporains : en

s'appuyant en général sur des œuvres récentes, les cinéastes et *showrunners*, compositeurs et paroliers, scénaristes et metteurs en scène, crooners et divas, ont su s'emparer d'une matière d'origine médiévale pour en faire des drames, des romances ou des comédies capables de parler à leur époque... et bien souvent à la nôtre. De fait, nombre de ces œuvres ont marqué le siècle de leur empreinte : un air comme « Thou Swell », écrit pour le *show* de 1927, est vite devenu un des standards de la chanson populaire, typique de l'ère du *Tin Pan Alley* ; la comédie musicale *Camelot* a été, pendant l'ère Kennedy, un symbole de l'optimisme et du rêve d'harmonie politique qui ont marqué cette « parenthèse enchantée » ; le dessin animé des studios Disney a été et continue d'être pour de nombreux enfants la toute première porte d'accès à la matière arthurienne ; enfin, *Sacré Graal !* a atteint le statut de « film culte », ce qui explique au passage le succès de *Spamalot* trente ans après. L'autrice interroge à l'occasion, peut-être un peu timidement, les raisons d'un tel succès : s'il y a donc encore « matière » à approfondir l'étude des liens entre musique et légende arthurienne au XX^e siècle, le livre pose à cet égard des jalons très utiles.

Alban GAUTIER (Université de Caen Normandie –
Centre Michel de Boüard, Craham UMR 6273)