

Dossier pédagogique



Théâtre
National
de Strasbourg
École supérieure
d'art dramatique

**EN MANTEAU ROUGE, LE MATIN TRAVERSE
LA ROSEE QUI SUR SON PASSAGE PARAÎT DU SANG.
OU HAM. AND EX. BY WILLIAM SHAKESPEARE**

Un Hamlet-Cabaret de Matthias Langhoff

Au TNS, Salle Bernard-Marie Koltès

Du mardi 10 au vendredi 27 février 2009

Du mardi au samedi à 19h

Le dimanche 22 à 15h

Relâche le dimanche 15 et les lundis

Contact TNS

Lorédane Besnier 03 88 24 88 47 / 06 86 66 20 43 / public2@tns.fr

EN MANTEAU ROUGE, LE MATIN TRAVERSE
LA ROSEE QUI SUR SON PASSAGE PARAÎT DU SANG
OU HAM. AND EX. BY WILLIAM SHAKESPEARE

Un Hamlet-Cabaret de Matthias Langhoff

Mise en scène et décor Matthias Langhoff
Traduction Jörn Cambreleng
Musique Olivier Dejours
Toiles Catherine Rankl
Dessin Alfred Kubin
Costumes Arielle Chanty
Lumière Frédéric Duplessier

Avec par ordre alphabétique

Marc Barnaud
François Chattot
Agnès Dewitte
Gilles Geenen
Jean-Claude Jay
Anatole Koama
Philippe Marteau
Patricia Pottier
Jean-Marc Stehlé
Emmanuelle Wion
Delphine Zingg
et Osvaldo Caló
avec Le Tobetobe-Orchestra

Rencontre
avec l'équipe artistique
et en présence de Julie Brochen

Samedi 14 février à 15h
à la **Librairie Kléber**

Production déléguée Théâtre Dijon Bourgogne – CDN
Coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre de Sartrouville-CDN, Théâtre National de Strasbourg, Espace Malraux-Chambéry. *Avec la participation artistique* du Jeune Théâtre National. *Avec le soutien* de la Fondation Orange

Dates Du mardi 10 au **vendredi 27 février 2009**
3 représentations supplémentaires
mercredi 25, jeudi 26 et vendredi 27 février

Horaires spéciaux Du mardi au samedi à **19h**
en raison de la durée : 4h30 avec entracte Le dimanche 22 à **15h**

Relâche le dimanche 15 et les lundis

Salle Bernard-Marie Koltès

Ce dossier a été réalisé par Carole Vidal-Rousset, professeur missionné auprès du Théâtre Dijon Bourgogne, d'après *Hamlet*, 2005, édition Gallimard, collection Folio plus classique, traduction Jean-Michel Déprats.

SOMMAIRE

Résumé de la pièce	4
Contextualiser le texte	9
1/ Shakespeare (1564-1616)	9
2/ Le théâtre élisabéthain	10
<i>Codes et thématiques</i>	10
<i>Les sources d'Hamlet : la tragédie de la vengeance</i>	10
Appréhender la complexité de l'œuvre	10
1/ Amplification de la tragédie de la vengeance	11
2 /Dérèglement de la tragédie de la vengeance	11
3/ Mais pourquoi Hamlet ne passe t-il donc pas à l'acte ?!	11
4/ Une pièce réflexive	14
<i>Une réflexion sur le langage</i>	14
<i>Le théâtre dans le théâtre</i>	15
5/ Une pièce énigme	16
<i>Une machine à questionnement</i>	16
<i>Une bipolarité structurelle</i>	17
Traduire Hamlet	17
1/ Principes de traduction suivis par Jörn Cambreleng	18
2/ Quelques exemples de différentes traductions	19
Réécrire Hamlet	20
Quelques pistes pour analyser la mise en scène	22
1/ Matthias Langhoff	23
2/ Une citation du théâtre élisabéthain	24
<i>Le metteur en scène, homme-mémoire</i>	25
<i>La scénographie, contact entre scène et salle</i>	15
3/ Faire entendre le texte au présent	26
Quelques pistes pédagogiques	27
1/ Le texte	27
2/ La mise en scène	27
3/ Adaptations cinématographiques	28
Instantanés du « chantier » Hamlet	29
1/ Hamlet / Musique	29
2/ Cabaret	30
3/ To be tube	30
Annexe : article de Jean-Pierre Thibaudat	31
<i>Hamlet vu par Matthias Langhoff : un chef-d'œuvre hors normes</i>	

RESUME DE LA PIECE

ACTE 1

L'action se déroule au Danemark, à Elseneur.

Scène 1 : Il est minuit. Sur les remparts du château d'Elseneur, deux officiers de la garde, Bernardo et Marcellus, viennent prendre la relève. Ils sont inquiets car ils ont vu, les deux nuits précédentes, une étrange apparition. Ils ont amené avec eux un de leurs amis, Horatio, qui a demandé à voir le phénomène de ses propres yeux. Ils n'attendent pas longtemps ; à peine arrivent-ils que surgit devant eux un Spectre ayant l'apparence du défunt roi de Danemark, revêtu de son armure. Horatio s'adresse à lui, mais le Spectre reste muet et disparaît. Horatio voit là un signe de mauvais augure pour le Danemark.

En fait, le royaume est en état d'alerte. Horatio rappelle que le feu roi du Danemark, Hamlet, a tué un jour le roi de Norvège Fortinbras qui l'avait attaqué, et a hérité de toutes ses terres. Mais maintenant que le roi du Danemark est mort, le fils de Fortinbras tente de récupérer ces territoires et s'apprête à envahir le royaume.

Le Spectre reparaît alors. Horatio lui demande de parler mais le fantôme s'évanouit au chant du coq.

Scène 2 : Le nouveau roi du Danemark, Claudius, frère du roi défunt, entre dans la salle du Conseil. Il est accompagné de la reine Gertrude, la veuve de son frère qu'il vient d'épouser. Claudius annonce l'ordre du jour : pour mettre fin aux menées du jeune Fortinbras contre le Danemark, Claudius envoie en Norvège des émissaires qu'il charge de négocier avec le nouveau roi de Norvège, oncle de Fortinbras.

Puis, Claudius se tourne vers le prince Hamlet, fils du défunt roi. Le jeune homme, étudiant à l'Université de Wittenberg, est revenu à Elseneur à l'occasion de la mort de son père. Claudius lui demande de se consoler au plus vite et de rester au Danemark.

La séance est levée. Hamlet reste seul. Il est profondément choqué que sa mère ait accepté d'épouser son oncle, peu après la mort de son père. Arrive alors Horatio, le meilleur ami de Hamlet, accompagné des gardes Marcellus et Bernardo. Ils apprennent à Hamlet qu'ils ont vu le fantôme de son père en armes. Hamlet décide de se rendre le soir à la tour de garde.

Scène 3 : La scène se déroule dans la maison de Polonius, le premier ministre. Laërte, fils de Polonius, qui était venu passer quelques jours au Danemark pour le couronnement du nouveau roi, s'apprête à rentrer en France. Il dit adieu à sa soeur Ophélie et la met en garde contre l'amour que Hamlet dit éprouver pour elle. Hamlet en effet est de sang royal et Ophélie n'est pas de son rang. En tombant amoureuse de Hamlet, elle court le risque de vivre un amour impossible. Polonius entre à son tour pour saluer son fils et pour dissuader Ophélie de voir Hamlet trop souvent.

Scène 4 : Il est minuit passé. Hamlet, Horatio et Marcellus arrivent sur les remparts. Le Spectre paraît. Il fait signe à Hamlet de le suivre.

Scène 5 : Le Spectre révèle à Hamlet qu'il est l'esprit du roi défunt. Il lui apprend qu'il n'est pas mort à la suite d'une piqûre de serpent, comme on le prétend, mais assassiné par son propre frère Claudius qui lui a versé un poison mortel dans l'oreille. Le traître lui a ainsi volé sa femme et sa couronne. Il charge Hamlet de le venger puis disparaît.

ACTE 2

Scène 1 : Ophélie vient trouver son père pour lui faire part de l'étrange comportement de Hamlet : celui-ci est entré dans sa chambre, débraillé, sans chapeau. Il lui a serré le poignet puis l'a fixée longtemps avant de repartir, hagard. Ophélie explique qu'à plusieurs reprises elle a bien éconduit le jeune homme, comme son père le lui a demandé. Polonius, qui ne croyait pas jusqu'alors à la sincérité des sentiments de Hamlet, se dit que celui-ci est en train de perdre la raison par amour pour sa fille. Il décide d'informer le roi de l'état de Hamlet et de ses sentiments.

Scène 2 : Le roi Claudius et la reine Gertrude ont fait venir au Danemark deux amis d'enfance de Hamlet, Rosencrantz et Guildenstern. Ils leur demandent de sonder le cœur de Hamlet et de définir la nature de son mal.

Polonius entre. Il informe Claudius que le conflit avec le roi de Norvège est réglé : le roi de Norvège a obtenu de son neveu Fortinbras qu'il renonce à tout assaut contre le Danemark. Fortinbras demande en échange de pouvoir passer librement à travers le Danemark pour mener une expédition contre la Pologne.

Puis Polonius entretient le roi d'un autre sujet : Hamlet. Il lui déclare que Hamlet aime Ophélie. Selon lui, Hamlet a sombré dans la folie parce qu'il a été repoussé par la jeune fille qui n'a fait qu'obéir aux recommandations de son père.

Polonius aperçoit alors Hamlet qui arrive, un livre à la main. Il demande au roi de le laisser seul avec Hamlet. Ce dernier lui dit quelques mots apparemment incohérents mais qui, en fait, ne manquent pas de logique. Polonius estime que derrière la folie de Hamlet se cache une certaine lucidité.

Hamlet rencontre ensuite Rosencrantz et Guildenstern. Heureux de les voir, il leur demande pourquoi ils sont venus au Danemark. Les deux amis avouent que le roi et la reine les ont envoyés chercher. Hamlet en devine la raison : c'est parce que l'on s'inquiète de voir que, depuis peu, il a sombré dans la mélancolie. Rosencrantz annonce alors à Hamlet qu'il aura bientôt une occasion de se divertir car une troupe de comédiens arrive au château.

Hamlet accueille la troupe au son d'une fanfare de trompettes. Il demande aux comédiens de jouer le lendemain soir, au château, *Le Meurtre de Gonzague*. Mais il souhaite insérer dans la pièce une tirade qu'il aura lui-même composée. Une fois seul, Hamlet se parle à lui-même et dévoile son plan : il fera jouer aux comédiens, devant le roi, une scène qui rappellera le meurtre de son père et il observera le roi pour voir s'il se trouble.

ACTE 3

Scène 1 : Le lendemain, Rosencrantz et Guildenstern avouent au roi Claudius qu'ils n'ont pas réussi à découvrir les raisons de la folie de Hamlet. Pour savoir si Hamlet

souffre vraiment du mal d'amour, Claudius et Polonius décident de provoquer une entrevue entre Hamlet et Ophélie. Ils se cachent pour observer le couple.

Hamlet arrive, perdu dans ses pensées. Vaut-il mieux vivre ou mourir ? Être ou ne pas être...? Soudain, il aperçoit Ophélie. Il loue sa beauté mais lui dit ne plus l'aimer et l'exhorte à se retirer dans un couvent, loin de la perversité des hommes. Puis il la quitte brusquement. Ophélie reste seule, accablée de douleur.

Le roi et Polonius sortent de leur cachette. Claudius ne croit pas que Hamlet soit frappé du mal d'amour. Il éprouve quelque soupçon et envisage d'envoyer Hamlet en Angleterre, pour l'éloigner de la Cour.

Scène 2 : Dans la grande salle du château, Hamlet explique aux acteurs comment jouer la tirade qu'il a écrite. Tous s'installent donc pour la représentation. Le spectacle est introduit par une pantomime qui indique le sujet de la pièce. On voit un roi endormi sur un banc. Un traître lui verse du poison dans l'oreille, puis il fait la cour à la reine, qui après quelques protestations finit par le suivre. La pièce commence ensuite. Deux comédiens entrent : un roi et une reine. Ils sont mariés depuis trente ans et ils s'aiment passionnément ; mais le roi est malade et il imagine qu'après sa mort, sa femme se remariera. Horrifiée, elle proteste, car un second mariage est toujours une trahison; épouser un autre homme, ce serait faire mourir son mari une seconde fois... Le roi s'endort. Un certain Lucianus, neveu du roi, entre en scène et verse du poison dans son oreille...

Brusquement, le roi Claudius se lève et quitte la salle. On allume les lumières, tous sortent. Guildenstern et Rosencrantz d'abord, Polonius ensuite, viennent dire à Hamlet que sa mère, bouleversée, demande à lui parler.

Scène 3 : Claudius juge que la folie de Hamlet est devenue dangereuse. Il demande à Guildenstern et Rosencrantz d'accompagner Hamlet en Angleterre. Claudius, resté seul, s'agenouille, en proie aux tourments et horrifié par son crime. Hamlet entre en silence, mais il s'abstient de le tuer pendant sa prière : son âme irait au paradis...

Scène 4 : La reine reçoit Hamlet dans sa chambre. Celui-ci lui tient des propos accusateurs. Effrayée, craignant qu'il ne la tue, elle appelle à l'aide. Polonius, qui était caché derrière la tapisserie pour écouter, pousse un cri de terreur ; surpris, Hamlet donne un coup d'épée dans la tenture : Polonius tombe et meurt. Hamlet révèle alors à sa mère l'ignominie de sa conduite et condamne la turpitude de Claudius. La reine, abattue, reconnaît sa faute. Le Spectre du roi défunt apparaît alors. Mais seul Hamlet le voit. Le fantôme demande à Hamlet de ne pas accabler plus longtemps sa mère, mais de l'aider; puis il sort. Hamlet prie sa mère de revenir à la vertu et de ne pas céder aux avances de son mari.

ACTE 4

Scène 1 : La reine apprend à Claudius que Hamlet a tué Polonius. Claudius demande à Rosencrantz et Guildenstern de transporter le corps de Polonius dans la chapelle.

Scène 2 : Hamlet refuse de remettre le corps de Polonius à Rosencrantz et Guildenstern et il les accuse d'être achetés par le roi.

Scène 3 : Claudius ordonne à Hamlet de partir immédiatement pour l'Angleterre. Mais une fois seul, Claudius dévoile son plan meurtrier : il fera exécuter Hamlet.

Scène 4 : La scène se déroule près d'un port danois. Le jeune Fortinbras envoie son capitaine saluer le roi du Danemark et le prévenir qu'il traverse le royaume danois avec son armée pour se rendre en Pologne. Hamlet, en route vers le port, rencontre le capitaine qui lui explique que Fortinbras expose sa vie et celle de ses hommes pour conquérir un petit territoire polonais sans valeur. Hamlet médite alors sur lui-même : Fortinbras lui donne un exemple de courage désintéressé. Et lui qui a son père à venger, qu'attend-il pour passer à l'acte ?

Scène 5 : Quelques semaines plus tard, à Elsenør. Ophélie, cruellement délaissée par Hamlet et profondément affectée par la mort de son père, a perdu la raison. Soudain arrive Laërte, le frère d'Ophélie ; revenu de France, il accuse le roi d'avoir tué son père. Quand il voit Ophélie en train de chanter et de distribuer des fleurs à tous, il crie vengeance. Claudius le pousse à rechercher le coupable.

Scène 6 : Hamlet envoie une lettre à son ami Horatio au cours de la traversée qui le menait en Angleterre, il a été capturé par des pirates qui l'ont finalement libéré. Il demande à Horatio de le ramener au Danemark.

Scène 7 : Claudius a convaincu Laërte que Hamlet est coupable du meurtre de son père et responsable de la folie de sa sœur. Il l'aidera à se venger. Entre-temps, Claudius reçoit la lettre de Hamlet qui l'informe de son retour au Danemark. Laërte voit dans ce retour une occasion de vengeance. Claudius et Laërte fomentent alors un plan : Laërte, conviera Hamlet à une joute et le combattra avec une épée empoisonnée. S'il manque son coup, le roi tendra à Hamlet une coupe empoisonnée. La reine entre pour annoncer qu'Ophélie s'est noyée en cueillant des fleurs.

ACTE 5

Scène 1 : Dans un cimetière, deux fossoyeurs creusent la tombe d'Ophélie. Bien qu'elle se soit certainement suicidée, elle aura une sépulture chrétienne. Hamlet et Horatio entrent dans le cimetière. Hamlet, à la vue des crânes et des ossements, médite sur la vanité des choses humaines. Puis les deux jeunes gens voient arriver un cortège funèbre Hamlet découvre avec horreur que c'est Ophélie que l'on va enterrer. Laërte saute dans la fosse pour dire adieu à sa sœur. A ce moment, Hamlet surgit et saute aussi dans la fosse Laërte l'empoigne. Ils ne sortent de la fosse qu'après avoir été séparés par les assistants. Hamlet lance un défi à Laërte il lui déclare que l'amour d'un frère ne saurait égaler l'amour qu'il éprouvait pour Ophélie. Puis il sort.

Scène 2 : Peu après les funérailles, dans la grande salle du château, Hamlet fait part à Horatio de la perfidie de ceux qu'il croyait ses amis, Rosencrantz et Guildenstern. Il lui raconte que, lorsqu'il était avec eux sur le bateau qui les menait en Angleterre, il a découvert dans leur cabine une lettre écrite par le roi dans laquelle ordre était donné de lui trancher la tête dès son arrivée. Hamlet a subtilisé la lettre et en a écrit une autre notifiant de tuer les deux porteurs du message. Et le lendemain, les pirates ont attaqué le navire, ils ont capturé Hamlet, tandis que Rosencrantz et Guildenstern

poursuivaient leur route vers l'Angleterre et couraient vers leur destin. Hamlet pense qu'il est grand temps de châtier le roi.

Un courtisan, Osric, survient. Il a une communication à faire à Hamlet de la part du roi : le roi a parié qu'au cours d'une joute à l'épée entre Hamlet et Laërte, ce serait Hamlet qui porterait le plus de coups. Hamlet accepte le pari.

Le roi, la reine et la Cour entrent dans la grande salle. Le roi met la main de Laërte dans celle d'Hamlet, avec la volonté apparente de les réconcilier. Hamlet, invoquant sa folie, demande à Laërte de lui pardonner sa conduite au cimetière. Les deux jeunes gens se réconcilient : le combat qu'ils vont mener sera une joute fraternelle. Laërte prend l'épée empoisonnée. L'assaut commence, lorsque le roi tend à Hamlet une coupe emplie de poison. Hamlet la refuse : il la boira après le combat. Mais la reine Gertrude la porte à ses lèvres, buvant à la victoire de Hamlet. Le roi tente de l'en empêcher, mais il est trop tard.

Laërte blesse Hamlet qui retourne l'épée contre Laërte, et le blesse aussi. A ce moment, la reine s'effondre, morte. Hamlet crie à la trahison. Laërte lui révèle que tous deux vont mourir, car l'épée qui les a touchés est empoisonnée. Il dénonce le roi, coupable aussi de la mort de la reine. Hamlet, furieux, frappe le roi de l'épée venimeuse, puis il le force à terminer la coupe de poison. Le roi s'écroule. Laërte et Hamlet s'accordent leur pardon avant de mourir. Laërte rend l'âme, tandis que Hamlet agonisant apprend que le jeune Fortinbras revient triomphant de Pologne. Hamlet souhaite qu'il accède au trône du Danemark, puis il meurt dans les bras d'Horatio. En même temps, des ambassadeurs annoncent la mort de Rosencrantz et de Guildenstern. Fortinbras portera donc la couronne royale. Il ordonne que Hamlet ait des funérailles dignes d'un grand soldat.

CONTEXTUALISER LE TEXTE

1/ SHAKESPEARE (1564-1616)

Sa biographie lacunaire a pu conduire certains critiques à mettre en doute l'existence et l'identité même de Shakespeare. Ces doutes ne sont pas réellement fondés mais ils peuvent pourtant s'expliquer : l'œuvre de Shakespeare offre une telle diversité thématique, stylistique, générique (tragédies légendaires comme *Hamlet*, tragédies historiques, comédies, comédies féeriques, drames historiques, sonnets...) qu'elle peut donner l'impression d'avoir été composée à plusieurs mains.

L'écriture de Shakespeare qui s'inscrit dans le mouvement littéraire et culturel de l'époque (le baroque) est en effet une écriture rhapsodique : elle tisse en toute liberté des éléments très hétérogènes.

Contrairement à ce que sera le théâtre français de l'époque classique, inféodé à la règle des trois unités, au souci de la bienséance et au respect d'une uniformité de ton, le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains (Marlowe par exemple) est un théâtre dont la seule règle est l'hybridation. Quelle en est la raison ? Accorder le plus possible l'écriture aux pulsations mouvantes du vivant (comme le revendiqueront plus tard V. Hugo et les romantiques), mais aussi satisfaire aux attentes d'un public très divers (à la fois populaire et érudit). S'explique ainsi dans *Hamlet* le montage de scènes « à grand spectacle » : empoisonnement, duel, apparition surnaturelle d'un fantôme... (susceptibles de retenir l'attention fuyante de spectateurs occupés à tout autre chose qu'à la représentation) et de scènes posant des questions politiques (réflexion sur le pouvoir et l'usurpation), des questions existentielles, métaphysiques (les monologues d'Hamlet) et/ou métalinguistiques (scène des fossoyeurs). S'explique ainsi le collage de registres très différents (lyrique, polémique, tragique, comique -clowneries des fossoyeurs mais aussi d'Hamlet lui-même).



2/ LE THEATRE ELISABETHAIN

Codes et thématiques

Les codes convoqués par Shakespeare sont, du reste, ceux du théâtre élisabéthain, nommé ainsi en référence au règne d'Elisabeth Ire (1558 -1603) mais qui se prolonge jusqu'en 1642 (date à laquelle seront instaurées, à la demande des dévôts, des lois répressives interdisant les spectacles). La première tragédie élisabéthaine, *Gordobuc*, écrite par Thomas Sackville et Thomas Norton, impose une nouvelle forme (décasyllabes iambiques que Shakespeare utilisera dans la première version d'*Hamlet*) et une nouvelle thématique : le conflit politique autour de l'unité du territoire et de la personne royale. Le questionnement politique qui n'était encore qu'ébauché dans les intermèdes représentés au Moyen-âge à l'intérieur des pièces morales et didactiques (les Mystères et les Moralités) devient, dans une Angleterre en pleine expansion et en pleine mutation (on passe du régime du religieux au régime de l'historique), un axe fort des tragédies élisabéthaines.

Les sources d'Hamlet : la tragédie de la vengeance

Shakespeare ne crée pas *Hamlet* ex nihilo: les auteurs de la Renaissance, s'inspirant des tragédies particulièrement sanglantes de Sénèque (qu'ils traduisent à partir de 1559) font leur fond de commerce d'un thème qui séduit le public : la vengeance. Ainsi, *La tragédie espagnole* de Thomas Kid (1558-1594), par exemple, qui reprend le schéma de *Thyeste* de Sénèque, semble avoir été (avec l'adaptation par Belleforest de la légende danoise d'Amleth) l'une des principales matrices de la pièce de Shakespeare : on y trouve un spectre accusateur, un père qui jure de venger son fils mais qui pour avoir le temps de mener son enquête, prend le masque de la folie et organise une représentation théâtrale grâce à laquelle il confond les coupables. Même si dans la pièce de Thomas Kid c'est au père de venger son fils et non l'inverse les similitudes avec Hamlet sont frappantes :

Résumé : le roi du Danemark (Hamlet père) vient de mourir. Son frère Claudius lui a succédé et a épousé sa veuve, la reine Gertrud. Or le fantôme du roi apparaît à Hamlet (son fils) et lui apprend que Claudius est à la fois fratricide et régicide. Cette révélation provoque chez le Prince un désir, ou plutôt un devoir, de vengeance et une réflexion douloureuse sur les enjeux d'une telle action.



APPREHENDER LA COMPLEXITE DE L'ŒUVRE

1/ AMPLIFICATION DE LA TRAGÉDIE DE LA VENGEANCE

Non seulement Shakespeare reprend les invariants de la tragédie de la vengeance, mais il opère une amplification du thème : Si Hamlet doit venger son père, Laërte (tué par Hamlet fils) et Fortimbras (tué par Hamlet père) ont également à venger le leur. La tirade inspirée de Virgile met d'ailleurs en scène un quatrième vengeur : Pyrrhus tue Priam pour venger la mort de son père Achille.

2/ DEREGLLEMENT DE LA TRAGÉDIE DE LA VENGEANCE.

Que la vengeance d'Hamlet soit différée, qu'une enquête sur la culpabilité de Claudius soit nécessaire, tout cela fait partie des lois du genre (sinon il n'y aurait pas de pièce !) Mais dans le cas *d'Hamlet* la machine de la vengeance semble se dérégler. Hamlet en effet ne peut se décider à passer à l'acte et s'il tue Claudius à la toute fin de la pièce c'est comme malgré lui (les événements vont plus vite que sa propre décision). Hamlet parle mais n'agit pas : au moment où il pourrait tuer Claudius, il l'épargne, sous prétexte que celui-ci, en prière, partirait au ciel confessé (ce que n'a pas eu le temps de faire Hamlet père). Le fil dramatique de la pièce est incontestablement « troué » par les monologues d'Hamlet qui suspendent l'action et introduisent une discontinuité dans la linéarité narrative. Pour reprendre la distinction que Michel Vinaver fait entre « **pièces-machine** » (enchaînement de causes et d'effets, principe de nécessité) et « **pièces-paysage** » (juxtaposition d'éléments discontinus), on pourrait presque dire *qu'Hamlet* est une pièce-machine qui, parce qu'elle se dérègle, *devient* une pièce-paysage¹.

L'enquête policière vite liquidée au niveau de la fable (la représentation théâtrale qui démasque Claudius intervient dès l'acte II scène 2) est comme détournée: c'est en réalité sur le cas Hamlet que le lecteur/spectateur est amené à enquêter !

3/ MAIS POURQUOI HAMLET NE PASSE-T-IL DONC PAS A L'ACTE ?!

Cette question a excité de nombreux commentateurs. Quatre types de réponse sont généralement avancés.

a) Hamlet serait un être faible, un être débile physiquement et mentalement.

Cette affirmation ne semble pas validée par le texte : la mélancolie d'Hamlet ne l'empêche pas d'être un escrimeur de premier ordre (comme le rappelle Ophélie), un homme courageux et avisé qui sait se tirer d'un mauvais pas : il s'évade du vaisseau, sauve sa vie, fomenté un stratagème pour faire éliminer ses deux faux amis.

b) Hamlet (que d'aucuns comparent, du reste, au personnage d'Œdipe) serait victime de son Œdipe : il est moins préoccupé par le meurtre de son père (victime pourtant et d'un régicide et d'un fratricide) que par le remariage de sa mère avec son oncle.

¹ Michel VINAVER, *Écritures dramatiques*, Actes sud Babel, Arles, 1993.

De fait la référence récurrente aux *draps incestueux*, son dégoût de la « *fornication* » l'injonction faite à sa mère de ne plus coucher avec son père, la violence verbale qu'il manifeste contre elle (le fantôme de son père est même contraint d'intervenir pour le calmer !!) et contre Ophélie (qui semble payer pour sa mère) peuvent cautionner cette interprétation.

Toutefois on peut être moins convaincu lorsque le critique anglais E. Jones, par exemple, va jusqu'à affirmer que Hamlet, s'identifiant inconsciemment à Claudius qui fait ce que lui-même aimerait faire (coucher avec Gertrud), ne peut tuer Claudius sans se tuer lui-même. « *Tout se passe comme si Claudius représentait l'aspect le plus profond et le plus secret de sa personnalité* » explique-t-il².

c) Hamlet serait un être fondamentalement dépressif et de ce fait totalement impuissant à agir.

Le texte, dès le début de la 2e scène (donc avant la révélation du spectre et avant la décision d'Hamlet de prendre le masque de la folie), évoque en effet les symptômes d'un être atteint de mélancolie (selon la théorie des humeurs héritée d'Hippocrate, le tempérament mélancolique est l'équivalent du tempérament dépressif). Il est troublant de constater qu'à ce propos ce qu'on dit de lui correspond à ce qu'il en dit lui-même :

Le Roi. – *D'où vient que les nuages planent toujours sur vous ?*
La Reine. – *Cher Hamlet, rejette cette couleur nocturne*
(...)
Ne cherche pas toujours les paupières baissées...
(...)
Hamlet. – *Ce n'est pas seulement mon manteau d'encre, tendre mère,*
Ni les habits coutumiers d'un noir solennel,
Ni les soupirs haletants d'une respiration forcée...
(...)
Car ce sont des actions qu'un homme peut jouer.
Mais j'ai ceci en moi qui passe le paraître,
Et tous ces harnachements et habits de la douleur.

Et le monologue qui suit manifeste un dégoût de vivre et une pulsion suicidaire
Oh ! Si cette trop solide chair pouvait fondre,
Se liquéfier et se résoudre en rosée,
Ou si l'Eternel n'avait pas édicté
Sa loi contre le suicide ! ô Dieu, Dieu !

Toutefois cette mélancolie n'est pas donnée comme structurelle : elle est liée au traumatisme du remariage rapide de sa mère.

« Les viandes rôties des funérailles
Ont été servies froides au repas du mariage »

dit-il à Horatio à la fin de cette même scène 2.

Ophélie souligne d'ailleurs (III,1) à quel point Hamlet a été un « *noble esprit* », « *un courtisan, un soldat, un savant* » accompli,

« L'espérance et la rose d'un beau royaume,
Le miroir du goût et le modèle des formes
L'objet du respect de tous ... »

d) Une autre lecture (peut-être la plus convaincante) privilégie l'inscription *d'Hamlet* dans une historicité. Hamlet est le miroir de son époque. Le « *globe détraqué* » (I, 5 monologue) dont il parle est polysémique : il s'agit moins de son crâne que du monde dans lequel il vit.

² E. Jones, *Hamlet et OEdipe*, 1949, trad. , Gallimard, Paris, 1967.

Hamlet se trouve donc dans un monde détraqué où les *viandes des funérailles sont servies froides au mariage*. Plus loin dans la scène, il dit à Horatio :

« *Le temps est disloqué. O destin maudit,
Pourquoi suis-je né pour le remettre en place !* »

« *Il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark.* »

Le monde pour Hamlet n'est qu'un « *jardin où le chiendent monte en graine (I, 2)* » ; lui qui a étudié à l'université de Wittenberg et qui est nourri d'une culture humaniste n'y trouve plus sa place. La corruption, le machiavélisme de Claudius lui sont devenus insupportables depuis qu'il a réalisé en prenant un recul (géographique et philosophique) qu'ils n'étaient pas les seuls modes de fonctionnement face au réel. Mais Hamlet a perdu l'élan héroïque. Lui pèse de devoir remettre le monde en place. Et surtout, il ne cesse de s'interroger sur sa légitimité à le faire (par rapport à dieu mais aussi par rapport à lui-même). Il est prisonnier d'un dilemme : agir et n'être que le serviteur d'un mort (dont on ne sait pas exactement s'il n'est pas de nature diabolique) ou ne pas agir et se faire complice d'un criminel.

On comprend mieux dès lors pourquoi Shakespeare a créé le personnage de Laërte, figure jumelle d'Hamlet (Victor Hugo dans son *Shakespeare* est le premier à noter cette parenté : « Hamlet fait au-dessous de lui un autre Hamlet ; il tue Polonius, père de Laertes et voilà Laertes vis-à-vis de lui-même dans la même situation que lui vis-à-vis de Claudius » ; à la scène 2 de l'acte V, Hamlet lui-même le concédera à Horatio : « Dans l'image de ma cause je vois le portrait de la sienne »).

La similarité des situations fait en effet d'autant mieux ressortir la singularité d'Hamlet. Comme le dit Jean Paris, Laërte représente « *l'Action coupée de la conscience quand Hamlet représente la Conscience coupée de l'Action* »³. (Fortimbras réussira peut-être la synthèse des deux : Actif comme Laertes mais usant d'une pondération, d'une souplesse, d'une réflexion qui le feront renoncer au moment stratégique à la guerre contre les Danois. Il est le garant d'un retour à l'ordre et à un nouvel ordre, à la fin de la pièce.)

Laërte, en tout cas, appartient à l'ancien monde : le début du règne d'Elisabeth est marqué par une confiance aveugle dans les possibilités des conquêtes humaines et Laërte, comme tous les personnages des drames élisabéthains de cette époque, va, sans état d'âme, droit à la bataille et à la conquête. Aucune ironie, aucun scepticisme quant au but qu'il poursuit.

« *La connaissance tue l'action parce que l'action exige qu'on se voile la face dans l'illusion* » explique Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie à l'âge classique*.

Or Hamlet, lui, a une conscience exacerbée du monde (pas tant d'ailleurs, comme le croit Nietzsche, du Monde conçu comme entité immuable, que du monde tel qu'il est en ce début de XVIIe siècle.)

Il appartient à un monde nouveau ou du moins il se trouve douloureusement à la transition de l'ancien et du nouveau : la fin du règne d'Elisabeth (qui coïncide justement avec l'écriture d'*Hamlet*) est marqué par une atmosphère plus sombre (l'état de guerre avec l'Espagne s'installe). Les temps deviennent incertains. Le moment de l'exaltation nationale sans questionnement et sans doute est terminé.

*Doute que les astres soient de flammes,
Doute que le soleil tourne,
Doute que la vérité soit la vérité,
Mais ne doute jamais de mon amour ! II, 2*

Le monde depuis Copernic et Galilée a perdu ses repères au sens propre et physique du terme (balayé le géocentrisme médiéval : la terre n'est plus au centre du monde et le monde se perd dans un univers infini). La remise en cause des principes séculaires, des réponses

³ Jean Paris, « Hamlet et ses frères » in *Univers parallèles*, vol. 1, Paris, 1975.

toutes faites apportées par la religion, dans une période historiquement et politiquement troublée, engendre inquiétudes et incertitudes. La conscience de la mort, par exemple, perd la signification religieuse qu'elle avait jusqu'à là.

Dans cette perspective les monologues d'Hamlet (I,2 ; I,5 ; II,2 ; III,1 ; III,3...), miroirs de son intériorité, sont aussi le reflet non seulement d'une interrogation sur la condition humaine en général mais aussi et surtout d'une interrogation inquiète sur le monde de ce début du XVIIe siècle, en plein bouleversement : interrogation qui signale la naissance de la pensée moderne à laquelle Montaigne dans ses *Essais* en 1580 a déjà frayé le chemin.

« Rien n'est en soi bon ou mauvais, la pensée le rend tel » nous dit Hamlet (II,2).

L'indécidabilité d'Hamlet fonde sa modernité.

4/ UNE PIECE REFLEXIVE

*Ainsi la conscience fait de nous des lâches,
Et ainsi la couleur première de la résolution
S'étiole au pâle éclat de la pensée,
Et les entreprises de grand essor et de conséquence
Se détournent de leur cours
Et perdent le nom d'action. (I, 1)*

a) Une réflexion sur le langage

« Et perdent le nom d'action ».

Enjeux fondamentaux dans la pièce : le nom et l'action, le rapport du mot et de l'action.

Quelle valeur donner à l'action dans ce monde dérégulé ? mais quelle valeur aussi donner aux mots ?

Ce qui semble plus que tout tarauder Hamlet (comme Shakespeare dans ses *Sonnets*), c'est cette absence d'adéquation entre les mots et les choses.

La scène des fossoyeurs (V,2) est un exemple particulièrement significatif de l'inadéquation des signes et de la polysémie des mots.

Au début de la pièce Hamlet croit encore à l'adéquation entre ce qu'il *semble* et ce qu'il *paraît* : « Je ne sais pas ce que sembler signifie », alors que ses paroles d'amour à Ophélie sont mises en doute par Laërte et Polonius (pour eux, l'inadéquation entre les mots et les choses est une évidence). Mais le traumatisme de la révélation du spectre met fin à cette innocence. Hamlet devient lui-même le lieu de l'opacité des signes. (Il faudra attendre la fin de la pièce et l'imminence de sa mort et de son inscription légendaire pour qu'il reprenne confiance dans leur pouvoir : il demande à Horatio de *dire* son histoire).

Il apprend alors comme les autres à mentir, à jouer et à piéger. Tout est pipé au royaume de Danemark et les mots comme les épées sont des armes. La parole est Action. Elle ne cesse de modifier les positions de celui qui parle ou à qui on parle.

Le tableau ci-dessous montre bien que les mots comme les armes peuvent piéger et tuer.

Pièges	Tendu à qui ?	Tendu par qui ?	Quels moyens ?	Qui est victime ?
1 ^{er} piège	Le Roi Hamlet	Le Roi Claudius	Poison versé dans l'oreille (I,5)	Le roi Hamlet
2 ^e piège	la reine Ophélie Polonius	Hamlet	La simulation de la folie (I, 5)	Ophélie (II, 1)

	Claudius Courtisans			
3 ^e piège	Claudius	Hamlet (II, 2)	Le théâtre dans le théâtre (III,2)	Claudius trahi par son trouble (III, 2)
4 ^e piège	Hamlet	Claudius la reine Polonius (II, 2)	Complicité d'Ophélie Dissimulations derrière la tapisserie (III, 1 et III, 4)	Hamlet écouté à son insu. Polonius tué Ophélie folle de désespoir se noie (IV, 7)
5 ^e piège	Hamlet	Claudius (IV, 3)	Complicité de Guildenstern et Rosencrantz. Lettres au roi d'Angleterre lui ordonnant de tuer Hamlet sur le champ (IV,3)	Hamlet est exilé.
6 ^e piège	Guildenstern et Rosencrantz	Hamlet (V, 2)	Fausse lettres ordonnant de faire exécuter G et R. (V, 2)	

Hamlet désespère à ce point du langage qu'il n'y voit plus que violence: il tue Ophélie par ses mots, il torture sa mère par ses mots.

Mais les mots faux (ceux du théâtre) sont aussi une arme qui paradoxalement peut se mettre au service de la vérité : le théâtre, en effet, véhicule a priori un langage faux puisque sur scène les signifiants ne renvoient pas à des signifiés, le langage théâtral est fondé sur l'absence des référents, (l'acteur pleure sur Hécube alors que la situation n'est pas réelle, et qu'Hécube n'est rien pour lui ; le comédien joue à être triste mais il ne l'est pas réellement. Le théâtre est donc le lieu même du divorce entre les signes et les référents et c'est sans doute pourquoi il obsède Hamlet, et c'est sans doute pourquoi l'idée lui vient de l'utiliser pour rétablir la vérité.

Il est significatif que Claudius ne réagit pas au moment de la pantomime lorsque les acteurs miment le meurtre de Hamlet père. Tout se passe comme si **seuls les mots avaient du pouvoir. Claudius ne voit qu'à partir du moment où les mots viennent doubler les gestes.**

b) Le théâtre dans le théâtre

Ce dispositif qui redouble la théâtralité en insérant dans une pièce une autre pièce (ici, *Le meurtre de Gonzague*) n'est pas spécifique à Hamlet (Shakespeare l'a déjà utilisé notamment dans *Le songe d'une nuit d'été* et dans *La Mégère apprivoisée*) et il est d'une façon générale fréquemment utilisé dans le théâtre élisabéthain, qui dans une perspective baroque, aime à considérer le monde comme un théâtre (l'enseigne du théâtre du Globe prend, du reste, comme devise la sentence latine : « *Totus mundus agit histrionem* » = tout le monde joue un rôle et le mot globe renvoie souvent chez Shakespeare à la fois au théâtre et au monde)

Mais sa fonction dans *Hamlet* est particulièrement intéressante : **faire réagir et faire agir.**

- Sur le plan dramatique : cette « *souricière* » comme il l'appelle, donne à tous la preuve de la culpabilité de Claudius (affolé de voir son propre crime représenté sur scène, celui-ci quitte précipitamment la cour) et elle

a pour conséquence le départ immédiat d'Hamlet pour l'Angleterre et l'ordre de Claudius de le faire tuer.

- Sur le plan de l'inconscient : cette souricière n'est-elle pas aussi un piège qu'Hamlet ourdit pour lui-même dans l'espoir que la représentation de la scène du meurtre produise en lui un électrochoc susceptible de le faire agir? (à moins qu'au contraire, elle ne fonctionne que comme l'indice du désir d'Hamlet de différer le passage à l'acte réel.)

Force est de constater en tout cas qu'Hamlet dans cette scène cherche à occuper le terrain : endossant tous les rôles, il est à la fois acteur, auteur – « *Pourriez-vous au besoin apprendre par coeur une tirade de douze à seize vers que je veux écrire ?...* » (II, 2) – spectateur et metteur en scène (III, 2) : Hamlet donne une vraie leçon de théâtre aux comédiens, les invitant à un jeu dépouillé : « *Laissez votre discernement vous guider. Réglez le geste sur le mot, et le mot sur le geste, en vous gardant surtout de dépasser la modération de la nature car tout ce qui est forcé s'écarte de ce à quoi vise l'art du comédien, dont l'objet, aussi bien à l'origine que maintenant, fut et demeure de présenter en quelque sorte le miroir à la nature...* ». Leçon que le metteur en scène Philippe Adrien cite du reste en exemple à ses élèves du conservatoire dans *Instant par instant* : « *Hamlet bon dieu, c'est au début du XVIIe siècle, on s'étonne qu'il faille aujourd'hui répéter ce qu'il en a dit ! D'autant que depuis lors, Stanislavski est intervenu pour ajouter à ces considérations d'Hamlet - qui, c'est vrai, concernent plutôt le comportement extérieur- la dimension intérieure, la nécessité de fonder le jeu sur la vérité intérieure... Cela dit, Hamlet y était presque : prendre son propre discernement pour guide, dit-il⁴.* »

La souricière n'est, d'ailleurs, pas le seul lieu d'une cérémonie théâtrale. La pièce entière (traversée par le lexique du théâtre) semble contaminée par le **théâtre dans le théâtre, dans la mesure où se met en place un dispositif de surveillance** : tous les personnages cherchent à s'épier et sont tour à tour acteur, spectateur, metteur en scène (Polonius par exemple règle au moins à deux reprises la représentation: dans l'acte II, 2 il fomenté un plan pour écouter avec le roi, cachés derrière une tenture l'entrevue d'Hamlet avec Ophélie ; à l'acte III,4, il fait répéter son rôle à la Reine avant qu'elle ne s'entretienne avec Hamlet...). La dernière scène, le duel entre Laërte et Hamlet, peut se lire comme un autre spectacle donné à la cour (sauf que là encore les spectateurs finissent par devenir les acteurs : la reine avant le roi boit la coupe empoisonnée...). Quant à Hamlet, la décision de prendre le masque de la folie et « *d'affecter une humeur bouffonne* », si elle lui permet de parler librement, de manier l'ironie et de dire au détour d'images apparemment décalées son fait à chacun, cette décision le met aussi en permanence en situation d'acteur.

5/ UNE PIÈCE ENIGME

a) Une machine à questionnement

Mais qu'en est-il de ce masque ? Ne finit-il pas par lui coller à la peau (comme chez le futur *Lorenzaccio* de Musset) ?

Comment, sinon, comprendre sa violence verbale contre Ophélie ? Comment interpréter le fait qu'Hamlet dans la chambre de sa mère soit le seul à entendre et à voir le spectre ?

Qu'en est-il exactement de ce spectre : est-il un fantôme, un démon, une projection mentale d'Hamlet... ?

Pourquoi Hamlet ne parvient-il pas à s'expliquer le mystère de son inaction ?

⁴ Philippe Adrien, *Instant par instant*, Actes Sud-papiers, 1998

b) Une bipolarité structurelle

Le fameux « *To be or not to be* », formule si énigmatique qu'elle autorise toutes les projections de sens possible, n'est-elle pas finalement à la fois emblématique et programmatique de toutes les questions laissées dans la pièce sans réponse et pour Hamlet et pour le spectateur ? de toutes les bipolarités sémantiques ? de toutes les figures de double (Hamlet / Ophélie pour le rapport à la folie Hamlet / Laërte pour le rapport à la vengeance...)

Mais la modernité et la pérennité d'Hamlet ne tiennent-elle pas justement à ces zones d'ombre ? La pièce (tant commentée, tant mise en scène) n'est-elle pas devenue un **Phénix** du fait même qu'elle est un Sphinx ?



TRADUIRE HAMLET

Le texte est en anglais. Le metteur en scène est allemand et la pièce se joue en français !
Palimpseste européen : Mathias Langhoff a passé commande à Jörn Cambreleng pour qu'il traduise en français la traduction que lui-même et Heiner Müller avaient faite en allemand pour le metteur en scène Beno Besson.

1/ PRINCIPES DE TRADUCTION SUIVIS PAR JÖRN CAMBRELENG

- Le principe directeur est le suivant : restituer l'épaisseur du questionnement. Respecter la poétique de l'ouverture du sens. Ne pas chercher à vouloir résoudre toutes les énigmes posées par le texte. Elles le seront par le plateau... ou pas ! et dans ce cas le spectateur recevra l'énigme comme telle. Mais en même temps trouver un juste équilibre pour assurer la lisibilité du texte.
- Rendre compte de l'alternance entre la prose et la poésie dans le texte.
- Respecter la forme iambique (ce qui est plus facile quand on passe de l'anglais en allemand car ces deux langues ont entre elles des affinités syntaxiques : la syntaxe française, elle, est moins souple)
- Respecter l'unité de sens constitué par le vers. Limiter les enjambements, pour être au plus près de ce que le vers induit pour l'acteur comme « gestus ».
- Respecter autant que possible la forme à laquelle Shakespeare s'est astreint : le distique rimé pour les césures conclusives.

NB : Shakespeare dont la culture humaniste a été interrompue (pas d'études universitaires poussées) semble toujours vouloir prouver à ses collègues lettrés qu'il est « capable » de bien faire et d'après Jörn Cambreleng c'est la raison pour laquelle il cherche toujours à en faire un peu plus !!

- Faire entendre les nombreux doubles sens du texte (adressés simultanément au parterre et aux lettrés)
- Ne pas rajouter systématiquement de ponctuation au texte non ponctué de Shakespeare, même pour aider les acteurs à reprendre leur souffle ! Cette absence de ponctuation est souvent une forme sens : ainsi les longues tirades de Claudius constituées d'une seule phrase qui s'étend sur dix vers disent-elles par leur sinuosité et leur méandre la dimension reptilienne de Claudius (cf. la métaphore du serpent).
- Faire entendre le travail réflexif de Shakespeare sur la langue. Par exemple, il auto-commente (« *au risque d'épuiser ce pauvre mot* » le double jeu de mot *sur* « *rond* » et *sur* « *chère* » (fondé sur une syllepse)

*Ces ronds de jambe ne valent pas un rond. Fais-toi plus chère
sans quoi, au risque d'épuiser là ce pauvre mot,
tu risques de t'arrondir, et c'est moi qui paie l'addition (I, 3)*

Autre exemple : voir plus bas, « *mobled queen is good* »

NB : La traduction de Jörn Cambreleng est réactualisée chaque jour au regard des répétitions auxquelles il assiste : le plateau infléchit la traduction.

2/ QUELQUES EXEMPLES DE DIFFERENTES TRADUCTIONS

- II, 2 (à propos de la reine dans le texte de Virgile récité par un comédien)

First paly : *But who- ah woe !- obled queen*
Hamlet: *The mobled queen ?*
Polonius: *That's good, "mobled queen" is good*

Markowicz : « *la reine enfoulardée* »

Déprats : « *la reine capuchonnée* »

Lorant : « *la reine emmitouflée* »

Cambreng : « *la reine dépenaillée* »

Si les trois traductions du mot « *mobled* » (to mob = faire foule autour de, assaillir ?) sont assez proches, celle de Jörn Cambreng « *la reine dépenaillée* » introduit une connotation légèrement sexuelle qui colore les répliques d'Hamlet (étonnement et dégoût?) et de Polonius (intérêt soudainement réveillé : Hamlet deux répliques plus haut lui disait « *Il lui faut une histoire paillarde, sinon il s'endort.* »)

- III, 2 (la reine désire s'entretenir avec Hamlet)

Ros : « *She desires to speak with you in her closet ere yoy go to bed* »

Déprats : « *dans sa chambre* »

Markowicz : « *dans sa chambre* »

Lorant : « *en son cabinet* »

Cambreng : « *dans son appartement* »

Le choix du mot « *chambre* » au regard de la problématique œdipienne d'Hamlet (de son obsession des draps incestueux de sa mère, de son injonction à la chasteté à la fin de l'entretien...) fait sens.

Le mot « *cabinet* » met, lui, davantage l'accent sur le huis clos : le cabinet peut en effet avoir le sens de lieu retiré et étroit.

- III, 2 (Hamlet avant la représentation des comédiens répond à Ophélie qui vient de lui demander "Will he tell us what this show meant"?)

Ay, or any show, that you will show him. Be not you ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means."

Lorant : « *Oui, ou tout autre spectacle que vous lui montrerez. Si vous n'avez pas honte de vous montrer en spectacle, il n'aura pas honte de vous dire ce que cela signifie* »

Déprats : « *Oui, comme de tout spectacle que vous voudrez bien lui montrer. N'ayez pas honte de montrer, lui n'aura pas honte de vous en dire le sens* »

Markowicz : « *oui, ou de tout spectacle dont vous le feriez spectateur. Ne rougissez pas de vous montrer, celui-là ne rougira pas de vous dire dans quel sens il faut vous prendre.* »

On voit très bien, dans cet exemple, deux options de traduction très différentes : l'une (Déprats), presque littérale, et l'autre (Markowicz) qui trouve sa cohérence par contamination avec l'entourage contextuel (Hamlet ne cesse de tenir des propos grivois à Ophélie tout au long de cette scène).

• III, 4

« *Nay, but to live*
In the rank sweat of an enseamed bed... »

Lepoutre et Lorant: « *Non...* »

Bonnefoy : « *Oui...* »

Malaplate : « *oh!* »

Déprats : « *Quoi!* »

Markowicz ne le traduit pas !

Michel Vinaver, dans son étude de III, 4, commente ainsi le « *nay / quoi* » : « *Déprats s'approche sans doute davantage que les autres de l'usage shakespearien du terme qui consiste à corriger, amplifier, ou accentuer quelque chose, ou à exprimer une douce protestation*⁵. »

Traduire *nay* par *quoi* (forme sémantiquement neutre et de ce fait ouverte à toutes les modalités) est en effet plus fidèle à la poétique d'ouverture de sens inscrite dans la pièce.

NB : Une interview de Markowicz à propos de sa traduction *d'Hamlet* (versification, attention au matériau sonore...) est consultable en ligne sur le site : www.passiontheatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle.



⁵ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, op. cit.

REECRIRE HAMLET

EN MANTEAU ROUGE, LE MATIN TRAVERSE
LA ROSEE QUI SUR SON PASSAGE PARAÎT DU SANG.
OU HAM. AND EX.
BY WILLIAM SHAKESPEARE.

Tel est le titre de la pièce mise en scène par Mathias Langhoff !
Il s'agit donc en réalité d'une réécriture de la pièce.

Mais traduction, réécriture, n'est-ce finalement pas la même chose. Comme le dit Georges Banu dans un texte consacré à Vitez⁶ : « *Ecrire, traduire, jouer, mettre en scène relèvent d'une pensée initiale, fondée sur l'activité même de traduire, c'est-à-dire sur la capacité, la nécessité et la joie d'inventer sans trêve des équivalences possibles : dans la langue et entre les langues, dans les corps et entre les corps, entre les âges, entre un sexe et l'autre* ».

La liberté prise avec le texte shakespearien, et qui peut paraître iconoclaste, semble faire écho à la position de Brecht telle qu'il l'a défendue dans *L'achat du cuivre* (texte inachevé et fragmentaire rédigé entre 1920 et 1950 et constitué d'environ trois cents fragments) : pour Brecht (comme pour Heiner Müller) les textes classiques (qui ne valent que par leur capacité potentielle à nous aider à comprendre le monde dans lequel nous vivons) sont en effet possiblement soumis à un traitement très libre : simples « *matériaux* », ils peuvent être dépecés, fragmentés, collés à d'autres matériaux textuels... La trop grande sacralisation des classiques (que Brecht associe à la rage de possession « *bourgeoise* d'un « *mobilier spirituel* » national !) contribue à leur dépérissement. « *Cette attitude de déférence, les classiques l'ont payée cher. Par déférence, on les a estropiés, et à force de les encenser, on leur a fait perdre leur éclat. Ils s'en seraient mieux sortis si on avait adopté avec eux une attitude plus libre...* ».

Quelques exemples de cette liberté d'attitude :

- Ajout de chansons (inspirées pour la plupart des *Sonnets* de Shakespeare, des poèmes d'Auden –poète anglais du XXe siècle–, des ritournelles populaires, de la version de salon de « *No more heroes* » des Strangers...)
- Monologue « *to be or not to be* » chanté par la Reine, Guildenstern et un officier qui servent en même temps le café, des gâteaux, distribuent des cadeaux et des tracts publicitaires !!
- Monologue d'Hamlet (IV, 5) dit à la fois par Hamlet et par Laërte (figure à la fois de double et d'antithèse)
- Monologue de Macbeth « *To-morrow, and to-morrow, and to-morrow* » prononcé par Hamlet (signe chez lui de dérèglement mais aussi de parenté avec Macbeth : Hamlet est aussi sommé de tuer par une présence surnaturelle)
- Changement de sexe : Horatio devient Horatia !
- Déplacement de scènes :
1/ le monologue « *to be or not to be* » (III, 1) repris par Hamlet (après le chant évoqué plus haut) intervient après sa rencontre avec Ophélie et non avant.

⁶ Georges Banu, « Aujourd'hui je traduis du grec », in Jean-Michel Déprats (Éd.), *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Éd. Climats et Maison Antoine Vitez, 1996.

2/ La réplique de Polonius qui présente les comédiens normalement à l'acte II « *Ce sont les meilleurs acteurs au monde. Tragédie, comédie, drame historique, pastorale, pastorale comique, tragédie...* » est prononcée dès l'acte I, 2 au moment de l'arrivée de Gertrude et Claudius. Ce déplacement est évidemment très signifiant: il permet la généralisation du théâtre dans le théâtre : ce à quoi nous allons assister c'est à une double représentation puisque les acteurs vont jouer à jouer Hamlet !

NB : Comme dans le manuscrit de Shakespeare, le texte réécrit pour la mise en scène n'est structuré ni en actes ni en scènes .Nous les avons toutefois indiqués pour la clarté du repérage (les références renvoient à la traduction Déprats chez Folio plus Classiques).



QUELQUES PISTES POUR ANALYSER LA MISE EN SCÈNE

1/ MATTHIAS LANGHOFF

« Exemplaire parce que ayant fait ses classes au Berliner Ensemble, il possède une technique bien comprise et sans faille et une idéologie sans complaisance. Bernard Dort a pu dire de lui : « C'est le metteur en scène le plus brechtien que je connaisse, c'est à dire que même en s'en étant éloigné dans la forme il en conserve une base fondatrice. Mais il est atypique dans la mesure où, sachant faire théâtre de tout, il hait et s'efforce de détruire le théâtre ou plutôt une théâtralité conventionnelle qu'il récuse...il n'est jamais là où on l'attend... chaque mise en scène est une recherche, une exploration qui se remet en question et en danger... Le théâtre devient à la fois un laboratoire où l'on expérimente pour faire éclore une pièce, où l'on réfléchit sur le monde, et un immense chantier où tous, galvanisés par l'émulation qu'il propage, travaillent ensemble et à proximité du plateau ; rivalisant de créativité, sonorisateurs et couturiers, accessoiristes et éclairagistes plongent les acteurs dans un environnement technique qui évoluera avec eux⁷... ».

NB : C'est ainsi que des ateliers de couture et une petite forge à accessoires se sont installés dans le bar et dans une chapelle du Parvis Saint-Jean.

La mise en scène d'Hamlet

NB : Le spectacle étant en création, il évolue chaque jour ; les indications qui vont suivre correspondent à un état du travail et sont donc susceptibles de ne pas correspondre tout à fait à la représentation définitive.

Le théâtre élisabéthain

A l'origine, le théâtre n'avait pas de lieu propre : les églises pour les textes sacrés, la rue pour les Mystères, la place publique et les cours d'auberge pour les Moralités et intermèdes. Les universités, les quatre écoles de droit de Londres, la cour, les châteaux avaient des lieux scéniques pour des représentations privées.

Le premier théâtre public « The theatre » est construit dans le Nord de Londres en 1576 (relégué dans les faubourgs par souci de moralité !). Vers 1590 quatre théâtres sont construits au Sud de la Tamise dont le Globe (théâtre de la troupe de Shakespeare) qui pouvait accueillir jusqu'à 1 300 spectateurs.

Tous ces théâtres étaient bâtis sur le même modèle (inspiré sans doute des lieux de fortune où les représentations se jouaient jusque là, notamment les cours des auberges avec leurs galeries et balcons donnant sur l'aire de jeu) : une enceinte circulaire (ce « O en bois » comme dit le prologue de *Henry V*) ceint par des parois de bois avec des galeries couvertes et un parterre à ciel ouvert. La place où se tenait le public reflétait sa condition sociale : le parterre « pit » était réservé au peuple qui assistait à la représentation tout en buvant et mangeant. Les galeries circulaires en bois, situées sur les côtés et derrière la scène, étaient destinées à un public plus fortuné. La scène surélevée par des tréteaux, était parfois couverte de en partie par un toit de chaume et comportait une trappe permettant aux fantômes d'apparaître et de disparaître. Elle avançait presque jusqu'au milieu de la salle comme une tribune où l'acteur venait s'adresser directement au public (proximité et connivence confortant l'absence de séparation entre la scène et la salle). Le mur du fond était percé de deux portes donnant accès à la « tiring-house » (les coulisses).

Les représentations ont longtemps eu lieu le jour, sans rideaux ni éclairages. Pas de décor, très peu d'accessoires, des costumes à valeur symbolique : le théâtre élisabéthain ne pouvait

⁷ Matthias Langhoff, introduction et entretien par Odette Aslan, CNSAD-Actes Sudpapiers, 2005.

être un théâtre réaliste. Il sollicitait en permanence l'imaginaire du spectateur comme en témoigne le prologue de *Henri V* adressé aux spectateurs

(...) Cette arène pour combat de coqs

Peut-elle contenir

Les vastes champs de France ? Où pouvons-nous faire

Entrer

Dans ce O de bois les casques

Qui semaient l'effroi dans l'air de ?

Oh ! Pardonnez (...)

*Travaillons sur les forces de **vo**tre imagination.*

(...) Suppléez à nos imperfections par vos pensées.



2/ UNE CITATION DU THEATRE ELISABETHAIN

« *Le metteur en scène est un Mnémon, un homme –mémoire⁸.* ». De même que la société grecque archaïque délégait au Mnémon la fonction de gardien des traces du passé (avant que ne soient instituées des archives écrites) de même le metteur en scène vient témoigner aujourd'hui de ce que fut hier.

La mise en scène de Mathias Langhoff n'entend pas, pour autant, se livrer à une improbable reconstitution archéologique du théâtre élisabéthain mais de façon fragmentaire elle cherche, semble-t-il, à en convoquer certains aspects.

La scénographie cherche le contact entre la scène et la salle

- Pas de 4e mur : certains spectateurs seront installés à des tables disposées sur le plateau même (façon cabaret). Cet espace commun aux spectateurs et aux acteurs (qui marcheront sur les tables comme sur les remparts d'Elseneur ou comme sur une scène de cabaret) n'est pas sans rappeler l'avant-scène du théâtre élisabéthain.

- Les acteurs pourront être à la fois dans le jeu et hors jeu (adresses possibles aux spectateurs attablés)

- Théâtralité exhibée : les spectateurs se retrouvent en posture d'acteurs (sur le plateau) tandis que les acteurs (dans le dispositif du théâtre dans le théâtre) seront à certains moments du spectacle en posture de spectateurs.

NB : à Cour est, d'ailleurs, représenté un vieux théâtre en bois tout déglingué.

Démultiplication des airs de jeu permettant une simultanéité de tableaux

- « Machine à jouer » : tournette à jardin (suggérant différents espaces) et servant à la fois de kiosque pour l'orchestre et de manège pour le cheval.
- Vieux théâtre de bois
- Panneau à claies, en fond de scène (entre le théâtre et la tournette) = résonance avec la problématique voir / ne pas être vu ? (« dissimulations derrière la tapisserie »...). Ce panneau, par ailleurs, en étant suspendu, crée un espace supplémentaire (le spectre apparaît en passant en dessous à genoux)

Plaisir (chansons, cabaret...) et réflexion comme dans le théâtre élisabéthain !

⁸ Didier Plassard in Sylvie Robert & al., *Mises en scènes du monde*, Colloque international de Rennes, Les Solitaires intempestifs, 2005.

3/ FAIRE ENTENDRE LE TEXTE AU PRESENT

« *Le metteur en scène nous permet d'examiner le présent à la lueur du passé* » et le passé à la lueur du présent. « *Le travail de mémoire ne fait pas seulement ressurgir le passé, il commente la relation que nous entretenons avec lui* » (Didier Plassard).

C'est pourquoi la mise en scène met en tension le présent et le passé (anachronismes : costumes, radio diffusant la météo marine, chansons...). L'objectif du metteur en scène n'est pas de réactualiser la pièce *pour* la réactualiser mais d'inviter le spectateur à enregistrer des écarts : se faisant celui-ci se trouve dans la même posture qu'Hamlet (à la jonction d'un monde ancien et d'un monde nouveau).

Un des fils rouges de la mise en scène semble bien être la question suivante : comment rendre le spectateur **actif**, de telle sorte qu'il puisse **entendre au présent** un texte vieux de plusieurs siècles ?

- Mettre en jeu la représentation, mettre en jeu le fait qu'on fait du théâtre, montrer les coutures (ce qui par ailleurs fait écho à la thématique du théâtre dans le théâtre présente dans *Hamlet*). Faire comme si la mise en scène s'inventait au présent : les acteurs jouent à jouer et se faisant ils font devant nous leur « numéro » de cabaret et parfois jouent à se rater (par exemple, l'acteur qui joue Hamlet entame une tirade de Macbeth !).
- Créer une réversibilité acteurs/ spectateurs dans la pièce et dans la salle permet de réactiver la superposition des deux paradigmes principaux de la pièce : agir / ne pas agir - être acteur/ être spectateur.
- « Désempoisser » le texte (qui croule sous les gloses et les mises en scène), laver notre regard, en déjouant les attendus :
 - Faire d'une tragédie un cabaret (qui déconstruit la linéarité de la pièce, introduit une discontinuité par la succession de numéros appréhendés indépendamment, tout en traitant sur un mode jubilatoire le tragique de la pièce). Conserver la tension entre tragédie et cabaret (l'accompagnement musical peut porter le drame mais il peut aussi intervenir en contrepoint).
 - Choisir pour jouer Hamlet un acteur plus vieux que l'actrice qui joue sa mère (brouillage temporel qui vaut du reste comme signe d'un monde dérégulé)...

Bref placer, comme le disait Barthes, à propos du théâtre de Brecht, des «épingles japonaises» (épingles munies d'un grelot pour éviter qu'on ne les oublie dans l'habit) !!

- Donner sa chance à tous les personnages (Claudius n'aime-t-il pas la reine au point d'avoir tué son frère par amour pour elle ? N'essaie-t-il pas de résoudre les problèmes territoriaux ? Ne fait-il pas le mal en cherchant à faire le bien ?...) Laisser le spectateur en décider (ou pas !)
- Ne pas chercher à donner de leçon ou de réponse définitive sur la pièce. Ouvrir au contraire le sens comme une fleur japonaise.
- Mettre en scène un animal : le cheval comme irruption d'un pur présent !

QUELQUES PISTES PEDAGOGIQUES

1/ LE TEXTE

- Faire le relevé des informations qui concernent Hamlet en partant des trois pronoms personnels.

Je = ce qu'il dit de lui
Tu = ce qu'on lui dit
Il = ce qu'on dit de lui.

- Comparer plusieurs traductions et faire des lectures à haute voix de chacune d'entre elles pour déterminer quelle est celle qui passe le mieux l'épreuve du plateau.
- Faire des joutes verbales : essayer d'imposer à l'autre une traduction plutôt qu'une autre.
- Polyphonie : un élève dit le texte en français et l'autre en anglais (avec un léger décalage)
- Dire le texte en français mais avec un accent anglais pour donner à entendre la langue en « l'étrangéisant ».

2 / LA MISE EN SCENE

- Comment résoudre la question des différents lieux (remparts, salle du château, cachettes, plaine danoise, cimetière...)?
- Comment résoudre la question de l'apparition du spectre ?
- Quelle distribution pour Hamlet ? Faut-il comme Robert Cantarella notamment (Théâtre de Genevilliers, 1997, avec Florence Giorgetti dans le rôle de Gertrud et Christophe Brault dans le rôle d'Hamlet) choisir contre toute attente un acteur bien en chair pour jouer Hamlet ? Ce parti pris chez Cantarella notamment est-il guidé par le désir de prendre au pied de la lettre les mots d'Hamlet !! (I, 1)
« Oh ! si cette trop trop solide chair pouvait fondre » ?

- Quelques metteurs en scène qui ont monté Hamlet :

- Robert Cantarella (voir site déjà cité à propos de la traduction de Markowicz)

- Patrice Chéreau (le spectre arrive sur un cheval au galop : fulgurance sur le plateau de la Cour du palais des papes, à Avignon !)

- Antoine Vitez (Théâtre national de Chaillot, 1983): *« Richard Fontana ne nous donne pas l'image romantique du jeune homme névrosé, plutôt celle d'un homme aux prises avec une grande question à résoudre. Comment rétablir la justice dans un royaume de l'injustice et sans utiliser les moyens de l'injustice (...) toute la tragédie est dans cette représentation de la raison contre l'intolérance, de la démocratie contre la tyrannie.*

*(« Le théâtre est la chose
où je saisirai la conscience du Roi » dit Hamlet)*

« Moi je trouve », poursuit Vitez, « qu'il y a en Hamlet quelque chose de christique. » La scénographie de Yannis Kokkos : un espace vide où jouent les corps, les ombres, les silhouettes. A l'avant-scène, une estrade où s'assoient les spectateurs du théâtre dans le théâtre, où ont lieu toutes les confrontations et les combats. Du noir et du blanc et la couleur rouge du rideau qui d'avant en arrière coupe la scène en profondeur. Le rideau rouge qui, à l'instant où Hamlet tue Polonius à travers l'étoffe, tombe brutalement sur ses épaules et

l'enveloppe d'une chape de sang. Le rideau rouge, dans la mise en scène de Vitez, est particulièrement chargé de sens : il est notamment utilisé de manière polémique pour dénoncer le vieux type de théâtralité de la boîte à illusions⁹.

- Peter Brook (2000) : scénographie très dépouillée¹⁰. Principal élément scénographique, une sorte de tatami rouge sert d'espace de jeu. Cette couleur organise un véritable réseau de conflits entre les personnages. L'acteur (de couleur) qui joue Hamlet avec dynamisme rompt avec la représentation traditionnelle du personnage. Soucieux de faire entendre des voix internationales, Brook fait jouer le meurtre de Gonzague par des comédiens d'origine asiatique (utilisation du Nô et du Kabuki)

- Ostermeier (Avignon 2008, Cour des Papes) : théâtre dans le théâtre généralisé, univers de la surveillance, de la vidéo, (Hamlet porte une caméra à l'épaule) et de la vidéo surveillance ! ; deux espaces : l'avant-scène recouvert de boue dans laquelle les personnages pataugent de façon tragico-burlesque, et une table de banquet - lieu du pouvoir, qui s'avance et recule, dissimulée par un rideau à lamelles métalliques (qui sert aussi d'écran vidéo : y sont projetées les visions déformées du monde que se fait un Hamlet devenu réellement fou, réellement paranoïaque dans un monde corrompu où la nécessité d'agir et d'agir vite rend impossible toute complexité de la pensée). Hamlet a le corps gras et affaissé. Ostermeier voit en lui un gros adolescent attardé qui a été trop choyé par ses parents et qui devient fou devant son impuissance à agir ! Gertrud (habillée en star « bling bling ») et Ophélie sont interprétées par la même actrice (réactivation de la lecture oedipienne). Six acteurs seulement font, du reste, tous les rôles : ce qui (au regard de l'identité) ajoute à la confusion mentale d'Hamlet !

ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

Trois adaptations d'*Hamlet* dont l'écriture est en elle-même déjà cinématographique (découpage possible par séquences...) :

- Laurence Olivier (1948)
- Kenneth Brannagh (1996)
- Peter Brook (2000)

⁹ cf. Florence Naugrette, « La relève du rideau » in *Art Press*, Numéro spécial : *Le théâtre, Art du présent Art du passé*, 1989-1990

¹⁰ cf. Peter Brook, *L'Espace vide*, Écrits sur le théâtre, Points Seuil, Paris, 2001 (1968 pour la version anglaise).

INSTANTANES DU « CHANTIER » HAMLET

Instantanés pris au cours des répétitions avec la complicité de Matthias Langhoff, François Chattot, Olivier Dejours et Jörn Cambreleng¹¹.

1/ HAMLET / MUSIQUE

Pour Matthias Langhoff, la musique est une dimension intégrante du chantier *Hamlet* : l'écriture du spectacle, l'« adaptation », passe par là autant que par le travail sur le texte, le décor, la mise en scène. Il a fait appel à Olivier Dejours, compositeur et chef d'orchestre, avec lequel il a déjà travaillé pour *Le Roi Lear* (et qui a dirigé Chattot dans l'opérette *Là-haut* de Maurice Yvain).

OLIVIER DEJOURS¹² : « Le projet de départ, celui d'un "cabaret", reste toujours le fond. Mais Shakespeare ne se laisse pas si facilement faire. (Matthias se méfie beaucoup de *Hamlet*, il dit souvent que ce n'est pas sa meilleure pièce.)

(Quand j'ai entendu parler de ce projet, quand François m'a contacté pour y participer, j'ai été très heureux parce que je me suis dit, bon je vais enfin comprendre quelque chose à cette pièce.)

Matthias aime énormément Laurence Olivier. Mais en même temps, il dit : un quart d'heure de Laurence Olivier dans le film *Hamlet* qu'il a réalisé m'ennuie. Alors qu'un quart d'heure de *The Entertainer*¹³ c'est magnifique. Pourquoi ?

Il y a cette envie que « notre » *Hamlet* penche plus du côté de l'énergie de *The Entertainer* que de cet ennui-là.

Il y a une vraie confrontation entre cette pente cabaret et le fait que *Hamlet*, c'est quand même une tragédie.

On cherche d'ailleurs du côté de certaines musiques qui sont en même temps terribles et infiniment gaies. Dans les musiques tziganes par exemple, souvent le texte est tragique et la musique ne semble pas s'en soucier. Ce qui ne signifie pas que la musique du spectacle fera référence à la musique tzigane : la référence est bien le cabaret, ou le *music-hall*.

Dans ce que j'écris, il y a quand même une musique tragique (qui correspond à ce que je sais faire), au début et à la fin.

Au début, que Matthias introduit par un prologue, c'est une sorte d'ouverture orchestrale, suivie d'un mélodrame¹⁴. Ce prologue est immédiatement suivi par l'irruption de la musique de cabaret. L'exercice est difficile, on passe d'une musique qui "porte" le drame, qui l'accompagne, à une musique en rupture, en opposition.

Mais cette contradiction n'est pas un mensonge : parce qu'elle traverse le texte de Shakespeare lui-même, qui est sujet à de fréquents et étonnants changements de registre, brutaux, incroyables. « Quoi, c'est Shakespeare qui a écrit ça ? ».

Les chansons dans le spectacle sont elles aussi de deux types : celles qui sont comme surgies de la pièce, par exemple le fossoyeur chantant en creusant ; et celles provenant d'ailleurs, poèmes de Shakespeare ou d'autres, en allemand ou en anglais (elles seront peut-être traduites en français), qui rompent, "commentent", éclairent un personnage ou une situation.

Matthias travaille à partir d'une image sonore très vive, des références à des chansons de cabaret, à des musiques provenant d'univers musicaux souvent très différents des miens. Le chantier est aussi le lieu de cette confrontation, de cet échange. »

¹¹ Sauf mention contraire, les propos qui suivent ont été recueillis (et transcrits) par Ivan Grinberg lors de brèves rencontres avec Matthias L, François C et Jörn C le 10 octobre 2008.

¹² Au téléphone, le 15 octobre 2008 à déjeuner.

¹³ *The Entertainer*, film de Tony Richardson, d'après la pièce de John Osborne, avec Laurence Olivier, 1960 [en français « *Le Cabotin* »].

¹⁴ *Mélodrame* au sens musical du terme, soit une composition spécifiquement liée à un texte, le plus souvent déclamé.

2/ CABARET

Le dispositif scénique donne immédiatement corps au cabaret : de grandes tables où devraient venir s'installer des spectateurs font passerelle entre le plateau et le public.

L'« écriture » du spectacle, à commencer par ce dispositif, la musique d'Olivier Dejours, la présence du *Tobetobe Orchestra*, se nourrit de traditions de mélange du théâtre élisabéthain : les chansons qui rythment le spectacle, le théâtre dans le théâtre...

FRANÇOIS : « Matthias nous laisse entendre qu'il ne s'agit pas de « relooker » le *Hamlet* de Shakespeare en cabaret pour faire moderne, pour faire sensation, il s'agit plutôt de comprendre d'où vient que la tradition anglo-saxonne ait inventé le music-hall. C'est parce qu'elle est nourrie de Shakespeare. L'acteur élisabéthain, par le clown, par le bouffon, par le chant, est dans un rapport complet, et direct avec le public.

On répète la pièce en même temps qu'on aiguise les armes pour cette technique-là, jouer une pièce et, en même temps, être les protagonistes d'un cabaret, faire le service, amuser, chanter... »

MATTHIAS : « Il y a eu Sir Laurence Olivier dans *The Entertainer*, c'est la suite de ça. »

3/ TO BE TUBE

FRANÇOIS : « Sur le tube (*To be or not to be*) : ne pas lui tourner le dos, ne pas l'ignorer ; nous, notre métier est d'envoyer une dose quasi-mortelle de cliché, d'où ce travail en improvisation, on a chanté « to be » sur l'air de *La Panthère rose*, de la publicité Dim...

Matthias nous a retrouvé l'enregistrement de la comédie musicale *Hamlet* par Johnny¹⁵. Il dit : « Vous pensez peut-être que c'est de la merde. Peut-être, mais il a le courage de le faire. »

Dans le spectacle, il y aura peut-être un seul moment avec des projections, et ce sera comme un grand zapping, un clip de tours Eiffel avec tout un tas de « *to be or not to be* », de Sarah Bernhardt à Laurence Olivier... et puis à l'intérieur de ça, la tirade de Hamlet. »

Propos recueillis et transcrits par **Ivan Grinberg** - octobre 2008

¹⁵ *Hamlet Halliday*, 1976

HAMLET VU PAR MATTHIAS LANGHOFF : UN CHEF-D'ŒUVRE HORS NORMES

Jean-Pierre Thibaudat

Matthias Langhoff revient en force. Alors que son tête-à-tête furieux avec Lautréamont s'installe au Théâtre de la ville, son phénoménal "Hamlet-cabaret", créé en décembre à Dijon, part en tournée toute l'année: un chef-d'œuvre!

Que vous ayez ni vu ni lu "Hamlet", ou que vous connaissiez la pièce de Shakespeare par cœur, jamais vous ne l'aurez entendue comme l'offre Matthias Langhoff. Au "Hamlet-cabaret" tenu par l'acteur François Chattot, tout le monde est à la même enseigne: celle du théâtre, l'un des plus vieux métiers du monde. On est à la fête. 4h30 durant. Ô joie!

Quel plaisir de retrouver Langhoff dans le lit de Shakespeare, un auteur qu'il sent comme le chien sent son maître. Inoubliable et inoublié reste son "Roi Lear" avec Serge Merlin (1986). Son "Hamlet" le sera tout autant. Sinon plus.

Car "Hamlet" est la pièce la plus célèbre du monde comme la Joconde est le tableau le plus universel. On ne percera jamais le mystère du sourire de cette dernière, on ne viendra jamais à bout de l'étrangeté d'Hamlet. Langhoff affronte la pièce pour ce qu'elle est, la pièce des pièces, et pour la part irréductible d'intimité qu'il y insuffle. Le théâtre est aux commandes, le music-hall est son amant et son agent de liaison, le cabaret son lit.

Alors le spectre sort d'une poubelle

Quand le public entre dans la salle, un type est assis derrière une des tables dépareillées qui, au devant de la scène, dessinent un chemin chaotique. Il y a là des chaises accolées aux tables, d'autres tables, rondes celles-là, et d'autres chaises, vers la scène du théâtre (comme dans les cabarets).

Le public s'y assoit ou va prendre place sur les gradins de l'établissement. Il restait une chaise libre au bord d'une des tables, je me suis assis là et je ne l'ai pas regretté mais ceux des gradins semblaient aussi ravis de leur vue, plus globale.

Le type, on s'en doute, c'est un acteur, et pour l'avoir vu souvent jouer, je n'ai pas de mal à reconnaître François Chattot. Hamlet, donc. Il écrit. Concentré. Dans ses pensées. Il est vêtu comme vous et moi, d'une chemise blanche et d'un jean noir.

La tragédie, ce vieux fond de sauce du théâtre, va bientôt fondre sur lui quand le spectre de son père sorti d'une poubelle comme un personnage de Beckett va lui apparaître. Paré de son armure de l'ancien temps. Alors le corps d'Hamlet vacille, le voici qui s'étale à mes pieds. Je remarque ses bottines, de belles bottines en cuir à la mode d'aujourd'hui.

Le génie de Langhoff est souvent dans les détails

Un peu plus tard il repassera devant moi. Cela sera un homme qui n'a plus toute sa tête. Il y a de quoi, sa mère Gertrud a épousé son beau frère Claudius deux mois après la mort de son mari lequel, revenu d'entre les morts, vient d'apprendre à son fils qu'il a été empoisonné par son frangin, qu'il n'est donc pas mort d'une morsure de serpent comme le dit la version officielle, et que l'heure de la vengeance a sonné.

Hamlet n'a pas toute sa tête, la preuve par ses pieds: il porte maintenant un chausson de feutre orange à un pied et une botte de sept lieux à l'autre pied. On dirait un clown. Le génie de Langhoff est souvent dans les détails. Un changement d'humeur ou d'époque s'y condense. Son "Hamlet", c'est aussi le passage du féodal casque de viking avec cornes (que porte le vieux spectre) au casque poli des guerres modernes (les jeunes soldats de Fortinbras).

Mais quittons ces pieds et ces casques pour prendre un peu de recul. Que voit le spectateur? A gauche, une estrade de cabaret ornée d'une énorme coquille Saint-Jacques dans laquelle a pris place un orchestre. Quand l'estrade pivote, elle devient un petit théâtre, c'est là que la maigre troupe des

comédiens (deux) arrivant à Elseneur va prendre place et chez Langhoff, elle arrive plus tôt que dans la pièce : le théâtre n'attend pas.

Au centre du plateau, derrière les tables, une scène de cabaret-théâtre avec ses toiles peintes, ses rideaux, et sa scène tournante. Il y a encore une troisième scène entre les deux, dissimulée derrière un panneau qui peut s'ouvrir comme des persiennes et certains panneaux publicitaires, au commencement du spectacle le panneau affiche une publicité pour le fromage danois.

Un cheval (interprété par le pur-sang Biolet) passe et repasse entre ces trois espaces, il sert de monture, de décor (ah son cul au coeur de la coquille Saint-Jacques) et de métaphore: le spectacle est constamment à cheval entre le cabaret enfiévrée et la pétrification de la tragédie, l'Histoire et son célèbre théâtre de la politique veille en coulisse.

To be or note to be, the tube

Bref, le bazar Langhoff est avancé. Un bazar agencé, modifié, amélioré au fil des répétitions car chez ce metteur en scène tout caracole de front: le jeu, les lumières, le décor, les accessoires, la musique et les chansons qu'Olivier Dejours a composé au fur et à mesure. Et que joue le Tobetobe-Orchestra ("To be" tube, on va y venir). Chaque moment clef de la pièce est rythmé par une chanson.

Plusieurs de ces fredaines sont joliment chantées par Gertrud (Emmanuelle Wion) ou par Hamlet, mais toute la troupe y va de bon cœur. Le pic étant atteint avec le moment attendu par tous, la célèbre tirade "To be ou not to be", "être ou ne pas être". Comment faut-il la prendre? Par tous les bouts, répond Langhoff.

C'est un tube, the tube, alors allons-y. Et la troupe regroupée de chanter ça sur l'air de "Hello Dolly" ou "Summertime" tandis que Polonius qui vient d'être occis par Hamlet en profite pour lancer des baisers au public et que d'autres (Ophélie, etc.) distribuent des tracts publicitaires et des bonbons aux spectateurs. Shakespeare est un bon produit d'appel.

Action directe or not Action directe

Et puis, renversement, une loupiote s'allume dans les gradins, Hamlet est dessous, Chattot chuchote la tirade au public, intime, proche, une belle tranche de théâtre de proximité. Et ça repart au cabaret et ça revient, cette fois Hamlet-Chattot est au milieu des tables, debout comme un prince ou un chanteur de music-hall mais sans micro, il dit les mots face au public dans une sorte d'énonciation calme et déterminée qui fait que ces mots nous traversent comme si on les entendait pour la première fois.

Faut-il agir ou accepter la "précaution" "qui donne à notre misère une si longue vie"? Faut-il tuer pour en finir avec "l'oppression du puissant, l'écrasement du fier/La douleur d'un amour bafoué, les attermolements de la loi"? Action directe or not Action directe?

Hamlet pourrait tuer le roi scélérat, l'amant de sa mère alors que l'usurpateur est de dos et qu'il prie, il ne le fait pas. Son arme c'est le théâtre. C'est aussi son passe temps, son hochet, sa valeur refuge. Langhoff est proche de cet Hamlet-là. Le balancement entre le "To be" et le "Not to be" imprime son tempo non seulement à la scène de la célèbre tirade mais à tout le spectacle.

Le crâne de Yorick et sa main en prime

Alors, tout se tient. Les libertés que s'autorise Langhoff sont souvent dans la logique de sa vision comme l'arrivée avancée des comédiens dont on a déjà parlé ou ce double d'Hamlet en pointillé qu'est le personnage du clown ajouté par Langhoff sur lequel on reviendra.

Tout se tient, car le cabaret a tous les droits, de la blague potache qui voit le fossoyeur tendre le crâne de Yorick au prince du Danemark mais aussi sa main ("et voilà sa main", réplique inventée probablement au cours des répétitions et conservée) à la chanson paillardes que chante Ophélie au fond de son tombeau, en passant par la reine se confessant sur un divan avec dans son dos un Polonius prenant des notes, psychanalyste impromptu de madame (et soudain le visage de Jean-Claude Jay se met à ressembler à celui de Freud).

Dans ce domaine du théâtre à tout va, le plus beau détournement consiste à mettre dans la bouche du roi et non d'Hamlet (comme dans la pièce) les conseils d'élocution et de jeu donnés aux comédiens qui vont jouer devant la cour d'Elzeneur. "Parlez avec aisance, s'il vous plaît, d'une langue déliée..." Ce roi assassin -un bon comédien donc, puisqu'il joue l'innocent- qui tient ces propos de vieux pro de la scène est interprété par Anatole Koama, un acteur burkinabé, qui force sur l'articulation des mots pour mettre en valeur leur rhétorique et, ce faisant, renvoie à la langue de bois des politiques.

La chaîne des amitiés

Tant de choses encore à dire. Tenez: l'amitié. C'est l'un des maîtres mots de l'aventure de ce spectacle. Et pour commencer l'amitié entre Matthias Langhoff et Heiner Müller. Il y a trente ans, ils ont traduit ensemble la pièce de Shakespeare en allemand.

Jörn Cambreleng en a établi la version française, base du spectacle. Le titre du spectacle n'est pas "Hamlet" (produit culturel estampillé) mais du pur Müller:

"En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang."

La suite et fin du titre est du pur Langhoff:

"Ou Ham. and ex by William Shakespeare."

C'est la première scène de la pièce. Horatio vient de voir le spectre mais, au chant du coq, il disparaît. Horatio a ces mots:

"Mais voyez, l'aube en vêtement de bure/Foule à l'Orient, là-bas, la rosée des hautes collines" (dans la traduction d'Yves Bonnefoy).

Conférence de Heiner Müller en 1988 (époque où le bloc de l'Est bascule) sur Shakespeare. Il décrit "Hamlet" comme "une fin de partie à l'aube d'un jour inconnu". Et en vient à sa traduction:

"Mais voyez le jour en manteau rouge qui va/par la rosée de la colline à l'Orient là-bas."

Près de quatre cents ans plus tard, cette autre version:

"En manteau rouge le matin traverse/La rosée qui sur son passage paraît du sang" (traduction Jean-Pierre Morel).

Entre les deux il y a, pour ma génération, la Longue Marche à travers l'enfer des Lumières, à travers le marais de sang des idéologies.

Le jour où Chattot a dit banco

Trente ans après, Langhoff reste fidèle à Müller. Le service communication en charge de la promotion du spectacle aurait bien voulu que le titre choisi par Langhoff ne soit qu'un sous-titre et qu'on écrive en grand "Hamlet". Langhoff, homme fait d'obstination, n'a pas cédé. L'amitié cela n'a pas de prix.

Amitié encore celle qui relie François Chattot à Matthias Langhoff. Les deux hommes ont souvent travaillé ensemble, la première fois c'était avec "Le Roi Lear". Alors quand François Chattot a pris la direction du théâtre Dijon Bourgogne, il a proposé à Matthias de réaliser son vieux rêve dont personne ne voulait: un "cabaret Shakespeare".

Matthias Langhoff est un de nos plus grands hommes de théâtre même si le ministère de la Culture ne le sait pas. Mais il fait peur: ses spectacles et ses propos sont imprévisibles. Chattot, chapeau, a dit banco.

Le spectacle a été créé au théâtre du Parvis Saint-Jean en décembre et entame ces jours-ci une tournée qui le conduira à l'Odéon en automne.

Stehlé le clown à tout faire

Amitié tout autant celle qui unit le Suisse Jean-Marc Stehlé et Langhoff. Ils se sont connus dans les années 80 lorsque Matthias dirigeait le Théâtre de Vidy à Lausanne. Le premier est avant tout décorateur de théâtre, mais Langhoff aime aussi lui faire faire l'acteur.

Dans le spectacle, Stehlé est à la fois le spectre du père d'Hamlet, l'un des comédiens, le fossoyeur... tout en étant toujours le clown (ajouté par Langhoff) qui est comme le spectre du spectacle.

Langhoff monte toujours Shakespeare comme ce dernier le faisait lui-même au Théâtre du Globe avec une équipe de onze à treize acteurs (le compte est bon).

Mais l'idée de confier tous ces rôles à Stehlé dont celui du clown qui ne figure pas dans la pièce mais qui les unit tous, dépasse cette contrainte volontaire que s'impose Langhoff avec la bénédiction de la production ("économies, économies").

Stehlé-Ham est l'ombre portée d'Hamlet (le vieux roi devenu spectre s'appelle Hamlet et son fils porte son nom comme Fortinbras porte le nom de son père). Ham, un nom de clown aussi. Un nom de personnage beckettien tout autant. Un diminutif populaire pour finir. Langhoff ouvre les vannes du sens, des filiations. Le clown Stehlé, à travers ces différents rôles, est comme un oiseau posé sur l'épaule d'Hamlet. Il veille sur lui, l'épaule, lui donne la réplique.

Horatio devient Horatia

Enfin, il est une autre amitié propre à la pièce, Hamlet retrouve Horatio, un ami d'enfance qu'il n'a pas vu depuis un certain temps, venu à Elseneur assister aux funérailles du père de son ami. Langhoff confie le rôle à Agnès Dewitte, c'est la sixième fois qu'ils travaillent ensemble.

L'idée du changement de sexe a-t-elle précédé l'envie de retravailler avec cette actrice? Qu'importe, les voies de l'alchimie théâtrale langhoffienne sont, elles aussi, impénétrables. Horatio devient Horatia. Et l'amitié, devenue féminine, n'en est que plus forte, plus bouleversante. L'actrice grandit le personnage.

Et il en va de même pour le choix de l'actrice qui joue Ophélie, Patricia Pottier. L'image du personnage s'est fossilisée au fil des siècles et de ses représentations en une jeune fille effilée et pâle de préférence aux longs cheveux. Tout le contraire de Patricia Pottier, plus proche de la Rosetta des frères Dardenne que d'une princesse esseulée. Sa folie n'en est que plus poignante.

Langhoff, élevé en Allemagne de l'Est au biberon de Karl Marx, met l'accent sur la différence de classes: Ophélie n'est pas de sang royal. Son père Polonius (Jean-Claude Jay, d'une impeccable élégance d'acteur, comme toujours) un parvenu devenu Premier ministre en avalant bien des couleuvres, le lui dit ("Lord Hamlet est un prince éloigné de ta sphère").

Demain on remet ça

Il y aurait encore beaucoup à dire, par exemple sur les bonheurs de la traduction où les légères modifications que Langhoff apportent à l'ordonnancement de certaines scènes leur donnent ainsi plus de vigueur.

Venons-en à la fin du spectacle. Le roi, la reine, Laerte, Hamlet gisent morts. "Levez les corps!", dit Fortinbras ("qu'on enlève les corps" traduit Yves Bonnefoy). De fait, on les lève, pour aller les accrocher à des fils là-bas au fond du cabaret-castelet.

Des corps pendus à des fils, au repos. Des marionnettes remisées. On peut fermer le castelet. La représentation est terminée. Demain, on remet ça.

Alors, pour finir, citons ces premières phrases de François Chattot présentant son projet à la tête du Théâtre Dijon-Bourgogne dont ce spectacle est comme le manifeste. On les croirait parfois dictées par son Hamlet:

"Ce projet raconte, tel le funambule, comment avancer sur le fil d'une pensée qui ne veut oublier ni la beauté du monde ni le malheur du monde. La vie naît dans la violence: comment vivre ensemble avec elle? Nous nous opposons les uns aux autres: c'est une dimension de l'existence.

Comment faire communauté? Athènes a inventé le théâtre en même temps que la démocratie. Si la démocratie était accomplie, il n'y aurait plus besoin de théâtre. Sur cette blessure à vif, le théâtre dépose en chantant de l'acide et non du baume. Il remet entre les mains de l'homme, l'épopée de sa blessure et celle de tout son peuple.

Le théâtre lui redonne la force de son espoir, sans l'aveugler d'aucune illusion. "Les acteurs doivent danser sur le malheur." Et du fond du malheur, la figure tragique rit de sa propre douleur. Le clown trébuche en entrant sur la piste. Estragon attend Godot et n'arrive pas à remettre sa chaussure: toujours rires et larmes de voir nos vies en radiographie, en chambardement interminable."