



Du 24 mars au 3 avril 2009

HAMLET

De William Shakespeare / Mise en scène Claire Lasne-Darcueil

GRANDE SALLE

CONTACT SCOLAIRES

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

HAMLET

De William Shakespeare / Mise en scène Claire Lasne-Darcueil
Texte français André Marcowicz

Avec

Valère Bertrand

Patrick Catalifo

Alexandre Doublet

Alain Enjary

Vincent Gabard

Vincent Gatel

Charlotte Gosselin

Dominique Guihard

Claude Guyonnet

Gérard Hardy

Claire Lasne-Darcueil

Louis-Basile Samier

Richard Sammut

Aymeri Suarez-Pazos

Romans Suarez-Pazos

Thibault Suarez-Pazos

Danièle Virlouvét

Regard - Nicolas Fleury

Regard chorégraphique - Caroline Marcadé

Assistant à la mise en scène - Alexandre Doublet

Espace - Nicolas Fleury, Sylvain Girard et Claire Lasne-Darcueil

Travail vocal - Charlène Martin

Lumière - William Lambert

Son - Thomas Sillard

Costumes - Nicolas Fleury assisté de Frédérique Mougine et Jeanne Birckel

Maquillage et Coiffure - Catherine Nicolas

Régie Générale - Daniel Peraud

Régie lumière - Dominique Pain

Régie Plateau - Thierry Champalloux

Construction Décor - Daniel Peraud et Sophie Burgaud

Directeur Technique - Sylvain Girard

Durée : 4h (entracte comprise)

Coproduction : Centre Dramatique Poitou-Charentes, Célestins - Théâtre de Lyon, Théâtre & Auditorium de Poitiers - Scène Nationale

SOMMAIRE

HAMLET	5
CLAIRE LASNE-DARCUEIL	6
ENTRETIEN AVEC CLAIRE LASNE-DARCUEIL	7
LES ÉCHOS DE LA PRESSE	10
WILLIAM SHAKESPEARE.....	13
LA DRAMATURGIE SHAKESPEARIENNE.....	14
HAMLET : LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE	17
HAMLET ET LA FOLIE.....	18
PROPOS DE PETER BROOK	21

« La rencontre avec Patrick Catalifo m'a fait rêver à Hamlet comme à un enfant déjà vieux, ou un vieillard encore enfant. Je pourrais dire la même chose d'Ophélie ou de Polonius. La différence entre notre apparence physique et l'âge que nous portons réellement peut parfois rendre fou. Il m'a semblé aussi que cette quête du concret de la mort que mène Hamlet, jusqu'à l'insupportable dans la scène du fossoyeur, avec la part de rage et de provocation qu'elle comporte, était aussi, pour nos sociétés, salvatrice et saine. C'est aussi la recherche d'un certain courage. Celui de se regarder comme « futur squelette » (comme il le fait d'ailleurs avec le crâne), et comme « encore vivant », responsable de ceux qui ne sont plus là. Responsable du récit de leur histoire. Donc cette quête apparemment douloureuse produit avant tout de la vitalité (la vengeance) et de l'invention (l'art, le théâtre). »

Claire Lasne-Darcueil

HAMLET

La place qu'a gagnée Patrick Catalifo dans le paysage théâtral rend excitante cette confrontation avec l'un des rôles les plus impressionnants du répertoire. Comment explorer une nouvelle fois les tourments du jeune prince frappé du décès de son père et ne supportant pas le remariage de sa mère avec celui qui lui sera révélé comme l'assassin de son père ? Comment circuler dans ce flot de pensées contradictoires, de confrontations radicales à la mort, à l'amour, à la pureté ?



Le spectacle de Claire Lasne-Darcueil prend sa source dans la vision d'Hamlet que lui a inspirée Patrick Catalifo : un vieillard encore enfant, prisonnier de conflits intérieurs aussi violent que ceux d'un homme qui voit au miroir un autre visage que **le sien**. Sa rencontre nocturne avec le spectre de son père et le fou stratagème que Hamlet met en place pour consommer sa vengeance se déroulent ici dans un solennel espace noir tâché de carrés de terres rouges : la tombe d'Ophélie qui fleurit, celle du père qui se fissure, dans un espace poétique et sensible. Autant de regrets et de dégâts visibles qui subliment l'incarnation profonde qu'offrent les comédiens de ce drame légendaire, emblématique du génie de Shakespeare.

CLAIRE LASNE-DARCUEIL



Claire Lasne-Darcueil fut codirectrice avec Laurent Darcueil du Centre Dramatique Régional Poitou-Charentes de juillet 1998 à septembre 2007, date à partir de laquelle elle dirige seule le Centre Dramatique.

Elle a été formée à l'ENSATT (Marcel Bozonnet, Jean-Christian Grinevald) ainsi qu'au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Philippe Adrien, Bernard Dort, Mario Gonzalès, Stuart Seide).

En temps que comédienne, elle a travaillé avec Lucien Melki, Jean-Christian Grinevald, Christian Landy, Marcel Bozonnet, Marc Dugowson, Isabelle Janier, Stuart Seide, Marc Zammit, Anne Torrès, Jean-Paul Wenzel, Gilberte Tsai, Françoise Lepoix, Caroline Marcadé, Nicolas Fleury et Arlette Bonnard.

Elle a mis en scène *Les Acharnés* de Mohamed Rouabhi en 1993, *Les Fragments de Kaposi* de Mohamed Rouabhi en 1994, *Être sans Père (Platonov)* d'Anton Tchekhov en 1996, *Ma Petite Vie de Rien du Tout* de Mohamed Rouabhi en 1996, *Jérémy Fischer* de Mohamed Rouabhi en 1997, *Les Nouveaux Bâisseurs* de Mohamed Rouabhi en 1997, *Ivanov 1942/1999* d'Anton Tchekhov et François Truffaut (traduction de « Ivanov » de André Markowicz et Françoise Morvan) en novembre 1999, *Dom Juan* de Molière en mars 2001, *L'Homme des Bois* d'Anton Tchekhov (traduction de André Markowicz et Françoise Morvan) en avril 2002, *Princes et Princesses* de Michel Ocelot en juin 2003, *Joyeux Anniversaire* de Claire Lasne-Darcueil en mai 2004 sous chapiteau, Chantier *La Mouette* d'après *La Mouette* d'Anton Tchekhov en janvier 2006 à Poitiers, Chantier de création *Un Soir à Poitiers*, création en mai 2007 sous chapiteau à Poitiers dans le cadre du Printemps Chapiteau, réunissant des amateurs, des professionnels, des sourds, des entendants, des personnes handicapées (2 représentations), *La Mouette* d'Anton Tchekhov (traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan) en mai 2007, *Hamlet* de William Shakespeare (traduction André Markowicz), création en janvier 2009 au TAP de Poitiers, puis tournée dans le cadre de l'Hiver Chapiteau à Pamproux (79) et Dignac (16), reprise en mars et avril 2009 au Théâtre d'Auxerre et au Théâtre des Célestins à Lyon.

Elle anime également de nombreux ateliers en direction des professionnels et des amateurs.

ENTRETIEN AVEC CLAIRE LASNE-DARCUEIL

Hélène Richard : Les poitevins connaissent et apprécient votre travail sur Tchekhov. Cette fois, vous mettez en scène *Hamlet*, une célèbre pièce de Shakespeare. Est-ce que l'on se sent intimidé par une telle oeuvre ?

Claire Lasne-Darcueil : Oui. Mais c'est un peu comme lorsque j'ai commencé à travailler sur Molière (nous avons monté *Dom Juan*), tant qu'à s'attaquer aux grands auteurs, autant choisir les tubes... On est en même temps intimidé devant le chef d'oeuvre, et protégé par lui. Il y a qu'à le laisser faire.

Justement, quelle résonance a une telle pièce qui date du début du XVIIIème siècle, aujourd'hui ?

Ce sont des résonances intimes, c'est une pièce extrêmement intérieure, un voyage intérieur. Ce ne sont pas les résonances visibles d'un contexte politique quelconque. Les résonances, elles existent dans le travail, dans le chemin intérieur de chacun. Depuis, évidemment, il y a eu l'invention de la psychanalyse, on a une vision de ces trajets intérieurs extrêmement différente que du temps de Shakespeare, mais, je crois que ce qui peut bouleverser les gens dans cette pièce, c'est la description de ce trajet : celui d'un homme, un jeune homme, qui serait mieux à l'université en train de boire des coups avec ses copains, mais il se trouve qu'il s'appelle Hamlet. Qu'il porte le nom de son père. Et que, pour exister, il faut avant tout qu'il s'appelle Hamlet. Comment peut-il faire pour aller de lui à son nom ? C'est tout son trajet. S'appeler Hamlet, cela veut dire être prêt à être Roi, donc renoncer aux études, cela veut dire traverser la séparation d'avec son père mort, devenir adulte, se séparer de sa mère, trouver une femme qui l'aime, accéder à la vie qui a été écrite pour lui.

Cela, il ne parvient pas à le faire. Il est donc devant plusieurs possibilités : pour se séparer de son père, pour arriver à trouver une issue, il y a la folie. Il y a la mort : il est hanté par l'idée du suicide. Et la troisième possibilité, qu'il choisit, c'est celle du duel final, c'est-à-dire du Théâtre. Faire de son corps et de son esprit une danse, une vie éphémère qui dure le temps de ce duel. Il combat à la fin de la pièce quelqu'un qui est infiniment plus fort que lui, à l'épée ; il le combat d'une manière magnifique, il invente un moment de théâtre, un moment de vie, métaphore de son existence, et il meurt. Qu'il meurt d'une certaine manière à la lecture de la pièce, c'est presque accessoire...

Ce qui compte je crois, et, André Markowicz le dit très bien, c'est ce à quoi il est parvenu : dans ce chemin-là, réussir ce combat, faire de sa vie une oeuvre d'art, se dépasser, exister. Il trouve un moyen d'exister par le Théâtre, par le combat, par l'art ; une autre solution que la folie ou la mort. Ce n'est pas une pièce noire. André dit que c'est une pièce qui est plus proche de Mozart... dans le sens où elle tire vers le haut.

Presque à chaque instant de la pièce, il y a la mort, les asticots, la terre, l'impossibilité de vivre, et pourtant le travail d'Hamlet est celui d'un grand virtuose, d'un très grand musicien qui arrive finalement à combiner les éléments absolument incompatibles qui l'empêche de vivre. Le fait qu'il soit amoureux de sa mère, le fait qu'il ne puisse pas se séparer de son père mort. Il est devant des choses qui effectivement rendent fou, si on accepte pas que sa mère soit sa mère, et, si l'on accepte pas que quelqu'un qui n'est plus, n'est plus, on est menacé par la folie !

Finalement, il arrive à combiner ces éléments-là pour créer son existence à lui, qui n'est pas celle du Prince du Danemark telle qu'elle a été écrite par quelqu'un d'autre, celle d'un jeune garçon qui porte le destin d'une lignée, qui doit répondre de cette lignée. Il arrive à ne pas la subir ; il ne devient pas Roi puisqu'il meurt, il s'échappe de cela, il écrit son histoire personnelle... Je ne trouve pas que l'on ferme *Hamlet* avec un sentiment de désespoir.

Est-ce qu'il y a une part de farce dans la pièce ?

Absolument, c'est les armes qu'il prend... Hamlet choisit le théâtre comme arme. Pourquoi il choisit le théâtre ?

Parce que c'est au théâtre que le corps et l'esprit se mettent en harmonie, et c'est le problème d'Hamlet : réconcilier la chair et le spirituel, parvenir à être en même temps un être de chair avec tout ce que cela comporte - l'acceptation de sa mort, du désir, la vie du désir - et le rapport au spirituel, à Dieu - chacun l'appelle comme il veut. Un acteur qui parle, il parle avec son corps. Il fabrique de la pensée, mais d'abord avec sa chair. Dans cet instant-là, Shakespeare écrit : « L'acteur est Dieu ». Le divin est dans la parole de l'acteur. C'est à ce moment-là que le divin a une entrée dans nos conditions d'être humain. Normalement *Hamlet* a été écrit pour un acteur gros, il y a plusieurs traces de cela dans le texte. C'est vrai que la représentation d'Hamlet que l'on a est plus proche d'un Werther, d'un héros romantique, d'un homme pâle, squelettique et souffrant ; ce n'est absolument pas cela. Ce texte a été écrit pour l'acteur préféré de Shakespeare qui était un gros type rigolo qui se retrouve encombré d'un destin tragique, c'est ce qui est joli dans cette histoire, c'est ce qui est fort, c'est un homme qui a la vie devant lui, qui est bon vivant, et qui se retrouve avec quelque chose d'écrit de tragique. Hamlet dit : « Pourquoi moi ? »

Le spectacle est-il ce que l'on pourrait appeler une grosse machine avec beaucoup d'acteurs ?

18 personnes sur scène.

Vous avez ces dernières années beaucoup travaillé sous un chapiteau itinérant. Cette fois vous utilisez le plateau théâtral. Quelle est la différence par rapport au public ?

En un sens, c'est plus pauvre. Je m'explique : lorsque l'on arrive dans cette salle, il est décidé d'avance où est le public, où sont les acteurs.

Nous ne décidons pas le rapport à la représentation, il est décidé par la salle. En cela, c'est plus pauvre. On ne peut pas concevoir le spectacle dans le rapport que nous choisirons comme on peut le faire dans le chapiteau. Et en un sens, c'est comme toute contrainte, c'est plus riche. La règle est posée : le public est là, les acteurs sont là, c'est frontal. A partir de cette contrainte, l'invention est maximum. C'est comme l'apprentissage du dessin chez les Japonais : il faut peindre le même oiseau pendant dix ans et un jour tu peindras TON oiseau. Le frontal pour moi, c'est cela. Ce sont ces règles-là, tu les appliques, tu les connais, et à partir de là, tu peins quelque chose qui est vraiment personnel. On s'inscrit dans une autre histoire. Dans le chapiteau, on est dans une histoire archaïque, on rejoint l'histoire du début du théâtre, l'amphithéâtre, ce rapport, d'où en demi-cercle, on est à l'écoute d'une parole. En frontal, on retrouve la contrainte bourgeoise mais qui est loin d'être sans intérêt, qui place le spectateur dans un rapport plus romanesque, plus proche du cinéma venu ensuite, à l'abri de l'histoire qu'il écoute. Il est en même temps plus en dehors, peut être moins concerné mais

aussi plus à tranquille dans l'intimité de ce qui se passe pour lui. C'est difficile sous un chapiteau où chacun est sous le regard de l'autre, d'être dans le voyage intérieur de l'écoute d'un texte. On n'est plus caché dans des fauteuils de théâtre, on n'est plus seul. Ce spectacle aura lieu dans les deux espaces. Il est évident que la sauvagerie de cette pièce trouvera plus sa place sous le chapiteau, mais je crois sincèrement que le voyage intérieur sera plus facile dans cette salle qui est belle. Elle est réussie, le rapport est réussi.

Vous réalisez actuellement un gros travail pour vous emparer de ce que Shakespeare a voulu dire à travers *Hamlet*. Comprendre la traduction de ce texte demande du temps à la table ?

Oui, le travail est énorme mais c'est André Markowicz qui a traduit Tchekhov avec Françoise Morvan, et, qui s'est mis à traduire Shakespeare, qui en est le phare. On travaille ensemble depuis quinze ans, et c'est pour moi un appui phénoménal. On a fait le mot à mot. Il est patient de tout ce que je ne comprends pas, c'est quelqu'un à qui je peux dire : « C'est joli ce que tu écris mais je ne comprends rien ! », et qui, jamais ne se fâche. Il ne me renvoie jamais dans mes retranchements, il reprend, il corrige, il travaille. Ce dialogue est pour moi infiniment précieux. C'est ce qui me permet de rentrer petit à petit dans le texte, c'est par lui, c'est d'abord par lui.

Entretien réalisé par Hélène Richard

LES ÉCHOS DE LA PRESSE



Hamlet : une mort théâtralisée

La mise en scène de Claire Lasne-Darcueil promet encore une fois de faire du théâtre un espace de découvertes, de surprises, pour émerveiller les spectateurs avides de curiosités et de rêves. 18 acteurs et autant de techniciens, une scénographie originale, une mise en scène audacieuse, une musique décalée... Un vrai vol de rapaces, un vrai combat d'épées, des épreuves scéniques pour les comédiens qui les engoncent dans une dure réalité... Est-on dans un film, dans la vie ou dans un théâtre ? « Un traitement de la scène avec un procédé très cinématographique », comme l'explique la metteur en scène. Hamlet ambitionne de mélanger les genres et de nous faire tourner la tête.

[...]

Entre violence, énergie, humour, modernité, cet Hamlet ne fait pas dans la demi-mesure. Est montré ce qui doit être montré. C'est pourquoi les adolescents, plus avides de réalisme, vont autant adorer cette pièce que les adultes.

Marion Valière Loudiyi
8 janvier 2009



Passerelle métallique avec long plan incliné, enfilade de glaces sans tain, antique sièges de cinéma... Des décors insolites pour Hamlet, la pièce de Shakespeare jouée actuellement au TAP par le Centre dramatique Poitou-Charentes dans une mise en scène de Claire Lasne-Darcueil.

[...]

D'emblée la personnalité débordante et le jeu maîtrisé de Patrick Catalifo dans le rôle-titre imposent le ton et la vraisemblance. Le spectateur pénètre presque naturellement dans l'univers shakespearien fait de délire, de fureur et aussi de comique. La première partie du spectacle donne dans un pathétique assez réussi, exacerbé par d'efficaces effets de son et de lumière mais tempéré par les marionnettes de Danièle Virlovet. La seconde, épreuve redoutable pour la mise en scène avec l'une des plus belles hécatombes du théâtre classique, échappe de peu au tragi-comique sanguinolent. Le poison et les coups d'épées ne plombent pas la tension dramatique. Jusqu'au bout la mort plane comme les rapaces au dessus de la scène.

Callimaque
13 janvier 2009

Lycéens debout sourire aux lèvres

La pièce la plus célèbre de Shakespeare est aussi une des plus longues... J'avoue, j'y craignais l'assoupissement, voire l'ennui. Que nenni ! Plus de quatre heures de vrai bonheur. Cela n'arrive pas si souvent. Claire Lasne-Darcueil et sa troupe ont fait de « Hamlet » une composition théâtrale, mais aussi musicale, chorégraphique, animale, plastique. Donnant à l'œuvre de Shakespeare toute sa force, toute sa beauté, toute son actualité.

[...]

La pièce s'ouvre avec l'arrivée du spectre. Sur une avant-scène lisse noire et brillante. Derrière, une scène terreuse surplombée par une plateforme, ponton aux cordes de bastingage sous lequel serpente une étrange galerie de miroirs sans tain. L'ambiance est ténébreuse, mais elle n'est pas lugubre. Les gardes, premiers témoins de l'apparition, informent Hamlet de la vision du défunt roi. Hamlet le voit à son tour. Son destin commence à s'accomplir. Patrick Catalifo entre dans son personnage. Il n'en sortira plus durant les cinq actes. Tout est là pour en prendre plein les yeux, plein les oreilles.

[...]

Le jeu de Patrick Catalifo porte la troupe, et tous s'y rallient. Le coup de maître est là : pas de décalage, de personnages moins consistants. Ils sont tous bons !

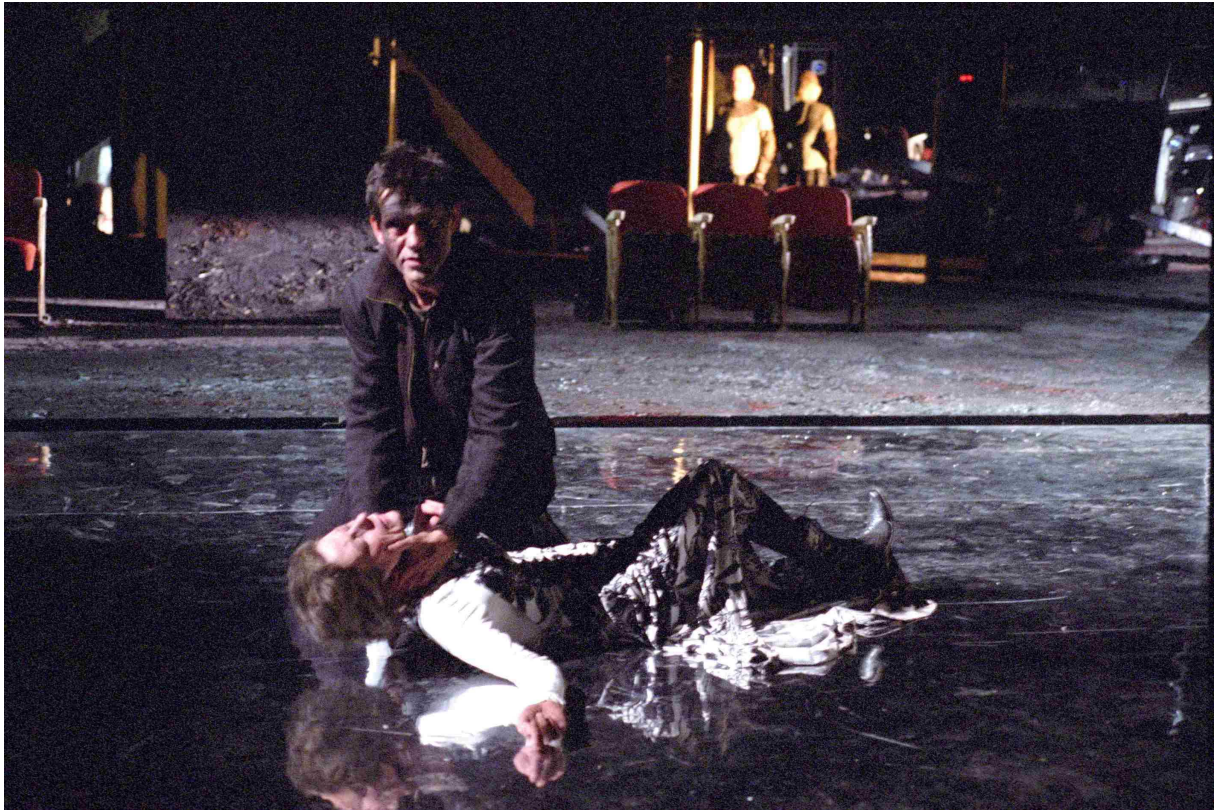
Étrange, celui de Gertrud. Dans cette mise en scène où les mouvements des corps prennent beaucoup d'importance, le sien semble frêle, moins tonitruant, un peu gauche. Claire Lasne-Darcueil a voulu laisser plus de place à celui des « ses » hommes ? Baroque, celui du fossoyeur en robe de bal rouge vif et aussi saltimbanque singeant la reine. Touchant, le pianiste poussant la chansonnette.

Claire Lasne Darcueil a choisi la traduction d'André Markowicz pour nous raconter la vie du prince Hamlet. « Choisi » : le terme n'est peut être pas le bon, la traduction de Markowicz semble s'être imposée tant elle est en phase avec la mise en scène et le jeu. Ou peut être est-ce l'inverse ! Shakespeare a été ajusté par son traducteur lors du montage de la pièce.

Il y a de la musique rock, les vautours et les chouettes de la Compagnie « Vol en scène ». Symboles et compagnons de jeu, les rapaces entourent la troupe.

Et puis... J'ai mal aux mains, applaudissements à tout rompre, lycéens debout, sourire aux lèvres, saluts qui n'arrivent pas à s'arrêter. Je crois qu'ils ont gagné.

Claire Tessier
www.lestroiscoups.com, 20 janvier 2009



© Jean-Pierre Estournet

WILLIAM SHAKESPEARE



A l'époque de Shakespeare, peu de biographies ont été écrites à son sujet. Aucun des hommes littéraires de l'époque élisabéthaine ne l'a considéré comme assez important pour lui consacrer un ouvrage. Le premier rassemblement de ses travaux, effectué en hommage à Shakespeare par des membres de sa compagnie, n'a pas été publié avant 1623, soit sept ans après sa mort. Sa première biographie a été écrite cent ans plus tard. En conséquence, beaucoup de faits de la vie de Shakespeare sont inconnus.

On sait qu'il est né à Stratford-on-Avon en Angleterre, au début de 1564. Son père, était un gantier assez prospère, commerçant qui a possédé plusieurs maisons dans Stratford. Le jeune Shakespeare a probablement étudié dans l'école secondaire locale.

A 18 ans, il a épousé Anne Hathaway, qui avait 26 ans, en 1582. La famille vivait à Londres, où Shakespeare était accaparé par ses occupations d'acteur et d'écrivain. De 1592 à 1594, la peste a contraint la plupart des théâtres de Londres à fermer, ainsi le dramaturge s'est-il tourné vers la poésie à cette époque. Ses poésies, qui ont été publiées contrairement à ses pièces, sont devenues rapidement populaires et ont contribué à sa réputation d'auteur. De 1594 à la fin de sa carrière, Shakespeare a appartenu à la même société théâtrale, connue d'abord sous le nom d'*Hommes de Lord Chamberlain* et ensuite de *Compagnie du Roi*. On sait qu'il était à la fois l'administrateur et l'un des actionnaires de cette organisation, devenue la compagnie de théâtre la plus prospère de Londres, et qu'il a rencontré autant le succès financier que les acclamations critiques. Il a acheté dix pour cent des parts du Théâtre du Globe, où ses pièces ont été produites. En 1608, lui et ses collègues ont aussi acheté le Théâtre Blackfriars, où il a commencé à réaliser des productions pendant l'hiver, retournant au Globe pendant les mois d'été.

Partout, jusqu'à la fin de sa vie, Shakespeare a continué à acheter des terres, des maisons et des affaires. Il demeurait sans cesse partagé entre le traitement de ses affaires, le jeu d'acteur et l'écriture ou la collaboration sur les trente-sept titres qui lui sont attribués.

Les années les plus productives de Shakespeare se situent entre 1594 et 1608, la période dans laquelle il a écrit toutes ses grandes tragédies, comme *Roméo et Juliette* (1595), *Hamlet* (1603), *Othello* (1603), *Le Roi Lear* (1604) et *Macbeth* (1606). Pendant ces quatorze années, il a fourni à sa compagnie environ deux pièces par an. Après 1608, il entre dans une phase de repos, ressemblant à une retraite, passant plus de temps à Stratford et ne créant que cinq pièces en quinze ans.

Auteur d'une œuvre unique et intemporelle, Shakespeare s'attache à décrire les jeux du pouvoir et les passions humaines, mêlant joie et douleur avec « une poésie illimitée », selon les termes de Victor Hugo. Il meurt le 23 avril 1616.

LA DRAMATURGIE SHAKESPEARIENNE

L'art du dramaturge

Une meilleure compréhension des textes et de leurs conditions de représentation a permis de mieux apprécier la dramaturgie shakespearienne. Il est bien évident, tout d'abord, que Shakespeare a su tirer le meilleur parti des ressources que lui offraient les lieux théâtraux dont il disposait. Au début de sa carrière — avant la construction du Globe — il a dû sans doute s'accommoder de conditions précaires. Mais devant la nécessité de faire appel à l'imagination du spectateur (le prologue et les chœurs de *Henry V* sont très révélateurs à cet égard), c'est par le langage poétique qu'il supplée aux déficiences des moyens scéniques. Il utilise toutes les possibilités de la très vaste scène qui s'avance jusqu'au milieu de l'auditoire, et qui permet tout aussi facilement, dans un même spectacle, de faire évoluer des groupes (foules, armées, cortèges) que de ménager des apartés ou d'isoler un personnage au premier plan. Shakespeare use de cet outil pour décrire les mouvements qui agitent les partis ou les sociétés, en même temps que les relations entre les individus et les sentiments personnels, en donnant à entendre toutes les formes de dialogue et de monologue, du débat politique à la conversation privée, du discours public à la réflexion la plus confidentielle, et en jouant sur un rapport entre la salle et la scène qui donne au spectateur le privilège de vivre à la fois l'illusion et la conscience de l'illusion.

Avec le même art, il a intégré dans ses oeuvres des éléments conventionnels qui, chez d'autres, restent souvent extérieurs au propos : non seulement le chant et la musique, mais la danse (la danse aristocratique dans *Roméo et Juliette* comme la danse populaire dans *le Conte d'hiver* par exemple) et le masque de cour (plaisant dans *Peines d'amour perdues* ou sérieux dans *la Tempête*). C'est en les renouvelant qu'il utilise des personnages popularisés par de vieux usages ou par des modèles récents, comme le clown ou le fantôme : le Touchstone de *Comme il vous plaira* et le Feste de *la Nuit des rois* ne sont pas des bouffons traditionnels, de simples faiseurs de bons mots étrangers à l'intrigue, mais des créations originales qui participent à l'action ; et c'est d'eux, en partie, que proviennent des personnages satiriques aussi fortement individualisés et aussi importants que le Thersite de *Troilus et Cressida* et l'Apemantus de *Timon d'Athènes*. Le fantôme, de *Richard III* à *Macbeth*, en passant par *Jules César* et *Hamlet*, cesse d'être une simple force stéréotypée : il hante la conscience des protagonistes, et son intervention se justifie, non plus par le désir de suivre un exemple classique ou par celui de flatter le goût du public pour le sensationnel, mais par une fonction remplie dans le déroulement du drame.

Techniques d'écriture dramatique

La structure narrative essentielle est la scène, qui correspond à une unité de lieu et de temps, et à la fin de laquelle tous les personnages sortent. La division en actes est beaucoup moins significative, et elle est due le plus souvent aux éditeurs du XVIII^e siècle. Il y a cependant des exceptions : au début de la carrière de Shakespeare on la trouve dans *la Comédie des erreurs*, *Titus Andronicus*, et *Henry V*, où toutefois il ne semble pas qu'elle ait pu correspondre à des interruptions du spectacle à la fin de

chaque acte. On l'aperçoit aussi plus tard, dans *Mesure pour mesure* et *Macbeth*. Elle existe enfin dans les toutes dernières pièces, jouées au Blackfriars, où, suivant la pratique des théâtres privés, le spectacle était interrompu par des interventions musicales à la fin des actes, et où le découpage en cinq actes reflète l'influence grandissante du goût néoclassique. Ailleurs, la division en scènes est la seule qui importe, et elle n'entraîne d'autre contrainte que le respect d'une règle implicite, très généralement observée : deux scènes successives ne doivent pas faire intervenir les mêmes personnages dans le même lieu. Cette liberté permet d'éviter le recours au discours narratif ou descriptif pour l'exposition, et pour la relation d'actions qui se passent dans des lieux différents : sauf quand Shakespeare choisit délibérément d'introduire un narrateur, l'exposition se fait progressivement au cours des premières scènes, et les événements qui se déroulent dans des lieux éloignés sont montrés au lieu d'être rapportés.

Cela ne veut pas dire pour autant que l'histoire soit racontée de façon rudimentaire, que le récit apporte une simple succession d'épisodes. Au contraire, Shakespeare utilise fréquemment des procédés de présentation et d'enchâssement qui créent une distance et provoquent la réflexion. Il fait ainsi intervenir des chœurs : dans *Henry V* pour annoncer l'action, puis la ponctuer et la commenter, en soulignant les limites de la représentation théâtrale ; dans *Roméo et Juliette*, pour apporter un élément à la fois lyrique et tragique. Une fonction narrative est parfois donnée à une figure qui tend à devenir un véritable personnage : le Temps dans *le Conte d'hiver* ; le poète Gower, à la fois prologue et épilogue, narrateur et commentateur dans *Périclès*. Le procédé de l'induction (sorte d'introduction dramatisée) est repris dans la seconde partie de *Henry IV* avec la figure de la Rumeur et surtout dans *la Mégère apprivoisée* où l'histoire de Katharina et de Petrucchio est représentée comme une pièce jouée devant l'ivrogne Christopher Sly par une troupe d'acteurs.

Ces procédés ne sont pas sans rapports avec celui qui introduit une « pièce dans la pièce », qu'il s'agisse d'une véritable représentation donnée par des comédiens professionnels, comme dans *Hamlet*, ou d'un jeu beaucoup moins formalisé, et parfois même présenté comme une simple parodie, comme dans la première partie de *Henry IV* au moment où Falstaff prend le rôle du roi tandis que le prince Hal joue celui de Falstaff. Ils ne sont pas sans rapports non plus avec celui de la « double intrigue » qui accorde à certains personnages, ou groupes de personnages de second plan, un statut privilégié, en leur faisant vivre une aventure distincte de l'intrigue principale. L'intrigue secondaire, d'une manière ou d'une autre, est complémentaire de l'intrigue principale, même dans des pièces comme *la Nuit des rois* où la relation peut sembler assez ténue. Elle peut s'unir étroitement à l'intrigue principale, comme dans *Lear*, où le destin de Gloucester, analogue à celui du roi, vient amplifier les thèmes de la douleur, de l'ingratitude, de la cruauté et de la déraison.

La similitude entre les destins tragiques de Lear et de Gloucester n'est qu'un exemple des situations parallèles que Shakespeare a souvent mises en scène, et dont la plus frappante est offerte par *Hamlet* : Hamlet, Laerte et Fortinbras sont placés tous trois dans la situation du fils qui doit venger son père, et si Laerte et Fortinbras restent au deuxième ou au troisième plan, c'est à Laerte que Hamlet doit sa mort, et c'est Fortinbras qui demeure seul pour triompher. De tels parallélismes, ainsi que les déguisements (*la Nuit des rois*, *Comme il vous plaira*) ou encore les multiples

circonstances où un personnage est placé sous le regard d'un autre (*Mesure pour mesure, Troilus et Cressida*) relèvent de structures dramatiques et de systèmes de personnages plus homogènes, plus complexes et plus significatifs qu'on ne le soupçonne de prime abord. On se trompe toujours en supposant que Shakespeare est un dramaturge primitif ou instinctif, et d'autant plus que les subtilités de ses compositions dramatiques ne sont jamais gratuites.

L. Lecocq
In *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Ed. Larousse

HAMLET : 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... ».

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.

Carole Vidal-Rosset

HAMLET ET LA FOLIE

Le troisième acte de Hamlet s'ouvre sur une remarque du roi Claudius, qui charge Rosencrantz et Guildenstern, anciens condisciples de son neveu, de découvrir pourquoi ce dernier « se drape de ce désordre dont la folie secoue, si dangereusement, ce moment de la vie qu'on voudrait paisible » (Acte III, scène I).

Depuis plus de trois siècles, des centaines d'experts se sont penchés sur le problème de la folie de Hamlet. Des centaines d'articles furent rédigés, des dizaines de controverses lancées et relancées. Si les critiques n'ont pas fini de discourir sur la nature de la folie de Hamlet, les personnages de la pièce de Shakespeare eux aussi s'attachent à trouver les origines du malheur qui afflige le prince du Danemark. Tandis que Polonius interprète la conduite de Hamlet comme le résultat d'une déception sentimentale, Ophélie ne peut y voir que les symptômes de la folie pure. Pour Rosencrantz et Guildenstern, c'est l'ambition et la frustration qui rongent le jeune prince héritier. Enfin, pour Gertrude, la mère de Hamlet, qui rejoint ici la plupart des critiques, il s'agit d'une réaction de rejet vis-à-vis de la mort de son père et de son mariage par trop hâtif. Il faut dire que l'interprétation joue un rôle essentiel dans la pièce. Hamlet lui-même ne cesse de spéculer et de s'interroger non seulement sur les motivations manifestes et latentes des autres personnages mais encore sur les usages et les abus du pouvoir, les erreurs de la passion, l'action et l'inaction, la signification des coutumes ancestrales ainsi que la problématique du suicide.

La plupart des personnages observant le comportement de Hamlet n'arrivent pas à se mettre d'accord sur la question de savoir si le prince souffre réellement d'une maladie mentale menaçant la « noble, souveraine raison » (Ophélie), celle qui sépare l'homme de la bête (Claudius, Acte IV, scène V, 86-87), ou si sa folie n'est que feinte et calculée. Claudius lui-même est conscient du fait que la conduite et les propos de son neveu sont à la fois complètement irrationnels et fondamentalement cohérents. Basant son jugement sur les théories de la médecine ancienne, il attribue cette dérangement ambiguë à l'agissement d'une humeur néfaste provoquant un état de mélancolie profonde. « Ce [que Hamlet] dit, » conclut-il, « bien qu'un peu décousu, n'est pas non plus de la folie. Il y a dans son âme un mystère couvé par la mélancolie et, je le crains, ce qui en éclora sera quelque péril » (Acte III, scène II).

A cet égard, un parallèle peut être tracé entre la « folie méthodique » de Hamlet et celle d'Ophélie. En effet, quand bien même tous s'accordent pour dire que « ses discours n'ont aucun sens », les paroles et les actes d'Ophélie font, malgré tout, l'objet d'une attention et d'une curiosité toute particulière de la part de son entourage.

« Ceux qui l'écoutent », nous dit le gentilhomme sans nom qui ouvre la scène finale du quatrième acte, « sont enclins à chercher dans ses mots décousus une logique, et s'y efforcent, et les adaptent tant bien que mal à leur propre pensée. Elle cligne des yeux, d'ailleurs, hoche la tête et ces gestes font croire à un sens caché qui, bien qu'il reste vague, est déjà très fâcheux » (Acte IV, scène V). « Quel enseignement dans la folie ! », s'exclame finalement Laërte, méditant sur un néant qui « vaut plus que toute pensée ». A noter que, dans le contexte de l'œuvre de Shakespeare, cet état de perplexité de Laërte fait écho à celui d'Edgar dans le Roi Lear lorsque celui-ci—subjugué par la logique et la rigueur latente de la démence de son suzerain—déclare « quelle raison dans cette folie ! » A noter que si chacun tente de déchiffrer la folie d'Ophélie et de

Hamlet, c'est avant tout parce que l'ambiguïté de leurs discours dérange, semble révélatrice d'une terrible maladie capable non seulement de bouleverser l'équilibre psychique d'un individu mais qui menace aussi de s'étendre de l'homme au royaume, et du royaume à la terre entière : « Mon humeur », déclare Hamlet, « est si désolée que cet admirable édifice, la terre, me semble un promontoire stérile, et ce dais de l'air, si merveilleux n'est-ce pas, cette voûte superbe du firmament, ce toit auguste décoré de flammes d'or, oui, tout cela n'est plus pour moi qu'un affreux amas de vapeurs pestilentielles » (Acte II, scène II).

Cependant, la folie de Hamlet n'a pas pour seul effet de déranger ses proches, elle lui donne également la liberté d'enfreindre les règles de bienséance et d'obéissance de la cour sans encourir de punition immédiate. C'est ainsi que Hamlet, sous le couvert de la folie, s'approprie un rôle de commentateur critique et sardonique sur les agissements des autres personnages. Il succède ainsi à Yorick, ancien fou du roi dont le destin fait l'objet d'une conversation entière lors du cinquième et dernier acte de la pièce. Parmi ses principales cibles : l'infidélité de sa mère, la servilité de Rosencrantz et l'ambition dévorante de son oncle à qui il rappelle, par l'intermédiaire d'une devinette, que tous les hommes sont égaux devant la mort :

Hamlet - N'importe qui peut pêcher avec le ver qui a mangé un roi et manger le poisson qui a mangé le ver.

Le Roi - Que veux-tu dire par là ?

Hamlet - Rien, rien. Sauf vous montrer comment un roi peut processionner dans les boyaux d'un mendiant. (Acte IV, scène III).

[...]Alors, quelle réponse donner à cette question centrale : Hamlet est-il fou ? L'est-il, un peu, parce que sa douleur et son doute métaphysique le dépassent ? Sa folie ne serait-elle que stratagème pour mieux observer et manipuler les autres, ou encore pour se protéger ? Ou bien se réfugie-t-il dans une fausse folie qui l'absout de toute responsabilité et lui permet de se blottir dans l'inaction, de se dédoubler en quelque sorte et d'assister à la représentation de la vie, de sa vie ? Où est-il, tout compte fait, fou à lier ? A chacun de choisir, à son gré, à son humeur.

Michel Delville et Pierre Michel
In *Hamlet & Co*, Ed. Université de Liège

Then is my deede to my most painted word :
O heauy burthen.

Enter Hamlet.

Pol. I heare him comming, with-draw my Lord.

Ham. To be, or not to be, that is the question,
Whether tis nobler in the minde to suffer
The slings and arrowes of outragious fortune,
Or to take Armes against a sea of troubles,
And by opposing, end them, to die to sleepe
No more, and by a sleepe, to say we end
The hart-ake, and the thousand naturall shocks
That flesh is heire to ; tis a consumation
Deuoutly to be wisht to die to sleepe,
To sleepe, perchance to dreame, I there's the rub,
For in that sleepe of death what dreames may come
When we haue shuffled off this mortall coyle
Must giue vs pause, there's the respect
That makes calamitie of so long life:
For who would beare the whips and scornes of time,
Th'oppressors wrong, the proude mans contumely,
The pangs of despiz'd loue, the lawes delay,
The insolence of office, and the spurnes
That patient merrit of th'vnworthy takes,
When he himselfe might his quietas make
With a bare bodkin ; who would fardels beare,
To grunt and sweat vnder a wearie life,
But that the dread of something after death,
The vndiscover'd country, from whose borne

PROPOS DE PETER BROOK

Que peut-on comprendre ?

Je pense que pour *Hamlet*, plus peut-être que pour toutes les autres pièces, la réponse est très simple. Car si on retire le spectre, ce n'est plus la même histoire. Si vous enlevez les esprits du *Songe d'une nuit d'été*, ce ne sera plus la même pièce. On peut inventer une autre histoire sur un homme qui est tué par son frère, ou sur un fils qui a des soupçons et décide de se venger, mais ce ne sera pas *Hamlet*. Dans *Hamlet* un jeune homme reçoit un choc parce qu'il voit le spectre de son père, et par le spectre du père il apprend que ce père a été assassiné.

Une des questions qui sont au coeur de la pièce est : «Est-ce une illusion ?» Le mot «illusion» est là dès le début. Est-ce une illusion ou est-ce une réalité ? Il n'est pas nécessaire d'aller plus loin pour voir que quiconque est tourmenté par cette question est forcé de s'interroger sur tous les aspects de la vie. Il remet en question ses relations avec les femmes, il doute de la pureté d'une jeune fille qui semble pourtant claire comme de l'eau de roche et totalement intègre. Qu'est-ce que cela veut dire ? Est-ce que cette figure mystérieuse qui dit : «tu dois tuer» est une autorité à respecter, ou non ? Ce ne sont pas des questions simples, mais toutes sont posées par le spectre, de même que dans le *Songe d'une nuit d'été* toute la question de l'amour devient concrète grâce à une interaction entre l'amour physique et d'autres niveaux, incarnés par les esprits.

Interpréter Hamlet...

Que peut-on dire à un jeune comédien qui s'essaie à un de ces grands rôles ? Oubliez Shakespeare. Oubliez qu'il y a jamais eu un homme de ce nom. Oubliez que ces pièces ont un auteur. Pensez seulement que votre responsabilité en tant que comédien est de donner la vie à des êtres humains. Alors imaginez uniquement – comme un truc utile – que le personnage que vous êtes en train de travailler a vraiment existé, imaginez que quelqu'un l'a suivi partout en secret avec un magnétophone, de telle sorte que les mots qu'ils disaient soient vraiment les siens. Qu'est-ce que cela changerait ? Les conséquences d'une telle attitude peuvent aller très loin.

D'abord, toutes les tentatives de penser qu'Hamlet est « comme moi » sont anéanties. Hamlet n'est pas « comme moi », il n'est pas comme tout le monde, parce qu'il est unique. Pour le prouver, faites une improvisation de n'importe quelle scène de la pièce. Écoutez attentivement votre propre texte improvisé : il peut être très intéressant, mais mot par mot, phrase par phrase, est-ce qu'il a la même force que le discours d'Hamlet ? Vous allez devoir admettre que ce n'est pas vraisemblable. Et il est absolument ridicule d'imaginer que quelqu'un puisse – échangeant Ophélie contre la fille qu'il aime ou Gertrude contre sa propre mère –, situation pour situation, s'exprimer avec l'intensité d'Hamlet, avec son vocabulaire, son humour, sa richesse de pensée. Conclusion : dans l'histoire, un homme comme Hamlet a existé, a vécu, respiré et parlé une seule fois. Et nous l'avons enregistré ! Cet enregistrement est la preuve que ces

mots ont vraiment été dits. Ainsi convaincus, nous vient un vif désir de connaître cette personne exceptionnelle. [...]

Cela ne nous conduit ni à la négligence, ni à un moindre souci pour le détail sensible du vers. Au contraire, chaque syllabe prend une nouvelle importance, chaque nouvelle lettre peut devenir un clou essentiel dans la reconstruction d'un cerveau d'une complexité énorme. Nous ne pouvons pas continuer à toujours commencer par une idée, un concept ou une théorie sur le personnage. Il n'y a pas de raccourci. Toute la pièce devient une grande mosaïque et nous nous rapprochons de la musique, du rythme, de l'étrangeté des images, des allitérations, même des rimes, avec la surprise et la modestie de la découverte, parce qu'ils sont bien des expressions nécessaires de créatures humaines hors du commun. [...]

Ce n'est qu'en oubliant Shakespeare que nous pouvons commencer à le trouver.

Peter Brook
In *Avec Shakespeare*,
Ed. Actes Sud/Conservatoire national d'art dramatique, coll. « Apprendre », 1999