

Théâtre Dijon Bourgogne

Dossier d'accompagnement

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

***Ou Ham. and Ex. William
Shakespeare***

De **William Shakespeare**

Mise en scène **Matthias Langhoff**

DU JEUDI 20 NOVEMBRE AU SAMEDI 6 DECEMBRE 2008

Parvis Saint-Jean

THEATRE DIJON BOURGOGNE CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

DIRECTION FRANCOIS CHATTOT

03 80 30 12 12 / www.tdb-cdn.com

CONTACTS RELATIONS PUBLIQUES :

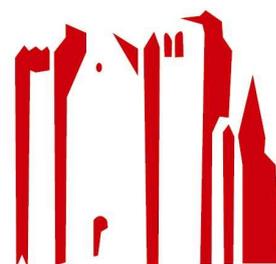
Jeanne-Marie PIETROPAOLI. Responsable des formations et projets éducatifs

03 80 68 47 49 / jm.pietropaoli@tdb-cdn.com

Carole VIDAL-ROSSET professeur missionné

auprès du TDB, c.vidal-rosset@tdb-cdn.com

Anne-Marie LEBESLE. Responsable des relations publiques, partenariats, associations,



Théâtre Dijon Bourgogne
Parvis Saint-Jean

Autour de *Hamlet*

Dossier réalisé par Carole Vidal-Rosset

D'après *Hamlet*, 2005, édition Gallimard, collection Folio plus classique, traduction
Jean-Michel Déprats.

Ce document d'accompagnement du spectacle créé au Théâtre Dijon Bourgogne en novembre 2008 n'a pas l'ambition d'aborder toutes les questions inhérentes au « continent » *Hamlet*. Il se propose de donner quelques pistes pour contextualiser le texte, appréhender (mais non résoudre) sa complexité, comprendre les enjeux de sa traduction et de sa réécriture à la fois textuelle et scénique par Matthias Langhoff.

SOMMAIRE

I. Contextualiser le texte	3
1. Shakespeare (1564-1616)	3
2. Le théâtre élisabéthain.....	3
a. Codes et genres	3
b. Les sources d'Hamlet : la tragédie de la vengeance	4
II. Appréhender la complexité de l'œuvre	4
1. Amplification de la tragédie de la vengeance	4
2. Dérèglement de la tragédie de la vengeance.	4
3. Mais pourquoi Hamlet ne passe t-il donc pas à l'acte ?!	5
4. Une pièce réflexive	7
a. Une réflexion sur le langage	8
b. Le théâtre dans le théâtre	9
5. Une pièce énigme	10
a. Une machine à questionnement	10
b. Une bipolarité structurelle.....	10
III. Traduire <i>Hamlet</i>	11
1. Principes de traduction suivis par Jörn Cambreleng	11
2. Quelques exemples de différentes traductions.....	11
IV. Réécrire <i>Hamlet</i>	13
V. Quelques pistes pour analyser la mise en scène	14
1. Matthias Langhoff	14
2. Une citation du théâtre élisabéthain.....	16
3. Faire entendre le texte au présent	16
VI. Quelques pistes pédagogiques	17
1. Le texte	17
2. La mise en scène	18
3. Adaptations cinématographiques	19

I. Contextualiser le texte

1. Shakespeare (1564-1616)

Sa biographie lacunaire a pu conduire certains critiques à mettre en doute l'existence et l'identité réelle 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 théâtre élisabéthain

a. Codes et thématiques

Les codes convoqués par Shakespeare sont, du reste, ceux du théâtre élisabéthain, nommé ainsi en référence au règne d'Elisabeth I^{re} (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.

b. 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'Amléth) 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.

II. Appréhender la complexité 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. Dérèglement 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.

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

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 à 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 première 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.*

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 2^e 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.*

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

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'Éternel 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.

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 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

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

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 XVII^e 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 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 XVII^e 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 pièce réflexive

*Ainsi la conscience fait de nous des lâches,
Et ainsi la couleur première de la résolution
S'étirole 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 déréglé ? 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	Roi Hamlet	Le Roi Claudius	Poison versé dans l'oreille (I,5)	Le roi Hamlet
2 ^e piège	la reine Ophélie Polonius Claudius Courtisans	Hamlet	La simulation de la folie (I, 5)	Ophélie (II, 1)
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	Guiltenstern 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 cœur 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 XVII^e 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 énigme

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 ?

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** ?

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

III. 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 double 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 différentes 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* »

Cambreleg : « *la reine dépenaillée* »

Si les trois traductions du mot « *mobled* » (to mob = faire foule autour de, assaillir ?) sont assez proches, celle de Jörn Cambreleg « *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 paillardie, 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* »

Cambreleg : « *dans son appartement* »

Le choix du mot « *chambre* » au regard de la problématique oedipienne 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 protestation⁵. »

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.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle.

IV. Réécrire *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

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

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.

textuels... La trop grande sacralisation des classiques (que Brecht associe à la rage de possession « *bourgeoise* d'un « *meuble 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 XX^e siècle- , des ritournelles populaires, de la version de salon de « *No more heroes* » des Stranglers...)
- 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. 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 significatif: 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).

V. 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 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 ?

⁷ *Matthias Langhoff*, introduction et entretien par Odette Aslan, CNSAD-Actes Sud-papiers, 2005.

Oh ! Pardonnez (...)

Travaillons sur les forces de **votre imagination**.

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

2. Une citation du théâtre élisabéthain

« Le metteur en scène est un Mnémon, un homme –mémoire⁸. ». De même que la société grecque archaïque déléguait 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 4^e 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'Elseigneur 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 dégingué.

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 claires, 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 !

3. Faire entendre le texte au présent

« 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

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

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 !

VI. Quelques pistes pédagogiques

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 scène

- 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 utilise 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 saisis 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.

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

- ✓ 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 !

3. 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)

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

Than is my deed to my most painted word.
O heavy burden !!
Pol. I hear him coming. Let's withdraw, my lord.
[*Exeunt King and Polonius.*]

Enter Hamlet.

Ham. To be, or not to be, that is the question :
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them ². To die, to sleep –
No more ^a; and by a sleep to say we end
The heart-ache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to – 'tis a consummation
Devoutly to be wished. To die, to sleep ³ –
To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil ⁴,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of disprized ^b love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin ⁵? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death ⁶,
The undiscovered country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience ⁷ does make cowards of us all ^c,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch ^{8d} and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action. Soft you now,
The fair Ophelia! – Nymph, in thy orisons
Be all my sins remembered ⁹.