



Dossier d'accompagnement

Un Hamlet de moins

NATHALIE GARRAUD - OLIVIER SACCOMANO
THÉÂTRE DES TREIZE VENTS - CDN MONTEPELLIER

Théâtre de Tulle

Mardi 22 novembre à 20h

En circulation

Mercredi 23 novembre Espace Ventadour – Egletons

Jeudi 24 novembre Salle culturelle – Allassac

Vendredi 25 novembre Salle polyvalente – Albussac

Durée : 1h15

D'après **Hamlet** de **Shakespeare**

Conception **Nathalie Garraud et Olivier Saccomano**

Écriture **Olivier Saccomano**

Mise en scène **Nathalie Garraud**

Jeu **Cédric Michel, Florian Onnéin, Conchita Paz, Charly Totterwitz**, troupe associée au
Théâtre des 13 vents

Scénographie **Nathalie Garraud**

Costumes **Sarah Leterrier**

Son **Serge Monségu**

Construction décor **Christophe Corsini, Colin Lombard**

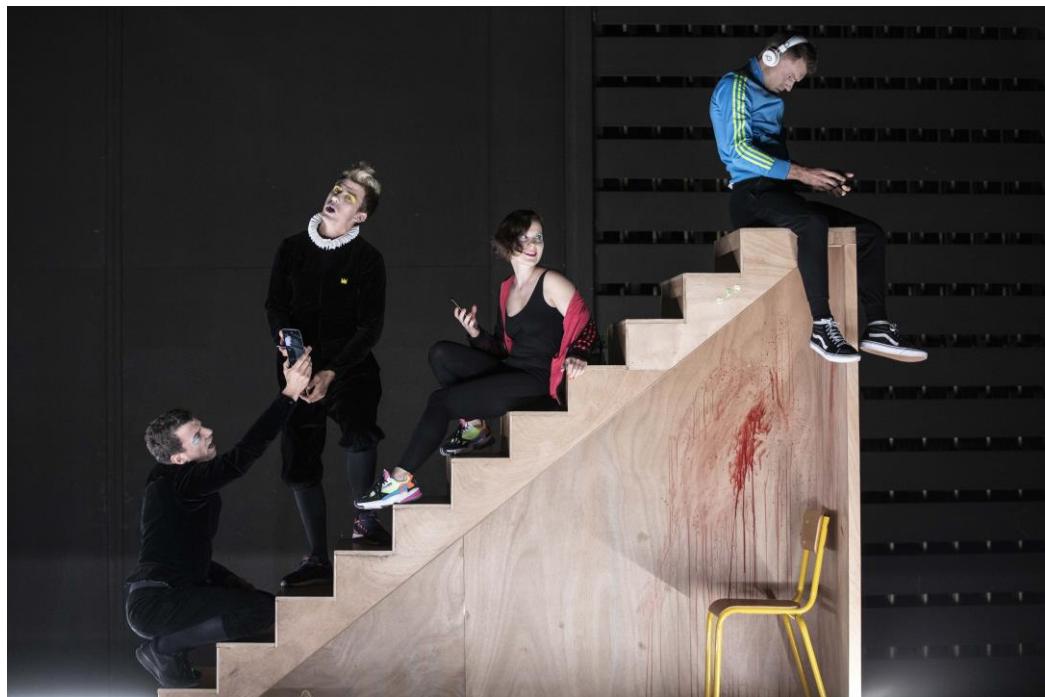
Production **Théâtre des 13 vents - CDN de Montpellier.**

Création juin 2021, Printemps des Comédiens

Quand avons-nous définitivement perdu la tête, si tant est que nous l'ayons eue sur les épaules un jour ? C'est en substance la question que pose aussi la mise en scène de Nathalie Garraud. Les personnages sont à la fois si loin de nous dans leurs excès et leur histoire, et néanmoins si proches, tandis qu'ils se laissent aspirer par les réseaux sociaux et la surconsommation de musiques et de vidéos, oubliant le réel et perdant le fil de leur existence.

Ici, le public n'est pas venu pour observer, il est même le cinquième personnage essentiel, témoin de ce qui se joue sous ses yeux, et sans qui rien ne pourrait avoir lieu. Les spectateurs ne sont pas dissimulés dans la pénombre, mais au contraire éclairés jusqu'au terme, pour devenir le miroir face auquel les personnages se découvrent. On en viendrait d'ailleurs presque à regretter que le public ne soit pas face à lui-même, dans ce questionnement de la folie collective, où les choses semblent se répéter inlassablement, sans trouver d'issue véritablement positive.

Peter Avondo - « **Un Hamlet de moins** », *chronique d'une folie collective*¹ – 19/06/2021



¹ <https://snobinart.fr/culture/un-hamlet-de-moins-chronique-dune-folie-collective/>

Le spectacle

La jeunesse dorée d'Hamlet fait un bond de 420 ans dans un monde pas moins pourri que le royaume du Danemark ! Mise en abyme du théâtre autant que farce tragique, une variation sur *Hamlet* aussi drôle qu'insolente.

De la pièce de Shakespeare, Nathalie Garraud et Olivier Saccomano n'ont gardé que quatre personnages : Hamlet, le prince sombre qui veut venger l'assassinat de son père, Ophélie, promise aux abus du patriarcat, Laërte, son frère et Horatio, l'ami philosophe. Ils arrachent cette jeunesse dorée des manigances de cour pour les propulser 420 ans plus tard, dans une société contemporaine pas moins pourrie que le royaume du Danemark. Survêts fluo, écrans, et baskets se mêlent aux fraises et culottes classiques dans une esthétique hybride et foutraque ! Un grand vent de liberté souffle sur cette relecture d'*Hamlet*. Place à une jeunesse insolente et perdue, traversée par les désirs et les doutes, devisant avec désinvolture sur les nouvelles figures obscènes du pouvoir. Portée par quatre acteurs chargés d'adrénaline, cet *Hamlet* d'aujourd'hui tente aussi d'en finir avec ce drame théâtral sans fin. « *C'est ce qu'Hamlet demande depuis des siècles !* » À moins qu'ils ne le régénèrent.

Note d'intention

Un Hamlet de moins est la première pièce d'un diptyque, cadre d'une recherche au long cours **sur la jeunesse et les figures du délire**. Dans cette recherche, il y a Hamlet, d'abord, qu'on visite, comme on visiterait des caves, des dessous, les dessous du théâtre depuis trois siècles, Shakespeare, Laforgue, Bene, Müller, Koltes... Alors, la première pièce, c'est une étude sur Hamlet. Une visite qu'on lui rend, nous, acteurs, actrices, fils et filles d'une histoire du théâtre européen. L'album de famille feuilleté par des orphelins. Pour en finir avec cette histoire-là. Parce que c'est ce que le jeune Hamlet demande, l'appel qu'il lance, depuis des siècles. Et la pièce s'appellera *Un Hamlet de moins*.

La deuxième pièce s'appellera *Ophélie* ou *L'Institut Ophélie* [[programmé les 14 et 15 mars au théâtre de Brive](#)]. C'est une invention. Une pièce où Ophélie n'est pas le nom d'un rôle, mais celui d'un institut qui accueille, recueille, observe, forme, enferme, expose des jeunes gens. L'*Institut Ophélie*, comme un écho lointain à *L'Institut Benjamenta* de Robert Walser, roman dans lequel des jeunes gens sont placés en formation, pour devenir serviteurs, pour apprendre l'obéissance aux maîtres...

Ici s'ouvre au sujet de la jeunesse une **zone expérimentale** (les expériences qu'elle fait et les expériences qu'on fait sur elle), **porteuse d'un artifice**, où l'emprisonnement, l'économie et le langage parallèle, la folie, le double jeu, les rapports de classes et de sexes sont en jeu. Que le nom d'Ophélie soit donné à un institut pour la jeunesse en souffrance remet Shakespeare à sa place, celle de la Culture. Hamlet, c'est une vieille histoire...

Un prince dans un royaume pourri veut venger son père assassiné par son oncle, qui s'est emparé de la couronne et de la reine d'un même geste ; il simule la folie, engage des comédiens, rend sa fiancée folle, et de masques en intrigues fabrique un théâtre de meurtres et de vengeance. Repartir d'Hamlet, c'est aller creuser des **motifs d'obsession** qui nous ont fait repousser longtemps cette pièce aux frontières du plateau : l'**héritage** et l'**imitation**, les **jeux de masques** qu'engage la perpétuation d'un système, les **contradictions** à l'œuvre entre théâtre et représentation... et aller chercher dans ses limites celles de notre époque.

Dans la pièce de Shakespeare, quatre jeunes gens travaillent depuis 420 ans : Hamlet, le prince poète qui fait le fou pour faire ou ne pas faire ce que son père lui a demandé, Ophélie, à qui son père a appris à dire monseigneur à tous les hommes du moyen-âge en attendant qu'on l'épouse ou qu'on l'abuse, Laërte son frère, qui est prêt à renverser le royaume s'il n'obtient pas justice, Horatio, l'ami philosophe, qui depuis le jour des meurtres, fatal aux trois autres, a la charge de perpétuer la tragédie à travers l'histoire. Arracher ces quatre rôles à la pièce d'origine, ce n'est pas les libérer des mots d'ordre de leurs parents ou de leur royaume, ou de la fable shakespearienne, c'est les laisser creuser et explorer pour eux-mêmes des galeries souterraines

dans le monument, suivre aveuglément – comme des taupes – les bifurcations du **désir** et de ses labyrinthes, et sortir la tête, à intervalles réguliers depuis 420 ans, pour éprouver les nouveaux visages de l'obscénité du pouvoir.

Il se peut que ce Hamlet de moins soit une tragédie de moins, tant notre modernité s'est échinée à conjurer la mort, quitte à se décliner en sinistres farces. Mais il se peut aussi qu'au bout de la farce, parce qu'on l'aura poussée à bout, on découvre une forme nouvelle de tragédie, propre à notre temps. Et qui donne un nouvel écho aux trois motifs qui nous semblent traverser la pièce de Shakespeare : **l'obscénité, l'imitation, l'oubli.**

L'obscénité est le reproche essentiel que Hamlet adresse au Danemark. Obscénité évidente, celle du sexe et du meurtre, mais plus profondément, obscénité qui consiste à rabattre tous les plans de l'existence sur un seul plan, où tout équivaut à tout, pour peu qu'on y mette le prix. **Royaume des images.**

L'imitation est l'arme favorite de Hamlet, qui présente à tous ses interlocuteurs un miroir où se révèle leur monstruosité. Ce pourquoi il ne cesse de les imiter, jusqu'à ce que plus personne ne sache où cela s'arrêtera. Car, par terreur de l'évaluation, tout le monde se met à imiter tout le monde. **Royaume du jeu.**

L'oubli est ce que demande le pouvoir, ce que demande la communication de masse. Oublier les crimes, les désirs de la veille, les engagements pris, pour instaurer le pur présent du gain. Que chacun se mette à « zapper » ce qui l'occupait la minute précédente, et la machinerie continuera à tourner. **Royaume de l'instant.**

Et sur scène, quatre jeunes gens de 420 ans se débattent dans le piège théâtral qu'ils tendent à leurs parents, jusqu'à y chuter.

Il y avait au début ...

... des répétitions une question de **soustraction**, en écho au texte de Deleuze sur les opérations faites par Carmelo Bene sur des pièces de Shakespeare : puisque ce sera une pièce d'étude, assez courte, conçue pour l'Itinérance, que faut-il soustraire à la pièce pour en modifier les coordonnées et répondre aux contradictions de notre époque, du théâtre que nous voulons y faire ?

On est partis d'une hypothèse simple : si on retire les éléments stables du pouvoir monarchique et patriarchal (pères, mères, rois, reines, ministres), restent les fils et les filles (ou plus précisément des fils et une fille, l'asymétrie est importante), comme si on pouvait les séparer de la trame des conflits connus et mille fois rabâchés qui structurent les rapports de pouvoir. Restent des jeunes gens coincés à la **charnière de deux mondes**, celui ordonné par leurs aînés,

tenants du pouvoir, et celui qu'ils auraient à inventer s'ils se dégageaient de cet ordre ancien. Au point donc, où la question de la décision se pose : continuer ou ne pas continuer, perpétuer ou ne pas perpétuer...

Au début des répétitions, Olivier avait écrit ce tableau des personnages : Hamlet, 420 ans / Ophélie, 420 ans / Laërte, 420 ans / Horatio, 420 ans. Les rôles ont à la fois 20 ans et 420 ans, ils connaissent la pièce par cœur, ils l'ont jouée mille et mille fois, ils ont comme elle traversé l'Histoire... Et c'est à partir de ce piège historique qu'ils parlent, qu'ils disent la construction du désir, la brutalité des actes, les contradictions... Comme si on permettait aux rôles eux-mêmes d'historiciser les rapports dans lesquels ils sont pris, d'aller au cœur de la tragédie de l'Histoire, et de disposer, à l'intérieur des coordonnées anciennes de la fiction, les coordonnées nouvelles de l'époque contemporaine.

« *Le monde court à sa perte et on continue à regarder, à commenter, à jouer.* » C'est sûrement le commentaire que pourraient faire Hamlet, Ophélie, Horatio et Laërte. Eux-mêmes pris dans **le jeu infini du désir, de la répétition et du commentaire**... La structure de la pièce et celle du jeu, s'appuient sur ce principe de répétition infinie, ou d'imitation infinie, matériellement et métaphoriquement... Words, words, words, dit Hamlet... Dans un espace unique, se reproduisent (potentiellement à l'infini) des jeux qui relèvent tous du même système, capitaliste et patriarcal, de la même logique d'organisation des désirs et des affects. La tragédie réside précisément dans le fait qu'il n'y a pas d'issue à l'intérieur d'un système qui, recouvrant toutes les formes, postule notre liberté (ou dont la polymorphie fait passer l'asservissement pour la liberté, la prison pour la démocratie, etc.).

Ce qui est apparu assez vite, c'est la nécessité d'un espace qui dispose, avec les moyens pauvres et simples du théâtre itinérant, **la métaphysique du piège, un espace unique et fixe**, dont la plasticité ne tiendrait qu'à la variation des formes de jeu et des mouvements des corps. Le dispositif est un espace unique, pris dans une double frontalité : un angle faisant face à un angle, un pauvre coin où tous se retrouvent coincés. Sur un escalier. N'ayant d'autre choix que monter ou descendre, vers les sommets d'un pauvre pouvoir ou les trous des cimetières. Le tout formant un piège, une pièce, un royaume.

Nathalie Garraud.

Nathalie Garraud metteure en scène

Nathalie Garraud est née en 1977. Après une formation d'actrice, elle crée la compagnie du Zieu en 1998 à Paris. Il s'agit d'abord d'un espace d'expérimentation sur les écritures contemporaines où se croisent de jeunes auteurs, des acteurs, des architectes, notamment dans le cadre d'un festival qu'elle crée à l'École Spéciale d'Architecture : « Vues d'Ici - scénographie d'un lieu » (1999-2001). Entre 2003 et 2005, elle travaille régulièrement dans les camps de réfugiés palestiniens du Liban, où elle crée notamment *Les Enfants* d'Edward Bond. Après cette expérience marquante, elle crée en France *Les Européens* d'Howard Barker, mise en scène qui signe la structuration professionnelle de la compagnie en 2005. En 2006, elle rencontre Olivier Saccomano, avec qui elle codirigera désormais la compagnie. Ils conçoivent ensemble des cycles de création, dont elle signe les mises en scène : *Ismène* d'après Eschyle et Sophocle, *Ursule* d'Howard Barker et *Victoria* de Félix Jousserand (cycle *Les Suppliantes*), *Les Études* et *Notre jeunesse* d'Olivier Saccomano (cycle « C'est bien c'est mal »), *L'Avantage du printemps*, *Othello, variation pour trois acteurs* et *Soudain la nuit* d'Olivier Saccomano (cycle « Spectres de l'Europe »), pièces présentées au Festival d'Avignon en 2014 et 2015. *Othello, variation pour trois acteurs* poursuivra sa tournée jusqu'en 2019, notamment dans le cadre du dispositif « Itinérance » du Théâtre des 13 vents. Fin 2017, Nathalie Garraud et Olivier Saccomano débutent un nouveau cycle qui conduira à la création de *La Beauté du geste* le 3 octobre 2019. Parallèlement, Nathalie Garraud continue à mener des projets de coopération et de formation en France et à l'étranger : un compagnonnage avec le collectif Zoukak à Beyrouth (depuis 2006), des productions étudiantes à Aix-Marseille Université (2011) et à l'Université Paul Valéry Montpellier III (2017, 2018), un laboratoire de création avec des acteurs italiens dans le cadre du projet européen Cities on Stage (2012) ou encore une création pour le projet de coopération internationale STAMBA en Irak (2013). Depuis janvier 2018, elle est co-directrice du Théâtre des 13 vents CDN Montpellier.

Olivier Saccomano auteur

Olivier Saccomano est né en 1972. Après des études de philosophie, il fonde en 1998 à Marseille la compagnie Théâtre de la Peste, au sein de laquelle il met en scène une dizaine de spectacles, adaptés de textes de Brecht, Sophocle, Kafka, Duras, Darwich, Dostoievski : *C'est bien c'est mal*, *Le monde était-il renversé?*, *Thèbes et ailleurs*, *Confessions de Stavroguine*, et expérimente une forme théâtrale légère, *Les Études*, qui lie l'idée d'œuvre à celle d'exercice : *Monk alone / Étude n°1* à partir de « Thelonious himself » de Monk, *Le Bruit de la mer / Étude n°2* à partir de lettres de Marguerite Duras, *Le Poème de Beyrouth / Étude n°3* à partir du poème de Mahmoud Darwich, *Évocation / Étude n°4* à partir de l'œuvre de John Cage. De 2000 à 2013, il enseigne au département Théâtre d'Aix-Marseille Université, où il assure des cours théoriques et pratiques. Il y coordonne les Ateliers de Recherche Théâtrale, réunissant des théoriciens et des praticiens autour du thème « La parole et l'action dans les écritures dites post-dramatiques ». Lors de ces ateliers, il rencontre Nathalie Garraud, puis rejoint la compagnie du Zieu en 2006. Ils travaillent ensemble à la conception de cycles de création, au sein desquels il se consacre à l'écriture : *Notre jeunesse* (2013), *Othello, variation pour trois acteurs* (2014), *Soudain la nuit* (2015), *La Beauté du geste* (2019). Il a parfois répondu à des commandes d'écriture, pour le CDN de Montluçon avec une pièce pour lycéens (*Diogène*, 2014) et pour Olivier Coulon-Jablonka dans le cadre du Festival Odyssée en Yvelines (*Trois songes, un procès de Socrate*, 2016). Parallèlement, il poursuit ses recherches philosophiques et publie des textes théoriques. Il est notamment l'auteur d'une thèse de philosophie intitulée *Le Théâtre comme pensée* (2016), publiée, comme les textes des pièces, aux éditions Les Solitaires Intempestifs. Depuis janvier 2018, il est co-directeur du Théâtre des 13 vents CDN Montpellier.

Cédric Michel acteur

En 1999, Cédric Michel intègre l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon. En 2003, Christophe Perton et Philippe Delaigue lui proposent de le rejoindre pour créer une troupe permanente à la Comédie de Valence, où il sera comédien permanent pendant cinq ans. Il y travaille avec Christophe Perton, Philippe Delaigue, Laurent Hatat, Anne Bisang, Vincent Garanger, Rodrigo García, Richard Brunel, Michel Raskine. En 2007, il quitte le CDN de Valence pour une autre aventure avec Lukas Hemleb à la Comédie-Française, le temps d'une tournée du *Misanthrope* de Molière. Par la suite, il retrouve Olivier Werner et la Comédie de Valence pour *Par les villages* de Peter Handke. En 2008, il part en Chine créer *Le Partage de midi* de Paul Claudel sous la direction de Jean-Christophe Blondel. A son retour en France, il travaille avec Johanny Bert sur *Les Orphelines* de Marion Aubert. En 2009, il rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano pour la création de *Victoria* de Félix Jousserand et participe depuis à toutes les créations.

Florian Onnéin acteur

Après une année de classe préparatoire en Lettres Supérieures et deux années en Histoire, Florian Onnéin obtient une licence Théorie et Pratique des Arts de la Scène à l'Université de Provence. Il y travaille sous la direction d'Olivier Saccomano, Agnès Régo, Nathalie Garraud et Marie Vayssiére. Il participe à plusieurs stages, avec le Théâtre du Mouvement, sous la direction de Claire Heggen et Yves Marc, puis avec Galin Stoev. En 2011, il rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano à l'occasion du cycle « C'est Bien, C'est Mal » et participe depuis à toutes les créations.

Conchita Paz actrice

En 1998, Conchita Paz sort de l'École Internationale de théâtre Lassaad à Bruxelles. Elle poursuit sa formation lors de divers stages de théâtre et de danse, notamment avec Françoise Bloch, Alexis Forestier, Joao Fiadeiro, Eimuntas Nekrosius, Carlotta Ikeda, Loïc Touzé, Maya Bösch, Yves-Noël Genod... Elle travaille principalement entre la France et la Belgique, entre autres sous la direction de Galin Stoev *La Vie est un rêve* de Calderon, Sandrine Roche *RAVIE*, *Des cow-boys*, Guillemette Laurent *Le Fond des mers* d'après Henrik Ibsen... En 2008, elle rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano pour *Ursule* d'Howard Barker et participe depuis à toutes les créations. En parallèle du travail de création, Conchita Paz donne régulièrement des ateliers et stages de jeu.

Charly Totterwitz acteur

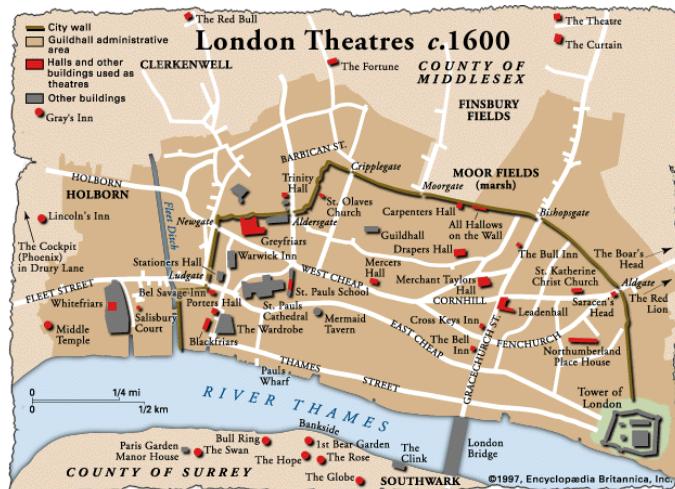
En 2002, Charly Totterwitz entre à l'École de la Comédie de Saint-Etienne où il travaille avec Serge Travnouez, François Rancillac ou Antoine Caubet, puis joue dans les spectacles de Ricardo Lopez Munoz *RBMK*, *Une épopée de l'homme pressé* et Antoine Cegarra *Léonce et Léna*. Il participe au chantier européen de la Nouvelle École des Maîtres dirigé par Enrique Diaz et Cristina Moura, où il développe des techniques d'improvisation autour de l'œuvre de Clarice Lispector. Intéressé par la danse contemporaine et la performance, il participe à plusieurs workshops menés par les chorégraphes Loïc Touzé, Mark Tompkins, Alain Buffard ou la Zampa. Il danse avec Thierry Thieu Niang dans *De vent et d'eau* et la compagnie new-yorkaise Moving Theater au Whitney Museum. Il suit également des stages avec Yves-Noël Genod, Galin Stoev ou Mathieu Amalric autour du travail d'acteur face à la caméra et participe aux films du collectif de vidéastes le Petit Cowboy. En 2013, il rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Sacc mano pour la création de *Notre Jeunesse* et participe depuis à toutes les créations. En parallèle à la création théâtrale, il poursuit un travail de réalisation documentaire. En 2012, il réalise son premier court-métrage *Matthias*, portrait documentaire d'une personne électrohypersensible. En 2018, il suit une formation de réalisation documentaire aux Ateliers Varan et réalise *Les Tentations de Saint-Antoine* à Ajaccio.

Le théâtre élisabéthain

Les conditions de la représentation²

Comment se rend-on au théâtre ?

Du temps de Shakespeare, les théâtres sont situés en dehors de la cité. S'y rendre constitue donc une véritable équipée. Les représentations qui avaient lieu dans les cours des auberges de la ville sont interdites par le Lord Maire depuis 1582. Seules les représentations privées, dans des lieux clos, peuvent encore avoir lieu. Ainsi les représentations théâtrales, les combats d'animaux et toutes les exhibitions sont-ils d'abord rejetés au nord de Londres dans un lieu simplement nommé *The Theater*, puis plus généralement au sud de la Tamise, là où se trouvent les quais du commerce fluvial, partant, les marins, les trafiquants, les prostituées, etc. Le lieu est certes pittoresque mais surtout agité et peu sûr. On peut s'y rendre en barque ou traverser l'unique pont existant alors. Comme les portes de la ville ferment à la tombée de la nuit, les représentations ont lieu nécessairement, en journée, l'après-midi, ce qui oblige le public à repartir en ville rapidement, une fois le spectacle terminé.



L'architecture des théâtres : "le O de bois"

A l'origine, le théâtre est ambulant : des tréteaux sur roues, les *mansion*, se déplacent de bourg en bourg. On joue sur les places avant de faire la quête. La majeure partie du public en profite alors pour partir sans payer. Cet état de fait va conduire à la concentration des tréteaux dans des cours d'auberge afin de surveiller plus aisément les entrées et les sorties. Le public est

² <https://litterae.pagesperso-orange.fr/page5-Shakes-theat.html>

debout dans la cour, les plus riches louent les chambres avec balcons et ouvertes sur des galeries donnant sur la cour. Les aubergistes sont intéressés au bénéfices.



La configuration architecturale des théâtres en dur conserve la trace de son fonctionnement primitif. Il s'agit d'espaces assez restreints, à ciel ouvert, en bois, de forme circulaire ou octogonale, entourés de galeries, les tréteaux de la scène adossés à un mur. Ils contiennent au maximum 1500 spectateurs. Très différente du théâtre à l'italienne ou à la française, la scène élisabéthaine possède un dispositif à triple, voire à quadruple dimension qui permet d'avoir différentes aires de jeu.



- une scène en éperon, l'*apron stage*, avance sur la moitié de la profondeur du parterre et est surélevée d'1m50. Le public du parterre entoure la scène sur trois côtés. Cet espace est à ciel ouvert. On y représente les duels, les batailles, les scènes d'extérieur (place, jardin, cimetière), les scènes de réceptions, les bals.

- un espace intermédiaire : la scène.

- l'arrière-scène, l'*inner stage*, séparée de la scène par un rideau et protégée au-dessus par un auvent soutenu par deux piliers. On y représente les scènes intimes, les lieux reculés comme la cellule de frère Laurent, la boutique de l'apothicaire, le tombeau de Juliette. C'est le lieu de l'adultère et du trépas.

- au-dessus, une galerie avec un large balcon, protégée par un auvent et décorée de tapisseries. C'est la chambre de Juliette, le fameux balcon.

- au-dessus encore, un second espace, moins utilisé où peuvent être placés les musiciens (ceux de la scène du bal, par exemple) et d'où peuvent partir des feux d'artifice toujours dangereux pour la sécurité de ces édifices en bois.

Ces différents espaces scéniques permettent d'enchaîner rapidement et avec réalisme les scènes dans des lieux différents. On peut envisager même des possibilités de jeux simultanés. Contrairement au théâtre français qui se déroule dans un lieu fermé, ce qui nécessite de moucher les chandelles et donc de séparer les pièces en actes, en Angleterre, les pièces ne sont pas découpées, elles ne le deviennent que dans des éditions imprimées postérieures.

Les décors et accessoires : "Le lieu de nulle part"

Il n'y a pas de décors, seulement quelques accessoires. Donc, le théâtre élisabéthain ne joue pas sur des effets d'illusion réaliste, mais propose un support minimaliste offert à l'imagination du spectateur. On peut utiliser des panneaux indiquant le lieu et brandis par un acteur : c'est rare. On peut créer l'atmosphère grâce à l'accompagnement musical et surtout user de l'utilisation conventionnelle d'accessoires symboliques. Un trône et des tabourets symbolisent la salle d'un palais. Un gouvernail et des cordages qui descendent du balcon : un bateau ; une torche figure la nuit, deux arbres issus en pots, une forêt. Enfin, le texte contient lui-même des indications concernant le temps et le lieu qui renseignent suffisamment les spectateurs.

Les acteurs

Ce sont tous des hommes. Cela ne choque personne. Les femmes n'apparaîtront sur scène qu'en 1660 sous la pression des émigrés (ceux qui ont quitté temporairement l'Angleterre sous Cromwell) qui ont vu jouer des femmes en France. Cette situation explique le peu de personnages féminins dans le théâtre anglais et particulièrement dans le théâtre de

Shakespeare. Quatre rôles féminins pour 24 rôles masculins. Juliette est jouée par un jeune garçon qui n'a pas mué ; le rôle de la nourrice l'est par un homme ce qui ajoute au caractère comique du personnage. Les comédiens sont constitués en sociétés d'actionnaires et se partagent les bénéfices au prorata de leur investissement. Ils louent le théâtre à un propriétaire qui bien souvent n'a rien à voir avec le monde du théâtre.

Les auteurs

Le plus souvent, les auteurs sont ignorés. Leur nom ne figure pas sur les affiches et ils sont rétribués au forfait, d'où l'intérêt d'être également acteur et actionnaire. Il existe deux catégories d'auteurs : les *rapetasseurs*, dans le sens de "raccormodeurs" qui sont le plus souvent acteurs et se contentent de réécrire des pièces déjà jouées et par ailleurs des auteurs que l'on qualifiera d'universitaires, véritables créateurs d'œuvres nouvelles. Au début de sa carrière, Shakespeare fait partie de la première catégorie avant de devenir un auteur à part entière. Christopher Marlowe, le grand rival de Shakespeare, mort prématûrement, appartient à la seconde catégorie des étudiants et auteurs des grandes universités anglaises.

Le public

Les Anglais sont passionnés de théâtre, toutes classes sociales confondues. Cela explique le nombre important de théâtres pour Londres : jusqu'à 17, alors qu'à la même époque il n'en existe que deux à Paris, appauvris et asphyxiés par un système de monopole. La diversité du public explique en partie la diversité des genres et des registres du théâtre élisabéthain (style noble, passages émouvants, musique et ballet, clowns). Le public populaire est au parterre. Il est très remuant, mange, boit, circule, intervient, apostrophe les acteurs. Ce sont les *puants*. Les plus fortunés s'installent dans les galeries couvertes. Les valets de théâtre vendent pendant la représentation du vin, de la bière, des fruits, qui permettent aux spectateurs de se restaurer mais aussi servent de projectiles en direction des acteurs. Les prostituées font leurs affaires dans les coins sombres du théâtre. Donc, le public est bruyant, passionné, il est à l'affût des moments forts : duels, meurtres, grandes tirades et monologues, échange de jeux d'esprit, jeux de mots, allusions à l'actualité.

Pistes d'analyse : français :

- ⇒ Etude comparée des personnages d'Hamlet et de Lorenzaccio :
 - Sarah Bernhardt et ses différentes interprétations : d'après les documents ci-dessous, interroger la figure d'Hamlet et de Lorenzaccio joués par l'actrice Sarah Bernhardt.
 - Comparaison de deux extraits tirés d'*Hamlet* et de *Lorenzaccio*.
- ⇒ Qu'apporte la configuration architecturale du théâtre élisabéthain au drame shakespearien ?
- ⇒ Quelles sont les composantes du drame romantique ?

Sarah Bernhardt et « les » Hamlet ³

« Je puis dire que j'ai eu la chance rare, et je crois unique, de jouer trois Hamlet : le noir Hamlet de Shakespeare, l'Hamlet blanc de Rostand, l'Aiglon, et l'Hamlet florentin d'Alfred de Musset, Lorenzaccio. »

« Cet être d'apparence si complexe n'a qu'une idée : venger son père. Cette idée, il est vrai, se décompose en deux parties : d'abord est-il certain que la mort du père soit le fait d'un crime ? Ensuite n'y a-t-il point dans ce drame et les circonstances qui l'entourent une part d'invention du Malin ? [...] C'est certainement une grande joie pour un artiste de pouvoir interpréter un caractère aussi complexe. J'ai eu cependant de longues années le désir de jouer Hamlet, et je ne me suis décidée que lorsque j'eus lu l'admirable traduction de Marcel Schwob. J'avais joué Ophelia dans l'*Hamlet* de Cressonnois, mais Ophelia ne m'apportait rien de nouveau, comme étude de caractère.

Un Anglais très érudit, très épris de Shakespeare, me demandait qui m'avait initiée à ce mystérieux Hamlet :

- Mais... lui-même ! lui répondis-je. Chaque fois qu'Hamlet se trouve seul et dévoile le fond de son âme mystérieuse. »

« Hamlet et le duc de Reichstadt ont l'âme désemparée par une mère indigne. La civilisation a mis une sourdine aux revendications du fils de Napoléon. Comme Hamlet ironise avec Horatio, l'Aiglon ironise avec son professeur :

- Prisonnier ? non pas, mais...

Dans les deux Hamlet, le noir et le blanc, même scène entre la mère et le fils. Scène brutale dans Shakespeare, mais effrayante de vérité et de sauvagerie. Dans Rostand, les mots sont

³ <https://www.lettresvolees.fr/musset/bernhardt.html>

choisis, la civilisation a modéré la colère, la courtoisie enveloppe le sarcasme : mais la douleur reste la même. J'ai aimé passionnément ces deux Hamlet.

Le troisième, Lorenzaccio, est moins pur. Les moyens dont il se sert pour arriver à son but sont déshonorants, mais cela se passe sous la Renaissance... L'Hamlet de Shakespeare se débat contre les poignards, les pièges et les poisons. L'Hamlet de Rostand est ligoté par les fils invisibles de la politique : plus il essaie de s'en défaire, plus ils l'enserrent. »

« L'Hamlet de Musset est noyé dans les intrigues, les orgies et la somptueuse luxure ; mais il a, dans le fond de son âme, la petite flamme qui illumine par moments tout son être. Ce n'est pas un père assassiné, un père déchiré et trahi qu'il a à venger : c'est une mère égorgée, et cette mère, c'est la Patrie. Il se laisse bafouer et traiter de lâche pour arriver à ses fins. Il dévoile la véritable nature de son âme à Philippe Strozzi, le plus honnête homme des honnêtes hommes. Les écluses de son coeur meurtri, il les ouvre dans une magnifique envolée. Et ce plaidoyer est d'une puissance incomparable. Je me sens frissonner dans tout mon être quand je deviens l'interprète du poète. »

« A l'étranger, j'ai vu jouer Hamlet par plusieurs tragédiens et j'ai toujours eu la sensation d'un désaccord entre la pensée dévorante et la plastique de celui que je voyais agir. Ces tragédiens me semblaient en trop belle santé, en muscles trop solides pour exprimer tant d'insomnies désespérées, tant de combats intérieurs. La peine qui dévore ce malheureux Hamlet ne peut lui laisser les beaux mollets, l'estomac bombé, la belle carrure. Je sais bien que grâce au blanc, le teint est pâle ; que grâce au noir, l'oeil est cerné, mais la belle apparence de santé de tout le reste du corps jette un défi à cette mine défaite.

Hamlet, l'Aiglon, Lorenzaccio, sont des cerveaux hantés par le doute et la désespérance, des coeurs battant toujours plus fort et sans cesse torturés par leurs rêves évocateurs. L'âme brûle le corps. Il faut en voyant et en entendant agir ces Hamlet, il faut qu'on ait la sensation que le contenu va faire éclater le contenant. Il faut que l'artiste soit dépouillé de virilité. Il nous fait voir un fantôme amalgamé des atomes de la vie et des déchéances qui conduisent à la mort. C'est un cerveau sans cesse en lutte avec la vérité des choses. C'est une âme qui veut s'échapper de son enlacs charnel. C'est pourquoi je prétends que ces rôles gagneront toujours à être joués par des femmes intellectuelles qui seules peuvent conserver leur caractère d'êtres insexués, et leur parfum de mystère. »



Le Drame romantique⁴

Le drame romantique constitue une des expressions du mouvement littéraire romantique qui se développe en France dans la première moitié du 19ème siècle. Il s'inscrit **en réaction contre la tragédie classique**, jugée dépassée et froide avec ses préceptes figés. Le modernisme et les démesures du **théâtre shakespearien**, et dans une moindre mesure les **dramaturges allemands**, servent de modèle à la jeune génération d'auteurs romantiques. Le théâtre romantique est un **genre éphémère** dont l'évolution s'étend sur **deux décennies (1823-1843)**. L'échec des Burgraves de Victor Hugo signe le déclin du mouvement et annonce l'avènement du réalisme. La figure la plus puissante du drame romantique français est sans conteste **Victor Hugo**.

I) Les œuvres fondatrices du drame romantique

- 1823-1825 : *Racine et Shakespeare* de Stendhal

Stendhal met en parallèle la dramaturgie racinienne et shakespearienne et démontre la supériorité de l'œuvre de Shakespeare. Il initie dans cet essai sur le théâtre la remise en question des règles esthétiques de la tragédie classique. Stendhal encense la résonance

⁴ https://www.bacfrancais.com/bac_francais/mouvement-le-drame-romantique.php

émotionnelle puissante des drames de Shakespeare qu'il oppose à la froideur des rigides tragédies raciniennes.

- 1827 : *Préface de Cromwell* de Victor Hugo

En 1827, dans sa fresque historique *Cromwell*, Hugo met en pratique les principes romantiques shakespeariens et rompt définitivement avec la tradition classique. Mais la postérité retiendra essentiellement la préface de la pièce pour sa valeur fondatrice : la *Préface de Cromwell* constitue un véritable manifeste du drame romantique. Hugo s'en prend notamment aux trois unités conventionnelles (action, temps et lieu) de la tragédie classique qu'il accuse d'asphyxier l'inspiration et le génie.

II) La bataille d'*Hernani*

En 1830, la première d'*Hernani* de Victor Hugo, à la Comédie Française, donne lieu à la fameuse « **bataille d'Hernani** » qui oppose, dans une atmosphère de **scandale**, les partisans du classicisme à ceux du romantisme menés par **Théophile Gautier**. La lutte d'influences qui suivra la représentation se soldera finalement par la **victoire du romantisme**. Après cette soirée mémorable et excessive, la pièce devient emblématique du renouveau du théâtre.

III) Disgrâce de la tragédie classique

Étouffée par le corset de ses **préceptes rigides**, la tragédie classique au début du 19ème siècle n'est plus en phase avec les **aspirations nouvelles de la société**. **Liberté, imagination débridée, évasion, individualisme** sont les mots d'ordre et les moteurs de la jeunesse romantique qui cherche à faire exploser les carcans des modèles anciens. Le **mélodrame**, genre nouveau en vogue à la fin du 18ème siècle, ouvre la voie de cette **révolution littéraire et théâtrale**. Le drame romantique reprendra les **techniques spectaculaires** du mélodrame notamment pour la conception des **décors grandioses** et la mise en oeuvre des **coups de théâtre**. Il s'inspirera également de ses **effets pathétiques**, pour jouer sur le registre émotionnel. Mais alors que les personnages du mélodrame sont caricaturaux, ceux du drame romantique les dépassent par leur profondeur, leur complexité et leur dimension historique. Le stéréotype laisse place à l'**individu unique et singulier**, dont on suit l'évolution et le destin tout le long du drame romantique.

IV) Bases théoriques du drame romantique

1. Mélange des registres, des genres et des niveaux de langue

La **diversité** est le maître-mot du drame romantique. En rupture avec l'unité de ton respectée par les classiques, les nouveaux auteurs prônent le **mélange des genres, des tonalités et des niveaux de langue**, propre à exprimer la multiplicité et la richesse des personnages, des lieux, des situations et des sentiments. Une tragédie peut donc inclure du burlesque et une comédie

du tragique. Niveaux de langue familier et recherché, registre grotesque et sublime, vers et prose sont juxtaposés en toute liberté, pour **insuffler de la vie** dans des pièces jusqu'alors trop affectées et guindées.

2. Fin de la règle des trois unités

Le drame romantique fait exploser le carcan des trois unités (action, lieu, temps) qui rigidifiait la tragédie classique et asphyxait le génie du dramaturge sous une chape de plomb. Les personnages évoluent désormais dans des **actions historiques non limitées par l'espace scénique et la durée du spectacle**.

Dans le droit sillage des pièces de Shakespeare qui se jouent des unités spatio-temporelles, le drame romantique s'affranchit de l'unité de lieu et de l'unité de temps, chères aux classiques. L'intrigue peut maintenant se dérouler dans plusieurs lieux et excéder les vingt-quatre heures jusqu'alors prescrites.

A l'unité d'action des classiques qui proscrit les intrigues secondaires, le drame romantique substitue l'**unité d'ensemble**. C'est la seule limite imposée à leur liberté artistique : les intrigues secondaires ne sont pas exclues mais doivent s'agencer de façon harmonieuse autour d'un intérêt principal clairement identifié, sans nuire en aucune façon à la **cohérence de l'œuvre**.

3. Fin du règne des bienséances

Le dramaturge romantique n'inflige plus de limites à son génie. Les bienséances externes qui présidaient à la création de la tragédie classique n'ont plus cours : le drame romantique ne s'embarrasse pas du souci de préserver la sensibilité et le sens moral du spectateur. Il veut montrer toute l'étendue de la réalité et ne met pas sous silence ses aspects les plus cruels ou triviaux : meurtres, viols, duels, suicides, expressions vulgaires, etc. De même, il fait fi des bienséances internes qui imposaient aux personnages un caractère constant d'un bout à l'autre de la pièce.

4. Pouvoir de transfiguration de l'écriture

Le drame romantique n'obéit à aucune règle, ne s'impose aucun modèle, ne se limite pas dans le choix inspiré des sujets, qu'il puise essentiellement dans la **nature** et l'**histoire**. Libéré des entraves des règles classiques, le génie retrouve son **indépendance** et l'**inspiration** sa puissance. Toutefois la nature et l'histoire ne seront véritablement **transfigurées** en œuvres d'art que par le **travail minutieux** d'écriture. Victor Hugo trouve dans le drame en vers une façon de ciseler son génie. Conforme à l'esprit romantique qu'il incarne, Hugo se libère des règles de versification. Il fait toutefois exception car la plupart des dramaturges romantiques préféreront la prose.

5. Mission du drame romantique

Le drame romantique s'investit d'une **mission sociale et humaine** ; il revêt une importance politique, philosophique ou morale. Il ne s'agit plus de distraire le spectateur mais de lui permettre d'appréhender le présent par le recours à la représentation historique et la résurrection du passé.

6. Héros romantique

Le héros du drame romantique contraste avec les personnages stéréotypés et caricaturaux de la tragédie classique et du mélodrame. Il est peint dans son individualité unique et complexe. Tout le long de la pièce, le spectateur suit son évolution et sa destinée. Le héros romantique est généralement **solitaire** et **marginal** (socialement ou intellectuellement). Souvent **incompris**, il tisse des **liens forts avec la Nature** ; l'**engagement politique**, les **amours impossibles**, le **sacrifice final** (suicide...), l'importance du **désir** et de la **fatalité** rythment la vie des héros romantiques. Le héros romantique symbolise le « **mal du siècle** ».

Extrait de Lorenzaccio de Musset

Monologue de Lorenzaccio, Acte IV, Scène 9

Lorenzo, entrant.

Je lui dirai que c'est un motif de pudeur, et j'emporterai la lumière – cela se fait tous les jours – une nouvelle mariée, par exemple, exige cela de son mari pour entrer dans la chambre nuptiale, et Catherine passe pour très vertueuse. – Pauvre fille ! qui l'est sous le soleil, si elle ne l'est pas ! Que ma mère mourût de tout cela, voilà ce qui pourrait arriver. Ainsi donc, voilà qui est fait. Patience ! une heure est une heure, et l'horloge vient de sonner. Si vous y tenez cependant ! – mais non, pourquoi ? Emporte le flambeau si tu veux ; la première fois qu'une femme se donne, cela est tout simple. – Entrez donc, chauffez-vous donc un peu. – Oh ! mon Dieu, oui, pur caprice de jeune fille ; et quel motif de croire à ce meurtre ? Cela pourra les étonner, même Philippe.

Te voilà, toi, face livide ? (*La lune paraît.*) Si les républicains étaient des hommes, quelle révolution demain dans la ville ! Mais Pierre est un ambitieux ; les Ruccellaï seuls valent quelque chose. – Ah ! les mots, les mots, les éternelles paroles ! S'il y a quelqu'un là-haut, il doit bien rire de nous tous ; cela est très comique, très comique, vraiment. – Ô bavardage humain ! ô grand tueur de corps morts ! grand défonceur de portes ouvertes ! ô hommes sans bras ! Non ! non ! je n'emporterai pas la lumière. – J'irai droit au cœur ; il se verra tuer... Sang du Christ ! on se mettra demain aux fenêtres.

Pourvu qu'il n'ait pas imaginé quelque cuirasse nouvelle, quelque cotte de mailles. Maudite invention ! Lutter avec Dieu et le diable, ce n'est rien ; mais lutter avec des bouts de ferraille croisés les uns sur les autres par la main sale d'un armurier ! – Je passerai le second pour entrer ; il posera son épée, là – ou là –oui, sur le canapé. – Quant à l'affaire du baudrier à rouler autour de la garde, cela est aisé. S'il pouvait lui prendre fantaisie de se coucher, voilà où serait le vrai moyen. Couché, assis, ou debout ? assis plutôt. Je commencerai par sortir ; Scoronconcolo est enfermé dans le cabinet. Alors nous venons, nous venons ! Je ne voudrais pourtant pas qu'il tournât le dos. J'irai à lui tout droit. Allons, la paix, la paix ! l'heure va venir. – Il faut que j'aille dans quelque cabaret ; je ne m'aperçois pas que je prends du froid, et je viderai un flacon. – Non ; je ne veux pas boire. Où diable vais-je donc ? les cabarets sont fermés.

Est-elle bonne fille ? – Oui, vraiment. – En chemise ? Oh ! non, non, je ne le pense pas. – Pauvre Catherine ! – Que ma mère mourût de tout cela, ce serait triste. Et quand je lui aurais dit mon projet, qu'aurais-je pu y faire ? au lieu de la consoler, cela lui aurait fait dire : Crime ! Crime ! jusqu'à son dernier soupir ! Je ne sais pourquoi je marche, je tombe de lassitude.

Il s'asseoit sur un banc.

Pauvre Philippe ! une fille belle comme le jour. Une seule fois, je me suis assis près d'elle sous le marronnier ; ces petites mains blanches, comme cela travaillait ! Que de journées j'ai passées, moi, assis sous les arbres ! Ah ! quelle tranquillité ! quel horizon à Cafaggiuolo ! Jeannette était jolie, la petite fille du concierge, en faisant sécher sa lessive. Comme elle chassait les chèvres qui venaient marcher sur son linge étendu sur le gazon ! la chèvre blanche revenait toujours avec ses grandes pattes menues.

Une horloge sonne.

Ah ! ah ! il faut que j'aille là-bas. – Bonsoir, mignon ; eh ! trinque donc avec Giomo. – Bon vin ! Cela serait plaisant qu'il lui vînt à l'idée de me dire : Ta chambre est-elle retirée ? entendra-t-on quelque chose du voisinage ? Cela serait plaisant ; ah ! on y a pourvu. Oui, cela serait drôle qu'il lui vint cette idée.

Je me trompe d'heure ; ce n'est que la demie. Quelle est donc cette lumière sous le portique de l'église ? on taille, on remue des pierres. Il paraît que ces hommes sont courageux avec les pierres. Comme ils coupent ! comme ils enfoncent ! Ils font un crucifix ; avec quel courage ils le clouent ! je voudrais voir que leur cadavre de marbre les prît tout d'un coup à la gorge.

Eh bien ? eh bien ? quoi donc ? j'ai des envies de danser qui sont incroyables. Je crois, si je m'y laissais aller, que je sauterais comme un moineau sur tous ces gros plâtras et sur toutes ces poutres. Eh, mignon ! eh, mignon ! mettez vos gants neufs, un plus bel habit que cela, tra la la ! faites-vous beau, la mariée est belle. Mais, je vous le dis à l'oreille, prenez garde à son petit couteau.

Il sort en courant.

Extrait d'Hamlet de Shakespeare

Acte III, scène 1ère

Être ou ne pas être, telle est la question.

Y a-t-il plus de noblesse d'âme à subir la fronde et les flèches de la fortune outrageante, ou bien à s'armer contre une mer de douleurs et d'y faire front pour y mettre fin ?

Mourir... dormir, rien de plus... et dire que, par ce sommeil, nous mettons fin aux maux du cœur et aux mille tortures naturelles qui sont le lot de la chair : c'est là un dénouement qu'on doit souhaiter avec ferveur.

Mourir... dormir ; dormir, peut-être rêver. Oui, voilà l'obstacle.

Car quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort, quand nous sommes débarrassés du tumulte de cette vie ?

C'est cette réflexion-là qui donne à nos malheurs une si longue existence.

Qui, en effet, voudrait supporter les flagellations et les dédains du monde, l'injure de l'opresseur, l'humiliation de la pauvreté, les angoisses de l'amour méprisé, les lenteurs de la loi, l'insolence du pouvoir, et les rebuffades que le mérite résigné reçoit d'hommes indignes, s'il pouvait en être quitte avec un simple poignard ?

Qui voudrait porter ces fardeaux, grogner et suer sous une vie accablante, si la crainte de quelque chose après la mort, de cette région inexplorée, d'où nul voyageur ne revient, ne troubloit la volonté, et ne nous faisait supporter les maux que nous avons par peur de nous lancer dans ceux que nous ne connaissons pas ?

Ainsi, la conscience fait de nous tous des lâches ; ainsi les couleurs natives de la résolution blêmissent sous les pâles reflets de la pensée ; ainsi les entreprises importantes et de grande portée se détournent de leur cours, à cette idée, et perdent le nom d'action...

Du calme, maintenant !

Voici la belle Ophélie...

Nymphé, dans tes oraisons, souviens-toi de tous mes péchés.

Après le spectacle : pistes de réflexion :

- ⇒ Après avoir vu *Un Hamlet de moins* et étudié la pièce de Shakespeare, s'interroger sur la reprise de la pièce de Shakespeare par Olivier Saccomano et Nathalie Garraud : quels sont les traits communs aux deux Hamlet ? les principales différences ?

La question des héritages

Pistes d'analyse : sociologie et philosophie

- ⇒ Questionnement de la liberté en philosophie : ouverture au déterminisme, à Descartes et à Nietzsche autour de la question de la liberté / causalité.
- ⇒ La question de l'héritage culturel, familial, social : psychologie, psychanalyse, sociologie : comment expliquer ce qui constitue un être humain ? Etudier la diversité des tentatives d'explication des comportements humains.
- ⇒ Dualité être / agir à interroger. Comment « ne pas être », ou plutôt comment « être » ?
- ⇒ Interrogation autour de l'absolutisme, l'idéalisme, la déception. En quoi des figures comme Hamlet et Lorenzaccio remettent en question notre rapport au monde ? Quels sont les perceptions et les paradigmes de pensée qui influencent leur raisonnement ?

Pour aller plus loin

Littérature, un sujet de l'ENS autour de la folie et de la création littéraire :

- https://www.ens.psl.eu/sites/default/files/bl_21_composition_francaise.pdf

Réflexion autour de la folie simulée ou dissimulée d'Hamlet.

Voir différentes réinterprétations de la pièce de Shakespeare et comparer celles-ci avec *Un Hamlet de moins* (questions de fidélité au texte, d'interprétation, d'époques...).

- *Hamlet, thème & variations*, compagnie L'Unijambiste / David Gauchard :
<http://www.unijambiste.com/works/hamlet-theme-variations/>
- *Hamlet*, Cie David Bobée, mise en scène de David Bobée, [voir Ma couleur préférée en représentation cette saison au théâtre de Tulle]
- *Hamlet*, mise en scène Simon Delétang

Concernant les travaux de Shakespeare et la question de la mise en scène :

- *Macbeth (The Notes)*, Dan Jemmett, David Ayala : aperçu disponible,
<https://www.youtube.com/watch?v=qYel364o7aU>



www.sn-lempreinte.fr

Jennifer Alario

Chargée des relations avec les publics
Attachée de programmation jeune public

Tél **05 55 86 01 21**

Mail jennifer.alario@sn-lempreinte.fr

