

HAMLET

À travers une distribution resserrée, Ivo Van Hove se confronte à l'un des monuments du théâtre occidental. Le metteur en scène belge opère une plongée dans la subjectivité tourmentée du prince danois, pour mieux saisir le moment de bascule où la jeunesse cède à la violence absolue ; car, si Hamlet croit d'abord au pouvoir du théâtre pour rétablir la vérité sur l'assassinat de son père, c'est finalement la vengeance qui s'impose comme la seule issue possible.

With a scaled-down cast, Ivo Van Hove tackles one of the monuments of Western theatre. The Belgian director plunges us deep into the tormented subjectivity of the Danish prince in order to seize upon the exact point at which youth gives way to extreme violence. Whilst Hamlet initially believes in the power of theatre to restore the truth surrounding his father's murder, revenge ultimately emerges as the only possible outcome.

avec la / with the
troupe de la Comédie-Française

Florence Viala
Gertrude,
reine de Danemark,
mère d'Hamlet

Loïc Corbery
Horatio,
ami du prince Hamlet

Denis Podalydès
Polonius, seigneur

Christophe Montenez
Hamlet,
fils du défunt roi Hamlet

Guillaume Gallienne
Claudius, roi de Danemark,
et le Fantôme du défunt
roi Hamlet

Jean Chevalier
Laertes, fils de Polonius,
et Fortinbras, prince
de Norvège

Élissa Alloula
Ophelia, fille de Polonius

et / and

Vincent Breton
comédien

Arthur Colzy
comédien et courtier

Pierre-Victor Cabrol
comédien et fossoyeur

Nicolas Verdier
comédien et fossoyeur

Aksel Carrez
comédien et prêtre

séquences filmées :
Christian Gonon,
un ambassadeur

création
a new production

 COMÉDIE
FRANÇAISE
HORS LES MURS

DURÉE / DURATION
1H45



traduction / translation
Frédéric Boyer

adaptation
Ivo Van Hove,
Bart Van den Eynde

dramaturgie / dramaturgy
Bart Van den Eynde

scénographie, lumières
stage and lighting design
Jan Versweyveld

costumes / costume design
An D'Huys

musiques originales
musical creation
Roeland Fernhout

son / sound
Pierre Routin

vidéo / video
Claudio Cavallari

travail chorégraphique
choreography
Rachid Ouramdane

assistantat à la mise en scène
assistant director
Laurent Delvert

assistantat à la scénographie
assistant stage designer
Christophe Eynde

assistantat aux costumes
assistant costume designer
Belza Beausoleil

assistantat aux lumières
assistant lighting designer
François Thouret

assistantat au travail
chorégraphique
assistant choreography
Sébastien Ledig

les équipes techniques de
l'Odéon Théâtre de l'Europe
et de la Comédie-Française

production
Comédie-Française

coréalisation
Odéon Théâtre de l'Europe

William Shakespeare,
*La Tragédie d'Hamlet, prince
du Danemark*, traduit par
Frédéric Boyer, Gallimard

avec le généreux soutien
d'Aline Foriel-Destezet,
grande ambassadrice
de la création artistique

21 JANVIER –
14 MARS 2026
ODEON PARIS 6

d'après / based on the work by

WILLIAM SHAKESPEARE

mise en scène / directed by

IVO VAN HOVE

ENTRETIEN AVEC IVO VAN HOVE

Laurent Muhleisen Pour votre quatrième collaboration avec la troupe de la Comédie-Française, vous choisissez l'une des pièces les plus célèbres du répertoire mondial. Vos précédentes mises en scène d'œuvres de Shakespeare se concentraient plutôt sur des « pièces de guerre » : *Hamlet* est-elle, d'une certaine manière, une « pièce de guerre » ?

Ivo Van Hove Ça commence avec une guerre dans la tête d'Hamlet qui est extrêmement traumatisé par la mort totalement inattendue de son père, son idole, et par le mariage très rapide – trop pour lui – de sa mère avec son oncle paternel. Ce sera le socle de notre spectacle, où tout sera vu depuis le regard intérieur d'Hamlet et ses réactions – instinctives parfois – face au monde qui l'entoure, tel qu'il le perçoit. Il découvre que son père a été assassiné par son propre frère, Claudius. Tourmenté, le jeune Hamlet se transforme peu à peu en un activiste prêt à tout pour faire éclater la vérité. Dans le spectacle, nous avons introduit la présence de la troupe de théâtre dès

le début. Les acteurs sont les amis d'Hamlet. Dans un premier temps, le prince croit que le théâtre est l'outil parfait pour enquêter sur la réalité de ce meurtre et, si nécessaire, la remettre en question. Il pense que le théâtre peut améliorer, changer le monde... Il va cependant découvrir qu'il n'a pas cette force. Il se met alors à le confondre de plus en plus avec la réalité, jusqu'à s'identifier entièrement à un personnage et commettre son premier meurtre. Désormais, le monde du théâtre devient réalité pour lui; inspiré par l'esprit combattif de deux jeunes gens, Laertes et Fortinbras, il devient de plus en plus violent pour servir sa foi dans le bien commun.

L. M. Votre version, très resserrée, de *Hamlet* se concentre sur le personnage éponyme que vous décrivez comme « happé » dans un processus de radicalisation (comme ont pu l'être Martin von Essenbeck dans *Les Damnés*, *Oreste* et *Électre* ou *Tartuffe*). Ce thème de la radicalisation de la jeunesse, votre théâtre s'attache à en décrire les mécanismes : « Être ou ne pas être » devient en quelque sorte « Tuer ou ne pas tuer ». Dans un monde de plus en plus fou, la violence vous semble-t-elle être la seule issue ?

I. V. H. Pour moi, cette évolution est un signe de notre époque; nous acceptons de plus en plus la violence comme un moyen légitime de résoudre des conflits complexes. Je trouve cela infiniment triste. De fait, Shakespeare montre dans *Hamlet* que cette attitude ne fait qu'engendrer davantage de destruction.

L. M. Par quels moyens le théâtre, votre théâtre, donne-t-il à voir cette « faillite » du théâtre décrite dans votre spectacle, son rapport ambigu à la réalité ?

I. V. H. L'importance des artistes et de l'art dans la société réside dans le fait que, parallèlement aux rêves, aux utopies, ils révèlent aussi la part d'ombre de l'humanité. La politique vise à (ré)organiser notre société, et

l'art à appréhender le chaos. Les grands chefs-d'œuvre nous offrent un aperçu, pas toujours bienvenu, de notre complexité, en tant qu'êtres humains et en tant que société.

L. M. Dans ce contexte de resserrement du propos de la pièce, quelle fonction occupe le texte de Shakespeare ? Comment s'inscrit-il dans l'esthétique de votre spectacle ?

I. V. H. Le texte est toujours notre point de départ. Mais un de mes professeurs m'a appris qu'aucun texte ne possède une signification objective et absolue. La phrase « Je t'aime » peut être prononcée avec de nom-

breuses intentions différentes. La force du théâtre shakespeareien réside dans le fait qu'un texte peut constamment changer de sens au fil de l'histoire, et en partie grâce à l'histoire elle-même.

L. M. On retrouve dans votre distribution des comédiennes et comédiens de la Comédie-Française déjà présents dans la création des *Damnés*, en 2016. Qu'apporte, selon vous, la notion de fidélité aux acteurs et actrices ? Et le fait de revenir à la Comédie-Française et à l'Odéon Théâtre de l'Europe où vous avez présenté plusieurs mises en scène ?

I. V. H. Dès ma première mise en scène en 1981, j'étais convaincu que collaborer plusieurs fois avec les mêmes acteurs et actrices ne conduit pas à la complaisance, mais offre la possibilité de créer des spectacles qui ne se limitent pas à l'évidence, et qui ouvrent de nouvelles perspectives. La confiance est le fondement idéal d'un travail de qualité;

elle n'engendre jamais une routine à partir du moment où l'on maintient un niveau d'exigence élevé. La Comédie-Française et l'Odéon Théâtre de l'Europe sont des institutions qui m'ont permis de créer des œuvres que je n'aurais pu réaliser de façon aussi concentrée ailleurs.

L. M. Quelle place occupe, dans la constellation esthétique, votre collaboration avec Jan Versweyveld, qui signe les scénographies et les lumières de vos spectacles. Et pour ce *Hamlet* en particulier, quel rôle ont joué votre dramaturge Bart Van den Eynde, votre créatrice de costumes An D'Huys et le compositeur de la musique Roeland Fernhout ?

I. V. H. Wannes Van de Velde était un chanteur belge qui chantait « Ne zanger is ne groep », c'est-à-dire en français « un chanteur est un groupe », et quand on met en scène une pièce c'est pour moi la même chose. Jan et moi, nous avons créé notre premier spectacle durant l'été 1981, Bart je le connais depuis 1995 et, avec An, nous collaborons depuis 2003. En ce qui concerne Roeland : il était acteur dans la compagnie à Amsterdam et montrait de plus en plus de signes d'un grand talent pour la musique. C'est essentiel de ne pas changer d'équipe artistique en croyant que cela va générer de la nouveauté, parce que l'on parvient, ensemble, à développer un langage théâtral différent pour chaque projet – chacun étant

nécessairement différent. Comme je le disais concernant la distribution, il est pour moi primordial de travailler en toute confiance, dans un climat où nous pouvons exprimer un regard critique constructif et exigeant les uns envers les autres. Car ensemble, nous aspirons à créer le meilleur théâtre au monde.

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR LAURENT MUHLEISEN, CONSEILLER LITTÉRAIRE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Figure majeure de la scène théâtrale internationale, **Ivo Van Hove** compte à son actif cent quarante spectacles. En quatre décennies, le metteur en scène dont le champ d'exploration embrasse le monde du théâtre, du cinéma, du théâtre musical et de l'opéra, a parcouru un vaste répertoire d'œuvres, de Sophocle (*Antigone*) à Shakespeare (*Kings of War*), Molière (*Le Misanthrope*), Tony Kushner (*Angels in America*), Ibsen (*Hedda Gabler*), Louis Couperus (*The Hidden Force*) ou Hanya Yanagihara (*Een klein leven*, d'après son roman *Une vie comme les autres*) et Arthur Miller (*Vu du pont*). Il trouve aussi son inspiration au cinéma, dans les scénarios de Cassavetes, Pasolini, Bergman, Antonioni ou encore Visconti dont il a porté à la scène *Rocco* et ses frères (2008), *Ludwig* (2012), *Les Amants diaboliques* (*Obsession*, 2017) et les *Damnés* pour sa première mise en scène avec la troupe de la Comédie-Française à la Cour d'honneur du Palais des Papes lors du Festival d'Avignon 2016; le spectacle entre au Répertoire Salle Richelieu avant de partir en tournée à Londres, New York et Anvers. En 2019, il retrouve les Comédiens-Français pour *Électre* / *Oreste* d'après Euripide Salle Richelieu puis au Théâtre antique d'Épidaure.

Il rencontre l'enthousiasme du public français en 2008 au Festival d'Avignon avec les *Tragédies romaines* d'après Shakespeare, transposées dans un monde de pouvoir contemporain. À l'Odéon Théâtre de l'Europe, où il revient régulièrement, il présente *Le Misanthrope* en 2012, avec la troupe de la Schaubühne puis *Vu du pont* d'Arthur Miller (en 2015 et 2017), *The Fountainhead* d'Ayn Rand (2016) ou encore *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams (en 2020, 2021 et 2022).

Il met également en scène dernièrement *Freud*, d'après *Le Scénario Freud* de Jean-Paul Sartre, et *Age of Rage* d'après Eschyle et Euripide. Pour l'opéra, il monte entre autres *L'Affaire Makropoulos* de Janáček et *Salomé* de Strauss au Dutch National Opera, *Boris Godounov* de Moussorgski et *Don Giovanni* de Mozart à l'Opéra national de Paris; *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Kurt Weill au Festival d'Aix-en-Provence 2019, *Brokeback Mountain* en création mondiale au Teatro Real Madrid. Sur Broadway, il met en scène *West Side Story* avec Anne Teresa De Keersmaeker, *Lazarus*, dernier projet musical de David Bowie, et *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner. Directeur artistique de l'Internationaal Theater Amsterdam (anciennement Toneelgroep Amsterdam) de 2021 à 2023, Ivo Van Hove est nommé directeur du festival de musique et d'arts Ruhrtriennale de 2024 à 2026. Il présente jusqu'au 7 février 2026 à Londres *All My Sons* d'Arthur Miller.



NOTE SUR LE TRAVAIL CHORÉGRAPHIQUE

Ivo Van Hove explore l'intériorité des personnages avec une acuité singulière, comme s'il parvenait à éclairer ces zones secrètes où naissent les conflits intimes. J'ai toujours pensé que la danse, ou plus largement le geste, rend visible cette « intériorité » qui se dérobe aux mots. La danse commence précisément là où le langage s'interrompt: là où le corps, parfois, ose raconter ce qui demeure indicible. Pour Hamlet, je pressens que les mouvements doivent devenir la matière même de ses émotions, de ses monologues intérieurs, de ses doutes – révélant cette zone trouble où se fabrique sa pensée.

Ce qui, à mes yeux, crée le récit chez Van Hove, c'est une alchimie de signes reposant bien évidemment sur le texte, mais dont la compréhension pleine et sensible s'élabore aussi dans la scénographie et la lumière de Jan Versweyveld, dans les costumes d'An D'Huys. Chacun de ces éléments infléchit subtilement la lecture du spectacle. Leur manière d'opérer de légers décalages incite le public à s'accrocher au moindre détail, au moindre frémissement, l'invitant ainsi à une lecture plus profonde, presque souterraine, du récit. Cette incitation à regarder le « peu

de choses » rend les corps intensément perceptibles: les plus fines modulations du geste deviennent porteuses de sens. La psychologie des personnages ne se dévoile alors plus seulement par la parole, mais par la chair même du jeu. La danse peut matérialiser les émotions, les trilllements intérieurs d'Hamlet, ou les états successifs traversés par Ophelia, avec une puissance corporelle rare. Car *Hamlet* n'est pas uniquement une tragédie psychologique: elle est traversée d'enjeux politiques – pouvoir, usurpation, corruption, vertige du pouvoir. La danse peut amplifier cette dimension: en faisant surgir des chorégraphies de masse, des « corps de la cour », des « corps asservis » ou des « corps libres », elle offre au drame une respiration collective et une lecture élargie.

Dans *Hamlet*, monologues et dialogues demeurent bien sûr les piliers du récit. Le défi est donc de trouver un équilibre juste, sans jamais « trahir » Shakespeare en diluant la parole dans le mouvement. Il nous faudra imaginer comment la danse peut devenir le prolongement naturel des métaphores silencieuses, des hallucinations, des visions mentales d'Hamlet. L'essentiel

est que le mouvement, la danse amplifient le texte au lieu de l'écraser.

Inviter ainsi les comédiennes et les comédiens à investir leur corps peut rendre la pièce plus sensorielle, plus vibrante. L'enjeu sera de réussir à tisser ensemble théâtre et danse, de préserver la densité du texte et l'inspection des personnages tout en proposant une lecture profondément incarnée, presque tactile, de cette œuvre vertigineuse.

Rachid Ouramdane

INTERVIEW WITH IVO VAN HOVE

Laurent Muhleisen In this your fourth collaboration with the Comédie-Française troupe, you have chosen one of the most famous repertory works in theatre. Your preceding Shakespeare productions centered more upon "war plays", and thus would it be fair to say that Hamlet enters into this same category?

Ivo Van Hove It begins with a war which is being waged inside Hamlet's head. He has been utterly traumatised by the untimely death of his father, his idol, and the hasty marriage – overly so in his eyes – between his mother and father's brother. This constitutes the foundations of our show, in which the audience sees everything through the eyes of Hamlet, as well as his reactions, as instinctive as they may be, to the world around him and his perception of it. He learns that his father was murdered by his own brother, Claudius. Driven into a state of torment, the young Hamlet gradually turns into an activist, the sole aim of whom is to bring the truth to light. The production is crafted in such a way that the itinerant theatre troupe is present right from the start. Its actors are Hamlet's friends.

At first, the prince views theatre as the perfect tool for inquiring into the truth behind this murder and, if necessary, for bringing it into question. His belief is that theatre can change the world, and make it better... He soon discovers, however, that this is something theatre is incapable of doing. He then begins to mix up theatre with reality, to the extent that he likens himself wholly to a character in a play and commits his first murder. From that moment onwards, in the eyes of Hamlet, theatre and reality are one and the same thing. Driven on by the combative spirit of the two youngsters, Laertes and Fortinbras, he becomes increasingly violent in his aim of serving the common good.

L. M. Your pared-down version of Hamlet hinges upon the eponymously-named character that you describe as being "caught up in the grip" of a process of radicalisation (as we saw with Martin von Essenbeck in Les Damnés, Orestes/Electra, and Tartuffe). Your productions set out to describe the various mechanisms at work within this theme of the radicalisation of the youth of today. Thus, "To be or not to be" very nearly becomes "To kill or not to kill". In an increasingly mad world, do you see violence as being the only possible outcome?

I. V. H. This evolution is, for me, a sign of the times. More and more, we accept violence as a legitimate means of resolving conflicts of a complex nature. Which is something I find incredibly sad. In Hamlet, Shakespeare provides us with a de facto demonstration of how such an attitude only leads to more destruction. With his fascination for the brutal

strength of the young commander Fortinbras, Hamlet becomes caught up in a mechanism he cannot escape from and resorts to yet more violence as a means of resolution. Starting off as an idealist, he transforms into being an activist and remorseless murderer. Here, as ever, this is Shakespeare, the visionary, holding up a mirror to us.

L. M. Theatre's ambiguous relationship with reality is something you evoke in this production. By what means does theatre, and in particular your own brand of it, bring into the limelight this "failure" of theatre?

I. V. H. The importance of artists and art in society as a whole lies in the fact that, in

parallel with our dreams, our different utopia, they also reveal humanity's dark side. The aim

Ivo Van Hove, a major figure in international theatre has directed 140 shows. Over the course of four decades, his investigations in theatre have led him to explore cinema, musical theatre and opera. As a result, he has built up a vast repertoire of different works, ranging from Sophocles (Antigone), Shakespeare (Kings of War), Molière (The Misanthrope), Tony Kushner (Angels in America), Ibsen (Hedda Gabler), Louis Couperus (The Hidden Force) and Hanya Yanagihara (Een klein leven, based on her novel A Little Life) to Arthur Miller (A View from the Bridge). He also owes some of his inspiration to the work of filmmakers, notably scenarios by Cassavetes, Pasolini, Bergman, Antonioni and Visconti. In relation to the latter, he has staged four adaptations of his films, namely Rocco et ses frères (2008), Ludwig (2012), Les Amants diaboliques (Obsession, 2017) and Les Damnés in his first production with the Comédie-Française troupe at the Palais des Papes Cour d'Honneur during the 2016 Festival d'Avignon. The show subsequently entered into the Salle Richelieu repertory prior to touring to London, New York and Anvers. En 2019, he once again collaborated with the Comédie-Française performers in Électre / Oreste, based on the work by Euripides. The play was performed at the Salle Richelieu, and then at the Ancient Theatre of Epidaurus. His work first met with the enthusiasm of French audiences in 2008 at the Festival d'Avignon with Tragédies romaines, based on the three Roman tragedies by Shakespeare, transposed into a world of the contemporary power struggles. At the Odéon Théâtre de l'Europe, where he frequently directs, he staged Le Misanthrope in 2012, with the Schaubühne troupe, followed by Vu du pont (A View from the Bridge) by Arthur Miller (in 2015 and 2017), The Fountainhead by Ayn Rand (2016) and La Ménagerie de verre (The Glass Menagerie) by Tennessee Williams (in 2020, 2021 and 2022). Recent productions also include Freud, based on the Le Scénario Freud (The Freud Scenario) by Jean-Paul Sartre, and Age of Rage based on works by Aeschylus and Euripides. He has also

of politics is to (re)organise our society, whilst that of art is to apprehend chaos. The major masterpieces in time give us a glimpse – of a

not always welcome kind – of our complexity, both as human beings and members of society.

L. M. Within this context of a honing in on the show's central themes, what part does Shakespeare's text play? How does it fit in with the aesthetics of your production?

I. V. H. The text is always our point of departure. But one of my teachers taught me that no text has a fixed, objective meaning. The sentence "I love you" can be pronounced using

a number of different intentions. The power of Shakespearean theatre lies in the fact that a text can mean different things over time, due, in part, to history itself.

L. M. Your cast is drawn from Comédie-Française actors and actresses that we saw previously in Les Damnés, in 2016. In your view, what does this notion of coming back to a faithful to a group of performers bring? Similarly, what is the significance for you of returning to the Comédie-Française and the Odéon Théâtre de l'Europe, venues where you have directed several productions in the past?

I. V. H. Right from my very first production in 1981, I've always been of the opinion that working alongside the same group of performers doesn't lead to a form of complacency but rather it brings with it the possibility of making new pieces of work which go far beyond obvious choices, and which open up new perspectives. Trust provides the ideal basis for

doing quality work. From the moment you set your sights on doing work of the highest standards, it is not possible for it to engender any form of routine. The Comédie-Française and Odéon Théâtre de l'Europe are institutions that have enabled me to create different works in a very concentrated manner, and which would not have been possible elsewhere.

L. M. Within the aesthetic framework of your work, what place does your collaboration with the lighting and stage designer Jan Versweyveld occupy? And in relation to Hamlet in particular, what parts are played by Bart Van den Eynde, your dramaturge, An D'Huys, your costume designer, and your composer, Roeland Fernhout?

I. V. H. Wannes Van de Velde was a Belgian singer who used to sing the words "Ne zanger is ne groep", meaning "a singer is a group", and when you direct a show it's the same thing for me. Jan and I made our first show in the summer of 1981, I've known Bart since 1995 and we've been collaborating with An since 2003. As for Roeland, he was an actor with the company in Amsterdam and I saw increasing proof of his musical talent. It's vital that you don't change an artistic team purely in the hope that it is going to bring something new, because together we succeed in develo-

ping a theatrical language which is different for each project, each of them being necessarily very different. As I said in relation to how I put together the cast, it is of the utmost importance for me to be able to work in an atmosphere of complete trust, in which there is no barrier to expressing to mutual, constructive criticism of a rigorous nature. Together, what we aspire to is to create the best theatre in the world.

INTERVIEW CONDUCTED BY LAURENT MUHLEISEN, LITERARY ADVISOR AT THE COMÉDIE-FRANÇAISE

staged several operas, including L' Affaire Makropoulos (The Makropulos Affair) by Janáček, and Salomé (Salome) by Strauss at the Dutch National Opera, Boris Godounov by Moussorgski and Don Giovanni by Mozart at the Opéra National de Paris. Other operas include Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny (Rise and Fall of the City of Mahagonny) by Kurt Weill at the Festival d'Aix-en-Provence 2019, and the first, world-wide production of Brokeback Mountain at the Teatro Real Madrid. On Broadway, he directed West Side Story with Anne Teresa De Keersmaeker, Lazarus, David Bowie's final musical project, and L' Anneau du Nibelung (The Ring of the Nibelung) by Richard Wagner. He was Artistic Director at the Internationaal Theater Amsterdam (formerly Toneelgroep Amsterdam) from 2021 to 2023, and Ivo Van Hove was named Director of Ruhrtriennale Festival of Music and Arts from 2024 to 2026. His production of Arthur Miller's All My Sons runs in London until 7th February 2026.



CHOREOGRAPHIC APPROACH

Ivo Van Hove explores the inner lives of the characters with the utmost acuity, bringing to light these secret zones which are at the origin of innermost conflicts. I have always thought that dance, or in more general terms, gesture, makes visible this "inner nature" which escapes from the grasp of words. Dance begins at the precise point at which language has been interrupted, and where the body dares to reveal, at times, what has been unspeakable up until this point. In relation to Hamlet, my feeling is that the movements need to become the very substance of his emotions, interior monologues, and doubts, thereby disclosing this shadowy zone from where his thoughts emerge.

In my view, in the hands of Van Hove, the story is recounted via an alchemy of signs based, naturally, on the text itself, but also in conjunction with Jan Versweyveld's stage and lighting design, and the costume design by An D'Huys, both of which allow for a full, sensorial understanding of what is being played out. Each of these elements subtly pushes our reading of the show in one particular direction or another. The way they introduce minute shifts from the expected norm prompts the members of

the audience to pay attention to the slightest detail, the faintest quiver, thereby inviting them to formulate a deeper, below surface-level, understanding of the onstage action. This incitement to turn our interest towards the "lesser" has the effect of heightening our perception of the onstage moving bodies, to the extent that even the minutest gesture modulated in a certain way carries with it a specific meaning.

Accordingly, the psychology of the different characters is unveiled not just by the words they utter, but by the way they are fleshed out onstage. Dance has the capacity to bring substance to Hamlet's emotions and inner torment, as well as the various successive states that Ophelia goes through, with an impact in physical terms that leaves its mark on us. This is because Hamlet is not just a psychological tragedy. There is also much at stake in it in political terms, ranging from power and its usurpation, to corruption and the dizzying effects of this power. Dance can amplify this dimension. By summoning up group choreographies, "bodies of the court", "servile bodies" and "freed bodies", dance enables every inbreath and outbreath

of the story to be taken collectively, thereby broadening our experience of it.

Of course, in Hamlet, the different monologues and dialogues are the basis for the telling of the story. Thus, the challenge is to find the right balance, without "betraying" Shakespeare by diluting the spoken word in movement. Our task is to find a way of enabling dance to become the natural extension of Hamlet's silent metaphors, hallucinations, and visions. Above all, movement, and dance must amplify the text rather than smothering it.

Inviting the actors and actresses to invest their roles physically can enhance the sensorial nature of the piece itself, making it all the more vibrant. It will be up to us to interweave theatre and dance in a way which preserves the density of the text and introspection of the different characters, whilst, at the same time, enabling a fully-embodied, almost tactile, reading of this breath-taking play.

Rachid Ouramdane

d'après



WILLIAM

**21 janvier
14 mars 2026**

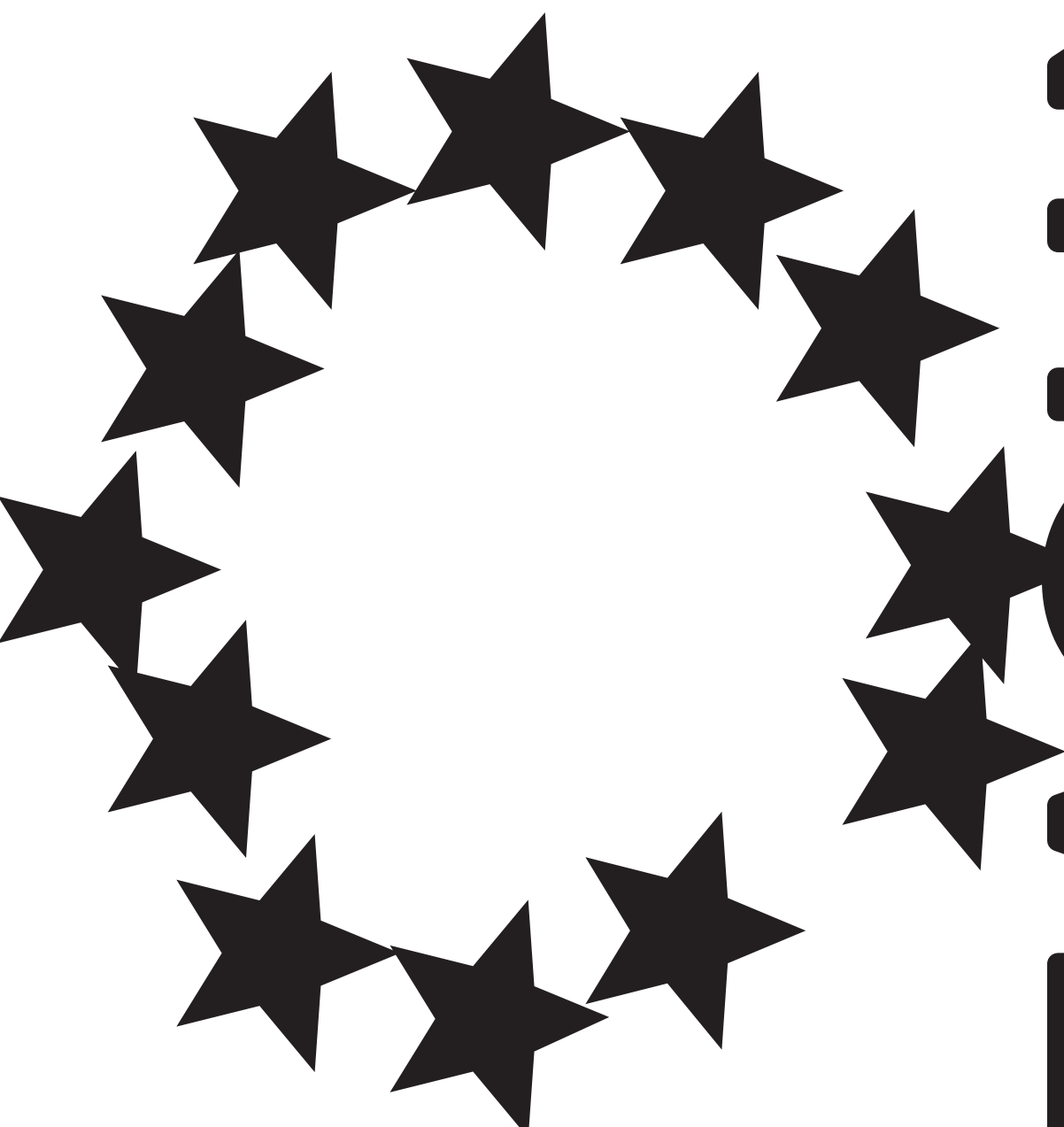
SHAKESPEARE

mise en scène

IVO

CRÉATION

VANHOVE



traduction

**FRÉDÉRIC
BOYER**

adaptation

**IVO VANHOVE,
BART VANDENEYNDE**

avec la troupe de la

COMÉDIE-

Hors les murs

HAMILLET

FRANCAISE

FLORENCE VIALA, DENIS PODALYDÈS,

GUILLAUME GALLIENNE, LOÏC CORBERY, CHRISTOPHE

MONTENEZ, JEAN-CHEVALIER, ÉLISSA ALLOULA

et Vincent Breton, Pierre-Victor Cabrol, Aksel Carrez, Arthur Colzy, Nicolas Verdier

ODEON PARIS 6

TRADUIRE HAMLET

Discordance politique et poétique

La traduction est un art de l'échec. Après beaucoup d'hésitation, j'ai fait le deuil d'une traduction en vers. Exception faite pour « la pièce dans la pièce », *La Souricière*, que j'ai traduite en décasyllabes... Parce que ce texte dans le texte apparaît vite comme un contrepoint ironique de ce qui se joue alors dans la parole entre Hamlet et les autres: la parole jouée devient un enjeu de la compréhension et de la révélation de la vérité et du mensonge entre nous. La discordance est à la fois politique, intime, amoureuse, familiale, mais aussi poétique. Traduire *Hamlet*, c'est alors s'interroger sur la traduction même de ce qui se joue en nous dans le langage.

Pour reproduire en français le pentamètre iambique shakespearien, rythmant l'accentuation tonique, il faudrait que ce respect « produise » dans la langue française contemporaine un effet de sens pour nous aujourd'hui, une intensité littéraire. Or, plutôt que de chercher une adéquation avec le modèle formel ancien, je préfère intensifier la traduction en « reformalisant » le texte, en trouvant ou en ménageant dans l'écriture et la prosodie contemporaines, un autre écho textuel, syntaxique, poétique.

La « méthode Polonius »

J'ai adopté en travaillant ce que j'appelle la « méthode Polonius »: « Et par des diversions, trouver la bonne version », explique Polonius à Reynaldo chargé d'enquêter sur son fils Laertes (acte II, scène 1). « *By indirections find directions out* », qui est devenue pour moi la meilleure définition du travail du traducteur. Traduire est aussi une façon de mener l'enquête: faire diversion, des détours, prendre de biais, changer de direction, pour toucher au but. Pour dessiner dans notre propre langue une direction possible vers le texte.

Ma conviction: en traduisant, être anachronique devient une sincérité. L'écriture de la traduction tient à la rupture temporelle et existentielle entre le traducteur et le texte qu'il traduit. Toute traduction crée une métalepse: une langue pour une autre, un mot pour un autre, un milieu de réception pour un autre. La ruse même d'Hamlet pour traduire le mensonge criminel, et affronter la terreur entre nous.

J'ai donc emprunté de multiples voies dans la prose, et le vers libre, avec l'intention de recréer en français ce théâtre de la parole shakespearienne. Ses nombreuses ruptures de tons, de registres, ses accélérations, ses images. Hamlet est probablement le personnage le plus volubile, déchiré et perdu dans les jeux du langage, jusqu'à emprunter toutes les voix, tous les genres, du plus noble au plus ordurier, du plus familier au plus délicat, du rire à l'effroi.

L'effolement sémantique: « Words, words, words... »

Hamlet, pour le traducteur, est d'abord une pièce sur le langage, sa vérité comme ses mensonges, ses pièges, ses abîmes. Le langage s'ouvre sous les pieds d'Hamlet, comme les tombes devant le clown fossoyeur de la première scène de l'acte V. Le langage menace de devenir le tombeau de l'action. C'est par les manquements de la langue qu'apparaissent les spectres de l'action, de notre présence au monde et aux autres. Le spectre est une « chose » (« *thing* », acte I, scène 1), premier terme qui le désigne dans la pièce. « Chose » diversement appelée aussi « *sight* », « *apparition* », « *shape* », « *form* », « *object* », comme pour mieux insister sur l'effolement sémantique qui s'empare de nous et nous sidère. Hamlet lui-même est tout entier absorbé, préoccupé par la parole, autant celle qu'on lui donne ou lui refuse, que celle du théâtre, ou celle qui prend les accents et les figures de la folie.

Le fantôme de l'action dans le langage

Hamlet est une tragédie de la parole, souvent comique, dérisoire. Il s'agit de s'interroger sur l'adéquation non seulement des mots aux choses, mais aussi du langage à l'action. Comment dire ce qui se passe, à la fois en nous-mêmes et dans le monde? Tout semble un défi jeté à notre être parlant: la « chose » spectrale, le mensonge politique, les attermolements du cœur, le silence sépulcral, l'action et la décision impossibles à prendre et à prononcer... Le drame d'Hamlet: le divorce entre dire et être. Pièce de l'aveu intime le plus déchirant, et de l'impuissance logée dans la parole jusqu'à la terreur. Pièce de toutes les stratégies possibles du langage: la parole théâtrale utilisée comme « piège pour la conscience du roi », les conseils d'Hamlet aux

comédiens eux-mêmes, les mots d'amour tournés en ridicule par Hamlet lui-même devant Ophelia, ou ceux d'Hamlet par Polonius, les nombreux jeux de mots, le langage mimant la folie, les divagations verbales d'Ophelia dans sa douleur...

« Tu dois me traduire »

« Ces soupirs, ces sanglots oppressés, c'est un message que tu dois me traduire (*you must translate*) », demande le roi à la reine (acte IV, scène 1). Chaque personnage doit traduire ce que dit l'autre, ce que chacun fait au langage et ce que le langage trahit du dilemme de chacun: roi, fantôme, amoureux, pitre, fou, voyou ou comédien. Traduire ce que l'on sait ou ne sait pas de soi, de son désir, de ses velléités, de son propre reflet tremblant devant l'urgence de l'action.

L'action est sans doute le vrai spectre de cette pièce – fantôme de l'action dans le langage. Hamlet est un sujet hanté par l'impossible action à mener comme par l'impossible traduction de la terreur qui s'empare de lui. La parole sert la procrastination du personnage. « Et les entreprises les plus audacieuses, les plus urgentes, se détournent de leur cours, jusqu'à perdre le nom d'action. » (acte III, scène 1)

« Oh le reste... silence. »

Mais plus qu'une indécision malade, il faut entendre littéralement la parole comme hantise du sujet. Et Hamlet est celui qui croit à l'action de la parole sur les êtres, et ira jusqu'à la frontière où l'action et la parole sont consommées. Ce que signifient les derniers mots d'Hamlet: « *The rest is silence* » (acte V, scène 2). Mais que reste-t-il sur la scène où gisent les cadavres mutiques des protagonistes et victimes de notre tragédie? L'achèvement du cycle de la terreur et de notre effort désespéré pour la traduire aujourd'hui.

Frédéric Boyer

ACCES-SIBILITÉ

JEUDI 12 ET SAMEDI 14 MARS

Représentations
avec audiodescription

SAMEDI 14 MARS

Stage de jeu pour personnes aveugles,
malvoyantes et voyantes
dirigé par Jérémy Berthoud



QUERELLE #7

SAMEDI 14 FÉVRIER – 17H

Atelier participatif pour confronter son point de vue sur des spectacles de la saison
Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents,
Querelle est l'occasion de confronter son point de vue sur le spectacle *Hamlet*,
en compagnie de William Ravon, dramaturge. Entrée libre, sur réservation.

HAMLET AU CINEMA

Diffusion en direct

DIMANCHE 7 JUIN – 15H, AU PATHÉ PALACE ET DANS PLUS DE 200 SALLES EN FRANCE
renseignements lacomediefrancaiseaucinema.com

Political and poetic discord

Translation has much to do with the art of failure. After considerable hesitation, I gave up all hope of a verse translation. The only exception to this is the “play within a play”, The Mousetrap, which I translated into decasyllables... The reason was that it rapidly becomes apparent that this text within the text is an ironic counterpoint to what is being played out in the words exchanged between Hamlet and the others. The spoken word as it is performed becomes one of the elements at stake in the comprehension and revelation of the truth and lies between us. The discordance is, by turns, political, intimate, love and family-related, but also political. Thus, translating Hamlet is also a matter of looking into what is being played out between us, via the language used, and its very translation.

In order to reproduce in French the iambic pentameter of Shakespeare's time, based on the rhythmic interplay between stressed and unstressed syllables, this respect for the meter would need to “produce”, in the language of contemporary French, an effect which meant something to us in today's world, a literary intensity of some kind. So, rather than attempting to grapple with this formal model from the past, my choice has been to bolster up the intensity of the translation by “re-formalising” the text. Within the writing and contemporary prosody, I have sought out, or made space for, poetic, text and syntax-based echoes of a different kind.

The “Polonius” method

While working on the project I adopted what I call the “Polonius method”: “By indirections find directions out”, explains Polonius to Reynaldo, who has been given the task of inquiring into the activities of his son Laertes (Act II, scene 1). Indeed, in my view it has become the best definition of the work of the translator. Translating something is also a way of carrying out an inquiry into it, in that you have to create diversions, go down detours, dodge around certain things, and change direction in order to get to where you want to go. All this is necessary in order to draw up, in our own language, the contours of a possible direction towards the text.

When you are translating a text, I firmly believe that an anachronistic approach is also an act of sincerity. The writing of the translation is reliant upon the temporal and existential split between the translator and the text he or she is translating. All translation creates a metalepsis, in that one language, word, or

place of reception is used in place of another. It becomes the very ruse used by Hamlet in order to translate the underlying criminal lies, and brave the terror between us.

Thus, in the aim of recreating in French this Shakespearian theatre of words, I have drawn upon multiple paths within prose and free verse. This has meant taking into account its numerous changes of tone, registers, pace, and imagery. Hamlet himself is probably the most voluble of the different characters. Utterly lost amidst all this play on language, and also torn apart by it, he resorts to taking on all its different voices and genres, ranging from the noble to the vulgar, the commonplace to the exquisite, and from laughter to terror.

Semantic turmoil: “Words, words, words...”

For the translator, Hamlet is, first and foremost, a piece about language. The piece encompasses its truths, lies, traps and abysses. Language opens up before Hamlet's feet, similar to the tombs that the gravedigger fool peers into in the first scene of Act V. Language threatens to become the tomb in which action is buried. Indeed, the ghosts of action, as well as those of our presence in the world and those around us, become visible via the shortfalls of language. The first term that is assigned to the ghost is that of a “thing”, (Act I, scene 1). This “thing” is then referred to in a variety of different ways, including “sight”, “apparition”, “shape”, “form”, and “object”. The effect of this is, of course, to heighten the semantic turmoil which we are subjected to and which dumbfounds us. Hamlet himself is entirely wrapped up in his preoccupations about the spoken word, both those he receives and those which are refused to him, as well as those of the theatre, and those which take on the lilts and figures of speech of madness.

The ghost of action within language

Hamlet is a tragedy of words, often of the comic, derisory kind. It prompts us to raise questions not only about the adequacy of words to things, but also about that of language to action. How can we actually say what is happening, both within ourselves and the world around us? Everything seems to be a challenge issued to our speaking selves: the ghost-like “thing”, political lies, waverings of the heart, and tomb-like silence, as well as actions and decisions which are impossible to take and pronounce... They are the elements of Hamlet's own drama: the divorce of saying from being. The piece becomes the place in

which avowals of the most intimate, heart-wrenching kind are made, and in which the powerlessness of the spoken word is at its most brutal. It also a piece which contains all the possible strategies of language: the words of theatre used as “the thing/Wherein I'll catch the conscience of the King”, Hamlet's advice to the performers in the play, the loving words that Hamlet then ridicules before Ophelia's very eyes, or those of Hamlet ridiculed by Polonius, as well as the countless plays on words, use of language to mimic madness, and Ophelia's verbal digressions, caught up, as she is, in the throes of sadness.

“You must translate”

“These sighs; these profound heaves/You must translate”, the King asks the Queen (Act IV, scene 2). Each character has to translate what the other is saying, what each of them does to language and what is betrayed by language in relation to their individual dilemmas, whether they be king, ghost, lover, fool, madman or woman, rogue or performer in a play. And translate what they know or do not know about themselves, and what they desire, as well as their vague impulses, and own reflections as they quake with fear in the face of the urgency of action.

Action is undoubtedly the true spectre in the piece – the ghost of action in the language itself. Hamlet, as subject, is haunted both by the impossible task ahead of him, and the impossibility of translating the terror that runs through him. Words fuel his procrastination. “And enterprises of great pith and moment/With this regard their currents turn awry/And lose the name of action.” (Act III, scene 1)

“The rest is silence.”

But rather than an illustration of chronic indecision, what we should see here is quite literally the spoken word as the subject's dreaded fear. And yet, it is Hamlet who believes in the action of the spoken word on living beings, and who will go to the frontier where action and the spoken word are consumed. And this, of course, is what Hamlet's final words mean: “The rest is silence.” (Act V, scene 2). But what remains, on this stage strewn with the now-silent bodies of the protagonists and victims of our tragedy? The coming to an end of the cycle of terror and our desperate efforts to translate it into today's world.

Frédéric Boyer

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberty
Egipht
Frametext*

Textes traduits en anglais
par Jonathan Waite

Conception graphique: Atelier Choque Le Goff • Illustrations: Martin Groch
Imprimerie: RotoChampagne, Chaumont • Licences d'entrepreneur de spectacles: L-R-22-405
et L-R-22-415



HERMÈS
PARIS

cordes et soie

Hermès, d'un horizon à l'autre