

En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang ou
HAM. AND EX BY WILLIAM SHAKESPEARE
UN CABARET HAMLET
 DE MATTHIAS LANGHOFF SUR UNE MUSIQUE D'OLIVIER DEJOURS

mise en scène Matthias Langhoff

5 nov – 12 déc 2009
 Théâtre de l'Odéon 6^e



toiles Catherine Rankl
un dessin d' Alfred Kubin
traduit par Irène Bonnaud
costumes Arielle Chanty
lumière Frédéric Duplessier
décor Matthias Langhoff

Marc Barnaud	Guilkenstern
Patrick Buoncristiani	
François Chattot	Hamlet
Agnès Dewitte	Horacia
Gilles Geenen	Laërte
Anatole Koama	Claudius
Frédéric Künze	
Charlie Nelson	Polonius
Philippe Marteau	Rosencrantz
Patricia Pottier	Ophélie
Jean-Marc Stehlé	Le Spectre, Le Fossoyeur
Emmanuelle Wion	Gertrude
Delphine Zingg	soldat, bonne sœur, comédienne, hôtesse de l'air...

et Osvaldo Caló

avec le *Tobetobe-Orchestra* : Antoine Berjeaut, Osvaldo Caló, Antoine Delavaud, Jean-Christophe Marq, Brice Martin ou Laëtitia Girier (les 13 nov. et 4 déc.)

assistanat à la mise en scène Hélène Bensoussan et Alexandre Plank *régie générale* Jean-Pierre Dos
régie plateau Patrick Buoncristiani *accessoires* Arielle Chanty, Hervé Faisandaz & Claire Vaysse
son Antoine Richard *régie lumière* Félix Jobard *costumes* Bruno Juvet *habilleuse* Florence Jeunet
couturière Violaine Lambert *chorégraphie* Gladys Massenot *régie cavalière* Frédéric Künze
avec la complicité de Jean-Albert Minster *équipe déco-construction* Jean-Michel Brunetti, François Douriaux,
 Pierre Meine, Marie-Cécile Kolly, Stéphanie Miroy, Alexis Thiemard, Louis Yerly & l'Atelier Prélud
peintures réalisées par Catherine Rankl, Éric Gazille, Mathieu Lemarié, Frédéric Heurlier

production déléguée Théâtre Dijon Bourgogne – CDN *coproduction* Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre de Sartrouville,
 Théâtre national de Strasbourg, Espace Malraux – Chambéry *avec la participation artistique du* jeune théâtre national

Durée 2h15 (entracte de 20min.) 1h45

Représentations

Odéon-Théâtre de l'Europe / Théâtre de l'Odéon
 du mardi au samedi à 19h, dimanche à 15h, relâche le lundi
 Place de l'Odéon Paris 6^e

Métro Odéon (du 2 nov au 20 déc la station Odéon ligne 4 est fermée ; la ligne 10 reste ouverte) – RER B Luxembourg

Tarifs : 32€ – 24€ – 14€ – 10€ – 6€ (séries 1, 2, 3, 4, debout)

Tarifs groupes scolaires : 12€ – 8€ (séries 2 et 3)

L'équipe des relations avec le public :

Scolaires et universitaires, associations d'étudiants

Réservations et Actions pédagogiques

Christophe Teillout 01 44 85 40 39

christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Émilie Dauriac 01 44 85 40 33

emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur www.theatre-odeon.eu

Établi à partir du document pédagogique conçu par le Théâtre Dijon Bourgogne

Sommaire

Introduction

extrait	p. 3
«Langhoff le bricoleur» par Daniel Loayza	p. 4
«Lettre à un tribun» de Matthias Langhoff à François Chattot	p. 5
Ce qu'en dit la presse	p. 7

I. *Hamlet* dans le temps

Shakespeare	p. 8
Le théâtre élisabéthain	p. 8
Résumé	p. 10

II. «Shakespeare, notre contemporain : la modernité d'Hamlet»

La tragédie de la vengeance : amplification et dérèglement	p. 15
Un anti-héros ?	p. 16
Théâtralité et métathéâtralité dans <i>Hamlet</i>	p. 17
Hamlet et le théâtre	p. 17
La réflexivité comme réflexion sur le langage	p. 18

III. Du texte à la scène

Traduire Shakespeare	p. 20
Le théâtre de Matthias Langhoff	p. 21
L'esthétique de Matthias Langhoff	p. 21
Le <i>Hamlet-Cabaret</i>	p. 22
<i>Hamlet</i> /Musique	p. 23
Extrait	p. 23
Le choix du cabaret	p. 24
Une écriture musicale	p. 24
Pistes de travail avec les élèves : découverte de la scénographie	p. 27
Les adaptations	p. 28

Annexes

Répères biographiques	p. 29
Equipe artistique	p. 29
Orchestre	p. 31
Collaborateurs artistiques	p. 32
Bibliographie	p. 33
À voir également	p. 33

Extrait *Hamlet*, Acte III, scène 2

> Traduction de Henri Suhamy (éditions Larousse, Paris, 2004)

HAMLET. - Dites, je vous prie, cette tirade comme je l'ai prononcée devant vous, d'une voix naturelle ; mais si vous la braillez, comme font beaucoup de nos acteurs, j'aimerais autant faire dire mes vers par le crieur de la ville. Ne sciez pas trop l'air ainsi, avec votre bras ; mais usez de tout sobrement ; car, au milieu même du torrent, de la tempête, et, je pourrais dire, du tourbillon de la passion, vous devez avoir et conserver assez de modération pour pouvoir la calmer. Oh ! Cela me blesse jusque dans l'âme, d'entendre un robuste gaillard, à perruque échevelée, mettre une passion en lambeaux, voire même en haillons, et fendre les oreilles de la galerie qui généralement n'apprécie qu'une pantomime incompréhensible et le bruit. Je voudrais faire fouetter ce gaillard-là qui charge ainsi Termagant et outre – Hérode Hérode ! Evitez cela, je vous prie.

PREMIER COMÉDIEN.- Je le promets à Votre Honneur.

HAMLET. - Ne soyez pas non plus trop apprivoisé ; mais que votre propre discernement soit votre guide ! Mettez l'action d'accord avec la parole, la parole d'accord avec l'action, en vous appliquant spécialement à ne jamais violer la nature ; car toute exagération s'écarte du but du théâtre qui, dès l'origine comme aujourd'hui, a eu et a encore pour objet d'être le miroir de la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, à l'infamie sa propre image, et au temps même sa forme et ses traits dans la personnification du passé. Maintenant, si l'expression est exagérée ou affaiblie, elle aura beau faire rire l'ignorant, elle blessera à coup sûr l'homme judicieux dont la critique a, vous devez en convenir, plus de poids que celle d'une salle entière. Oh ! J'ai vu jouer des acteurs, j'en ai entendu louer hautement, pour ne pas dire sacrilègement, qui n'avaient ni l'accent, ni la tournure d'un chrétien, d'un païen, d'un homme ! Ils s'enflaient et hurtaient de telle façon que je les ai toujours crus enfantés par des journaliers de la nature qui, voulant faire des hommes, les avaient manqués et avaient produit une abominable contrefaçon de l'humanité.

> Adaptation de Matthias Langhoff, traduction d'Irène Bonnaud (2009)

LE ROI

Arrêtez, encore un mot. Récitez le texte avec légèreté [...]. Et ne sciez pas trop l'air comme ça avec la main, abordez tout avec mesure : dans la tempête et même, passez-moi l'expression, dans « le tourbillon de la passion », vous devez acquérir et montrer une modération capable de lui donner de la légèreté. Ça me fait mal à l'âme d'entendre un de ces lourdauds emperruqués déchirer une passion en lambeaux, en véritables loques, fendre les oreilles de la piétaille du parterre – qui la plupart du temps ne comprend rien d'autre que le boucan et les grimaces les plus absurdes. J'ai toujours envie de faire fouetter ce genre de lascars, alors s'il vous plaît, évitez.

LE CLOWN

Oui, Votre Grâce.

LE ROI

Et gardez-vous surtout d'outrepasser la bienséance naturelle. Toute exagération s'écarte du but du théâtre, qui, des origines à nos jours, est et a toujours été de tendre pour ainsi dire un miroir à la nature, de montrer à la vertu son propre visage, à l'infamie sa propre image, à l'époque entière sa silhouette en effigie. Il y a des comédiens que j'ai vus jouer, que j'ai entendu vantés par d'autres, hautement vantés même, qui, pour rester poli, n'avait ni les accents des chrétiens, ni l'allure d'un chrétien, d'un païen ou d'un Turc, et se pavanaient et beuglaient à faire croire que, sur l'ordre de la nature, des apprentis avaient fabriqué des hommes et les avaient ratés, tant leur imitation de l'humanité était abominable.

«Langhoff le bricoleur»

«Si tout allait bien, je ne vois pas pourquoi je ferais du théâtre.»
Matthias Langhoff

«Quel plaisir», écrivait récemment Jean-Pierre Thibaudat, «de retrouver Langhoff dans le lit de Shakespeare, un auteur qu'il sent comme le chien sent son maître. Inoubliable et inoublié reste son *Roi Lear* avec Serge Merlin. Son *Hamlet* le sera tout autant. Sinon plus.» Créé fin 2008 au Théâtre Dijon Bourgogne, ce «Hamlet-Cabaret» a pour titre exact *En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang ou Ham and ex. by William Shakespeare* – tout un programme, ou une promesse que Langhoff tient à sa façon : celle d'un disciple de Brecht et d'un ami de Heiner Müller, pour qui le théâtre ne peut vivre qu'en suicidant allègrement sa propre muséographie. C'est que pour Langhoff, «le théâtre est l'art d'organiser le scandale : il doit révéler le scandaleux et l'obscène que le monde s'efforce de cacher [...]». Et pour y parvenir, le théâtre selon Langhoff charrie librement tous les débris du siècle qu'il arrache sur son passage : comme le confie encore le metteur en scène, «un spectacle, ce n'est pas un produit, c'est un bricolage». Langhoff est donc un bricoleur, et qui s'assume comme tel. La pièce ne fait guère l'objet d'une réflexion «théorique» préalable à son approche artisanale en compagnie des comédiens : «qui est assis sur le dos de qui», s'interrogeait le metteur en scène en cours de travail, «est-ce le cabaret qui est sur le dos de Shakespeare ou Shakespeare qui avance sur le dos du cabaret ? Je ne le saurai qu'à la fin de l'expérience». Le plateau est ici comme un atelier-bazar-dancing où des machines se montent et se détraquent, où des substances se mélangent et parfois explosent, et où surtout sont entreposés toutes sortes de restes de tentatives ou d'obsessions anciennes, de trouvailles de hasard, de pièces détachées ou de fragments orphelins attendant d'être réemployés. Cet allègre travail de fabrication / sabotage, dont le mélange de music-hall surréaliste et de vaudeville funèbre a réjoui les publics de Strasbourg et de Sartrouville avant d'imposer son capharnaüm à la Grande salle de l'Odéon, a l'énergie et «la santé furieuse du théâtre qui empêche le monde de tourner en rond» (Gilles Costaz). Ce cabaret princier aura vu par exemple le plus célèbre monologue de l'histoire du théâtre mondial chanté en chœur pendant la distribution de tracts publicitaires, le spectre paternel surgissant d'une poubelle (car le Shakespeare de Langhoff a lu *Fin de partie*) ou le confident du héros changeant de sexe pour se métamorphoser en Horatia – toutes transgressions puissamment assumées par François Chattot et une magnifique troupe de comédiens, au son du *Tobetobe-Orchestra*.

_____ Daniel Loayza



Lettre à un tribun

De Matthias Langhoff à François Chattot

Hélas, pauvre François,

N'as-tu pas assez de plaies dans ta maison pour y inviter encore à ta table l'égaré, le prince danois ? Comment peux-tu, au pays de la sébile, désirer à ce point l'échec ? Ou bien est-ce l'esprit d'Old William qui joue le père et crie vengeance pour ses enfants mille fois assassinés. L'hiver s'annonce et les sans-abri aspirent à une omelette plutôt qu'à un Hamlet. Et cela ne dérange personne qu'il y ait quelques chose de pourri au royaume du Danemark. Tout le monde s'en fout. On préfère chanter "dou-i-dou petit frère, petite sœur et le bonheur c'est oublier, ce qu'on ne peut pas changer". Le prince est vieux et fatigué ; il ne veut pas de lifting. Ce qu'il dit aux acteurs, aucun journal et aucun ministère ne veut le cautionner. C'est que sa mère est restée jeune, tournée vers la jeunesse. Est puissant celui qui la prend puissamment. Et puis, aujourd'hui on ne chasse plus les rats avec une épée. Etre, ce n'est plus la question, on est. Le coup de fouet et l'époque du mépris, la pression des forts et la brutalité envers les fiers, la souffrance de l'amour dédaigné, les attermoissements de la justice, l'arrogance des fonctionnaires et les coups portés par la lie de la société contre le mérite silencieux, tout cela, on ne le supporte qu'après signature de la convention collective. Et qu'à la fin, quelqu'un veuille faire savoir au monde ignorant comment tout cela a pu advenir – les crimes de chair, de sang, contre nature ; la justice arbitraire, les meurtres aveugles, la mort multiple causée par la violence et par la ruse ; et pour finir les plans dont l'échec est retombé sur la tête de leurs auteurs – ce n'est que pisser dans la neige et attendre le printemps. Il y a quelques années, voilà comment j'ai fait :

WILLIAM'S PARTY

AU THEATRE PASSERELLE ENTRE L'HOMME
 ET L'HOMME DANS L'OCEAN DE LA PEUR LA PEUR
 DU PUBLIC PERSONNE SUR LA SCENE
 DES MACHINES PARLENT JOUENT MARCHENT LA PEUR
 DES ACTEURS EN BAS AUCUN HOMME DES MACHINES
 QUI RIENT ET CHUCHOTENT FROISSENT LEURS HABITS
 ET CLAQUENT DES MAINS PAR CI PAR LA
 DES REGARDS D'CEIL DE VERRE BRILLENENT DANS LE NOIR [...]

Dans la chambre à coucher, OPHELIE, ivre, attend l'amour ou bien un orgasme comme promis par le docteur PERICLES, elle chante : comme autrefois DESDEMONE :

WILLOW, WILLOW, WILLOW

GERTRUDE et LADY MACBETH, déguisées en sorcières, dansent autour du lit et font un concours d'airs d'opérette.

HAMLET change de programme. Le crime n'aura pas lieu.

LE JT

Les MURDERERS effarés : se disent adieu avec des

TO-MORROW, AND TO-MORROW, AND TO-MORROW

OPHELIE dort d'un sommeil bienheureux à côté du cadavre de POLONIUS qu'elle trouve dans la penderie.

HAMLET se métamorphose en PROSPERO et empoisonne le monde. Pendant que ça meurt en masse, JACQUES apparaît sur l'écran portant le masque d'un quelconque candidat à l'élection présidentielle, du

chancelier allemand, du couple royal belge ou du ministre de l'intérieur de Weimar et exportateur d'œuvres d'art J.W. Goethe, il chante pour gagner des voix :

ALL THE WORLD'S A STAGE
AND ALL THE MEN AND WOMEN MERELY PLAYERS :
THEY HAVE THEIR EXITS AND THEIR ENTRANCES...

Shakespeare comme auteur de séries télé. Un exercice d'improvisation pour des comédiens errant sur le marché du travail dans le but d'une meilleure approche du kitsch médiatique.

Pour exclure tout malentendu, je souhaite ajouter que ce que tu viens de lire n'est nullement un texte de théâtre, mais un poème. [...]

J'espère t'avoir maintenant suffisamment embrouillé pour renforcer ton désir d'Hamlet qui est aussi le mien. Et que les joyeux acheteurs soient rassurés. Qu'ils ne s'attendent pas de notre part à quelque chose d'aussi navrant qu'une idée nouvelle ou qu'une vision contemporaine : rien que du beau. L'époque sort peut-être de ses gonds, mais ce n'est pas à nous de la remettre en place. *Hamlet*, un cabaret ? Et pourquoi pas puisque c'est une tragédie. Et que Bräker qui se faisait appeler «le pauvre homme de Toggenburg» sache que nous aussi, nous allons certainement l'esquinter, et pourtant nous espérons lui plaire.

Bonne nuit, mon doux prince. Le reste est silence,
Matthias L., pas encore sur Avon.

Matthias Langhoff



Ce qu'en dit la presse...

Matamore lunaire, François Chattot est un maître de cérémonie d'autant plus formidable qu'en marge de l'événement.

René Solis, *Libération*, mardi 2 décembre 2008

François Chattot campe un Hamlet dont la raison oscille entre hallucination et lucidité. De sa voix de stentor, il prend à contre-pied tous les stéréotypes de son personnage pour mieux les faire voler en éclats. Agnès Dewitte, port de tête altier – son Horatio s'est très vite transformé en Horatia – est, avec Ophélie, (Patricia Pottier, ici magnifiquement paysanne), l'autre personne à la noblesse de cœur à l'épreuve des manigances de la cour. Elle insuffle à son personnage une dignité magistrale. Jean-Claude Jay (Polonius), Anatole Koama (Claudius, roi du Danemark) mais aussi Emmanuel Wion (Gertrude, reine du Danemark), Jean-Marc Stehlé (tour à tour spectre, fossoyeur et bien d'autres personnages encore), comme l'ensemble de la distribution, acteurs, musiciens et techniciens, tout concourt au plaisir des sens.

Le parti pris du cabaret prend ici toute sa signification, ouvre des portes vers des variations infinies de la pièce.

Marie-José Sirach, *L'Humanité*, lundi 2 décembre 2008

Un *Hamlet* revisité avec verve jubilatoire par tous les arts et métiers du cabaret et du music-hall, et pourquoi pas au cabaret et au music-hall, dit Matthias, puisque c'est une tragédie : "un navire brisé contre les falaises du temps, et dont les planches sont butin pour les pirates".

Antoine Wicker, *Reflets D.N.A.*, n° 234, 7 – 13 février 2009

Dans cette représentation nous avons le sentiment d'entrer avec une certaine jouissance dans ce monde "délicieusement pourri" des pouvoirs en place que Shakespeare épingle avec une cinglante ironie dans *Hamlet*. A la fin, quand les applaudissements crépitent d'une façon jubilatoire, nous partageons sans aucune réticence cet hommage rendu à tous les acteurs qui nous ont offert cette représentation éminemment festive...

Francis Grislin, *Hebdoscope* n° 987, du mercredi 18 au mardi 3 mars 2009

I. Hamlet dans le temps

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.

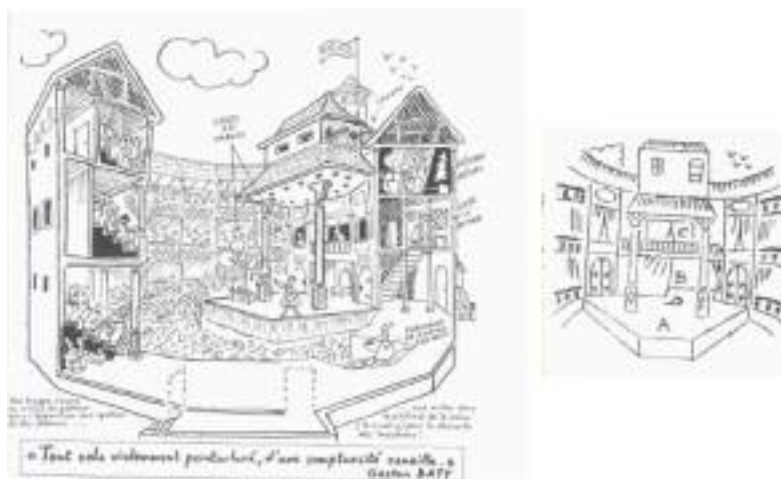
Quelle en est la raison ? Accorder le plus possible l'écriture aux pulsations mouvantes du vivant (comme le revendiqueront plus tard Hugo et les romantiques), mais aussi satisfaire aux attentes d'un public très divers (à la fois populaire et érudit).

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).

Le théâtre élisabéthain

Le dispositif scénique : le Globe dessiné par André Degaine



André DEGAINE, *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, Paris, 1992

Le dispositif scénique fait l'admiration des gens du théâtre moderne (en particulier de Jovet). Il permet la simultanéité des actions et une mise en scène dans les trois dimensions grâce à ses «aires de jeu» multiples, notamment :

A : L'avant-scène pour les duels et batailles, scènes champêtres, monologues...

B : L'arrière-scène (alcôve fermée par une courtine) pour les adultères et les trépas. Polonius y espionne Hamlet. C'est là le tombeau de Juliette, la chambre à coucher de Desdémone... On tire le rideau et le trône du roi apparaît. Le souffleur peut s'y tenir.

C : Le balcon (sous l'auvent) qui figure aussi bien le rempart d'un château-fort que le balcon de Juliette. On y pend des oriflammes, des tapisseries d'Arras.

D : La scène proprement dite, au-delà des pilliers.

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, *Gorboduc*, écrite par Thomas Sackville et Thomas Norton, impose une nouvelle forme (décasyllabes iambiques que Shakespeare utilisera dans la première version d'*Hamlet*) et une nouvelle thématique : le conflit politique autour de l'unité du territoire et de la personne royale. Le questionnement politique qui n'était encore qu'ébauché dans les intermèdes représentés au Moyen-âge à l'intérieur des pièces morales et didactiques (les Mystères et les Moralités) devient, dans une Angleterre en pleine expansion et en pleine mutation (on passe du régime du religieux au régime de l'historique), un axe fort des tragédies élisabéthaines.

Les sources d'*Hamlet* : la tragédie de la vengeance

Shakespeare ne crée pas *Hamlet ex nihilo* : les auteurs de la Renaissance, s'inspirant des tragédies particulièrement sanglantes de Sénèque, qu'ils traduisent à partir de 1559, font leur fond de commerce d'un thème qui séduit le public : la vengeance.

Ainsi, *La tragédie espagnole* de Thomas Kid (1558-1594), par exemple, qui reprend le schéma de *Thyeste* de Sénèque, semble avoir été (avec l'adaptation par Belleforest de la légende danoise d'Amleth) l'une des principales matrices de la pièce de Shakespeare : on y trouve un spectre accusateur, un père qui jure de venger son fils mais qui, pour avoir le temps de mener son enquête, prend le masque de la folie et organise une représentation théâtrale grâce à laquelle il confond les coupables. Même si dans la pièce de Thomas Kid c'est au père de venger son fils et non l'inverse, les similitudes avec Hamlet sont frappantes.

Résumé

1 – Prologue : révélation du spectre

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.

Acte I, scène 1

Au château d'Elseneur au Danemark, les sentinelles Bernardo et Marcellus ont invité Horatio à se joindre à eux afin de lui parler du spectre qui leur est apparu les nuits précédentes. Pour Bernardo et Marcellus, il s'agit d'un mauvais présage qui indique peut-être l'invasion imminente des troupes de Fortinbras, prince de Norvège. Horatio refuse de les croire jusqu'à ce qu'il voie surgir le spectre qu'il identifie comme étant le roi Hamlet, récemment décédé. Le spectre ne dit rien et disparaît presque immédiatement. Il réapparaît peu après et semble sur le point de parler lorsque le chant du coq, annonçant l'aube, l'oblige à disparaître. Horatio décide alors d'avertir Hamlet.

Acte I, scène 2

Dans l'une des salles du château, Claudius parle de son accession au trône, à la mort du père de Hamlet, de son mariage avec Gertrude, la reine veuve, et annonce avoir écrit au vieux roi de Norvège pour le sommer de mettre fin aux ambitions de son neveu, Fortinbras qui veut reconquérir les terres perdues par son père. Il s'adresse ensuite à Laërte, fils de son conseiller Polonius, à qui il donne la permission de retourner à Paris. Il se tourne alors vers Hamlet et l'interroge sur les raisons de sa mélancolie. Il lui conseille de mettre fin à sa tristesse, qu'il juge déraisonnable, et lui demande de ne pas retourner à l'université de Wittenberg. La reine joint ses prières à celles du roi et Hamlet promet de faire de son mieux pour lui obéir. Après le départ du roi et de sa cour, Hamlet, laissé seul, exhale sa tristesse et se déclare dégoûté par le remariage de sa mère, qui a eu lieu à peine un mois après la mort de son père. Arrive Horatio, qui révèle à Hamlet les apparitions du spectre ; il décide de monter la garde avec eux le soir même et de parler au spectre.

Acte I, scène 3

Laërte se prépare à partir pour la France. Il met en garde sa sœur Ophélie contre les déclarations d'amour de Hamlet. Même s'il se peut que les sentiments de Hamlet soient authentiques, celui-ci reste un prince et n'est par conséquent pas libre d'épouser qui il veut. Arrive Polonius, qui commence par prodiguer des conseils à Laërte puis commande à Ophélie d'éviter Hamlet. Ophélie promet de lui obéir.

Acte I, scène 4

Hamlet et Horatio attendent, sur les remparts, l'apparition du spectre. En entendant les échos des festivités données par le nouveau roi au château d'Elseneur, Hamlet commente la réputation d'ivrognes acquise par les Danois. Le spectre apparaît et Hamlet le conjure de parler. Le spectre lui fait signe de le suivre et Hamlet acquiesce, refusant d'écouter les conseils de ses compagnons.

2 – Hamlet, objet et sujet d'enquête

Acte I, scène 5

Le spectre déclare être l'esprit de son père revenu sur terre pour l'enjoindre de le venger. Il dit à Hamlet avoir été assassiné par son oncle Claudius, qui, profitant de son sommeil, lui a versé un poison mortel dans les oreilles. Après avoir accompli son méfait, Claudius a fait croire à tous qu'il avait été piqué par un serpent. Hamlet père, qui fut ainsi tué sans pouvoir se repentir de ses péchés, est désormais condamné à errer dans les geôles du Purgatoire. Il lui demande de punir le frère assassin et incestueux mais de ne pas faire de mal à sa mère qui sera, de toute manière, en proie aux remords de sa conscience. Le spectre disparaît. Arrive Horatio. Hamlet feint l'insouciance et, par trois fois, lui fait jurer de ne rien révéler de l'apparition de cette nuit. A chaque fois, le spectre, désormais invisible, crie « Jurez ! » Il jure enfin de ne rien révéler et de ne rien laisser entendre même si la conduite de Hamlet lui paraît étrange ou singulière.

Acte II, scène 1

Ophélie fait part à Polonius de la conduite de Hamlet. Celui-ci, qui lui est apparu mal habillé, pâle et tremblant, s'est contenté de la tenir à bout de bras et de la regarder longuement, sans rien dire. Polonius pense que le comportement de Hamlet est dû à la froideur montrée, sur son ordre, par Ophélie et décide d'en parler au roi.

Acte II, scène 2

Claudius demande à Rosencrantz et Guildenstern, amis d'enfance de Hamlet, de sonder le prince afin de connaître les causes de son étrange « transformation ». Arrive Polonius qui annonce au roi l'arrivée des ambassadeurs de retour de Norvège. Le roi de Norvège a convaincu Fortinbras d'envahir la Pologne plutôt que le Danemark. Il déclare alors avoir découvert ce qui cause la folie de Hamlet : son amour impossible pour Ophélie qui a rejeté ses avances. Pour le roi et la reine, ces explications ne sont guère convaincantes. La reine pense que c'est son mariage hâtif à elle qui a fait perdre la raison à son fils. Arrive Hamlet, feignant la folie, ce qui lui permet de tourner en dérision les remarques et insinuations de Polonius. Polonius sort, après avoir accueilli Rosencrantz et Guildenstern. Hamlet découvre bientôt qu'ils ont été envoyés par le roi pour l'interroger et la conversation tourne sur la venue d'une troupe de comédiens, sur le théâtre et sur les principaux rôles qui sont de plus en plus souvent confiés à des enfants et des adolescents. Hamlet accueille les comédiens, introduits par Polonius. Ils lui récitent quelques vers traitant de la mort du roi Priam de Troie et du deuil porté par son épouse, Hecube. Polonius emmène les acteurs, sauf l'acteur principal à qui Hamlet demande de représenter Le Meurtre de Gonzague devant la cour et d'y insérer quelques vers écrits de sa propre main. Laisse seul, Hamlet s'émerveille devant le pouvoir d'évocation du théâtre et s'interroge sur sa propre inaction. Il a décidé de faire représenter l'assassinat de son père par son oncle et d'observer ses réactions, afin de le démasquer et de venger son père.

Acte III, scène 1

Afin de comprendre le motif de la tristesse de Hamlet, le roi et la reine décident de le confronter à Ophélie. Polonius invite Ophélie à faire semblant d'être seule tandis que le roi et lui-même attendent, cachés derrière une tapisserie. Entre Hamlet, qui prononce le fameux monologue *To be or not to be* . . . , jusqu'au moment où il aperçoit Ophélie. Hamlet nie son amour pour elle et lui conseille de ne pas se marier mais d'entrer au couvent. Claudius, qui est maintenant convaincu que la folie de son neveu n'est pas due à un chagrin d'amour, commence à voir en Hamlet un danger pour la couronne. Il décide de se débarrasser de lui en l'envoyant en Angleterre. Polonius suggère de tenter une dernière fois de découvrir les raisons de la conduite de Hamlet en le confrontant à sa mère, Gertrude.

3 – La révélation théâtrale et ses conséquences

Acte III, scène 2

Après avoir donné ses instructions aux acteurs, Hamlet charge Horatio d'épier les réactions du roi pendant la représentation. Le roi, la reine et leur cour viennent assister à la représentation. Hamlet, la tête sur les genoux d'Ophélie, s'apprête à lui commenter la pièce qui est précédée d'un résumé mimé de l'action, suivi de quelques mots adressés au public par un personnage appelé « Prologue ». La pièce proprement dite débute. Elle met l'accent sur les thèmes de la trahison, du meurtre et de l'inceste. Au moment où Lucianus verse du poison dans l'oreille du roi, Claudius se lève et quitte la salle, bien que Hamlet lui ait assuré qu'il s'agissait d'une pièce relatant le meurtre du duc de Gonzague à Vienne. Hamlet croit maintenant avoir obtenu la confirmation du meurtre de son père. Le roi envoie Rosencrantz et Guildenstern, puis Polonius, transmettre à Hamlet le désir de sa mère de s'entretenir avec lui. Hamlet déclare son intention de se venger du roi mais décide de ne pas s'en prendre à sa mère autrement qu'en paroles.

Acte III, scène 3

Claudius charge Rosencrantz et Guildenstern d'escorter Hamlet jusqu'en Angleterre. Polonius s'en va espionner Hamlet chez la reine. Resté seul, le roi éprouve des remords. Il s'agenouille pour prier et obtenir le pardon de ses péchés. Entre Hamlet. Il pourrait aisément tuer le roi mais décide de l'épargner parce que tuer son oncle en prière aurait pour résultat de l'envoyer au Paradis.

Acte III, scène 4

Polonius, caché derrière une tenture, assiste à l'entrevue de Hamlet avec sa mère. Le comportement brutal de Hamlet effraie la reine qui appelle au secours. Polonius bouge et trahit sa présence. Hamlet le tue, croyant que c'est le roi. Il reproche à sa mère sa conduite indigne et son manque de vertu. Le spectre du roi défunt apparaît alors et demande à Hamlet de se venger de Claudius mais de ne pas ajouter aux souffrances de sa mère. Hamlet demande à sa mère de ne plus partager le lit de Claudius. Puis, il change d'avis et lui conseille d'accueillir le roi et de lui raconter cette scène. Il quitte la pièce, traînant derrière lui le cadavre de Polonius.

Acte IV, scène 1

Gertrude a désormais la certitude que son fils est atteint de folie. Elle met le roi au courant de la mort de Polonius. Claudius se rend compte qu'il était plus que probablement la véritable cible de Hamlet et charge Rosencrantz et Guildenstern de partir immédiatement pour l'Angleterre.

Acte IV, scène 2

Rosencrantz et Guildenstern tentent de découvrir où Hamlet a caché le cadavre de Polonius. Hamlet les tourne en dérision et refuse de leur répondre. Il accepte cependant de rencontrer le roi.

Acte IV, scène 3

Hamlet refuse de répondre aux questions du roi mais semble content de partir en exil. Laisse seul, Claudius révèle qu'il a ordonné que Hamlet soit exécuté dès son arrivée en Angleterre.

Acte IV, scène 4

Avant de partir pour l'Angleterre, Hamlet rencontre Fortinbras qui traverse le Danemark pour aller conquérir quelques terres stériles en Pologne. Songeant à la futilité de l'enjeu, Hamlet se reproche son inaction, lui qui doit venger la mort de son père et l'honneur de sa mère.

4 – Du retour d'exil au duel final

Acte IV, scène 5

Ophélie apparaît, rendue folle par la mort de son père et la perte de Hamlet. La reine tente de la raisonner mais elle ne répond rien et se contente de chanter des complaintes amoureuses. Arrive Laërte, qui est revenu de France et exige qu'on lui dise la vérité au sujet de la mort de son père ainsi que les raisons pour lesquelles celui-ci n'a pas eu droit à des funérailles nationales. Au moment où le roi s'apprête à lui offrir des explications, Ophélie entre dans la pièce. Se rendant compte de ce qui est arrivé à sa sœur, Laërte se promet de punir ceux qui sont responsables de la mort de son père.

Acte IV, scène 6

Horatio reçoit une lettre de Hamlet. Hamlet y raconte que son navire a été attaqué par des pirates et que ceux-ci l'ont épargné après avoir obtenu d'être reçus par le roi du Danemark. Hamlet informe Horatio que Rosencrantz et Guildenstern sont toujours en route pour l'Angleterre.

Acte IV, scène 7

Claudius rend Hamlet responsable de la mort de Polonius et de la folie d'Ophélie. Il confie à Laërte les raisons qui l'ont poussé à épargner son neveu : outre l'affection que lui porte sa mère, Hamlet a le soutien de tout un peuple. Un messenger entre et leur annonce le retour de Hamlet. Le roi songe à une ruse et conseille à Laërte de provoquer son neveu en duel. Laërte accepte la proposition du roi et annonce son intention d'enduire le bout de son épée d'un poison mortel. En outre, le roi s'engage à offrir une coupe empoisonnée à Hamlet pendant le duel. La reine entre et annonce la mort d'Ophélie, qui s'est noyée.

Acte V, scène 1

Hamlet et Horatio rencontrent deux fossoyeurs en train de creuser la tombe d'Ophélie. Hamlet leur parle et s'interroge sur le sens de la vie et de la mort. En examinant les crânes rejetés par les fossoyeurs, il s'émeut de trouver celui de Yorick, le bouffon qui l'a tant amusé dans son enfance. Le cortège funèbre arrive. Laërte maudit celui qu'il considère comme l'assassin de sa sœur et saute dans la fosse. Hamlet le rejoint et ils se battent. On les sépare. Avant de partir, Hamlet crie son amour pour Ophélie.

Acte V, scène 2

Hamlet raconte à Horatio comment il a pu substituer à la lettre du roi demandant aux autorités anglaises son exécution une autre lettre leur demandant d'exécuter Rosencrantz et Guildenstern, les porteurs du message.

Ensuite, il tente de se réconcilier avec Laërte et lui présente ses excuses pour l'avoir offensé. Arrive Osric, un courtisan, pour s'assurer de la participation de Hamlet au duel. Hamlet accepte de relever le défi. Laërte semble prêt à accepter l'amitié de Hamlet mais insiste pour se battre en duel. Le duel commence. Après la première passe, le roi offre la coupe empoisonnée à Hamlet, qui la laisse de côté. Hamlet remporte la première passe et la reine boit à sa santé, prenant la coupe empoisonnée. Dans la confusion qui s'en suit, Hamlet et Laërte échangent leurs armes si bien que tous deux sont finalement atteints par le poison. La reine meurt et Laërte révèle son propre stratagème ainsi que celui du roi. Hamlet se jette alors sur le roi et le frappe de la pointe d'épée empoisonnée puis l'achève en le forçant à boire de la coupe fatale. Laërte meurt après s'être réconcilié avec Hamlet. Horatio veut lui aussi boire de la coupe empoisonnée mais Hamlet l'en dissuade et le charge de raconter sa tragédie. A ce moment, Fortinbras revient de Pologne et Hamlet fait part à tous de son souhait que le prince de Norvège règne sur le Danemark. Hamlet meurt à son tour. Les ambassadeurs entrent et annoncent l'exécution de Rosencrantz et Guildenstern. Fortinbras ordonne que les honneurs funèbres soient rendus à Hamlet.

«Shakespeare, notre contemporain»¹ : la modernité d'Hamlet

La tragédie de la vengeance : amplification et dérèglement

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 Fortinbras (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.

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. 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 l'extrême 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 Vinaver¹ 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-paysage. L'enquête policière vite liquidée au niveau de la fable (la représentation théâtrale qui démasque Claudius intervient dès l'acte III scène 2) est comme détournée: c'est en réalité sur le cas Hamlet que le lecteur/spectateur est amené à enquêter !

¹ Cf. KOTT Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, Payot, "Petite Bibliothèque Payot", Paris, 1978

Un anti-héros ?

À la question «Pourquoi Hamlet ne passe-t-il donc pas à l'acte ?», les réponses qui ont été proposées par les commentateurs sont innombrables. Une lecture cependant retient notre attention : celle qui privilégie l'inscription d'*Hamlet* dans une historicité. Hamlet est le miroir de son époque. Le «*globe détraqué*» (I, 5) 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. Ô 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 qu'ils n'étaient pas les seuls modes de fonctionnement face au réel.

Ayant perdu tout élan héroïque, Hamlet se trouve face à l'obligation de remettre le monde en place, et s'interroge 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 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* fut le premier à noter cette parenté : la similarité des situations fait en effet d'autant mieux ressortir la singularité du personnage éponyme).

Laërte appartient, lui, à l'ancien monde : le début du règne d'Elisabeth est marqué par une confiance aveugle dans les possibilités des conquêtes humaines ; et comme tous les personnages des drames élisabéthains de cette époque, il va, sans état d'âme, droit à la bataille et à la conquête. Aucune ironie, aucun scepticisme quant au but qu'il poursuit. Or, la fin du règne d'Elisabeth (qui coïncide justement avec l'écriture d'*Hamlet*) est marquée 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, qu'ils soient moraux ou physiques (la Terre n'est plus au centre du monde et ce dernier se perd dans un univers infini). Dans une période historiquement et politiquement troublée, la remise en cause des principes séculaires, des réponses apportées par la religion, engendre inquiétudes et incertitudes. La conscience de la mort, par exemple, perd la signification religieuse qu'elle avait jusque-là.

Dans cette perspective les monologues d'Hamlet (I,2 ; I,5 ; II,2 ; III,1 ; III,3...), reflètent tant son état intérieur qu'une interrogation sur la condition humaine en général, un questionnement sur le monde de ce début de XVII^e siècle. L'indécidabilité d'Hamlet fonde sa modernité.

Théâtralité et métathéâtralité dans *Hamlet*

«Un théâtre en poupées russes» – *Hamlet* et le théâtre

Plus que toute autre pièce de Shakespeare, *Hamlet* n'est que théâtre, un théâtre qui s'étale sur trois ou quatre couches, un théâtre en poupées russes.

Structurellement, *Hamlet* offre tous les ingrédients d'une tragédie classique. Dès la fin de l'Acte I, nous savons que nous sommes en possession d'à peu près tous les éléments nécessaires au développement de l'intrigue. Le deuxième acte accélère l'action jusqu'aux grandes explosions du III^e acte, lesquelles ne peuvent mener qu'au dénouement tragique du V^e acte. La pièce est longue et certains metteurs en scène n'hésitent pas à couper joyeusement dans pas mal de passages (Rosencrantz et Guildenstern disparaissent purement et simplement ; les interventions d'Ophélie sont écourtées, la scène du cimetière est ramenée au strict minimum comme le sont les conversations de Hamlet avec les comédiens).

On parle beaucoup de théâtre dans *Hamlet* et Shakespeare se sert de toute évidence de son personnage principal pour faire un certain nombre de remarques sur le jeu des comédiens et, par extension, sur la façon de jouer à Londres à la charnière des 16^e et 17^e siècles. Soyez naturels, leur dit-il, n'en faites pas trop («présentez un miroir à la nature» – «Je voudrais le fouet pour ces gaillards qui en rajoutent à Termagant et qui renchérissent sur Hérode»). A cela s'ajoutent quelques observations sur les jeunes garçons qui jouaient les rôles féminins. C'est Shakespeare le maître, le sage qui parle et qui remet les choses au point, ou tente de le faire, car la chose n'est pas facile, comme il va nous le montrer dans un instant. En tout cas, si l'on en juge par la verdeur de certaines de ses remarques, le jeu de certains des compères comédiens de Shakespeare était tel qu'il les eût volontiers envoyés au fouet !

La pièce dans la pièce – le théâtre dans le théâtre – occupe le centre de l'acte III. Elle a son utilité dans l'intrigue, encore qu'il ne soit pas sûr qu'elle permette vraiment à Hamlet de débusquer le roi. Elle est surtout une éclatante démonstration de ce qu'il ne faut pas faire au théâtre : les comédiens tombent dans tous les travers contre lesquels Hamlet vient de les mettre en garde. C'est du mauvais théâtre, mais que voulez-vous : ils ne peuvent pas mieux ! L'ironie est grinçante : imaginez le Hamlet de Shakespeare aussi mal joué devant Shakespeare alors qu'il adjure ses propres acteurs, dans la même pièce, de ne pas jouer comme cela !

Le bon théâtre se trouve donc ailleurs dans la pièce et Shakespeare n'en fait pas l'économie. Rappelons-nous d'abord que Hamlet se dissimule derrière «le manteau de la folie» pendant une grande partie de la pièce ; il est donc important de se souvenir qu'il joue, qu'il est acteur, et qu'il joue si bien qu'aucun des autres personnages ne parvient à le «lire» (à commencer par lui-même : après tout, sa raison est peut-être réellement ébranlée...). Mais Shakespeare parsème sa pièce d'autres morceaux de choix de théâtre dans le théâtre – le plus réussi, le plus étonnant étant incontestablement la rencontre entre Hamlet et Ophélie à la première scène du II^e acte. Pas un mot ne s'échange mais pas mal de choses se passent. C'est une pantomime, une danse presque rituelle dont nous ne sommes pas sûrs que le sens ne nous échappe pas un peu. Hamlet est un maître acteur, un amateur qui joue cent fois mieux que les professionnels ineptes de la pantomime du III^e acte. Voilà : ça, c'est du bon théâtre, nous dit Shakespeare. Mais ce génie de la mise en scène va plus loin encore : cette pantomime ne se déroule pas sur scène ; suprême paradoxe, elle n'existe qu'à travers le langage : ce sont les paroles d'Ophélie qui lui donnent vie dans le théâtre de notre imagination. Illusion parfaitement réelle, elle prend corps dans nos esprits à travers une autre illusion : le langage et le jeu de l'acteur sur scène. La mise en abyme de la pantomime par la parole : il faut s'appeler Shakespeare pour oser cela et le réussir.

Avec *Hamlet*, Shakespeare nous a sans conteste laissé un testament. C'est un testament où éclate le génie créatif de son auteur, de sa connaissance de l'âme humaine, de sa maîtrise de l'intrigue et de l'incroyable foisonnement de sa langue. Mais il y a trop de théâtre dans le théâtre dans cette pièce pour que nous ne voyions pas là une manière que s'est choisie Shakespeare de découvrir et de faire connaître une vérité souvent trop évanescence, ou même peut-être de nous dire qu'il n'y a pas de vérité, sauf quand un génie lui donne existence par le biais du théâtre, de la représentation, de l'illusion, de l'art.

La réflexivité comme réflexion sur le langage

Cette question de la vérité et de la représentation fait du rapport du mot et de l'action l'enjeu central de la pièce : quelle valeur donner à l'action dans ce monde déréglé ? quelle valeur donner aussi 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 lui aussi 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 témoigne du pouvoir (parfois mortel...) des mots :

Pièges	Tendu à qui ?	Tendu par qui ?	Quels moyens ?	Qui est victime ?
1 ^{er} piège	Le Roi Hamlet	Claudius	Poison versé dans l'oreille (I, 5)	Le Roi Hamlet
2 ^e piège	La Reine Ophélie Polonius Claudius Courtisans	Hamlet	Simulation de la folie (I, 5)	Ophélie (II, 1)
3 ^e piège	Claudius	Hamlet (II, 2)	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 Dissimulation derrière tapisserie (III, 1 & 4)	Polonius tué Ophélie se noie (IV, 7)
5 ^e piège	Hamlet	Claudius (IV,3)	Complicité de Guildenstern et Rosencrantz Lettre au Roi d'Angleterre lui ordonnant de tuer Hamlet sur le champ (IV, 3)	Hamlet est exilé
6 ^e piège	Guildenstern et Rosencrantz	Hamlet (V, 2)	Fausse lettre ordonnant de faire exécuter G. et R. (V, 2)	Guildenstern et Rosencrantz périssent

Hamlet désespère à ce point du langage qu'il n'y voit plus que violence: ses mots tuent Ophélie et torturent sa mère.

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 factice, puisque sur scène les signifiants ne renvoient pas à des signifiés ; le langage théâtral étant 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, etc.), le théâtre est le lieu même du divorce entre les signes et leurs référents et c'est sans doute pour cela qu'il obsède Hamlet. D'où l'idée de l'utiliser pour rétablir la vérité... Et de fait, au moment de la pantomime, lorsque les acteurs miment le meurtre de Hamlet père, Claudius ne montre aucune réaction : tout se passe comme si seuls les mots avaient du pouvoir. Il ne devient lucide qu'à partir du moment où les mots viennent doubler les gestes.

III. Du texte à la scène

Traduire Shakespeare

<p>WILLIAM SHAKESPEARE, 1601 POÈTE ET DRAMATURGE</p> <p>«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. To die, to sleep, No more ; 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 wish'd. To die, to sleep ; To sleep, perchance to dream-ay, there's the rub.»</p>	<p>FRANÇOIS-VICTOR HUGO, 1859 TRADUCTEUR</p> <p>«Être ou ne pas être, c'est là 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 à l'arrêter par une révolte ? Mourir, ... dormir, Rien de plus ; ... et dire que par ce sommeil nous mettons fin Aux maux du coeur et aux mille tortures naturelles Qui sont le legs de la chair : c'est là un dénouement Qu'on doit souhaiter avec ferveur. Mourir, ... dormir, Dormir ! peut-être rêver ! Oui, là est l'embarras.»</p>	<p>YVES BONNEFOY, 1957 POÈTE</p> <p>«Être ou n'être pas. C'est la question. Est-il plus noble pour une âme de souffrir Les flèches et les coups d'une indigne fortune Ou de prendre les armes contre une mer de troubles Et de leur faire front et d'y mettre fin ? Mourir, dormir, Rien de plus ; terminer, par du sommeil, La souffrance du coeur et les mille blessures Qui sont le lot de la chair : c'est bien le dénouement Qu'on voudrait, et de quelle ardeur !... Mourir, dormir Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est l'obstacle !»</p>
<p>VOLTAIRE, 1734 ECRIVAIN ET PHILOSOPHE</p> <p>«Demeure ; il faut choisir, et passer à l'instant De la vie à la mort, ou de l'être au néant. Dieux cruels ! S'il en est, éclairez mon courage. Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage, Supporter ou finir mon malheur et mon sort ? Qui suis-je ? qui m'arrête ? et qu'est-ce que la mort ? C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile ; Après de longs transports, c'est un sommeil tran- quille ; On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil. On nous menace, on dit que cette courte vie De tourments éternels est aussitôt suivie. O mort ! moment fatal ! affreuse éternité ! Tout mon coeur à ton nom se glace, épouvanté.»</p>	<p>ANDRE GIDE, 1946 ROMANCIER</p> <p>«Être ou ne pas être : telle est la question. Y a-t-il pour l'âme plus de noblesse à endurer les coups et les revers d'une injurieuse fortune, ou à s'armer contre elle pour mettre frein à une marée de douleurs ? Mourir ; dormir ; c'est tout. Calmer enfin, dit-on, dans le sommeil les affreux battements du coeur : quelle conclusion des maux héréditaires serait plus dévotement souhaitée ? Mourir, dormir ; dormir... rêver peut-être. C'est là le hic !»</p>	<p>DANIEL LOAYZA, 2006 DRAMATURGE</p> <p>«Être ou ne pas être, c'est la question – Savoir s'il est plus noble en l'esprit de souffrir Les frondes et flèches de l'outrageante fortune Ou de prendre les armes contre une mer d'ennuis Et s'opposer pour en finir. Mourir, dormir – Rien de plus – par un sommeil, dire qu'on en finit Avec la peine du coeur et les mille chocs naturels Dont notre chair est l'héritière – c'est là un terme Qu'il faut dévotement souhaiter. Mourir, dormir ; Dormir, rêver peut-être – oui, voilà l'écueil.»</p>
	<p>MARCEL PAGNOL, 1947 ROMANCIER</p> <p>«Être ou ne pas être, c'est ça la question : est-il plus noble de subir passivement les coups et les traits de l'outrageuse fortune, ou de prendre les armes contre un océan d'ennuis, pour en triompher par la lutte ? Mourir-Dormir -Rien de plus. Et quand on songe que par un sommeil on met fin aux souffrances du cœur, et à ces mille accidents qui sont le lot de toute chair, certes c'est un dé- nouement qu'on peut appeler de tous ses vœux. Mourir- Dormir... Dormir, peut-être rêver... Aïe ! Ça ne va plus !»</p>	<p>MATTHIAS LANGHOFF, 2009 METTEUR EN SCENE</p> <p>«Être ou ne pas être, c'est la question. Est-il plus noble d'endurer Les frondes et flèches du destin en furie Ou, armé contre une mer de fléaux, De finir en rebelle. Mourir, dormir, Rien de plus, et avec le sommeil dire : finis La souffrance du cœur et les mille supplices de Notre héritage charnel. C'est une fin A souhaiter avec ferveur. Mourir, dormir. Dormir, rêver peut-être. Là, ça coince.»</p>

Le théâtre de Matthias Langhoff

«Le théâtre est l'art d'organiser le scandale : il doit révéler le scandaleux et l'obscène que le monde s'efforce de cacher, les inégalités, les brutalités, et tout notre système. Afin que tout cela ne demeure pas enseveli, oublié mais soit dénoncé. A tout le moins, un spectacle doit déranger. Si tout allait bien, je ne vois pas pourquoi je ferais du théâtre.»⁴

L'esthétique de Matthias Langhoff

- **Une esthétique du scandale.**

Matthias Langhoff campe son univers sur un (apparent) paradoxe : son théâtre tend à sa propre destruction, ou plutôt réclame une théâtralité conventionnelle, au profit d'une métathéâtralité sans cesse exhibée. S'il se réclame de l'héritage de Shakespeare, selon lequel "All the world's a stage", la vie prend toujours le dessus. Mettre le monde en jeu revient à utiliser des éléments concrets, confronter à la sensibilité de son être l'extrême violence de ses créations. Mais cette violence n'est jamais recherchée pour elle-même ; à la provocation gratuite, Langhoff oppose une esthétique du scandale.

- **Un théâtre comme espace de réflexion politique.**

Le rejet de l'illusion théâtrale est étroitement lié à la lucidité avec laquelle il regarde le monde, celle qu'il cherche à réveiller chez le spectateur. La force des images qu'il crée éloigne du cliché, ouvrant ainsi à une compréhension autre du réel. Ce réel, c'est notamment celui qui a marqué ses premières années, lorsque, alors âgé de cinq ans, après l'exil en Suisse, ses parents et lui reviennent à Berlin dans la zone soviétique, y découvrent une ville en ruines et une population dévastée par la guerre. La dimension polémique qui sous-tend ses spectacles traduit un sentiment de révolte que de nouveaux conflits ravivent inmanquablement. Le choix de telle ou telle pièce ne se fait pas en fonction de ses vertus scéniques mais pour l'espace de réflexion politique qu'elle crée. Chaque réalisation se fonde sur une tension entre l'Histoire et le présent, dans un refus constant de toute dramatisation.

- **Une convocation des sens.**

Si le langage scénique de Matthias Langhoff convoque les sens, celui-ci échappe aux pièges de l'illustration ; il traite la lumière en peintre, et considère davantage la musique comme une action que comme une succession de sons ; elle est un acteur, un contrepoint. La scénographie, qu'il conçoit le plus souvent, montre rarement le lieu décrit par l'auteur. Il s'agit bien plutôt d'ouvrir à la multitude des possibles, en refusant de donner, ou même de chercher, des réponses univoques aux questions que pose le texte. Ne pas l'expliquer ou l'interpréter, mais le "faire". Le rapport particulier qu'il instaure entre les acteurs et le public en est indissociable.

Le travail que poursuit Matthias Langhoff sur les textes de Shakespeare depuis 1972 (avant *Hamlet*, il a notamment mis en scène *Othello*, *Titus Andronicus*, *Le Roi Lear* et *Macbeth*) est exemplaire de par ses partis pris dramatiques et scéniques. Les difficultés auxquelles sont exposés acteurs et spectateurs ont pour dessein d'éloigner de l'œuvre shakespearienne, mais afin d'en mieux rendre l'esprit, d'en dégager la puissante contemporanéité.

⁴ Matthias Langhoff, entretien avec Odette Aslan, in *Matthias Langhoff*, Odette Aslan, Actes Sud Papiers / CNSAD, Paris, 2005, p. 61.

Le Hamlet-Cabaret

En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang. Ou Ham. And ex. By William Shakespeare s'inscrit dans ce processus de «réécriture».

S'il ne s'agit aucunement pour Matthias Langhoff de faire une reconstitution historique du théâtre élisabéthain, le choix de l'inscription de la fable au cœur de l'univers du cabaret permet d'analyser le travail d'adaptation dramaturgique, scénique et scénographique à l'œuvre.

La salle à l'italienne de l'Odéon, loin de cantonner les artistes à une séparation spatiale entre les comédiens et le public, rend possible un dispositif allant précisément à l'encontre du «4^e mur». A la façon de l'avant-scène du théâtre élisabéthain, Matthias Langhoff crée ici un espace commun aux spectateurs (installés à des tables disposées sur le plateau) et aux acteurs (qui marcheront sur les tables comme sur les remparts d'Elsenour ou comme sur une scène de cabaret). La démultiplication de l'espace scénographique joue sur la perception spectatrice, en permettant une simultanéité de tableaux.

Les choix spatiaux déterminent considérablement le jeu actorial, passant du jeu au hors-jeu. De la même façon, les spectateurs peuvent se trouver à certains moments en posture d'acteurs, pris directement à parti. Créer une réversibilité acteurs/spectateur 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.

L'exhibition de la mécanique théâtrale, du «faire comme si» cher à William Shakespeare, prend une forme ludique et rapproche le jeu du comédien du «numéro» de cabaret. Et le fait que les acteurs soient montrés en tant que tels est renforcé par le choix de la distribution : ainsi Hamlet est interprété par un homme plus âgé que la comédienne qui tient le rôle de la mère.

Changements de registre, ruptures esthétiques et dissémination de l'aire de jeu créent une dynamique à la fois spatiale et temporelle : le lien que tisse le metteur en scène entre la période élisabéthaine, l'Allemagne à la montée du nazisme et le présent met en tension des temporalités diverses, que des anachronismes scéniques viennent souligner. L'objectif n'est pas de réactualiser ou de «dépeussier» le texte shakespearien, mais au contraire de mettre en relief les écarts, rendant ainsi le spectateur actif.



Hamlet / musique

Extrait

*Entre Hamlet, l'air sauvage, pas rasé, les pieds nus et un casque sur la tête.
Il tient à la main une épée énorme.*

Hamlet

Le temps est déboîté. Quelle poisse
D'être venu au monde pour le remettre en place.

*Teetime : La reine est au piano. Auprès d'elle, Rosencrantz et Guildenstern.
Elle chante avec eux No more heroes des Stranglers :*

*Whatever happened to Leon Trotsky?
He got an ice pick
That made his ears burn
Whatever happened to dear old Lenin?
The great Elmyra, and Sancho Panza?
Whatever happened to the heroes ?
Whatever happened to the heroes ?
Whatever happened to all the heroes ?
All the Shakespeares ?
They watched their Rome burn
Whatever happened to the heroes ?
Whatever happened to the heroes ?
No more heroes any more
No more heroes any more
Whatever happened to all the heroes ?
All the Shakespeares?
They watched their Rome burn
Whatever happened to the heroes ?
Whatever happened to the heroes ?
No more heroes any more
No more heroes any more*

Le Roi

Bienvenus, Rosencrantz et Guildenstern !
Outre que nous avons très envie de vous voir,
Avoir besoin de vous nous a donné une raison
De vous faire venir en hâte. Vous avez entendu parler
De la transformation d'Hamlet, j'emploie ce terme
Puisqu'au dehors comme au dedans
Il ne ressemble plus à l'homme qu'il était.

Le choix du cabaret

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

L'inscription de l'intrigue d'*Hamlet* au cœur d'un cabaret aux airs berlinois fait partie intégrante du caractère historique que lui confère son adaptation : les périodes évoquées ont été traversées par des crises économiques et sociales (comment ne pas y entendre un écho aux remous que subit actuellement notre société ?). L'allégresse qui sous-tend le tout nous rappelle la double orientation du cabaret berlinois : espace de contestation, il est aussi un lieu donnant libre cours au rêve et aux plaisirs.

Le dispositif scénique lui donne immédiatement corps : de grandes tables où peuvent s'installer des spectateurs font passerelle entre le plateau et le public. L'«écriture» du spectacle, à commencer par ce dispositif, la musique d'Olivier Dejours, la présence du *Tobetobe Orchestra*, se nourrit de traditions de mélange du théâtre élisabéthain : les chansons qui rythment le spectacle, le théâtre dans le théâtre...

- *Les armes de l'acteur élisabéthain*, par François Chattot

«*Matthias nous laisse entendre qu'il ne s'agit pas de «relooker» le Hamlet de Shakespeare en cabaret pour faire moderne, pour faire sensation, il s'agit plutôt de comprendre d'où vient que la tradition anglo-saxonne ait inventé le music-hall. C'est parce qu'elle est nourrie de Shakespeare. L'acteur élisabéthain, par le clown, par le bouffon, par le chant, est dans un rapport complet et direct avec le public. On répète la pièce en même temps qu'on aiguise les armes pour cette technique-là, jouer une pièce et, en même temps, être les protagonistes d'un cabaret, faire le service, amuser, chanter...* »

Une écriture musicale

Pour Matthias Langhoff, la musique est une dimension intégrante du chantier *Hamlet* : l'écriture du spectacle, l'«adaptation», passe par là autant que par le travail sur le texte, le décor, la mise en scène. Il a fait appel à Olivier Dejours, compositeur et chef d'orchestre, avec lequel il a déjà travaillé pour *Le Roi Lear* (et qui a dirigé Chattot dans l'opérette *Là-haut* de Maurice Yvain). Le traitement musical de la représentation relève aussi d'une esthétique de la discontinuité, puisqu'il a pour but de matérialiser la tension entre la dimension tragique de la fable et l'univers du cabaret ou du music-hall. On passe dès lors d'une musique qui "porte" le drame, qui l'accompagne, à une musique en rupture, en opposition.

- *Un chantier musical*, par Olivier Dejours⁵

«*Le projet de départ, celui d'un «cabaret», reste toujours le fond. Mais Shakespeare ne se laisse pas si facilement faire. (Matthias se méfie beaucoup de Hamlet, il dit souvent que ce n'est pas sa meilleure pièce.) (Quand j'ai entendu parler de ce projet, quand François m'a contacté pour y participer, j'ai été très heureux parce que je me suis dit, bon je fais enfin comprendre quelque chose à cette pièce.) Matthias aime énormément Laurence Olivier. Mais en même temps, il dit : un quart d'heure de Laurence Olivier dans le film Hamlet qu'il a réalisé m'ennuie. Alors qu'un quart d'heure de The Entertainer⁶ c'est magnifique. Pourquoi ? Il y a cette envie que «notre» Hamlet penche plus du côté de l'énergie de The Entertainer que de cet ennui-là.*

⁵ Au téléphone, le 15 octobre 2008 à déjeuner.

⁶ *The Entertainer*, film de Tony Richardson, d'après la pièce de John Osborne, avec Laurence Olivier, 1960 [en français *Le Cabotin*].

Il y a une vraie confrontation entre cette pente cabaret et le fait que Hamlet, c'est quand même une tragédie. On cherche d'ailleurs du côté de certaines musiques qui sont en même temps terribles et infiniment gaies. Dans les musiques tziganes par exemple, souvent le texte est tragique et la musique ne semble pas s'en soucier. Ce qui ne signifie pas que la musique du spectacle fera référence à la musique tzigane : la référence est bien le cabaret, ou le music-hall. Dans ce que j'écris, il y a quand même une musique tragique (qui correspond à ce que je sais faire), au début et à la fin.

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

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

Les chansons dans le spectacle sont elles aussi de deux types : celles qui sont comme surgies de la pièce, par exemple le fossoyeur chantant en creusant ; et celles provenant d'ailleurs, poèmes de Shakespeare ou d'autres, en allemand ou en anglais (elles seront peut-être être traduites en français), qui rompent, «commentent», éclairent un personnage ou une situation. Matthias travaille à partir d'une image sonore très vive, des références à des chansons de cabaret, à des musiques provenant d'univers musicaux souvent très différents des miens. Le chantier est aussi le lieu de cette confrontation, de cet échange.»

- *To be tube*, par François Chattot

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

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

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

Poème :
W. H. Auden

My dear one is mine
Mon amour est mien

Musique :
Olivier Dejours

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is C major and the time signature is common time (C). The music begins with a treble clef and a common time signature. The vocal line starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Handwritten musical score for the second system. The key signature changes to B-flat major (two flats). The vocal line continues with a half note Bb4, followed by a half note C5, and then a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Handwritten musical score for the third system. The key signature remains B-flat major. The vocal line continues with a half note Bb4, followed by a half note C5, and then a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Pistes de travail avec les élèves : découverte de la scénographie



© Matthias Langhoff



© Matthias Langhoff



© V.Arbelet



© V.Arbelet

- > A partir de ces photographies, que peut-on deviner de l'univers de Matthias Langhoff ?
- > Quels parallèles peut-on établir avec le texte de Shakespeare ?
- > Que nous apprennent les éléments scénographiques visibles concernant l'ancrage contextuel choisi ?
- > En quoi son esthétique diffère-t-elle *a priori* des conventions scéniques traditionnelles en général, et du théâtre élisabéthain en particulier ?
- > Quelle approche du traitement du rapport scène/salle ces photographies laissent-elles entrevoir ?

Les adaptations

Quelques mises en scène

- **Antoine Vitez (Théâtre national de Chaillot, 1983) :**

Sur l'espace vide imaginé par Yannick Kokkos, se mêlent corps, ombres et silhouettes. Plongés dans un dispositif de «théâtre dans le théâtre», les spectateurs s'installent sur une estrade située en avant-scène, où se déroulent confrontations et combats. Le rideau rouge, qui coupe la scène en profondeur, est utilisé de manière polémique pour dénoncer le vieux type de théâtralité de la boîte à illusion.

- **Patrice Chéreau (Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes, 1988) :**

Le spectre arrive sur un cheval au galop : fulgurance sur le plateau de la Cour du palais des papes, à Avignon !

- **Peter Brook (Théâtre des Bouffes du Nord, 2000) :**

La scénographie, très dépouillée, met l'accent sur l'espace de jeu délimité : une sorte de tatami rouge. 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).

- **Georges Lavaudant (Odéon-Théâtre de l'Europe, 2006) :**

La création iconoclaste de l'ancien directeur de l'Odéon inaugure la nouvelle salle du Théâtre. Cette partition onirique se déroule sur un plateau nu, tandis qu'un écran en fond de scène mêle projections de texte et d'images, suscitant ainsi un jeu particulier avec le corps des comédiens (Ariel Garcia-Valdès, Georges Lavaudant, Astrid Bas...)

- **Thomas Ostermeier (Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes, 2008) :**

Le metteur en scène allemand exhibe le processus de mise en abyme théâtrale en créant un univers de surveillance, via l'utilisation de la vidéo. La dynamique scénique s'articule autour de deux espaces : l'avant-scène recouverte de boue (les personnages y 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. Le partage des différents rôles par les six comédiens en scène a pour but de souligner la folie d'Hamlet, alors adolescent en proie à l'inaction.

Adaptations cinématographiques

- Film de Laurence Olivier, où il joue le rôle d'Hamlet, 1948
- Film de Kenneth Brannagh, où il joue le rôle d'Hamlet, 1996
- Film de Franco Zeffirelli, où Mel Gibson joue Hamlet, 1990
- Peter Brook, 2000

Annexes

Repères biographiques

Équipe artistique

Matthias Langhoff par lui-même

Né le 9 mai 1941 vers minuit à Zurich où ses parents sont exilés.

Son père : communiste sorti d'un internement dans les camps de concentration de Börgermør et de Lichtenburg.

Sa mère : juive d'origine italienne.

À l'âge de deux ans et demi, il perd son grand-père adoré, Gustav Langhoff.

Dès la fin de la guerre, il retourne en Allemagne avec ses parents et la famille s'installe dans la zone d'occupation britannique, puis peu après dans la zone soviétique qui devient par la suite République Démocratique Allemande.

Il fréquente le système scolaire staliniste et se lie d'amitié avec Winfried Paprzycki.

À travers cette amitié, et d'autres, il apprend le mépris à l'égard des politiciens, quelles qu'en soient les couleurs.

1959 : Apprentissage de maçon, seule profession pour laquelle il obtient un diplôme.

1965 : Sa fille Anna naît de son second mariage.

1978 : Il quitte la RDA pour des raisons politiques, mais avant tout par amour pour sa future femme

Il habite en RFA, en Suisse et s'installe finalement à Paris avec sa femme et ses fils, Caspar et Anton.

Après de longs et fastidieux efforts, il obtient la nationalité française en 1995.

Il n'a jamais souffert de graves problèmes de santé, à l'exception de deux hépatites virales et d'un foie légèrement endommagé.

Comédien et metteur en scène, Matthias Langhoff entre au Berliner Ensemble en 1961, où il monte des pièces de Brecht. Puis travaille à la Volksbühne et au Schauspiel de Bochum. A dirigé le Théâtre Vidy-Lausanne de 1989 à 1991, puis le Berliner Ensemble et a été conseiller artistique du TNB à Rennes jusqu'en 2000.

Marc Barnaud, *Guildestern*

Comédien, musicien, professeur en Arts du Cirque au Cirque Plume. Crée au côté de Christophe Rauck la Compagnie Terrain Vague (*Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Comme il vous plaira...* de Shakespeare et à Bussang au Théâtre du Peuple, *Le Dragon*, *La Vie de Galillée* de Bertolt Brecht et *Le Revizor* de Gogol). Compose et joue les musiques du groupe de Hip-Hop Rock *La Canaille* (Révélation du Printemps de Bourges et Lauréat du F.A.I.R. 2008)

François Chattot, *Hamlet*

Comédien, metteur en scène

Ancien élève de l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg (1974-1977), François Chattot est fidèle à quelques metteurs en scène, comme Jean-Louis Hourdin, Matthias Langhoff, Jean Jourdeuil, Jean-François Peyret.

De 2004 à 2006, est pensionnaire à la Comédie-Française.

Depuis le 1er janvier 2007, est directeur du Théâtre Dijon Bourgogne, Centre Dramatique National. Cosigne avec Jean-Louis Hourdin *Une Confrérie de Farceurs*, d'après des fables du Moyen-Âge et de la Renaissance, créé en juin 2007 à Dijon, repris au Théâtre du Vieux-Colombier- Comédie-Française. Au cinéma, joue dans *Fifi Martengal*, de Jacques Rozier, *Adolphe* de Benoit Jacquot, *Monsieur N.* d'Antoine Descaunes, *Fanfan la Tulipe*, de Gérard Krawczyk ou encore *Banlieue 13* de Luc Besson en 2004.

Agnès Dewitte, *Horacia*

Formée par Bob Villette (comédien et metteur en scène de La Comédie Errante) puis au CNSAD de Paris (classe Michel Bouquet). Pour Matthias Langhoff, elle joue dans *Le Prince de Hombourg* (1984), *Le Roi Lear* (1986), *Macbeth* (1990), *Les Trois Sœurs* (1994) et *Dona Rosita* (2005).

Gilles Geenen, *Laërte*

Comédien et musicien. Formé au Conservatoire Royal de Liège (Belgique), rejoint l'Académie Théâtrale de l'Union à Limoges. Travaille avec Christophe Rauck, retrouve Matthias Langhoff en 2008 lors de la création de *Mauser* d'Heiner Müller. Violoniste de formation, compose pour le théâtre.

Anatole Koama, *Claudius*

Formé à l'école nationale de l'union des ensembles dramatiques de Ouagadougou (UNEDO) en 1994. Intègre L'Association Grâce Théâtre du Burkina AGTB. Participe à plus d'une vingtaine de créations, dont deux sous la direction de Matthias Langhoff (*Prométhée Enchaîné* d'Eschyle au Burkina Faso en 2000 et *Combat de nègre et de chiens* à Gênes en 2003). Obtient en 1998 et 2000 le grand prix national de l'humour et du rire organisé par le ministère des Arts et de la Culture du Burkina Faso. Conduit des ateliers pédagogiques sur le conte en lien avec des structures sociales et des établissements scolaires du primaire au secondaire.

Philippe Marteau, *Rosencrantz*

Formé au Conservatoire de Région à Lille et à l'École du Théâtre National de Bretagne à Rennes, il fonde le Théâtre des Lucioles. Joue sous la direction de Marcial Di Fonzo Bo, Benno Besson, Matthias Langhoff, Marc François Avec le Théâtre des Lucioles, il joue dans *Preparadise Sorry Now* (Grand Prix du Jury professionnel du festival «Turbulences» de Strasbourg). En tant que metteur en scène, travaille avec des acteurs non professionnels.

Charlie Nelson, *Polonius*

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Charlie Nelson a notamment joué pour Jean-Pierre Vincent, Christian Schiaretti, Georges Lavaudant, Michel Didym, Matthias Langhoff, André Wilms, Jean-François Peyret, Benno Besson, André Engel, Adel Akim, Michel Raskine, Joël Pommerat, Bruno Bayen, Jean-Louis Hourdin, Jorge Lavelli, Philippe Adrien, Jean Gillibert, Marcel Bluwal, Gabriel Garran, Christian Peythieu. Il a lui-même mis en scène quelques spectacles, parmi lesquels *un Eventail*, de Goldoni, qu'il a co-dirigé dans un orphelinat roumain.

Enfin, il a également tourné au cinéma (films de René Allio, Philippe Labro, Patrice Chéreau, Pierre Salvadori, Philippe de Broca, Valérie Lemercier, Patrice Leconte, entre autres) et dans des téléfilms.

Patricia Pottier, *Ophélie*

Ancienne élève de «Théâtre en Actes» et «Théâtre-Ecole du Passage». Obtient en 1988 le B.T.S. de Régie et Administration du Spectacle de l'ENSATT et le C.A.P d'accessoiriste-réalisateur en 2007.

Joue sous la direction de Matthias Langhoff, Anne Bourgeois, Pierre Maillet, Philippe Marteau, Benno Besson, Philippe Adrien, Adel Hakim, Joël Jouanneau, Elisabeth Chailloux...

A animé des ateliers de théâtre en milieu carcéral et à destination d'enfants de six à douze ans. A également travaillé pour le cinéma et la télévision.

Jean-Marc Stehlé, *Le Spectre, le Fossoyeur et autres personnages...*

Formé aux Arts Décoratifs de Genève, il forge sa réputation en signant les décors des mises en scènes de François Simon, Roger Blin, Philippe Mentha et Charles Apothéloz. Travaille par la suite avec Benno Besson, Matthias Langhoff -pour lequel il est également acteur-, Jean-Michel Ribes, Marc Feld, Claude Stratz, Michel Deutsch, Omar Porras. A reçu 6 Molières pour ses décors. Crée des décors pour l'Opéra. Joue au cinéma.

Emmanuel Wion, *Gertrude*

Formé à l'école du Théâtre National de Bretagne (1994-1997), elle travaille notamment avec Matthias Langhoff, Jacques Lassalle, Alain Zaepffel, Muriel Mayette, Mathieu Bauer-les Sentimental Bourreau, Gilles Bouillon et Claire Lasne.

Delphine Zingg, *soldat, bonne sœur, comédienne, hôtesse de l'air...*

Formée au cours Tania Balachova/Vera Gregh, co fondatrice du cabaret Sisinono, elle travaille sous la direction de Matthias Langhoff, Edith Scob, Laurent Gutmann, Michel Didym, Pierre Guillois et au cinéma pour Francesca Comencini, Alain Gomis, Bernard Rapp, Michel Spinoza, Emmanuelle Bercot.

Orchestre

Olivier Dejours

Après des études de piano, de percussion, de composition et de direction d'orchestre, Olivier Dejours a été membre des Percussions de Strasbourg avec lesquelles il a joué et créé les œuvres de plus de trente compositeurs (Iannis Xenakis, John Cage, Karlheinz Stockhausen...)

Etudie le rapport de la musique au langage, du parlé au chanté – mélodrame, a écrit pour le théâtre Chef d'orchestre. Oliviers Dejours crée de nombreuses partitions et participe à de nombreux projets scéniques. Travaille actuellement à la «renaissance» de l'Orchestre de la Radio de Macédoine, à Skopje, en sera le prochain directeur artistique.

Antoine Berjeaut (trompette)

Compositeur, trompettiste et programmateur électronique, Antoine Berjeaut vit et travaille à Paris. Musicien tout terrain et décomplexé, il joue tant avec des musiciens de jazz qu'avec des chanteurs, des programmateurs électroniques ou des groupes de musiques actuelles. Participe à des festivals internationaux.

Oswaldo Caló (piano)

D'origine argentine, Oswaldo Caló est formé au Conservatoire National de Musique de Buenos Aires, où il commence sa vie professionnelle, avant de s'installer à Paris.

Interprète un nouveau tango instrumental. De 2001 à 2005, accompagne au piano et à la direction musicale la soprano Julia Migenes. Écrit et arrange des musiques pour le théâtre. Enseigne aujourd'hui au CNSAD.

Antoine Delavaux (percussion)

Percussionniste, mais également pianiste, Antoine Delavaux s'est toujours intéressé à la mélodie dans le rythme, le rythme comme mélodie. Travaille depuis avec diverses formations «classiques», mais aussi jazz, funk et de musiques actuelles. Volontairement curieux de toutes les musiques, c'est l'approche de la scène, de toutes «les scènes», et de la rencontre «des publics» qui l'intéresse.

Jean-Christophe Marq (violoncelle)

Formé au CNSM de Lyon puis à la Juilliard School de New York, il se perfectionne en musique de chambre et collabore avec plusieurs ensembles baroques. Fondateur de «Galuppi» (ensemble de musique de chambre) et titulaire du Diplôme d'Etat d'Enseignement du violoncelle, est sollicité pour des concerts et ateliers pédagogiques. Membre de l'ensemble de musique contemporaine «Le Banquet» dirigé par Olivier Dejours. A composé la musique de *Solstices*, de Kiyé Langhot. En 2004, crée une pièce en quintette d'Olivier Dejours pour la pièce chorégraphique de Lionel Hoche.

Christophe Tessier (basson)

Elève au CNSM de Lyon, il obtient son diplôme mention très bien à l'unanimité du jury en 1986. Soliste à l'Orchestre Français des Jeunes ainsi qu'à l'Orchestre National de Lyon de 1984 à 1985, s'oriente vers la musique de chambre et fonde le quintette «Le Concert impromptu». Collabore régulièrement avec Olivier Dejours. Depuis 2004, enseigne le basson à l'Ecole Nationale de Musique de Beauvais ainsi qu'au Conservatoire George Bizet (Paris).

Collaborateurs artistiques

Arielle Chanty, accessoires

Après des études en mode et histoire du costume et des textiles anciens, Arielle Chanty travaille aux côtés de Jean-marc Stehlé dès 1987, tant pour les costumes que pour la réalisation de décors et d'accessoires avec plusieurs «Molière» à la clé.

Catherine Rankl, peintures

Née en Suisse et formée à Rome, Catherine Rankl est artiste peintre et scénographe. En 1989, elle rencontre Matthias Langhoff avec lequel elle collabore jusqu'à aujourd'hui en tant que scénographe, peintre ou costumière. Travaille également avec Benno Besson, Pierre Meunier et Irène Tassembodo. Réalise des toiles peintes pour le théâtre et l'opéra.

Antoine Richard, son

Initié aux techniques du spectacle au DMA de Nantes après un cursus musical, Antoine Richard poursuit sa formation de réalisateur sonore à l'ENSATT. Collabore pour la première fois avec Matthias Langhoff sur la création de *Mauser* d'Heiner Müller. S'associe régulièrement à des projets chorégraphiques, radiophoniques ou musicaux.

Bibliographie non exhaustive

Ouvrages consacrés à *Hamlet*

- JONES Ernest, *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, "Tel", 1980
- LORANT André, *William Shakespeare, Hamlet*, Paris, P.U.F., 1992
- OMESCO Ion, *Hamlet ou la tentation du possible*, Paris, P.U.F., 1987
- SUHAMY Henri, *Une histoire de fantôme intitulée Hamlet*, Etudes anglaises, 1982/1
- SUHAMY Henri et Gisèle GUILLO, *Shakespeare : Hamlet*, Paris, Hatier, collection «Profil d'une œuvre», 1994
- SUHAMY Henri, *Hamlet, William Shakespeare*, Paris, Ellipses, 1996 (ouvrage collectif, écrit partiellement en anglais)
- WILSON John Dover, *Vous avez dit Hamlet ?* (traduction par Dominique Goy-Blanquet de *What Happens in Hamlet*, Cambridge, 1935), Paris, Aubier, 1988

Ouvrages consacrés à Shakespeare

- ACKROYD Peter, *Shakespeare, la biographie*, Editions Philippe Rey, Paris, 2006
- DI LAMPEDUSA Giuseppe, *Shakespeare*, Allia, Paris, 2000
- EDWARDS Michael, *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie*, Belin, Paris, 2005
- FLUCHERE Henri, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Gallimard, "Tel", Paris, 1987
- GOY-BLANQUET Dominique, *Shakespeare ou l'invention historique*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2004
- GREEN André, *Un Œil en trop*, Minit, Paris, 1969
- HUGO Victor, *William Shakespeare*, Flammarion, "GF", Paris, 2003
- JUSSERAND Jean-Jacques, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Armand Colin & Cie, Paris, 1898
- KOTT Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, Payot, "Petite Bibliothèque Payot", Paris, 1978
- MAGUIN Jean-Marie et Angela, *William Shakespeare*, Fayard, Paris, 1996
- MARIENTRAS Richard, *Le Proche et le lointain, sur Shakespeare*, Minit, Paris, 1981
- MOURTHE Claude, *Shakespeare*, Gallimard, "Folio/Biographies", Paris, 2006
- PARIS Jean, *Shakespeare*, Seuil, "Ecrivains de toujours", Paris, 1981
- SIBONY Daniel, *Avec Shakespeare*, Seuil, "Points/essais", Paris, 2003
- SICHERE Bernard, *Le Nom de Shakespeare*, Gallimard, Paris, 1987
- SUHAMY Henri, *Shakespeare*, Le Livre de Poche, Paris, 1996
- VAN EYNDE Laurent, *Shakespeare, les puissances du théâtre*, Kimé, Paris, 2005