

La tragédie d'Hamlet

de

William Shakespeare

texte français

Jean-Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne

adaptation et mise en scène

Peter Brook

17 — 27 octobre 2002

spectacle "hors les murs"
au Théâtre de Villefranche-sur-Saône

14 rue du Théâtre, Villefranche-sur-Saône

Contact Scolaires

Marie-Françoise PALLUY — tél : 04 72 77 40 40 / fax : 04 78 42 81 57

La tragédie d'Hamlet

de

William Shakespeare

Texte français **Jean-Claude Carrière**
et **Marie-Hélène Estienne**

Adaptation et mise en scène **Peter Brook**
Collaboration à la mise en scène **Marie-Hélène Estienne**

Lumière **Philippe Vialatte**
Musique **Antonin Stahly**
Costumes **Ysabel de Maisonneuve**
et **Issey Miyake**

avec,

Spectre, Claudius	Emile Abossolo-Mbo
Gertrude	Lilo Baur
Guildenstern, 2 ^{ème} acteur, Laërte	Rachid Djaïdani
Polonius, Fossoyeur	Sotigui Kouyaté
Rosencrantz, 1 ^{er} acteur, Fossoyeur	Bruce Myers
Hamlet	William Nadylam
Ophélie	Véronique Sacri
Horatio	Antonin Stahly

durée du spectacle : **2h25**

17 — 27 octobre 2002

au Théâtre de Villefranche-sur-Saône

mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi à 20h30 dimanche à 15h relâche le lundi

Sommaire

La tragédie d'Hamlet

Parcours du metteur en scène

Rencontre avec Peter Brook

Paroles sur Hamlet

Jouer Hamlet...

Le théâtre selon Peter Brook

Arrêtez quelqu'un, n'importe qui, dans la rue, et dites-lui : « *Que connaissez-vous de Shakespeare ?* » Il y a de fortes chances pour que la réponse soit : « *To be or not to be, être ou ne pas être...* »

Pourquoi cela ? Qu'est-ce qui est caché derrière cette petite phrase ? Qui l'a prononcée ? Dans quelles circonstances ? Pour quelles raisons ? Pourquoi cette petite phrase est-elle devenue immortelle ?

On monte Hamlet partout, tout le temps... en clochard, en femme, en pauvre type, en homme d'affaires, en débutant, en star de cinéma, en clown, et même en marionnette...

Hamlet est inépuisable, sans limites... Chaque décennie nous en offre une nouvelle analyse, une nouvelle conception... Et cependant Hamlet demeure un mystère, fascinant, inépuisable...

Hamlet est comme une boule de cristal, tournoyant dans l'air, immuablement. Ses facettes sont infinies... La boule tourne et nous présente à chaque instant une nouvelle facette... Elle nous éclaire. Nous pouvons toujours redécouvrir cette pièce, la faire revivre, partir à nouveau à la recherche de sa vérité...

Aujourd'hui notre Centre International présente une nouvelle adaptation d'Hamlet en français. Il n'est pas question de chercher la nouveauté en elle-même. Derrière la surface de cette pièce se cache un mythe, une structure fondamentale, que nous allons tenter d'explorer ensemble.

Peter Brook

La tragédie d'Hamlet Shakespeare/Brook

texte français : Jean-Claude Carrière
et Marie-Hélène Estienne

adaptation et mise en scène :
Peter Brook

"Hors les murs"
Théâtre de
Villefranche-sur-Saône

du 17 au 27 octobre 2002

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

04 72 77 40 00
www.celestins.org

500000



Photo: Emmanuel Votaw

La tragédie d'Hamlet

« Il y a quelque chose de pourri
au royaume du Danemark ! »

Le soir venu, le spectre du roi défunt hante les brumes du
château d'Elseigneur. Il crie vengeance. Honte à son frère
Claudius, le lâche assassin, usurpateur du trône et nouvel

époux de la veuve Gertrude.

Hamlet, son fils a promis...

Ce crime ne restera pas impuni.

Mais au bord du gouffre, le voilà qui vacille :

« Etre ou ne pas être ? »

jeux de miroirs, faux semblants...

Théâtre dans le théâtre...

Folie simulée ou véritable démente ?

Le meurtre est pourtant bien réel.

Et le désespoir qui pousse Ophélie à se noyer annonce
d'autres désastres.

Parcours du metteur en scène

« C'est l'homme qui renoua les fils entre l'art du théâtre et celui, ancestral, du conteur. Peter Brook transmue une couleur, un simple objet en signe, qui irradie aussi mystérieusement qu'un poème, une sensation, un souvenir. Son théâtre, loin du spectaculaire, relève du récit, de quelque rituel ancien mais familier où le public est un hôte, invité au partage. »

Odile Quirot

De parents russes émigrés, Peter Brook aborde le théâtre à l'université. Comme la plupart des Anglais (surtout d'origine russe), il n'établit pas de barrière entre les genres ; tout l'intéresse et le fait rêver, la comédie musicale *Irma la douce* comme les pièces de Shakespeare.

L'expérience des textes de Shakespeare

Peter Brook est un élisabéthain du 20^{ème} siècle. Il réincarne les aventuriers de cette époque cosmopolite, cosmique, matérialiste, superstitieuse. Il sait mieux que personne mêler le grandiose, le quotidien, le pathétique, le grotesque. Il parle à tous le même langage et se fait entendre du spectateur sophistiqué comme du public le plus naïf.

Codirecteur de la Royale Shakespeare Company, Peter Brook vient monter à Paris, au Théâtre des Nations, un *Titus Andronicus* fulgurant (en 1957 avec Laurence Olivier et Vivien Leigh) et *le Roi Lear* (1963), monde guerrier de cuir, de bois, de métal, lande déserte où frissonne un vieillard oublié.

De Londres à Paris

Peter Brook partage dès lors son temps entre Londres et Paris. Dans la capitale française, il met en scène *le Balcon* de Genet, *la Danse du sergent Musgrave* de John Arden et tourne *Moderato Cantabile*, film intimiste sur un scénario de Marguerite Duras (1967). En Angleterre, il filme *le Seigneur des mouches* (1962), qui, à travers l'histoire d'enfants échoués sur une île déserte, montre la constitution d'une société humaine avec la naissance des règles et des injustices. Dans *US* (1966), collage d'improvisations sur le Viêtnam, un papillon enflammé symbolise le martyr du peuple vietnamien. En mettant en scène *Marat-Sade* (1967) de Peter Weiss, Brook allie la distanciation brechtienne et un jeu d'acteurs inspiré du « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud. Son *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, transforme la féerie en magie du cirque...

Peter Brook met en films la plupart de ces explorations purement théâtrales (ainsi *Marat-Sade*).

La Tempête, qu'il monte à Londres en 1968 avec des comédiens anglais et français, ouvre le Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT).

Peter Brook rêve d'un théâtre interculturel. A Chiraz, dans le décor grandiose où sont enterrés les rois de la Perse légendaire, il célèbre le soleil dans des langages perdus et inventés avec *Orghast* (1971).

Installation définitive à Paris

En 1974, le CIRT s'installe définitivement à Paris, dans les murs calcinés du Théâtre des Bouffes du Nord. Cette année-là, *Timon d'Athènes* donne la mesure de la richesse du dépouillement sur scène. Puis la troupe part pour l'Afrique, à la recherche d'un dialogue avec les cultures lointaines. Résultat : *les Iks*, en 1975, d'après Turnbull, histoire d'une peuplade ravagée par le trop brusque passage de la chasse à l'agriculture, spectacle qui détermine le style de Brook, la puissance de l'expression minimum.

Après *Ubu* de Jarry (1977), *Mesure pour mesure* de Shakespeare (1978) et *la Conférence des oiseaux*, d'après un conte soufi d'Attar (1979), Peter Brook, qui rêve de monter Tchekhov depuis vingt ans, l'aborde enfin avec *la Cerisaie* (1981) : c'est un chef-d'œuvre.

Brook s'oriente alors vers le spiritualisme oriental : il fait plusieurs voyages en Inde et tourne *Rencontre avec des hommes remarquables* (1982), film inspiré du livre de Gurdjieff. En 1983, il monte *la Tragédie de Carmen*, « comédie musicale d'après Mérimée, lyrics de Bizet ». Et il réalise enfin, en 1985, son grandiose projet : mettre en scène *le Mahabharata*, épopée-fleuve indienne, qu'il porte à l'écran en 1990. La même année, Brook propose une relecture de *la Tempête* qui confronte la pièce de Shakespeare aux traditions africaines : interprétés par des acteurs noirs, Prospero et Ariel incarnent une civilisation pure confrontée au perturbateur blanc, Caliban. Après une adaptation de *Pelléas et Mélisande*, réalisée avec le compositeur Marius Constant, il entame en 1992 le cycle de *l'Homme qui* (d'après *l'homme qui prenait sa femme pour un chapeau* d'Oliver Sachs), une suite de variations sur le thème des maladies mentales.

Passant d'un cycle à l'autre, Peter Brook est un homme de mouvement avec une idée fixe : la complexité du monde.

Rencontre avec Peter Brook

« Le théâtre n'est pas un lieu où quelqu'un fait des pamphlets pour exprimer son point de vue. Le théâtre offre la possibilité, pendant un tout petit instant, de voir apparaître certaines vérités humaines que nous sommes normalement incapables de voir. Shakespeare était un auteur extraordinaire, il était non seulement extraordinairement doué mais il était comme un filtre, comme une lentille. L'essentiel passait à travers lui. Quand on travaille avec un grand texte, il me semble que ce n'est pas le texte qui compte mais ce qui anime ce texte.

Tous - c'est à dire les acteurs, les metteurs en scène et les traducteurs dans ce cas-ci, et même Shakespeare - ensemble, nous devons essayer de sentir ce qu'il y a derrière, pourquoi ce texte existe. Cela nous amène de manière très naturelle, presque inévitable, à un dépouillement. On enlève ceci, on écarte cela, sans être pris par une troisième chose, pour que ce qui a inspiré un bonhomme à écrire ce texte il y a plusieurs siècles puisse aujourd'hui à nouveau retrouver sa vie.

Hamlet est une pièce très moderne. Quand on écoute Hamlet - quand on voit ce personnage avec ses interrogations, ses refus, sa colère, son désespoir, on sent que tous les jeunes d'aujourd'hui peuvent s'identifier à cela. Mais, au-delà de ça, Hamlet est exceptionnel, c'est à dire comme tout le monde, mais de manière très intense. Dans le personnage et dans la construction de la pièce, il n'y a pas de parti pris, donc on peut coller tous les adjectifs qu'on veut. Vu de l'extérieur, on peut dire « Il est fou, il n'est pas fou, il est ceci, il est cela ».

Le personnage d'Hamlet n'a pas de ligne de conduite rationnelle, philosophique, logique, cartésienne. C'est une série d'impressions d'un être humain qui dit lui-même « je suis un mystère. Et si vous essayez de sonder mon mystère, de me traiter comme une flûte que vous êtes incapables de jouer, vous n'arriverez nulle part ». L'impossibilité de définir Hamlet est la seule manière de l'importer.

Un acteur est un être humain et les personnages de toute pièce valable sont des êtres humains, et c'est non seulement démodé, stupide, mais aussi une hérésie de dire « celui-ci c'est un africain, celui-là c'est un japonais, celui-là c'est un anglais ou un français... » Non ! Nous avons travaillé pour affirmer qu'une pièce comme Hamlet -qui est un mythe et qui touche depuis sa création le monde entier- est plus riche si, dans sa représentation, son histoire est reflétée par la diversité, par cette richesse de la race humaine, qui est à la fois unie et diverse. Dans ce sens là, je suis très content que cet Hamlet tombe à ce moment-ci où, pour un instant, dans le pays qui a si fortement et de puis si longtemps accueilli un travail international, on ait la possibilité de manifester même d'une manière polémique ».

Propos recueillis pour la présentation
de la Saison des Célestins, Théâtre de Lyon

Juin 2002

Paroles sur Hamlet

▪ **Georges Banu** : *Vous racontez que, tout petit enfant, votre premier projet a été de monter Hamlet. Ensuite vous l'avez fait vraiment en 1954 et ce fut la première tournée anglaise d'après guerre à Moscou. Dix ans plus tard, Hamlet est revenu dans le cadre du LAMDA théâtre, lors de votre collaboration avec Charles Marrowitz. Récemment, il a servi de pivot à Qui est là, spectacle sur les grandes interrogations théoriques du théâtre au XXe siècle. Et maintenant... Vous a-t-il accompagné tout le temps ?*

Peter Brook : En dehors du moment où je travaille sur une pièce, je ne pense pas à elle. Et pourtant il y a une pièce qui m'a longtemps accompagné, ce fut *Lear*. Mais je ne voulais plus revenir à *Lear*. Par contre, depuis que j'ai fait *Qui est là*, où l'on travaillait sur des textes théoriques du XXe siècle réunis autour d'une version fragmentaire d'*Hamlet*, j'ai eu envie de retrouver *Hamlet* qui m'est apparu comme une pièce proche, une pièce qui parle d'aujourd'hui. *Hamlet* n'a pas occupé mon esprit que depuis cette époque.

▪ **G.B.** : *Lorsque vous avez monté Timon d'Athènes pour ouvrir les Bouffes du Nord avec le Centre International, vous vous déclariez intéressé, pour des raisons de compréhension plus immédiate, de modernité du langage, par la mise en scène en français d'un Shakespeare. Aujourd'hui, toujours aux Bouffes, vous donnez Hamlet en anglais. Est-ce pour des motifs de facilité d'exploitation ou avez-vous changé par rapport à la position défendue autrefois ?*

– Depuis *Timon*, nous avons fait trois fois le voyage de retour à Shakespeare. Il faut toujours revenir à lui. Ces expériences m'ont fait reconnaître qu'il y a forcément une perte car, en sacrifiant la musique des mots, on rate une partie du sens. Et, vous le savez, depuis le début du Centre, nous avons toujours cherché l'alliance entre les sonorités et le concept. Mais le propre de Shakespeare, c'est de rester magnifique même quand on lui retire le pouvoir des mots originaux. Quand il est joué dans une version comme celle de Jean-Claude Carrière, il gagne en adresse directe. Alors, ce que l'on perd sur le plan de la langue peut être retrouvé à travers la présence de l'acteur ; ce fut le cas pour *La Tempête* où Sotiguy Kouyaté et Bakary Sangaré apportaient par leur appartenance à la culture africaine la croyance dans l'invisible. Hier, Toshi Tsuchitori, notre musicien, me disait que, pour lui, japonais, culturellement habitué à l'univers des fantômes, le fantôme d'*Hamlet* fait partie de sa vision. Cela aide et inspire.

L'acteur, dans les versions françaises, devait apporter quelque chose de profond et de personnel pour rééquilibrer l'absence de la langue originale. Cette fois-ci, je voulais la retrouver tout en préservant l'esprit international du Centre. Il ne s'agissait pas d'aller à Londres, comme j'aurais pu le faire, pour travailler avec des acteurs anglais. J'ai toujours cru qu'un groupe pluriculturel produit un autre sens qu'un groupe culturellement homogène, que la présence des acteurs appartenant à plusieurs cultures réunies fait ressortir l'aspect mythique de l'œuvre : chacun ressent le texte à partir de sa propre mythologie. En respectant ce principe, on peut dire qu'*Hamlet* se rattache totalement au travail initié aux Bouffes il y a vingt cinq ans. La ligne est la même.

▪ **G.B.** : *C'est une vision planétaire. Le monde réuni autour d'un chef-d'œuvre...*

– Le spectacle est réalisé avec des comédiens qui parlent tous l'anglais, mais avec des couleurs différentes. C'est un anglais parfait, mais qui renvoie aussi aux différents pays d'où viennent les acteurs.

▪ **G.B.** : *Vous ne cherchez pas la pureté.*

– Je ne là cherche jamais.

▪ **G.B.** : *Après Le Costume, Hamlet: le virage est vertigineux. Comment s'est-il opéré ?*

– Un jour, après *L'Homme qui*, en regardant la plate-forme, la table et les deux chaises, j'ai eu le sentiment que l'on peut tout faire avec ça. Même *Hamlet*, la pièce la plus compliquée. Elle est si difficile qu'il faut s'appuyer d'abord sur une grande simplicité initiale. Sans cela, on est perdu. Cette couche première est indispensable, surtout si l'on ne veut pas construire une lecture, comme on dit, mais si on souhaite plutôt refuser les autres lectures. C'est ce que j'ai cherché à faire pour m'approcher du noyau de l'œuvre.

Il faut dire aussi que, ces derniers temps, nous avons mené une activité très importante autour des problèmes d'Afrique du Sud. Nous avons invité aux Bouffes du Nord *The Island*, cette pièce qui m'a marqué il y a plus de vingt ans, du temps où Mandela se trouvait en prison sur une île. Ensuite nous avons travaillé sur *Le Costume* où une dimension éternelle de l'homme est intégrée dans un contexte. Mais, après le programme sud-africain, il fallait retrouver les œuvres du passé que nous ne pouvons pas négliger. En mettant en scène *Hamlet*, nous avons réalisé un projet global complémentaire : d'un côté une pièce contemporaine, *Le Costume*, qui part du présent pour retrouver le passé et de l'autre, *Hamlet*, un texte ancien qui part du passé pour rejoindre le présent.

▪ **G.B.** : *Le choix d'Adrian Lester dans le rôle d'Hamlet de même que le jeu adopté indique une grande maîtrise de soi, faite de normalité et d'engagement extrême dans le jeu. Un prince ni introverti, ni perturbé.*

– Il faut d'abord se demander ce qu'est la normalité. Le fait d'être brillant, d'être aimé, d'être vigilant rend-il anormal ? Sans doute pas. Mais ces qualités sont si intenses chez Hamlet qu'il est comme tout le monde et, en même temps il n'est pas comme tout le monde. Sa normalité est une normalité d'exception. Ce qui me semble très clair dans le texte et dans notre version, j'espère, c'est que si ces événements tragiques n'avaient pas eu lieu, il serait devenu le jeune prince idéal.

▪ **G.B.** : *Le prince éclairé...*

– Oui, car le rôle de l'éducation est décisif vu que le jeune homme a tous les excès en lui. Il est les trois frères Karamazov réunis. A travers les épreuves, il se purifie pour reconnaître son destin tragique.

▪ **G.B.** : *Dans votre approche, la dimension politique sur laquelle certains metteurs en scène insistent occupe une place moindre.*

— Dans certaines œuvres de Shakespeare, *Coriolan*, *Troilus et Cressida* ou les chroniques, l'exploration de la réalité politique est centrale. Tout se joue autour d'elle. Dans *Hamlet*, comme dans *Œdipe*, l'action politique n'a pas une influence directe sur ce qui se passe, elle ne se trouve pas à l'origine des événements. *Hamlet* me semble être plus proche de la tragédie que d'une chronique.

▪ **G.B.** : *Par rapport à l'état psychique du prince, vos options sont claires. La folie est feinte d'un bout à l'autre, simulacre stratégique, mise en scène explicite.*

– A l'époque, les pièces sur la vengeance étaient à la mode comme aujourd'hui la violence se retrouve dans tout film commercial. Shakespeare a repris et travaillé ces œuvres à succès où, le thème de base étant la vengeance, la folie se présentait comme une manœuvre, bouclier dont on se servait. Shakespeare n'a fait qu'approfondir cette stratégie. *Hamlet*

prévient Horatio après la rencontre avec le fantôme que, pour pouvoir accomplir ce que celui-ci lui a demandé, il sera obligé de changer de comportement et qu'il lui demande l'entière discrétion à ce sujet. Ni remarques, ni clins d'œil... Il n'y a rien de psychologique ou de psychotique dans cette décision. On peut supposer qu'Hamlet était déjà perturbé et que le fait d'apprendre le meurtre du père n'a fait qu'aggraver son état, mais cette hypothèse sur la folie réelle du personnage n'est confirmée par rien dans le texte. Chez Shakespeare, on nous montre la situation, et non pas la folie d'Hamlet. Sa difficulté d'être provient du fait que, d'un côté, il est tout à fait normal et, de l'autre, exceptionnel. Cela tient de la tragédie et non pas de la folie.

▪ **G.B.** : *Ces derniers temps, on a mis en scène la relation Claudius-Gertrude comme une relation justifiée par un violent attrait sexuel. Claudius, parfois, étant plus jeune, apparaît presque comme le frère aîné d'Hamlet, son double maléfique.*

— Claudius représente une version «civique» du monarque — il pourrait faire un excellent maire de Paris — mais il ne faut jamais mésestimer de tels personnages capables d'intelligence et de cynisme. Il a le don et la capacité de reconnaître les choses telles qu'elles sont. Claudius, c'est quelqu'un qui est convaincu que toutes les valeurs sont corrompues. La reine est une énigme elle parle très peu dans la pièce, à part quelques signes discrets qu'elle lance dans la direction du roi. Elle s'explique l'énervement d'Hamlet par la précipitation du mariage, ce qui, il est vrai, peut susciter certaines questions. Dans le mariage, on peut voir plutôt un signe d'intelligence politique de Claudius qui, en agissant ainsi, prend le trône sans qu'il soit le successeur légitime.

▪ **G.B.** : *La grande question que l'on se pose concerne le rôle des acteurs. Hamlet veut-il conforter une certitude ou, grâce au spectacle, mettre à l'épreuve les dires du fantôme ?*

— Ce qui est religieux en Hamlet est ébranlé par le fait d'apprendre que son père souffre au Purgatoire. Et l'au-delà, avec toutes ses sanctions, existe bel et bien pour le prince, c'est une réalité dont il ne doute pas. Au début, il se jette dans les bras du fantôme dans lequel il reconnaît son père, mais ensuite, comme celui-ci lui demande de tuer, ce qui est contraire à sa nature, il commence à réfléchir et à s'interroger. Finalement il s'interroge n'ai-je pas vu mes fantasmes ou les forces du démon n'ont-elles pas pris la forme du père ? Ne serait-ce pas pour m'entraîner vers le meurtre à partir de mes soupçons ? Il faut que je sois sûr, et seule la troupe d'acteurs qui arrive à la cour pourra m'aider. Hamlet comprend qu'il peut se servir de la venue des comédiens et que la pièce qu'ils vont jouer va lui fournir la preuve nécessaire. C'est ainsi que l'on rejoint bizarrement *Le Mahabharata* car Hamlet, comme Arjuna, le prince chargé de la responsabilité de lancer une guerre meurtrière, ne s'engage pas tête baissée. Chacun d'entre eux sait que le massacre et la mort demandent réflexion.

Arjuna cherche de l'aide auprès d'un demi-dieu, Krishna, Hamlet monte lui-même le piège tragique. Il se sert de la représentation que les comédiens acceptent de donner et qui lui fournit la preuve nécessaire. Dès lors, l'homme de guerre va l'emporter sur l'homme de paix. Les deux se retrouvent également en lui et, alternativement, ils se réveillent. Après le spectacle, Hamlet craint de devenir Néron malgré lui, et c'est pourquoi il se propose d'agresser sa mère uniquement à l'aide des mots. Dans cet état il se dirige vers les appartements de Gertrude et, sur le chemin, il voit quelqu'un de dos, son oncle qui prie. Même les mafiosi ne tuent pas un homme de dos et, de surcroît, il se souvient que son père, lui, a été tué alors qu'il était repu, en état de pêché et qu'il n'a pas eu le temps de se confesser pour se laver de ses erreurs. Si on regarde attentivement la situation, on comprend que, pour Hamlet, envoyer l'assassin de son père au paradis est impensable. Alors, il se montre capable de la décision forte et courageuse de ne pas tuer.

▪ **G.B. :** *Deux jeunes gens sont pris dans cette logique de vengeance, Hamlet et Laertes. Mais ils agissent différemment.*

– Oui, apparemment, Laertes se trouve dans la même situation, parce que son père a été tué par Hamlet. Par rapport à Hamlet, Laertes est un jeune homme très simple et direct qui ne pose aucune question. Il ne s'interroge pas, il va tout droit, mais ici intervient, à mon avis, la vraie dimension politique de la pièce pour se venger, Laertes est prêt à tuer et à se laisser manipuler par le roi. Cet être qui est la rectitude même est prêt à entrer dans les combines les plus sordides et cela, comme certains adolescents dans les Balkans ou au Moyen Orient, au nom de la justice. Le jeune homme moral bascule du côté d'une vengeance fasciste. Il fait ce qu'on lui dit de faire... Il est rendu fanatique par un roi passé maître dans l'art de la manipulation. Hamlet s'interroge, Laertes pas.

▪ **G.B. :** *Vous avez opéré beaucoup de coupures et fait beaucoup d'interventions dans le texte.*

– Plus encore. Il est découpé et remonté.

▪ **G.B. :** *Le déplacement qui suscite le plus de commentaires est celui du célèbre « Etre ou ne pas être »*

– Selon les éditions, le monologue a deux emplacements distincts. La première place, généralement rejetée aujourd'hui, le situe entre les scènes de Polonius et d'Ophélie. La seconde, celle de « Folio », situe « Etre ou ne pas être » après la rencontre avec les comédiens et la décision de leur faire jouer la pièce-piège. C'est illogique car Hamlet est alors habité par l'excitation du spectacle à venir, par les réponses qu'il attend le monologue interrompt cet état de manière incompréhensible. En plus, il y a deux monologues qui se succèdent. Subitement j'ai découvert qu'il fallait placer « Être ou ne pas être » au moment de l'échec absolu. Bien qu'ayant la preuve, il n'est pas parvenu à tuer le roi, il est allé voir la mère où il a tué par erreur, convaincu qu'un roi dissimulé derrière le rideau ne pouvait qu'être directement envoyé en enfer. Malgré les consignes du père, il a agressé sa mère, il s'est perdu, il n'a plus aucune ressource. Alors, une partie de sa nature qui est suicidaire, dostoïevskienne, le pousse à s'interroger : « pourquoi ne pas en finir ? » C'est le moment où il peut se confronter à l'alternative entre la vie et la mort. Pourquoi ne pas disparaître ? Est-ce un soulagement ou pas ? Pourquoi tout le monde ne le fait-il pas ? Pourquoi accepter tous les coups ? Et, à la suite de cette série de questions, sa pensée va encore plus loin. Il se rend compte que la réflexion analytique avec toutes ses qualités conduit à un seul résultat : la confusion totale autour de l'action juste. Et il comprend que même des actions de grande envergure risquent d'être noyées par un excès de pensée. A la fin de ce monologue, Hamlet comprend qu'il faut qu'il trouve un rapport plus direct et plus simple avec l'action nécessaire. Le reste de la pièce ne sera alors que la recherche de l'action juste.

▪ **G.B.** : *L'acteur qui joue d'abord Guildenstern apparaît ensuite sous les traits de Laertes. Et cela concerne plusieurs autres comédiens. Est-ce pour affirmer l'idée qu'une compagnie réduite peut s'attaquer toute seule à Hamlet ou est-ce pour souligner des affinités entre des personnages bien précis ? Pourquoi certains acteurs jouent—ils plusieurs rôles et d'autres pas ?*

— Cette solution n'est pas la conséquence d'un projet préalable, elle s'est imposée dans le travail car on sait qu'il n'y a rien de plus pénible pour un acteur que de rester longtemps dans la loge à attendre son tour. En effet, pour les acteurs comme pour le public, c'est toujours plus joyeux de voir les mêmes personnes car chaque comédien qui joue plusieurs rôles devient alors comme un conteur avec plusieurs têtes. Cela aide à réduire le groupe comme, par exemple, dans *L'Homme qui* où quatre acteurs prenaient en charge tout le texte. Cela a permis au spectacle d'être également réaliste et théâtral.

Autrefois, on assumait la convention : un acteur, un personnage. Aujourd'hui, de très nombreux groupes ne respectent plus cette règle et ils procèdent à des permutations et des changements de rôle. C'est une attitude nouvelle et elle me plaît dans la mesure où elle libère et invite au jeu. Cela aide les acteurs.

▪ **G.B.** : *Depuis longtemps vous travaillez avec Marie-Hélène Estienne. Comment intervient—elle ? Votre collaboration est complexe, secrète et inhabituelle.*

— Ce travail de longue durée crée une immense complicité. C'est une relation à part, très spéciale, sans définition bien précise. En général, nous voyons les choses de la même manière, nous sommes d'accord la plupart du temps. Elle est ma « collaboratrice artistique » — terme qui lui déplaît, mais nous n'avons pas trouvé mieux. Elle intervient sur l'ensemble des questions, du choix des projets jusqu'à la longueur d'une jupe, des voyages effectués ensemble en Afrique du Sud jusqu'aux couleurs d'un tissu. Mais, par-dessus tout, elle est devenue une grande spécialiste du « casting ». Elle sait découvrir des acteurs, elle se souvient des stagiaires vus dix ans auparavant et se débrouille pour les retrouver à partir du moindre indice. Si la nouvelle distribution du *Costume* est si convaincante, c'est grâce à elle, de même que si tant d'acteurs ont été découverts aux Bouffes, c'est Marie-Hélène Estienne qui les a dénichés. Ses intuitions sont toujours remarquables.

▪ **G.B.** : *Un autre collaborateur de longue date reprend sa place, au coin de l'espace du jeu, le musicien Toshi Tsuchitori. Avec lui, on retrouve la musique si présente dans vos spectacles de ce que l'on a appelé « le cycle du cœur », d'Ubu au Mahabharata sans oublier La Tempête.*

— Toshi a été présent tout le temps, comme notre actuel éclairagiste que j'aime beaucoup. La musique et les lumières se font au fur et à mesure, en fonction des choix, des acteurs, des énergies que l'on souhaite susciter. Tout se construit peu à peu, par touches légères. Toshi est là, silencieux. Parfois je lui dis : « Toshi, joue quelque chose », et il répond : « Non, c'est trop tôt, j'attends que le rythme arrive plus nettement et alors je peux intervenir. » Il est à l'écoute de la scène et, doucement, il lance la musique par touches discrètes et cela lui permet de se retrouver dans une relation intime avec le jeu de l'acteur.

▪ **G.B.** : *Lors d'un ancien entretien sur le « théâtre testamentaire », vous me disiez, à propos de La Tempête, que vous souhaitiez, en esprit shakespearien, préserver le rire aux dépens du sérieux qui accompagne généralement les conclusions. Avec Hamlet, vous allez encore plus loin et le comique prend une importance inhabituelle, inattendue.*

— Là encore, ce n'est pas moi qui l'ai décidé, mais le texte. Pourquoi oublie-t-on si souvent que, dans l'original, le rôle du fossoyeur est désigné par le mot « clown » ? Son numéro d'ailleurs est un numéro de clown. Et Polonius, certes rusé, est aussi un personnage comique, dérisoire, que Hamlet renvoie chaque fois à sa situation. Le comique est là, il faut oser le dégager et le montrer.

▪ **G.B.** : *La dernière scène me semble tout à fait symptomatique de la vision de cet Hamlet. Tous les morts se réunissent, ceux d'avant et ceux qui sont les victimes de la conspiration de Claudius... Mais, dans cet univers frappé par la mort, personne de l'extérieur n'arrive – Fortinbras est absent – et le seul survivant, Horatio, reprend la première réplique, « Qui est là ? »*

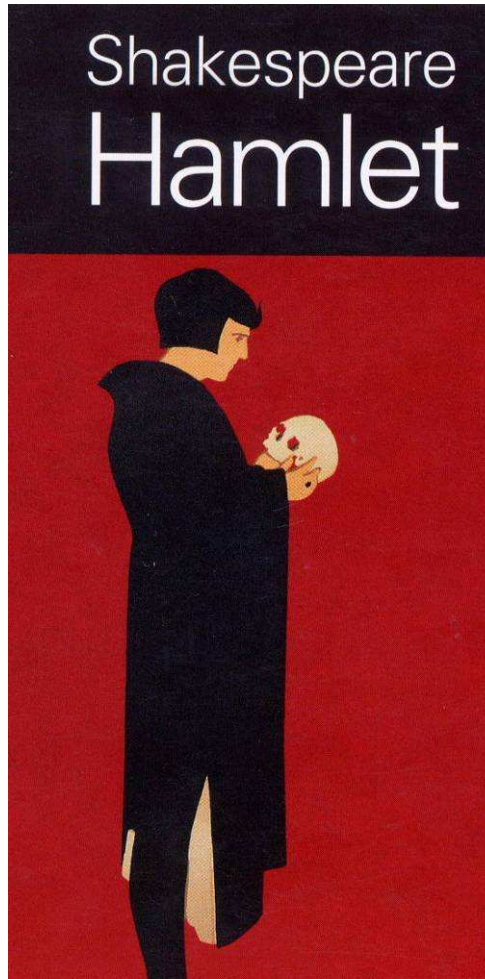
– Dans toute son œuvre, Shakespeare a affirmé qu'il y a quelque chose de plus fort que la mort, c'est la vie. Ce n'est pas la mort qui a le dernier mot, mais la vie. Dans *Lear*, par exemple, il y a Edgar qui accède au trône. Ici, c'est Fortinbras. Mais je ne voulais pas de cela et je sentais que c'était important car Fortinbras me semble incarner le militarisme du jeune dictateur qui arrive pour instaurer l'ordre dans la pagaille. De Fortinbras, on ne connaît rien, ni ses qualités humaines, ni sa vision politique. Tout ce que l'on sait se réduit au fait qu'il s'agit d'un militaire pour lequel des soldats, sans se poser trop de questions, sont prêts à se sacrifier. Il exerce la fascination de ces leaders qui ont envoyé de jeunes soldats au Vietnam. Maître et bon guerrier, Fortinbras rappelle que, à l'époque, on ne pouvait pas mettre en doute son autorité : il vient pour s'emparer du trône et instaurer un ordre, non pas pour sauver la vie. Rétablir l'ordre royal prenait alors le sens d'un retour à la vie. En raison de l'absence de démocratie dans son temps, Shakespeare était obligé de reconnaître cela, mais, aujourd'hui, nous ne pouvons pas respecter l'idée que c'est un jeune militaire qui est porteur de l'avenir. C'est pourquoi nous avons préféré finir avec la dernière réplique d'Horatio, l'ami du prince et le témoin de la tragédie. Horatio est plus proche de nous, il regarde la vie presque avec les mêmes yeux que nous. En reprenant la première réplique – « Qui est là ? » –, je voulais que l'on retrouve la vie par la parole pleine d'incertitude d'Horatio. Il n'a pas l'arrogance des certitudes de Fortinbras, simplement il parle, et les personnages se lèvent. Sont-ils vivants ? Sont-ils morts ? Qui sont-ils ?

▪ **G.B.** : *Une fois vous m'aviez dit, en citant Hamlet, que ce qui compte c'est « d'être prêt ». Aujourd'hui, avez-vous trouvé d'autres répliques qui vous accompagnent comme des préceptes de vie ?*

– Oui, la phrase du roi sur « les prières qui ne peuvent pas monter au ciel si les pensées restent sur terre », ou la phrase du prince qui traite Claudius d'« Arlequin de roi ». Qu'est-ce que le meurtrier ? « Un roi de comédie ». Enfin l'extraordinaire réplique d'Ophélie : « nous savons qui nous sommes, mais nous ne savons pas qui nous pouvons devenir ».

Peter Brook – Flammarion – G. Banu

Jouer Hamlet



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

Les conséquences d'une telle attitude peuvent aller très loin. D'abord toutes les tentatives de penser qu'Hamlet est « *comme moi* » sont anéanties. Hamlet n'est pas comme « *moi* », il n'est pas comme tout le monde, parce qu'il est unique. Pour le prouver, faites une improvisation de n'importe quelle scène de la pièce. Ecoutez attentivement votre propre texte improvisé : il peut être très intéressant, mais mot par mot, phrase par phrase, est-ce qu'il a la même force que le discours d'Hamlet ? Vous allez devoir admettre que ce n'est pas vraisemblable.

Et il est absolument ridicule d'imaginer que quelqu'un puisse – échangeant Ophélie contre la fille qu'il aime ou Gertrude contre sa propre mère -, situation pour situation, s'exprimer avec l'intensité d'Hamlet, avec son vocabulaire, son humour, sa richesse de pensée. Conclusion : dans l'histoire un homme comme Hamlet a existé, vécu, respiré et parlé une seule fois. Et nous l'avons enregistré ! Cet enregistrement est la preuve que ces mots ont vraiment été dits. Ainsi convaincus, nous vient un vif désir de connaître cette personne exceptionnelle.

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

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

Peter Brook

Extrait de *Avec Shakespeare* - Editions Acte Sud, 1998

Le théâtre selon Peter Brook

Un art au présent

« Entre le cinéma et le théâtre, il n'y a qu'une différence digne d'intérêt. Le cinéma projette sur un écran des images du passé. Comme c'est ce que fait notre esprit tout au long de la vie, le cinéma nous semble absolument réel. Il ne l'est évidemment pas. Le cinéma réussit à exprimer l'irréalité de la perception quotidienne. En revanche, le théâtre s'affirme toujours dans le présent. C'est ce qui peut le rendre plus réel que ce qui se passe à l'intérieur d'une conscience. C'est aussi ce qui le rend si troublant ».

« La seule chose qu'ont en commun toutes les formes de théâtre, c'est le besoin d'un public. Ceci est plus qu'un truisme : au théâtre, c'est le public qui est le terme des étapes de la création. Dans les autres arts, il est possible à l'artiste de partir du principe qu'il travaille pour lui-même. Au théâtre, jusqu'à ce que le public soit présent, l'objet n'est pas achevé. (...) Je crois que tous les metteurs en scène reconnaîtraient que leur vision de leur propre travail change complètement lorsque ils sont assis au milieu des spectateurs ».



Susciter l'imagination

« Au théâtre, tout est possible. Rien ne doit jamais rester dans les règles ! Il est intéressant de voir un homme jouer le rôle d'une femme, ou une vieille personne jouer le rôle d'une jeune femme. Un jour, nous avons mélangé les genres et les acteurs blancs ont été appelés à jouer des Noirs. Le théâtre n'est pas une photo de la vie, comme au cinéma, mais plutôt une évocation de la vie. Les acteurs peuvent donc utiliser l'imagination du public pour créer l'illusion. Je me souviens d'un théâtre à Toronto qui avait présenté Roméo et Juliette avec des acteurs âgés. Là, tout l'imaginaire entre en jeu ».



« Le théâtre n'est pas là pour qu'un groupe puisse prêcher quoi que ce soit au public. Il ne faut jamais prendre les gens pour des imbéciles. Brecht était un grand poète, un être fascinant, mais il croyait qu'il fallait éduquer les gens dans la salle. Si vous regardez ce qu'est le théâtre dans toute sa forme littéraire (Shakespeare, le théâtre grec), vous verrez que le théâtre est là pour mettre en relief les conflits, les malentendus, puis montrer la richesse des êtres humains et leurs aptitudes à comprendre. Il est là pour mettre en lumière ce qui est caché. Chacun est capable de tirer ses propres conclusions et il faut le respecter ».

Sortir des cadres

« J'ai une grande méfiance des intellectuels au théâtre ! A cause de leur enthousiasme, ils avalent tout sans discrimination, ils n'ont plus de sens critique. Cet enthousiasme l'emporte sur tout bon jugement. Par exemple, il n'y a aucune raison qu'on ne change pas certaines règles à l'opéra. Les costumes d'opéra sont souvent marqués par un goût abominable et les décors faits dans un modernisme laid. Mais les mélomanes intellectuels disent que si on change la tradition dans la mise

en scène, ils ne pourront plus écouter la musique. Moi, tout ce flafla m'empêche de goûter la musique. Ça me distrait. Un être qui pleure, qui rit ou chante, est infiniment plus intéressant qu'un projecteur, un costume ou un élément de décor ».



Dépasser les frontières

« Le théâtre a de grandes possibilités et je crois que lorsqu'on commence à travailler avec des cultures et des religions différentes, on le nourrit. C'est pour cette raison que j'aime travailler avec différentes cultures. On se rend compte qu'en se frottant sans violence aux autres, et en accueillant de bonne manière la différence du malentendu, tout s'ouvre. Le théâtre, c'est ça. Le mélange des sources est exceptionnel.

Il arrive que chacun croit que son point de vue est la merveille des merveilles. Je me suis rendu compte que la vision des Anglais était très limitée et que les Français avaient encore la ferme conviction d'avoir la plus grande culture du monde. Si on fait du théâtre à Montréal, bien sûr qu'on le fait « pour » Montréal, mais pour que l'art ait une richesse et une résonance, il faut que ce que l'on présente dépasse le contexte local ».



« Je me souviens qu'au Centre de recherche théâtrale, en France, une fois installés, nous avons voulu jouer devant un public qu'on ne connaissait pas du tout afin de se mettre à l'épreuve... Nous avons donc fait un premier voyage en Iran ! Puis en Afrique. Là, nous avons choisi d'aller faire de l'improvisation dans les villages plutôt que dans les villes, où les gens sont habitués de voir des troupes. Il fallait voir les gens des villages, assis, prêts à être nourris dans leur imagination... »