Document generated on 04/17/2024 5:50 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Le mot d'ordre est liberté
Hamlet

Alexandre Lazaridès

Number 90 (1), 1999

Décennie russe à Montréal

URI: https://id.erudit.org/iderudit/16508ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Lazaridès, A. (1999). Review of [Le mot d'ordre est liberté : *Hamlet*]. *Jeu*, (90), 118–122.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ALEXANDRE LAZARIDÈS

Le mot d'ordre est liberté

Cette production du Théâtre Deuxième Réalité (T2R), compagnie fondée par Alexandre Marine en 1995, s'est avérée un des plus beaux cadeaux de la saison. Victime sans doute des moyens insuffisants ou précaires avec lesquels une grande partie du monde théâtral doit aussi composer, elle a été, fort malheureusement, peu publicisée et médiatisée. Si l'on peut parler de théâtre « pauvre », au sens où l'entendait Grotowski, il faut reconnaître que non seulement la « pauvreté » y a été surmontée, mais que, peut-être, elle a réveillé et encouragé chez Marine, le metteur en scène et adaptateur du chef-d'œuvre de Shakespeare, une extraordinaire liberté. C'est, au meilleur sens de l'expression, faire de nécessité vertu.

Hamlet
TEXTE DE WILLIAM SHAKESPEARE. ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE : ALEXANDRE MARINE ; DÉCOR ET COSTUMES : VALENTINA KOMOLOVA ; ÉCLAIRAGES : SPIKE LYNE. AVEC STÉPHANE BRULOTTE (YORICK), PATRICE GAGNON (LAËRTE), KARYNE LEMIEUX (OPHÉLIE), VITALI MAKAROV (HAMLET), MARIA MONAKHOVA (GERTRUDE), ALEJANDRO MORAN (POLONIUS) ET PATRICE SAVARD (CLAUDIUS). PRODUCTION DU THÉÂTRE DEUXIÈME RÉALITÉ, PRÉSENTÉE À L'ESPACE GEORDIE DU 11 AU 21 MARS 1999.

Qui perd gagne

Cette adaptation dure moins de deux heures. Le texte intégral, dont la représentation dépasse largement cette durée, a été découpé et recollé, avec des effets de raccourci inattendus. Il a fallu sabrer dans les personnages secondaires pour réduire au tiers environ les quelque trois douzaines de rôles, d'où un certain cumul dont le plus important est celui qu'assume Stéphane Brulotte, principalement Yorick, mais à qui ont été confiés les passages tout de même indispensables de certains des rôles éliminés.

Ce bricolage textuel pourrait paraître cavalier à ceux qui prônent le respect du texte. Il se pourrait également qu'une adaptation qui fait fi des coutures de la narration dramatique ne soit pas du goût de tout le monde. Ce n'est pas non plus par là qu'on pourrait entreprendre une initiation shakespearienne. Nonobstant ces réserves, il me semble que la pièce ainsi « relue » y gagne en concentration. Quel qu'en soit l'intérêt historique, les démêlés avec le roi de Norvège et Fortinbras, son fils, m'ont toujours paru quelque peu latéraux par rapport à ce qui nous touche vraiment, à savoir le « cas » Hamlet. Il en est de même pour Guildenstern et Rosencrantz, les deux fripouilles que Claudius charge d'espionner Hamlet et dont celui-ci va se débarrasser d'une manière cruellement astucieuse. Son caractère y gagne en complexité, mais, compte tenu de la place plutôt bavarde que les deux sbires occupent dans le texte, on pourrait considérer leur sacrifice comme nul, sans gain ni perte. Les soldats qui montent la garde au début de la pièce et à qui se montre tout d'abord le Spectre du roi assassiné sont également éliminés ; les apparitions n'auront lieu qu'en présence de Hamlet.

La réduction de la troupe de comédiens ambulants à deux et leur transformation en montreurs de marionnettes (ils portent des bures noires et sont masqués), non seulement est sans conséquence dramatique, mais conduit à une scène des plus originales. Les membres de la famille royale danoise, assis à même le plancher, vont regarder,

Hamlet, mis en scène par Alexandre Marine (Théâtre Deuxième Réalité, 1999). Sur la photo : Stéphane Brulotte et Patrice Gagnon.

émerveillés comme des enfants installés aux premières loges de leur émission télévisée favorite, les marionnettes mimer l'empoisonnement du vieux Hamlet par sa femme et son frère. Le procédé du théâtre dans le théâtre en est comme rafraîchi. Les deux « méchants », Gertrude et Claudius, en reçoivent un autre éclairage, comme si, à l'instar des marionnettes, ils avaient été manipulés dans leurs desseins meurtriers, eux-mêmes jouets de forces supérieures. Nous y reviendrons.

Tables tournantes

Il est surprenant de voir ce qu'un metteur en scène doué d'imagination et de fantaisie peut *tirer*, si l'on peut dire, de quatre tables montées sur roulettes. Elles sont en perpétuel mouvement, poussées par les comédiens avec dextérité et ensemble quand il faut défaire la scène présente et préparer la suivante, donnant ainsi à l'espace scénique une fluidité presque onirique.

Rapprochées en une seule rangée, couvertes de quelques nappes tissées et de brocarts, de rares plateaux de fruits et de quelques coupes, elles servent à un banquet inaugural durant lequel nous apprenons de la bouche de Claudius certains faits antérieurs. Les personnages sont assis comme dans *la Cène* de Léonard de Vinci ; la place du Christ est d'abord vide, puisque le roi Hamlet est mort, mais Claudius, l'usurpateur fratricide, qui était assis à l'extrême gauche, la place de Judas, ira l'occuper après avoir

dévoilé son mariage avec celle qui était naguère sa belle-sœur. Disséminées à travers la scène, elles sont comme les mansions du château, où sont isolés les personnages, en train de lire *La Presse*[1] ou *Le Devoir*[2] du jour (!) pendant que Polonius leur sert un espresso, passant de l'un à l'autre en émettant divers commentaires. Mises en cercle par Hamlet, elles sont les murs de la souricière symbolique où il a piégé les deux assassins de son père en leur offrant un spectacle de marionnettes (lui-même intitulé *la Souricière*) qui reproduit leur crime. Disposées en forme de croix que les personnages font lentement pivoter, elles sont l'autel d'une messe noire sur lequel Ophélie, en proie au délire, revêtue d'une longue robe ajourée sous laquelle se devine sa nudité, s'offre en holocauste aux intrigues de la maison royale. Enfin, c'est sur une table tirée comme un bateau par deux haleurs qu'Hamlet, sur l'ordre de Claudius, s'embarquera pour l'Angleterre.

Mais le dessous des tables est aussi un espace utile. C'est sous l'une d'entre elles, dont la nappe traînant à terre est soudain retroussée, qu'aura lieu la première apparition du Spectre, couché sur un Hamlet raidi d'épouvante. La solennité quelque peu grand-guignolesque des représentations traditionnelles est remplacée par un corps à corps qui tient du cauchemar d'un enfant, pour qui les fantômes se rencontrent sous les meubles. C'est sous une table aussi que Polonius se cache pour entendre les confidences d'Hamlet à sa mère, et c'est là qu'il sera étouffé par Hamlet. Enfin, devenues tombes, les mêmes tables, sous lesquelles certains des personnages sont couchés comme des gisants, abriteront les corps inhumés dans le cimetière, avec cette singularité que ce sont des tombes éclairées qui exhibent leur contenu macabre.

1. Représentation du vendredi 12 mars.
2. Représentation du mardi 16 mars.

Esprit carnavalesque

La hardiesse principale de l'adaptation concerne Yorick, le bouffon du roi défunt, et lui-même mort depuis longtemps chez Shakespeare (c'est sur son crâne déterré qu'Hamlet médite au début du dernier acte). Mais le voici ressuscité par Marine qui en fait le pivot de sa vision d'*Hamlet* puisque l'esprit carnavalesque du bouffon règle toute la représentation. Si le bouffon est chargé de rappeler aux rois leur précarité de mortels, le théâtre le fait à sa manière pour nous tous. Car la vie est un théâtre sur la scène du monde, comme le théâtre est peuplé d'ombres rappelées à la vie : « loosed out of hell / To speak of horrors » (II,1)[3], ainsi que le dit Ophélie, décrivant l'état d'égarement dans lequel Hamlet lui était apparu après sa rencontre avec le Spectre.

Hamlet, mis en scène par Alexandre Marine (Théâtre Deuxième Réalité, 1999). Sur la photo : Alejandro Moran, Patrice Savard, Maria Monakhova et Vitali Makarov.

À trois ou quatre reprises, dans un éclairage orageux, tous les personnages, tels des automates, sont brusquement agités de convulsions rythmées, de brefs mouvements épileptiques, sur une musique barbare (la bande sonore impressionnante regroupe des extraits de l'*Alexandre Nevski* de Prokofiev et d'œuvres d'Alfred Schnittke). Puis, de façon tout aussi soudaine, l'éclairage redevient naturel et les personnages reprennent leur dialogue, comme si de rien n'était. Ces moments inexplicables sont des visions, à la fois parodiques et terrifiantes, dévoilées à travers une déchirure de ténèbres. C'est l'allégorie de la Danse macabre, qui rappelle à tous ces morts en sursis que sont les humains cette vérité d'une symétrie impitoyable par son inversion : puisqu'il nous faut mourir en tant que vivants, il nous faudra vivre en tant que morts.

Lorsque les quatre cadavres d'Hamlet, de sa mère, de Claudius et de Laërte joncheront le sol, Yorick, à l'instar d'un *operante* qui redresse ses marionnettes affaissées en tirant sur leurs fils, va les remettre debout par des passes magnétiques, sans leur restituer la vie pour autant (Polonius, mort avant cela, avait subi la même surrection) ; ils se redressent, doués de l'animation factice des automates, et se remettent aussitôt à leur danse macabre. Nous sommes renvoyés alors au début de la pièce, au profond sommeil d'Hamlet affalé sur la table de banquet et qui ne se réveillera qu'au son d'une musique intemporelle pour se coiffer du chapeau à grelots des bouffons, geste qui fait surgir des voiles noirs des coulisses les six autres personnages. Hamlet dormait-il ou était-il plutôt mort, *déjà* mort ? Peut-être même que *tous* les personnages n'étaient que des revenants, rappelés par Yorick en fin de jeu dans l'autre monde duquel Hamlet les avait convoqués au début. Auquel cas, Hamlet et Yorick, son double carnavalesque, seraient des maîtres d'illusion, les montreurs de marionnettes de ce spectacle. Marine aurait-il ainsi répondu à la célèbre question « To be, or not to be » ?

Ambiguïtés du corps

L'interprétation est accordée à cette vision carnavalesque. Elle peut brusquement passer de la stylisation au stéréotype, et les moments de réalisme psychologique, telle la scène de folie d'Ophélie, se résolvent en tableaux expressionnistes où les person-

3. « Relâché de l'enfer / Pour un récit d'horreurs », William Shakespeare, traduction de Michel Grivelet, *Œuvres complètes. Tragédies I*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 917. La traduction d'André Gide aux Éditions de la Pléiade (« échappé de l'enfer pour en raconter les terreurs ») est à la fois inexacte et convenue.

nages, retournés comme un gant, semblent vouloir exhiber leur inconscient. La reine Gertrude rencontrera son fils en petite tenue qui révèle ses intentions ambivalentes, entre séduction et peur. Claudius, pris de remords, se recroquevillera sur une table pour son grand monologue, entouré par les deux montreurs qui balanceront autour de sa tête, tels de maléfiques encensoirs, les marionnettes qui avaient servi à représenter le vieux Hamlet et sa femme.

La psychologie est constamment exhibée par un jeu physique, jeu qui exige une vitalité ludique que les acteurs, tous à la hauteur, paraissent puiser à la source d'une seule volonté. Les gestes, les attitudes et le ton de la voix accompagnent le texte de façon ambiguë, nous laissant dans l'incertitude quant au sens des phrases prononcées. Le corps ne se fait jamais oublier durant l'acte de communication verbale avec laquelle il semble en contestation. Il s'ensuit des effets de grincement, qui maintiennent le spectateur, déstabilisé, entre l'amusement et je ne sais quelle inquiétude de n'avoir pas trop bien saisi, d'être vaguement et constamment floué.

En voici quelques exemples qui concernent tous diverses activités orales et buccales ; leur accumulation ne manquera pas de surprendre. Le premier geste d'Hamlet, à son « réveil » au début de la pièce, consistera à se servir une cuillerée de confiture ; lors du banquet initial, les invités croquent des pommes en ponctuant de leur manducation sonore le discours emphatique de Claudius ; c'est en sirotant son espresso alors qu'il parcourt son journal qu'Hamlet va grommeler : « Des mots, des mots, des mots » ; avant d'aller rencontrer sa mère, il crache sa gomme à mâcher, la colle sous un tabouret d'où il la détachera à son retour pour la remâcher ; c'est encore lui qui s'enfoncera dans la bouche, dans un moment d'égarement érotique, deux doigts d'Ophélie, terrifiée par cette gloutonnerie inattendue ; pour enseigner à Polonius à jouer du flûtiau, Hamlet lui glisse entre les lèvres la patte d'un tabouret qu'il tient renversé, instrument ingrat s'il en est ; le fossoyeur tousse à s'en arracher les poumons jusqu'à ce qu'une cigarette mette fin à son supplice (et au nôtre) ; le messager qui annonce à Claudius le retour subit de Laërte, accourant pour venger la mort de son père, zézaye en postillonnant d'abondance à la face de Claudius qu'il secoue frénétiquement par la veste.

Ces faits bruts, dont aucun n'est prévu par le texte shakespearien, sont révélateurs du riche « sous-texte » interprétatif que Marine a ajouté comme contrepoint visuel des dialogues. En fait, rares sont les moments où l'attention peut se concentrer exclusivement sur les mots ; le plus souvent, une pantomime accomplie par d'autres acteurs accompagne le dialogue principal et le dynamise comme par induction. L'espace scénique, malgré son exiguïté, en est mystérieusement élargi.

L'originalité et la hardiesse iconoclaste de cette production « pauvre » rendent au théâtre une liberté essentielle et rare. **j**