

CAHIER PÉDAGOGIQUE



HAMLET

D'après William Shakespeare
Mise en scène de Michel Dezoteux

Théâtre de Liège

Place du 20-Août, 16

16/01 > 22/01/2014

Matinée scolaire lundi 20/01 // 14h

Sommaire

La Trifolie : <i>Hamlet</i> - art brut - <i>Macbeth</i>	4
Une adaptation familiale	4
Un homme normal	5
Une équipe	6
<i>Hamlet</i> , résumé	7
<i>Hamlet</i> , adaptation du texte de William Shakespeare	8
Les personnages	8
Synopsis	10
Exemple de l'adaptation du monologue "To be or not to be"	13
Focus sur la mise en scène et la scénographie	14
Pourquoi le choix de la folie ?	16
La folie au théâtre	17
Shakespeare et la folie.....	17
La folie dans <i>Hamlet</i>	18
Sur la notion d'art brut	20
Le Théâtre élisabéthain	21
Contexte historique	21
L'influence des classiques	21
La scène élisabéthaine	22
La scénographie	23
Le jeu.....	23
William Shakespeare (1564 – 1616), auteur	24
Michel Dezoteux, portrait	26
Pistes pédagogiques	28
Pistes de la médiathèque	28
Sur <i>Hamlet</i>	28
Sur Shakespeare	28
Les adaptations	28
Sources bibliographiques	29
Presse.....	30
Infos pratiques.....	35

La trifolie : *Hamlet* - art brut - *Macbeth*

La folie obsède. Michel Dezoteux, metteur en scène et fondateur-directeur du Théâtre Varia, se lance ici dans une trilogie sur le sujet. Entouré d'un groupe de travail constitué de Rosario Amedeo, Karim Barras, Fanny Marcq et Denis Mpunga, il va traverser cette matière pendant plusieurs années.

Ce premier volet part à la découverte d'*Hamlet*, chef-d'œuvre de Shakespeare, figure emblématique de la folie. Michel Dezoteux poursuit ainsi son travail de relecture des grands classiques : sous la farce et la provocation, le sens déferle sur le plateau et rend avec évidence la matière de ce texte.

Hamlet sera donc le premier volet d'une trilogie autour de la folie.

Au départ du projet global, il s'agit d'un désir de travailler sur l'art brut qui est par essence l'art des «fous». C'est ce qui échappe, qui jaillit sans barrage et sans frein – et souvent sans fin – qui donne cette fascination de la création, de l'improvisation, du geste créatif, de l'écriture automatique. Il n'y a pas de but ou de résultat recherché dans cet acte, mais il y a quelque chose qui pousse à ça, quelque chose qui reste de l'ordre du mystère. Que se passe-t-il dans cette fulgurance ou cette obsession ? De quoi s'agit-il ? C'est le processus qui mène à la folie qui m'intéresse plus que la folie elle-même, un processus forcément morbide. Comment nous sommes tous à la limite de cette frontière entre normalité et folie. Comment nous nous approprions le réel pour ne pas sombrer. Faire de l'art et de l'art gratuit, ce n'est pas très à la mode. Il s'agit d'un processus pulsionnel dont on ne peut dévier ; on ne peut que le vivre sinon on devient malade. Ce qui t'amène à créer, c'est ce qui pourrait sauver l'humanité, mais l'humanité ne veut pas être sauvée. Elle veut la raison et elle a déterminé les limites entre raison et folie.

Il me semble que tout acteur de théâtre produit à sa façon de l'art brut et comme mon métier est le théâtre, je me suis demandé quels sont les grands fous ? Il y a les écrivains décalés comme Lenz ou Artaud ... et il y a aussi des grands personnages qui parlent de la folie. Les pièces de Shakespeare sont truffées de ces personnages de fous, mais parmi eux, il en est un principal, différent des autres, c'est Hamlet et ensuite Macbeth. Ces deux-là voient des choses que les autres ne voient pas et ils produisent des discours qui s'appuient sur ce qu'ils voient, sentent et que les autres ne perçoivent pas. N'est-ce pas cela la folie ? Et puis, il y a aussi ceux qu'on doit enfermer pour les protéger d'eux-mêmes et nous protéger d'eux. A partir de ces écrivains, de ces personnages et de ces psychotiques, ce que je recherche dans mon projet en trois temps, c'est de parler du phénomène de la folie dans des aspects divers. A commencer par Hamlet.

Une adaptation familiale

Hamlet est un vieux désir, reporté et reporté. L'une de ces choses que l'on a envie de faire et qu'on diffère. Shakespeare a toujours été pour moi l'inventeur du théâtre occidental. Je pourrais passer le restant de mes jours à monter Shakespeare et Tchekhov. Ces grands auteurs, c'est comme être dans un grenier, y trouver un coffre et dans ce coffre, découvrir un cadeau : leurs œuvres. Hamlet, particulièrement, est un cadeau mystérieux.

Ici, nous partons sur une version condensée. Notre premier fil rouge est avant tout le « Il faut que cela se raconte », que l'histoire soit rendue, qu'elle soit lisible.

Ensuite, nous choisissons d'observer la pièce à travers la folie d'Hamlet. Ce projet est d'ailleurs la première étape d'une trilogie sur : Qu'est-ce que la folie au théâtre ? Nous nous intéressons aussi à l'art brut, à Lear, à Macbeth...

Il y a une façon d'utiliser la « folie », surtout chez Shakespeare, qui devient jeu. On ne parle pas de démence clinique, on parle d'un personnage qui, pris dans un autre niveau de conscience que ceux qui l'entourent, prend le rôle du fou en jouant sur la langue et les situations. C'est un choix stratégique. Hamlet choisit la folie. Ses proches s'en inquiètent, ils sont dépossédés. A l'époque, être fou est une affaire grave, d'autant plus délicate quand on est le prince du Danemark. Cette famille essaie de gérer un secret ignoble : le meurtre du Roi, le père d'Hamlet. Chaque membre est emmêlé dans cet énorme jeu des apparences. Qu'est-ce qui est vrai ? Une tragédie familiale, en somme. On se concentre sur ce cadre-là. On enlève les soldats, le château etc.

Pour résumer, cette pièce est une histoire imaginaire, dans un royaume qui n'existe pas mais qui renvoie à nos mécanismes humains : la trahison, le deuil, la norme... 500 ans plus tôt, Shakespeare révèle les rouages de la société par le théâtre. Sa clef à lui pour découvrir et comprendre le monde est le plateau. Le monde est un théâtre. Rien n'a d'existence seulement littéraire chez lui, tout est théâtral.

On ne part jamais du sens, on part du jeu et ça prend un sens fou ! Tout est contraste, tout est point d'interrogation. Mais il faut que ce soit lisible, il faut qu'on comprenne. La pièce d'Hamlet est baroque. Tu as des certitudes momentanées. Tu comprends chaque situation, tu poses des options sur chaque scène mais l'ensemble reste un mystère. Le « vertige baroque ».

Un homme normal

Hamlet est un homme normal. Ce qui lui arrive est complètement normal. Certes, ce n'est pas tous les jours que ton père meurt. Tu ne t'en remets jamais. C'est l'une de ces choses inacceptables. Tu perds ton père et c'est fini ; ton enfance est terminée. Il y a quelque chose qui se passe dans ton corps, dans ta tête, qui t'échappe complètement et qui est d'une violence inouïe. Je parle de mon expérience mais je pense qu'elle est assez générale. Il y a une partie de ta vie qui se termine. Tu es abasourdi, tu es sans voix. Tu ne pleures même pas, tu es la gueule ouverte. Tu respirez, c'est la seule chose que tu fais encore.

Hamlet reste dans cet état longtemps. Même si dans un premier temps, il essaie de vivre « normalement », il reste dans cet état de stupéfaction, tandis que les autres se remettent à vivre de manière plus banale. Ce qu'il ne comprend pas, ce qui le choque. Après tout, oui, on a tué le roi mais les rois cela s'assassine. Lui c'était son père, mais pour tous les autres, c'était le roi. Il était le mari de la femme que Claudius aime et oui, il le tue pour pouvoir obtenir ce qu'il veut. Oui, c'est douteux, oui, ce n'est pas « bien ». Mais au bout du compte, la morale n'explique pas grand-chose. C'est là que Shakespeare est très étonnant. Manifestement, il était catholique et tout à coup, il est nietzschéen. C'est une tragédie sans dieu. Claudius n'est même pas condamné, bien qu'il meure à la fin. La scène finale est tellement absurde ; tout le monde est mort, il n'y a pas de bien, il n'y a pas de mal. Il n'y a que des affects, des désirs. Comment gérer tout ça ?

C'est une pièce qui est un énorme point d'interrogation dans la gueule de tout le monde. Un homme sans solution, Shakespeare. Il jette tout sur la table, rendant chaque chose vivante, vivace. Et il a écrit cela il y a 500 ans ! Quel miracle !

Une équipe

C'est un groupe de travail. Je ne crois qu'aux équipes. Je n'ai pas envie d'être un metteur en scène freelance et d'aller d'une chose à l'autre sans continuité. Mon rêve a toujours été d'avoir une équipe, ce qui n'est pas toujours facile à faire exister. C'est une chose qui se construit et se détruit constamment. Les acteurs vont et viennent.

Ici, c'est une somme de gens avec qui j'aime travailler. Ils sont tous très divers. Ce qui donne un potentiel d'étrangeté, aussi au niveau du jeu. Fanny qui joue Ophélie, Candy joue Gertrude, Denis joue Claudius, Karim, Hamlet, Rosario, Laërte et la musique...

Il y a effectivement une envie forte de projet musical. On est tous plus ou moins musiciens dans l'affaire. Rosa au piano, Sonny à la batterie, Karim à la basse, moi au sax...et Denis qui joue de tout. Au niveau de la couleur musicale, Shakespeare et le blues ça fait très bon ménage !

Et puisque Hamlet, ce n'est pas une unité, c'est bourré de contrastes, de baroque. On travaillera des tas de motifs qui se superposent, s'associent, qui inventent un nouveau langage. Cela peut changer de style au milieu d'une phrase. Rupture, Rupture !

C'est ce côté éclaté qui est la force de Shakespeare et dont on s'inspirera pour la musique.

Michel Dezoteux

Hamlet, résumé

Alors que le corps de son père est à peine refroidi, Hamlet, fils du défunt roi du Danemark, voit avec effroi sa mère Gertrude épouser son oncle Claudius, devenant dès lors le nouveau monarque d'Elseleur. Le deuil fait place aux fiançailles et le prince erre dans son chagrin. Jusqu'au soir où, à une heure où le royaume dort encore, il croise le fantôme de son père qui lui révèle l'atroce vérité : son propre assassinat par le nouveau roi, celui-là même qui partage en cet instant le lit de la reine, la mère d'Hamlet. Seul face au poids du secret et de l'ignominie, le fils est possédé. La vengeance pour mission, la folie pour alliée, il sombre jusqu'à ce que la mort le délivre, entraînant dans sa chute bien d'autres personnages.

Dans cette version de la plus obsédante des pièces de Shakespeare, la folie du héros n'est ni innocente ni involontaire : la posture du fou est parade et l'aide à fuir le réel. Hamlet devient supplicié et trouve enfin la mort, car tout du long de l'histoire c'est bien de cette question qu'il s'agit : Comment mourir ?

Dans Hamlet, tout part d'un contexte familial dans lequel pèse un secret de famille : Hamlet perce ce secret parce qu'il voit un fantôme, celui de son père. À mon sens, Hamlet choisit de prendre la position de fou. Il décide d'être fou. Je ne peux pas affronter le réel et donc, je dis que je suis fou. C'est une posture, un rôle qu'il endosse avant d'être débordé par sa décision. À trop jouer la folie, il le devient et se brûle comme s'il se brûlait avec le feu. C'est le risque. Hamlet ne choisit pas de manière innocente d'être fou. La pièce, l'histoire de la pièce sera racontée, mais elle penchera plutôt du côté de la comédie familiale que du côté épique. [...] Quand on est fou, la relation à tous est troublée, déformée. Hamlet n'est pas le sujet de la pièce, mais il le devient parce qu'il a des visions qui contiennent une part de vérité. Si Hamlet était un sportif, il tuerait son beau-père et zou, terminé. Mais il n'est pas ce sportif ou ce héros musclé. Il est obsédé et ressemble plutôt à un chaman qui perçoit des « choses » mais qui n'arrive pas à les faire voir et à les faire croire aux autres. [...]

M. Dezoteux

Hamlet, adaptation du texte de William Shakespeare

La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark (en anglais, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*) est la plus longue et l'une des plus célèbres pièces de William Shakespeare. La date exacte de composition n'est pas connue avec précision ; la première représentation se situe entre 1598 et 1601. Le texte est publié en 1603.

Les sources du texte d'*Hamlet* sont vagues et multiples...

L'« histoire d'Amleth », d'après l'*Historia Danica* de Saxo Grammaticus (XIII^{ème} siècle) avait été contée en français par Belleforest dans ses *Histoires tragiques* (1570). Ce dernier n'ayant été traduit en anglais qu'en 1608, on suppose que c'est dans le texte français que Shakespeare aurait lu l'histoire...

La source la plus proche provient d'un autre dramaturge, Thomas Kyd qui aurait, en 1589, traité du même sujet, en y ajoutant le personnage du spectre.

Deux versions d'*Hamlet* écrites par Shakespeare existeraient : une première de 98 pages écrite en 1584 ; une seconde beaucoup plus étoffée, -et à laquelle le célèbre monologue *Être ou ne pas être* aurait été ajouté-, de 117 pages écrite vers 1600.

Pour Michel Dezoteux, le principal est de raconter l'histoire de la façon la plus simple possible. Ainsi, en partant du texte original et de la traduction de Victor Hugo mais aussi de celles de Desprats, Brook et Massiaen, Karim Barras (qui avait déjà traduit toute la pièce) et Michel Dezoteux ont réécrit une adaptation : toute l'histoire est ramenée vers nous, tout ce qui ne concerne pas la famille, celle d'*Hamlet* et de Polonius, n'est pas là.

C'est la sphère du privé qui est montrée, toute la dimension épique est mise de côté. L'histoire se raconte sans Horatio, Rosencrantz et Guildenstern, Bernardo, Fortinbras... Un seul personnage, celui de l'Acteur reprend les paroles de ces personnages absents quand elles s'avèrent utiles à la compréhension de l'histoire.

Dans cette optique les personnages n'ont pas un caractère mais plutôt un rôle narratif, on peut projeter nos imaginaires sur chacun d'entre eux et surtout sur *Hamlet* qui est le plus insaisissable.

Les personnages

Le spectre : Père d'*Hamlet*, le roi du Danemark (*Hamlet père*) revient sous forme de spectre pour raconter à *Hamlet* comment il a été tué et demander à son fils de venger son meurtre.

Hamlet : *Hamlet*, prince du Danemark, est le fils de Gertrude et d'*Hamlet (père)*, roi du Danemark. Il est chargé par le spectre de venger le meurtre de son père. Il simule la folie pour arriver à ses fins et rétablir la vérité.

Gertrude : Mère d'*Hamlet* et veuve du roi du Danemark, Gertrude épouse Claudius, frère du roi défunt.

Claudius : Claudius épouse Gertrude peu après l'enterrement de son frère, le roi défunt. Le spectre de ce dernier l'accuse de l'avoir tué.

Polonius : Père de Laërte et d'Ophélie, Polonius est le fidèle conseiller du royaume et sert les intérêts du roi et de la reine. Il se tracasse de la relation qu'Hamlet entretient avec sa fille.

Ophélie : Fille de Polonius et sœur de Laërte, elle entretient une relation amoureuse avec Hamlet. Elle sombre dans la folie en apprenant la mort de son père et meurt noyée.

Laërte : Fils de Polonius et frère d'Ophélie, il veut venger la mort de son père en tuant Hamlet.

L'acteur : Comédien de la cour, il va aider Hamlet à faire avouer à Claudius le meurtre de son frère. Il reprend les mots de plusieurs personnages absents de cette adaptation mais dont les informations servent à faire avancer l'intrigue.

Synopsis

Acte 1

Présentation de la situation : le père d'Hamlet est mort.

Sa mère se marie avec Claudius, frère du défunt et oncle d'Hamlet.

Le spectre du père d'Hamlet vient lui annoncer que Claudius l'a tué. Hamlet annonce sa vengeance prochaine. La folie entre en jeu... et pose question au palais.

HAMLET

Maintenant mes amis, car vous êtes mes amis,

Accordez-moi une faveur.

Ne révélez jamais ce que vous avez vu ce soir.

Très bien, mais jurez-le.

Cet étrange prodige !

Acceptez-le dans son étrangeté.

Aussi étrange que soit ma conduite

Car il se peut bien qu'à l'avenir je croie utile de jouer le fou

Quand vous me verrez donc, n'allez jamais

Croiser les bras ainsi, hocher la tête,

En disant de drôles de phrases

Comme "oui, oui, je sais..."

Ou "si je pouvais le dire..."

Non, jurez !

Jamais ne montrez

Que vous savez quelque chose de moi.

Jurez !

Jurez !

Le monde est détraqué, et maudit soit le sort

Qui m'a fait naître ici, pour que je le restaure.

(Extrait de l'Acte I d'*Hamlet*, adaptation de Michel Dezoteux et Karim Barras)

Acte 2

Polonius cherche à découvrir la raison de la folie d'Hamlet et pense qu'il perd la raison suite à sa passion pour sa fille, Ophélie. Il court l'annoncer à Gertrude et Claudius et ils complotent. Hamlet les surprend. Arrivée d'un acteur. Hamlet s'arrange pour qu'il insère la tirade du « Meurtre de Gonzague » dans son texte, et ce, afin d'analyser la réaction du roi.

De leur côté, Gertrude et Claudius tentent eux aussi d'amadouer l'acteur.

HAMLET

Au travail, mon cerveau.

J'ai entendu dire que des coupables,

Assistant à une pièce de théâtre, ont été

Par le seul art de la scène,

Frappés jusqu'à l'âme,

Et qu'aussitôt, ils ont publiquement avoué leur forfait.

Car le crime, bien qu'il n'ait pas de langue,

Trouve pour parler une voix miraculeuse.

*Je demanderai à ces acteurs de jouer devant mon oncle
Quelque chose qui ressemble au meurtre de mon père.
J'observerai ses yeux
Je le disséquerais jusqu'au vif,
S'il blêmit, je sais ce que j'ai à faire.*

(Extrait de l'Acte II d'*Hamlet*, adaptation de Michel Dezoteux et Karim Barras)

Acte 3

Hamlet propose à Claudius et à Gertrude de venir voir la pièce de théâtre jouée par l'acteur. De leur côté, ces derniers s'arrangent pour qu'Hamlet croise Ophélie afin de vérifier si elle est bien la raison de sa folie et de sa mélancolie. L'acteur joue la pièce et Claudius se sent mal. Il veut faire partir Hamlet pour l'Angleterre. Hamlet raconte tout à sa mère et tue Polonius qui écoute la conversation. Le spectre revient pour dire à Hamlet que Gertrude n'était pas au courant.

LE SPECTRE À HAMLET

*Rappelle-toi.
Je ne viens qu'aiguiser ta volonté presque émoussée.
Regarde ta mère, écrasée par la stupeur.
Place-toi entre elle et son âme qui lutte.
La pensée est plus forte sur les corps les plus faibles.
Parle-lui, Hamlet.*

(Extrait de l'Acte III d'*Hamlet*, adaptation de Michel Dezoteux et Karim Barras)

Acte 4

Le roi fait partir Hamlet pour l'Angleterre, où il a prévu qu'il soit tué. Ophélie tombe dans la folie en apprenant la mort de son père. Elle se noie. Laërte, apprenant qu'Hamlet a tué son père, veut se venger.

LAERTE

*Comment est-il mort ?
Ne jonglez pas avec moi.
En enfer, l'allégeance !
Au diable les serments !
Au gouffre le plus profond,
La conscience et la grâce !
Je défie la damnation.
Au stade où j'en suis,
Les deux mondes me sont indifférents.
Advienne que pourra. Je ne veux que venger
- et totalement - mon père.*

(Extrait de l'Acte IV d'*Hamlet*, adaptation de Michel Dezoteux et Karim Barras)

Acte 5

Enterrement d'Ophélie auquel Hamlet assiste. Altercation entre Laërte et Hamlet.

Claudius et Laërte s'arrangent pour qu'Hamlet meure au cours d'un duel : Laërte enduira la lame de son épée de poison tandis que Claudius préparera une boisson empoisonnée au cas où la lame n'atteigne pas son but.

Hamlet est blessé et blesse Laërte à son tour ; Gertrude boit la coupe empoisonnée ; Hamlet tue Claudius, et meurt.

HAMLET

Ce n'est rien du tout.

Nous défions les présages.

Une providence spéciale décide

De la chute d'un moineau.

Si c'est maintenant, ce n'est pas à venir.

Si ce n'est pas à venir, c'est pour maintenant.

Si ce n'est pas maintenant, cela viendra quand-même.

Être prêt, c'est tout.

Puisque aucun homme ne sait ce qu'il quitte en partant,

Qu'importe de partir plus tôt ?

Laissons faire.

(Extrait de l'Acte V d'*Hamlet*, adaptation de Michel Dezoteux et Karim Barras)

- ⇒ Qu'est-ce qu'une adaptation ?
- ⇒ Comment peut-on adapter une pièce vieille de plusieurs siècles ?
- ⇒ Analysez le personnage d'Hamlet, est-il fou ? D'où provient sa folie ?
- ⇒ Quel rôle Shakespeare donne-t-il au théâtre ?

Exemple de l'adaptation du monologue "To be or not to be"

Être ou ne pas être, voilà la question

Est-il plus noble en notre for de supporter
Les traits dont nous meurtris l'outrageuse Fortune,
Ou bien de s'insurger contre une mer d'ennuis
De lutter ou d'en triompher ? Mourir, dormir,
Pas d'avantage, et, par un sommeil mettre fin
Aux maux de cœur, aux mille atteintes naturelles,
Le lot de toute chair, c'est là un dénouement

À souhaiter de tout son cœur. Mourir, dormir,
Dormir ; rêver peut-être : oui, c'est là qu'est le hic ;
En ce dernier sommeil quels rêves l'on peut faire,
Lorsqu'on s'est échappé de l'humaine bagarre,
Voilà qui doit nous faire hésiter : c'est le doute
Qui fait de l'infortune a si longue la vie.

Car qui consentirait à subir les mépris
Des hommes et leur fouet, l'injuste oppression,
L'insulte de l'orgueil, les peines lancinantes
De l'amour dédaigné, les lenteurs du Palais,
L'insolence des gens en place et les rebuts
Que réserve l'indigne au patient mérite,
Quand il pourrait lui-même obtenir son quitus
D'un seul coup de poignard ? Qui ploierait sous le
faix,
Gémirait et suerait sous le poids de la vie,
N'était que la terreur dont nous ne savons quoi
Après la mort, cette contrée inexplorée
D'où ne revient nul voyageur, rend le vouloir
Perplexe et fait qu'on se résigne aux maux présents
Plutôt que de voler vers des maux ignorés ?

Notre pensée ainsi fait de nous tous des lâches ;
Et le teint naturel de la décision
Tourne à l'air maladif et pâle du souci ;
Et les plus grandes, les plus hautes entreprises,
Cela considéré, détournent leur courant
Et ne méritent plus le nom d'action. Paix.
C'est la belle Ophélie. En tes oraisons, nymphe,
Souviens-toi de tous mes péchés
**Extrait de *La Tragédie de Hamlet*, Acte III, scène I, p.
129.**

Être, ou ne pas être, c'est ça la question.

Est-il plus noble pour l'esprit
De souffrir les coups et les flèches
D'un destin accablant
Ou de se révolter, refuser cet océan de malheur et y
mettre fin

Mourir - Dormir - Fini –
Et par un sommeil dire :
Nous mettons fin aux souffrances du cœur
Et aux mille blessures de la chair.
C'est une conclusion à souhaiter avec ferveur.
Mourir, dormir. Dormir, peut-être rêver -

Ah ! Voilà l'ennui.
Car dans ce sommeil de mort
Les rêves qui peuvent surgir quand nous aurons
quitté le tourbillon de vivre
arrêtent notre élan.

C'est cette pensée qui nous oblige
À supporter la calamité de la vie.

Car qui endurerait les fouets et les injures du temps,
L'oppression du tyran, l'arrogance de l'orgueilleux
Les peines de l'amour rejeté,
Les lenteurs de la justice, l'insolence du pouvoir,
Et les humiliations que l'on
Doit supporter venant des incapables,
Quand on pourrait en sortir
D'un simple coup de lame ?

Qui supporterait de grogner
Et suer sous le poids de la vie
Si la terreur de ce qu'il y a après la mort -
Cette terre inconnue,
D'où aucun voyageur n'est jamais revenu -
Ne paralysait notre volonté,
Nous faisant préférer nos propres malheurs
Plutôt que de fuir vers d'autres dont nous ne savons
rien ?

Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches,
La chaude couleur de la résolution
Se dilue dans la teinte pâle de la pensée,
Et nos projets sublimes, nos élans de haut vol,
Dévient de leur cours et perdent le nom d'action.

**Extrait d'*Hamlet* de Michel Dezoteux et Karim
Barras, Acte III, p. 3.**

Focus sur la mise en scène et la scénographie

Pour Michel Dezoteux le travail de mise en scène s'articule autour de deux points :

1- Tout est centré sur l'ambiguïté d'Hamlet : est-il fou ? Ou joue-t-il au fou ? Il a conscience que les autres ne le comprennent pas : « *Pensez-vous qu'on puisse jouer de moi plus facilement qu'une flûte ? Prenez-moi pour l'instrument qu'il vous plaira, vous aurez beau m'esquinter, vous ne pourrez pas me jouer.* » dit-il au comédien.

Mais même si on ne le comprend pas on le ressent. La pièce est montée de telle façon que le public puisse recevoir, suivre et ressentir les états qui traversent Hamlet. D'où la force de sa lisibilité.

2- Il s'agit d'un drame baroque qui garde une trace de plusieurs styles mélangés. On retrouve différentes théâtralités à l'intérieur de chaque scène, ce qui apporte à l'histoire toute son humanité et met en exergue le mystère des hommes.

Un des ressorts de jeu (et sûrement le principal) est qu'Hamlet ne veut pas entrer dans sa tragédie, il ne veut pas se venger, ne veut pas tuer, il refuse ce rôle que l'histoire lui impose. Mais il n'a pas de solution de remplacement. Il ne veut pas être ce qu'il est, c'est comme si les autres se jetaient au devant leur mort, donnée par lui, comme malgré lui.

Tout le monde cherche à savoir qui est Hamlet, ce qui lui arrive. Cette recherche constitue le rythme même de la pièce. Hamlet est de plus en plus incompréhensible pour ses proches, il passe d'une tristesse, légitime au départ, à une mélancolie qui perdure.

Il change ensuite de comportement car tout d'un coup, il a une révélation : son père a été assassiné. Cette révélation irrationnelle le pousse à prendre un rôle qu'il ne veut pas endosser, mais en même temps cette prise de position est incontournable et elle le renforce dans sa haine. De là naît la folie d'Hamlet...

Dans l'histoire originale, le spectre, en tant que fantôme, représente l'incertitude elle-même. Mais aujourd'hui un fantôme fait plus rire que peur. Comment transposer ces questionnements aujourd'hui ?

L'idée visuelle de la scénographie sur laquelle Marcos Viñas Bassols a travaillé depuis septembre est l'obsession de la mort, qu'incarne le spectre initialement dans l'histoire. Cette présence est magnifiée, agrandie, sublimée : le noir est dominant, de grandes surfaces en plexiglas® déterminent l'espace, des imprimés de radiographies de parties du corps ayant subi des dommages sont projetés sur ces surfaces. L'univers est sombre, noir, obscur et luxueux, il sera déterminé par les ambiances lumineuses. La composition scénique est abstraite et épurée pour laisser le sens au verbe.

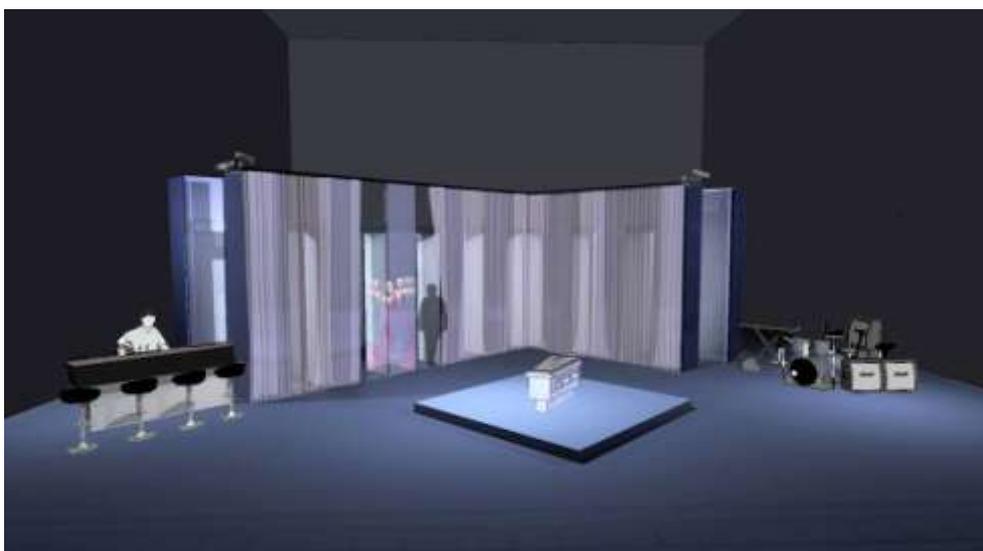
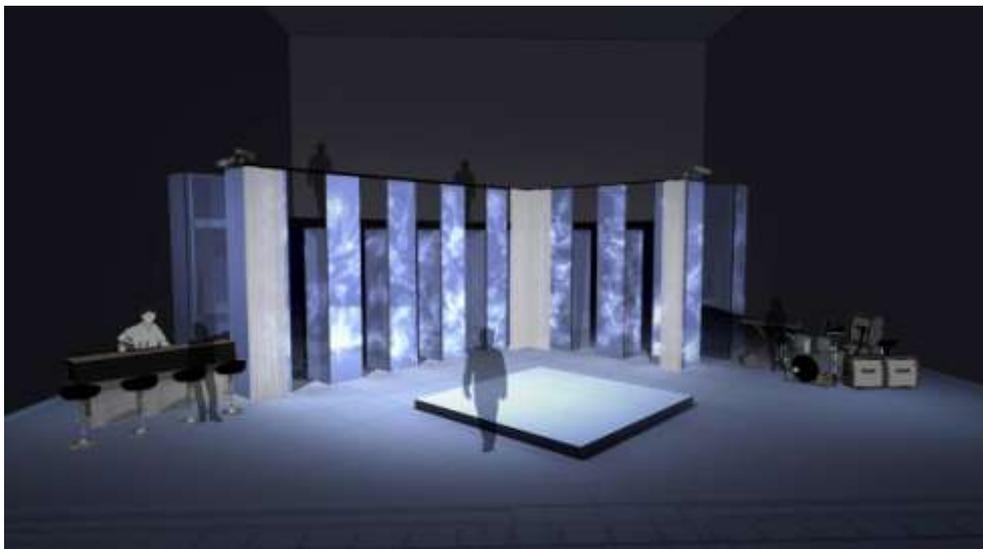
Visuellement nous sommes face à :

- 1- la radiographie d'un charnier qui révèle une interprétation contemporaine de la présence obsessionnelle de la mort dans la thématique de **Hamlet**.
- 2- un palais labyrinthique, une sorte de palais des glaces avec de multiples facettes, entrées et sorties, niveaux de hauteurs.
- 3- un mausolée qui représente le cimetière de l'acte V.

Il s'agit d'une machine à jouer, non réaliste. La scénographie ne fait référence à rien en particulier si ce n'est un milieu contemporain de haut niveau social (un loft new-yorkais). Le jeu peut se dérouler sur différents niveaux, une passerelle permet aux personnages de se déplacer en hauteur, ils peuvent aussi se dissimuler derrière des colonnes en plexiglas® qui permettent des jeux de reflets et des disparitions afin de retranscrire l'idée d'espionnage permanent des uns par les autres.

Enfin, la musique jouera un rôle important. Les musiciens présents sur scène (Sony à la batterie, Michel au saxo et Rosario – qui joue Laërte – au clavier) viendront rythmer l’histoire dans une ambiance jazz et blues.

Deux maquettes de la scénographie



Quelle solution le metteur en scène trouve-t-il pour les nombreux changements de lieux?
Comment représenter le spectre ?
Que retrouvez-vous de caractéristique du théâtre élisabéthain dans la mise en scène ?
Quels sont les symboles présents sur scène ?
Comment le metteur en scène adapte-t-il le texte à l’époque actuelle ?

Pourquoi le choix de la folie ?

La folie, voilà un terme bien difficile à définir...

Au moyen-âge, la foi nous sauvait de la folie. Si on était fou, il s'agissait d'appliquer une punition divine. Pour s'en libérer, il y avait les exorcismes, les pèlerinages, les rituels religieux.

Puis, à l'époque classique – au 18^{ème} siècle, il y a un grand remaniement de l'ordre social. Plus question de laisser traîner les fous, les miséreux, les parias, les vagabonds dans les rues. On ouvre des hôpitaux qui sont des sortes de prisons dans lesquelles on enferme tous ceux qui créent du désordre ou qui font scandale par rapport à la « raison ». [...]

Cela a duré un siècle et demi, jusqu'à la révolution française où l'on constate que ces personnes sont traitées comme des bêtes. C'est le docteur Pinel qui, le premier, a eu l'idée de leur réserver un traitement plus humain et donc de créer des institutions spéciales, distinctes de celles des criminels, des marginaux ou des délinquants. La division entre asile et prison s'est faite au 19^{ème} siècle. [...] Comme on craignait que la folie ne soit contagieuse et qu'elle ne se répande, la mission était de l'enrayer. Cette concentration de toutes les formes d'aliénation dans une même institution a favorisé l'étude des cas. À la fin du 19^{ème} siècle, on a classé les espèces, établi des rapports, médicalisé la folie. Elle est devenue maladie mentale.

La rencontre entre la psychanalyse issue de Freud et la psychiatrie renouvelle le regard sur la folie. Le fou ne fait plus peur. On essaie de comprendre son univers, d'expliquer la relation entre le normal et le pathologique, en montrant qu'il y a chez l'homme normal des phénomènes qui approchent de la folie comme le rêve, le cauchemar, l'angoisse ... On se met à écouter et à faire attention à ce que disent ou font les malades mentaux. On s'intéresse au processus même, à ce qui fait qu'on devient fou. On prend la folie au sérieux et on s'intéresse à ce qu'elle produit. Là où l'écho se fait le plus fort, c'est chez les artistes. Dans tous les courants d'art du 20^{ème} siècle, que ce soit l'expressionnisme, le surréalisme, le Blaue Rauter ... la folie devient source de créativité. [...] Il a fallu du temps pour que notre société digère ce retour aux sources de l'art, qu'elle positive ces « pulsions » et qu'elle en reconnaisse la valeur esthétique. Dans tous les cas, il y a une interrelation entre les artistes et les maladies mentales. Création et folie ne sont-elles pas voisines ? L'une n'est-elle pas la limite de l'autre ? Mais qui détient le tracé exact de cette limite ?

*Dans le texte joint à Histoire de la folie à l'âge classique et qui s'appelle La Folie, l'absence d'œuvre, Foucault écrit « (...) **Même si les progrès des sciences médicales pourront faire disparaître la maladie mentale comme la lèpre ou la tuberculose, une chose demeurera, qui est le rapport de l'homme à ses fantasmes, à son impossible, à sa douleur sans corps, à sa carcasse de la nuit (...) Il est plus étrange de demander la vérité de l'homme à la folie que de la demander à la mort : car la mort dit ce que tous seront. La folie, en revanche, est le rare danger, une chance qui pèse peu au regard des hantises qu'elle fait naître et des questions qu'on lui pose. Comment, dans une culture, une si mince éventualité peut-elle détenir un pareil pouvoir d'effroi révélateur ? »***

C'est ce qui m'intéresse. Le processus, les questions, les fantasmes, les limites, les dangers. De quoi la folie est-elle donc révélatrice ?

M. Dezoteux

La folie au théâtre

Folie n'est pas déraison mais foudroyante lucidité.

De Réjean Ducharme

La folie comporte de multiples facettes. Elle évoque tant le désordre, la confusion de l'esprit jusqu'au déséquilibre mental, qu'elle se diversifie dans les termes de délires, paranoïas, obsessions ou névroses. Depuis la nuit des temps, la folie pose question, interpelle, dérange. Elle échappe à la raison et c'est ce qui la rend profondément théâtrale !

Un personnage passionné, sans limite, extravagant, affolé, égaré, inconscient comporte des vertus dramatiques inouïes. La folie est un temps fort du drame et du cheminement du héros.

La folie permet de poser un regard « hors norme » sur le monde. Elle pervertit les valeurs en les inversant. Elle offre la possibilité de s'éloigner petit à petit d'une réalité temporelle pour emmener le public dans des chemins de traverse.

Il y a deux sortes de fous au théâtre, ceux qui le sont avant le lever du rideau et qui sont donc au préalable considérés comme fous. Et ceux qui le deviennent pendant la pièce ; leur folie étant, dans ce cas, une conséquence du drame. Le personnage devient, par ce procédé, ambigu et profondément humain. Le but pour l'acteur est de dépasser cet aspect d'aliéné pour faire comprendre au public le sens caché, les signes, les symboles et les symptômes de cette folie.

La folie ne pourrait-elle pas naître d'une inadéquation de l'homme au monde ?

La folie au théâtre, cette « autre scène » sur laquelle se jouent les drames les plus intimes des humains, presque un théâtre dans le théâtre de la vie, présente donc les visages les plus divers. Qu'il s'agisse de la folie du monde ou bien de la folie des hommes, les dramaturges n'ont cessé, au cours des âges et en tous pays, d'exploiter ce thème, de revenir, encore et encore, sur cet excès d'émotion, ce surcroît d'âme, qui bouleverse l'homme jusqu'à son tréfonds, le transporte dans un univers où il ne peut évoluer qu'au risque de n'être plus lui-même, au risque d'être projeté hors de lui-même...

(La Folie au théâtre, Maurice Abiteboul)

Shakespeare et la folie...

Dans le théâtre élisabéthain, les personnages des fous au théâtre avaient à l'époque pour première mission de faire rire le parterre, le peuple mais aussi les nobles et les bourgeois (ou la monarchie) qui assistaient aux représentations.

Le fou doit pouvoir chanter les différentes chansons du spectacle, mais aussi changer vite de costume car il est celui qui revêt les multiples déguisements avec lesquels il improvise, parfois aux dépens du dramaturge...

Au moment où William Shakespeare remet le fou à l'honneur, il y a quelques années que ce personnage est passé de mode et a déserté les scènes. Il le ramène non seulement dans ses comédies, mais aussi

dans ses tragédies, ce qui est plus étonnant. Cette folie est appelée par Shakespeare « folie artificielle », et est pour l'auteur le masque de la sagesse.

En effet, le fou a un rôle multiple pour ce dramaturge élisabéthain, et surtout un rôle d'appel à la clairvoyance. Ses objectifs sont :

- de faire rire ;
- de feindre la folie dans un monde lui-même en proie à la folie ;
- mais surtout de faire prendre conscience de la folie de ce monde au travers d'un discours qui ne manque pas de lucidité ;

Quelle pitié que les fous ne puissent parler avec sagesse des folies que font les sages.

William Shakespeare

La folie, dans la tragédie de vengeance, est le masque du vengeur. La folie tragique de Shakespeare mène donc à tous les extrêmes pour finir, la plupart du temps, en un anéantissement total.

La folie dans *Hamlet*

Pour Hamlet, c'est l'apparition du spectre qui va amener le trouble dans son esprit. Il devient fou lorsqu'il décide de sombrer dans la folie comme supercherie.



La folie que revêt Hamlet est grinçante, ironique, cynique. Elle ne manque cependant pas de lucidité et fait du prince un personnage anticonformiste...

Cette aliénation va lui permettre de déjouer les manigances de Claudius et de détourner son attention. La ruse d'Hamlet feinte au travers de la folie va pourtant provoquer celle de sa fiancée, Ophélie.

Cependant, sa folie, qui démontre simplement une nouvelle face de la réalité, il est le seul à la déchiffrer. Et c'est peut-être ce qui le rend réellement fou... Il est trop lucide face aux autres personnages qui sont, pour leur part, totalement aveugles.

Hamlet par Eugène Delacroix

Ophélie, quant à elle, devient folle de douleur suite à l'abandon d'Hamlet et au deuil impossible de son père. Il s'agit pour elle d'une « folie d'aveuglement », qui lui permet de ne plus avoir de prise lucide avec cette réalité insupportable. À l'époque où la pièce a été écrite, mélancolie et folie sont associées...

Dans ce monde où tout est corrompu, la folie semble être la seule issue face à l'arbitraire, au mensonge, à l'hypocrisie triomphante comme au crime d'un pouvoir en place. Elle affecte tour à tour Hamlet et Ophélie, les deux amoureux que la folie du politique et la folie du devoir de vengeance vont empêcher de connaître la folie d'amour qu'ils étaient pourtant en âge et en situation de partager. [...] La folie est à la fois une protection et une arme dans un monde à l'envers qui a été totalement perverti par le crime originel qu'est le meurtre du roi par son frère Claudius. Elle sert aussi à exprimer une sorte de sincérité tragique et à dire les vérités que l'on ne peut pas exprimer en temps normal. Dans le cas d'Ophélie, elle

est le signe d'un esprit qui est brisé par l'injustice et le malheur. La folie individuelle devient le symptôme de la folie du monde comme il va, le lieu où règnent l'hypocrisie et le mal.

Extrait de <http://www.forumuniversitaire.com>

La folie touche à un trait de la mentalité baroque, où tout n'est que faux semblant, où les apparences sont trompeuses et où l'illusion devient réalité et la réalité illusion.

(La Folie au théâtre, Christian Andrès)

L'extrême limite de la sagesse, voilà ce que le public baptise folie.

Jean Cocteau

Sur la notion d'art brut

Le terme art brut a été inventé en 1945 par le peintre Jean Dubuffet.

Très vite, en parcourant les asiles psychiatriques de Suisse et de France, puis en y intégrant des créateurs isolés et ceux que l'on a qualifié de « médiumniques », Jean Dubuffet constitue une collection d'œuvres qui sera administrée par la Compagnie de l'art brut (à laquelle sera associé un temps André Breton) à Paris. Après bien des péripéties, elle sera finalement hébergée à Lausanne en 1975, où elle se trouve toujours, sous l'appellation de la **Collection de l'art brut**.

L'Art Brut désigne donc les œuvres réalisées par des personnes non-professionnelles de l'art, créant en dehors des normes esthétiques reconnues. Dubuffet entendait par ce terme un art spontané, populaire, naïf, sans prétention culturelle et sans démarche intellectuelle.

L'art brut se caractérise par l'utilisation fréquente de matériaux hors du commun. Il exprime la spontanéité, entretient une relation de proximité avec l'art des marginaux, l'art des "fous", des médiums, ainsi qu'avec les productions des enfants avant l'apprentissage des codes de représentation.

Le terme « brut » signifie au sens premier « qui n'a pas été traité, façonné ou qui n'a pas subi de préparation spéciale ou encore ce qui est resté naturel ». Le terme « art brut » signifie alors une expression instinctive.

L'art brut par Michel Dezoteux

Depuis son apparition en 1945, le concept d'art brut ne cesse de nous interroger. Il bouscule nos perceptions esthétiques, nos définitions de l'art et les certitudes concernant notre identité.

Les créateurs d'art brut, dont on dit que les œuvres représentent une sorte de "pureté artistique", nous interrogent parce qu'ils sont les témoins d'un autre monde qui à la fois nous attire et nous effraie. Ils sont derrière cette frontière, derrière ce tracé à la fois imaginaire et réel qui les classifie dans 'l'anormalité'. Étrangers à tout d'une certaine façon, en dehors ou à côté du monde, ce sont souvent des gens vivant dans l'isolement des campagnes, dans l'anonymat des villes ou dans une solitude qu'on qualifie souvent d'autistique. Leur inventivité artistique n'est due qu'à leurs particularités psychiques propres. « Si leur territoire est celui de "l'homme du commun", selon l'expression de Dubuffet, on pourrait tout aussi bien dire que leur destin est "hors du commun", puisqu'une étrange nécessité les propulse dans une fièvre de création où ils s'absorbent tout entiers. Indifférents au contact d'un éventuel public, ils sont peu soucieux du devenir de leurs œuvres. Il arrive même que celles-ci ne soient découvertes qu'après leur mort ».

Leurs œuvres sont donc de pure nécessité, puisque la seule influence qu'elles subissent est celle d'une impérieuse voix intérieure.

Les êtres humains sont tous faits du même bois. Chacun a sa voix intérieure. Les artistes, à l'instar des possédés, des déments ou des fous, auxquels ils ont souvent été comparés, ne sont-ils pas, d'une certaine manière, les voyants de cette autre côté de la scène, « les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés ? », comme le disait André Breton ?

Le Théâtre élisabéthain



s'étend de **1580 à 1630** environ.

On désigne sous le terme de théâtre élisabéthain la production dramatique qui fit la gloire littéraire du règne d'Elisabeth 1^{er} (1558-1603) et se prolongea jusqu'à la fermeture des théâtres, en septembre 1642 lorsque Cromwell abat la monarchie et fait fermer tous les théâtres. Toutefois, la critique anglaise utilise le terme de « jacobéen » ou « Stuart » quand il s'agit de pièces écrites après l'avènement de Jacques 1^{er} (1603) et jusqu'à sa mort (1623), date à laquelle la plupart des grands dramaturges ont disparu ou cessé d'écrire. La période florissante de ce théâtre, qu'illustre brillamment l'œuvre de Shakespeare,

Contexte historique

Durant la Renaissance, l'Angleterre est une nation en plein essor. La bourgeoisie émerge et devient une classe importante pour la nation en développant l'industrie et le commerce. Les grandes compagnies de navigation permettent au pays d'acquérir de nombreux marchés extérieurs. Le prestige militaire s'accroît également surtout depuis la victoire sur « l'invincible Armada » de Philippe II d'Espagne. De plus, l'absolutisme de la monarchie, en détruisant l'autonomie et le pouvoir des aristocrates, valorise les classes moyennes, ce qui constitue une avancée démocratique, au début à tout le moins, car l'enrichissement de la bourgeoisie engendre d'autres inégalités : des paysans dépossédés par les grands propriétaires terriens et des ouvriers exploités par les grands manufacturiers. Malgré son intransigeance politique, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et les abus que l'on peut reprocher à la reine Elisabeth 1^{er}, il est incontestable qu'elle est pour beaucoup dans l'essor culturel de l'Angleterre. Elle-même très cultivée, elle reste la toute-puissante protectrice des arts et des lettres.

Détachée d'un certain dogmatisme, l'Angleterre est un terrain propice au développement des sciences, des techniques, de la philosophie et des arts. En s'éloignant de l'Eglise catholique, le pays tolère une certaine liberté de pensée, avant que les puritains détruisent ce bel élan. Les auteurs doivent toutefois prendre certaines précautions pour éviter la censure : situer l'action dans un pays étranger et décrire les attrait du mal sous prétexte qu'ils s'exercent dans un pays catholique.

L'influence des classiques

Si l'humanisme italien de la Renaissance se caractérise notamment par l'imitation des formes classiques puisées dans la culture grecque, (tout comme les Français plus tardivement) l'Angleterre est davantage fascinée par le théâtre romain, entre autres Sénèque. En effet, ce dernier, en opposition avec les théories d'Aristote, représente librement le spectacle de l'horreur et de la cruauté (magie, meurtres d'enfants, cannibalisme...); son théâtre regorge de débordements sanglants spectaculaires, à l'image des divertissements du cirque romain où l'on avait le souci de dramatiser la violence. De plus, il se base sur des exemples historiques de la violence et de la perversité humaine et introduit dans le personnage tragique la notion de culpabilité. Quant à la comédie ou aux scènes burlesques souvent introduites dans des spectacles tragiques ou tragi-comiques, elles sont influencées par le théâtre de Plaute.

L'opinion critique a longtemps reproché à ce théâtre son indépendance proche de l'anarchie, son manque de réalisme et ses excès de toutes natures. Contrairement au théâtre tragique français qui s'efforce de se plier à des règles très strictes, inspirées d'Aristote, le théâtre anglais pratique sans vergogne le mélange des genres (en incluant des épisodes burlesques dans des œuvres dramatiques), et fait fi des unités de temps, de lieu et d'action.

La tragédie anglaise est donc plus libre et utilise tous les moyens théâtraux pour séduire le public :

- Pas d'unité de lieu. Chaque scène peut proposer un lieu différent (tel le cinéma).
- Pas d'unité de temps. L'histoire peut se dérouler sur plusieurs mois, voire plusieurs années.
- Pas d'unité d'action. Des détours vers des situations parallèles à l'action principale sont fréquents.
- Pas d'unité de ton. Les personnages parlent selon la situation, leur rang et leur caractère. Le vers peut se mélanger à la prose.
- Pas d'unité de genre. Des scènes comiques et même clownesques (le clown est né sur les scènes élisabéthaines) viennent « détendre » une situation tragique.
- L'action est représentée. Les scènes violentes sont jouées physiquement et non pas racontées ; les effets spéciaux (trappes, fumée, apparition de spectres, faux membres coupés...) sont abondamment utilisés.
- Une fois passée la censure, une pièce peut véritablement prendre vie selon l'inventivité des acteurs et être remaniée en fonction de la réaction des spectateurs.

Hors des représentations privées, le théâtre public anglais attire des spectateurs de toutes conditions. Il cherche à être apprécié par un public de lettrés aussi bien que par un public populaire.

La scène élisabéthaine

A l'origine, les lieux scéniques pour les représentations publiques étaient des églises pour les textes sacrés et les rituels, puis la rue pour les mystères ; la place publique et les cours d'auberges pour les autres productions : moralités, interludes, comédies. La cour est le plus souvent rectangulaire et l'on adosse un tréteau à l'une des façades. Cette cour intérieure est entourée de galeries, ces galeries servent de lieu surélevé et de « retrait » (côté scène) et de places pour les spectateurs aisés. Le public plus pauvre se tient quant à lui au pied de l'estrade.

C'est un charpentier, James Burbage, devenu ensuite acteur, qui construit en 1576 le premier théâtre important, **The Theatre**, sur le modèle d'un premier édifice londonien, le **Red Lion**. Ces deux théâtres publics sont à ciel ouvert. Burbage fait transformer une salle du prieuré des Blackfriars, à Londres, en salle de spectacle privée, réservée d'abord à un cercle d'initiés, puis à une élite assez aisée que pour payer l'entrée.

Dès 1600, il y aura cinq théâtres publics à Londres ; ensuite naissent : le **Curtain**, la **Rose**, le **Swan**, le **Globe** (situé au bord de la Tamise, il pouvait contenir jusqu'à 2 000 personnes), la **Fortune** et le **Hope**. Par la suite, l'architecture évolue. Les théâtres sont circulaires ou polygonaux, constitués de trois étages et toujours à ciel ouvert. Seuls le lieu scénique et les galeries sont recouverts d'un toit de chaume. Le toit de la scène est surmonté d'un pignon où flotte le drapeau qui représente l'emblème du théâtre et où sonnent les trompettes qui annoncent le début de la représentation.

La scénographie

Les décors inexistantes se réduisent à des accessoires utiles à l'action et à la compréhension de la scène. Parfois même une pancarte indique explicitement le lieu. Cette absence de décors facilite les changements de lieu. Ces ustensiles sont destinés à donner un point de départ à l'imagination, et à compléter l'illusion apportée par les habits riches et soignés. Costumes et accessoires ont, de plus, un sens symbolique bien déterminé, notamment par leur couleur, et ce afin de déterminer de quel pouvoir il est question, ou du pays dans lequel l'action se situe ou pour simplement faire référence à un personnage emblématique.

Le jeu

À la différence de la scène frontale à l'italienne, sur le proscenium élisabéthain, l'acteur est au milieu du public populaire, qui assiste au spectacle debout dans l'arène. Vu de face et de côté aussi bien que de dos, il est donc plus engagé physiquement, et son jeu est plus gestuel et codé que travaillé dans la finesse de l'intériorisation. Plutôt qu'un personnage mimétique, l'acteur est une figure troublante et provocatrice, dont les déplacements sont chorégraphiés.

Devenant progressivement des professionnels, les acteurs perfectionnent leur savoir-faire dans le domaine du chant, de la danse, et ils développent leurs qualités physiques. Par ailleurs, conformément aux conventions esthétiques, les rôles de femmes sont tenus par de jeunes garçons.

Le théâtre élisabéthain réalise donc le but premier du théâtre : représenter le monde et s'adresser à tous. Il divertit, fait vivre des émotions fortes, est didactique et rassemble les citoyens de toutes classes sociales. Il réussit à soigner aussi bien le texte que l'action et, par-là, permet à chacun, érudit ou non, de se sentir impliqué dans l'histoire contée.

William Shakespeare (1564 – 1616), auteur

Natif de Stratford-upon-Avon dont son père fut le maire, William Shakespeare suit probablement des études dans le collège de cette ville, où il apprend la grammaire latine et la littérature, même si les détails de son enfance ne sont pas connus avec certitude. En 1582, il épouse Anne Hathaway, de huit ans son aînée et enceinte au moment du mariage. Trois enfants naissent de cette union. Entre la naissance de ses derniers enfants (des jumeaux) et son arrivée sur les scènes de théâtre londoniennes, on ne sait pratiquement rien de ses occupations.

Sa première pièce représentée à Londres est « *La comédie des erreurs* » (1590). Sa deuxième comédie, « *Les deux gentilshommes de Vérone* » (1591) est moins aboutie que la première, mais porte en germe ses futures comédies, puisqu'on retrouve dans son intrigue des éléments tels que la jeune fille qui éduque son amoureux inconstant, une fille habillée en garçon, la musique et la conclusion par un heureux mariage. Si la première comédie se remarque par son intrigue et la seconde par ses éléments romantiques, la troisième, « *Peines d'amour perdues* » (1593), se caractérise par son verbe éblouissant et sa galerie de personnages comiques. Shakespeare y parvient à mélanger les personnages traditionnels des comédies et des traits humains réels.

Dans un même temps, il s'attaque aux thèmes historiques, et notamment la période entre la mort d'Henri V en 1422 et l'accession de Henri VII au trône (marquant le règne des Tudor), avec « *Henri VI* » (en trois parties, 1592) et « *Richard III* » (1594), qui forment une trame épique complète en quatre parties. Aucune tentative aussi ambitieuse n'est entreprise avant cela dans le théâtre anglais. En 1593, il produit également sa première tragédie, la violente « *Titus Andronicus* ».

Entre 1593 et 1594, les salles de théâtre sont fermées en raison de la peste. Shakespeare se tourne alors vers d'autres formes d'expression artistique. Il écrit les deux magnifiques poèmes que sont le comique « *Venus et Adonis* » et le tragique « *Le viol de Lucrece* ». Ces deux poèmes, écrits pour son protecteur le Comte de Southampton, portent les techniques élaborées des vers narratifs élisabéthains dans leur expression la plus aboutie, recourant aux motifs des traditions mythologiques et symboliques de la Renaissance.

C'est également pendant cette période qu'il compose ses sonnets, bien que ceux-ci ne soient publiés qu'en 1609. Probablement ses œuvres poétiques les plus importantes, ils se caractérisent par les thèmes récurrents de la beauté et de la jeunesse démolies par le temps, par la capacité de l'amour et l'art de transcender le temps et la mort.

En 1594, Shakespeare devient acteur et dramaturge au sein de la compagnie Lord Chamberlain's Men. Il y demeure pendant le reste de sa carrière londonienne. Il écrit un grand nombre de pièces pour la compagnie, dont la comédie « *La mégère apprivoisée* » (1594) ; « *Le songe d'une nuit d'été* » (1595) dans lequel des artisans sans imagination s'empêtrent dans des féeries et des potions magiques dans un bois au clair de lune où de jeunes amoureux viennent fuir la tyrannie de la société des adultes ; « *Les marchands de Venise* » (1596) ; le mélodrame « *Beaucoup de bruit pour rien* » (1598) ; « *Les joyeuses commères de Windsor* » (1599), écrite à la demande de la Reine, qui désirait que Shakespeare écrive une autre pièce sur Falstaff (déjà présent dans « *Henri IV* »), mais cette fois sur un thème amoureux. Suivent encore « *Comme il vous plaira* » (1600), un retour aux thèmes champêtres et aux conventions des « *Deux Gentilshommes de Vérone* » et de « *Songe d'une nuit d'été* » et enfin « *La nuit des rois* » (1601), une romance sur des jumeaux séparés et sur les jeunes amours.

Il n'écrit que peu de tragédies pendant cette période, mais elles font partie de ses pièces les plus connues : « *Roméo et Juliette* » (1596) ; « *Jules César* » (1599) et « *Hamlet* » (1601). Même si elles diffèrent entre elles, ces pièces partagent des traits essentiels : des tragédies personnelles au sein d'un monde peuplé de personnages nombreux et variés, un refus - typique du théâtre anglais de cette époque - de séparer les situations comiques et tragiques, une présence importante de la politique, et la destruction du héros par ce qu'il a de meilleur en lui. En même temps, Shakespeare continue dans la veine des pièces historiques, avec « *Le roi Jean* » (1596), une seconde tétralogie avec « *Richard II* » (1595), « *Henri IV* » (deux parties, 1597) et « *Henri V* » (1599) qui transforme l'histoire en art, mélange comédie et tragédie et donne naissance à des personnages inoubliables.

En 1603, le roi Jacques 1^{er} accède au trône. Grand amateur de théâtre, il prend sous son aile la troupe, qui devient les King's Men. Shakespeare écrit alors moins de pièces, mais ces dernières sont quelques-unes de ses plus belles tragédies. Les héros y sont dominés par leurs passions, rendant leur position morale ambiguë et leur liberté réduite ; et ils font face à une société – ou un monde – qui ne laisse aucun espoir. Il s'agit là de la tragédie shakespearienne : le combat sans espoir que livre l'homme aux puissances du mal, se confine au plan individuel, psychologique, et c'est sa lucidité qui rend ce combat insupportable. Comme toujours, ce qui détruit le héros est donc ce qu'il a de meilleur en lui. Ces tragédies continuent d'interpeller le spectateur d'aujourd'hui. Parmi ceux-ci, on retrouve « *Othello* » (1604), « *Le Roi Lear* » (1605), « *Macbeth* » (1606) ou « *Antoine et Cléopâtre* » (1607).

Shakespeare écrit encore un dernier groupe de pièces qui va dans une toute autre direction, les *romances*, dont « *Péricles* » (1607) ou « *La Tempête* » (1611), qui relèvent des tragicomédies populaires de l'époque, mais rendus avec une touche personnelle qui les transforme en formes théâtrales uniques. Après « *La Tempête* », Shakespeare se retire à Stratford, ne retournant à Londres que pour « *Henri VIII* » et « *Les Deux Nobles Cousins* » en 1613. Il décède en 1616 à l'âge de 52 ans.

Depuis sa mort, Shakespeare est l'un des auteurs les plus joués dans le monde. D'intenses débats ont eu lieu aussi bien sur les raisons de l'attrait éternel de ses pièces que sur sa philosophie, ses idées religieuses ou idéologiques ou sur sa paternité exclusive ou partagée de ses pièces.

Source: <http://www.shakespeare-online.com/biography/index.html>

Michel Dezoteux, portrait

D'origine ouvrière, Michel Dezoteux est l'élève de Jean Louvet. Reçu à l'INSAS en septembre 1968, il est profondément marqué par l'enseignement brechtien d'Arlette Dupont ; il passe un an, en stage, chez Barba, à l'Odin Teatret. Au retour d'un tour du monde des grands festivals de théâtre alternatif et underground, il fonde à Anderlecht, avec l'acteur Dominique Boisel, un lieu expérimental : le Théâtre Élémentaire, dont le premier spectacle, **Lenz ou La Neige dans la maison** (1977), d'après Büchner, tente de concilier l'exigence littéraire avec une esthétique gestuelle inspirée de Barba et de Grotowski. Suivent, sous l'influence de Vitez et sa proposition d'un théâtre-récit, un **Crusoë Crusoë** (1978) d'après Tournier et Defoe, puis **Lettres de prison** (1979) d'après Gramsci - signe d'une préoccupation et d'un engagement politiques toujours présents au cœur même de la démarche artistique, et enfin **Bovary** d'après Flaubert (1981).

Parallèlement il organise en 1980 le premier festival international de Théâtre de Bruxelles qui révèle au public belge quelques grands noms de l'avant-garde américaine : Phil Glass, Lucinda Childs, Trisha Brown, Mabou Mines.

Sur la proposition de Philippe Sireuil, en 1982, il fonde et codirige, avec Marcel Delval, le Théâtre Varia dont il devient directeur en 1994. Ce nouveau lieu, à mi-chemin entre l'alternatif et l'institution, lui permet d'approfondir son intérêt pour le théâtre de Brecht, dont il exalte, par des équivalents rock et punk, la filiation avec l'esthétique expressionniste des cabarets munichoïses ou berlinois : **Maître Puntilla et son valet Matti** (1987, au Théâtre National), **la Noce chez les petits-bourgeois** (1988) et **Brecht-Machine** (1990). En 1992, il met en scène **Roberto Zucco** (de B.M. Koltès au Joseph Katona, Théâtre de Budapest).

Occasionnellement attiré par la relecture des œuvres du répertoire (**La Cerisaie** en 1984, **Le Songe d'une nuit d'été** en 1989 avec Le Cargo de Grenoble, **L'Éveil du printemps** en 1993 et **Mademoiselle Julie** en 1994), Michel Dezoteux se tourne plutôt vers les auteurs contemporains d'expression germanique : **Susn d'Achternbusch** (1983), **la Mission** (1986) et **Zement** (festival d'Avignon 1991) de Müller ; surtout il crée, en français, trois pièces inédites de Werner Schwab : **les Présidentes, Extermination ou Mon foie n'a pas de sens, Excédent de poids, insignifiant : amorphe** (1995-1996), occasion pour lui d'exprimer avec encore plus d'audace son goût de l'hyperréalisme grand-guignolesque, son sens du grotesque et de la provocation, du rythme et de l'exagération, au service d'une stylisation haute en couleurs de la vulgarité-petite-bourgeoise et du fascisme ordinaire.

Suivent **Sauvés** (d'Edward Bond en 1999), une nouvelle mise en scène de **La Cerisaie** d'Anton Tchekhov en 2001 qui lui vaut le Prix du Théâtre de la meilleure mise en scène décerné par la presse belge ; **La Reine de beauté de Leenane** de Martin McDonagh (2002) ; **Un noir, une blanche** (4 courtes pièces de Slimane Benaïssa, Daniel Keene, Carlos Liscano et Lise Vaillancourt en 2002) ; **Richard III** de William Shakespeare (2003) et **L'Avare** de Molière (2005). La musique, et particulièrement le jazz, a toujours fait partie de son univers et il l'a souvent mise au service de ses spectacles, comme **Strange Fruit**, création collective, théâtrale et musicale, d'après la chanson de Billie Holiday (2007). En 2008 il met en scène **Le Révizor** de Nikolai Gogol, repris en 2009. En 2009-2010, à l'invitation de José Pliya, directeur de l'Artchipel, Scène nationale à Basse Terre une nouvelle version de **Strange fruit** – voit le jour avec écriture remaniée par Marius Gottin, auteur martiniquais de l'association Ecritures Théâtrales Contemporaines en Caraïbe.

Suivent, au Théâtre Varia, ***Gibier de potence*** de Georges Feydeau et ***L’Affaire de la rue de Lourcine*** de Eugène Labiche (2009), ***Les trois sœurs*** d’Anton Tchekhov (2010 repris en 2012 et en tournée).

Michel Dezoteux est également professeur à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) et est responsable pédagogique des études d'interprétation dramatique depuis 1978.

Pistes pédagogiques

- William Shakespeare - auteur
- Le théâtre Elisabéthain
- Analyse des personnages et de leurs passions : vengeance, amour, trahison, ...
- Thèmes : la folie / le pouvoir / l'amour filial / la raison d'Etat / la raison du cœur/ le sens des responsabilités des hommes / La destinée humaine.

Pistes de la médiathèque

Sur *Hamlet*

Hamlet de Kenneth Branach

Hamlet de Laurence Olivier

Hamlet de Grigori Kozintsev

Hamlet goes business, d'Aki Kaurismaki

Sur Shakespeare

Shakespeare in love de John Madden (1998)

Anonymous de Roland Emmerich (2011).

Looking for Richard d'Al Pacino.

Les adaptations

Titus de Julie Taymor

Roméo et Juliette de Zeffirelli (1968)

Roméo et Juliette de Baz Luhrman (1997)

Roméo et Juliette (adaptation théâtrale) de William Woodman (2002)

Le roi Lear adaptation théâtrale filmée de Don Kent accompagnée d'un documentaire et d'un dossier pédagogique (ARTE vidéo)

Les adaptations d'Akira Kurosawa : *Le château de l'araignée* (Macbeth), *Ran* (Le roi Lear).

+++ Un documentaire pédagogique : *Le texte et sa représentation* (Collection « entre en théâtre »)
autour de *Peine d'amour perdue* de Shakespeare

Sources bibliographiques

Brochure Création 2012-2013 – Le manège.mons

Shakespeare, *Othello*, *Macbeth*, *Le roi Lear*, GF Flammarion. Paris, 1964.

Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, publié en 1966.

Brunella Eruli, *Penser l'Humain*, Puck n°14, Editions L'Entretiens.

Dictionnaire du Théâtre, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 2000.

La Tragédie de Hamlet, Traduction de Jules Derocquigny, Collection Shakespeare, Les Belles Lettres, Paris, 1936.

Extraits de *La Folie au théâtre*, Maurice Abiteboul (directeur de la publication), N°17, 2007, 175 pages.

www.wikipedia.org

www.mediatheque.be

<http://www.etudes-litteraires.com>

<http://www.espacefrancais.com>

<http://www.atatheatre.com/Historique.htm#ELISABETHAIN>

<http://agora-2.org>

<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr>

www.erudit.org

www.enseignons.be

www.forumuniversitaire.com

www.theatre-contemporain.net

La presse

RTBF.be, chronique scène : critique *Hamlet*

Hamlet, le dingo : la folie douce sur fond de jazz

C'est le destinée d'Hamlet, du roi Lear, de Macbeth : Shakespeare les a faits tellement riches, pétris de folie, de violence, d'humanité débridée qu'ils peuvent être mis à toutes les sauces... et survivre, épouser les détresses de toutes les époques et nous exalter. Souvenirs d'adolescence : au cinéma le classique Sir Laurence Olivier ou encore un *Hamlet* russe de Kozintzev. Plus proche, au théâtre, un *Hamlet* homo, amoureux de Laërte, frère d'Ophélie, version Krystof Warlikowski, ou un *Hamlet* « athée » dans une version déjantée d'Armel Roussel, avec des images d'inceste poétique sublimes, en ce même Varia.

Le point de vue de **Michel Dezoteux** et Karim Barras, responsables de l'adaptation, est de faire d'Hamlet **un doux dingo** ou un acteur qui joue au fou. Résultat : un **rôle central fait sur mesure pour Karim**, qui joue, juste, nuancé, ces états d'âme, passant en douceur dans toutes les contradictions. Autre option : en faire un **drame familial**, à la tonalité contemporaine, où ne restent que les principaux personnages : Hamlet, sa mère Gertrude et Claudius, son beau père, meurtrier du Roi, son père et amant de sa mère. En face,

Ophélie, son père Polonius et son frère Laërte. **Avantage** : le **récit se simplifie** en une ligne claire, réduite à l'essentiel mais où seul Hamlet est « approfondi », laissant à tous les autres des rôles de figurants souvent drôles mais... parodiques. Ce théâtre s'assume « **baroque** » : la tragédie devient tragi-comédie, avec l'accompagnement d'un **trio jazzy** (Rosario Amedeo, piano, Sonny Troupé, batterie et Michel Dezoteux, saxo) qui **nimbe de mélancolie contemporaine** les désarrois d'Ophélie abandonnée (**Fanny Marcq** chante et joue juste un rôle un peu vide). La **partie « clownesque** » est tenue par **Baptiste Sornin** (le spectre + le comédien), aux allures de Godard jeune(?) et **Blaise Ludik** qui outre Polonius se fend d'un fossoyeur **savoureux**. Les seuls à jouer « sérieux » en paraissent presque pathétiques, simples jouets face à la tornade folle : **Denis Mpunga**, solide Claudius et **Candy Saulnier**, Gertrude forcément « coincée » entre amant et fils. Enfin l'**habile scéno de Marcos Vinals Bassols** insinue la mort et se révèle une **excellente « machine à jouer** » distribuant le jeu des acteurs sur deux niveaux, dans de belles contre plongées.

Au total, un *Hamlet* « **léger** », sorte de comédie musicale distanciée, d'après Shakespeare, et **un cadeau à Karim Barras**, qui n'abuse pas de son rôle central : **on sent une équipe au diapason** dans « un » Hamlet, version dingo.

NB : Cet *Hamlet* est le premier volet d'une trilogie sur la folie, suivi d'un volet « l'art brut » et un autre sur *Macbeth*.

Par Christian JADE

RTBF.be, chronique scène, www.rtb.be/culture/chronique, publié le 17 mars 2013

Etre ou... être fou, question de vie et de mort

Michel Dezoteux crée son Hamlet à Mons

Non, Hamlet est une tragédie, pas une comédie... Frustrée, ma voisine de rang au Manège à Mons devant ce Shakespeare hors normes de Michel Dezoteux ! Elle n'avait ni tort, ni raison, car comédie il y avait : tout bon Shakespeare n'est-il pas truffé de saillies drôles ? Mais au-delà de ses touches clownesques, ce spectacle prend aux tripes et le tragique innerve cette vision portée par le Hamlet de Karim Barras, formidable aux grands yeux dévorés de doutes, de drames, sous une désinvolture désespérée : « *J'ai une douleur du côté du cœur, mais passions...* » répète-t-il. « *Vachement bien ce mec* », rugit avec plaisir un ado parmi beaucoup d'autres qui avaient mordu à l'hameçon.

Ramenée à 1h 40, contre 5h pour la pièce intégrale, adaptée et traduite par Michel Dezoteux et Karim Barras, cette version se nourrit d'une langue contemporaine, parfois haute en couleurs, parfois banale, traversée de tirades venues des traductions de Hugo, Déprats et autres. Cet

Hamlet file à belle allure, décan-té des personnages périphériques.

Avec l'un de ses représentants les plus énigmatiques, Michel Dezoteux signe ici le premier maillon d'une future trilogie sur la folie au théâtre. Il cible l'histoire familiale d'Hamlet : le meurtre du père, la trahison de son frère Claudius, qui a ceint la couronne et mis la mère d'Hamlet dans son lit, et il n'oublie pas non plus Polonius et ses enfants Ophélie et Laerte. Un sacré nœud de vipère que Hamlet tente de déjouer en faisant de la folie un autre manière de vivre, pour survivre. « *Etre ou ne pas être, paraître, jouer...* » Une folie consciente, sur mesure, pour cet homme qui, revolver à la main, ne parvient pas à venger son père. « *La conscience fait de nous des lâches* » et c'est à travers lui que nous prenons la mesure des uns et des autres, de leur bêtise, de leur fourberie, de leur chute. Le tout est rythmé de musique live, et Michel Dezoteux met la main à la pâte (saxo) avec ses co-

médiens musiciens, qui passent du blue au rock (batterie, syn-thé), chantent à tour de rôle au micro, une musique de fièvre et de mélancolie.

La scénographie high-tech, dépouillée et efficace de Marcos Vinals Bassols cerne l'espace d'une galerie labyrinthique où sont projetées des radiographies de corps, terrain de jeu des spectres et de la mort. Dans cette arène se débattent autour d'Hamlet, la toute frêle Ophélie de Fanny Marcq, de plus en plus zombie, la reine de Candy Saulnier, visage blafard, pathétique, le roi de Denis Mpunga au crâne doré, dictatorial, le Polonius très drôle et le fossoyeur de Blaise Ludik, le comédien et autres rôles de Jean-Baptiste Sornin et le Laerte acéré de Rosario Amedeo en escrimeur blanc... et pianiste ■

MICHELE FRICHE

Mons, Manège, jusqu'au 24/2, infos : 065-39.59.99 www.lemanège.com
Bruxelles, Varia, du 12 au 30/3, infos : 02-640.82.58 www.varia.be

Le Soir Samedi 23 et dimanche 24 février 2013

38 WEEK-END CULTURE

La folie au royaume des grotesques

Adapter « Hamlet », le condenser sans le tronquer, le nourrir de parler contemporain tout en empruntant à Victor Hugo et autres traducteurs précédents, y adjoindre des musiciens de jazz s'avère gageure réussie.

Désireux de prospecter la folie au théâtre, **Michel Dezoteux** commence une future trilogie par *Hamlet*. Il centre la pièce sur la famille et sur un Hamlet qui, ayant fait le choix de la démence, la joue à la manière des bouffons de cour avant de sombrer en elle. Son projet aboutit à une **modernisation qui évite les artifices de mode** et le superficiel de la vulgarisation sommaire.

C'est un **univers cohérent** qu'il édifie, en créant une **véritable tragi-comédie** où le comique débridé côtoie le dramatique poignant. En cela, il dépasse notre propension contemporaine à nous réfugier trop souvent dans le seul domaine de la dérision. **Son approche est véritablement théâtrale. L'équipe qui l'entoure y est pour beaucoup.** La **scénographie** de **Marcos Vinãls Bassols** est **ouverte**. Elle présente un intérieur de château mais aussi un labyrinthe dans lequel se perdent les personnages. Elle se métamorphose en salle de radiographie géante où les corps sont sondés de l'intérieur. Elle est surplombée d'une coursière, remparts et surplomb pour observateurs curieux. Un bar moderne la joute, dans l'intimité duquel se trament les complots et se divulguent des confidences. Et, part radicale du réel, les musiciens, côté cour, affirment au présent une présence différente. Avec l'ambivalence que l'un d'eux, par intermittence, se retrouve comédien.

Une troupe en phase avec nous et Shakespeare

Le jeu se pare de diversité. Les acteurs deviennent aussi chanteurs de rock anglo-saxon. **Barras** est un Hamlet **capable de jouer dans tous les registres**, de tout faire sans en faire trop, d'être odieux, cynique, déboussolé, pathétique. Les autres ont aussi des emplois nourris à la fois par un **expressionnisme burlesque** – soulignés par les maquillages baroques de **Finotto** – et par la funeste omniprésence de la mort. **Ludik** apporte une touche d'humour fantasque en Polonius, noir en enterreur. **Mpunga**, roi nègre au crâne doré sur peau, incarne avec puissance l'image d'un exotisme en mal d'intégration. Et, si l'Ophélie de **Marcq** a des fragilités d'adolescente à la frontière entre anorexie et overdose, la reine de **Saulnier** flotte dans la tourmente, ballotée entre ambition, amour et horreur.

L'action est menée bon train, entrecoupée et soutenue par l'orchestre en phase directe avec le plateau. Qui ne connaît pas la pièce de Shakespeare la découvre sans ennui. Qui la connaît reconnaîtra à la fois son actualité et l'essentiel de son contenu. Qui s'intéresse à l'essence du théâtre y prendra une mise en action des questions posées par le jeu, la fiction aux prises avec la réalité et avec la créativité.

Par Michel VOITURIER

www.ruedutheatre.eu, publié le 26 février 2013.

Ce que révèle la folie

Michel Dezoteux donne de "Hamlet" une version condensée et rythmique.

SCÈNES

Critique **Marie Baudet**

Crée au Manège. Mons et coproduit aussi par le Théâtre de la Place, à Liège, "Hamlet" est au Varia.

Avec cette création, Michel Dezoteux entame un cycle sur la folie, une trilogie qui ira jusqu'à "Macbeth" en passant par l'Art brut. Si les fous abondent parmi les personnages de Shakespeare, Hamlet se distingue par ses visions - le spectre de son père lui révélant l'abominable secret de sa mort - et les discours qui en découlent. Par ailleurs le metteur en scène (qui cosigne avec Karim Barras l'adaptation, concentrée sur la tragédie familiale, évacuant soldats et château) postule la normalité d'Hamlet et son choix d'adopter la position de la folie. Cette stratégie, ce jeu, innervent toute la pièce. A laquelle Michel Dezoteux a eu envie d'ajouter une dimension musicale. Les compositions, teintées de blues, sont jouées par leur auteur Rosario Amedeo, par le metteur en scène lui-même, et par le batteur Sonny Troupé. Une vraie présence, incisive et percutante. Rythme et relief.

La structure scénique imaginée par



Hamlet (Karim Barras) aux noces de sa mère avec son oncle, en compagnie d'Ophélie (Fanny Marco) et son père Polonius (Blaise Ludik). Complètent la distribution Rosario Amedeo (Laërte), Denis Mpunga (Claudius), Candy Saulnier (Gertrude) et Baptiste Sorin (le comédien).

Marcos Vinals Bassols permet tous les mouvements, du plateau à la galerie. Et son esthétique, avec ses voiles et ses images de radiographies en gros plan, nous extrait du palais pour concentrer l'attention sur les rapports humains.

Si l'ensemble, dramaturgiquement, peut manquer de nuance et de hiérarchisation (en dépit des micros, voire à

cause de la parole parfois trop rugie), c'est un "Hamlet" intense et ne sacrifiant rien de sa lisibilité que nous offre cette équipe: avec ses accents contemporains et ses tirades empruntées aux grandes traductions, avec sa belle désinvolture et ses pulsions en pagaille, avec la question toujours ouverte qu'il nous lance sur le deuil, la trahison, la raison et la perte.

Les visages sont blêmes et les âmes tourmentées dans ce ballet noir où percent les éclats du rire et grondent nos fantômes intimes.

→ Bruxelles, Théâtre Varia, jusqu'au 30 mars à 20h30 (mercredi à 19h30). Durée: 1h45 sans entracte. De 10 à 20 €. Infos & rés.: 02.640.82.58, www.varia.be

Demandez le programme : critique *Hamlet*

L'éloge de la folie

C'est à mille lieues des sombres palais de Shakespeare que prend place le célèbre drame familial de

Hamlet. Dans cette version atypique et modernisée, Michel Dezoteux signe le premier volet d'une trilogie sur le thème de la folie. Il prend le contre-pied de la tragédie et réussit le pari osé de casser l'image d'une pièce emblématique en offrant au public un spectacle qui impressionne par des choix brillants et extravagants.

Nul doute que personne ne s'attend à retrouver le jeune Hamlet dans son costume cravate débraillé, complètement ivre au milieu de ce qui ressemble à une boîte de nuit de luxe, avec ses lumières fluorescentes et ses fauteuils opulents en cuir rouge. Sur scène, **un petit orchestre** accompagne en live les moments de jeu et de chant des comédiens qui utilisent les micros pour donner une autre dimension au texte adapté en langage contemporain ou en chanson.

Dès le début du spectacle, cette ambiance de fin de soirée bien arrosée au rythme de musique disco en fond sonore, nous fait vite comprendre que **le Hamlet de Dezoteux détonne avec celui de Shakespeare**, à mesure que les personnages, au teint livide et aux yeux cernés de noir, révèlent des **personnalités borderline**. Aux côtés d'une Ophélie qui nous paraît bien loin de l'innocence avec ses allures de junkie et sa démarche lancinante (**Fanny Marcq**), d'une reine névrosée et parfois hystérique (**Candy Saulnier**) mais aussi d'un Polonius excentrique coiffé comme un savant fou (**Blaise Ludik**), tous les yeux sont rivés sur un Hamlet surprenant, **interprété par le talentueux Karim Barras** qui jongle avec la folie et la démesure **comme un virtuose** avec son instrument. L'acteur nous livre un Hamlet comme on ne l'a jamais vu ; cynique, désinvolte, provocateur. Pour renforcer la folie, il **joue avec les ruptures** de tons et d'énergie en passant sans cesse d'un extrême à un autre, d'un discours à un autre ou d'une émotion à une autre.

Cette **folie**, point de départ et fil conducteur de l'adaptation, **confère au spectacle toute son originalité** tant il s'éloigne des mises en scène classiques de Shakespeare. Omniprésente, elle se met au service de la vengeance de Hamlet puisque « la conscience fait de nous des lâches », elle exulte en chanson et en musique quand Ophélie prend le micro mais elle entraîne aussi des situations éclatantes et amusantes.

L'accompagnement de l'orchestre, l'excentrisme des personnages, la création de nouveaux intervenants comme le fossoyeur ridicule et l'acteur superstar, l'importance du second degré, le jeu délirant des comédiens ou encore les adresses directes aux spectateurs pris à témoin dans cet univers décalé sont autant d'éléments qui permettent de **dédramatiser le propos**, la mort et les meurtres en tournant de nombreuses scènes au comique.

Même s'il peut choquer les plus fervents défenseurs de la tragédie shakespearienne par les excès de folie et de drôlerie, **le Hamlet de Dezoteux s'apparente à un coup de génie** tant il parvient à **réinventer** à contresens un monument du théâtre. Quoi qu'on en dise, ce spectacle étonnant ne manquera pas surprendre. Il **tient la route** sans perdre le spectateur, fasciné de rire de bon coeur devant ce qui lui semblait être une tragédie.

Par Laura BEJARANO MEDINA

www.demandezleprogramme.be, publié le 19 mars 2013

Infos pratiques

Hamlet d'après Shakespeare / Une création du Théâtre VARIA

Avec : Rosario Amedeo, Karim Barras, Blaise Ludik, Fanny Marcq, Denis Mpunga, Candy Saulnier, Jean-Baptiste Sornin, et Sonny Troupé à la batterie

Scénographie : Marcos Vināls Bassols

Lumière : Marc Lhommel

Maquillage : Jean-Pierre Finotto

Costumes : Odile Dubucq

Assistanat à la mise en scène : Glenn Kerfriden

Adaptation : Karim Barras, Michel Dezoteux

Mise en scène : Michel Dezoteux

Représentations au Théâtre de Liège — Salle de la Grande Main

16, place du 20-Août — 4000 Liège

Jeudi 16/01 > mercredi 22/01

Jeudi, vendredi, samedi, lundi et mardi : 20 :00

Lundi 20/01 Séance scolaire : 14:00

Mercredi 22/01 / 19:00. Rencontre avec l'équipe artistique à l'issue du spectacle

Relâche dimanche 19/01

Durée du spectacle : 1h45

Un spectacle du Théâtre Varia en coproduction avec le Théâtre de Liège et le manège.mons / Centres Dramatiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Avec le soutien de la Commission communautaire française de la Région bruxelloise. Programme d'initiation du public scolaire au théâtre et à la danse

Dossier réalisé par le **Théâtre VARIA** en collaboration avec **le manège.mons** et le **Théâtre de Liège**

Pour contacter le service pédagogique du Théâtre de Liège

Bernadette Riga

04/ 344 71 79

b.riga@theatredeliege.be

Sophie Piret

04/ 344 71 91

s.piret@theatredeliege.be