

« Hamlet »

Paul Lefebvre

Numéro 26 (1), 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28306ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

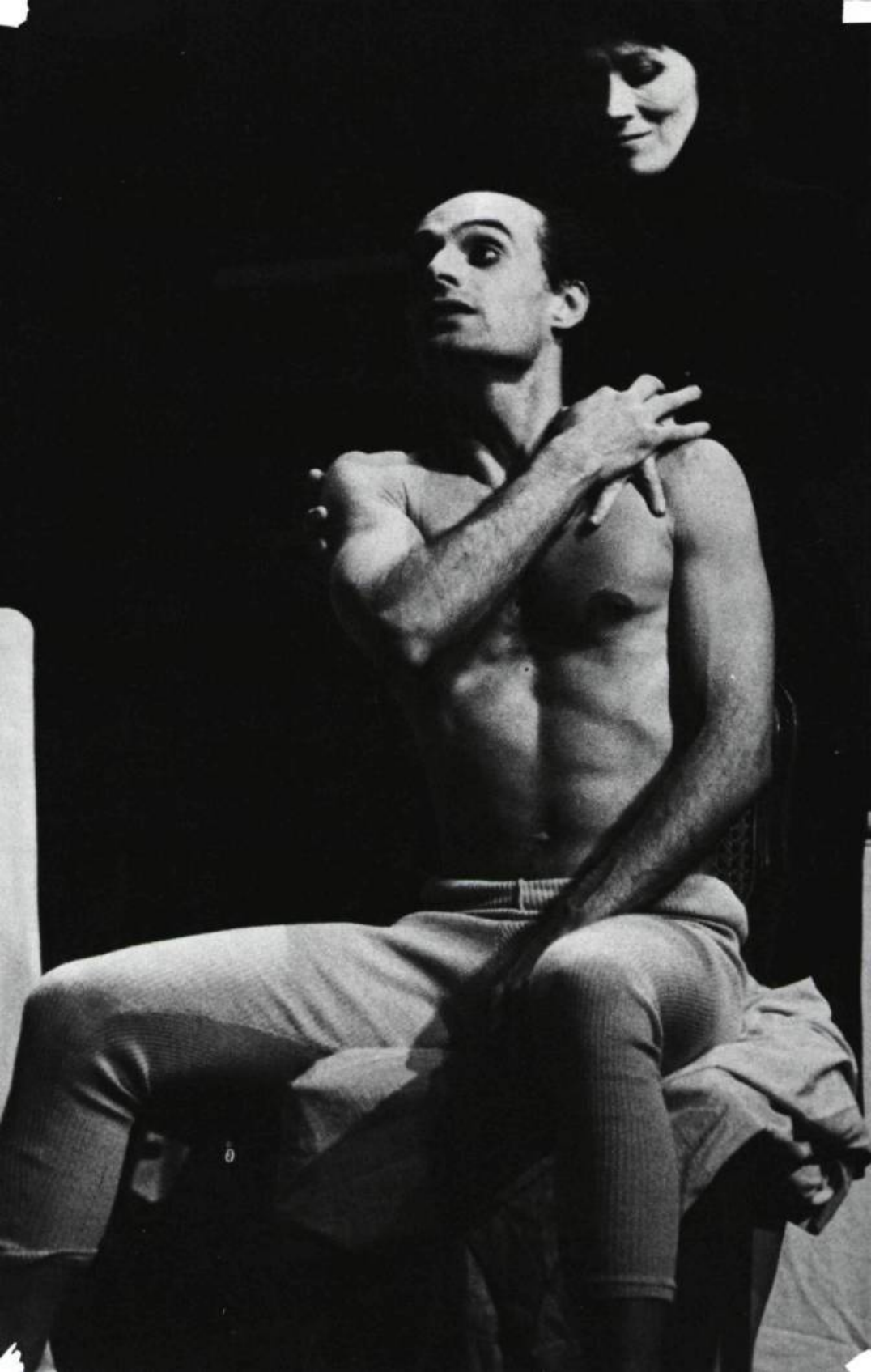
0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lefebvre, P. (1983). « Hamlet ». *Jeu*, (26), 102–111.



« hamlet »*

attaque

On serait tenté de dire que l'attaque révèle l'oeuvre. Que « aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas », contient tout le programme de *l'Étranger*, tout comme « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », celui d'*À la recherche du temps perdu*. Celle du *Hamlet* d'Hausvater, en tout cas, est assez flamboyante et assez révélatrice des différents réseaux de sens que déploie cette mise en scène pour qu'il vaille la peine de la narrer. Le rideau noir ferme la scène. Une main l'entrouvre et paraît le visage (on serait tenté de dire le masque) inquiet de Jean Marchand/Hamlet. Il s'avance devant le rideau, portant chemise blanche et pantalon pâle. Marche vers le côté cour, s'arrête, et sous un faisceau de lumière rouge, lance un long cri muet (qui rappelle le tableau d'Edvard Munch, et toute l'angoisse dont cette toile est empreinte) avant de se rendre au cadre de scène pour y tirer le rideau. On les entend avant de les voir, ces six personnages qui font de joyeux la-la-la sur un air de tango. Ils chantonnet et dansent innocemment, leur texte à la main, dans un décor incertain: de grands paravents recouverts de journaux — danois — balisent un intérieur dont les planchers sont aussi couverts de journaux et les meubles de toiles blanches. Parmi l'ameublement, un bureau, côté cour, et derrière lui, une carte du Danemark: de toute évidence, le lieu du pouvoir. Par les interstices entre les paravents, on voit le mur du fond du théâtre, peint en noir, sur lequel on peut lire, griffonnés à la craie, les noms des grands acteurs qui ont joué Hamlet (Henry Irving, Laurence Olivier, John Gielgud, etc.) avec dates et lieux de ces interprétations. Les personnages sont vêtus et coiffés à la mode de l'immédiat après-guerre. Et c'est dans ce théâtre de partout, ce Danemark de 1945, cet intérieur que l'on repeint et cette chancellerie que l'on reconstruit, que Hamlet fait son entrée, grave et troublant. Arrivé au milieu des gens, il pousse à nouveau son long cri muet; on se trouble, on arrête de chanter, de danser, et chacun dans son coin se retire, le visage inquiet. Hamlet se met au piano, commence à jouer un nocturne de Chopin et, tout en jouant, déclenche un magnétophone qui nous fait entendre le dialogue des retrouvailles entre Hamlet et Horatio.

* Texte de William Shakespeare; mise en scène et découpage du texte d'Alexandre Hausvater; traduction de François Roberge; décors et accessoires de Mario Bouchard; costumes de Denis Larose; marionnettes d'Yves Paquette. Avec René Richard Cyr (Laertes, Rosencrantz et Guildenstern), Alain Grégoire (Horatio), Sylvie Legault (Ophélie, Fortinbras), Hubert Loïselle (Polonius, les Fossoyeurs), Jean Marchand (Hamlet), Monique Miller (Gertrude), Septimiu Sever (Claudius). Une coproduction de la Compagnie de Quat'Sous, et du Théâtre de l'Échiquier présentée au Théâtre de Quat'Sous, du 20 octobre au 20 novembre 1982.

La mère et le corps de son fils (Monique Miller et Jean Marchand). Photo: Francisco.

les certitudes mortes

Si la mise en scène, dans les théâtres institutionnels du Québec, avait depuis déjà longtemps cédé à un modernisme de surface (pensons au *Bérénice* de Racine monté au T.N.M. par Jean-Louis Roux en février 1968, avec Titus en complet-veston et Antiochus en émir pétrolier), elle n'avait que très rarement fait preuve de modernité. Hausvater casse les sphères de cristal de cette conception ptoléméenne de la mise en scène où le sujet (dont le texte n'était que l'expression) trônait au centre de la représentation, telle autrefois la terre au centre d'une cosmogonie concentrique et unitaire. On se retrouve, au contraire, avec une mise en scène qui, tel le cubisme en peinture, multiplie les points de vue. *Hamlet* est posé comme texte théâtral et comme épaisseur de texte autour du texte shakespearien: en témoignent dans la scénographie ces noms d'acteurs du passé, ces brochures que tiennent les acteurs (et les personnages), ou cette retransmission en direct de l'Old Vic du début du quatrième acte, que Hamlet écoute à la radio. Hausvater avale Shakespeare avec sa Gertrude qui, en vêtements de nuit et chandelle à la main, passe quelques instants par l'image de Lady Macbeth, tout comme il avale la nouvelle dramaturgie avec ce fossoyeur dédoublé en Vladimir et Estragon. Les fameuses instructions aux comédiens s'adressent au reste de l'équipe de jeu qui, pour cette tirade, opère un double décrochage. Ils quittent l'aire de jeu pour aller derrière les paravents où on peut néanmoins les voir s'allumer une cigarette, échanger quelques paroles, se tremper les lèvres dans un gobelet de café: ils offrent ainsi une image parfaitement ambiguë. Celle, d'un côté, d'un décrochage total où les comédiens reprennent leur identité, et celle, d'un autre côté, d'un simple changement de rôle, prélude à la scène du théâtre dans le théâtre, dont le prologue est joué en ombres chinoises par des marionnettes, et où Hamlet demande à ceux qui l'entourent de prendre les rôles de la pièce qui correspondent à leur position dans la double intrigue. Alors qu'habituellement au Québec, on ne monte pas les textes classiques, mais l'édition des « Petits Classiques Larousse » de ces textes, notes scolaires en bas de page comprises et respectées, il est stimulant d'avoir un metteur en scène qui ne considère pas un texte comme un porte-sujet univoque et qui ne se gêne pas pour aller au bout de ses lectures.

Le metteur en scène français Jacques Lassalle disait que la traduction est la première étape de la mise en scène. François Roberge, l'auteur de la traduction, a fourni une version très nette de *Hamlet*. Les métaphores obscures, les archaïsmes, les références précieuses ont été éliminés du texte. La syntaxe est directe, le rythme, clair. Roberge, avec raison, ne s'est pas réfugié derrière la trop fréquente politesse des traducteurs et a clarifié certains doubles sens aujourd'hui obscurs. Ainsi, lorsque Hamlet, dans le texte original, enjoint violemment Ophélie d'aller au couvent, c'est bordel qu'il veut signifier; ce jeu de sens, parfaitement compréhensible pour les élisabéthains, a été carrément éclairci par Roberge dont le Hamlet crie, sans ambiguïté: « Au bordel! »

« hamlet » dans notre histoire

Au départ, Hausvater donne à son *Hamlet* un cadre historique: le Danemark de 1945. Vu le jeu autour du texte déjà évoqué, il n'est pas question de considérer ce cadre comme transposition enfermante, limitative. Ce cadre sert beaucoup à suggérer un après-traumatisme. Cette campagne « Le pays retourne au travail » qu'inaugurent Claudius et Gertrude devant une toile représentant en noir et blanc un paysage urbain en ruines (très actualités filmées) offre bien l'image d'un pays après la

catastrophe, assimilée ici à l'après-guerre contre le vieux roi de Norvège et la mort subite de Hamlet père. Les vainqueurs sont à la mode et Claudius arbore un uniforme d'opérette (coquette veste blanche et médailles à droite plutôt qu'à gauche comme il se devrait); lui et son épouse mêlent le *success story* politique et l'histoire d'amour réussie et reproduisent, derrière le micro des adresses au peuple, l'image charismatique de leurs contemporains argentins Juan et Evita Peron. En choisissant cette période comme point de départ de son *Hamlet*, Hausvater nous la désigne comme charnière, à la fois fin de l'avant-drame et début du drame présent. Et ces journaux et ces bâches qui couvrent l'univers représenté sur scène et qui ne disparaissent pas nous montrent un éternel état transitoire, un désordre qui dure et dont la fin n'est qu'entrevue à l'issue de la pièce. À mesure qu'elle avance (et c'est surtout visible dans la seconde partie de la représentation, celle qui s'organise autour des morts en commençant par celle de Polonius dans la grande scène entre Gertrude et Hamlet), la pièce suit l'Histoire contemporaine et son accélération. Claudius a troqué son uniforme contre un complet sombre de coupe carrée, le complet terne mais sérieux des miracles économiques et du pouvoir moins voyant mais plus tentaculaire. Et quand Laertes revient, c'est précédé des cris et des slogans des foules de soixante-huit, rumeur populaire qui terrorise les habitants du palais gouvernemental d'Elseur. Laertes lui-même est devenu commando de gauche, *battle-dress* maculé, béret rouge, et mitraillette au poing. Quant à Fortinbras, image d'un héros de bande dessinée post-moderne, il n'est que la surface trompeuse d'un pouvoir anonyme dont l'aspect visible sera Horatio. Horatio qui est l'homme à surveiller



Laertes (René Richard Cyr) et Ophélie (Sylvie Legault), frère et soeur badins, et leur père Polonius (Hubert Loiselle) qui les manipule pour garder sa place dans la machine de l'État. Photo: Francisco.



Le roi Claudius et son épouse Gertrude (Septimiu Sever et Monique Miller) se prennent pour Juan et Evita Peron; Polonius (Hubert Loïselle) veille au grain; Hamlet (Jean Marchand), lui, joue Chopin. Photo: Francisco.

dans cette histoire, celui qui, au début de la seconde partie, donne un peu de sa lumière à tous: à la chandelle qu'il tient dans l'embrasement du rideau de scène, Claudius vient allumer un cigare, Polonius décachette et lit un message de mauvais augure, Ophélie, égarée, brûle une lettre d'amour du prince Hamlet et Gertrude la lui prend pour éclairer la rencontre qu'elle s'apprête à avoir avec son fils. Mais d'Horatio, de Fortinbras et du pouvoir, il sera question un peu plus loin.

le jeune prince et son entourage

Avec Kott (*Shakespeare, notre contemporain*), nous avons appris à mettre trois chapeaux sur la tête de nos Hamlet: un chapeau philosophique, un chapeau psychanalytique et un chapeau politique. En regardant autour de soi, on pouvait remarquer que les Hamlet depuis vingt ans portaient volontiers le chapeau politique garni de plumets psychanalytiques. Le dernier *Hamlet* que nous avons vu à Montréal datait du printemps 1970, au T.N.M.¹; le metteur en scène et traducteur Jean-Louis Roux (rappelez-vous: «Existence ou néant...») avait voulu présenter un Hamlet en contestation contre l'ordre social et politique qui l'entourait. Avec Hausvater, non seulement rien n'est plus si simple, mais il renouvelle aussi l'image traditionnelle du

1. Les principaux interprètes de cette production: Albert Millaire (Hamlet), Denise Pelletier (Gertrude), Jean-Pierre Masson (Claudius), Jacques Galipeau (Polonius), Liliane Jolin (Ophélie) et Jean Leclerc (Laertes).

personnage. Ce Hamlet, pour sa complexité et sa présence, doit beaucoup à son interprète, Jean Marchand. Même s'il est difficile, dans une mise en scène telle que celle-ci, de départager le travail du metteur en scène et celui de l'interprète, il faut ici souligner l'intelligence aiguë avec laquelle Marchand a abordé le rôle. Si Hamlet a souvent un train d'avance sur les autres personnages, on sentait également que le comédien tenait la même avance sur son rôle. À l'intérieur même de son interprétation s'inscrivait le fonctionnement global de la mise en scène: non pas faire croire à quelque chose, mais d'abord montrer. Le jeu de Marchand était net, sans fioritures, stylisé, signifiant plutôt que mimétique. Ainsi, fini le Hamlet en noir, celui-là sera vêtu de pâle; fini aussi le Hamlet dont la folie consiste surtout en l'exagération d'une mélancolie romantique déjà présente. Dès le départ, ce Hamlet n'est plus un personnage romantique à la manière d'un Don Quichotte marqué par les romans de chevalerie ou d'une Emma Bovary, par les romans à l'eau de rose; c'est un exalté qui entaille de son canif la main d'Horatio en lui enjoignant de jurer secret « sur cette lame », qui joue Chopin et écoute Liszt. Par les excès et la violence qu'il lui donne, Hausvater désigne son Hamlet comme un névrosé. Et c'est ce névrosé qui joue au fou et qui se met à faire le fou ou, plus justement, à lâcher son fou. Et le fou révèle beaucoup sur celui qui le lâche. Son comportement, pour les autres personnages, est surtout perçu comme un manque de respect aux valeurs qu'ils soutiennent et qui les soutiennent. Avant la fameuse scène avec Ophélie, Hamlet va revêtir un peignoir verdâtre aux manches trop larges et va s'enfariner le visage pour prendre l'aspect d'un clown inquiétant. (La trousse de maquillage qu'il aura employée, Polonius la mettra violemment entre les mains d'Ophélie quelques instants plus tard pour qu'elle se fasse plus séduisante que nature avant sa rencontre avec le prince Hamlet; effectivement, leur rencontre est celle de deux personnages qui se cachent derrière un masque.) Et c'est en apparaissant, tel un diable d'une boîte à surprise, un revolver sur la tempe, qu'il fera, sur un ton où le désespoir est complètement dissimulé derrière la dérision, son fameux monologue « Être ou ne pas être... ». Le débalancement que ce Hamlet inflige aux traditions de son entourage possède cet écho: une interprétation de Hamlet qui rompt avec celle(s) que l'on attend.

La reine Gertrude², dans cette production, est une femme tourmentée par la sensualité. C'est vêtue d'une chemise de nuit de dentelle transparente qu'elle reçoit, après la pièce dans la pièce, son fils; la force de l'attraction physique est très présente entre elle et Claudius, du moins au début de la pièce. Car, à mesure que la pièce avance, Gertrude s'assombrit. Littéralement: on voit ses costumes passer du bleu azur au bleu nuit, puis au noir. Déjà, lorsque Laertes revient avec ses hordes, son premier réflexe est de rester seule à l'écoute de ce qui se passe plutôt que d'aller se réfugier auprès du roi. Et à la fin, elle meurt seule. Ophélie, c'est la femme exploitée, battue. Son père l'utilise comme levier politique, son frère passe sur elle ses désirs d'adolescent boutonneux (cette relation incestueuse entre Ophélie et Laertes rendra plus violent l'affrontement final entre ce dernier et Hamlet) et le prince, en « lâchant son fou », lâche surtout son refoulé qui révèle chez le personnage une misogynie effrayante qui nous renvoie brutalement à ses névroses que ses contrefaçons de la folie mettent en lumière. Si Ophélie apparaît comme manipulée, c'est encore plus évident pour les personnages de Rosencrantz et Guildenstern; si Rosencrantz est

2. Gertrude, dont on prononçait le nom avec un g dur, comme Hamlet, avec un h (très) aspiré. Tous ces noms propres, prononcés « à la danoise », donnaient aux paroles une musicalité étrange.

joué par un comédien, Guildenstern n'est qu'une marionnette. Le roi manipule Rosencrantz qui manipule Guildenstern.

politique

Ce *Hamlet* est d'abord et avant tout politique. Même si le personnage du prince Hamlet est ici tout à fait apolitique. Les questions de pouvoir l'ennuient; jamais il n'essaie de s'asseoir au siège du bureau du roi. Ce qui l'exalte, c'est de venger son père, un père qui, littéralement dans cette production (le spectre apparaît dans un miroir et n'est qu'un reflet de Hamlet avec un gant et un demi-casque; le comédien fait les deux voix), est le double du fils. Plongé dans ses problèmes personnels, Hamlet ne voit qu'eux et ne comprend pas leur portée politique. Il a des hésitations, pas des scrupules. Pourtant, autour de lui, il n'est question que de pouvoir, que de politique. Claudius est montré gérant le pays, s'adressant à la nation, signant des traités, pensant en termes d'efficacité politique; lui et Polonius ont lu Machiavel. C'est au téléphone que Polonius demande à Reynaldo de faire enquête sur Laertes à Paris sur un ton qui suggère plus le ministre de l'Intérieur que le père. Tout cela se passe autour d'Hamlet mais sans lui: il est un pion que ceux qui ont le pouvoir déplacent, utilisent. À la fin, alors qu'il vient d'accomplir son dessein et qu'il en meurt lui-même, la véritable prise du pouvoir s'effectue (littéralement) au-dessus de sa tête, alors qu'Horatio grimpe sur la plate-forme côté cour pour aller serrer la main de Fortinbras qui prend le pouvoir. Fortinbras est inhumain; maquillage, costume, le rapprochent plus du robot que de l'homme. Et s'installe avec lui un pouvoir qui n'a plus à voir avec l'homme, sa mesure, son langage et ses intérêts. Sa face visible sera néanmoins humaine: Horatio. Cet intellectuel-technocrate, commis discret de l'État et de ceux qui l'administraient, va prendre place au bureau du roi. C'est lui qui détermine la place de ces morts debout (car dans ce *Hamlet*, les morts ne s'écrasent pas par terre; ils restent debout ou assis; ils se figent, s'immobilisent, se gèlent comme l'image finale de certains films, gardent la pose pour opérer leur passage à l'Histoire) et qui reçoit des mains de Hamlet agonisant la bande magnétique sur laquelle il a enregistré sa vie, la pièce. Détenteur du savoir, Horatio peut le manipuler à sa guise: en prononçant l'oraison funèbre du prince Hamlet, il donne à ce dernier une stature humaine et politique qui n'a rien à voir avec ce qui vient de se dérouler. Horatio se pose comme occulteur du pouvoir qu'il sert et perpétuateur d'une image humaniste du pouvoir. Hamlet a raté le coche et Horatio prend les moyens pour que les autres le ratent aussi: tant que l'exercice du pouvoir apparaîtra comme une série de querelles entre individus, le pouvoir aura la paix. Hamlet s'est trompé de guerre. Le philosophe Michel Serres, à ce propos, a une terrible formule: «On prépare toujours la dernière guerre, jamais la prochaine.»

flamboyant

Si ce *Hamlet* était un spectacle très prenant, il était à l'opposé de ce que l'on pourrait appeler un théâtre de divertissement: si presque tous les spectacles théâtraux au Québec sont conçus pour être «assimilés» en une seule représentation, ce *Hamlet*

3. La marionnette est une image récurrente dans cette production. À part celle figurant Guildenstern et celles utilisées dans le prologue de la pièce dans la pièce, on a le crâne de la scène du cimetière qui n'était pas, comme le veut l'imagerie traditionnelle, utilisé comme objet de contemplation. Hamlet le manipulait comme une marionnette évoquant le bouffon Yorick.

Sur les remparts d'Elseleur, Hamlet (Jean Marchand) entaille la main d'Horatio (Alain Grégoire) en lui demandant de jurer le secret «sur cette lame», pendant que Claudius (Septimiu Sever) et Gertrude (Monique Miller) épient. Photo: Francisco.





Horatio (Alain Grégoire) et Hamlet (Jean Marchand) avec le crâne de Yorick. Ce crâne, non plus donné à contempler, mais animé comme une marionnette qui rappelle encore plus cruellement la vitalité de Yorick. À droite, un comédien (Hubert Loiséille) pour deux fossoyeurs: corps à deux âmes dont le dialogue se charge d'accents beckettien. Photo: Francisco.

fait exception. Pourtant, scène à scène, tout était d'une clarté éblouissante; des passages obscurs du texte prenaient un sens éclatant. Rarement la lecture d'un texte aura été aussi raffinée, aussi serrée. Paradoxalement, cette clarté des fragments débouchait sur une grande complexité d'ensemble. Comme un livre profond qu'il faut relire pour le bien pénétrer, *ce Hamlet* était à revoir pour en apprécier toute la richesse. Une utilisation plutôt flamboyante de la musique (particulièrement des pièces romantiques), souvent jouée au piano par Hamlet/Jean Marchand lui-même⁴, toujours déclenchée par lui (magnétophone, électrophone) baignait certains moments de la représentation d'un lyrisme plein de magnificence qui aurait pu se retourner contre le sens général de la production si ces moments n'étaient pas si clairement rapportés au personnage même de Hamlet et à ses aspirations romantiques. Malgré certaines tares, tels les longueurs de la seconde partie dues au trop d'importance, en rapport avec l'économie générale de la production, accordé au récit du voyage de Hamlet, et le combat final, présenté comme un combat de corps à corps plutôt qu'un duel à l'épée, que l'inégalité physique des deux protagonistes rendait trop peu crédible⁵, *ce Hamlet* était générateur d'un plaisir théâtral d'une exceptionnelle densité.

4. Rappelons que l'interprète de Hamlet a fait son Conservatoire de musique en piano avant d'entreprendre ses études d'art dramatique.

5. Le comédien Paul Savoie, au sujet de cette scène, a eu une expression heureuse: « La vérité des corps, disait-il, n'était pas respectée. »

les deux hausvater

Finalement, on ne peut s'empêcher de revenir sur Hausvater pour conclure. À la lumière des productions précédentes de ce metteur en scène, ce *Hamlet* nous le confirme comme un artisan qui travaille à deux niveaux. D'abord, une grande importance accordée à l'Histoire, dans un continuel jeu de va-et-vient: il utilise les textes dramatiques pour éclairer certaines attitudes, certains mouvements, dans des circonstances historiques données et, inversement, il utilise des éléments de l'Histoire pour donner force à ses lectures des textes. L'autre niveau semble relever d'obsessions qui se transportent de spectacle en spectacle: la mécanique du pouvoir, l'utilisation oppressive de la sexualité et la difficulté (et l'urgence) de trouver un sens à l'existence dans des circonstances troublées. Le trajet même de ce *Hamlet* nous rapporte au trajet de son metteur en scène. Si 1945 n'est pas une charnière particulièrement importante pour un Nord-Américain, elle l'est pour un Européen et justifie, de son point de vue, de faire commencer là l'histoire (contemporaine) de Hamlet; par contre, son point d'arrivée le place parmi nous: la mort de l'humanisme dans le pouvoir que nous subissons, les illusions que l'on entretient à ce sujet, sont des problèmes qui nous appartiennent.

paul lefevre