SAISON 2021/2022
DOSSIER DE PRÉSENTATION

HAMLET

MAR 1ER FÉVRIER 20H

Compagnie Kobal't/ Théâtre
DÈS 15 ANS
DURÉE 2H

LE DOME THÉÂTRE

Le Dôme Théâtre Scène conventionnée d'intérêt national « Art en territoire »
135, place de l'Europe 73200 Albertville - www.dometheatre.com
Billetterie 04 79 10 44 80/ Administration 04 79 10 44 88

HAMLET

d'après *La tragique histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*
de William Shakespeare

nouvelle traduction, adaptation et dramaturgie
Clément Camar-Mercier

création collective

mise en scène **Thibault Perrenoud**
collaboration artistique **Mathieu Boisliveau**
lumières et régie générale **Xavier Duthu**
scénographie **Jean Perrenoud**
costumes **Emmanuelle Thomas**
construction **Franck Lagaroje**
son **Emile Wacquiez**
régie son et plateau **Raphaël Barani** ou **Lucas Garnier**
assistanat plateau **Anahide Testud**

avec
Mathieu Boisliveau Horatio
Pierre-Stefan Montagnier Le Fantôme / Claudius
Guillaume Motte Laërte / Polonius
Aurore Paris Gertrude / Ophélie
Thibault Perrenoud Hamlet

production déléguée **Kobal't**
en coproduction avec La Halle aux Grains - Scène Nationale de Blois, Le Théâtre de la Bastille - Paris, La Passerelle - Scène Nationale de Gap, le POC d'Alforville, Le Théâtre d'Arles, la Scène Nationale 61 d'Alençon, le Théâtre des Quatre Saisons de Gradignan. Avec le soutien de la Scène Watteau de Nogent et de la MAC de Créteil.
avec l'aide du Conseil Régional d'Ile de France et du département du Val de Marne

remerciements Jim Perrenoud, Martine Perrenoud, Jaques Paris, Brigitte Jaques-Wajeman, José Alfarroba, Jonathan Motte, Françoise et Antoine Camar-Mercier, Annick Weisslinger, Valentine Perrenoud, Thomas Fournier, Jules, Karin Allik, Tristan Barani, Baptise Dezerces

RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Le roi du Danemark est mort. Son frère Claudius a donc été appelé à lui succéder. Il a pris comme épouse la veuve de l'ancien roi : Gertrude. Hamlet, fils du roi décédé et de celle-ci, est en deuil et n'arrive pas à accepter si rapidement que sa mère se remarie, surtout avec son oncle.

Une nuit, au château royal, le fantôme de l'ancien roi apparaît à son fils pour réclamer vengeance. Il lui annonce, en effet, qu'il n'est pas mort d'une piqure de serpent, comme on le dit, mais assassiné par son frère. Sceptique sur la nature de cette apparition et suspectant une manipulation diabolique, Hamlet décide de simuler la folie avec ses proches dont la jeune Ophélie, son amante, qu'il abandonnera violemment. En y conviant la cour, il choisit ensuite de mettre en scène une pièce de théâtre qui représente un meurtre similaire à celui que lui a raconté le spectre pour scruter la réaction de son oncle Claudius. Cela ne manque pas : le roi est choqué, le spectre de son père disait donc la vérité. Hamlet n'a pas d'autres solutions que d'être entraîné dans une spirale infernale : tantôt hésitant à se venger, tantôt en proie avec ses interrogations les plus profondes, tantôt manipulateur, tantôt en conflit avec sa mère : scène qui s'achèvera d'ailleurs par le meurtre accidentel de Polonius, père d'Ophélie et de Laërte. Meurtre qui entraînera la folie et le suicide d'Ophélie. Lors de l'enterrement de celle-ci, Laërte prend à parti Hamlet, qu'il considère responsable de tous ces maux : un duel sportif s'organise donc entre les deux mais Claudius complote avec le frère d'Ophélie pour empoisonner Hamlet lors de ce jeu. Après une série de rebondissements improbables, Gertrude, Claudius, Hamlet et Laërte meurent de ce poison. Seul survivant, Horatio, le meilleur ami d'Hamlet.

LE MOT DU METTEUR EN SCÈNE

Après trois ans passés aux côtés de Shakespeare en interprétant *Richard II*, j'ai eu envie d'en reprendre pour plusieurs années. En effet, j'ai découvert en tant qu'acteur à quel point cet auteur permet de tout accueillir, de tout interpréter, de tout ressentir, de tout penser – tout le temps – et d'être concrètement au présent, malgré la distance qui peut séparer le propos des pièces et notre époque contemporaine. Chaque nouvelle mise en scène de ses pièces peut nous offrir une vraie nouvelle lecture, à l'infini. Shakespeare est, en cela, du théâtre pur.

Parallèlement à cette tournée de *Richard II*, j'ai mis en scène deux pièces : *Le Misanthrope* de Molière et *La Mouette* de Tchekhov. Une aventure shakespearienne s'imposait encore davantage pour achever ce triangle d'or des trois grands classicismes : russes, français et, donc, élisabéthain. L'auteur étant choisi, *Hamlet* s'est imposé pour d'autres raisons. Tout d'abord, La Mouette en est une adaptation libre. En travaillant le texte de Tchekhov, je travaillais déjà Hamlet. Ensuite, mon travail d'acteur autour de la figure de Richard II m'a aussi mis sur la voie du prince de Danemark. Ce roi d'Angleterre, écriture de jeunesse de Shakespeare, est largement annonciateur d'Hamlet : c'est son père, son frère et son cousin.

Fervent défenseur de la nécessité d'une nouvelle traduction pour chaque mise en scène, commander ce travail à Clément Camar-Mercier était évident. Pour l'avoir expérimenté au plateau sur *Richard II*, je ne pouvais pas m'imaginer de ne pas partager un tel bonheur, ne serait-ce que celui des acteurs qui le jouent et des spectateurs qui l'entendent. Le dramaturge m'ayant aussi accompagné en s'occupant de la traduction de *La Mouette*, je connais ses qualités en répétitions et la cohérence de l'équipe que nous formons.

Dans la continuité de nos deux précédentes créations avec la compagnie Kobal't, je poursuis les pistes qui me sont chères : travailler une langue classique dans un espace contemporain dont le spectateur est la clé de la scénographie. Ne jamais travailler sur une image simplement frontale mais sur un public qui dessine l'espace. Avec les acteurs : toujours fouiller, toujours creuser, toujours racler. Ne jamais juger les personnages. Travailler le texte. Être au cœur des situations à deux pas du public. Et, enfin, faire de la représentation théâtrale un événement où l'acteur se confronte sans fards aux spectateurs pour devenir son intime au point de le convoquer lui-même dans la fiction, au sens métaphorique – c'est-à-dire par l'intellect – comme au sens réel – c'est-à-dire par des sensations.

Face à ce défi, j'ai décidé que l'adaptation soit faite pour cinq acteurs. Ce chiffre n'est absolument pas un hasard, il part d'une réalité concrète que je me suis posée sous forme de question : avec qui dois-je monter cette pièce ? Pour des motivations intimes comme artistiques, leurs noms me sont parvenus comme une évidence, ils étaient quatre pour tous les rôles, sauf Hamlet, que je jouerais. Un travail dramaturgique approfondi m'a ensuite permis de rendre nécessaire ce choix, de comprendre ce qui me poussait à aller vers cette voie.

Ce serait mentir que d'affirmer comme une révélation que cette pièce doit se monter avec cinq acteurs – dont le metteur en scène jouerait Hamlet – c'est plutôt, comme souvent dans une démarche artistique, un cheminement personnel qui, s'il est obscur dans un premier temps, finit par se révéler fondamental. Comme s'il ne fallait pas mettre en scène une énième fois *Hamlet* mais qu'il fallait l'éprouver de l'intérieur en tant qu'acteur mais aussi en tant que metteur en scène. Ainsi, j'aime me dire que pour mettre en scène Hamlet et en faire ce fantasme artistique le plus démesuré, cela passerait en un sens par le mettre en scène, le jouer et le jouer avec ces personnes-là seulement.

Cette intuition devenue concrète, les autres parcours de rôles se sont très facilement révélés de part les perspectives psychanalytiques que la pièce englobe. Freud a tellement puisé, pour fonder sa science, dans la culture théâtrale et mythologique, et dans cette pièce en particulier, que l'on ne peut échapper à cette lecture en gardant toujours à l'esprit que c'est la psychanalyse qui a copié le théâtre et non l'inverse. Le père sera ainsi joué par le beau-père, l'amante par la mère, un fils et son père se confondront quand le meilleur ami et confident, se transformera en l'apôtre qui devra faire proliférer la bonne parole du sacrifié.

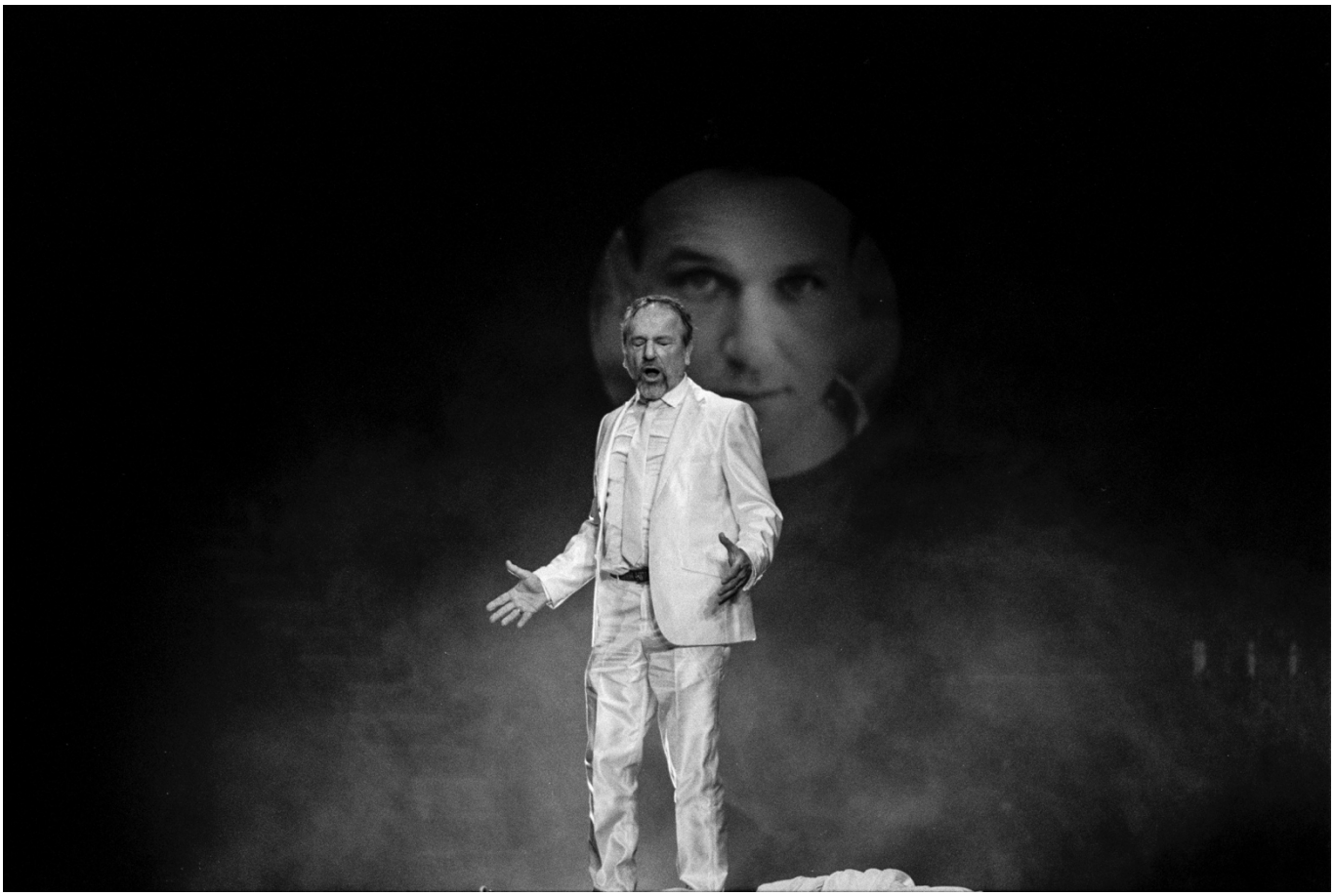
Il me paraît important de considérer la pièce dans sa contemporanéité. Pourquoi monter *Hamlet* aujourd'hui n'est pas une interrogation à prendre à la légère. Il faut ainsi pouvoir embrasser toutes les ramifications qui se posent à travers les différents niveaux d'intimité invoqués par la question. À son fameux « être ou ne pas être », qui semble être la question, nous devrons y répondre à toutes les échelles. Le suicide n'est pas la seule idée à être invoquée ici, loin de là : Hamlet, la pièce comme le personnage, propose d'interroger notre vie quotidienne et notre capacité à pouvoir la modifier. Continuer à vivre comme ça ou ne pas le faire, me paraît plus juste pour résumer sa question. Quelle capacité ai-je à influencer ma propre vie ? Un psychanalyste vous dirait grossièrement que votre vie réelle, celle où vous êtes devenu vous-même, ne commence que quand vous avez réussi à tuer le père. Ainsi, si l'on parle de ma trajectoire artistique, monter *Hamlet* peut être vu comme tuer notre père du théâtre. Si l'on agrandit l'échelle pour regarder d'un peu plus haut, se pose alors une question politique et contemporaine brûlante : doit-on continuer à payer pour le mode de vie de nos pères ? Hamlet est-il contraint d'accomplir une violente vengeance tel que lui réclame le fantôme de son père ? Sommes-nous contraints d'accepter une vie telle qu'on nous l'impose ? Doit-on continuer d'alimenter ce vaste système violent et inégalitaire qui semble être la seule solution à une vie terrestre équilibrée ?

Hamlet, courant vers son destin, nous offre une possibilité de nous purger. Comme le Christ en son temps, et avant que sa doctrine ne soit accaparée par un système féodal oppressif s'en réclamant, le prince danois propose une réinitialisation de notre monde et de notre morale pour nous faire sortir de l'obscurantisme. Il coupe le cordon ombilical des folies de nos pères pour nous en libérer. La jeunesse veut-elle vraiment réitérer la violence des générations précédentes et doit-elle même encore s'en sentir coupable ou ne peut-on pas, enfin, espérer passer à autre chose sans se faire insulter d'utopiste ?

Thibault Perrenoud

CLAUDIUS : *C'est adorable et tout à fait naturel, Hamlet,*
De faire honneur à son père par les devoirs du deuil,
Mais il faut se rappeler que ce père qui était le vôtre
Avait perdu un père qui était le sien
Et ce père qui était le sien avait perdu son père à lui.
On survit à son père et l'impératif de la filiation
Exige – pour un temps – un funèbre chagrin.

Hamlet, William Shakespeare, 1603
Traduction Clément Camar-Mercier



Lui, Hamlet, sait qu'il est coupable d'être, il est insupportable d'être. Avant tout commencement du drame d'Hamlet, Hamlet connaît le crime d'exister, et c'est à partir de ce commencement qu'il lui faut choisir, et pour lui le problème d'exister à partir de ce commencement se pose dans des termes qui sont les siens : à savoir le « To be, or not to be » qui est quelque chose qui l'engage irrémédiablement dans l'être comme il l'articule fort bien. C'est justement parce que pour lui le drame œdipien est ouvert au commencement et non pas à la fin, que le choix se propose entre « être » et « ne pas être ». Et c'est justement parce qu'il y a cet « ou bien... ou bien... » qu'il s'avère qu'il est pris de toute façon dans la chaîne du signifiant, dans quelque chose qui fait que, de ce choix, il est de toute façon la victime.

Le désir et son interprétation, Jacques Lacan, 1958

QUELLE EST LA QUESTION ?

Il faut savoir se rendre à l'évidence : rajouter sa pierre à l'édifice de l'histoire théâtrale d'*Hamlet* est une entreprise qui puise une partie de sa beauté dans sa vanité. Cela trace d'ailleurs une de nos lignes directrices dans ce projet : revenir à l'essentiel.

Revenir à l'essentiel, c'est, avant tout, se replonger essentiellement dans l'œuvre, dans ce qu'elle raconte concrètement et se replonger aussi dans l'énergie du théâtre élisabéthain qui a permis l'émergence de pareils monuments avec un goût décomplexé pour le divertissement et l'action. Oui, *Hamlet* a été étudié, tordu dans tous les sens de manière magistrale par les grands maîtres littéraires, universitaires et psychanalytiques, et c'est ce qui le rend passionnant. Mais fort est de constater que si c'est bien la pièce la plus connue du monde, la plus conceptualisée même, on ne la connaît que très peu et pour ce qui est de son auteur, si tout le monde sait son nom, on ne s'intéresse que très peu à sa manière de travailler, loin de l'image du maître littéraire incontournable qu'il est devenu, à juste raison, aujourd'hui. À la manière de la Bible, nous constatons simplement que les commentaires et les représentations sont devenus plus connus que le texte lui-même, que nous oublions bien facilement le contenu : par exemple, le fruit défendu n'est pas une pomme... Mais de ce récit, il nous reste la pomme, étrange histoire du commentaire devenu plus fort que l'œuvre.

D'*Hamlet*, on a tous « être ou ne pas être », solide ciment de l'inconscient collectif occidental et tremplin philosophique pour les quatre siècles à venir. Mais que raconte cette pièce et quel est l'artisanat à l'épreuve de sa naissance ? Voilà les deux questions triviales que nous nous poserons pour entamer une nouvelle dramaturgie d'*Hamlet*.

LE THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN

Ce qui nous est parvenu de l'état d'esprit du théâtre élisabéthain est une donnée qui nous paraît essentielle pour mettre en scène *Hamlet*. Nous aimons nous rappeler que ce que l'Histoire a créé, c'est-à-dire une pièce jetant les bases de la psychanalyse, de la philosophie, un monstre de la pensée jouant des concepts les plus pointus, n'était pas du tout ce qui lui était destiné, comme toutes les pièces de Shakespeare, d'ailleurs. C'était une simple pièce de théâtre populaire, destinée à tourner quelques années en Angleterre, avant de retomber dans l'oubli. C'est une pièce de troupe, où les acteurs participaient en répétition à l'écriture de l'œuvre, c'est une reprise d'une vieille légende danoise, déjà adaptée en Italie et en Angleterre.

Il n'y a jamais eu de velléité d'édition chez Shakespeare, c'est une donnée plutôt tardive. Sauf pour ses sonnets, il n'y a jamais eu de véritable Shakespeare-auteur tel qu'on peut se l'imaginer à travers l'image d'Epinal d'un écrivain seul, planchant à son bureau à l'écriture de son chef d'œuvre. Hamlet a été écrit sur le plateau et dans les tavernes dans un seul but : plaire au public, faire rire, faire pleurer : bref, divertir et, surtout, être un succès pour gagner sa croûte.

Cette réalité n'est absolument pas réductrice, bien au contraire. Faire un tel chef-d'œuvre avec une ambition si pragmatique relève du véritable génie.

Chez Shakespeare, tout peut s'expliquer par les contraintes techniques : par exemple, s'il y a autant de personnages, c'est qu'il y avait autant de comédiens à faire jouer. Le théâtre élisabéthain, c'est une aventure de troupe, c'est la jouissance du moment présent : celle de la représentation. En ce sens, cette époque a jeté les bases de ce qui apparaîtra bien plus tard à Hollywood et son classicisme cinématographique dont la donnée essentielle a toujours été de produire le plus grand nombre de films dans des normes établies, de fidéliser les spectateurs et de rapporter le plus de bénéfice possible. De ce cahier des charges apparemment bien réducteur est né les plus grands films et les plus grands cinéastes de l'histoire. Revenir à l'essentiel, parfois, est bien plus créatif. En se rappelant de cela, nous voulons juste nous rappeler qu'*Hamlet* a été créé dans cet état d'esprit, pour récupérer ce que l'on peut de joie, d'envie et d'euphorie pour les spectateurs, retrouver le grand spectacle, le plaisir populaire sans jamais négliger son exigence la plus aiguë. Car nous aimons croire que l'exigence n'est pas contradictoire avec le plaisir, voir même que plus il y a de simplicité, d'honnêteté et d'immédiateté dans le rapport des spectateurs au théâtre, plus les dimensions philosophiques les plus complexes ont une chance de se faire entendre.

LA PIÈCE

Après un peu de matérialisme historique et un retour aux conditions de création, il nous reste ensuite le texte lui-même. Nous sommes surpris, par exemple, de voir que dans la majorité des résumés de l'œuvre (même d'éditions savantes) Claudius aurait tué Hamlet-père avec la complicité de Gertrude. Ceci est écrit nulle part mais il y a fort à parier que c'est de notoriété publique. Cet exemple parmi tant d'autres nous donne envie de relire l'œuvre, très simplement. Il n'est dit nulle part que Claudius et Gertrude ne s'aiment pas : en effet, on pourrait ainsi bien imaginer que le mariage entre Hamlet-père et Gertrude ait été arrangé politiquement et qu'elle en aimait, en fait, un autre. Il n'est jamais dit, sauf dans la bouche d'Hamlet, que son père était un bon roi. Nous avons plutôt affaire à un fils obnubilé par le désir que son père soit le meilleur.

Nous savons qu'il y a toujours toutes les raisons de monter *Hamlet*, toutes les nécessités sont valables, à toutes les époques, dans toutes les circonstances : nous avons les nôtres. C'est une pièce terriblement efficace, magistrale dans sa langue comme dans son contenu, c'est aussi la suite logique de notre travail et de nos réflexions sur les classiques. Ce sont des rôles gigantesques, des scènes effarantes, c'est un rapport sur la filiation et sur l'éducation que nous vivons de plein fouet à notre âge, c'est une leçon sur le désir que Lacan n'a pas mis moins de six conférences entières à décrypter. C'est aussi la pièce qu'il faut affronter un jour, nous avons décidé que ce serait maintenant.

Le plus important est de se souvenir que, prise dans les torrents de l'Histoire, *Hamlet* est devenu un mythe mais il est aussi important de se rappeler que c'était avant tout une pièce, et quelle pièce.

ÊTRE OU NE PAS ÊTRE

Extérieur ou intérieur, lumière ou noir, monologue ou dialogue, fantôme ou vivant, bruit ou silence, pensée ou action, acteur ou spectateur, mariage ou enterrement, conscient ou inconscient, fiction ou réalité, entrée ou sortie, jouer ou parler, rire ou pleurer, comédie ou tragédie, prose ou vers : bref, être ou ne pas être ?

Phrase clé et refrain le plus célèbre de l'histoire du théâtre : c'est la question. Cette problématique binaire, nous avons souhaité l'envisager comme la clé de compréhension de l'œuvre et comme fil rouge de cette mise en scène. Du dilemme d'ouverture jusqu'au duel final, nous développons les chocs qu'appelle cette dramaturgie du paradoxe. Hamlet traverse autant mentalement que physiquement l'épreuve de cette pièce : ce que devra révéler la mise en scène en jouant sur les oppositions, dont cette petite énumération pompeuse nous a permis d'entrevoir leur champ infini.

Si ces propositions radicales atteignent leur paroxysme à travers le mot d'Hamlet : être ou ne pas être, elles sont aussi prégnantes dans le rôle du fantôme du père. En effet, Shakespeare convoque la mort au sein même de la vitalité du théâtre. Cette proposition est un des grands défis de mise en scène de la pièce autant par le paradoxe qu'elle invoque que par l'attente que les spectateurs en ont. Même si on ne connait pas la pièce, on sait souvent qu'il va y avoir un spectre et on en attend la représentation. *Hamlet* regorge bien évidemment d'autres défis : du théâtre dans le théâtre aux nombreux monologues en passant par les fossoyeurs, à la folie d'Ophélie jusqu'au carnage final du duel.

Comme un aperçu des processus créatifs que nous avons souhaité multiplier dans le travail, lié à la jouissance théâtrale qu'invoque cette pièce, nous nous attardons rapidement ici sur la mise en scène du spectre, spécifiquement dans la première scène.

Dès le début de la pièce, l'obscurité est présente, elle est nommée : les guetteurs ne se voient pas. Le spectre apparaîtra dans ces conditions. Nous avons creusé cette sensation d'obscurité pour en faire un leitmotiv important de la mise en scène. Ainsi, chaque apparition ou rapprochement du spectre entraîne le noir total dans la salle, laissant libre court à l'imagination du spectateur sur la réalité de ce fantôme et la forme qu'il endosse. Existe-t-il autre part que dans « l'œil de l'esprit » d'Hamlet ?

Chacun réagit très différemment au noir, cela peut être le lieu de la surprise et de l'enfance comme le lieu des cauchemars et des peurs. Le spectre aussi, est dans ce paradoxe. Terreur ou bienveillance ? Les deux : il faut s'amuser à avoir peur. Quand les lumières se rallument après la première scène, la surprise du banquet euphorique vient effacer la tension palpable d'un fantomatique noir : la vie reprend subitement le dessus de la mort, comme la reprise du souffle d'un noyé ou une sortie de coma.

Hamlet doit faire traverser aux spectateurs toutes les réalités : depuis celles du ciel jusqu'à celle de la terre. Paradis ou enfer ?

Tout dépend du point de vue : si c'est l'obscurité qui vous étouffe ou la décadence orgiaque qui vous dérange...

Les trois guetteurs, quant à eux, voient aussi le spectre, hallucination collective ou apparition réelle ? Dans une scène avec Gertrude où il réapparaît, celle-ci ne le voit pas. Les spectateurs non plus, il fait toujours noir mais ils l'entendent. Il y a donc ceux qui ont la capacité de voir les morts et ceux qui ne l'ont pas. Nous aimons nous poser la question : de quel bord sera le public ?

HAMLET : *Être ou ne pas être. C'est la question.*
Est-il plus noble pour l'esprit
D'endurer les coups et les flèches d'un scandaleux destin
Ou de lever une armée contre nos océans de douleur ?
Et, en se battant, les achever. Mourir. Dormir.
Rien de plus. Ainsi dormir pour dire finir.
Finir : les peines du cœur, tremblements hérités de la chair,
C'est une jouissance désirable. Mourir, dormir.
Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est là l'obstacle.
Oui, si l'on rêve dans le sommeil des morts,
Après avoir fui cette spirale mortelle, à quoi bon ?
C'est cette pensée qui offre à la calamité une si longue vie :
La peur que, même mort, nous continuerions à rêver.
Oui, qui voudrait supporter les fouets et la morbidité du temps,
L'oppression, la bêtise de tous les orgueilleux,
Les tourments d'un amour méprisé,
La lenteur de la justice, l'insolence du pouvoir,
Et les humiliations de tous ces parasites
Que notre patience endure bien trop silencieusement
Alors que d'un coup, tac, terminé, on pourrait les faire taire ?
Mais sans l'effroi de ce pays inexploré
Dont le voyageur ne revient pas vivant,
Qui serait encore là pour porter ce poids ?
Qui pour geindre ? Qui pour suer ? Qui pour respirer ?
Personne... Car c'est cette peur de ce qu'il y a après la mort
Qui nous fait supporter le fardeau de la vie.
Aussi affreux soient-ils,
Nous préférons les maux qui nous sont familiers
Plutôt que ceux qu'on ne peut pas même imaginer.
La conscience fait de nous tous des lâches
Et la teinte d'origine de nos résolutions
Perd ses couleurs au contact de la pensée.
Oui : tout ce qu'on veut entreprendre de grand
Ne se termine jamais par un acte.
Chut. La belle Ophélie !
Souviens-toi de mes péchés...

Hamlet, William Shakespeare, 1603
traduction Clément Camar-Mercier

Si je me demande à quoi juger que telle question est plus pressante que telle autre, je réponds que c'est aux actions qu'elle engage (...) Je vois que beaucoup de gens meurent parce qu'ils estiment que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Il est question ici, pour commencer, du rapport entre la pensée individuelle et le suicide. Un geste comme celui-ci se prépare dans le silence du cœur au même titre qu'une grande œuvre. L'homme lui-même l'ignore. Un soir, il tire ou il plonge. D'un gérant d'immeubles qui s'était tué, on me disait un jour qu'il avait perdu sa fille depuis cinq ans, qu'il avait beaucoup changé depuis et que cette histoire « l'avait miné ». On ne peut souhaiter de mot plus exact. Commencer à penser, c'est commencer d'être miné. La société n'a pas grand-chose à voir dans ces débuts. Le ver se trouve au cœur de l'homme. C'est là qu'il faut le chercher. Ce jeu mortel qui mène de la lucidité en face de l'existence à l'évasion hors de la lumière, il faut le suivre et le comprendre.

Le mythe de Sisyphe, Albert Camus, 1942

ESPACE PUBLIC

Il nous semble important, dans le cas précis de Shakespeare, de s'intéresser à l'espace originel des représentations de ses pièces. Elles se jouaient dans des théâtres à dispositions circulaires, dont le plus connu reste le théâtre du globe. Shakespeare n'était pas qu'auteur de théâtre, il était aussi acteur et directeur de sa compagnie. À l'époque, il n'y n'avait pas encore de metteur en scène à proprement parler mais, en tant qu'auteur, son rôle s'en rapprochait. Ainsi, certaines caractéristiques de son écriture comme, par exemple, le foisonnement des adresses, la place du public et les monologues sont intimement liées à ce dispositif théâtral précis dont il faut avoir connaissance pour comprendre certaines clés de son théâtre.

Déjà, à cette époque, le théâtre était un des seuls divertissements populaires, les gens de toutes conditions et origines s'y retrouvaient des journées entières. Loin de nos salles obscures, la salle n'avait pas de toit et le public du parterre y était debout, entourant la scène. Les balcons permettaient aux plus aisés d'apprécier le spectacle assis. Les pièces y étaient très longues, on y entrait et on y ressortait à sa guise. Le silence n'était pas vraiment de mise, on y parlait, on interpellait les acteurs, on mangeait, on buvait, on forniquait. Bref, du spectacle vivant, du vrai. Mais qu'est-ce que ça nous raconte ?
Quelque soit la profondeur et l'intelligence des pièces, ce dispositif retirait au théâtre toute austérité, toute solennité. C'est ce paradoxe, présent jusque dans l'écriture et les niveaux de langage de Shakespeare, qui rend ces pièces uniques. Le rapport au public recherché était ainsi direct et actif, que ce soit pour les acteurs comme pour les spectateurs : c'était un rapport de vivant à vivant. On ne demande pas au spectateur de s'éteindre mais on cherche à le tenir éveillé, à l'exciter, à le convoquer. Le spectateur se voit, il est dans la même lumière que les acteurs, il entoure la scène : il est terriblement concerné par la représentation et, en même temps, il en est apparemment extérieur. La distanciation fonctionnait déjà : on éloignait pour mieux rapprocher. Ainsi, malgré (ou plutôt grâce) à ce qui peut s'apparenter à une mise à distance, à un chaos, quand Juliette s'apprêtait à boire son poison, il n'était pas rare qu'un spectateur hurle : « no ! ». C'est exactement ce que nous recherchons.

Il nous est apparu indispensable pour monter Shakespeare de repenser les lignes de ce dispositif dans les conditions d'aujourd'hui. Certes, les spectateurs ne sont pas les mêmes, l'espace de théâtre n'est pas le même, le théâtre n'est plus un divertissement majoritairement populaire, nous ne sommes plus debout, nous n'avons plus la même écoute ni même, tout simplement, le même mode de vie. Ce n'est pas nostalgique, c'est réaliste. Pour penser un espace shakespearien contemporain, nous croyons donc judicieux d'essayer d'adapter à notre époque une condition jouissive de spectateur qui était propre à l'époque élisabéthaine : celle d'être au centre d'une agitation et d'un foisonnement presque sans limite qui permettent, malgré tout, des ruptures pour laisser la place à la pensée et à l'émotion pure. L'espace imaginé se rapproche d'un tri-frontal où les espaces de jeu et du spectateur se confondent.

Ainsi, nous tentons de créer les possibilités d'un public décomplexé mais attentif dans un espace explosé mais rigoureux. L’espace se modulera autour de trois cérémonies avortées, trois mouvements de scénographie : le mariage de Claudius et Gertrude, le théâtre d’Hamlet et l’enterrement d’Ophélie.

photos : Gilles Le Mao

Kobal’t

Mathieu Boisliveau, Thibault Perrenoud et Guillaume Motte, acteurs et metteurs en scène, se sont rencontrés il y a quinze ans lors de leur formation au Conservatoire d’Art Dramatique d’Avignon. Chacun a depuis suivi son propre parcours, travaillant sous la direction d’artistes tels que Brigitte Jaques-Wajeman, Jean-François Sivadier, Roméo Castellucci, Bernard Sobel, Daniel Mesguich, Jacques Lassalle, Jean-François Matignon, Nicolas Ramond, Tiago Rodrigues...

Tous trois sont habités par le même désir de servir des œuvres où la relation textes-acteurs-spectateurs est essentielle, avec un public partenaire, inclus et partie prenante de la représentation.

Kobal’t s’en tient aux faits, au « corps du délit ». Pas de réponse, pas de résolution, pas de morale, pas de message. Amener l'œuvre théâtrale à ce point de tension où un seul pas sépare le drame de la vie, l'acteur du spectateur. Un théâtre des opérations. Un théâtre contre la perte du sensible et du sens. Un théâtre furieusement joyeux, cruellement drôle.