Espace scénique, espace gestuel : deux mises en scène d'"Hamlet"

Autor(en): **Torracinta, Pascale**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **14 (1988)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-258732

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ESPACE SCÉNIQUE, ESPACE GESTUEL

Deux mises en scène d'*Hamlet*

> C'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est pour une part énorme un *non-dit du texte*, une zone particulièrement trouée – ce qui est proprement le *manque* du texte de théâtre – que se fait l'articulation texte-représentation.
>
> Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*

Le théâtre est, avant toute chose, une affaire d'espace. C'est aussi une pratique, à la fois matérialiste et dialectique. Pas de meilleure analyse de texte, en effet, que son inscription sur une scène. Le sens de l'œuvre dramatique y est constamment éprouvé par cette autre écriture (geste ou mouvement) pour laquelle l'espace est un support productif. Plus qu'une simple donnée initiale, l'espace apparaît donc comme un principe organisateur et structural: il peut être plus ou moins provocateur de jeu. Il n'est jamais sans effet, en tout cas, sur ce qui vient s'y inscrire.

Mais de quel espace parle-t-on? On peut distinguer trois types d'espace mis en jeu par la représentation théâtrale: un espace *dramatique* (ou espace représenté), un espace *scénique*, dans lequel évoluent les comédiens, et un espace *théâtral* (ou *scénographique*) qui englobe l'espace scénique et l'espace des spectateurs, et se définit par le rapport qu'il instaure entre les deux précédents.

Dans les pages qui suivront, nous comparerons deux espaces scéniques conçus pour une même œuvre dramatique (en l'occurrence, la plus commentée du répertoire occidental): le *Hamlet* de Shakespeare, représenté simultanément à Paris et à Genève par Antoine Vitez et Benno Besson, dans deux nouvelles traductions françaises[1]. Nous examinerons ce que ces deux lieux scéniques révèlent comme partis pris esthétiques, ce

qu'ils instituent comme contrainte de jeu, et comment ils orientent notre lecture de l'œuvre.

La spécificité du discours théâtral, faut-il le rappeler, tient dans la nature particulière de son énonciation: le dire, au théâtre, peut toujours être mis à distance par le geste de montrer. La scène ne traduit pas, ne réalise pas le texte selon un modèle qui irait de soi. Elle porte un discours sur ce discours premier: autrement dit, elle le donne (le re-donne) à lire, à interpréter. Les meilleures interprétations d'une pièce sont celles qui s'avouent comme telles, et en laissent par conséquent supposer d'autres. En ce sens, le théâtre n'est rien d'autre que l'apprentissage infini de la relativité (et donc de la pensée). Ce serait aller trop vite en besogne, toutefois, que d'attribuer à l'espace scénique un rôle de «système de base» sur lequel viendraient se greffer ensuite tous les autres systèmes signifiants: un espace ne se définit jamais que lors de son occupation effective. L'étudier, c'est s'astreindre à observer simultanément les relations entre les personnages qui se jouent à l'intérieur. C'est aussi, consécutivement, porter son attention à la gestualité. Ainsi nous examinerons, à titre d'exemple, l'espace *gestuel* du personnage central, la façon dont Hamlet prend possession, dans chaque cas, de l'espace théâtral proposé.

Jacques Derrida définit le théâtre comme une «anarchie qui s'organise». Or, c'est précisément par le travail des distances, des figures *proxémiques* qu'est prise en charge une part importante de cette organisation. C'est dans le rapport des comédiens entre eux et des comédiens à l'espace que se joue l'essentiel de la signification de la représentation théâtrale. Le sens nous parvient non seulement par l'intermédiaire du texte proféré, mais plus immédiatement par le rapport des corps entre eux et leur inscription dans l'espace.

Il peut ainsi y avoir une relation entre la position du personnage dans l'espace physique de la scène et, par exemple, sa position sociale. Au-delà des possibilités mimétiques du lieu scénique (celui-ci figurant un intérieur ou un extérieur, etc.), il est possible de faire l'inventaire des caractéristiques sémiologiques de l'espace donné (clos/ouvert, profond/resserré, fixe/mouvant). Au-delà d'une fonction d'imitation, toute relative, nous pouvons y voir éventuellement la transposition topologique des caractéristiques d'un espace social, ou psychique (cette «Autre Scène»).

Eloge du blanc: l'espace vitézien

> La page blanche fait retour. Mais ce n'est plus celle du cahier d'écolier. Elle dit aussi notre étonnement devant l'œuvre. Et le désir d'un regard neuf. Elle est plus mentale que matérielle. Les acteurs, alors, l'occupent, la salissent, la *marquent*. Ainsi par exemple, dans le *Hamlet* de Vitez à Chaillot. Cette blancheur-là – accordée au dessin d'une architecture, d'une perspective qui n'affirme rien d'autre que la forme de notre théâtre classique – ne résiste pas à l'action. Celle-ci va la troubler, la maculer. *Hamlet*, ou la fin de notre innocence.
>
> Bernard Dort, *Journal de Chaillot*, 14

Conçu pour une série de plusieurs spectacles, le dispositif créé par Yannis Kokkos pour le *Hamlet* de Vitez est la réalisation d'un véritable projet scénographique: un même dispositif fonctionne comme une sorte de «matrice scénographique» pour trois mises en scène au moins pendant une saison théâtrale[2]. Il s'agit d'un décor emboîté dans la structure métallique du Théâtre de Chaillot: architecture éphémère qui se prolonge dans la salle en un théâtre rouge et or, «salle dans la salle» pour l'espace d'une saison. La scène se présente comme une fausse «scène à l'italienne»:

> Je n'ai gardé d'elle que le principe de la frontalité, tandis que sa conception est tout à fait différente par rapport à son modèle historique. Il s'agit d'une scène qui permet de travailler sur le gros plan, la perspective, la fragmentation, la proximité et l'éloignement[3].

La scène vitézienne n'est qu'un vaste espace vide, totalement blanc, bordé de chaque côté par des blocs ou parallélépipèdes de stuc également blanc. Outre cette géométrie des blocs qui rythment l'espace et s'imposent par leur matérialité, le site vitézien n'est rien d'autre qu'un «plein-air»: de la nudité, de la lumière. Entre ce qui forme ainsi une allée large et nue, faite de lignes droites, et la salle se cache une invisible fracture: trou d'où surgira le spectre du vieil Hamlet, fosse où sera enseveli, au quatrième acte, le corps d'Ophélie. L'aire de jeu multiplie ainsi les possibilités d'accès: le fond, les huit entrées latérales et la «fosse». Surplombant ce vide, cette béance, une bande de promontoire barre l'espace de gauche à droite; sorte de rampe ou d'avant-scène surélevée aux fonctions multiples: à la fois couloir, allée, tremplin, mais aussi siège ou table, lieu-charnière où une part de l'essentiel se jouera.

Cet espace d'abstraction, nullement mimétique du monde, pourra figurer alternativement un dehors (les remparts, une plaine, un cimetière) et un dedans (une salle du château, la chambre de la reine), un extérieur et un intérieur. La lumière et le jeu des comédiens décideront de son emploi. L'espace tel qu'il s'offre au regard du spectateur au début de la représentation subira fort peu de transformations au cours des six heures de spectacle. Des cintres tomberont des rideaux de velours rouge ou des parois blanches, percées d'ouvertures rectilignes, qui délimiteront à leur tour différentes aires de jeu, plus restreintes.

On ne sera pas surpris de l'admiration que porte Yannis Kokkos à Adolphe Appia d'une part, et à Gordon Craig d'autre part. Le décorateur de Vitez avoue s'être inspiré de la maquette du dispositif scénique conçu par Craig pour le *Hamlet* monté par Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou en 1912. Entre les deux décors, la ressemblance est frappante: dans les deux cas, la mise en scène joue de l'espace comme d'une page blanche (lignée) où s'inscrit un graphisme minimum. Telle est la contrainte essentielle de cet espace d'abstraction: le tissu des relations dramatiques y est montré de façon graphique.

Immense et blanc, l'espace vitézien est aussi profond, fuyant: grande allée éblouissante qui file vers un «horizon» tantôt obscur (gouffre, trou noir), tantôt barré, fermé. Plutôt que de rétablir la verticalité constitutive de l'espace élisabéthain, Vitez travaille sur les données d'un espace horizontal et profond: une étendue, une ligne de fuite, une perspective accentuée. Non plus la dialectique entre un haut et un bas (fortement marquée dans le tissu métaphorique de l'œuvre), mais l'opposition entre un *ici* et un *là-bas*. Le regard du spectateur se trouve entraîné malgré lui vers ce fond, ce point de fuite vers lequel convergent toutes les lignes du décor. Lorsqu'il n'est pas barré, ce trou noir est d'autant plus inquiétant qu'on ne le sent déboucher sur rien. Pour Anne Ubersfeld[4], un fond noir, au théâtre, a pour effet d'«intérioriser» le spectacle, de le transporter sur la scène psychique. Lié aux notions d'imaginaire et d'onirisme, le fond noir est ce trou duquel s'échappent les forces du mal, d'une puissance secrète et tyrannique. Il apparaît comme l'échappée vers un ailleurs le plus souvent inquiétant.

Les connotations de cet espace vide et ample, aux angles nets et lumineux, s'imposent avec évidence. Vitez, pour commencer, balaie les «miasmes» attachés au drame shakespearien. Il refuse de voir dans *Hamlet* l'œuvre baroque et mal construite d'un «histrion barbare», l'«énorme fumier» dénoncé par Voltaire. Pour Vitez, la pièce n'est pas sans lien de parenté avec la tragédie grecque (aussi compare-t-il Hamlet à Oreste) ou racinienne. Son espace sera donc génériquement classique: lieu abstrait, intemporel, qui reflète un souci de l'épure, du dépouillement:

> Dans notre esprit, c'est un espace rationnel – fabriqué par la Raison[5].

Faire de *Hamlet* une tragédie «racinienne», tel est, d'une certaine façon, le «parti pris» vitézien le plus polémique:

> Dire que *Hamlet* est une pièce logique, rationnelle, peut paraître polémique... Le monde entier – y compris les Anglais – prend en compte la formule de Voltaire au sujet du «mauvais goût barbare» de Shakespeare, opposé à l'harmonieuse sagesse des Français cartésiens. Moi, je suis positiviste, je ne crois pas au cartésianisme, ni à l'illogisme du tempérament anglais. *Hamlet* prouve un art aussi clair que celui de Mozart ou de Racine[6].

(Notons que Racine polarise tout ce contre quoi Benno Besson s'érige: le classicisme, la tragédie, l'esprit français, la ligne droite, l'épure. Pour ce dernier, *Hamlet* est bien une «histoire tragique», et non une tragédie, «surtout pas dans son acception française, à la façon du XVIIe siècle (Racine)»[7].)

Au-delà de l'argument racinien, il nous faut réfléchir plus précisément sur les implications esthétiques et dramatiques de cette «blancheur nue» de la scène vitézienne. On peut y voir, par exemple, la marque d'une attitude polémique par rapport à certains préceptes brechtiens: aucune présence visible, dans la blancheur du lieu, d'une quelconque technicité. La nudité de la scène apparaît en outre comme une réaction contre l'inflation des signes référentiels au théâtre (pensons à des metteurs en scène comme Roger Planchon, par exemple). Vitez choisit un espace de raréfaction *contre* un espace de saturation (des objets, des signes). Mieux encore, ce choix d'un lieu aussi dépouillé est emblématique du projet de Vitez par rapport à *Hamlet*: faire «page blanche» avec notre vision d'un Shakespeare baroque. Et rendre *claire* (dans tous les sens du terme) l'énigme du texte.

Un espace blanc, c'est un espace neutre, disponible, qui «ne décide pas d'avance ce qui va s'y jouer»[8]. Jacques Derrida note justement à propos du blanc qu'«il se donne d'abord, à une lecture phénoménologique ou thématique, comme la totalité inépuisable des valeurs sémantiques»[9]. Le blanc est en même temps vide de contenu sémique et réserve, latence de tous les sens possibles (comme il est à la fois l'absence de couleur et leur profond mélange). Ce qui qualifie l'espace blanc au théâtre, c'est l'intense potentialisation de ce qui va s'y passer, cette «plénitude de virtualités»[10]. Aucune *clef* n'est proposée d'entrée de jeu: le décor ne nous dit rien d'autre que son propre classicisme.

L'idée du blanc doit être rattachée enfin à un thème essentiel de la pièce: l'obsession de la tache, de la souillure. Hamlet est hanté par l'idée du corps comme chair trop lourde, pestilence, «quintessence de poussière». Par leur présence seulement (taches noires sur fond blanc), les comédiens vont venir souiller, maculer cette pureté initiale. Un tel espace est voué à la salissure:

> Le texte pourra s'y inscrire et s'y déployer mais comme une donnée d'une autre nature. Mieux, il laissera des traces: le décor est blanc, les allées et venues des acteurs, leurs mains tachées de sueur appliquées sur les parois... le saliront, le transformeront. Ainsi, entre l'œuvre et la scène, se tissera tout un réseau de rapprochements, de complicité et de métaphores. Pas de rapport à sens unique. Des retouches mutuelles[11].

Dans cet espace, l'éclairage est l'élément structurant par excellence, l'architecture laiteuse des blocs de stuc favorisant un jeu immédiat entre l'ombre et la lumière. D'une manière générale, l'espace vitézien se présente comme un espace de visibilité (d'où peut-être, la facilité de supporter sans fatigue les six heures consécutives du spectacle: la vision est nette, claire, jamais entravée). Ce parti pris de clarté marque l'opposition radicale entre son esthétique et celle de Besson. A cet égard, le traitement de la première scène est emblématique: à Paris, la pièce s'ouvre sur un espace clair (de la lumière pénètre par les trouées latérales), visible, profond. La nuit, qu'indiquent formellement les douze coups de l'horloge, est simplement *citée* par l'emploi d'un éclairage indirect, tamisé, sorte d'aurore assez douce. A Genève, en revanche, les personnages

(et, de fait, les spectateurs) sont plongés dans une obscurité presque totale. La nuit est mimétiquement *représentée* et non plus seulement indiquée. Ces deux choix d'éclairage ne sont pas sans conséquence sur notre écoute (notre entente) du texte: la toute première réplique («Qui est-ce qui est là?») est entendue à Genève pour son contenu immédiat, littéral (= je ne *vois* pas qui vous êtes). A Paris, dans un espace clair, l'entente se situe d'emblée à un niveau plus métaphorique (renvoyant au thème essentiel de l'identité non dévoilée, de l'être et du paraître).

Une écriture des corps: les personnages dans l'espace vitézien

> L'acteur doit pouvoir espacer ses gestes comme un typographe espace ses mots.
>
> Walter Benjamin, *Essai sur Bertolt Brecht*

Le rapport qui s'instaure entre l'espace géométrique, achromatique créé par Yannis Kokkos et les corps qui s'y meuvent est fondé sur une profonde *altérité*: à l'évidence, le corps est d'une tout autre nature que ce qui l'environne. Dans cet espace abstrait, massif, aux lignes parfaitement convergentes, le corps introduit le foisonnement d'un désordre: il y apporte tout à la fois le mouvement, l'épaisseur, la couleur (exclusivement le noir, le rouge et l'or), la sensualité des velours, les plis ou le flou des étoffes, la vie.

Se détachant sur un fond vide, non figuratif, le corps ne paraît pas ancré dans un milieu qui le produit, le légitime, mais il semble glisser, flotter sur toute son étendue. En même temps, il fait *tache*; il est aspérité, saillie sur sa surface. Il y a chez Vitez une grammaire du corps seul, dé-naturalisé, privilégié mais dans son contour, dans sa silhouette, mis en avant, exalté au détriment du décor (l'espace n'est qu'un *faire-valoir*). Ainsi, la distance entre les corps favorise leur découpage: avant le moment de la parole, le comédien se découpe dans une image figée; instant de la pose, du corps comme signe immobile.

L'élargissement des dimensions spatiales (par rapport aux dimensions moyennes de la scène genevoise), tant en largeur qu'en longueur, prolonge les moindres déplacements. Une économie hiératique orchestre ces mouvements; l'acteur devient lui-même le pinceau qui calligraphie l'espace blanc de la scène.

La métaphore scripturale semble tout indiquée pour rendre compte de ce rapport particulier des corps à l'espace: l'espacement entre les corps y apparaît aussi essentiel que leur présence. Un lieu vaste contraint enfin à des mouvements d'une plus grande amplitude. Dans l'espace vidé, purgé de toute substance décorative, les comédiens eux-mêmes, par leurs mouvements expansifs, suppléent à la nudité des murs et du sol.

On relèvera par exemple les courses éperdues des comédiens d'un bout à l'autre du plateau. En ces moments, l'action est toute extériorité, transposée en ce qu'il faut bien appeler, faute d'un terme plus précis, «théâtralité» pure. Dans le même sens, il faut relever certains moments de démesure gestuelle, désarticulation des mouvements d'Ophélie, tournoiements d'Hamlet. Dans ces instants se manifeste la dynamique d'un autre discours qui se tiendrait derrière le texte, tapi sous les mots, et toujours prêt à surgir. Ces gestes violents font éclater le cadre maîtrisé du discours: ils signalent l'effraction d'un désir, le débordement hystérique.

L'ordre du décor, cet espace rationnel, veille, et contraste fortement avec le chaos qui gagne progressivement la scène. Il met à nu ce qui dans le geste des personnages est la part de l'immaîtrisé, de l'irraisonné. L'espace vitézien n'est pas un espace d'*empathie*: il dit l'hostilité du monde, l'irréductibilité de notre espace intérieur avec le dehors.

Le corps déployé

Le plateau nu laisse toutes les facilités au déploiement du jeu (sans appui) de l'acteur: l'espace vide que constitue la scène vitézienne s'organise à partir du comédien, de son évolution gestuelle; par ses mouvements, l'espace s'élargit ou se contracte. Ainsi, on peut distinguer deux forces, deux «mouvements» spatiaux inverses: l'espace scénique, d'une part, comme cadre ou bordure, a tendance à clore, à englober, à refermer. A l'inverse, l'évolution gestuelle du comédien se dilate, remplit l'espace, semble vouloir en reculer les limites. Le comédien prend violemment possession de cette *aire de jeu* que constitue l'espace scénique.

Il en est ainsi des tournoiements d'Hamlet qui mettent en avant le caractère ludique du jeu théâtral. Ce geste, fortement visuel, du tournoiement a depuis toujours la faveur des metteurs en scène: qu'on se souvienne par exemple de la manière dont Peter Brook tirait parti des amples capes de soie de ses personnages, dans la mise en scène de *Timon d'Athènes* aux Bouffes du Nord, faisant référence aux tournoiements des derviches et à leurs transes. C'est aussi ce «geste» qui est le signifiant le plus explicite de la folie d'Ophélie dans la mise en scène de Klaus Michaël Grüber, présentée à la Schaubühne de Berlin la même année (image théâtrale particulièrement forte que cette jeune comédienne tournoyant sur elle-même, dans le silence le plus total, tout juste troublé par le bruit du tissu de sa robe se gonflant).

Chez Vitez, l'amplitude du mouvement rotatif d'Hamlet est accentuée par le port de la cape. Arrêtons-nous un instant sur cet élément dominant du costume chez Vitez[12]: tous les personnages apparaissent vêtus de longues capes qui traînent à terre. La cape, en ce sens, a une valeur unificatrice. Elle est l'attribut essentiel du personnage; elle signale, par exemple, son identité royale. Tous les costumes de la cour s'organisent selon la gamme chromatique de la royauté telle qu'elle est codifiée dans notre culture occidentale: le rouge et l'or. Ainsi la cape et le vêtement de Gertrude sont cousus de lamé rouge; la cape de Claudius est entièrement dorée. De même, on voit apparaître, à l'occasion des tournoiements d'Hamlet, la doublure lamée or de sa cape noire, topos du luxe aristocratique et princier. La cape est donc à la fois, côté face, le «manteau d'encre» du personnage; obscure, elle nous renvoie au caractère ombrageux et marginal d'Hamlet. Mais elle signale, en ses dessous, une autre identité (psychique, intérieure, secrète): cet or retourné, c'est la royauté refoulée, niée, prête à ressurgir au moindre débordement. Ainsi, les principes élitistes d'Hamlet ne manquent pas de réapparaître alors qu'il se heurte, au début du cinquième acte, à la logique inébranlable de l'homme du peuple. L'identité cachée d'Hamlet, la «tare» que trahit son propre vêtement (son double en sa doublure) n'est autre que ce qui le relie précisément à la figure du père: la royauté, le pouvoir.

Outre sa fonction clairement métaphorique, la cape est un élément éminemment théâtral; chargée de valeurs visuelles,

elle crée de fortes taches de couleurs, agrandit les dimensions, définit de nouvelles frontières du corps, de nouveaux contours. Dans un premier temps, elle apparaît comme un objet particulièrement contraignant: tant d'étoffe lourde, de velours, pèse sur le corps, entrave les mouvements les plus élémentaires. Collée au corps du comédien, la cape fonctionne comme un signe-épithète du personnage dont il ne peut s'émanciper aisément. Animée par la gestuelle tournoyante du comédien, voilà qu'elle permet tout à coup au corps de s'étendre sur la largeur, d'occuper plus amplement l'aire de jeu. Matière en mouvement, elle échappe à son propre poids, se décolle du corps: entre le sujet (le personnage) et son épithète (la cape) se glisse un espace, un *jeu*.

Ce déploiement peut être mis en rapport, à un tout autre niveau, avec une topique de la *révélation*, de l'ouverture du sens, qui est à l'œuvre dans la pièce. Le terme-pivot sur lequel s'articule cette question est, dans le texte anglais, le verbe *unfold*, aux sens multiples: déplier, déployer, ouvrir, mais aussi, dans son acception figurée, révéler, dévoiler (un secret). La pièce s'inscrit sous ce signe de la révélation, du dévoilement: *«unfold yourself»* est la première injonction de Francisco à la silhouette qu'il ne reconnaît pas dans la nuit (expression que les traductions françaises traduisent plus ou moins heureusement par: «découvrez-vous», «qui êtes-vous?»). L'autre que j'aperçois, qui est-il? Cette interrogation initiale parcourt, travaille *Hamlet* d'un bout à l'autre. Telle est la question qui se pose à la vue du spectre, cette «chose» à laquelle on ne peut donner un nom. Tel est l'enjeu même de l'apparition du vieux roi, figure, dans la pièce, de la révélation du secret, ce moteur de l'action dramatique. Telle est encore l'interrogation du spectateur (son attente) vis-à-vis du personnage de théâtre. *«Unfold yourself.»* Qui êtes-vous? Qu'allez-vous nous apprendre? Révélez votre secret. Cette mise en demeure désigne la fonction même de la tragédie: exposer, dévoiler, divulguer les mécanismes tragiques (le «Grand Mécanisme», dirait Jan Kott).

Sous cape, le corps est le lieu d'un inconscient, d'un secret que signe sa silhouette. Ce que ma parole déploie, mon corps à son tour le révèle, le découvre, plus explicitement encore: le voilà qui dévoile cela même que je croyais tenir caché, enfoui, ignoré, cet autre moi-même.

Projetée sur les parois blanches comme sur un écran disposé habilement pour la circonstance, l'ombre du personnage fait tache, accroche le regard du spectateur. Elle vient illustrer à point nommé le dédoublement du personnage, le dialogue constant d'Hamlet avec lui-même.

La cape et son ombre introduisent, dans la géométrie rigoureuse des blocs de stuc, une double ligne courbe, un tracé ondulatoire et mouvant, l'ébauche d'un autre rythme plastique, plus souple. Si la cape est amplification du corps dans l'espace, l'ombre à son tour est amplification (dédoublement) d'une amplification. Mais elle n'est pas son double exact; elle en a perdu l'épaisseur, l'intensité. Dans l'ombre, le vêtement est devenu un prolongement parfait du corps (l'ombre, ce mixte indissociable de corps et de vêtement); le corps, figure étoilée, agrandie, est devenu *silhouette*, cet «objet étrange, à la fois anatomique et sémantique: c'est le corps devenu explicitement dessin»[13].

En haine de la ligne droite: l'espace chez Benno Besson

Pas d'esthétique plus éloignée de l'épure vitézienne que celle de Benno Besson: Jean-Marc Stehlé, son décorateur, propose un espace resserré, circulaire, instable. Aux cubes blancs de Yannis Kokkos répondent à Genève des protubérances mouvantes de soie bleue et crénelée. Aux entrées géométriquement dessinées, cinq orifices, sortes de muscles alternativement crispés, rétractés, ou détendus.

La conception d'un tel dispositif se fonde sur un double refus: refus de l'esthétique classique «à la française» d'une part, et rejet, d'une manière générale, de toute forme figée. A la rigueur de la droite, Besson préfère les tracés courbes; aux matières solides, aux dessins nets et sans défauts, le flou, le mou, le fluctuant. Souple et malléable, le décor ne se fige jamais tout à fait: matière toujours en mouvement, par la légèreté des tissus contractiles qui le constituent, prêts à frémir au moindre souffle d'air ou au contact avec le corps d'un comédien. Dans sa souplesse, l'espace suit le trajet de la pièce dont il devient le *mime*, le mouvement textuel étant reproduit au niveau de l'écriture spatiale. Cette mouvance qui caractérise l'espace scénique est à l'image de l'entreprise théâtrale de

Benno Besson tout entière: le «jamais-fixé», le «jamais-définitif» (le metteur en scène offrant périodiquement de nouvelles interprétations des mêmes œuvres).

Ce dispositif favorise en outre la rapidité des enchaînements d'une scène à l'autre. Pas un seul instant le temps théâtral n'est suspendu: les personnages entrent et sortent avant même que le décor soit fixé. Aucune logique «réaliste», ou porteuse de sens ne commande ces entrées et sorties, souvent escamotées: les personnages appartenant à des groupes différents empruntent sans distinction l'une ou l'autre porte, aucune ne semble privilégiée. Seule importe la composition du groupe sur le plateau, l'être-là du personnage sur la scène.

Ainsi des images (des tableaux) se font et se défont, selon un rythme extrêmement rapide. Les cinq orifices (latéraux et central) fonctionnent comme autant de pores qui transpirent les personnages, bouches goulues qui tour à tour les happent puis les recrachent. Matière organique, animée, le décor menace d'engloutir à tout moment les personnages qui s'y aventurent. Cette menace «orale» d'un décor anthropomorphe était explicitement signifiée, dans une précédente mise en scène de Benno Besson, lorsque l'arrière-fond d'un décor similaire se révélait être, au quatrième acte, l'énorme bouche d'un ogre[14].

Le metteur en scène ne joue pratiquement pas sur la perspective (l'espace scénique étant sans profondeur), ni n'utilise beaucoup la verticale: ce n'est qu'au cinquième acte que le décor, s'affaissant brusquement, découvre un espace aux dimensions plus larges, tout en hauteur, sorte d'immense fosse aux parois abruptes. La sensation d'enfoncement ressentie alors par le spectateur est d'autant plus forte que l'espace a peu varié dans ses dimensions pendant quatre actes. Mais d'une manière générale, Benno Besson est bien plus préoccupé d'investir une surface: le sol, toutefois, n'est pas cette «page blanche» prête, comme chez Vitez, à accueillir le spectacle, mais un plancher de bois relativement instable, enflé, travaillé par des bosses qui en varient le relief, et recouvert d'un tapis de velours gris. Faut-il rappeler que la nature du sol au théâtre, son plan (plat ou incliné, fixe ou mobile), sa matérialité (naturelle ou artificielle, lisse ou rugueuse), ses dimensions enfin sont des éléments déterminants qui orientent considérablement notre lecture du spectacle? Qu'un sol renvoie

explicitement à un intérieur (c'est le cas de l'étonnant parquet marqueté imaginé par Grüber à Berlin) ou à un extérieur (ainsi de la scène de la Taganka à Moscou entièrement recouverte de terre à l'occasion de la mise en scène de *Hamlet* par Lioubimov), cela n'est pas sans conditionner la production du sens. D'une mise en scène à l'autre, les sols participent, chez Besson, de cette esthétique du mou, de la ligne floue, du tracé incertain. Horizontalité et fermeté (toutes caractéristiques d'un sol domestique et sans surprise) sont abandonnées au profit d'une surface houleuse, molle, instable.

Le sol incliné et variablement bosselé imaginé par Besson ne répond pas à un simple choix esthétique, à des considérations d'ordre strictement plastique. Il a d'importantes répercussions sur l'attitude des comédiens: espace contraignant, il fournit un point d'appui pour le jeu, des résistances, une base de travail (présente dès les toutes premières répétitions). Le sol, chez Besson, est un partenaire exigeant. Les bosses qui surgissent çà et là au cours de la représentation sont chargées de significations bien précises; ainsi, une bosse nouvellement surgie est le signifiant privilégié du spectre: à chaque apparition (ou évocation par la parole) du vieil Hamlet, sa bosse. Ces éminences laissent deviner des dessous de scène que l'on ne manquera pas de mettre en relation avec les fameuses trappes de l'espace scénique élisabéthain, auxquelles maintes images renvoient dans le texte original. L'apparition impromptue de ces saillies est encore l'image concrète d'un imprévisible toujours prêt à surgir et à venir bouleverser l'ordonnance de la scène. Abcès dans le décor, elles renvoient enfin à la propagation de la «pourriture» dans le royaume du Danemark et à l'imminente décomposition des corps à l'issue du drame.

Cette surface instable et capricieuse est liée, plus profondément, à toute une entreprise de déstabilisation du comédien par Besson: il s'agit pour le metteur en scène de prévenir par là le recours à certaines «mauvaises manières», à certains tics gestuels du comédien: de faire en sorte que celui-ci ne sache plus, littéralement et dans tous les sens, sur quel pied danser.

Notons pour terminer que les personnages, chez Besson, se fondent, s'intègrent dans l'espace qu'ils investissent, font véritablement corps avec lui. La relative exiguïté du plateau favorise la formation immédiate des groupes. Besson ne valorise jamais le corps seul, arrêté. Alors que Vitez crée à Paris une

dialectique entre l'espace et l'acteur, fondée sur une hétérogénéité essentielle, Besson, à l'inverse, propose un espace et des corps foncièrement homogènes. La mise en scène se présente comme un tout révélé organiquement. Jeu avec la matière, souci permanent de la «concrétude» qui ne sont pas sans rappeler, par certains aspects, la matérialité de la représentation héritée de Brecht. Les costumes, taillés dans la même fibre que le décor, sont matières (soies, velours, fourrures) avant d'être couleurs (le plus souvent, ton sur ton avec le décor). Le rapport bessonien du corps à l'espace est bien celui d'une *osmose*: le comédien devient matière dans la matière, et non plus silhouette, dessin, tracé abstrait.

Rendu à sa mère, la poussière

> Hamlet le Danois prince et pâture des vers
> Trébuchant
> De trou en trou vers l'ultime trou sans plaisir.
>
> Heiner Müller, *Hamlet-Machine*

C'est le bas qui hante l'Hamlet de Benno Besson: peu de mouvements expansifs chez le personnage, qui ne semble mû par aucune force ascensionnelle, pas de tournoiements, ni de grands déploiements (la cape, chez Besson, encombre Hamlet; celle, trop large, qu'il emprunte à la fin du troisième acte au roi de comédie n'est pas l'emblème de la royauté, mais sa dérision). Hamlet, à Genève, recherche l'horizontalité: à maintes reprises (lorsqu'il parle à Polonius, par exemple, lorsqu'il accueille Rosencrantz et Guildenstern), le personnage est à genoux, à quatre pattes, couché, à plat ventre, les jambes en l'air: animé par une grande énergie (caractéristique d'une gestuelle toute en ruptures), mais plus souvent encore rampant, volontairement a-romantique. Comme si Hamlet était agité, dès le début de la pièce, par un désir de s'enfoncer dans cette terre danoise, de pénétrer dans ses trous, de plonger dans ses fosses. Le paradigme de la névrose serait alors, pour Besson, celui du corps replié sur lui-même, introverti. L'introspection psychologique caractéristique du personnage (que l'on perçoit tout au long de la pièce dans ses monologues) serait ainsi traduite visuellement par un retour similaire du corps sur lui-même, par une sorte de mouvement d'involution, de retrait sur soi.

L'importance du sol, nous l'avons déjà relevé à propos du décor, de la terre, est essentielle chez Besson. La présence matérielle sur la scène, au cinquième acte, d'une poignée de terre dans la main du fossoyeur est appelée par la valeur signifiante de cet élément tout au long de la pièce. Piétinée, foulée, étreinte, creusée, dispersée, la terre est le lieu de la violence symbolique la plus transgressive. Nourricière et mortelle (il n'y a qu'une seule lettre qui distingue, en anglais, *womb*, le ventre maternel, de *tomb*, la fosse, la tombe), elle est étroitement liée, dans la traduction de Besson, à la figure de la mère («Rendu à sa mère, la poussière», nous dit une réplique d'Hamlet). Elle est la souillure de celui qui s'y roule. Hamlet, chez Besson, s'y complaît: «C'est tout cela qui m'a rendu fou» dit-il à propos de l'impudeur et des «peinturlurages» de la femme, mais c'est la terre qu'à ce moment il frappe de ses poings. Un des *leitmotive* du metteur en scène à propos d'Hamlet est que celui-ci passe du giron maternel à la tombe, «de trou en trou», selon l'expression du dramaturge Heiner Müller. Il n'est pas étonnant, dès lors, que le personnage soit si souvent au sol.

En fait, une véritable dialectique est à l'œuvre dans la pièce entre le haut et le bas (ainsi, au cinquième acte, on s'attarde sur le chapeau d'Osric, le jeune noble, pendant que le fossoyeur achève de creuser sa tombe). Et il est vrai que tout semble plutôt y tendre vers le bas. Le bestiaire d'*Hamlet* en est le signe le plus évident, qui ne cesse d'évoquer le serpent et le ver. Ann Lecercle-Sweet[15] discerne dans la pièce le renversement parodique de la progression ascendante d'un ordre divin; renversement explicite, par exemple, du sens de la chaîne alimentaire qui *descend* de l'homme (ce «parangon des animaux») jusqu'au ver[16]. A mesure que l'action progresse il y a un clivage entre ciel et terre, entre vers et oiseaux: même ces derniers sont retenus pour leur mouvement descendant, pour leur chute[17]. On peut lire la pièce de Shakespeare comme une variation sur le paradigme de la *chute* (et voir ainsi, dans le récit du spectre, et dans ce schéma quasi mythique du jardin et du serpent, une analogie suggestive avec l'Eden). Dans *Hamlet*, Shakespeare évoque les deux corps de l'homme, à la fois poussière et demi-dieu. Hamlet serait la figure qui tente de concilier ces deux antithèses, et dont le statut est celui d'un roi descendu vers celui d'un mendiant (de tous les caractères de Shakespeare,

Hamlet est celui qui fait le plus de jeux de mots, dont le langage est le plus «plébéien»: or l'art du *pun* est, dans le théâtre shakespearien, le propre des personnages de basse extraction sociale). Benno Besson n'hésite pas à passer par-dessus toute une tradition de mise en scène (qui a exalté en Hamlet la figure de l'étudiant sceptique, sombre et tourmenté, du personnage purement cérébral) et ressuscite la verve comique, plébéienne du personnage: son Hamlet est rampant, dépenaillé, terrien. En ce sens, la mise en scène de Besson est l'une des plus décapantes qui soit. En même temps, elle oblitère pour une grande part la réflexion humaniste de la pièce. Pas plus que Vitez, Besson ne parvient à nous faire sentir le double statut du personnage dans la pièce, ni les différentes traditions théâtrales (ou dramaturgies) que celle-ci concilie.

Le rythme, ou l'espace du sens

La profération du texte est un *geste* (le rythme étant la partie proprement «physique» du langage), au même titre que le geste corporel de l'acteur et dans un rapport dialectique avec lui. La notion de rythme de la mise en scène, en outre, échappe bien souvent à l'analyse, bien qu'elle participe de près à l'élaboration du sens.

Pour mieux cerner les rapports qu'entretiennent certains marqueurs prosodiques (débits, intonation) avec l'espace scénique d'une part, et avec la gestuelle des comédiens d'autre part, il nous faut revenir à la nature singulière du texte shakespearien. Souvent pléthorique, cette écriture n'est pas fondée sur une progression linéaire, ni sur un procédé d'économie maximale comme peut l'être la phrase classique française racinienne. Le sens jaillit de la répétition, sous différentes formes, d'une même idée, selon un effet cumulatif.

Pour rendre compte de la nature prismatique de la phrase shakespearienne, de ce travail du sens par «vagues», par «paliers», il faut suivre la piste de certains mots clés (sortes de points d'ancrage du sens – souvent polysémiques) qui jalonnent tout un pan de texte, et les exprimer dans leur succession: ainsi le mot de «raison», et ses variantes, qui faufilent le discours inaugural du nouveau roi (très importants si l'on admet, avec Benno Besson, que la pièce marque l'échec de la raison

dans une société encore imprégnée de valeurs féodales) ou toutes les unités lexicales qui, dans les répliques d'Hamlet, appartiennent au champ sémantique du «paraître» (forme, signe, aspect, apparence, défroque, attirail, etc.).

Les implications de cette architecture grammaticale spécifique (organisation de la phrase autour de termes «rayonnants», préséance du mot sur l'articulation syntaxique, réseau d'ambivalences sémantiques et d'homophonie, polysémie, images se répondant en écho), bien qu'elles soient rendues moins effectives par l'intermédiaire de la traduction française, restent essentielles pour le travail du rythme et de la diction. A trop vouloir disséquer la phrase shakespearienne en petites unités de sens autonomes, on aboutit à une dissolution partielle du sens et à un appauvrissement de la dynamique de jeu.

Le travail du rythme est toujours intimement lié à l'esthétique générale du spectacle. A l'image du décor mouvant et organique réalisé par Jean-Marc Stehlé, le travail de Benno Besson est défini tout entier par une dynamique du mouvement et de la rapidité. L'une des consignes réitérées du metteur en scène à ses comédiens est d'éviter l'emphase, l'effet «poétique», de résister à la tentation du formalisme qui conduit à faire peser sur les mots un jugement de valeur, une charge affective inutile, de ne pas jouer les monologues de façon *analytique*. Il s'agit de prendre le texte «au pied de la lettre»: l'acteur doit jouer l'immédiateté de ses paroles. S'il ne néglige pas certains effets de discontinuité (conformément à l'écriture shakespearienne qui se définit par ses constants changements de registres), Besson travaille en même temps à une rapidité maximale du jeu: ce dernier doit assurer un mouvement ininterrompu, soutenu par une forte énergie. Ainsi, dès les premières répétitions, le metteur en scène institue une consigne formelle: le spectacle ne doit pas durer plus de deux heures. Au resserrement spatial répond un resserrement temporel.

A Paris, le même *Hamlet*, dans sa version intégrale, dure près de six heures. D'où provient un tel décalage? Et quel est son effet? Dans l'immense espace vide de Chaillot, Vitez immobilise le comédien dans une gestuelle plus formelle, plus expansive aussi. Cette stylisation des corps est liée à un ralentissement certain de la prosodie: travail de la fixation momentanée du mouvement par un jeu spectaculaire de poses/pauses. Une telle approche du texte par l'image va de pair avec un

important étirement temporel. Les intentions contenues dans le texte, moins perceptibles lorsque le jeu est lent (et ponctué par de grandes plages de silence), nécessitent d'être retracées visuellement par le jeu des placements, par la gestuelle expressive des comédiens. L'image, les rapports proxémiques prennent ainsi le relais d'un texte plus souvent obscur dans sa structure syntaxique, moins immédiatement compréhensible que la véritable «langue à jouer» que constitue la traduction de Benno Besson[18].

Le retour, chez ce dernier, d'un jeu rapide témoigne d'une attitude polémique contre une certaine idée des œuvres (classiques) et de la culture. On joue les classiques beaucoup plus lentement aujourd'hui qu'il y a cent ou cent cinquante ans. Ce ralentissement est né, entre autres, de l'introduction des sciences humaines au théâtre: jouer lentement, c'est vouloir mettre en scène tout ce que le texte dit, *et le reste* (que ce reste soit historique, social, psychanalytique); c'est faire passer dans la mise en scène des formes explicatives, analytiques, ses propres interrogations sur l'œuvre, sur l'auteur: véritable mise en scène de la culture. Or, historiquement, le jeu est rapide. La rapidité marque, chez Besson, le retour du théâtre sur lui-même, dans l'«ici et maintenant» de la représentation.

Le théâtre, image du monde

Par la conception de l'espace qu'elle élabore, la pratique théâtrale révèle le rôle qu'elle s'attribue dans la société. En définitive, toute scène se mesure par rapport au monde qu'elle est censée figurer.

Le théâtre de Vitez se veut absolument irréductible à la «vie réelle»: l'histoire n'est jamais tout à fait apprivoisée par ce qui demeure le «rituel» théâtral. Vitez assume le rêve, l'utopie d'un théâtre qui rendrait compte de la totalité du monde («Hamlet pense devant nous toutes les choses du monde», il est en même temps Electre, Oreste, Jésus et Raskolnikov). D'où son goût pour la tradition classique où le point de vue est plus fondamental, plus philosophique. D'où aussi son refus de l'illusion d'un «quatrième mur» par la fente duquel le spectateur regarderait le monde.

Les mises en scène de Vitez reposent sur un double principe de *dissociation* et de *distance*: dissociation entre l'univers représenté, toujours suggéré *de biais*, et l'univers matériel des signes du théâtre qui ne cesse d'affirmer son autonomie, son esthétique propre. Dissociation corollaire entre le texte proféré et la gestuelle qui l'accompagne. Une mise en scène de Vitez est le lieu d'exercice d'une écriture tressant deux registres qui se confondent rarement: l'ordre de la parole et celui des corps. Dégagé du souci d'avoir à souligner la parole, le geste s'affiche clairement comme l'invention d'une grammaire plastique et figurative, destinée moins à illustrer la parole qu'à en soutenir les moments d'intensité. Du coup, la continuité des gestes s'organise en une histoire parfaitement lisible, autour de certaines postures récurrentes. Déroulement de figures expressives dont la photographie découvre immanquablement la composition plastique sans défaut.

Antoine Vitez monte ses mises en scène comme des expéditions en terre éloignée: la langue ne nous est pas familière, l'artifice du jeu théâtral est dévoilé. Ainsi, d'une mise en scène à l'autre, de *Bérénice* à *Hamlet*, Vitez nous répète qu'il n'y a plus de coïncidence possible avec le monde, et que ce monde ne peut nous être rendu que par fragments. Que la distance, désormais, est notre lot.

L'art de Benno Besson serait, par opposition, celui de la *fusion* et du *concret*: un corps n'est pas fait d'une autre matière que ce qui l'entoure. Du comédien, ce qui est mis en évidence ce n'est pas la silhouette, le contour, mais le geste d'une main qui se crispe, un poing que l'on tient serré. Pour Besson, l'œuvre dramatique ne doit pas être une «terre étrangère»: la traduction s'efforcera de ne pas surenchérir sur l'étrangeté du texte du passé. La notion de «classique» est fonction du temps et de l'Histoire, elle n'est inscrite nulle part dans le tissu de l'œuvre. Le théâtre n'est pas l'occasion d'un rituel, mais le lieu privilégié d'une confrontation. A quoi bon s'astreindre à fonder une distance? Afin d'éviter cette intimidation dont la voie est l'abstraction, Besson a le souci d'un rapport immédiat entre la salle et la scène. Cette dernière ne se fait pas l'écho de nos grands mythes, elle ne vise pas à offrir *tous* les sens, mais seulement celui qui naît dans l'*ici et maintenant* de la représentation. Tout y est matière et mouvement: des décors se font et se défont, comme par enchantement, qui ne sont pas des

«machines de théâtre». Mouvance générale que la photographie est bien en peine de traduire.

Le théâtre de Besson est un miroir. Non pas, à la manière d'Ibsen ou de Tchekhov, le reflet exact de notre quotidien et de ses menues défaillances. Le recours aux masques de Werner Strub produit un premier décalage: le miroir est déformant, légèrement concave. La mise en jeu du spectateur opère à d'autres niveaux, plus profonds: jeu avec ses attentes, ses résistances, ses répulsions.

La perception du spectacle ne peut être que discontinue: Besson nous prive à maintes reprises du «bien voir» et du «bien entendre». La représentation n'est pas ce bel objet, lisse, poli (dans tous les sens du terme), qui renvoie à un Modèle, à une Vérité. Mais bien plutôt quelque chose d'épais, de dense, avec des nœuds, des aspérités, des éclats. Un mixte étonnant de subtilité et d'inélégance. Et si ce monde représenté, que nous prenons volontiers pour une caricature, aux traits déformés, inesthétiques, si ce monde mouvant, changeant était justement le nôtre?

En intégrant les éléments (ou registres) hétérogènes de la pièce de Shakespeare dans une forme qui, dans chaque cas, se «referme» sur elle-même, les mises en scène d'Antoine Vitez et de Benno Besson éludent les contradictions à l'œuvre dans le texte: aucune ne rend visibles dans leur tension (mais est-ce vraiment possible?) les traditions théâtrales, les esthétiques, les dramaturgies (l'une de source populaire, l'autre porteuse d'une réflexion philosophique et humaniste) qu'elle confronte.

Pascale Torracinta
Université de Genève

NOTES

[1] *Hamlet*, mise en scène d'Antoine Vitez, traduction de Raymond Lepoultre, scénographie et costumes de Yannis Kokkos, Théâtre national de Chaillot, Paris, janvier 1983.

La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark, mise en scène de Benno Besson, traduction du metteur en scène en collaboration avec Geneviève Serreau, scénographie et costumes de Jean-Marc Stehlé, masques de Werner Strub, Théâtre de la Comédie, Genève, avril 1983.

[2] Les trois mises en scène de Vitez dans la grande salle de Chaillot en 1983: *Hamlet*, *Falsch* de René Kalisky et *Le Prince travesti* de Marivaux.

[3] Yannis Kokkos, «L'état de théâtre», *Journal du Théâtre National de Chaillot*, 9, décembre 1982, p. 8.

[4] Anne Ubersfeld, *L'Ecole du Spectateur*, Paris, Editions Sociales, 1981, p. 104.

[5] Antoine Vitez, «Rencontre sur *Hamlet*», *Théâtre Public*, 49, Gennevilliers, janvier-février 1983, p. 21.

[6] Antoine Vitez, *Le Monde*, 13 janvier 1983.

[7] Benno Besson, *La Vie Protestante*, 6 mai 1983.

[8] Bernard Dort, *L'Annuel du Théâtre*, Paris, L'Aire Théâtrale, 1982–1983, p. 49.

[9] Jacques Derrida, «La double séance», *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 283.

[10] Roland Barthes, «Rhétorique de l'image», *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 34.

[11] Bernard Dort, *op. cit.*, p. 49.

[12] Le costume, chez Vitez, se présente sans cesse comme un point d'appui pour une lecture: là encore, les signifiants sont clairs, lisibles. Les costumes ne sont, par ailleurs, ni totalement historicisants (la stéréotypie fait appel, toutefois, à quelques-uns des signes de l'époque élisabéthaine, tels que la «fraise» portée par Polonius), ni réduits à notre contemporanéité. Le costume déborde la référence à une seule période de l'histoire (ainsi le jeu des couleurs renvoie à un symbolisme culturel plus général).

[13] Roland Barthes, «Erté ou A la lettre», *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 102.

[14] *L'Oiseau Vert* de Carlo Gozzi, adaptation du metteur en scène, Genève, Théâtre de la Comédie, 1982.

[15] Ann Lecercle-Sweet, «Clefs pour un bestiaire élisabéthain», *Théâtre Public*, 43, janvier-février 1982, pp. 26-34.

[16] Ainsi, Polonius est «à souper» chez les vers: «Not where he eats, but where a is eaten. A certain convocation of politic worms are'en at him» (Acte IV, sc. 3, v. 19).

[17] Par exemple: «There is special providence in the fall of a sparrow» (Hamlet, Acte V, sc. 2, v. 215).

[18] Au dire d'Antoine Vitez, la traduction de Raymond Lepoultre constitue «un moyen inhabituel pour donner au français une image de la littérature baroque, mais avec les moyens de la langue d'aujourd'hui». Allant dans le sens d'une plus grande littéralité, la traduction de Lepoultre multiplie, de ce fait, les tournures étranges.