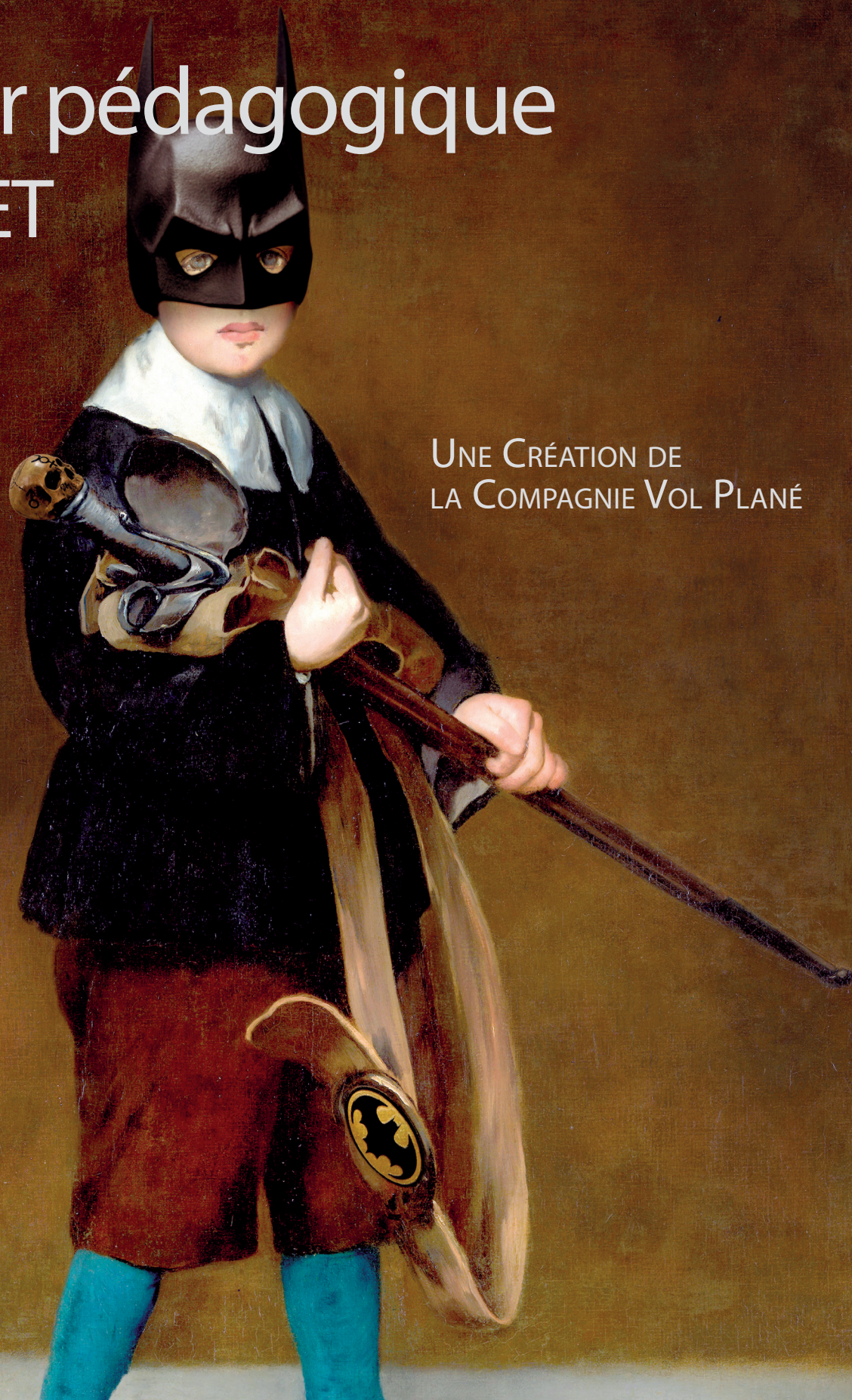


# Dossier pédagogique

# HAMLET

D'APRÈS LE TEXTE DE  
SHAKESPEARE

UNE CRÉATION DE  
LA COMPAGNIE VOL PLANÉ



CRÉATION 2019

Compagnie Vol Plané  
LE ZEF - scène nationale de Marseille, avenue Raimu CS 70511 13311 Marseille Cedex 14  
+33 (0)7 62 51 16 75 / [contact@vol-plane.com](mailto:contact@vol-plane.com)  
[www.vol-plane.com](http://www.vol-plane.com)





# Hamlet

D'après le texte de Shakespeare

— Une création de la Compagnie Vol Plané

Mise en scène : Pierre Laneyrie et Alexis Moati

Jeu : Chloé Martinon, Pierre Laneyrie, Thibault Pasquier, Alexis Moati et Clémentine Vignais

— Production

Compagnie Vol Plané

— Coproduction

Le ZEF - scène nationale de Marseille

Théâtre du Sémaphore, scène conventionnée Pôle de développement culturel

— Dossier pédagogique

Rédaction du dossier : Anne-Marie Bonnabel

Conception : Catalina Cuevas

Visuel : © cmarc, d'après L'Enfant à l'épée - Edouard Manet

Photos : Vincent Beaume



# SOMMAIRE

Introduction.....	p. 4
Première partie : Un parcours pédagogique.....	p. 5
I / Avant la représentation.....	p. 6
1. L’affiche.....	p. 6
2. Rappel de la fable.....	p. 7
3. L’adaptation du texte.....	p. 8
4. Les personnages et les acteurs.....	p. 9
5. Quelques thématiques.....	p. 10
II / Après la représentation.....	p. 14
1. Dispositif scénique.....	p. 14
2. Le début de la représentation.....	p. 16
3. Raconter une histoire/Jouer.....	p. 18
4. Le monologue en question.....	p. 22
5. Le théâtre dans le théâtre.....	p. 22
6. Un <i>Hamlet</i> entre héritage et nouveauté ?.....	p. 23
Deuxième partie : Les Références.....	p. 26
I - Interview des metteurs en scène.....	p. 27
II - Shakespeare et son temps.....	p. 30
III - Le théâtre élisabéthain.....	p. 33
IV - Établissement du texte. Traductions. Réception de l’œuvre en France.....;	p. 37
V - Les mises en scène d’Hamlet.....	p. 40
VI - La compagnie Vol Plané.....	p. 45

## INTRODUCTION

Ce dossier vise à accompagner les professeurs qui veulent travailler sur la représentation d'Hamlet par la Compagnie Vol Plané, qu'il s'agisse de préparer les élèves au spectacle ou de revenir sur le spectacle pour en explorer divers aspects, voire de bâtir des séquences pédagogiques autour d'Hamlet et de sa représentation. Ce dossier s'adresse à tous les niveaux de lycée général ou professionnel, aux options théâtre mais aussi aux classes de troisième.

La première partie propose un déroulement qui peut servir de trame à l'approche de la pièce et à son analyse en classe. Parce que les partis-pris et les choix de la compagnie Vol Plané rompent avec une vision plus classique ou plus traditionnelle du théâtre et peuvent surprendre, le dossier se centre sur la représentation, et s'attache par des va-et-vient entre le XXI<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, à interroger les liens qu'elle entretient avec l'esprit de cette « pièce qui contient toutes les pièces » selon l'expression d'Antoine Vitez. Chaque enseignant y trouvera matière à construire son propre parcours en fonction des rubriques proposées et de ses impératifs pédagogiques.

La seconde partie ouvre sur un entretien avec les metteurs en scène, Alexis Moati et Pierre Laneyrie, pour tenter de saisir le travail d'élaboration du spectacle. Suit un ensemble de références sur Shakespeare, sur le théâtre élisabéthain, sur la question du texte, de ses traductions, de sa réception en France, sur les mises en scène d'Hamlet. Ces références apportent des éléments d'information qui permettront de valider et d'enrichir la démarche pédagogique mise en œuvre dans le dossier, et inviteront à accueillir comme un vibrant hommage à Shakespeare, la liberté que la compagnie Vol Plané prend avec Hamlet dans le spectacle généreux qu'elle offre aux jeunes gens et à tous les spectateurs d'aujourd'hui.



# Partie 1

## Un parcours pédagogique



# AVANT LA REPRÉSENTATION

## 1 / L'affiche



Une première entrée en amont de la représentation peut être l'analyse de l'affiche.

Intéressons-nous d'abord à l'image. Elle représente un tout jeune homme en costume d'époque. Le visage du jeune homme est recouvert aux trois quarts par un casque en pointe qui semble le désigner pour une guerre imminente. Il porte une épée trop grande pour sa taille. Il tient cette épée dans ses bras, pas du tout comme on tient une épée dont on va se servir ou bien qu'on compte ranger dans son fourreau. Le pommeau de l'épée est une tête de mort.

Le corps de l'adolescent est peint de profil, mais son visage est tourné vers celui qui regarde le tableau. Ses yeux très clairs interrogent fixement et les rondeurs encore enfantines du bas de son visage visible contrastent avec le casque guerrier.

Le tableau «L'Enfant à l'épée», choisi par la compagnie Vol Plané a été peint par le peintre Édouard Manet en 1861. [L'affiche du spectacle est un montage à partir de cette oeuvre.](#)

L'œuvre représente le probable fils naturel de l'artiste, Léon Koëlla-Leenhoff, déguisé en page de la cour d'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce choix n'est pas un hasard tant ce tableau apparaît comme l'image projetée de ce qu'est profondément la pièce, comme sa métaphore : un jeune homme qui appartient à une lointaine époque, à qui on vient de remettre une épée qui l'encombre plus qu'elle ne l'arme ; un jeune homme qu'on pousse à avancer, à agir (position des jambes et du corps), mais qui hésite et nous regarde pour nous interroger. Doit-il se servir de cette épée ? Peut-il et sait-il s'en servir ?

L'histoire même du tableau autorise ces rapprochements. Léon ne fut jamais reconnu par son père. L'épée trop lourde pour l'enfant pourrait à la fois symboliser le père absent et le secret lourd à garder.

Le casque en pointe que porte l'enfant est en fait le masque de Batman. Bruce Wayne, alias Batman, est un super-héros de fiction appartenant à l'univers de DC Comics, créé par le dessinateur Bob Kane et le scénariste Bill Finger.

Bien que ce soit le succès de Superman qui ait amené sa création, il se détache de ce modèle puisqu'il n'a aucun pouvoir surhumain. Batman n'est en effet qu'un simple humain qui a décidé de lutter contre le crime après avoir vu ses parents se faire abattre par un voleur dans une ruelle de Gotham City, la ville où se déroulent la plupart de ses aventures. Malgré sa réputation de héros solitaire, il sait s'entourer d'alliés.

Regardons maintenant le texte de l'affiche « Hamlet, d'après le texte de Shakespeare ». Le mot « d'après » signale des libertés prises avec le texte de Shakespeare. De quelle nature et de quelle ampleur ? On le découvrira ultérieurement.

« Une Création de la Compagnie Vol Plané ». Ce n'est donc pas une mise en scène du texte de Shakespeare mais une création, c'est-à-dire un objet inédit, que le mot « d'après » rattache au texte de Shakespeare.

On remarque que l'affiche ne comporte ni le nom d'un metteur en scène ni celui d'acteurs. L'accent est mis sur le collectif : la Compagnie, c'est-à-dire un regroupement d'artistes unis dans un projet artistique commun. (Voir Référence 1 : Processus d'élaboration du spectacle et référence 6 La Compagnie Vol Plané). Il n'est pas question de mettre en avant tel ou tel nom ; les individualités se fondent dans un collectif uni vers la création.





## 2 / La fable

Nous utilisons le mot fable dans son sens premier à savoir la succession des actions accomplies au cours de la pièce.

**Hamlet** est le fils du roi du Danemark.

À la mort du vieil Hamlet roi et père d'Hamlet, **Claudius, oncle d'Hamlet devient roi** et épouse **Gertrude, la mère d'Hamlet**. Un soir, le spectre du défunt roi apparaît à Hamlet pour lui révéler qu'il a été assassiné par Claudius et lui demander de le venger.

Hamlet feint la folie pour démasquer son oncle, mais toute la cour pense que c'est l'amour qu'il porte à **Ophélie, fille de Polonius, le conseiller du roi**, qui est responsable de son état. **La folie d'Hamlet** une des questions que pose la pièce car rien ne permet d'affirmer absolument qu'il feint la folie.

Afin d'être sûr de la culpabilité de son oncle, Hamlet fait jouer devant lui une pièce qui met en scène les circonstances de l'assassinat de son père. La réaction de Claudius le conforte dans la certitude de sa culpabilité, mais il recule au moment de le tuer.

Il décide alors de tout révéler à sa mère et tue un homme caché pour les espionner derrière une tenture : il pense que c'est Claudius, mais c'est en fait Polonius.

Hamlet doit s'exiler en Angleterre, et Ophélie, violemment repoussée par Hamlet, traumatisée par la mort de son père, perd la raison et se noie. S'est-elle suicidée ?

Hamlet revient à Elsenour au prétexte d'une attaque de pirates. Il rencontre des fossoyeurs qui creusent la tombe d'Ophélie. Claudius provoque un duel entre Hamlet et **Laërte, le fils de Polonius** qui veut venger son père. Laërte empoisonne la lame de son épée et Claudius la coupe de vin qu'il destine à Hamlet. La mort d'Hamlet semble inéluctable.

Pendant le combat, Hamlet refuse la coupe empoisonnée tendue par Claudius ; la reine s'en empare et la boit malgré le cri de Claudius : « Ne buvez pas ! » Hamlet est blessé et dans la lutte, Hamlet et Laërte échangent les épées si bien que Laërte va être lui aussi touché par l'épée empoisonnée. Il révèle en mourant le stratagème meurtrier de Claudius. Devant le cadavre de sa mère, Hamlet immole Claudius et meurt à son tour. Quatre cadavres jonchent le sol sous les yeux d'**Horatio, fidèle compagnon**. Le norvégien **Fortimbras** montera sur le trône du Danemark.



### 3/ L'adaptation

La compagnie a adapté le texte de la pièce, portant sa durée à 1h45 de jeu. L'essentiel de la trame dramaturgique est conservé. Des personnages secondaires comme ceux de Guildenstern et Rosencrantz ne sont pas représentés. Certains passages sont « allégés ». Des récits insérés dans les dialogues permettent de remédier aux coupes et de suivre l'action.

Les dialogues respectent à la lettre le texte originel dans la traduction d'Yves Bonnefoy.

Bien que le découpage en actes et en scènes ait été ajouté tardivement dans les éditions, il peut être utile de s'en servir ici pour préciser en quoi a consisté l'adaptation réalisée par la compagnie Vol Plané

Les scènes représentées sont les suivantes:

#### Acte I

- scène 2
- scène 4 ( Horatio Marcellus Bernardo et Hamlet)
- scène 5 (seulement Hamlet et le spectre)

#### Acte II

- scènes 1 (à partir de l'entrée d'Ophélie)
- scène 2 :\* suppression des passages avec Guildenstern et Rosencrantz

Texte à partir de l'entrée des comédiens : tirade de la mise à mort de Priam par Pyrrhus + monologue d'Hamlet sur l'art du comédien et le pouvoir du théâtre, s'achevant par « Le théâtre est le piège / Où je prendrai la conscience du roi ».

#### Acte III

- scène 1 (suppression des passages avec Guildenstern et Rosencrantz) : monologue « Être ou n'être pas » / affrontement Ophélie et Hamlet
- scène 2 : seulement le passage du « théâtre dans le théâtre » (scène jouée du « Piège de la souris », jusqu'à la sortie du roi)
- scène 3 : monologue du roi + monologue d'Hamlet
- scène 4

#### Acte IV

- scène 3
- scène 4 (monologue d'Hamlet)
- scène 5 : le roi, la reine, Ophélie, Laërte
- scène 7 : fin de la scène (complot + annonce de la mort d'Ophélie)

#### Acte V

- scène 1 : à partir de la réplique d'Hamlet « A qui est cette tombe mon ami ? »
- scène 2 : seulement le duel et la mort des personnages







#### 4/ Les personnages et les acteurs

À l'exception de Pierre Laneyrie qui assume seul le rôle du Roi, les quatre autres acteurs se partagent le rôle d'Hamlet. Nous ajoutons à la liste des personnages représentés les caractéristiques scéniques qui permettent de les identifier et les acteurs de la compagnie qui les interprètent.

Hamlet : Sweat à capuche interprété par tous les acteurs  
Claudius, le Roi : Veste. Grosse couronne / Pierre Laneyrie  
Gertrude, la Reine : Petite couronne / Alexis Moati  
Polonius : Lunettes / Thibaut Pasquier  
Ophélie : Pull jaune / Clémentine Vignais  
Laërte : Chemise blanche. Veste sombre / Chloé Martinon  
Horatio : Bonnet noir / Pierre Laneyrie  
Le Spectre : Torse nu / Alexis Moati  
Le fossoyeur : Veste bleue / Clémentine Vignais  
Fortimbras : Un spectateur

## 5 / Quelques thématiques

Les thématiques qui traversent *Hamlet* sont nombreuses et offrent diverses entrées possibles dans l'œuvre : le rapport Père-Fils, le triangle oedipien, la mort, la vengeance, la folie, l'avènement d'un monde nouveau, le doute existentiel, l'esthétique baroque, le théâtre... Nous en aborderons quelques-unes.

### Hamlet La tragédie des fils

Jeu de miroirs et de doubles, la tragédie s'articule autour de trois fils et de trois pères : Hamlet et son père le Vieil Hamlet/ Laërte et son père Polonius/ Fortimbras et son père le Vieux Fortimbras. Le spectre dit à Hamlet : « Adieu. Adieu Adieu. Ne m'oublie pas ». La pièce se joue dans le serment qu'Hamlet fait à son fantôme de père, de lui être fidèle, de le venger et surtout de ne pas l'oublier.

Les trois fils portent sur leurs épaules l'honneur d'un père mort. Deux des pères sont morts, le Vieil Hamlet et le Vieux Fortimbras, rois respectivement du Danemark et de Norvège. Polonius, premier ministre meurt au cours de la pièce. Leur fonction et la mort les figent dans l'immobilité.

Les trois jeunes gens, en revanche, se déplacent dans un monde qui a élargi ses frontières. Hamlet revient de l'université de Wittenberg en Allemagne, Laërte revient de France, Fortimbras passe par le Danemark pour rejoindre la Pologne dont il rentrera victorieux.

Fortimbras, jeune homme fougueux, porté à l'action, héros positif, est un double inversé d'Hamlet. Il ne songe qu'à venger son père de la défaite subie contre le Danemark, quand Hamlet est en proie à l'incapacité d'agir. Laërte, autre double du prince de Danemark, en se battant en duel contre Hamlet qui a tué son père, joue le rôle qu'on attendrait précisément d'Hamlet.

Bien qu'ennemis, les fils, lors du dénouement se rendront mutuellement hommage : Laërte : « Noble Hamlet, échangeons notre pardon ». Hamlet : « Je prédis que Fortimbras sera élu et je lui donne ma voix qui meurt ». Fortimbras à propos d'Hamlet : « Que la musique et le rite des armes témoignent hautement de sa valeur ». Mais les fils peuvent-ils se dégager de l'emprise de la tradition incarnée par les pères ? Peuvent-ils espérer apporter un renouveau au monde ? Le dénouement tragique semble assurer que non et si seul Fortimbras survit et gagne à son tour la royauté, c'est sans doute parce qu'il a assumé avec détermination l'héritage paternel.



### Hamlet entre monde ancien et monde nouveau

Le spectre du roi défunt, qui demande vengeance, incarne les valeurs médiévales, le code de l'honneur féodal tel qu'on peut le lire dans les « Pièces à vengeance » en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle. Hamlet qui a étudié à Wittenberg incarne l'avènement d'un autre âge. Partagé entre le devoir de restaurer l'ordre dans un monde aux mœurs dégradées, et son dégoût pour ce monde, il est paralysé et en proie au doute. Rappelons que l'université de Wittenberg, fondée en 1502 en Allemagne, a été un centre de réflexion très dynamique, particulièrement en théologie, et où enseigna Luther.

Brecht note dans son journal de travail de 1948 :

« Quelle œuvre cet *Hamlet* ! L'intérêt persistant à travers les siècles vient sans doute de ce qu'un nouveau type d'homme, pleinement achevé, surgit là, entièrement distancié au sein d'un univers médiéval resté presque en l'état. Le cri de vengeance anobli par les tragiques grecs, puis disqualifié par le christianisme, se trouve reproduit dans le drame de Hamlet, suffisamment sonore, suffisamment contagieux encore pour rendre étonnante la nouvelle façon de douter, de tester, de tirer des plans. »

*Hamlet* est à la croisée des mondes : le monde ancien du Père aux valeurs médiévales d'héroïsme, où les conduites, archaïques et simples, semblaient dictées par la tradition, et celui à venir des fils qui doivent choisir entre le respect du monde ancien, fût-il corrompu, et la prescience de nouvelles valeurs à inventer dans un monde nouveau.

« Je vois Hamlet comme un jeune homme ou une jeune fille qui face à un vaste chantier, cherche à inventer le monde dans lequel il doit vivre. » Alexis Moati



## Hamlet une esthétique baroque

Les années 1560-1660 entre Renaissance et classicisme ne sont pas une simple période de transition, mais voient fleurir une catégorie esthétique dans le cadre d'une philosophie liée à une crise de la conscience européenne. On a donné à cette période le nom de baroque. Baroque, du portugais barroco, terme de joaillerie, signifie irrégulier.

On découvre les nouvelles dimensions de la terre et du cosmos, on remet en cause le géocentrisme et on a l'intuition de l'infini. Les dogmes sont ébranlés par la crise religieuse entre catholicisme et religion réformée. Le développement des sciences opère la rupture entre esprit et foi. L'émergence d'une bourgeoisie marchande perturbe les données d'un ordre social traditionnel réputé intangible. Opacité, instabilité caractérisent la perception d'une réalité fluide, mouvante, soumise au caprice et à la contingence. Le théâtre de la période baroque propose des miroirs à un monde ondoyant et divers et une réflexion sur l'instabilité des choses et sur la mort. **Le doute** s'empare des esprits. Le réel se dérobe. **Qu'est ce qui est raison, qu'est ce qui est folie ?** C'est bien ce que nous raconte *Hamlet*.



« Le doute est le propre d'une pensée qui refuse de s'assoupir, c'est douloureux peut-être, mais c'est justement être en vie. Ce qui me touche, dans Hamlet, ce que je veux transmettre, faire entendre, cette humanité, ce propre de l'homme et qui fait société. Et appelle le théâtre et son espace commun. » Pierre Laneyrie

La pièce que les comédiens jouent dans le palais d'Elseleur est une scène de **théâtre dans le théâtre** propre à la dramaturgie baroque. Le procédé du théâtre dans le théâtre qui introduit une pièce de théâtre enchâssée dans une autre pièce de théâtre, renvoie toujours à une réflexion sur la notion de représentation et rend compte de l'interrogation centrale de l'esthétique baroque sur réalité et apparence. Le théâtre dans le théâtre joue de la confusion des identités : l'acteur qui joue un spectateur lors de la représentation de la pièce enchâssée redouble la posture du spectateur dans la salle. L'acteur qui joue dans la pièce enchâssée redouble l'identité de l'acteur de la pièce principale. Le procédé du théâtre dans le théâtre contribue à brouiller les frontières entre réel et illusion.

« Le monde entier est une scène, hommes et femmes,  
tous n'y sont que des acteurs. » Shakespeare

Le monde lui-même, autrement dit le monde réel dans lequel nous sommes plongés, n'est peut-être qu'apparence, semblable en cela à une scène où chacun apparaît, joue son rôle et meurt, comme le fait l'acteur, apparaissant au début de la pièce, disparaissant quand elle se termine. Le « *Theatrum mundi* » ou Théâtre du monde est à la base de la conception de l'univers à la fin de la Renaissance. La configuration même des théâtres élisabéthains, dont témoigne le nom du théâtre de Shakespeare : « le Globe », renvoie à une espèce d'assimilation entre le théâtre et l'univers. Le plafond peint qui recouvrait partiellement la scène figurait les signes du zodiaque ; ainsi était établie une mystérieuse correspondance entre le théâtre et le cosmos, le microcosme et le macrocosme.

Dans *Hamlet*, la pièce enchâssée redouble le thème principal et permet la progression de l'action. Faisant jouer aux comédiens devant la cour *Le meurtre de Gonzagues*, doublet du meurtre de son père, Hamlet confond Claudius : « Le théâtre est le piège où je prendrai la conscience du roi ». Faisant du théâtre un moyen de dévoiler la vérité, Shakespeare en fait l'apologie.

Le théâtre dans le théâtre contient un **hymne au théâtre et un hymne à l'acteur**. Après que le comédien a joué Enée faisant à Didon le récit du meurtre de Priam sous les yeux d'Hécube, Hamlet s'interroge sur l'art de l'acteur : « N'est-il pas monstrueux que ce comédien/ Pour une simple fiction, pour l'ombre d'une douleur/ Puisse plier si fort son âme à son texte/ Que tout son visage en devienne blanc/ Et qu'il y ait des larmes dans ses yeux, de la folie dans ses gestes/ Et que sa voix se brise, et que tout en lui se conforme/ Au vouloir de l'idée?/ Et tout cela, pour rien!/ Pour Hécube!/ Qu'est Hécube pour lui, qu'est-il lui-même pour Hécube/ Et pourtant, il la pleure. »





# APRÈS LA REPRÉSENTATION

## 1 / Dispositif scénique

### Le rapport scène-salle

Première surprise, le rapport entre l'aire de jeu et les sièges du public n'est pas frontal comme on s'attend mais quadrifrontal, c'est-à-dire que le public, au lieu d'être face à une scène, entoure la scène de quatre côtés.

Les acteurs ne jouent plus pour être vus par des spectateurs face à eux mais jouent pour un public qui est à la fois face à eux, derrière eux, de chaque côté ; le dernier spectateur est à moins de 10 mètres des acteurs.

Du fait de cette présence du public sur quatre côtés, l'adresse aux spectateurs sera fréquente, surtout pendant les monologues, et semblera aller de soi.

Quelles incidences un tel dispositif a-t-il sur la représentation ? Tous les spectateurs voient d'autres spectateurs qui leur font face en même temps qu'ils voient la scène et les acteurs. Leur propre image de spectateurs assistant à un spectacle de théâtre leur est renvoyée comme dans un miroir et se superpose à ce qui se passe sur la scène proprement dite, d'autant plus que les spectateurs ne sont jamais plongés dans le noir. Ils ne peuvent donc pas s'absorber entièrement dans le spectacle donné sur la scène en faisant abstraction du fait qu'ils sont au théâtre. Autrement dit, ils ne peuvent s'abandonner totalement à l'illusion théâtrale qui nous fait prendre pour réel ce qui n'est que jeu, que théâtre, qu'artifice.

Par ailleurs cette organisation spatiale particulière et rare s'accompagne du choix d'une grande proximité avec les acteurs, moins de dix mètres du dernier rang des spectateurs. L'espace du théâtre a dû être modifié : les spectateurs prennent place sur ce qui est habituellement la scène du théâtre. Il arrive que les acteurs jouent sur les gradins, au milieu des spectateurs ou qu'ils passent entre les rangs en s'excusant de déranger.

Il n'y a pas de coulisses cachées au regard du public. Les acteurs qui ne sont pas proprement en jeu restent à vue. Ainsi le spectateur devient complice du travail de l'acteur qui se prépare à jouer tel passage de la pièce. On voit l'acteur s'emparer du rôle d'Hamlet ou du roi, quand il rejoint le centre de la scène ; on ne voit pas entrer Hamlet ou le Roi. Encore une fois l'illusion théâtrale est déjouée et l'accent est mis sur l'acteur, sur le jeu. Et puis au théâtre, contrairement à l'image cinématographique, le spectateur a le libre choix de promener son regard où il veut, de choisir ce qu'il regarde. La compagnie ouvre cette liberté au-delà des limites de la scène traditionnelle. Spectateur libre et complice de ce qui se joue ici et maintenant.

De plus, par divers procédés le public prend une part active à la représentation : petits drapeaux qu'il se doit d'agiter, adresses précises, lectures que les acteurs demandent à certains spectateurs de faire, personnage de Fortinbras choisi dans ses rangs, ou demande de soutien vocal, comme crier « Laërte ! Laërte ».

Nous voulions être dans un théâtre où la langue n'est pas proférée mais adressée au public. Ici pas de rapport introspectif, les spectateurs sont le miroir des personnages, cela doit rester un rapport actif.

Ainsi le dispositif scénique dans son ensemble contribue tout autant à déjouer l'illusion théâtrale qu'à rapprocher du public, au niveau physique, émotionnel et sur l'échelle du temps, l'histoire lointaine du malheureux Prince du Danemark.

Si on évoque les conditions des représentations d'*Hamlet* par la troupe de Shakespeare (voir référence 3), on constate que le choix de la proximité avec le public entourant la scène rappelle davantage le dispositif élisabéthain que le dispositif des grandes salles de théâtre telles qu'on les connaît aujourd'hui.



## La scène proprement dite

Quelle scénographie, quels décors pour cette représentation ? Un monticule de terre dans lequel est plantée une croix, sur une branche de la croix, une couronne est accrochée. Ce monticule évoque une tombe fraîche. Tout est dit de la situation au début de la pièce : un roi vient juste d'être enterré.

La scénographie n'évoluera pas, de la tombe du roi aux divers lieux de la fable ou de l'action : salle du palais, chambre de Gertrude, cimetière. Pas de décors mimétiques du réel ou à tout le moins réalistes, pas de volonté de représenter des lieux de telle sorte que nous soyons plus à même de croire à la réalité de ce que nous voyons sur scène, autrement dit encore une fois pas de volonté de créer l'illusion théâtrale par un quelconque effet de réel.

On peut parler d'une scénographie symbolique dans la mesure où ce tas de terre est la figuration d'un événement qui lance l'intrigue et en est le moteur, mais aussi d'une scénographie quasiment abstraite puisque l'image de la tombe est ce qui obsède Hamlet, un peu comme si on était dans la tête d'Hamlet.

De même, à l'époque élisabéthaine, il n'y a pas de décor, pas de modification de l'espace scénique. Seuls quelques accessoires emblématiques renvoient à certains lieux de l'action. (Voir Référence 3)

Les accessoires en jeu dans la représentation sont extrêmement réduits : une épée, un crâne, le portrait du père d'Hamlet, deux couronnes, une lettre. Ils contribuent à situer lieux ou personnages.

## La question des costumes

Ils surprennent. De tous les jours, ordinaires, sans recherche apparente, ils n'ont rien à voir avec les somptueux costumes des comédiens de Shakespeare, souvent leur seule richesse et dons de seigneurs nobles. Toutefois les costumes élisabéthains n'étaient ni plus ni moins que des vêtements contemporains des spectateurs de l'époque, semblables aux tenues des plus huppés d'entre eux.

Le choix des tenues des acteurs de la compagnie Vol Plané répond d'une part au souci d'une sorte de neutralité liée au fait que chaque acteur interprète plusieurs personnages, d'autre part au constant désir d'abolir toute distance avec leur public, particulièrement leur public jeune, afin qu'il entre de plain-pied dans la représentation. Clin d'œil au théâtre et à ses conventions, les comédiens qui viendront jouer au château d'Elseneur ce qu'on a coutume d'appeler « le théâtre dans le théâtre », porteront eux de « vrais » costumes de théâtre.

« Traquer la vérité en écartant toutes formes d'esthétisme et d'illusion. Parce qu'il s'agit de susciter, signifier, provoquer plutôt que préférer. Dans une économie de moyens ; sans décors, ni costumes, sans effet lumière, ni effet son, le dénuement comme valeur universelle pour toucher le plus grand nombre et comme élément primitif et essentiel au théâtre : l'acteur. Il ne s'agit pas de représenter le réel mais d'être le réel. »

Alexis Moati





## 2 / Le début de la représentation

### C'est déjà commencé?



Les acteurs sont présents pendant que le public s'installe ; ils discutent, esquissent des pas de danse, traversent l'espace ; leur expression est neutre. Le public interdit se tait. Un acteur glisse en sa direction : « Vous pouvez parler ».

Un acteur lance : « Bon. La tragédie d'Hamlet donc. ». Le silence se fait et l'acteur commence un récit : « L'histoire se passe... ». Un autre qui a revêtu un sweat à capuche noir lit la liste de tous les personnages, bientôt rejoint par quatre autres sweats à capuche identiques. Rien ne commence comme on l'attendrait d'une pièce de théâtre. Les dialogues font place au récit explicatif, les rôles ne semblent pas distribués, la frontière entre l'avant de la représentation et la représentation est brouillée. De ce fait sont aussi brouillées les frontières entre réel et fiction.

« La représentation comme un écho à nos répétitions, sortir du texte, faire des incises, des arrêts, des coupes, des commentaires » Alexis Moati

## Les drapeaux



Préalablement de petits drapeaux ont été distribués aux spectateurs. Il y a les gradins Danemark, les gradins Norvège, les gradins Angleterre, les gradins France. Il leur est demandé d'agiter leurs drapeaux chaque fois que le nom de leur pays sera prononcé. C'est surprenant et ludique ; le public est mis en activité, devient partie prenante et de l'histoire d'Hamlet et du spectacle en cours. Dans le même temps, le contexte historique de la fable, ses aspects géopolitiques, pas forcément faciles à repérer dans les dialogues échangés, sont posés et clarifiés.

### 3 / Raconter une histoire / Jouer

#### « Hamlet donc. » L'histoire commence.

On aime aller au théâtre pour retrouver l'état d'enfance où on aimait entendre ses parents ou ses maîtres raconter une histoire.

Quand les acteurs ouvrent le livre, commencent à lire la liste des personnages, tout se passe comme si leur imagination entraînant la nôtre, les personnages s'animaient. Puis les acteurs s'affranchissent du livre et s'approprient l'histoire pour mieux nous en rendre compte. D'ailleurs comment lit-on une histoire à des enfants ? On module sa voix pour dire les paroles attribuées aux personnages, on s'arrête, on commente, on change de rythme.

Plutôt qu'à la lecture faite par un adulte qui aurait à cœur de débrouiller l'écheveau complexe d'une intrigue, nous assistons à un jeu d'enfants. Ce sont des enfants qui décident de jouer et jubilent de leur projet: « Je serais Hamlet, tu serais Ophélie ». Comment se partager la distribution des rôles? Le gâteau des rois sera la solution. Les acteurs vont se partager un beau gâteau. Le monticule de terre censé signifier la tombe du roi devient ou redevient tas de terre, bac à sable pour les enfants-acteurs : « Clémentine, tu veux bien passer sous la table? Pour qui cette belle part? » Pierre jubile, il a la fève ; ce sera lui le roi, le roi du jeu ! Il le restera plus tard lorsqu'ils tireront les rois une deuxième fois. C'est en enfant qu'il lèvera son verre de champagne censé fêter sa royauté et le braquera comme une arme sur les spectateurs, se livrant à une bataille imaginaire qu'on peut voir comme annonciatrice de la fin sanglante que ses actes auront déclenchée.

Mais de quel jeu s'agit-il ? Le théâtre entretient avec le jeu, une relation particulière. Jouer désigne tout autant l'activité sérieuse des comédiens que l'activité ludique des enfants. La compagnie Vol Plané explore cette piste à la lettre. Ce faisant elle introduit une distance, une distanciation brechtienne, qui n'autorise pas l'illusion théâtrale qu'une représentation respectueuse des codes réalistes induit. En même temps, les spectateurs sont entraînés dans l'espèce de jubilation de ce qui se joue là, par le désir d'entendre cette histoire et le sentiment de faire partie sinon de l'histoire, du moins du jeu. Et chacun d'agiter frénétiquement et avec grand plaisir son petit drapeau du pays qui lui a été désigné comme un enfant ravi de participer au jeu.

La couronne en papier du gâteau restera sur la tête de Pierre Laneyrie mais tous les autres échangeront les rôles comme il a été expliqué dans la rubrique « Avant la représentation / personnages et acteurs », et tous seront à un moment ou un autre Hamlet. Il suffira d'un blouson à capuche, d'une paire de lunettes, d'un bonnet pour signifier des personnages ; exactement comme le font les enfants qui « se déguisent » et pas du tout comme l'entendent les créateurs de costumes soignés, souvent d'époque, au théâtre.

D'ailleurs on ne tiendra pas compte du sexe pour s'accaparer d'un personnage. [Rappelons que dans le théâtre élisabéthain, seuls les hommes jouaient et jouaient tous les rôles](#) (Voir Référence 3).



## Le parti pris du rôle endossé par plusieurs acteurs

Que dire de ce choix de ne pas attribuer un rôle à un acteur unique mais de le distribuer entre plusieurs acteurs ? Ce parti-pris fait éclater l'étonnante puissance du théâtre car il suffit d'enlever une couronne et de mettre une capuche pour que l'acteur qui joue Gertrude devienne Hamlet sans que cela pose le moindre problème aux spectateurs. Et cela que l'acteur soit homme, femme, jeune ou d'âge mûr.

C'est aussi que le rôle d'Hamlet dépasse le personnage de théâtre ; il est si riche et complexe, il a été sujet à tant d'interprétations que son rôle endossé par plusieurs acteurs au cours de la même représentation est une façon de laisser des traces de chaque acteur à l'intérieur du personnage sur lequel des centaines de pages, peut-être des milliers, ont été écrites et qui reste toujours une énigme. Hamlet est et n'est pas un personnage, il est une création poétique dont l'ombre s'étend sur des siècles de commentaires. Lacan est là pour nous rappeler qu'Hamlet n'a jamais existé: « *Quand on se pose de profondes questions concernant le caractère d'Hamlet, on néglige le fait que ce n'est pas un personnage [ ... ] On suppose invinciblement, s'agissant des œuvres, spécialement des œuvres dramatiques, qu'on a affaire à des caractères, au sens où on l'entend en français. Des caractères, c'est-à-dire des bonshommes dont nous supposons que l'auteur, lui, possède toute l'épaisseur [ ... ] Du désir d'Hamlet, on a dit que c'était le désir d'un hystérique c'est peut-être bien vrai. On peut dire aussi bien que c'est le désir d'un obsessionnel -c'est un fait qu'il est bourré de symptômes psychasthéniques sévères. À la vérité, Hamlet est les deux. Il est purement et simplement la place de ce désir. Hamlet n'est pas un cas clinique. Ce n'est pas un être réel, c'est un drame qui présente comme une plaque tournante où se situe un désir* » Jacques Lacan, « Séminaire: le désir et son interprétation, 1959.

Sept Leçons sur Hamlet -Le désir de la mère», revue Ornica, 1981

## La violence

Parfois le jeu des acteurs-enfants va très loin et la violence surgit.

Violence psychologique quand Hamlet humilie Ophélie et lui crie « Au couvent ! ». Les deux actrices alors en jeu n'édulcorent pas la charge violente du texte ; Chloé qui joue Hamlet empoigne sa partenaire par les cheveux, la met à genoux et sa fureur semble capable de tout. Le texte résonne de façon neuve et s'éclaire par l'intelligence du jeu : la façon dont Ophélie ramasse les lettres qu'Hamlet lui a jetées à la face fait immédiatement ressentir qu'elle vient de subir un traumatisme qui la conduira à la folie.

La violence des bagarres entre Hamlet et Laërte dans le sac de terre qui signifie la tombe d'Ophélie a quelque chose d'une bataille animale et primitive qu'induit totalement le texte : « ôte tes doigts de ma gorge/ Car bien que je ne sois bilieux ni impulsif/ Pourtant je sens en moi quelque chose de dangereux/ Qu'il sera sage que tu craignes. Ôte ta main ! » Le Roi affolé par l'excès de violence s'écrie : « Séparez-les, ils sont comme fous ».

Tout se passe un peu comme si, ayant volontairement éliminé dans leur jeu toute velléité d'illusion théâtrale, les acteurs finissaient par être traversés par la puissance du texte et poussés à l'incarner dans toute sa puissance.

La dernière bataille à l'épée tourne à l'effusion de sang. Les acteurs qui se servent de leurs bras comme d'une épée, trempent leur main dans la peinture rouge. Un sang noir coule de la bouche de Gertrude et de Claudius. Les quatre cadavres tombent les uns sur les autres.

**Le spectacle est aussi gore qu' au Théâtre du Globe où giclaient des flots de sang** (Voir annexe 2 le théâtre élisabéthain). Gore est un anglicisme qui renvoie à des scènes sanglantes, le mot anglais signifiant littéralement « sang séché ».

**« Un théâtre de l'urgence qui fait exploser la notion d'âge et de sexe. Qui nous expose, nous engage » Alexis Moati**





## L'émotion

Parfois, souvent, l'acteur est si juste et le texte si prégnant que l'on ressent une très grande émotion. Pour ne citer qu'un exemple : Alexis Moati est Gertrude narrant la mort d'Ophélie dans une sorte d'incarnation paradoxale. Il s'agit d'un acteur homme d'âge mûr jouant une femme meurtrie, douce et maternelle. Y croit-on ? Sans doute puisqu'on en frissonne. Peu importe le degré de « réalité » que nous accordons à ce moment, seule compte l'émotion que nous partageons avec le personnage créé par l'acteur et avec l'acteur. L'émotion naît chez l'acteur comme chez le spectateur, du verbe, de sa puissance, de son souffle. Le poète Yves Bonnefoy qui a traduit Hamlet, est convaincu que c'est la poésie comme « saisissement du monde » qui est au cœur du projet théâtral de Shakespeare et trouverait « on ne peut plus naturel qu'une obscurité totale enveloppe scène et salle ; on ne verrait rien mais on entendrait, ou percevrait mieux dans le noir, la respiration des mots dans le texte. »



## Tragique et Comique

Durant la représentation, on est ému, parfois inquiet pour l'acteur et ses performances physiques – on pense à Chloé Martinon traînant le corps de Polonius, roulant à terre avec lui au son de Gesaffelstein – mais on rit également beaucoup. On se souvient entre autres du jeu de scène très drôle entre Hamlet et Polonius qui ne veut pas s'en aller, de Claudius arrivant en caleçon.

Rien de gratuit dans de tels moments. Ces passages comiques sont dans le texte, ils sont simplement joués par les acteurs. Polonius, courtisan obséquieux et stupide, est un personnage comique pour lequel on n'a pas de compassion. Il fait rire en criant : « Il m'a tué » quand il semble déjà mort ; mais c'est une mort de théâtre. Son homélie funèbre est un chef d'œuvre d'humour noir et de jeu sur les mots : « Le Roi : Où est Polonius ? Hamlet : À souper. Le Roi : À souper ? Où donc ? Hamlet : Non pas là où l'on mange, mais là où l'on est mangé. Un certain congrès de vers politiques l'a pris en charge. Pour les plaisirs de la table, le seul vrai souverain, c'est votre ver ». Le comique chez Shakespeare atteint parfois le grotesque et l'obscène. La chanson d'Ophélie totalement réécrite par la compagnie Vol Plané mêlera visions macabres, obscénités et candeur enfantine, écho appuyé des allusions sexuelles qui sont dans le texte de Shakespeare.

Pour le public du Globe, les références des chansons étaient connues ; elles étaient au répertoire de l'époque. La compagnie a choisi de faire la même chose avec notre époque. Les spectateurs rient alors beaucoup.

Rappelons combien les français du XVIII<sup>e</sup> siècle, habitués à la bienséance et à la distinction des genres, ont été horrifiés par ce mélange de comique et de tragique au sein d'une même pièce (Voir Référence 4).

C'est que Shakespeare n'appartient pas au classicisme typiquement français qui s'impose au XVII<sup>e</sup> siècle. Écrites à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup>, ses œuvres s'apparentent à l'esthétique baroque et mêlent les genres. Les Romantiques y verront le modèle à suivre pour se libérer du carcan des règles classiques et rapprocher le théâtre de la vie (Voir Référence 4).

## 4 / Le monologue en question

La mise en scène joue aussi avec les attentes des spectateurs ou se joue de ses attentes. S'il y a bien une réplique de théâtre que tout le monde peut citer, c'est **To be or not to be**. Cette réplique et le monologue qui s'ensuit sont devenus célèbres, indépendamment même de la pièce. Quant aux amateurs de théâtre, ils attendent avec curiosité la façon dont chaque nouvel acteur qui s'y risque va l'interpréter.

L'actrice arrive le livre à la main, va dans les gradins et demande à quelques spectateurs de lire le début :

« Être ou ne pas être ».

Revenue au centre, capuche rabattue, elle s'écriera : « Là est la question ? ». Une fois de plus, le public se sent impliqué et va écouter la suite du texte avec d'autant plus d'attention que l'actrice lui pose, avec une totale authenticité, de vraies questions. Ce sont des questions métaphysiques : il s'agit de choix existentiels, de suicide, de mort et de l'incertitude sur ce qui suit la mort. De les entendre énoncées tout simplement, plus énoncées qu'interprétées, par une jeune actrice en jean au milieu de nous, ces questions deviennent étonnamment présentes. A la fin du monologue, l'actrice passera une veste, geste banal, quotidien.

Dans ce traitement du fameux monologue, il s'est agi ici non pas d'incarner, même pas de s'appropriier le texte ; plutôt de montrer qu'il appartient à tous, que chacun à toutes les époques, peut le faire sien, et qu'il appartient à chacun de tenter de répondre à ces interrogations existentielles et universelles. Le génie de Shakespeare tient aussi à cette façon de mettre l'universel au cœur d'une histoire particulière. Par le traitement tout à fait inhabituel et iconoclaste du monologue, la compagnie Vol Plané met en quelque sorte en exergue son universalité. Tous, acteurs et spectateurs, écoutons ensemble quelque chose que nous partageons.

## 5 / Le théâtre dans le théâtre

(Voir développement de cette partie en I 5)

Lorsque les comédiens vont jouer *Le meurtre de Gonzague*, la représentation choisit de mettre en lumière le seul Claudius pour mieux centrer notre regard sur sa réaction susceptible de trahir son crime.

Le choix qui est fait des trompettes que l'on entend à chaque début des spectacles du Festival d'Avignon, les costumes des comédiens du *Le meurtre de Gonzague*, vrais costumes de théâtre et leur code de jeu appuyé, déclamatoire, très loin du jeu en cours dans le spectacle, tous ces éléments concourent à inscrire ce moment dans une théâtralité affichée. Les metteurs en scène ont tenu à évoquer le théâtre dans une forme archaïsante, naïve, belle et dans une convention acceptée.

**Tout cela fait sans aucun moyen technique, avec « trois bouts de ficelle », comme on peut imaginer les prestations des comédiens ambulants dans des salles de château des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.**

L'hymne au théâtre, que constitue sa capacité à révéler la vérité de la culpabilité de Claudius, prend ici pour les acteurs une dimension élargie : celle du théâtre qui, dans l'émotion qu'il irrigue, leur révèle une part de leur humanité et nous révèle une part de la nôtre.

**Dans la démarche de la Compagnie Vol Plané, la volonté affirmée de mettre l'acteur au centre du processus de travail, est une manière de glorifier l'acteur, qu'on serait tenté de rapprocher des tentatives de glorification de l'acteur qui utilisent pour ce faire le procédé du théâtre dans le théâtre propre à l'esthétique baroque.**

L'implication des spectateurs dans le spectacle dont on a repéré différents aspects, leur inclusion dans le dispositif scénique font quasiment des spectateurs de cet Hamlet des acteurs de ce qui est en train de se jouer. Si bien qu'on pourrait parler d'une forme inédite de théâtre dans le théâtre dans le théâtre. Le brouillage des frontières entre la représentation et la réalité, propre au procédé du théâtre dans le théâtre, se trouve ainsi parachevé.



## 6 / Un *Hamlet* entre héritage et nouveauté ?

« En ce sens le mot qui aujourd’hui m’irrite le plus est celui de dépoussiérage (je veux dire des classiques). Et non point parce que la mode change, mais parce qu’en effet il dit quelque chose que je refuse : l’idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies, belles, sous une couche de poussière, et qu’en ôtant cette poussière, on les retrouverait dans leur intégrité originelle. Alors que les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l’usage en est perdu, mais en fabricant, avec les morceaux, d’autres choses. » Antoine Vitez

La compagnie Vol Plané fait siens ces mots du grand metteur en scène, Antoine Vitez (1930-1990). Vitez considère qu’on ne peut pas retrouver dans une mise en scène contemporaine ce que fut l’œuvre originelle à sa création. Le théâtre est art du présent : présent des acteurs, présent des spectateurs, présent de l’architecture des théâtres qui évolue, présent des innovations techniques -pensons au rôle de la lumière et de ses effets-, présent aussi de l’esthétique propre à une époque. Pour ne citer qu’un exemple, serions-nous aujourd’hui aussi sensibles que dans les années 1900 à la déclamation d’une Sarah Bernhardt qui faisait se pâmer ses contemporains ?

Toutefois l’œuvre est là, le texte est là, non seulement le texte visible, le texte littéral imprimé, mais le texte riche de toutes ses interprétations, ses commentaires, ses mises en scène antérieures. L’œuvre est là pour nous amener à « fabriquer avec des morceaux d’autres choses ». (Voir référence V Les mises en scène d’*Hamlet*).

C’est bien une « autre chose », une nouvelle chose que fabrique sous nos yeux la compagnie Vol Plané.





## S'agit-il d'une actualisation ?

Philippe Adrien, qui a monté *Hamlet* l'a déplacé - on dit historicisé - dans les années 30, explique : « On se heurte toujours aux mêmes questions : que faire des classiques, à quoi bon aller vers une sorte de reconstitution, comment s'y prendre, comment faire en sorte que les spectateurs rentrent vraiment dans l'œuvre ? Peut-être en tentant de leur proposer une version résolument inédite de ce qu'ils connaissent ou croient connaître ? »

On l'a vu, les temps où Shakespeare écrit sont incertains, troublés (Voir Référence II) et *Hamlet* se fait l'écho de ce sentiment de basculement d'un monde ancien vers un monde nouveau qui caractérise si fortement notre époque. S'emparer d'*Hamlet* dans ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, c'est résonner avec nos inquiétudes, donner à nos interrogations un écho sensible. La compagnie Vol Plané s'empare d'*Hamlet* sans le projet préétabli de déplacer *Hamlet* ou d'actualiser *Hamlet*. Elle nous donne à voir hic et nunc la rencontre entre un texte fameux et des acteurs d'aujourd'hui, qui ne se costumant pas, qui n'incarnent pas des personnages d'un lointain passé et qui ressemblent totalement à leurs spectateurs, lesquels, on le rappelle, ne sont pas dans la salle mais sur la scène (Voir ci-dessus les rubriques 1, 2, 3). C'est pourquoi quand à la fin de la pièce, les cadavres se relèvent et que les acteurs, serrés les uns contre les autres, agitent piteusement de minuscules drapeaux blancs, ils deviennent l'image même de tous les survivants des guerres de notre temps, de tous les réfugiés sur un fragile radeau.

Peut-on dire que cette mise en scène n'est en rien tributaire de l'Histoire des mises en scène ? Bien sûr que non. Cette mise en scène surprend, déconcerte; pourtant, dans le principe même d'une adaptation - « d'après Shakespeare »-, dans ses audaces, la Compagnie Vol Plané s'inscrit dans toutes les innovations que l'ère des metteurs en scène, qui commence avec Stanislavski en Russie et s'épanouit dans les années 70-80, a pu introduire dans l'Histoire du Théâtre. Alexis Moati dit avoir tout particulièrement gardé en mémoire la mise en scène de Arpad Schilling. Par ailleurs, dans son fonctionnement collectif (Voir Référence I), la Compagnie Vol Plané s'inscrit dans une mouvance très récente qui privilégie les créations collectives plutôt que l'élaboration du spectacle par un metteur en scène-directeur d'acteurs qui signe sa création.

## Un paradoxal retour aux sources ?

Peut-on affirmer que dans sa quête d'*Hamlet*, dans les ruptures et innovations qu'elle apporte aujourd'hui, la représentation qui nous occupe retrouve paradoxalement quelque chose de proprement élisabéthain, quelque chose qui la rapproche de ce qu'on croit savoir de la création originelle d'*Hamlet* ?

Au monde « hors de ses gonds », dont parle le texte, il faut répondre sûrement par une mise en scène, hors des gonds de la tradition classique. D'ailleurs, on sait qu'*Hamlet* est une tragédie qui refuse de s'inscrire dans la tradition des « tragédies du vengeur ». Semblable à ses débuts au schéma de ces pièces en vogue à l'époque, son contenu change à partir du moment où Hamlet hésite à obtempérer à l'injonction paternelle. La tragédie est dès lors liée au fait qu'on puisse penser les choses autrement, se penser autrement. À la rupture que Shakespeare réalise avec la traditionnelle tragédie du vengeur répond une mise en scène en rupture.

Par beaucoup de ses tentatives, la représentation de la Compagnie Vol Plané rejoint des éléments essentiels du drame shakespearien que nous avons soulignés tout au long de ce dossier et mis en exergue en caractères gras : dispositif scénique, proximité avec le public, jeu. Proximité non seulement spatiale mais aussi soucieuse d'interactivité et de mise à portée de tous les publics d'une pièce immense et complexe. Si on en croit Peter Brook : « La vertu première d'une représentation au théâtre est d'être vivante, et deuxièmement d'être immédiatement compréhensible. » Exactement ce qu'est la représentation d'*Hamlet* par Vol Plané.

Nous concluons avec Jan Kott, auteur de la somme d'études shakespeariennes *Shakespeare notre Contemporain*: « On ne peut jouer qu'un *Hamlet* plus pauvre que l'*Hamlet* de Shakespeare parce que celui-là est inépuisable et laisse ouvertes de nombreuses interprétations, mais on ne peut jouer aussi qu'un *Hamlet* plus riche parce qu'enrichi de notre temps, à condition que le projet de représentation ait à cœur de parvenir, par l'entremise du texte de Shakespeare, à notre angoisse, notre sensibilité, notre expérience contemporaine. Un *Hamlet* parfait serait à la fois le plus shakespearien et le plus contemporain. »

# Partie 2

## Les références



## RÉFÉRENCE 1 - Interview des metteurs en scène Alexis Moati et Pierre Laneyrie

### Pourquoi Hamlet et comment Hamlet s'inscrit-il dans le parcours de la compagnie Vol Plané ?

A : Depuis 2008, la compagnie s'est intéressée aux classiques, avec les spectacles *Le Malade imaginaire* dans un premier temps en 2008, créé à Arles puis en 2011, avec *L'Avare*, créé à Marseille. Après il y a eu *Alceste(s)*, en 2015. Et nous avons déjà commencé à rêver à Shakespeare, à la fin de *L'Avare*. C'était comme une espèce de terreau, où l'acteur est la base. Ce sont des matières à jouer et des matières à travailler qui sont quand même assez inépuisables. Même s'il n'y a pas que le théâtre classique dans le projet artistique de la compagnie, il y a quand même cette chose-là qui nous a beaucoup intéressés ; l'idée de développer un laboratoire de l'acteur.

P : C'est quand on répétait *L'Avare*, qu'on a le plus pensé à Shakespeare, on s'en sentait proche dans le travail de répétition, parce qu'on travaillait sur le monstrueux.

### La tragédie d'Hamlet tant de fois montée, cette pièce des pièces du monument Shakespeare ne vous a-t-elle pas fait un peu peur ?

P : On savait qu'il fallait probablement qu'on coupe dans le texte parce que sinon, il y en avait pour cinq heures. Donc on a travaillé comme des artisans.

Je pense qu'on voulait rester dans la singularité du travail adressé, à la suite des Molière. Donc dans un dispositif où on parle aux gens, où on voit les gens. De toutes façons c'est ça qui allait nous guider dans le travail et simplifier une démarche moins intellectuelle mais plutôt dédiée au jeu, au sens enfantin.

A : Pierre avait déjà joué la pièce et donc il la connaissait bien. Ce qui fait que moi ça m'a un peu détendu. Ce n'était pas la pièce Hamlet en elle-même, mais c'était la question des traductions de Shakespeare qui m'a fait le plus peur. Shakespeare, ça me semblait plus lointain que les classiques français, comme Molière, auxquels je m'étais déjà confronté plusieurs fois.

Ce que je trouvais très intéressant c'était l'idée de sortir d'un imaginaire de salon de bourgeois, dans lequel toutes les pièces de Molière se passent, pour aller vers une ambiance de châteaux, dans des landes, avec un imaginaire un peu différent.



## Quel a été le processus d'élaboration de la création du spectacle ?

P : On savait qu'on serait cinq acteurs, on n'avait pas fait de distribution, on ne savait pas qui allait jouer quoi. On savait qu'on allait devoir jouer forcément plusieurs personnages par acteurs. La première session a consisté à traverser le texte en entier pour finaliser des coupes à l'intérieur, cela a pris pas mal de temps. On a aussi fait un travail de fond, un travail d'imaginaire sur chacun des personnages. Des sessions précises étaient consacrées aux « moments » de chaque personnage. Chacun devait préparer un court texte, une performance, où il expliquait à quel « moment » de sa vie il s'était senti Horatio. Il s'agissait d'un exercice vraiment très libre, ce n'était pas un travail scolaire à faire sur Horatio, par exemple. L'idée était de s'interroger sur la psychologie de chaque personnage.

A : On avait aussi des contraintes de production, on savait dès le départ que c'était un spectacle qui allait se répéter en cinq-six semaines maximum, que les contraintes budgétaires, tout ce qui va être contraignant, on va essayer d'en faire un manifeste. Donc on a élaboré aussi un manifeste en se disant que, par exemple pour Hamlet, il n'y aura pas qu'un acteur qui le joue. Il fallait que les morts soient traitées d'une certaine façon. Il fallait qu'on puisse tourner en Kangoo. Toute une série de contraintes qu'on a essayé d'intégrer comme un rapport ludique au travail.

## La mise en scène est cosignée par vous deux qui êtes par ailleurs acteurs dans le spectacle? Comment se passe une telle collaboration ?

P : On a créé tous les classiques ensemble. Ça se passe assez naturellement, on se concerte, relativement souvent mais c'est bref, on n'a pas besoin de se mettre d'accord pendant des heures parce que je pense qu'on a une vision qu'on partage, sur le principal, c'est-à-dire, le rapport au jeu, le rapport à l'enfance, le rapport au public, la direction d'acteurs, la pauvreté de moyens, qui sont les ingrédients essentiels de nos créations. Pour les répétitions, on prend beaucoup des propositions des acteurs. Il s'agit plus de recueillir des propositions que d'inventer des choses qu'on fomenterait la veille des répétitions, c'est plutôt un travail de regards, donc cela, à deux, c'est plus facile.

Après quand on joue, on se débrouille. C'est-à-dire qu'on ne peut pas tout voir tous les deux parce que il y a des scènes où on joue donc c'est difficile. Il y a des scènes que l'un voit et pas l'autre.

A : On travaille en amont sur une adaptation puis on a un petit temps pour se mettre d'accord sur la manière qu'on va aborder. On se donne un cadre, tout en se disant que ça peut évoluer.

Pierre a une vision plus dramaturgique sur les enjeux, moi je me retrouve souvent à essayer de réfléchir sur le type de rapport qu'on veut établir avec le public (la proximité, le quadri frontal, etc.).

Il y a un relais assez naturel. Il n'y a pas de rôles attirés bien que Pierre soit un directeur d'acteurs très attentif et très précis. C'est comme ça qu'on s'est rencontrés d'ailleurs, et après c'est un travail de partage.



Diriez-vous du théâtre que vous faites, en tout cas de cet Hamlet, que c'est un théâtre compréhensible par tous ou plutôt sensible pour tous ?

A : On se pose beaucoup de questions sur le public, pour ne pas qu'il se pose les mauvaises questions. Ça nous est arrivé plein de fois d'être dans une générale et que là quelqu'un nous dise qu'il ne comprenait pas tel ou tel élément du spectacle. Ces événements nous amènent à « résoudre » les choses par des moyens très clairs, où on a des didascalies affichées ou au micro. On essaye de transmettre une donnée technique claire pour qu'on soit vraiment au cœur du travail d'acteur, et qu'on ne soit pas embêtés par la compréhension. La base de tous ces projets, c'était de pouvoir s'adresser à l'homme d'aujourd'hui et forcément à des gens qui potentiellement ne venaient pas au théâtre. L'enjeu du travail autour des Molière, c'était de ne pas faire le travail préparatoire en amont avec des jeunes gens pour les sensibiliser, mais de le faire pendant.

Pour accéder au sensible, il ne faut pas que la compréhension soit un frein. On travaille beaucoup là-dessus, avec des panneaux pancartes sur les personnages par exemple, pour que tout ça soit dégagé et qu'on puisse amener les gens dans la fiction.

P : Précisément concernant Hamlet, il y a quelque chose d'irréductible dans la pièce. Claudius dit à un moment, en parlant d'Hamlet : « il y a dans son âme un mystère couvé par la mélancolie ». Ce sont des questions qui ne seront jamais résolues car elles font partie de la pièce et c'est ça qui est magnifique. Est-ce que Hamlet fini par être vraiment fou ou est-ce qu'il est que dans la simulation de la folie ? Qu'arrive-t-il à Ophélie ? Est-ce que c'est un suicide ou est-ce que c'est une noyade ? Plein de questions comme ça sur l'effondrement d'un monde, l'arrivée d'un monde nouveau avec Fortenbras à la Norvège, suffisamment d'épaisseur, de noirceur, de mystère pour que ce qui peut être clair le soit.

Par exemple, avec les drapeaux, ce qu'on a voulu faire c'est que tout le contexte géopolitique entre le Danemark, l'Angleterre, la France, la Norvège, la Pologne, qui sont les cinq pays cités dans la pièce, soient très clairs pour le public. Et ça marche plutôt parce qu'il y a des spectateurs qui nous disent : « j'avais jamais remarqué qu'il y avait ça dans la pièce ». À la fin, le Danemark n'existe plus, un autre pays prend la relève. C'est quand des grands mouvements de civilisations comme ça s'effondrent, que les nouveaux qui adviennent sont très troublés. On avait fait le spectacle avant la pandémie. Avec les événements actuels (réchauffement climatique etc.), tout le monde se demande si on va survivre au 21ème siècle. C'est une donnée qui fait écho avec les thématiques abordées dans Hamlet.

A : Pour rebondir sur la question du contexte géopolitique, il y a quelque chose qu'on a enlevé, une réplique : « Il y a quelque chose de pourri au Royaume du Danemark ». L'histoire n'est pas seulement une histoire intime et psychanalytique d'une famille, c'est vraiment dans le cadre d'un contexte géopolitique, le Royaume est « pourri » et ça donne des personnages « pourris » comme Claudius.

Il y a un lien fort entre l'histoire collective et l'histoire individuelle de cette famille royale.



## RÉFÉRENCE 2 - William Shakespeare et son temps

William Shakespeare est considéré comme l'un des écrivains les plus grands de tous les temps, mais l'on a peu de précisions biographiques sur lui. Certains érudits ont contesté son existence, y voyant un prête-nom pour quelque grand seigneur ou bien attribuant à Francis Bacon la paternité de ses œuvres. C'est la pauvreté des sources biographiques mais aussi le nombre et la variété des œuvres qui ont conduit aux controverses concernant l'identité réelle de l'auteur de l'œuvre de Shakespeare. Aujourd'hui authentifiée comme telle, celle-ci demeure sans exemple par sa diversité de genres, d'écriture, de thèmes. Ecrite en des temps troublés, elle a donné forme à l'héritage médiéval et accompagné la naissance de l'Angleterre moderne.

### Repères biographiques

William Shakespeare est né à Stratford-sur-Avon dans le Comté de Warwick en Angleterre, en avril 1564. Son père, Jean, est nommé premier magistrat de Stratford et doit, pour subvenir aux besoins de sa nombreuse famille, se lancer dans le commerce des peaux et des laines. Shakespeare étudia à la Grammar School (école publique) de Stratford, où l'on enseignait le latin.

A l'âge de dix-huit ans, il se marie avec Anne Hathaway, fille d'un riche cultivateur, de huit ans son aînée, et, il a d'elle trois enfants (une fille en 1582 et des jumeaux garçon et fille en 1585).

On rapporte que la vocation de Shakespeare est née à l'occasion du vol d'un daim auquel il participe avec quelques jeunes gens amis dans le parc d'un baronnet Sir Thomas Lucy. Celui-ci irrité, poursuit les voleurs en justice et à cette occasion, Shakespeare compose une chanson contre son ennemi. La satire ne calme pas le gentilhomme qui redouble ses poursuites et elles deviennent si vives que Shakespeare se voit contraint de quitter Stratford pour Londres, abandonnant femme et enfants.

Le premier emploi qu'il trouve à Londres est celui de gardien de chevaux devant une salle de spectacle. Il est admis comme comédien au sein de la troupe et figure dans les distributions de l'époque. Il fait partie, à partir de 1594, de la troupe de Lord Hunsdon qui deviendra la Troupe du Roi en 1603 et jouera successivement dans divers théâtres dont le Globe, théâtre dont Shakespeare deviendra actionnaire et où il s'installera avec sa troupe.

En 1594, il dédie au comte de Southampton qui devient son protecteur, deux poèmes, Vénus et Adonis (1593) et Le Viol de Lucrece (1594), ainsi que la plus grande partie des Sonnets (écrits peut-être entre 1593 et 1597), il en compose au moins cent cinquante six.

Les premières dates marquantes de sa carrière dramatique seraient 1590 avec l'écriture de sa première pièce originale, Peines d'amour perdues, et 1591, date de l'écriture des parties deux et trois d'Henri VI.



Outre le drame historique, Shakespeare aborde la comédie, avec la *Comédie des erreurs* (1591) et le drame sombre avec *Titus Andronicus* (1590), première de ses pièces imprimées (sous l'anonymat, en 1594).

Shakespeare écrit ensuite une série de pièces ( *Le Songe d'une Nuit d'Été*, 1594, *Les Deux gentilshommes de Vérone* (1595) et *le Marchand de Venise*, (1596) ) dont l'intrigue se déroule en Italie et où abondent des détails assez précis de topographie. On suppose qu'il séjourne un certain temps dans le nord de l'Italie entre 1592 et 1594 ou qu'il a peut-être appris ces détails par ses lectures.

En 1596, Shakespeare serait revenu à sa famille et à son pays natal ; on trouve consignée la mort de son fils Hamnet. En 1597, il achète une propriété à Stratford, bien que résidant toujours à Londres.

Pendant la période qui va de la moitié de 1599 à 1601, Shakespeare se contente de donner trois comédies : *Beaucoup de bruit pour rien* (1599), *Comme il vous plaira* (1599) et *La Nuit des Rois* (1601).

Vers la fin du règne d'Elisabeth (1603), Shakespeare écrit les grands drames historiques *Richard II*, *Richard III*, *le Roi Jean*, *Henri IV*, *Henri V*, *Jules César*, la comédie des *Joyeuses Commères de Windsor* et le célèbre *Roméo et Juliette*, puis *Hamlet* en 1602

Au début du règne de Jacques Ier, Shakespeare poursuit son étonnante production théâtrale : *Troïlus et Cressida*, *Tout est bien qui finit bien*, *Mesure pour mesure*, *Othello*, *Le Roi Lear* et *Macbeth*, une fable racontée par un idiot, fable pleine de bruit et de colère, et qui ne signifie rien» (*Macbeth*, V, 5, 27). Parallèlement il écrit ses grandes pièces inspirées de l'Antiquité: *Antoine et Cléopâtre*, *Coriolan*, *Timon d'Athènes*, *Périclès*, *Cymbeline*. Puis Shakespeare se trouve atteint d'une maladie soudaine, sur laquelle on ne possède aucune précision, mais qui aurait profondément transformé le poète ; il semble qu'il ait traversé alors une crise religieuse.

En 1610, Shakespeare revient vivre définitivement à Stratford où il passe les dernières années de sa vie. Il écrit *Le Conte d'hiver*, *La Tempête*. Et *Henri VIII*, avant de mourir le 23 avril 1616 à l'âge de 52 ans.

Seulement seize des pièces attribuées à Shakespeare furent publiées de son vivant; la totalité de son œuvre fut réunie par des amis poètes dans une édition in-folio en 1623.

L'ampleur de l'œuvre, sa variété, l'aura de ce génie des lettres ne doivent pas occulter le fait que, comme Molière, Shakespeare fut aussi et peut-être surtout un homme de théâtre, un acteur, impliqué dans une troupe, écrivant pour un espace scénique spécifique et pour des acteurs qui lui sont proches comme le fameux Richard Burbage pour lequel il crée le rôle d'Hamlet. C'est pourquoi on ne peut se pencher sur le théâtre de Shakespeare en ignorant ce que fut le théâtre élisabéthain (voir Annexe 2) et en dissociant l'homme de son temps.



## Une époque féconde et mouvementée

Après les guerres civiles des Deux Roses entre les York et les Lancastre qui sont le sujet de certaines des pièces historiques de Shakespeare, Henri Tudor réconcilie les deux partis et instaure un pouvoir monarchique fort. S'ensuit une période de stabilité et de prospérité qui atteint son apogée avec le règne d'Elisabeth Ière, de 1558 à sa mort en 1603. C'est l'époque de la victoire sur l'invincible Armada espagnole, de la Virginie nouvelle colonie anglaise en Amérique, des progrès de l'imprimerie qui favorise et fixe la langue anglaise.

Ce contexte économique et politique s'accompagne d'un développement culturel dont le théâtre est le meilleur témoin. Plusieurs théâtres se construisent à Londres (voir Annexe 4) et la production dramatique est énorme. Au nom de Shakespeare il faut ajouter ceux de Marlowe, Ben Jonson, Cyril Tourneur, un peu plus tardivement John Ford.

La Renaissance et plus tardivement la mise en question de l'orthodoxie religieuse catholique entraînent la circulation des écrits et des idées en Europe. Le théâtre latin de Sénèque fascine les dramaturges par sa démesure et sa cruauté ; le mal est partout, engendrant crimes et souffrance, accablant des héros affrontant leur destin dans une langue hautement poétique. Les auteurs élisabéthains découvrent aussi Machiavel, sa philosophie de l'action, où la ruse et le courage sont proclamés vertus indispensables au prince qui veut assouvir son ambition. Cynisme et intimidation sont les moyens proposés pour conquérir le pouvoir et le conserver.

Il ne faut pas négliger l'impact de Montaigne sur Shakespeare. Avec Montaigne, publié en Angleterre à la fin du règne d'Elisabeth, le doute s'instaure. Le scepticisme d'Hamlet ne lui est-il pas redevable ?

Au-delà de ces influences, l'époque de Shakespeare est à la charnière d'un ordre ancien que l'on croyait immuable, fondé sur des certitudes essentiellement religieuses et un monde nouveau qui bouscule la tradition et dont Hamlet s'imprègne à l'université de Wittenberg, alors le centre intellectuel de l'Europe. Hamlet ne peut se soumettre si facilement à l'ordre ancien de la vengeance comme le lui demande son père, homme du passé. Citons Brecht : « On voit cet homme jeune mais déjà un peu replet, appliquer de façon fort insuffisante la raison nouvelle qu'il a ramenée de l'Université de Wittenberg. Dans les affaires féodales où il se retrouve plongé, elle lui fait obstacle. Face à la déraisonnable pratique, sa raison n'est absolument pas pratique. Il est tragiquement victime de la contradiction entre une telle manière de raisonner et un tel acte. »

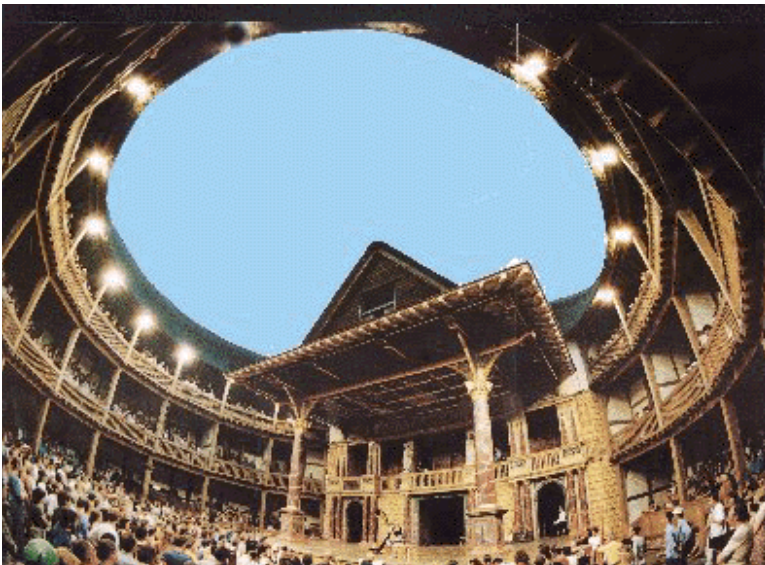
## RÉFÉRENCE 3 - Le Théâtre Élisabéthain

Le théâtre élisabéthain désigne le formidable développement du théâtre et l'ensemble des pièces de théâtre écrites et interprétées en Angleterre pendant le règne de la-reine Elisabeth 1ère (1558-1603), puis sous Jacques Ier et Charles Ier, jusqu'à l'interdiction des représentations théâtrales par le Parlement en 1642, qui a conduit à la fermeture et à l'abandon des théâtres.

### Les lieux de théâtre

Dès le Moyen Age, les textes sacrés sont joués dans les églises ou dans la rue ou sur la place publique et les interludes et comédies d'inspiration non religieuse dans des cours d'auberge. Les universités, la cour du roi, les châteaux reçoivent des représentations privées.

La construction du premier théâtre public « The Theatre » (1576 au nord de Londres, hors de l'enceinte de la Cité), est un événement qui inaugure une ère nouvelle pour le théâtre anglais . Suivront «The Curtain », puis au sud de la Tamise le « Rose », le « Swan », et le « Globe » qui abrita la troupe de Shakespeare dès 1598. Tous ces théâtres étaient à ciel ouvert. Il y eut aussi des théâtres couverts, notamment le « BlackFriars », installé dans un ancien monastère, que la troupe de Shakespeare utilisa dès 1608.



Tous ces théâtres étaient bâtis sur le même modèle : une enceinte circulaire ou hexagonale, avec galeries de bois couvertes (« cet O en bois » comme dit le prologue de Henry V), ce qui a donné naissance à l'expression « théâtre en rond ». Sur des bancs de bois, le long des galeries, prennent place les spectateurs fortunés ; le public populaire est debout, au parterre à ciel ouvert.

Dressée à hauteur d'homme, la scène était une plate-forme ouverte sur trois côtés et qui s'avavançait dans la salle de sorte que le public debout dans le parterre, entourait la scène complètement. Cette disposition particulière appelait une grande proximité entre les spectateurs et la scène. On sait que le public populaire souvent turbulent réagissait fortement à ce qui se passait sur scène, mangeait et buvait, sortait et rentrait pendant la représentation.

La scène comporte plusieurs aires de jeu :

- à l'avant-scène se donnent les batailles, les duels, toutes les scènes censées se passer à l'extérieur ou dans un espace comme salle de trône ou de château.

- à l'arrière, une alcôve que cache parfois une courtine, pour les scènes d'intimité.

- au premier étage, un niveau supérieur peut être employé comme balcon (Roméo et Juliette) ou comme tribune pour un acteur haranguant la foule (Jules César)

- Habilement pratiquée dans le plancher, une trappe livre passage aux spectres et aux démons ; on pense aux effets souterrains de la voix du spectre dans Hamlet.

- Le plafond à caissons sous l'auvent, doré à la feuille, représente le Ciel avec le soleil, la lune, les signes du zodiaque et une nuée lumineuse dont le panneau central dissimule une trappe qui peut s'ouvrir pour faire descendre un dieu sur la scène. Hamlet : « Voyez ! Le firmament, ce dais splendide, ce toit majestueux fretté de flammes d'or ». Le toit de l'auvent se confond par les mots mêmes du poète avec le firmament.

La présence simultanée de différentes aires de jeu va permettre la multiplicité des lieux de l'action dramatique. Toutefois, l'étroitesse du lieu scénique n'est pas en mesure de figurer de façon mimétique les lieux où l'action est censée se passer. Certes on ajoute des éléments de décor : trône, cordages et figures de proue pour un navire, mais ce n'est pas tant l'utilisation d'accessoires emblématiques dans un espace aussi réduit qui va permettre aux spectateurs d'identifier les lieux de l'action, que l'adresse directe aux spectateurs qui suscite l'imaginaire et déploie dans le discours la flotte du jeune roi Henri voguant vers Honfleur.

« Où pouvons nous entasser dans cet O de bois les casques qui semaient l'effroi dans l'air d'Azincourt ? » Exercez votre imagination : ainsi regardez au chanvre des agrès grimper les petits mousses... voyez les voiles de fil emportées par un vent invisible et furtif traîner les énormes coques à travers la mer ravinée. » Dans Henri V le Chœur.

## Les représentations

Elles ont lieu à 14 heures. Donc à la lumière du jour. La nuit tombant, les rues peu sûres conduisent à penser que les représentations duraient 2h à 2h30.

Un drapeau sur la guérite au faite de l'édifice est hissé pour annoncer la représentation. Il représente Hercule portant le globe terrestre sur ses épaules ; soulignons l'homonymie avec le nom du Théâtre ; il s'agit bien du théâtre du monde. Des affiches sont placardées. Une sonnerie de trompette trois fois répétée annonce le début du spectacle; un petit commerce de bouche, qui a passé un contrat avec le théâtre, à l'entrée. C'est toute une effervescence populaire à l'œuvre.

La représentation finit toujours par une danse, souvent une gigue endiablée, volontiers obscène. A la toute fin d'Hamlet, Fortimbras s'écrie : « Allez donner ordre aux soldats de tirer les salves ». Une mousquetade livre alors l'auditoire au débordement de la gigue. Les pas et les mélodies connues de tous donnaient une sorte de contact charnel entre spectateurs et acteurs.

Grâce à des recherches entreprises par Philip Pickett et l'ensemble des musiciens du Globe, on sait ce qu'était cette musique. Chansons et romances populaires, seulement citées comme allusions faisant venir à l'esprit les versions complètes connues de tous et déclenchant une série d'associations d'idées en relation avec le contexte dramatique, mais aussi des musiques plus savantes dont certaines étaient jouées dans les châteaux. Offrir l'accès aux plaisirs aristocratiques constituait un atout pour les théâtres.

Des effets spéciaux : chants d'oiseaux, cris imités par les machinistes, canonnades, tonnerre, fracas des combats, bruit de vent obtenu en faisant tourner des pales en bois, tonnerre en faisant rebondir un boulet de canon dans une longue caisse au plancher inégal fait de lattes. Des effets pyrotechniques hérités du théâtre médiéval, provoquaient des risques d'incendies. Une flammèche avec une bouche à feu pour marquer l'entrée du roi dans Henri VIII en 1613 provoque l'incendie du Globe.

On se fournit en sang de bœuf et viscères, les vessies pleines de sang sont cachées sous les vêtements. parfois on utilise du vinaigre à la place du sang.

Dans ce théâtre non illusionniste, le réalisme des scènes violentes est saisissant ; aujourd'hui on parlerait de scènes « gore ».

Le souffleur (prompteur) est le seul à avoir le texte complet, texte qui comporte des annotations des entrées, sorties, effets. Le souffleur est le régisseur, c'est à dire le responsable du déroulement matériel du spectacle, seul maître à bord avant qu'on invente la fonction de metteur en scène.





Un autre document (plot ou plat,) synopsis, est accroché au mur dans la maison des acteurs pour rafraîchir la mémoire de ceux qui s'apprêtent à entrer en scène. Le synopsis sur deux colonnes était écrit gros pour être vu de loin, pense bête indispensable à une troupe qui a deux ou trois pièces au répertoire dans la même semaine. Considéraient-ils vraiment le texte comme sacro-saint ?

Le début d'Hamlet est une scène nocturne. Comment les spectateurs en plein jour comprenaient-ils que c'était la nuit ? Le mot nuit est lâché au huitième vers mais probablement présence de torches, lanternes, chant du coq annonçant le matin qui fait s'évanouir le spectre dans des effets possibles de fumée de chiffons brûlés.

### [Les travestissements et l'illusion](#)

L'acteur homme jouait une femme, elle même travestie en homme dans diverses pièces. Faisons une parenthèse : à l'époque contemporaine, Hamlet a été joué par des femmes, Sarah Bernhardt, Marguerite Jamois. Volonté de signifier par l'indétermination sexuelle du personnage son indétermination intellectuelle ?

### [Remarque](#)

Après ce bref aperçu, gardons à l'esprit que l'espace du théâtre élisabéthain et la dramaturgie shakespearienne qui lui est consubstantielle produisent un concentré de vie qui donne à voir le monde comme en réduction. C'est pourquoi on peut parler à propos du théâtre de Shakespeare d'un théâtre, métaphore du monde, métaphore du cosmos et métaphore de la vie. Macbeth : « La vie est un récit raconté par un idiot, plein de beauté et de fureur et qui ne signifie rien »

### [Les compagnies](#)

D'abord amateurs elles devinrent professionnelles quand Elisabeth obligea, par une loi, en 1572, les comédiens à appartenir à la maison de quelque grand seigneur, sous peine d'être poursuivis pour vagabondage. Shakespeare appartient à la troupe de Lord Hudson (grand chambellan) en 1599, qui devint troupe de Jacques 1er, et ses acteurs furent appelés «serviteurs du roi» jusqu'à la fermeture des théâtres en 1642. Les troupes étaient organisées en sociétés et avaient des parts dans l'exploitation des théâtres et des pièces qui étaient leur propriété. Les troupes étaient en but aux attaques d'une opposition puritaine qui les accusait de corrompre les bonnes mœurs. Elles ne durent leur survie, jusqu'à la chute de la monarchie en 1642, qu'à la protection de la cour.



## RÉFÉRENCE 4 - Établissement du texte. Réception de la pièce en France. Traductions.

### Les incertitudes sur le texte

Sans entrer dans les détails d'un établissement complexe du texte, disons simplement qu'Hamlet nous est parvenu par trois textes différents. Le premier Quarto, paru en 1603, est beaucoup plus court que les autres et apparaît comme incomplet, piraté, sans doute communiqué plus ou moins de mémoire, par un acteur. Un an plus tard, le second Quarto avec plus d'indications scéniques mais des termes manquants. Enfin 20 ans plus tard, le Folio pourrait avoir été communiqué par un souffleur et serait une version pour la scène. On s'accorde aujourd'hui pour reconnaître dans le second Quarto le texte qui serait le plus proche du manuscrit de Shakespeare. On voit combien on ne peut affirmer avec certitude la lettre du texte shakespearien conçu pour être joué et dont on ne sait quels aléas il a subis.

### Réception de la pièce en France et traductions

Il peut être instructif et drôle de lire quelques extraits qui témoignent de la fascination exercée, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, par Shakespeare en Europe. Une fascination voisine de la répulsion, et des traductions parfois bien loin de la lettre du texte anglais. On pourra consulter le site qui offre diverses traductions, depuis celle de Voltaire, du fameux monologue :

[https://chalk.richmond.edu/mlcintertextes/intertextualite/traduction/files/traductions\\_hamlet.htm](https://chalk.richmond.edu/mlcintertextes/intertextualite/traduction/files/traductions_hamlet.htm)

Voltaire découvrit Shakespeare lors de son exil en Angleterre et fut le premier à introduire Shakespeare en France. Il évoque « des perles dans du fumier ».

« *Shakespeare, que les anglais prennent pour un Sophocle, ... créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût, et sans la moindre connaissance des règles.* » [Voltaire, Lettres philosophiques](#) 1734

« *On reproche à Shakespeare, celui qui a le mieux connu les hommes depuis les rois jusqu'au mendiants... de n'avoir qu'un art mal conçu et d'y mêler le tragique et le comique... voilà ce qu'on reproche à Shakespeare sans songer que par là même ses pièces sont la représentation de la vie humaine au naturel. Tout chez lui est taillé suivant les grandes proportions du drame historique, et celui-ci est à la tragédie dans le goût français à peu près comme une large fresque est à une miniature pour bague.* » [Lessing, Dramaturgie de Hambourg](#) 1767-1769

« *Il n'imité pas, il commence une littérature nouvelle... Il faudrait bien distinguer dans les pièces de Shakespeare ce qu'il a accordé au désir de plaire au peuple, les fautes réelles qu'il a commises, et les beautés hardies que n'admettent pas les sévères règles de la tragédie en France.* » [Mme de Staël, De la littérature](#) (1800)



« Les pièces de Shakespeare à cause de la profondeur de vue d'après laquelle il les a conçues, sont exposées au malheur de n'être pas comprises. Les critiques vulgaires n'admettent la forme poétique que dans certains détails de l'exécution, et tout ce qu'ils exigent du plan d la pièce, c'est qu'il offre un enchaînement logique de causes et d'effets, ou qu'il amène pour résultat une moralité banale et dont le sens est souvent étroit. D'après de tels principes, la plupart des chœurs devrait être retranchés de la tragédie grecque, car ils ne servent pas au développement de l'intrigue et ne sont que l'écho harmonieux des sentiments que le poète veut exciter. On méconnaît par une semblable doctrine littéraire les droits d la vraie poésie et la nature du drame romantique... Aucun poète n'a porté aussi loin que Shakespeare le talent de peindre, non seulement il crée des hommes en nouveau Prométhée, mais il nous ouvre les portes du monde magique des esprits, il évoque les spectres, il peuple l'air de génies et de sylphes et ces êtres qui ne vivent que dans l'imagination ont cependant une vérité.» [Schlegel](#), Cours de littérature dramatique 1809-1811

« Le système classique est né de la vie de son temps : ce temps est passé, son image brillante subsiste dans ses œuvres, mais ne peut plus se produire. Le terrain où vont s'asseoir les monuments de l'âge nouveau n'est plus celui de Corneille et de Racine. Ce n'est pas celui de Shakespeare, c'est le nôtre. Mais le système de Shakespeare peut seul fournir les plans d'après lequel le génie doit travailler. Seul ce système embrasse cette généralité d'intérêts, de sentiments, de conditions qui forme aujourd'hui pour nous le spectacle des choses humaines. » [Guizot](#), Vie de Shakespeare 1821

Le XIX<sup>e</sup> siècle en général et les Romantiques en particulier encensent Shakespeare dans lequel ils voient l'inspirateur d'un nouveau théâtre, le drame romantique. Stendhal pour sa part consacre un essai à Shakespeare, Racine et Shakespeare, écrit entre 1822 et 1825, après la représentation à Paris d'Othello par une troupe anglaise sifflée par une foule qui criait « A bas Shakespeare ! ». Le texte se présente comme un dialogue entre le Romantique partisan de Shakespeare qui triomphe de l'Académicien partisan de Racine et du classicisme :

« LE ROMANTIQUE : « Je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes gens raisonnables, sérieux et un peu envieux, de l'an de grâce 1823... Ces tragédies-là doivent être en prose. De nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise.

Le romantisme appliqué à celui des plaisirs de l'esprit à l'égard duquel a lieu la véritable bataille entre les classiques et les romantiques, entre Racine et Shakespeare, c'est une tragédie en prose qui dure depuis plusieurs mois et dont les événements se passent en des lieux divers. Il peut y avoir cependant telle tragédie romantique dont les événements soient resserrés par le hasard dans l'enceinte d'un palais et dans la durée de trente six heures. [...]

*Je dis que l'observation des deux unités de lieu et de temps est une habitude française, habitude profondément enracinée, habitude dont nous nous déferons difficilement, parce que Paris est le salon de l'Europe et lui donne le ton ; mais je dis que ces unités ne sont nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique.*

*Pourquoi exigez-vous, dirai-je aux partisans du classicisme, que l'action représentée dans une tragédie ne dure pas plus de vingt-quatre, ou de trente-six heures, et que le lieu de la scène ne change pas...*

L'ACADÉMICIEN. — *Parce qu'il n'est pas vraisemblable qu'une action représentée en deux heures de temps comprenne la durée d'une semaine ou d'un mois, ni que, dans l'espace de peu de moments, les acteurs aillent de Venise en Chypre, comme dans Othello de Shakespeare ; ou d'Écosse à la cour d'Angleterre, comme dans Macbeth.*

LE ROMANTIQUE. — *Non seulement cela est invraisemblable et impossible; mais il est impossible également que l'action comprenne vingt-quatre ou trente-six heures. [...] Il est clair que, même à Paris, même au Théâtre-Français de la rue de Richelieu, l'imagination du spectateur se prête avec facilité aux suppositions du poète. Le spectateur ne fait naturellement nulle attention aux intervalles de temps dont le poète a besoin... Il arrive précisément la même chose dans la tête du Parisien qui applaudit Iphigénie en Aulide, et dans celle de l'Écossais qui admire l'histoire de ses anciens rois, Macbeth et Duncan. La seule différence, c'est que le Parisien, enfant de bonne maison, a pris l'habitude de se moquer de l'autre ».*

François Victor Hugo, le fils du poète, traduit Shakespeare et cette traduction est la première qui fait encore autorité aujourd'hui.

*« Cette traduction est nouvelle par la forme, elle est faite non sur la traduction de Letourneur, mais sur le texte de Shakespeare... Il ne faut nullement s'étonner si la traduction de Letourneur est pleine de périphrases... Pour qu'une traduction littérale de Shakespeare fût possible, il fallait que le mouvement littéraire de 1830 eût vécu, il fallait que la liberté qui avait triomphé en politique eût triomphé en littérature, il fallait que la langue nouvelle, la langue révolutionnaire, la langue du mot propre et de l'image, eût été définitivement créée. La traduction littérale de Shakespeare était devenue possible, nous l'avons tentée. » François Victor Hugo Introduction aux volumes de sa traduction de Shakespeare 1858*

Les metteurs en scène de notre époque peuvent choisir entre diverses traductions celle de [Jean-Michel Déprats](#), de [André Markowicz](#) ou celle d'[Yves Bonnefoy](#), adoptée par la compagnie [Vol Plané](#), sur les paroles duquel on peut achever ce rapide tour d'horizon : « L'enjeu, pour moi, c'était de sauvegarder dans la traduction, cette voix qui monte chez Shakespeare des situations les plus diverses qu'il met en scène. Une voix qui est l'expérience de l'être même, découverte des catégories de pensée et des valeurs qui inscrivent la conscience de soi dans l'universel. [...] Mais ce qui porte cette voix, ce qui lui assure sa vérité, dans la langue anglaise, c'est ce vers extraordinaire dont cette langue dispose, le pentamètre iambique. L'iambe est la poésie même puisqu'il va d'un accent faible à un accent fort comme par l'effet d'un profond ressaisissement que la personne fait de soi-même. ».





## RÉFÉRENCE 5 - Aperçu de mises en scène d'Hamlet en France

Nationalité de Shakespeare? Anglais, of course et c'est le problème : [Terry Hands](#), longtemps directeur de la Royal Shakespeare Company, qui a monté Hamlet en France en 1994, invité par la Comédie Française, se montre critique vis à vis des mises en scène françaises d'*Hamlet* : « Vous avez perdu les racines qui vous rattachent à Rabelais. L'Académie française a créé une tradition littéraire avec son élite intellectuelle et ses salons ! Nous, nous n'avons pas ça. Pour les anglais, le théâtre a toujours été un art populaire, avec, il est vrai, un aspect intellectuel important. Mais la tradition intellectuelle en tant que telle n'existe pas. »

Shakespeare n'est donc pas pour les intellectuels français qui d'ailleurs ne l'ont reconnu que bien tardivement. Et pourtant alors que nous savons que Shakespeare n'est pas pour nous les Français, nous nous obstinons à le monter, et *Hamlet* plus que tout autre pièce. *Hamlet* fascine ; *Hamlet* obsède la scène française depuis presque trois siècles (la première représentation date de 1769 dans une adaptation déformante de Ducis avec le grand acteur Talma dans le rôle titre).

JL Barrault en 1971 reconnaît : « J'ai joué Hamlet pendant plus de 25 ans. Il est mon ami, mon frère. J'ai tenté l'ascension par toutes les faces, mais il est inaccessible. »

De même que le personnage d'Hamlet, antihéros abyssal, « dépasse le problème de l'incarnation par un acteur » selon Jacques Lassalle, de même la pièce d'*Hamlet*, excède les mises en scène, au point d'être indissociable d'une « histoire des mises en scène d'*Hamlet* ». Ainsi comme le dit Daniel Mesguich, mettre en scène *Hamlet* aujourd'hui c'est « mettre en scène le texte visible (le texte littéral imprimé) mais aussi mettre en scène un second texte invisible, composé de la mémoire du texte visible, de son histoire, de celle de ses mises en scène » .

### Peut-on établir un historique ou une typologie des différentes mises en scène d'Hamlet en France?

Evoquer les manières de traiter la folie d'Hamlet, ses relations avec sa mère, l'âge de l'acteur qui joue Hamlet, l'aspect politique, l'interrogation philosophique, le traitement du spectre couvrirait des centaines de pages. On peut en revanche s'attacher à évoquer globalement la question du rapport d'une pièce « classique » à un metteur en scène et à des acteurs qui appartiennent à une autre époque que celle de la pièce.

## Il apparaît qu'on peut regrouper les mises en scène d'Hamlet en grandes tendances.

Quatre démarches caractérisent l'histoire de la mise en française et plus largement européenne d'Hamlet:

- Figurer, reconstituer l'univers d'Hamlet (époque de la fable Moyen Age/ époque de l'écriture.)
- Symboliser, suggérer l'espace plus ou moins intérieur et mental d'Hamlet,
- Jouer le théâtre d'Hamlet,
- Déplacer Hamlet vers d'autres temps, d'autres lieux, généralement plus proches du public.

Ces tendances se succèdent ou coexistent y compris parfois dans une même mise en scène. Chacune de ces démarches continue d'inspirer metteurs en scène et comédiens dans de multiples combinaisons.

### 1 / La tentation de la reconstitution, ou tentation archéologique

Il s'agit soit de recréer un univers proche de l'époque de la fable, ici le Moyen Age danois, soit de reconstituer les conditions de représentation. Les anglais ont reconstruit à l'identique le Théâtre du Globe (cf Annexe 2).

En France, Lugné-Poe en 1913 recherche la veine d'un théâtre populaire puisant aux sources élisabéthaines. Pour les romantiques, restituer l'époque de la fiction, c'est réaliser des tableaux puissants : installation de remparts, tentative de recréer des apparitions pour la scène du spectre. Sous l'influence d'Antoine, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les mises en scène évoluent vers plus de réalisme, passant du « décor magnifique », toile de fond pour la déclamation du texte, au décor nécessaire aux déplacements des acteurs et aux mouvements du drame.

Cette esthétique de la reconstitution suscite l'opposition de ceux qui jugent réducteur de ne pas placer délibérément Hamlet dans l'imaginaire. Incarner Hamlet dans une perspective réaliste serait l'appauvrir affirmeront les Symbolistes.

## 2 / La tentation symboliste

Mallarmé a vu la représentation de 1886, à la Comédie Française. Voyant dans Hamlet « la pièce par excellence », il ne tolère la représentation que dans la mesure où elle ne peut nuire ni à la pièce ni à l'idée qu'il se fait de la pièce. Pour Maeterlinck, l'acteur n'est qu'un usurpateur détériorant l'image plus riche que le lecteur se fait d'Hamlet. Le rejet des excès de la reconstitution anime la réflexion, à partir des années 1910, sur les rapports entre théâtre et réel, entre espace dramatique (les espaces de la fable) et espace scénique. La scène ne veut plus de la reproduction mimétique d'un espace réel ou historique. Elle cherche à symboliser ou à suggérer un espace plus abstrait, mental, philosophique, voire métaphysique.

L'héritage de la démarche symboliste est encore perceptible dans les scénographies plus actuelles. Ainsi dans la mise en scène d'Antoine Vitez en 1983, la scénographie de Yannis Kokkos crée l'idée d'un Hamlet recherchant la lumière, menant l'enquête dans un labyrinthe de pilotis blancs. Dans la mise en scène de Patrice Chéreau, en 1988, le scénographe, Richard Peduzzi projette à terre dans des dédales de bois, perpendiculairement à la façade du palais des Papes, une façade Renaissance. C'est le livre de l'histoire ouvert sur la page moyenâgeuse et c'est aussi un sol qui se dérobe.

Dans tous ces cas l'espace suggère, ne figure pas, joue comme un symbole d'une notion abstraite.

## 3 / Jouer le théâtre. Donner la primauté à la scène. Mettre en avant la théâtralité de la pièce et sa métathéâtralité, à savoir qu'Hamlet nous parle avant tout de théâtre.

Daniel Mesguich, qui entre 1977 et 2011, a monté quatre fois Hamlet, en est le plus éloquent partisan : « Tout se passe comme si Hamlet n'était pas un texte qui aurait le Théâtre pour lieu d'expression de sa fable, mais était le Théâtre lui-même qui, mis en pièce, en pièces, en procès, irait jusqu'à prendre les allures de fable ». Il explicite en quoi Hamlet serait « le théâtre lui-même » autour de la notion de jeu. Jeu doit être pris au sens d'espacement, comme dans l'expression il ya du jeu dans une serrure ou une porte quand ça jointe mal: « Etre ou ne pas être » entre les deux « to be or not to be » il y a comme un centre vide, un point de bascule. « The time is out of joint », disjoint, décalé, faussé. Or le théâtre est bien le lieu du jeu au double sens du terme, lieu de l'indécision du sens, espacement dans le temps vécu, petite entaille dans le réel. Ainsi au début du texte, le lieu (les remparts), le temps (minuit, entre un jour et l'autre), l'époque de la fiction (entre deux règnes) renvoient à la position du spectateur en ce début de spectacle, à la frontière, à la jointure, entre réel et fiction. Le fameux « To be » c'est bien sûr la phrase d'Hamlet, ou tout aussi bien celle d'un spectre, mais c'est aussi la phrase qui renvoie à l'acteur de théâtre, lui qui est et qui n'est pas le personnage qu'il joue, lui qui porte et ne porte pas le nom du personnage.

#### 4 / Déplacer dans le temps et dans l'espace, actualiser.

Il s'agit de déplacer dans le temps les éléments de la fable et de libérer l'univers scénique de la sujétion à la référence historique du texte. En France, c'est la pratique dominante à partir des années 75, dans le sillage de Bertold Brecht qui revendique la liberté du metteur en scène de retravailler les pièces en leur donnant de nouvelles orientations.

On peut citer quelques exemples :

Benno Besson, qui travaillait depuis 1950 à Berlin dans le sillage de Brecht, donne en 1977 à Avignon un Hamlet débarrassé de métaphysique et s'attache aux données politiques et sociales de la fable : Claudius revalorisé comme un roi avisé dans ses négociations, voulant supplanter la force brutale par la rationalité. Les courtisans en masques gris, gestuelle appuyée d'espionnage.

Philippe Adrien en 1996 le déplace aux années 30 : « Un enfant terrible dans les années de plomb ». Historisation plus qu'actualisation. Philippe Adrien met en avant un désir personnel d'attacher Hamlet à l'avant-guerre, période de sa naissance, mais l'effet produit est de mettre l'accent sur l'aspect politique ( « Il ya quelque chose de pourri.au royaume du Danemark. »), l'accent sur la question de l'action, de l'engagement dans ces années de montée des fascismes

Ostermeier en 2008 fait jouer Hamlet en costumes contemporains, micro, lunettes noires , espace vide avec table unique sur tréteaux , encombrée de canettes de bière. Ostermeier banalise, tend vers le grotesque dans une visée de tragique contemporain, c'est-à-dire un tragique de l'absurde, un tragique dépouillé de sa pompe et de sa noblesse, un tragique cynique où l'on passe de la table au cimetière dans un même espace. Rappelons-nous la réplique d'Hamlet à propos de Polonius mort : « Il est pas là où il mange, (à son souper) mais là où il est mangé (dans sa tombe). »

Dan Jemmett en 2014, monte Hamlet à la Comédie Française dans le décor d'un club-house, avec bar, lieu de rencontre d'un club d'escrime : Un lieu fermé, huis clos tragique, dans un univers qui appartient au quotidien contemporain. Les costumes sortent tout droit de la panoplie des années 80. « Du théâtre dans un club-house, prendre un texte classique et le situer dans ce genre d'endroit qui, a priori, n'a rien à voir avec le contexte, c'est comme si on faisait s'entrechoquer ensemble deux blocs hétérogènes pour voir ce que cela produit. » explique Dan Jemmett.





La liberté que s'arrogue le metteur en scène par rapport à la lettre du texte ou à sa tradition de représentation va jusqu'à la réécriture et Hamlet, pièce des pièces, fut l'objet de diverses réécritures ( Rosencrantz & Guildenstern sont morts de Tom Stoppard ; Hamlet machine de Heiner Müller; Gertrude Le cri d' Howard Baker).

Cette démarche n'est pas si éloignée de ceux qui pratiquent ce qu'on peut appeler une réécriture scénique, c'est-à-dire élaborer, à partir du plateau, une proposition artistique par le moyen d'Hamlet plus que chercher à comprendre et à éclairer Hamlet par la mise en scène. Le texte est alors considéré comme un matériau scénique à l'égal des acteurs ou de la scénographie, matériau que l'on peut travailler, modifier, malaxer, mélanger ; ce qu'ont fait Vincent Macaigne avec Au moins j'aurai laissé un beau cadavre, Lavaudant avec Hamlet un songe, Peter Brook avec Qui est là, Bob Wilson avec Hamlet A monologue.

### Tentative de synthèse.

Si on essaie de bâtir un panoramique diachronique des mises en scène d'Hamlet en France, on s'aperçoit qu'il est finalement question pour chaque époque de se réappropriier le texte et d'en refléter dans le moment présent, le caractère immémorial, éternel.



Mises en scène de Thomas Ostermeier, Robert Wilson et Dan Jemmett

## RÉFÉRENCE 6 - La compagnie Vol Plané

Après de nombreuses expériences théâtrales comme acteur et metteur en scène, Alexis Moati crée la compagnie Vol Plané avec la volonté de mettre l'acteur au centre des projets afin d'affirmer la part d'auteur qu'il peut développer. Les créations revêtent donc à leur démarrage un aspect collectif, et s'ancrent dans un travail d'improvisation important. En plaçant les acteurs dans un dispositif (et non un décor), ils deviennent les constructeurs des univers successifs qu'ils traversent. Comme des enfants qui jouent, ils font évoluer l'espace autour d'eux au gré de leur imaginaire et restituent une vérité loin de toute psychologie.

Un premier axe de travail s'est attaché à « ré-activer » des pièces du répertoire classique : *Le malade imaginaire* de Molière (2008), puis *L'avare* (2011) sont une affirmation déterminante du rejet de toute illusion et d'une mise en jeu constante de la convention avec les spectateurs. Co-mis en scène par Alexis Moati et Pierre Laneyrie, ces deux spectacles ont remporté un succès non démenti à ce jour avec près de 500 représentations en France et à l'international.

En parallèle, depuis 2010, la compagnie met en œuvre un travail d'écriture scénique singulier sur la thématique de la fin de l'enfance et de l'adolescence, à travers laquelle il pose la question de la transformation, celle des êtres, mais aussi celle de notre époque. Après avoir exploré l'impossibilité de grandir avec *Peter Pan ou l'enfant qui haïssait les mères* (2010), la quête d'absolu dans *Petites Sirènes* (2013), *Et le diable vint dans mon cœur...* (2015) marque le dernier volet de cette trilogie. De 2012 à 2014, des ateliers de recherche et de création avec des adolescents ont été intégrés au processus de création. L'enjeu étant d'intégrer le matériau de la vie pour faire théâtre. En 2016, la compagnie crée *Alceste(s)*, co-mis en scène par Alexis Moati et Pierre Laneyrie. Prolongeant le geste dramaturgique engagé dans les deux précédentes pièces de Molière, cette création librement adaptée du *Misanthrope* s'enrichit également des questionnements amorcés dans la trilogie entre 2010 et 2015 autour de ce que grandir veut dire.

*Do it, autoportrait de l'auteur en basket*, voit le jour en avril 2018 à La Criée, Théâtre National de Marseille, un monologue porté sur scène par Alexis Moati accompagné d'une musicienne et d'une chanteuse.

En septembre 2018, avec leur création *Happy Birthday Sam !*, la compagnie Vol Plané ouvre un nouvel axe de travail, en s'appuyant sur le texte du jeune auteur contemporain Quentin Laugier. Dans un décor qui se fait la mémoire d'une vie familiale, une fratrie se confronte à la disparition d'une génération faite d'utopie et se questionne sur ce qui reste à transmettre à ceux qui viennent après et qui ont encore tout à construire.

En décembre 2019 est créé *Hamlet*, au ZEF - scène nationale de Marseille.





LE ZEF SCENE NATIONALE  
DE MARSEILLE  
AVENUE RAIMU  
CS 70511  
13311 MARSEILLE CEDEX 14  
[www.vol-plane.com](http://www.vol-plane.com)

ADMINISTRATRICE DE PRODUCTION  
+33 (0)7 62 51 16 75  
[contact@vol-plane.com](mailto:contact@vol-plane.com)

COMMUNICATION  
[communication@vol-plane.com](mailto:communication@vol-plane.com)

N° DE LICENCE D'ENTREPRENEUR DE SPECTACLE :  
2-1059819 — SIRET : 411 200 116 000 43

---

Vol Plané est conventionnée avec la DRAC PACA et la Ville de Marseille, aidée au fonctionnement par la Région Sud et le Département des Bouches-du-Rhône. Depuis la saison 18-19, Alexis Moati est artiste du ZEF - scène nationale de Marseille.