



HAL
open science

Hamlet (Laurence Olivier, 1948): Le film d'un réalisateur qui savait se décider

Sarah Hatchuel

► **To cite this version:**

Sarah Hatchuel. Hamlet (Laurence Olivier, 1948): Le film d'un réalisateur qui savait se décider. Rimini, 2022. hal-04434708

HAL Id: hal-04434708

<https://hal.science/hal-04434708>

Submitted on 2 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Hamlet* (Laurence Olivier, 1948)**

Le film d'un réalisateur qui savait se décider

Sarah Hatchuel, Rimini Editions, 2022

« Voici la tragédie d'un homme qui ne pouvait se décider à agir » : c'est en ces termes que Laurence Olivier présente sa version cinématographique d'*Hamlet*. Le texte, qui apparaît à l'écran dès l'ouverture du film, est lu par Olivier lui-même. Par cet acte interprétatif fort, l'acteur-réalisateur ajoute au texte de Shakespeare cette phrase qu'il compose librement et qui vient offrir sa propre lecture de la pièce. Selon lui, le personnage d'Hamlet est tragique parce qu'il hésite beaucoup trop. En tant qu'artiste, Laurence Olivier, quant à lui, n'hésite jamais : que ce soit en termes de jeu d'acteur, de cadrage et de montage, Olivier sait exactement ce qu'il veut.

Quand il réalise *Hamlet* en 1948, Laurence Olivier (1907-1989) a quarante ans et est au sommet de sa gloire. Acteur britannique, metteur en scène, réalisateur, directeur de compagnie, réalisateur, il est considéré comme le plus grand acteur classique de sa génération. Olivier est né à Dorking, dans le Surrey (Angleterre). Il est le plus jeune des trois enfants du révérend Gerard Kerr Olivier et de son épouse Agnes Louise Crookenden. Olivier était dévoué à sa mère, mais moins à son père, qu'il trouvait froid et distant. Néanmoins, il a appris de lui une grande partie de l'art du spectacle. En effet, jeune homme, Gérard Olivier avait envisagé une carrière sur scène et savait utiliser sa voix pour prêcher efficacement.

Lors d'une production scolaire de *Jules César* en 1917, la prestation de Laurence Olivier, alors âgé de dix ans seulement, dans le rôle de Brutus, impressionne un public comprenant l'actrice shakespearienne Ellen Terry, qui écrit dans son journal : « Le petit garçon qui a joué Brutus est déjà un grand acteur ». Il obtient ensuite des éloges pour d'autres productions scolaires, dans le rôle de Maria dans *La Nuit des rois* (1918) et de Katherine dans *La Mégère apprivoisée* (1922). À 17 ans il entre à la très réputée *Central School of Dramatic Art*, puis rejoint la *Birmingham Repertory Company* en 1926. En 1935, il alterne quotidiennement les rôles de Roméo et Mercutio avec le grand acteur John Gielgud au New Theatre de Londres, permettant ainsi au public de comparer deux styles de jeu différents. Si Gielgud privilégie la musicalité des vers shakespeariens, Olivier, lui, amène une audace, une impétuosité et une virilité encore inédite. Il tourne dans son premier film shakespearien en 1936, *Comme il vous plaira*, comédie réalisée par Paul Czinner. En 1937, sous la direction de Tyrone Guthrie, il incarne les personnages d'Henri V et d'Hamlet au théâtre. Après un détour par Hollywood qui le rend célèbre dans le monde entier sous les traits de Heathcliff des *Hauts de Hurlevant* (réalisé par William Wyler en 1939) et de Maxim de Winter dans *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940), il participe à l'effort de guerre en réalisant une version cinématographique d'*Henri V* glorieuse et héroïque, dédiée aux commandos britanniques (1944). Il réalise par la suite deux autres adaptations filmiques de Shakespeare : *Hamlet* (1948) et *Richard III* (1955). Dans

les années 1950, Olivier dirige sa propre compagnie théâtrale. Il se produit dans *Titus Andronicus*, *La Nuit des rois* et *Macbeth*, où il partage la vedette avec son épouse Vivien Leigh, avant de se tourner vers le théâtre avant-gardiste d'Osborne, Anouilh et Becket. Dans les années 1970 et 1980, il se produit régulièrement au cinéma et à la télévision et devient le premier acteur à se voir attribué une pairie à vie.

La pièce *Hamlet* a accompagné la vie de cet artiste. La pièce est fondée structurellement sur *ce qui revient*, sur la répétition en variation et en miroir : le fantôme revient pendant le récit de sa première venue ; il y a deux scènes sur les remparts du château (l'une où le fantôme est muet, l'autre où il parle), deux scènes de pièce dans la pièce (l'une muette, l'autre « parlante », à laquelle Claudius finit par réagir), deux personnages qui veulent venger leur père (Hamlet, puis Laërte), etc. Il n'est donc pas étonnant que la pièce nourrisse le désir des artistes d'y revenir et de la réadapter. Olivier n'a pas fait exception. Ayant joué Hamlet au théâtre, il y est revenu ensuite au cinéma.

Son interprétation, à la scène comme à l'écran, doit beaucoup à l'histoire des mises en scène qui l'ont précédé et, en retour, elle a influencé les versions suivantes, sans doute comme aucune autre. Le film *Hamlet* de 1948 représente un véritable pivot dans l'histoire de la pièce au cinéma.

Etre ou ne pas être un film d'action ?

La pièce *Hamlet*, à la fois l'une des plus jouées et l'une des plus mystérieuses, opère sur le mode interrogatif : la pièce s'ouvre sur la question « Qui est là ? » et présente l'interrogation la plus célèbre de l'histoire théâtrale, « Être ou ne pas être ? », prononcé par un protagoniste qui se demande à la fois s'il doit continuer à vivre, s'il doit agir, et s'il existe bel et bien en tant que personnage de fiction. *Hamlet* témoigne de vastes questions religieuses, politiques, culturelles et existentielles qui traversent l'époque élisabéthaine et fascinent encore les artistes aujourd'hui. Et ces questions appellent toujours d'autres questions : le fantôme du père dit-il la vérité ou vient-il de l'Enfer pour induire Hamlet en erreur ? Gertrude, la mère d'Hamlet, est-elle complice du meurtre de son royal mari ? Hamlet aime-t-il vraiment Ophélie ou l'utilise-t-il comme un pion pour apprendre la vérité sur l'assassinat de son père ? Hamlet devient-il vraiment fou, ou feint-il la folie pour mieux se venger de son oncle ? Est-il vraiment amoureux d'Ophélie ou se sert-il d'elle pour démasquer Claudius ? Mais la question qui a obnubilé la critique shakespearienne est avant tout celle-ci : pourquoi Hamlet n'agit-il pas et préfère-t-il retarder sa vengeance ? Sans ces multiples hésitations, il n'y aurait bien sûr pas d'histoire, mais cette question met l'accent sur le genre même de l'intrigue, ce qui influe sur les films issus de la pièce. Avec un fantôme, un duel à l'épée, des meurtres, des projets de vengeance et des coups d'état, la pièce promet de l'action à foison. Dans le même temps, avec des hésitations sous forme de monologue, des réflexions philosophiques sur l'existence, des rappels que tout être vivant finit par mourir (rappels qui prennent la forme d'un crâne et de danses macabres), la pièce se plie aussi à des interprétations qui privilégient la méditation, la contemplation et l'inaction.

Cette tension extrême entre action et inaction se retrouve dans pratiquement tous les films adaptés de la pièce, qui finissent par se positionner entre deux pôles qui apparaissent dès les premières adaptations au temps du muet. D'un côté, nous trouvons le court-métrage français *Le Duel d'Hamlet* (1900) de Clément Maurice avec l'actrice Sarah Bernhardt dans le rôle d'Hamlet, qui préfigure et contribue à façonner le genre du film de cape et d'épée. De l'autre, la libre adaptation allemande, *Hamlet: the Drama of Vengeance*, réalisée en 1921 par Svend Gade et Heinz Schall avec la star danoise Asta Nielsen, où Hamlet est, en fait, une femme qui s'est déguisée en homme pour protéger le trône danois et qui est secrètement amoureuse de son ami Horatio. D'une femme comme Bernhardt qui joue un Hamlet viril dans sa scène d'action la plus évidente, jusqu'à une femme comme Nielsen qui présente un Hamlet aux attributs féminins, le rôle du prince danois joue très tôt sur les conventions genrées.

Cette contradiction inhérente à la pièce est notamment parodiée dans *Last Action Hero* (réal. John McTiernan, 1999) où un jeune élève, qui étudie en classe le film d'*Hamlet* de Laurence Olivier, imagine Arnold Schwarzenegger en prince danois, massacrant ses ennemis à la mitraillette et apportant à la question « Être ou ne pas être ? » une réponse cinglante et définitive : « Ne pas être », prononce-t-il gravement à la fin de la séquence, niant toute ambiguïté, mettant un terme à toute hésitation et se positionnant frontalement contre le film d'Olivier.

Chaque adaptation, réappropriation ou même simple référence à *Hamlet* négocie entre « être » et « ne pas être », entre film noir et film d'action, entre film introspectif et film de cape et d'épée, entre film gothique et film épique, entre drame familial et tragédie politique. Par ailleurs, tout comme Hamlet est hanté par son père, les adaptations cinématographiques sont hantées par les films qui les ont précédées, et le cinéma en général peut être envisagé comme hanté par les films d'*Hamlet*. Sans la voix ténébreuse de Laurence Olivier doublant le fantôme encapé de son père, peut-être n'y aurait-il jamais eu le Dark Vader de *La Guerre des étoiles* (réal. George Lucas, 1977). *Hamlet* est aussi l'une des œuvres les plus adaptées dans le cinéma mondial – on trouve des films inspirés d'*Hamlet* au Brésil, en Chine, au Ghana, en France, en Espagne, en Inde, en Italie, en Iran, au Japon, en Scandinavie, au Tibet, en Turquie, etc., où les différents contextes socioculturels et territoriaux redynamisent les enjeux politiques de l'œuvre.

D'un Hamlet héroïque à un Hamlet incapable d'agir

La tension entre action et inaction apparaît au fil de l'histoire même des représentations de la pièce, en lien avec la critique littéraire. Au temps de Shakespeare, Hamlet jouait le fou ostensiblement et adoptait les attitudes les plus excentriques. Malgré le manque de documentation sur la représentation théâtrale à l'époque élisabéthaine, il apparaît d'une manière évidente que nous sommes bien loin du Hamlet qui se joue dès la Restauration de la monarchie anglaise (après la parenthèse d'un Parlement puritain). En effet, de 1642 jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, Hamlet est interprété de manière héroïque. Le Hamlet de

Thomas Betterton, célèbre acteur de la Restauration, est énergique, viril, audacieux et nullement introspectif. La violence du personnage ne fait que confirmer sa détermination et sa stature de vengeur héroïque. On ne voit en lui aucune faiblesse, aucune faute. Ce n'est plus le jeune homme fantasque et loufoque de la scène shakespearienne, et ce n'est pas encore l'intellectuel introverti qui conquiert la scène quelques décennies plus tard. Cette vision héroïque du personnage est accentuée par des coupes textuelles importantes : les représentations de la Restauration coupent tout passage révélant la nature ambiguë du fantôme ; la légitimité de la tâche que Hamlet doit accomplir n'est ainsi jamais remise en question. De plus, le soliloque où Hamlet se traite de lâche et d'incapable est généralement supprimé. Rien ne vient donc brouiller l'image du vengeur noble et intrépide. Cette tradition atteint son apogée avec l'interprétation de David Garrick (1742) qui va jusqu'à réécrire et supprimer une bonne partie de la pièce pour qu'elle corresponde à sa conception héroïque : c'est ainsi qu'Hamlet réussit même à tuer Claudius et que l'ordre est finalement rétabli dans le royaume du Danemark.

Cependant, en 1763, la tendance commence à s'inverser. L'acteur Thomas Sheridan lance le débat : il pense que Hamlet est un personnage faible et indécis, qui essaie vainement d'adopter une attitude résolue. Selon lui, Hamlet ne cesse de s'inventer des excuses pour retarder le meurtre de Claudius. Cet acteur ouvre ainsi la voie aux diverses interprétations romantiques qui, au XIXe siècle, tenteront d'expliquer les intentions et les motivations cachées du personnage. Hamlet commence alors à être représenté en prince à l'âme supérieure et sensible, plongé dans un chagrin qui ne fait qu'aggraver son incapacité à agir. Apparaît alors la figure romantique d'un prince contemplatif et (trop) porté à la réflexion. À nouveau, le texte de la pièce est coupé pour s'adapter à la nouvelle conception du personnage : il est de bon ton de supprimer tout passage où Hamlet se révèle cruel. On coupe donc généralement le soliloque où Hamlet se propose de reculer le meurtre de Claudius et d'attendre un meilleur moment pour l'envoyer en enfer. En 1783, l'interprétation mélancolique de John Philip Kemble nécessite la suppression des passages où Hamlet présente des tendances hystériques. Il est, en effet, impensable qu'Hamlet traite son père de « vieille taupe » après l'apparition du fantôme, et exulte inconsidérément à la fin de la pièce dans la pièce. Cette tendance atteint son sommet au milieu du XIXe siècle quand Hamlet devient l'exemple même du poète sentimental et efféminé. En 1864, l'interprétation de l'acteur Henry Irving nécessite de multiples coupes textuelles pour effacer toute violence du personnage : Hamlet n'envoie plus à la mort ses deux amis d'université, ne plaisante plus devant le cadavre de Polonius et ne se bat plus avec Laërte dans la tombe d'Ophélie.

Si les théories romantiques de Coleridge et de Goethe ont influencé la représentation d'Hamlet au XIXe siècle, ce sont celles de Sigmund Freud et de son disciple Ernest Jones qui dominent le XXe. Freud utilise la pièce d'Hamlet pour élaborer sa théorie du deuil et du complexe œdipien. Hamlet subit deux pertes, celle de son père (dont la présence spectrale nuit au processus de deuil) et celle de sa mère lorsqu'elle se remarie avec Claudius. Selon

Freud, la pièce *Hamlet* fonctionne comme *Oedipus Rex*, à la différence près que les souhaits du héros n'y sont jamais réalisés mais restent inconscients. Réprimé par Hamlet, le désir œdipien ne serait alors jamais exprimé littéralement dans le texte de la pièce. Dans son ouvrage *Hamlet et Œdipe* paru en 1949, Jones développe une thèse forte, qui va influencer les productions théâtrales et les adaptations filmiques pendant des décennies. Claudius aurait réalisé le désir secret d'Hamlet : tuer son père et épouser sa mère. Hamlet tarderait donc à assassiner Claudius car celui-ci représente son moi inconscient ; ce n'est que lorsqu'il se retrouve lui-même aux portes de la mort qu'il peut alors accomplir la mission que lui a confiée le fantôme.

En 1937, le metteur en scène Tyrone Guthrie ouvre la voie vers l'interprétation psychanalytique au théâtre : il dirige Laurence Olivier dans le premier Hamlet ouvertement œdipien de l'histoire. C'est dans cette production théâtrale qu'un lit apparaît pour la première fois dans la scène du boudoir et vient suggérer d'éventuelles relations incestueuses entre Gertrude et son fils. À partir de cette date, l'interprétation œdipienne se généralise sur scène et, avec elle, disparaît peu à peu la vision d'un Hamlet valeureux et actif. En effet, à partir de 1937, Hamlet est moins un prince promis au trône qu'un jeune homme dépendant de sa mère. Le lit devient un accessoire indispensable, à tel point que la « scène du boudoir » (*the closet scene*) devient plus connue sous le nom de « scène de la chambre à coucher » (*the bedchamber scene, the bedroom scene*). Laurence Olivier reprend cette interprétation dans son *Hamlet* de 1948 dans un film qui marque toute une génération d'acteurs et de metteurs en scène à travers le monde.

Hamlet d'Olivier : psychanalyse et film noir

Après le succès critique et populaire d'*Henri V* en 1944, la société de production Two Cities Films donne carte blanche à Laurence Olivier pour réaliser *Hamlet* avec un budget de 475.000 livres sterling (environ 2 millions de dollars de l'époque). Alors qu'*Henri V* exploitait toutes les possibilités du Technicolor en s'inspirant, pour ses décors, des enluminures des manuscrits médiévaux, *Hamlet* est tourné en noir et blanc. Olivier confie à ses équipes que, s'il envisageait *Henri V* comme une peinture, il envisage *Hamlet* comme une gravure. Cette décision aurait été autant artistique que pragmatique. La couleur n'était en effet pas compatible avec les grandes profondeurs de champ voulues par le réalisateur : à l'époque, seule la pellicule monochrome permettait d'obtenir une netteté à la fois de l'avant-plan et du premier plan. Néanmoins, de toute façon, Olivier n'aurait pas eu accès à autant de pellicule couleur qu'il aurait souhaité (car il était en procès avec Technicolor).

Dans ses mémoires sur la production du film, Olivier précise : « J'avais appris qu'en ce qui concerne *Hamlet*, la seule véritable façon de résoudre le problème de l'adaptation à l'écran était de faire preuve d'une impitoyable audace dans la réécriture de la pièce originale. [...] [Il s'agit d'une approche radicale de l'adaptation, et parce qu'elle est bien plus qu'une simple condensation, j'estime que le film *Hamlet* devrait être considéré comme un 'Essai sur Hamlet' ». Lorsque Laurence Olivier considère son film comme un « Essai sur Hamlet », il

souligne le fait qu'une version de la pièce à l'écran ne peut offrir qu'une facette de l'œuvre. Pour se protéger des critiques de la part des puristes shakespeariens, Olivier choisit ainsi de présenter son film comme une version toute personnelle qui modernise certains vers shakespeariens et met l'accent sur les aspects familiaux de la pièce. Selon lui, la meilleure adaptation est celle qui élimine d'emblée des personnages et des pans entiers de l'intrigue, plutôt que celle qui réduit le texte uniformément dans chaque scène.

Pour rester dans les limites d'un film de 2h30, il n'hésite pas à trancher dans le vif : il coupe environ la moitié des dialogues et évacue les dimensions politiques, militaires et comiques du texte. Dans son scénario (co-écrit avec Alan Dent), il décide de supprimer trois personnages importants de la pièce, Fortinbras, Rosencrantz et Guildenstern, ainsi que Reynaldo, Cornelius, l'ambassadeur d'Angleterre et le second fossoyeur. Fortinbras, le prince qui finit par conquérir le trône danois à la fin de la pièce est, en miroir, le reflet actif d'Hamlet ; son absence du film permet de ne jamais remettre en cause la position de héros d'Hamlet. Ses répliques finales sont même données à Horatio, le meilleur ami d'Hamlet. Rosencrantz et Guildenstern, camarades d'université d'Hamlet, permettent généralement d'apporter des touches humoristiques et ironiques. Avec leur suppression, le récit entier prend un ton sérieux et tragique, se focalisant sur les tourments familiaux et amoureux du personnage principal. La tragédie est également intensifiée par la structure cyclique créée par Olivier : le film s'ouvre et se ferme sur les mêmes plans de la procession funéraire après la mort d'Hamlet, sur les mêmes remparts où le fantôme est apparu – comme si le fils rejoignait enfin son père. On peut ainsi dire que tout le film se déroule en flashback et encourage une vision fataliste. La question n'est plus de savoir si Hamlet va mourir, mais dans quelle circonstance et à quel moment.

Tourné en grande partie dans les studios britanniques de Denham près de Londres, le film d'Olivier constitue la première version parlante d'*Hamlet* à l'écran. Il connaît un grand succès et engrange plus de 3 millions de recette dès sa sortie. Il s'agit de l'adaptation shakespearienne la plus primée jusqu'à présent, remportant l'Oscar du meilleur film, du meilleur acteur pour Laurence Olivier, de la meilleure direction artistique et des meilleurs costumes. Pour la première fois, un film non américain reçoit l'Oscar du meilleur film. Pour la première fois aussi, un film obtient la même année l'Oscar à Hollywood et le Lion d'Or au Festival de Venise.

Olivier adapte *Hamlet* en film noir gothique (tout comme Welles avec *Macbeth* la même année), avec une esthétique résolument influencée par le cinéma expressionniste de Fritz Lang ou Robert Siodmak. Il met l'accent sur la paranoïa, la surveillance, l'isolement, la sexualité frustrée, le doute, l'indétermination, le cycle de la vengeance, jusqu'à ajouter une voix-off donnant accès à l'intériorité du protagoniste, à l'instar des films de détective des années 1940. Hamlet devient un héros typique du film noir, emprisonné dans des situations désespérées qui ne sont pas de son fait, et Gertrude apparaît comme une femme fatale qui conduit le héros à sa perte.

Si Olivier peut adapter *Hamlet* en film noir aussi facilement en 1948, c'est parce que le film noir s'est déjà approprié l'intrigue de la pièce trois ans plus tôt avec *Strange Illusion* d'Edgar G. Ulmer. Sorti en 1945, le film se concentre sur les aspects œdipiens de la pièce et les mêle aux conventions du genre hollywoodien. Paul Cartwright (James Lydon) y est un jeune étudiant en droit et en psychologie criminel, dont le père, un juge respecté, vient de mourir. En proie à des cauchemars récurrents qui mettent en péril sa santé mentale, il soupçonne Brett Curtis, l'homme que sa mère s'apprête à épouser en secondes noces, d'avoir assassiné son père et se met à enquêter, découvrant peu à peu les activités meurtrières de Curtis (dont le vrai prénom s'avère être Claude). Filmé en noir et blanc, *Strange Illusion* mobilise une esthétique expressionniste du clair-obscur qui est reprise et intensifiée par Laurence Olivier. Son *Hamlet* présente le château d'Elseneur comme une extension de l'état psychologique du héros vengeur, rendu impuissant par un système de pouvoir corrompu. Le genre du film noir donne ici à Shakespeare un attrait populaire, tandis que Shakespeare apporte prestige et autorité culturelle au film noir (souvent relégué aux productions de série B). Montée sur des pneus pour avancer de manière plus fluide, la caméra parcourt les longs couloirs d'Elseneur comme si elle visitait les circonvolutions d'un inconscient perturbé. Olivier a fréquemment recours à des plans-séquences : le dévoilement progressif de l'action a lieu à travers des mouvements de caméra mais aussi des changements de focalisation de l'objectif. Olivier peut ainsi déplacer l'objet de notre attention à volonté sans la discontinuité du montage.

Le décor rend compte des méandres de l'intrigue, tout comme les plans sur les remous de la mer reflètent les tourments d'Hamlet. La forteresse d'Elseneur devient un dédale effrayant, un labyrinthe psychique, où tout repère géographique est effacé. Tant sur le plan horizontal (salle du trône, chambres) que vertical (escaliers, falaises, remparts), Olivier construit un décor qui dépasse les personnages, où les recoins obscurs créent de la peur et de la claustrophobie. Le passage d'une scène à l'autre s'opère toujours de manière dramatisée, dans la mobilité et la fluidité du mouvement. Olivier a recours à de nombreux fondus enchaînés, qui reflètent l'incapacité d'Hamlet à se projeter dans un monde stable après la mort de son père. La monteuse du film, Helga Cranston, a souligné qu'Olivier souhaitait que les coupes se voient le moins possible et soient avant tout dictées par le rythme du texte shakespearien. À travers la photographie de Desmond Dickinson (l'un des fondateurs de la British Society of Cinematographers, qu'il présidera de 1954 à 1957), les espaces se retrouvent donc connectés à la fois par la caméra en déplacement et par les profondeurs de champ. Ces dernières permettent de donner aux spectateurs une liberté au regard, un peu comme au théâtre : nous sommes libres de nous concentrer sur l'arrière-plan ou le premier plan.

Dans ses mouvements, la caméra acquiert un point de vue distinct – indépendant, omniscient, infatigable, parfois voyeuriste. Elle semble même adopter la perspective subjective du fantôme qui errerait encore dans les couloirs du château. Les plans, filmés avec une grande profondeur de champ, témoignent de l'influence du film *Citizen Kane*

d'Orson Welles, sorti sept ans plus tôt. La mise en scène peut rester théâtrale par moment mais les plans donnent toujours l'impression d'être savamment construits : les portes et voûtes créent des encadrements naturels qui permettent de créer des compositions quasi picturales. De même, la mise en valeur de certains objets porte une réflexion sur l'accessoire, qui passe du théâtre au cinéma. La caméra peut s'arrêter longuement sur un siège, un lit, un gobelet, une couronne, des épées, un tambour...

La brume, qui envahit souvent les plans sur les remparts, implique une ambiguïté esthétique et dramatique en semant le doute sur ce que nous voyons et en renvoyant à la première réplique de la pièce, « Qui va là ? » La brume entoure le fantôme du père en armure, qui murmure avec une voix d'outre-tombe. Hamlet part à la rencontre de son père dans une quête quasi spirituelle : il tient son épée comme une croix, puis monte lentement les escaliers comme s'il était en pèlerinage et s'agenouille lorsqu'il aperçoit enfin le fantôme. Ce dernier est à peine visible au milieu de la brume, mais sa présence est rendue imposante par le bruit des battements de cœur amplifiés, qui appartiennent à la fois au père et au fils. Cette mise en scène a été imaginée à partir de la production théâtrale française de Jean-Louis Barrault au théâtre Marigny en 1946. La voix du fantôme est, en fait, celle d'Olivier enregistrée puis passée au ralenti. Olivier interprète ainsi à la fois le père et le fils, ce qui reflète la contamination d'Hamlet par la voix du fantôme. Hamlet doit, en effet, assumer la mission et le fardeau que lui lègue son père ; en cela, il *devient* son père et donc un mort-vivant dès le début de l'histoire. Dans le film d'Olivier, cela se traduit à nouveau lors de la scène du cimetière : l'ombre de la tête d'Hamlet s'avance et vient s'inscrire exactement sur le crâne de Yorick, qui vient d'être déposé hors de sa tombe par le fossoyeur. L'ombre et le crâne qui coïncident à l'image préfigure la mort prochaine du héros tout en redonnant chair à l'ancien bouffon.

Le récit du spectre est visualisé dans un flashback où le roi est assassiné par Claudius (joué par Basil Sydney, acteur anglais à la longue carrière sur scène et à l'écran). Ce dernier verse un poison mortel dans l'oreille de son frère. À travers cette modalité de l'assassinat, Shakespeare littéralise l'empoisonnement de l'oreille du peuple danois par les mensonges que raconte Claudius, une fois devenu roi. Les images du récit apparaissent comme étant la représentation mentale que se fait Hamlet des paroles du spectre : Hamlet ferme les yeux ; une transition s'opère, grâce à un encadrement flouté, jusqu'au flashback. Le récit du spectre passe donc entièrement par le prisme de la pensée : rien ne prouve donc *a priori* que le fantôme livre la vérité. À la fin de la rencontre, Olivier insiste sur la dévotion que Hamlet porte à son père : la douleur se reflète dans l'évanouissement soudain d'Hamlet, qui ne peut supporter le départ du fantôme.

Ophélie, jouée par la très jeune Jean Simmons (elle n'a pas encore vingt ans à l'époque du tournage) est une jeune fille angélique et éthérée, blonde et virgine, vêtue de blanc et soumise au patriarcat. Les plans qui présentent une grande profondeur de champ soulignent la distance qui s'instaure entre Hamlet (au premier plan) et Ophélie (en arrière-plan), tout en

montrant leur rapprochement potentiel car, après tout, ils figurent toujours dans le même espace. Cette même tension dans le plan se révèle entre Hamlet (toujours au premier plan) et Claudius à l'arrière-plan en train de festoyer : là encore, Hamlet marque sa distance mais ne parvient pas à se désolidariser totalement de la cour corrompue. Quoi qu'il fasse, le plan montre qu'il en fait toujours partie. Cependant, la caméra, qui filme le point de vue d'Hamlet en plongée, atteste d'une élévation morale du personnage, qui regarde Claudius et Gertrude « de haut ». Cette position surélevée, depuis une galerie ou un escalier, permet aussi de montrer Hamlet comme un acteur en perpétuelle représentation – jouant au fou, espérant percer les secrets de la cour et se moquant de Polonius (joué par Felix Aylmer, qui avait déjà travaillé avec Olivier sur *Henri V*).

Ophélie est, dans le film, le seul personnage associé à l'extérieur et à la nature. Dans les arrière-plans des prises où elle figure, la profondeur de champ laisse souvent apercevoir la campagne au loin. Dans le même esprit, les murs de sa chambre sont décorés de fleurs. Sa chambre est d'ailleurs la seule pièce où il y a de vraies fenêtres, donnant accès à la lumière naturelle du soleil et créant un contraste avec l'obscurité habituelle du palais. À la fin du film, c'est à une véritable évasion que nous assistons. Ayant sombré dans la folie, Ophélie devient une véritable source de danger pour le pouvoir. Elle finit par sortir du palais, rejoignant l'espace naturel. Libérée dans ses paroles, Ophélie l'est également dans ses déplacements. Alors que la mort d'Ophélie a lieu hors scène dans la pièce d'origine, elle est ici donnée à voir : Ophélie vogue sur le ruisseau où elle se noie, image célèbre d'une jeune fille romantique flottant sur l'eau entourée de fleurs, inspirée de la peinture préraphaélite. Sa mort est ainsi présentée comme une forme de libération et d'apaisement.

La scène où Hamlet rompt avec Ophélie est connue sous le nom de « scène du convent » car Hamlet invite Ophélie à y entrer, « convent » étant synonyme de « bordel » à l'époque élisabéthaine. Contrairement à ce qui se passe dans la pièce de Shakespeare, cette scène ne suit pas le célèbre monologue « Être ou ne pas être », mais le précède. Cette inversion de l'ordre traditionnel permet de mettre l'accent sur la fragilité d'Hamlet qui, en prononçant la tirade, semble réagir à la souffrance et à la violence de la scène précédente, comme s'il commençait à avoir remords sur la manière dont il a traité Ophélie. Vulnérable, Hamlet retourne sur les remparts en extérieur, à l'endroit où il a rencontré le fantôme de son père, là où il peut se retrouver seul et laisser libre cours à ses pensées, loin de l'espionnage, de l'enfermement et de la corruption de la cour. À nouveau, la verticalité des remparts témoigne de l'élévation morale du personnage. Son incapacité régulière à agir se retrouve dans l'interprétation même du monologue où Hamlet, depuis le haut de la falaise, laisse tomber son poignard dans la mer, évoquant une castration symbolique. Au cinéma, présenter un soliloque devient problématique car cela implique une longue séquence vocale d'une seule personne, ce qui est loin d'être habituel. Le soliloque remet en cause le réalisme cinématographique. Les réalisateurs de films shakespeariens ont alors traité le soliloque sur le mode de la voix intérieure, ou l'ont transformé en dialogue verbal ou visuel. Si le soliloque utilise une voix intérieure, le personnage est filmé alors qu'il ne parle pas mais pense. Les

lèvres du personnage ne bougent pas mais les spectateurs apprennent ce qu'il pense comme s'ils avaient pénétré dans son cerveau. On entend les mots du personnage mais on ne le voit pas les prononcer : le son et l'image occupent des espaces distincts. Avec cette technique fondée sur une convention cinématographique majeure, le cinéma imite la façon dont nous écoutons notre propre conscience. Le soliloque passe ici d'un champ vocal à un champ mental. La mise en scène du monologue chez Olivier fait entrer le public presque visuellement dans le cerveau du prince danois : la caméra passe rapidement à l'arrière de la tête d'Hamlet pour en sonder les circonvolutions, tandis qu'il prononce le début du discours avec une voix intérieure. La voix off devient littéralement la voix de l'esprit.

La venue des comédiens à la cour pour jouer leur pièce (« La Souricière ») donne lieu à un spectacle dans le film. Le rang des courtisans qui assistent à la pièce est filmé dans l'axe exact des spectateurs de cinéma, ce qui vient redoubler le public. Nous observons des gens qui observent à leur tour. Le scénario du film, que Laurence Olivier publie en 1948, donne de très nombreux détails concernant le tournage. Les mouvements de la caméra sont décrits avec une extrême précision, comme on peut le lire dans cet extrait de la séquence de « La Souricière » : « La caméra est sur des rails. Elle est centrée sur le cortège du roi qui descend un escalier à l'arrière-plan du plateau pour aller prendre place dans la salle. Alors que le roi, la reine et leur suite atteignent l'avant-plan central, Hamlet entre par la gauche. La caméra revient devant le cortège et s'arrête devant les trônes placés devant la scène. »

Dans ce scénario, chaque plan est envisagé comme un tableau en mouvement. Le point de vue est mis en avant, déterminant à chaque instant l'échelle des plans utilisée et l'endroit d'où l'on observe ce tableau en mouvement. Pour un acteur issu du théâtre, souvent accusé d'être trop « théâtral », Olivier fait preuve d'un sens aigu de la composition filmique. Alors qu'on aurait pu s'attendre à une forme plus traditionnelle de scénarisation – comme la description exclusive des actions et des sentiments des personnages – il est surprenant de constater que le scénario d'Olivier se concentre bien davantage sur des considérations méta-filmiques (cadrage et mouvement de la caméra). Même dans les commentaires plus conventionnels qui décrivent ce qui se passe devant la caméra, Olivier rend les lecteurs du scénario toujours conscients que ce qui est dépeint est une expérience filmique. Le scénario d'Olivier représente un véritable guide pour l'opérateur de la caméra afin que soit reproduite aussi fidèlement que possible la vision picturale du réalisateur.

Après plusieurs entretiens personnels avec le disciple de Freud, Ernest Jones, Olivier est convaincu que l'inaction de Hamlet à venger son père réside dans le désir qu'il ressent pour sa mère. Hamlet et Gertrude jouent ainsi moins un fils et sa mère qu'un amant et sa nouvelle conquête. L'actrice Eileen Herlie, qui interprète le rôle de Gertrude, a d'ailleurs seulement vingt-sept ans à l'époque du tournage alors qu'Olivier en a quarante (notons qu'Herlie avait déjà joué Gertrude sur scène en 1945 dans le *Hamlet* de Peter Glenville et reprendra le rôle dans la production de Broadway de 1964 avec Richard Burton dans le rôle-titre). La caméra s'appesantit sur le lit royal, toujours défait, dont les draperies prennent la forme d'un sexe

féminin. Tout au long du film, Hamlet recherche les faveurs de sa mère, présentée comme l'objet d'un désir incestueux. Lors de la scène de la chambre à coucher, où Hamlet reproche à Gertrude de rester l'amante de Claudius, Hamlet dégaine son épée tout en jetant sa mère sur le lit. À ce symbole phallique, répond le hurlement de la mère, moins exclamation de terreur que cri orgasmique. Olivier alterne entre le rôle du violeur, de l'amoureux transi et de l'enfant bercé dans les bras de sa mère. Cependant, en rendant à ce point explicite les théories œdipiennes de Freud et Jones, Olivier finit par être en contradiction avec ces dernières car, en rendant le désir très visible et explicite, il contribue à nier sa dimension inconsciente. Jones préconisait, en effet, une attitude froide d'Hamlet à l'égard de Gertrude puisque ses désirs réprimés ne peuvent s'exprimer que de manière détournée. En insistant sur les débordements d'affection entre le fils et sa mère, la mise en scène d'Olivier va donc à l'encontre de ces recommandations.

Cependant, si Olivier souligne la procrastination dépressive d'Hamlet, il ne va pas jusqu'à transformer entièrement Hamlet en héros de film noir : point d'auto-détestation, de corruption ou de compromission morale de sa part. À la fin du film, lorsqu'Hamlet comprend la dernière supercherie de Claudius lors du duel, il abandonne ses hésitations pour atteindre une vigueur digne d'un Errol Flynn : il s'élanche depuis la galerie supérieure pour poignarder Claudius à plusieurs reprises. Pour le placement de la caméra, Olivier a répété plusieurs fois la scène du « plongeon » avec un cascadeur (qui aurait d'ailleurs perdu des dents à cette occasion), avant de prendre le risque de jouer lui-même la scène pour la prise finale. Il s'agit d'ailleurs du dernier plan du tournage.

Pour la musique de son film, Olivier fait appel à William Walton, compositeur très respecté. Walton avait déjà composé la musique d'*Henri V* en 1944 et écrira aussi celle de *Richard III* en 1955. Alors que la musique épique d'*Henri V* avait été pensée à partir de la pièce de Shakespeare, avant même que le film d'Olivier soit tourné, la musique d'*Hamlet* a été écrite au plus près du film lui-même, une fois celui-ci terminé. Des tambours marquent les battements de cœur d'Hamlet avant chaque apparition du fantôme. Des thèmes musicaux spécifiques accompagnent Hamlet et Ophélie selon la technique wagnérienne des leitmotifs. Pour Hamlet, un thème qui traduit l'indécision et l'introspection à partir d'une mélodie circulaire atonale, d'accords dissonants et de notes suspendues. Pour Ophélie, au contraire, un thème harmonieux, lyrique et simple, presque naïf. D'abord indépendants, les deux thèmes peuvent se croiser et irriguer les arcs narratifs d'autres personnages. Le thème d'Ophélie en vient ainsi à connoter généralement l'amour, réapparaissant lorsqu'Hamlet et Laërte échangent leur pardon après le duel. Lorsque l'harmonie domestique de la jeune fille est brisée par la mort de Polonius (tué accidentellement par Hamlet) et qu'elle se retrouve à flotter dans le ruisseau, c'est le thème dissonant d'Hamlet que l'on entend alors.

Héritages du film d'Olivier

En 1990, Franco Zeffirelli réalise son propre film d'*Hamlet* dans la même veine œdipienne et s'inspire beaucoup du film d'Olivier. L'adaptation n'est pas filmée noir et blanc mais les

couleurs ne sont pas saturées ; l'espace du château demeure obscur et suscite un sentiment de claustrophobie, reproduisant à nouveau l'angoisse ressentie vis-à-vis du corps féminin et renvoyant à nouveau aux codes du film noir. Comme Olivier, Zeffirelli coupe beaucoup le texte et met l'accent sur la tragédie familiale. La rencontre entre Hamlet et son père est traitée sur le mode domestique et sentimental : le fantôme arrive sans armure, a les larmes aux yeux et suscite davantage la pitié que la peur. Chez Zeffirelli, c'est le fantôme qui tend ses bras vers Hamlet : le film insiste sur l'amour paternel et sur la pression que cet amour fait subir au fils.

Le film de Zeffirelli se détache malgré tout de l'adaptation d'Olivier dans son interprétation du désir. Cette fois-ci, Hamlet cherche moins à recevoir l'affection de sa mère que le Hamlet d'Olivier ; c'est Gertrude, jouée par Glenn Close, qui devient demandeuse, ne cessant de couvrir son fils de baisers et de caresses. Dans la première scène de cour, que Zeffirelli choisit de situer partiellement dans une chambre privée, elle embrasse Hamlet sur le front, sur les yeux, puis sur les lèvres. Hamlet reçoit avec un dégoût mal réprimé ces marques d'affection trop prononcées. Cet écœurement d'Hamlet devant une Gertrude très tactile et sensuelle rejoint la théorie de Jacques Lacan : ce qui serait en jeu dans la pièce serait moins le désir d'Hamlet pour sa mère que le désir de Gertrude pour d'autres hommes. Dès la scène d'ouverture en flashback, où ont lieu les funérailles du père, la caméra insiste en gros plans sur les regards que lancent Gertrude à Claudius, mais aussi sur ceux d'Hamlet à Gertrude et à Claudius, construisant une économie triangulaire du désir et de la surveillance.

Lors de la scène du boudoir, Hamlet en vient presque à violer sa mère sur son lit, mais c'est Gertrude qui embrasse son fils longuement et fougueusement sur la bouche afin d'interrompre son flot d'insultes. Gertrude est ainsi présentée comme une prédatrice sexuelle, cherchant les faveurs de Claudius tout comme celles de son fils. En choisissant Glenn Close pour le rôle, Zeffirelli évoque d'ailleurs *Liaison fatale* (*Fatal Attraction*, 1987) où elle incarne Alex Forest, maîtresse exigeante et délaissée qui se transforme en meurtrière pour obtenir ce qu'elle veut de son amant.

Cependant, même si Zeffirelli s'inscrit encore dans la tradition œdipienne d'une Gertrude dominatrice, il choisit Mel Gibson pour jouer Hamlet. Gibson, acteur connu pour des films d'action comme la franchise *Mad Max* (réal. George Miller, 1979, 1981, 1985) et celle de *L'Arme fatale* (*Lethal Weapon*, réal. Richard Donner, 1987, 1989, 1992, 1998). C'est d'ailleurs en voyant le début de *L'Arme fatale* (1987) où Mel Gibson interprète un policier suicidaire, hésitant à appuyer sur la gâchette, que Zeffirelli aurait décidé de donner le rôle d'Hamlet à Gibson. Pour le cinéaste, cette scène était un équivalent du monologue « Être ou ne pas être ».

À travers un jeu tout en fougue mais surtout à travers sa *persona* filmique, Gibson apporte au prince danois héroïsme et détermination. Il joue un prince à la fois intellectuel et physique. Les piles de livres qui entourent le personnage suggèrent un esprit contemplatif, cultivé et lettré, mais la transpiration sur son visage, qui apparaît souvent dans les gros

plans, met l'accent sur le corps et l'effort d'un héros épuisé, montant et descendant les escaliers, courant dans les couloirs et se démenant pour exposer la vérité au grand jour.

Hamlet est ici à la fois un homme d'action et de méditation, mais il évolue peu. Son monologue « Être ou ne pas être », situé dans la crypte du château où le père est enterré, est moins présenté comme une réflexion sur l'intérêt à agir et à changer les choses qu'une méditation philosophique sur le suicide. C'est Ophélie qui se métamorphose véritablement au fil de l'intrigue. Jouée par Helena Bonham Carter, elle apparaît d'abord comme une toute jeune fille virginale, nattée et habillée comme un enfant, totalement soumise à l'autorité paternelle. C'est à peine si Hamlet s'intéresse à elle. Lorsqu'elle sombre dans la folie, Ophélie n'en devient que plus provocante et dangereuse. Nous la retrouvons sur les remparts du château. Elle surgit de derrière un muret, comme si elle sortait d'une tombe, ce qui préfigure son décès prochain et la présente comme une sorte de morte-vivante réanimée et libre. Elle aborde un jeune homme montant la garde et, avec concupiscence, commence à caresser la ceinture qui pend sur son ventre. Des servantes l'obligent alors à rentrer au château. Mais, dans la salle du conseil, Ophélie répète ses actions inconvenantes en s'asseyant sur le trône de Gertrude. Dans sa folie, cette Ophélie prend littéralement le pouvoir. La mise en scène s'inspire ensuite du film réalisé par Laurence Olivier : Ophélie est montrée une nouvelle fois à l'extérieur, courant dans les champs jusqu'au ruisseau où elle va se noyer. La jeune fille représente une véritable transgression non seulement par ses déplacements physiques mais aussi par des actions sexuelles et politiques.

Oppositions au film d'Olivier : du drame familial à l'épopée politique

Si Olivier et Zeffirelli ont mis l'accent sur la tragédie familiale, d'autres adaptations ont pris le contrepied en insistant sur la dimension politique de la pièce et en réintroduisant notamment le personnage de Fortinbras. Hamlet, le jeune homme apathique ou le rebelle désillusionné laisse alors la place à l'adversaire dangereux du pouvoir en place, soucieux que justice soit faite, ne supportant pas que tout continue comme avant après l'assassinat de son père, et rappelant les interprétations héroïques en vogue au XVIIIe siècle. Dans des films à l'énergie centrifuge et macrocosmique, aux séquences souvent tournées en extérieur, la tragédie d'un homme devient alors la tragédie d'une société entière ou d'un pays particulier.

En 1964, Grigori Kozintsev réalise son *Hamlet* au format Scope, avec une traduction en russe (très proche du texte de Shakespeare) de Boris Pasternak et une musique opératique composée par Dmitri Shostakovich. Le film s'ouvre sur un cavalier qui galope à grande vitesse dans une immense steppe : voici Hamlet (Innokenti Smoktunovski) revenant de Wittenberg pour assister aux funérailles de son père. La séquence se termine avec son arrivée au palais et une étreinte avec sa mère. Kozintsev construit un monde froid où règne l'eau de l'océan et la pierre du château, et où les êtres humains sont sous l'emprise de forces sociales et politiques qui dépassent leur simple individualité. Elsenor devient une prison de pierre où règnent la corruption des courtisans et l'espionnage politique. L'emprisonnement d'Hamlet est suggéré dès la séquence d'ouverture : le pont-levis se referme après l'arrivée

du prince, évoquant une mâchoire géante avalant sa proie. Hamlet est ensuite fréquemment filmé contre les murs oppressants du château. Quant à Ophélie (Anastasiya Vertinskaya), elle est engoncée dans des robes et des collerettes qui fonctionnent comme autant de carcans étouffants. Un plan sur un perroquet en cage poursuit la métaphore de la jeune fille prisonnière des conventions.

La mer est, elle, symbole de libération. C'est sur une plage rocheuse, la nuit, qu'Hamlet rencontre le fantôme de son père, guerrier en armure complète et cape noire et à la voix ténébreuse – autre préfiguration de Dark Vador ; c'est devant des vagues agitées qu'Hamlet prononce, de manière résolue, son soliloque « Être ou ne pas être », et c'est au-dessus de l'océan que nous assistons à la montée d'une mouette lorsque meurt Ophélie, signe d'une délivrance. À la fin du film, le cortège funèbre qui accompagne le corps d'Hamlet sur ordre de Fortinbras se dirige aussi vers l'océan.

Tous les monologues du prince sont filmés en voix-off. Kozintsev, dissident du régime soviétique, présente le soliloque comme un processus actif de délibération : les réflexions d'Hamlet sont d'autant plus dangereuses et subversives qu'elles restent secrètes, impossibles à entendre par le pouvoir en place. La voix intérieure isole Hamlet des courtisans ; même si Claudius entoure son neveu d'espions et de courtisans, il ne peut l'empêcher de réfléchir librement. Le cinéaste utilise ainsi la voix off pour rappeler que la pensée est une force formidable dans la lutte contre la corruption et l'oppression. En méditant, cet Hamlet, paradoxalement, agit.

Le *Hamlet* de Kozintsev a eu une influence importante sur l'adaptation réalisée par Kenneth Branagh, sortie en 1996, qui prolonge et intensifie la vision politique et guerrière de la pièce. Branagh choisit de tourner *Hamlet* en scope avec des couleurs saturées en utilisant une pellicule de 70 mm, format qui n'avait pas été utilisé en Grande-Bretagne depuis *La Fille de Ryan* de David Lean (*Ryan's Daughter*, 1970). Par des travellings arrières extrêmes, des plans d'ensemble, des séquences situées en extérieur qui font « respirer » le film et des flashbacks centrifuges, le cinéaste dilate l'histoire, insiste sur l'action et diminue l'impression de fatalité tragique. Le *Hamlet* de Branagh se caractérise par une militarisation de la pièce. Le réalisateur crée un monde dominé par la guerre, la discipline, la hiérarchie, la violence et l'indifférence à la souffrance. Les salles rutilantes du palais d'Elsenour ainsi que les uniformes martiaux des personnages participent d'une esthétique militaire où règne l'excès d'ordre. Ce contexte conditionne l'interprétation des personnages et des scènes-clés de la pièce. Le fantôme du père (Brian Blessed) surgit d'abord sous la forme d'une statue militaire qui revient à la vie, comme le personnage du Commandeur, puis sous la forme d'un ogre guerrier en armure, avec des yeux bleu acier – ceux d'une créature qui connaît les secrets de l'enfer – et une voix qui évoque davantage une créature diabolique qu'un esprit angélique.

Le récit que livre le fantôme sur son assassinat donne lieu à des flashbacks qui sont insérés en coupe franche. Contrairement à ceux d'Olivier, ils n'apparaissent pas clairement comme les pensées d'Hamlet, si bien que nous pouvons nous interroger sur leur origine. Les images

nous ramènent-elles à un événement ayant réellement eu lieu ? Sont-elles des illustrations qui engagent uniquement l'auteur du récit (à savoir le spectre) ? Ou bien sont-elles créées par l'imagination de celui qui écoute (à savoir Hamlet) ? Cette ambiguïté de la source permet de conserver l'équivoque quant à la réelle culpabilité de Claudius : malgré la présentation du meurtre, il n'est pas certain que cet acte ait eu lieu. Les flashbacks ont d'ailleurs moins pour but de révéler une culpabilité que d'insister sur la violence et l'aspect répugnant de la mort. L'oreille empoisonnée explose en sang et le roi est pris d'affreuses convulsions. Après ces révélations atroces, Hamlet et le fantôme se tendent la main mutuellement. L'amour filial et l'amour paternel sont ici mis sur le même plan et l'angoisse de la séparation est ressentie par les deux personnages en même temps.

Branagh tente de se situer dans une tradition pré-freudienne, loin du complexe d'Œdipe et du repli sur soi. Hamlet et Gertrude ne s'embrassent jamais. La majeure partie de la scène du boudoir a ainsi lieu non pas sur un lit mais sur un divan. La théorie de Lacan semble se refléter dans de nombreux plans : Hamlet chercherait moins à être aimé de sa mère qu'à tuer en elle tout désir pour Claudius. Lorsqu'Hamlet attend l'apparition du fantôme et commente les bruits du palais, un plan montre le coucher de Gertrude et de Claudius, buvant du vin et se précipitant dans le lit nuptial. De même, quand le spectre décrit la luxure dans laquelle se vautrent le nouveau roi et sa reine, une image révèle le corset de Gertrude en train d'être délacé en hâte par Claudius.

En soulignant la sexualité de Gertrude et le dégoût qu'elle suscite chez son fils, Branagh souhaite retirer toute allusion au désir de Hamlet pour sa mère. Le désir incestueux laisse place à un amour hétérosexuel pour Ophélie (Kate Winslet). Des flashbacks insistent en effet sur les relations intimes entre le prince et la jeune fille. Branagh évite également toute allusion à un désir homosexuel qu'Hamlet pourrait ressentir envers Horatio. Tout geste trop affectueux entre les deux hommes est banni et, à la mort du prince, la tradition scénique qui veut qu'Horatio prenne son ami dans les bras n'est plus respectée. Branagh situe ainsi le film dans une idéologie très hollywoodienne où le héros vit une sexualité hétérosexuelle et où sa virilité n'est jamais remise en cause. L'interprétation « efféminée » et œdipienne est abandonnée au profit d'une lecture énergique et vigoureuse du rôle. Même lors de son monologue « Être ou ne pas être », Hamlet dégaine un poignard de manière résolue, comme s'il menaçait Claudius. Le soliloque est mis en scène dans le hall du palais, transformé en une immense galerie des glaces qui reflète la paranoïa d'un monde opulent et narcissique où l'on se regarde et s'épie, mais fait aussi écho aux nombreuses figures de double présentes dans la pièce. Hamlet contemple son reflet dans un miroir sans tain, alors que Claudius et Polonius l'observe de l'autre côté.

Alors que le film tente de s'écarter de la théorie freudienne, il finit par la refléter d'une manière peut-être encore plus importante que ne le font les adaptations précédentes, non pas à travers le désir pour la mère mais à travers la relation au père, puis à l'oncle qui a pris sa place. Le film est encadré par deux séquences centrées sur la figure du père : il s'ouvre sur

le socle de la statue paternelle dont le nom gravé dans la pierre devient le titre même de l'œuvre, puis se referme sur la destruction de cette statue, symbolisant le renversement final du père. Tout au long du film, le deuil du père est également accompagné d'un désir puissant d'identification à Claudius. Hamlet et son oncle présentent des ressemblances physiques sans aucun précédent dans les autres productions cinématographiques où Claudius est généralement représenté comme un personnage corpulent. Dans le film de Branagh, Hamlet et Claudius sont les seuls parmi toute la cour à adopter les mêmes vêtements militaires, les mêmes cheveux décolorés et la même coupe en brosse. Notée par plusieurs critiques et par des acteurs sur le tournage du film, cette ressemblance nous amène à nous interroger sur le début de la relation entre Claudius et Gertrude. Leur amour aurait-il commencé bien avant la mort du roi ? Hamlet pourrait-il être le fils de Claudius ?

En tentant de s'éloigner d'une représentation freudienne explicite, Branagh finit par réaliser une adaptation qui suit les recommandations d'Ernest Jones : le complexe d'Œdipe n'est pas révélé dans un jeu affectueux envers la mère, mais est toujours là en filigrane, prédisposant le personnage à une identification aux figures paternelles. Le jeu de Branagh s'éloigne des archétypes mélancoliques propres à l'interprétation freudienne explicite pour se fonder sur l'impétuosité, la colère et l'impatience. Hamlet se transforme en homme d'action et vengeur intrépide, bravant tous les obstacles, allant jusqu'à se balancer du haut d'un chandelier pour projeter son épée et empaler Claudius.

Shakespeare et le théâtre élisabéthain

William Shakespeare (1564-1616) demeure le dramaturge le plus joué, le plus lu et le plus commenté dans le monde, un dramaturge à la fois « universel » et enraciné dans l'Angleterre élisabéthaine, pays qui oscille alors entre innovation et tradition. Il est vrai que Shakespeare semble appartenir au monde entier, sorte de génie qui a su saisir tous les caractères et penchants humains, et dont les pièces semblent avoir une résonance philosophique et psychologique au sein de toutes les cultures. Le dramaturge donne, en fait, l'impression d'être universel et de pouvoir s'adapter à toutes les cultures et à toutes les époques précisément parce qu'il a été sans cesse adapté (parfois avec des modifications importantes) pour lui faire dire ce qu'on a voulu lui faire exprimer. Shakespeare reste aussi particulièrement ancré dans l'Angleterre du XVI^e siècle, par ses références culturelles, linguistiques et historiques. Pour comprendre l'œuvre de Shakespeare, ou tout du moins appréhender sa complexité et ses ambiguïtés, il est nécessaire de se pencher sur l'époque qui a vu cette œuvre éclore.

Dans une même œuvre dramatique, Shakespeare associe le rire et les larmes, la tragédie et la comédie, la poésie et la bouffonnerie. Cet univers théâtral fourmille d'ambivalences, d'ambiguïtés et de mystères, sources d'innombrables interprétations par les critiques, metteurs en scène et réalisateurs. Ces mystères et ces ambiguïtés se manifestent déjà dans nos connaissances sur Shakespeare, l'homme. Shakespeare, auteur dramatique célébré de son vivant et dont le succès a traversé les siècles, est loin de nous avoir livré tous ses secrets.

Sa jeunesse, sa personnalité, ses penchants amoureux, sa religion, même – tout cela reste encore insaisissable voire totalement inconnu et sujet à conjecture. De nombreuses théories, très contestées, ont même retiré à Shakespeare la paternité de ses œuvres au profit de l'avocat et homme d'état Sir Francis Bacon (1561-1626), de Christopher Marlowe (dramaturge extrêmement doué, décédé dans une bagarre de taverne avant ses trente ans) et de Edward de Vere, 17^{ème} comte d'Oxford (1550-1604). Mais ces hypothèses n'ont jamais pu être avérées.

Des dramaturges comme Brome, Chapman, Dekker, Ford, Heywood, Jonson, Kyd, Markham, Marlowe, Marston, Middleton, Nashe, Shirley, Webster, ou encore Beaumont et Fletcher sont d'autres figures significatives de la période élisabéthaine, si riche en production d'œuvres théâtrales. Certaines pièces (telle *La Tragédie espagnole* de Kyd) ont connu encore plus de succès que celles de Shakespeare, mais seul le Barde de Stratford a bénéficié de la construction d'un mythe aussi important autour de sa personne et de son œuvre. Plusieurs raisons ont été évoquées pour rendre compte de cette spécificité : mystère créé par la biographie lacunaire de l'auteur, popularité préalable des sources qu'il a lui-même recyclées, prégnance des contes de fée dans ses histoires, construction d'un canon qui semble, à première vue, défendre l'ordre établi, etc.

Shakespeare n'appartient pourtant pas à une lignée théâtrale. Il naît en 1564 dans la petite ville de Stratford-upon-Avon. Son père est un riche gantier et négociant en laine, qui connaît des revers de fortune. Il finit par se retirer de ses fonctions politiques locales, pour des raisons financières ou peut-être religieuses. Il se pourrait qu'il ait refusé d'abandonner la foi ancienne, c'est à dire la foi catholique romaine qui était sévèrement combattue par le pouvoir protestant en place (Elisabeth 1^e, fille d'Henry VIII, qui est à l'origine de la religion anglicane, est sur le trône). En témoigne ce qui arrive à la petite église de Stratford, dont les peintures murales représentant notamment une danse macabre sont recouvertes de chaux pour éliminer toute image à l'intérieur du lieu de culte. Cependant, on peut encore retrouver la trace de ces icônes dans des pièces comme *Hamlet* qui regorge de motifs tirés des danses macabres (flûtes, crâne, luth, autant de symboles des vanités humaines).

On pense que Shakespeare a suivi les cours de la King's New School à Stratford. On connaît relativement bien les programmes scolaires de l'époque ; il a donc été possible de reconstituer l'éducation du jeune Shakespeare. Avant six ou sept ans, il apprend l'anglais par les textes religieux. Il apprend aussi la grammaire latine à travers, notamment, les *Fables* d'Esopé, les *Métamorphoses* d'Ovide. Il lit Plaute, Terence, Virgile, Cicéron. La littérature anglaise et l'histoire européenne ne sont pas encore enseignées à l'époque. À 18 ans, Shakespeare épouse Anne Hathaway, de huit ans son aînée. Anne était enceinte. Ils auront une fille, Susanna, et des jumeaux, Hamnet et Judith. Hamnet mourra très jeune, et l'on pense que le traumatisme subi à la mort de ce fils se retrouverait dans *Hamlet*, écrite très probablement entre 1599 et 1602.

Après 1585, Shakespeare quitte le domicile de Stratford, mais pour faire quoi ? On ne le sait pas avec certitude. Les hypothèses, des plus sérieuses aux plus farfelues circulent. Certains pensent qu'il est devenu l'apprenti d'un boucher ; d'autres, instituteur à la campagne. D'autres encore sont convaincus qu'il aurait pu être, sous le nom de Shakeshaft, au service des divertissements d'un noble catholique dans le Lancashire, au nord de l'Angleterre. Hypothèse qui insiste encore sur le catholicisme d'un Shakespeare récusant, se cachant du pouvoir protestant. On se trouve, en effet, à une époque où le pays est cartographié géographiquement, politiquement et religieusement afin de repérer les derniers Catholiques et déjouer les éventuels complots contre la Reine Elisabeth. Cette Reine Vierge érige la chasteté en véritable pouvoir politique, et remplace le culte de la Sainte Vierge par son propre culte idolâtre. La Reine, objet d'adoration, contrôle attentivement son image et fait diffuser son portrait sur des médaillons. Le portrait devient talisman, offrant protection et droit de passage à celui qui le porte.

On retrouve une trace officielle de Shakespeare à Londres, en 1593 et 1594, lorsqu'il dédit les poèmes dramatiques *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrece* au jeune, séduisant et cultivé Comte de Southampton. Les *Sonnets*, écrits de 1593 à 1603, sont aussi dédiés à ce jeune homme. Dans ses poèmes, Shakespeare décrit les corps par la technique du blason, c'est-à-dire en « découpant » verbalement le corps (visage, bras, jambes...). Tout comme le chirurgien se sert d'un bistouri, le poète se sert de sa plume pour disséquer l'objet de sa description. La période élisabéthaine voit d'ailleurs l'essor des théâtres anatomiques où l'on transgresse les interdits de l'Église pour découvrir l'intérieur du corps humain. Par son architecture, le théâtre élisabéthain ressemble au théâtre anatomique et, comme lui, cultive l'art de la transgression et montre les morts, parfois devenus fantômes, comme dans *Hamlet*.

On pense que Shakespeare se met à l'écriture de ces poèmes car, en 1593 et 1594, les théâtres de Londres sont fermés pour cause d'épidémies de peste. Shakespeare écrit donc pour compenser son manque à gagner dans les affaires théâtrales. La troupe où il travaille, les Lord Chamberlain's Men, reprend son activité en 1594 et joue à la cour à Noël. Dans la troupe, on trouve entre autres Richard Burbage, grand acteur tragique (qui interprète Hamlet), ainsi que le clown William Kempe. Shakespeare, quant à lui, a plusieurs casquettes. Il est à la fois l'un des propriétaires de la troupe – c'est à dire qu'il possède une part des scripts, des costumes et des accessoires ; l'un des propriétaires des théâtres (le Globe et le Blackfriars) où les pièces sont jouées ; dramaturge ; et acteur. Ses pièces représentaient l'atout le plus précieux de la compagnie. Il aurait écrit 37 pièces (seul ou en collaboration), c'est-à-dire en moyenne deux pièces par an jusqu'en 1602, puis une par an jusqu'en 1613 ou 14. L'ordre dans lequel ont été écrites les pièces a plus ou moins été reconstitué d'après leur style d'écriture, des documents datés citant les pièces, ou des références à des événements historiques au sein des pièces elles-mêmes. En tant qu'acteur, il est très probable qu'il ait joué le fantôme du père d'Hamlet, et Adam dans *Comme il vous plaira*. Après 1603, on ne le trouve plus sur les listes d'acteurs de la troupe : il se serait consacré simplement à l'écriture

des pièces et aux affaires de la compagnie. Il semble qu'il soit resté jusqu'à la fin de sa carrière avec les Chamberlain's Men (connus sous le nom de King's Men à partir de 1603 lorsque Jacques 1^e succède à Elisabeth 1^e). Cette protection royale est un parrainage essentiel pour la troupe théâtrale. Elle garantit une sécurité physique et financière, et permet également de voyager au sein du Royaume pour partir en tournée pendant l'été (lorsque les routes étaient sèches).

En 1623, soit sept ans après la mort du dramaturge, on édite la première collection de ses pièces sous la forme d'un Folio. Mais la plupart de ses pièces sont déjà parues, de son vivant, sous la forme plus petite du Quarto. Dans le cas de certaines pièces, nous nous retrouvons en fait avec plusieurs versions différentes. Les cas de *Macbeth* ou du *Conte d'hiver* sont simples : seules les versions du Folio nous sont parvenues. Mais dans le cas d'*Hamlet*, nous sont parvenus un premier Quarto (1603), un second Quarto (1604) et la version parue dans le Premier Folio (1623). À chaque fois, les changements sont conséquents : scènes entières ajoutées ou retirées, tirades réécrites, personnages au nom différent. Comment expliquer ces variations ? Plusieurs hypothèses ont été avancées. Tout d'abord, l'hypothèse des brouillons, de l'écriture qui s'améliore successivement. Deuxième hypothèse : les éditions pirates. Les pièces de Shakespeare rencontrant un énorme succès populaire, il pouvait être lucratif de vendre les textes. Les Quartos pourraient être la reconstitution du texte par des acteurs se souvenant bien de leur rôle, mais se souvenant moins bien des rôles joués par les autres. On a aussi avancé que Shakespeare aurait écrit des versions courtes destinées à être jouées (les versions Quartos) et des versions longues destinées à être lues (les versions Folio). Quelle qu'en soient les causes, ces variations textuelles posent le problème de l'édition des pièces pour les lecteurs contemporains. Au cours des siècles, les tendances éditoriales ont évolué, privilégiant tels ou tels textes primaires. De nos jours, on privilégie généralement les versions du Folio, en ajoutant des passages présents dans les Quartos et/ou en signalant à chaque fois les variantes sous forme de notes. On peut également trouver des éditions spéciales à partir des seuls Quartos. Ces textes, instables et pluriels, brouillent la notion de texte original et appellent la réécriture et l'adaptation dans une dynamique où l'œuvre est en perpétuel devenir et ouverte aux réinterprétations. Un « Shakespeare original » n'est ainsi qu'une fiction, une construction destinée à instaurer des hiérarchies culturelles entre ce qui serait fidèle à Shakespeare et ce qui ne le serait pas.

Avant de devenir, au fil des siècles, des parangons de la culture savante, les pièces de Shakespeare étaient les fictions populaires de leur temps. Le théâtre était déjà pensé comme un projet artistique tout autant qu'une entreprise commerciale qui se devait d'être rentable. Shakespeare produisait des pièces qui devaient plaire au plus grand nombre : elles suivent les codes dramatiques dominants tout en les subvertissant ; elles tiennent un discours sur le temps présent en ayant l'air de traiter d'un passé historique ou légendaire, mettant ainsi en avant la fiction comme moyen de comprendre les réalités du monde ; elles sont frondeuses tout en évitant de provoquer le courroux des puissants.

Sur la scène élisabéthaine, les rôles sont joués exclusivement par des acteurs masculins, les rôles féminins étant joués par des jeunes acteurs qui n'ont pas encore mué. Les dramaturges cherchent à évoquer l'érotisme dans la complexité de l'identité sexuelle. Lorsque le grand acteur Richard Burbage joue l'amoureux transi, c'est auprès d'un jeune garçon, probablement son apprenti, portant une perruque et un costume féminin. Cependant, même si les jeunes garçons ne sont encore que des apprentis, ils n'en sont pas moins déjà très doués. La preuve en est que les rôles féminins chez Shakespeare (que l'on pense à Juliette, Viola, Lady Macbeth, Cléopâtre) sont à la fois longs et exigeants. Les costumes (surtout les costumes des rôles féminins) représentent l'un des investissements majeurs de la troupe. Ils suivent généralement la mode élisabéthaine, même si l'action se déroule à la Rome Antique.

La culture théâtrale héritée du Moyen-Âge se développe considérablement ; la population londonienne, sans cesse croissante (330.000 habitants en 1616), fréquente les théâtres de plus en plus régulièrement ; et les étrangers viennent en Angleterre pour assister à ces spectacles hors du commun, à la réputation européenne. On estime qu'au moins 2000 à 3000 personnes par jour se rendent dans les théâtres londoniens. Cependant, cette grande popularité engendre des débats. D'un côté, on fait l'apologie du théâtre. Des pamphlétaires et dramaturges parlent des vertus du théâtre qui fictionnalise les crimes pour mieux les éviter dans la réalité. La fiction n'est pas forcément un mensonge : elle peut dire le vrai (notamment en faisant avouer les criminels, confrontés à la représentation de leur crime – c'est le cas dans *Hamlet*. De plus, le mensonge de la fiction peut devenir vérité, quand, par exemple, un jeune homme joue une femme qui joue un homme.

Cependant, dans le même temps, le théâtre fait l'objet de pamphlets incendiaires qui dénoncent le théâtre comme lieu de perdition morale et de propagation des maladies. Les théâtres sont situés sur la rive sud de la Tamise, où l'on trouve également les tavernes, les bordels et les montreurs d'ours. À la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, le théâtre populaire élisabéthain se joue sur une scène en plein air, pendant l'après-midi (durant deux ou trois heures), au sein d'une construction circulaire ou polygonale où les spectateurs se tiennent debout au parterre (pour un modeste penny) ou s'asseyent dans les galeries (pour un prix plus élevé). Les spectacles de théâtre s'adressent donc à des spectateurs appartenant à des couches très variées de la population. Les pièces de Shakespeare commencent avec des rôles masculins car, la scène étant en plein air, les acteurs doivent se faire entendre et faire taire les spectateurs. *Hamlet* commence ainsi avec la question d'un garde du palais, « Qui va là ? »

Le premier théâtre pour lequel travaille Shakespeare (ou bien encore Marlowe) est le Rose Theatre, dirigé par l'entrepreneur Philip Henslowe en 1587. C'est dans ce théâtre que sont données les premières représentations de *Titus Andronicus* ou de la série des *Henry VI*. Le Théâtre du Globe vient ensuite remplacer le Rose vieillissant, mais il brûle lors d'une représentation de *Henry VIII*. Un second Globe est alors construit en 1613. Le Globe que l'on

peut visiter à présent à Londres est une reconstitution fondée sur les connaissances disponibles en termes d'architecture et de techniques de construction.

Les acteurs occupent une scène où l'espace et le temps sont suggérés verbalement. Les scènes de nuit sont uniquement signalées par le texte dramatique et par des torches tenues par les protagonistes ou des figurants. L'absence de cadre réaliste évite les changements de décor entre les scènes. Le jeu des acteurs est donc continu, et les scènes des pièces élisabéthaines s'enchaînent avec une rapidité fluide. Les aides visuelles à l'imagination sont minimales et inhérentes à l'architecture des théâtres publics: un toit peint au-dessus de la scène représente le ciel et le divin, une trappe dans le sol évoque l'enfer. Les seules concessions au réalisme seraient des éponges de vinaigre cachées sous les aisselles pour simuler une blessure, l'utilisation d'eau et de fumée, et l'imitation sonore et visuelle de l'orage. La grande majorité des spectacles élisabéthains se jouent sur une scène entièrement dépouillée, une gageure qui permet même d'estimer la qualité d'un dramaturge. Les spectacles doivent d'ailleurs s'adapter à toute forme de scènes puisque la troupe part régulièrement en tournée dans les provinces ou donne des spectacles à la cour royale. Parallèlement à ces théâtres publics, se développent également des théâtres privés en intérieur, comme le Blackfriars, pour une clientèle aisée, où les spectacles se déroulent à la lumière des bougies et utilisent des procédés illusionnistes s'inspirant des Masques de l'époque, avec des décors et une machinerie plus élaborés. Cette tendance esthétique se poursuivra à la Restauration.

Le théâtre public élisabéthain dont la scène s'avance parmi les spectateurs établit une relation privilégiée avec ces derniers, qui peuvent s'amasser sur trois côtés et entourer l'action. La plupart des spectateurs voient donc la pièce se dérouler dans un décor composé d'autres spectateurs. Le public voit, en fait, deux spectacles en un. Il assiste à la pièce et à l'activité scénique qui entoure et crée cette pièce. La scène des théâtres publics élisabéthains se caractérise par son absence de séparation entre l'espace où se joue la pièce et l'espace occupé par le public. Contrairement à l'architecture des théâtres à l'italienne, la scène est livrée au public, non pas retirée dans un lieu exclusif aux acteurs. Les pièces jouent donc avec le spectateur et sa conscience permanente de l'illusion scénique. De nombreuses mises en abyme, qui peuvent prendre la forme de pièces dans la pièce (comme dans *Hamlet*), viennent ajouter un deuxième niveau d'action dramatique. Les acteurs multiplient également les soliloques et les apartés, conventions qui établissent une intimité avec le public tout en signalant l'artifice du théâtre. Les spectateurs ne se privent pas non plus d'intervenir pendant la pièce, participant à l'action par le biais de leurs réactions. Dans les pièces élisabéthaines, les soliloques, les apartés, les pièces dans la pièce, les Chœurs, ainsi que les références textuelles aux pratiques théâtrales, construisent un discours sur le théâtre au cœur même des œuvres. Les moyens de la représentation deviennent alors le sujet même de la de représentation.

Les pièces ne présentent que très peu de didascalies, c'est-à-dire d'indications scéniques. Shakespeare ne donne généralement à lire que les paroles exprimées par les personnages. C'est donc à chaque metteur en scène d'imaginer le déplacement des acteurs, leurs gestes, leurs allures, leurs pensées à tel ou tel moment de la pièce. Par leurs choix, les metteurs en scène suppriment certaines ambiguïtés originelles, mais produisent un sens nouveau, personnel et spécifique. On trouve davantage d'indications scéniques au sein des Quartos. Par exemple, c'est dans le premier Quarto d'*Hamlet* que l'on découvre certaines informations sur ce que devaient être les représentations à la Renaissance. Ophélie est décrite avec les cheveux défaits et jouant du luth lorsqu'elle sombre dans la folie. Pour une femme, les cheveux défaits symbolisent à l'époque le viol, la folie ou la prostitution.

Pour ses sources d'inspiration, Shakespeare va bénéficier d'un phénomène qui se développe considérablement en Angleterre à partir des années 1560 : l'industrie de la traduction. La traduction révolutionne et facilite l'accès aux textes et traités latins, grecs, italiens... Ovide est traduit par Golding en 1567 ; Plutarque par North en 1579, Homère par Chapman en 1598, etc. Ces traductions sont non seulement bonnes et imaginatives mais elles permettent surtout de créer un nouvel anglais littéraire. Shakespeare recycle beaucoup d'histoires déjà créées. L'intrigue d'*Hamlet* trouverait son origine dans la légende scandinave du vengeur Amleth rapportée par Saxo Grammaticus dans la *Geste des Danois* vers 1200. Cette légende est adaptée par François de Belleforest en 1570 dans une pièce à grand succès. Mais la source la plus directe est une pièce attribuée à Thomas Kyd et jouée en 1594, dont le texte n'est pas parvenu jusqu'à nous. C'est Kyd qui ajoute le fantôme à l'histoire de Belleforest, si bien que les personnages que Shakespeare crée ex-nihilo se limitent à Fortinbras, Osric, Reynaldo et les fossoyeurs. C'est surtout à travers la richesse de la langue que se démarque Shakespeare.

Shakespeare apparaît en fait comme une sorte d'« éponge à langages », utilisant des sources littéraires très diverses (aussi bien savantes que populaires) et intégrant des lexiques spécifiques à toutes les strates de la société. Cette capacité à si bien assimiler tous les différents jargons explique pourquoi les biographes successifs ont cru voir en Shakespeare un homme de loi, un médecin, un noble, un Catholique, un Protestant, un soldat...

On estime à 25.000 le nombre de mots que Shakespeare a utilisés pour « fabriquer » son œuvre, soit bien plus que tout autre écrivain anglais. L'*Oxford English Dictionary* (référence pour la langue anglaise) recense des milliers de mots dont les premières occurrences semblent se trouver chez Shakespeare. En lisant les éditions actuelles des pièces, qui adaptent la ponctuation et l'orthographe à l'anglais moderne, on a tendance à oublier que plus de quatre siècles nous séparent de l'écriture shakespearienne. Des expressions, des interjections, des mots ou les objets auxquels ils se réfèrent (comme des noms de vêtements) sont devenus obsolètes. Des mots peuvent être utilisés sous plusieurs formes ; des noms peuvent aussi être utilisés comme verbe, tout comme l'ordre des mots peut être bousculé à loisir. Cette flexibilité est un atout pour le poète qui peut étirer ou contracter les mots en fonction de la métrique. De la même manière, les terminaisons des participes

passés peuvent être prononcées ou rester silencieuses pour respecter le pentamètre iambique, c'est-à-dire un rythme de cinq fois deux temps. Le rythme du pentamètre iambique ressemble aux battements du cœur et semble faciliter la mémorisation des vers pour les acteurs et les spectateurs.

Cette liberté au niveau du vocabulaire, de l'orthographe et de la grammaire ne va pas durer très longtemps, puisqu'à partir de la moitié du XVIIe siècle, dictionnaires et grammaires anglaises vont commencer à paraître. En 1665, à la Restauration, c'est-à-dire lorsque Charles II monte sur le trône après son retour d'exil, des poètes et des philosophes sont nommés pour « améliorer » la langue. La littérature élisabéthaine est alors considérée comme barbare. Les pièces de Shakespeare sont corrigées selon les nouveaux critères littéraires et linguistiques. La fin des pièces, ou parfois la pièce entière, se trouve régulièrement réécrite pour être présentée à un public d'aristocrates. Les jeux de mots shakespeariens sont également réécrits, car souvent jugés trop subversifs et échappant à toutes règles linguistiques.

En 1623, les éditeurs du Folio décident de séparer les pièces de Shakespeare en trois catégories : comédies, pièces historiques et tragédies. À l'époque, ce classement va à l'encontre des autres éditions contemporaines, construites selon l'ordre chronologique d'écriture. Très tôt, les lecteurs ont donc été encouragés à lire les pièces de Shakespeare à la lumière d'un genre particulier. En s'appuyant sur les codes de la comédie (clowns et jeux de mots) ainsi que sur les codes des pièces historiques et des tragédies (cours royales et champs de bataille), les pièces incitent les lecteurs à réagir d'une certaine façon et modèlent les horizons d'attente. Mais les pièces mélangent les genres et ne respectent pas la règle classique des trois unités. Les spectateurs élisabéthains apprécient la rencontre des rois et des bouffons, des fêtes et des deuils. Dans *Hamlet*, Polonius annonce la venue de comédiens à la cour en proclamant qu'ils joueront des pièces « tragico-comico-historico-pastorales ».

Le temps de la tragédie est généralement linéaire, irréversible, menant irrémédiablement à la mort. Une mort d'autant plus finale que la Réforme religieuse rejette la doctrine catholique du Purgatoire. C'est d'ailleurs pour cela qu'Hamlet doute des paroles du fantôme : si le Purgatoire n'existe pas, le spectre ne peut que venir de l'Enfer pour faire le mal autour de lui.

Les Élisabéthains ont une obsession pour la mort, source notamment d'horreur spectrale et de nivellement des êtres humains. Tous les êtres (qu'ils soient rois ou mendiants) se retrouvent égaux devant la mort qui transcende le statut social. Les pièces élisabéthaines abondent en revenants, ainsi qu'en références au squelette, au corps en décomposition, et aux vanités où les motifs ossuaires et musicaux se mêlent (tibia veut d'ailleurs dire flûte en latin).

À partir de 1611, Shakespeare semble s'être désinvesti de ses activités théâtrales londoniennes pour retourner à Stratford, dans sa nouvelle propriété de New Place. En mars

1616, il signe son testament dans lequel il laisse ses biens à sa famille et à ses amis (y compris à ses collègues de la troupe King's Men). Shakespeare meurt à Stratford à 52 ans le 23 avril 1616 et est enterré dans l'église de Trinity à Stratford. Un monument, construit près de sa tombe, lui est très vite dédié. Sa veuve, Anne, meurt en 1623 et est enterrée à côté de lui. La lignée familiale de Shakespeare s'interrompt à la mort de sa petite-fille Elisabeth (fille de Susanna) en 1670.

Les œuvres de Shakespeare, enracinées dans l'Angleterre de la période élisabéthaine, ont été transposées, depuis quatre siècles, dans de nouveaux contextes culturels et historiques. Cette interaction entre les œuvres shakespeariennes et le milieu où elles sont lues, analysées, mises en scène crée sans cesse des discours inédits, c'est-à-dire de nouvelles manières d'appréhender le monde et de le représenter. Les pièces de Shakespeare ont pu continuer à vivre et à être transmises parce que, depuis le XVI^e siècle, des lecteurs et lectrices, des critiques, des acteurs et actrices, des metteurs en scène et des publics, reconstruisent, recréent, réinventent ses œuvres, nous livrant un discours sur chaque époque et sur ce que celle-ci souhaite dire à travers Shakespeare et faire dire à Shakespeare.

Présence de Shakespeare à l'écran

Shakespeare a nourri le cinéma d'une manière inégalée, agissant comme une nappe souterraine irrigant les films, même quand la citation n'est pas explicite ou revendiquée. Le cinéma n'a cessé de puiser dans les tragédies du pouvoir et de l'ambition, dans les épopées militaires, dans les comédies du « remariage » et de guerre des sexes, et dans les romances tardives où le miracle de la réconciliation et des retrouvailles peut avoir lieu. Parler de Shakespeare à l'écran, c'est aborder différentes périodes du cinéma – muet, début du parlant, période classique, période moderne et postmoderne –, des films de studio ou des films indépendants, des films distribués mondialement ou beaucoup plus confidentiels, des films qui s'insèrent dans des genres marqués ou qui relèvent davantage du cinéma d'auteur. Cela conduit aussi à explorer des stratégies d'adaptation et de réappropriation différentes, des esthétiques variées (du théâtre filmé jusqu'aux formes cinématographiques les plus spectaculaires) ainsi que des aires culturelles très diverses – aire anglophone mais aussi française, italienne, indienne, japonaise, latino-américaine ou russe. Qu'entend-on par « film shakespearien » exactement ? D'un film qui présente quelques scènes d'une pièce ? Bien que les frontières soient très poreuses en ce domaine, on peut dégager quatre catégories principales :

- Des adaptations qui utilisent le texte anglais d'origine mais lui font subir des transformations plus ou moins importantes (coupes, changements de l'ordre des scènes, importation de répliques d'une autre pièce, etc.). Les adaptations de Laurence Olivier, d'Orson Welles ou de Kenneth Branagh appartiennent à cette catégorie.
- Des adaptations plus ou moins libres qui utilisent une traduction du texte. C'est le cas de *Hamlet* (1964) et *Le Roi Lear* (1970) réalisés par Grigori Kozintsev, dont les dialogues sont

traduits en russe par Boris Pasternak. Les films d'Akira Kurosawa, *Le Château de l'Araignée* (1957) et *Ran* (1985), respectivement adaptés de *Macbeth* et du *Roi Lear*, sont à l'extrême limite de cette catégorie, car les dialogues et certaines situations sont transformés en profondeur.

- Des films dont la trame s'inspirent d'une intrigue shakespearienne. Le texte de Shakespeare est soit totalement absent soit présent dans quelques scènes. *Shakespeare in Love* de John Madden (1998) s'inspire essentiellement de *Roméo et Juliette* et de *La Nuit des rois* dont il tire de nombreux extraits pour raconter une idylle imaginaire entre Shakespeare et une jeune aristocrate. De même, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1990) de Tom Stoppard présente l'histoire de *Hamlet* vue par les deux amis du prince en conservant quelques scènes principales de la pièce. D'autres films se fondent sur des intrigues shakespeariennes en supprimant totalement le texte originel. Le drame musical *West Side Story*, réalisé en 1961 par Robert Wise et Jerome Robbins (et en 2021 par Steven Spielberg), suit l'intrigue de *Roméo et Juliette* pour conter l'amour tragique d'un Américain et d'une Portoricaine, mais aucune réplique de Shakespeare n'est prononcée. On peut aussi penser à *La Planète interdite*, film de science-fiction réalisé par Fred McLeod Wilcox en 1956, dont l'histoire ressemble à celle de *La Tempête* mais qui n'utilise aucun mot du texte.
- Des films où les personnages jouent des rôles shakespeariens, mettent en scène ou bien enseignent une pièce shakespearienne. Cette fois-ci, des extraits de Shakespeare apparaissent dans certaines scènes, mais l'histoire du film ne suit plus l'intrigue d'une pièce. En 1942, la comédie d'espionnage *To Be or Not to Be*, réalisée par Ernest Lubitsch, s'ouvre sur une représentation de *Hamlet*. Chaque soir, l'acteur qui joue le rôle du prince danois a la surprise de voir un spectateur se lever et partir lorsqu'il commence le monologue « Être ou ne pas être ». On découvre par la suite que le soliloque sert de signal à l'épouse du comédien pour avertir ses amants qu'elle est libre de les recevoir. En 1995, Kenneth Branagh réalise *Au beau milieu de l'hiver* où des acteurs amateurs montent une production d'*Hamlet* dans une église abandonnée. Nous pouvons également citer *Le Cercle des poètes disparus* de Peter Weir (1989) où des lycéens jouent *Le Songe d'une nuit d'été*.

De nos jours, grâce aux films, aux séries et aux vidéos postées sur Internet, Shakespeare continue à vivre, à rester pertinent sur le plan culturel et à toucher de nouveaux publics, que ce soit à travers des adaptations, des citations ou bien des reprises plus ou moins diffuses du modèle narratif et réflexif du dramaturge. En retour, les productions audiovisuelles ont convoqué les mots et intrigues du dramaturge pour bénéficier de son aura et de son prestige, transformant sans cesse ce que l'on entend par « Shakespeare ».

Pour aller plus loin

Crowl, Samuel, *Shakespeare's Hamlet: The relationship between Text and Film*, Londres, Bloomsbury, 2014.

Davies, Anthony, *Filming Shakespeare's Plays: The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

De Grazia, Margreta et Stanley Wells (dir.), *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Desmet, Christy et Robert Sawyer (dir.), *Shakespeare and Appropriation*, Londres et New York, Routledge, 1999.

Hatchuel, Sarah, *L'Écran shakespearien : adaptation, citation, modèle*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2022.

Hatchuel, Sarah et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen: Hamlet*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2011.

Iselin, Pierre (dir.), *Hamlet*, Paris, CNED/Didier, 1997.

Jackson, Russell (dir.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Jones, Ernest, *Hamlet and Oedipus*, New York, Londres, W. W. Norton, 1976 [1949].

Olivier, Laurence, "An Essay in Hamlet", in *The film 'Hamlet': a record of its production*, dir. Brenda Cross, Londres, The Saturn Press, 1948.

Olivier, Laurence, *Confessions of an Actor: An Autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1985.

Olivier, Laurence, *Hamlet: The Film and The Play*, dir. Alan Dent, Londres, World Film Publications Ltd, 1948.

Autrice de ce livret

Sarah Hatchuel, Présidente d'honneur de la Société Française Shakespeare, est Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles et Vice-Présidente du Conseil scientifique à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinéma (*Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext : Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011 ; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge University Press, 2004 ; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) et sur les séries télévisées américaines (*The Leftovers : le troisième côté du miroir*, Playlist Society, 2019 ; *Rêves et séries américaines : La fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015; *Lost : Fiction Vitale*, PUF, 2013). Son prochain ouvrage, *L'Écran shakespearien : adaptation, citation, modèle* est prévu chez Rouge Profond en 2022.

Elle codirige (avec Nathalie Vienne-Guerrin) la collection *Shakespeare on Screen* (chez Cambridge University Press) et codirige (avec Ariane Hudelet) une revue en ligne sur les séries télévisées, *TV/Series* (<http://tvseries.revues.org>).