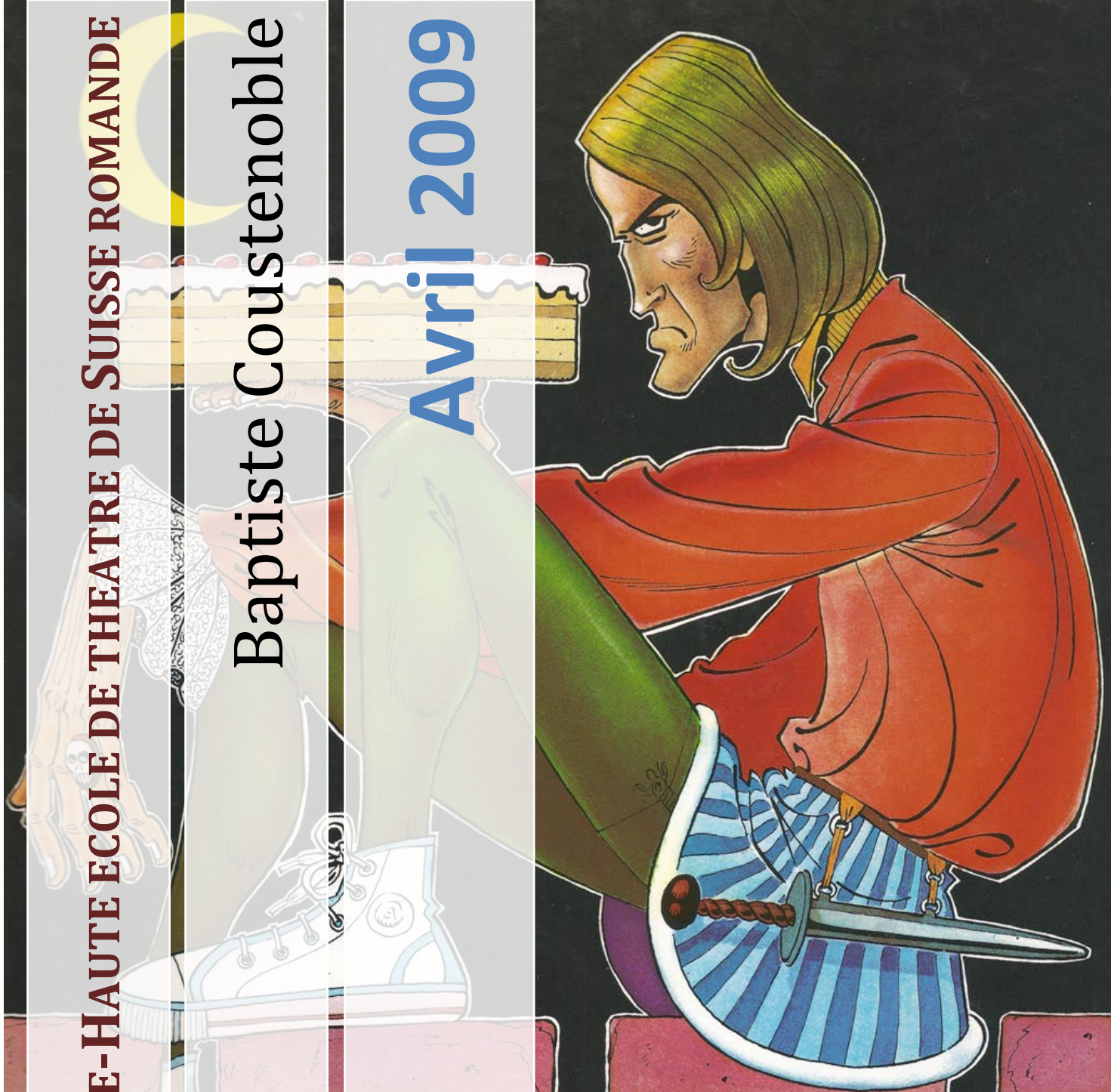


MANUFACTURE-HAUTE ECOLE DE THEATRE DE SUISSE ROMANDE

Baptiste Coustenoble

Avril 2009



Exigence partielle à la certification finale

JOUER OU TRADUIRE LE
MONOLOGUE D'HAMLET :
UNE APPROCHE COMPAREE

AVANT PROPOS

Le métier de comédien à cela de particulier que son apprentissage s'effectue plutôt sur toute une vie que sur un cursus de trois ans. Le travail de mémoire, en plus de la recherche qu'il impose à l'élève, symbolise la fin de son cycle scolaire. Il s'agit donc, réellement, pour moi, de la fin d'un cycle. Encore bien au chaud au sein du cocon de l'école, j'ai ici l'occasion d'effectuer un dernier exercice. Je veux être comédien. Alors, comme l'école me permet encore le bénéfice du doute, autant attaquer ce qui, à mes yeux, est inattaquable : Hamlet.

Hamlet, parce que c'est lui le personnage incontournable du théâtre. *Hamlet*, parce qu'il s'agit d'un texte d'autant plus vivant que ses nouvelles traductions le remettent à jour régulièrement. *Hamlet*, parce cette pièce interroge aussi les metteurs en scène qui ne l'ont jamais montée. Hamlet enfin et simplement, parce que je suis encore à l'école, je ne l'ai jamais travaillé et je le crains.

Comment, alors, puis-je me mettre à l'épreuve sur ce personnage en l'abordant par le texte ? A savoir, Quels clefs peuvent m'en fournir deux autres interprétations, celle d'un traducteur et celle d'un metteur en scène ?

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p 4
I HAMLET : SIGNES EXTERIEURS	
1 Le personnage	p 5
2 La pièce	p 6
3 Le monologue	p 6
II LA TRADUCTION : UN JEU INFINI	
1 Traduction et éthique	p 8
2 Traduction et poétique	p 9
3 Traduction et incarnation	p 10
4 Traduction et oralité	p 11
III LE JEU : UNE TRANSLATION EN COURS	
1 Du texte au paysage	p 13
2 Du paysage au monologue intérieur	p 14
3 A qui s'adresse Hamlet ?	p 15
4 préparer Hamlet	p 16
5 Quel Hamlet	p 17
CONCLUSION	p 19
ANNEXES	
Monologue de la scène 1 de l'acte III, version anglaise	p 20
Monologue de la scène 1 de l'acte III, version française	p 22
Monologue de la scène 2 de l'acte II, version française	p 24
Entretien avec A. Markowicz	p 29
Entretien avec Krystian Lupa	p 33
Historique des traductions et adaptations françaises d' <i>Hamlet</i> de 1745 à 1995	p 36
Notes Biographiques	p 37
BIBLIOGRAPHIE	p 40

Trois ans dans une école de théâtre n'accomplissent certainement pas un comédien. Bien que l'école ait été, jusqu'à présent mon expérience de théâtre la plus intense, sous couvert d'apprendre l'art dramatique, il y a surtout été question de le pratiquer, simplement et librement. J'entends par là, de pouvoir en expérimenter un grand nombre de formes avec la précieuse possibilité de pouvoir se tromper. Si le cursus de l'école touche à sa fin, il n'en est pas de même en ce qui concerne l'apprentissage du métier de comédien. Sa pratique nécessite une remise en question perpétuelle, tant artistique que personnelle. Le moteur de cette discipline est une recherche constante. Je m'apprête, effectivement, à passer du statut d'apprenti comédien à celui de comédien professionnel. Le confort d'expérimentation que m'a fourni l'école n'enlève pas mes craintes : comment, de manière autonome, puis-je, désormais, m'atteler à l'exercice de mon futur métier, aussi librement qu'à l'école ? C'est dans cette optique que j'aimerais profiter de la dernière opportunité que me propose ma formation à la Manufacture. En trouvant, en quelque sorte, l'exercice qui pourrait conclure ma scolarité.

De tous les exemples cités par les intervenants en matière de texte, la palme revient à Shakespeare. Et, indépendamment de la célébrité de son auteur, le personnage le plus cité est Hamlet. De mon point de vue, Hamlet ressemble fort à la vision romantique du jeune homme filiforme habillé en noir, nourrie par le jeune Werther de Goethe lorsqu'il lit la pièce en question¹. Ce personnage, de part sa popularité et les questionnements qu'il exprime, me laisse, pourtant, l'impression d'être une balise, un passage obligé de la pratique de l'acteur. Selon le dicton de banc d'école : « tout bon comédien doit savoir jouer Hamlet », Puis-je alors, moi aussi, être un bon comédien ? La question est absurde mais elle taraude. *Hamlet* symbolise, pour moi, tant une pièce qui interroge l'œuvre des metteurs en scène de tout temps, qu'un personnage symbole de la problématique théâtrale. C'est, à mes yeux une réelle gageure que l'ambition d'aborder un personnage de cette ampleur. Non parce que je devrais relever un vain défi d'égoïsme, mais parce que *Hamlet* est un des textes phares de la culture théâtrale. C'est un exemple des problématiques auxquelles se trouve confronter un comédien. Ce personnage définit aussi, intrinsèquement, mes craintes et c'est

¹ Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, traduction de J-F Angelloz, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

ainsi une occasion pour moi, par cette dernière expérience au sein de l'école, de les sonder et d'y faire face.

Etre comédien : c'est, souvent, se confronter à un texte. Dans le cadre de la traduction française d'*Hamlet*, le lien entre le comédien et Shakespeare est l'œuvre rendue par le traducteur. Ensuite, pour trouver le personnage d'Hamlet, l'acteur bénéficie du metteur en scène. Suite à la découverte du travail d'André Markowicz², puis de celui de Krystian Lupa³, j'entrevois chez ces deux praticiens la possibilité d'obtenir des indices pour ma recherche. Je souhaite comparer les approches respectives que ces deux professionnels ont de la pièce pour me permettre de développer un exercice autonome sur *Hamlet*.

I HAMLET : SIGNES EXTERIEURS

1 Le personnage

Il apparaît dès le IXe siècle dans des récits légendaires et la première trace écrite en est la *Gesta Danorum*, ou *Historicae Danicae* de Saxo Grammaticus, datant du XIIe siècle. Elle fut publiée en 1514. Cette histoire fut reprise dans les *Histoires Tragiques* de François de Belleforest, publiées pour la première fois en 1570. C'est ce qui fut sans doute la première référence de Shakespeare pour sa pièce dont la première création se situe entre 1598 et 1601 et dont la première publication date de 1603.

Hors de toutes les considérations freudiennes tendant à définir Hamlet comme un nouvel Œdipe, Pavel Florenski⁴ propose une étude concrète et unitaire du personnage : « Nous devons ébaucher une connaissance immédiate d'Hamlet, une connaissance radicale et intérieure, car c'est seulement à partir d'elle que nous pouvons nous forger la connaissance objective »⁵.

Florenski replace simplement Hamlet dans le contexte de la situation donnée par la pièce, ce qui simplifie ainsi la compréhension de sa personnalité. Il doit agir et c'est ce qui explique aussi le tragique de sa condition.

² Cf. Notice biographique, p. 38.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.37.

⁵ Pavel Florenski, *Hamlet*, Paris, Allia, 2006, p. 27.

2 La pièce

Hamlet est une pièce anglophone dont on ne possède aucune trace véritablement authentique mais seulement une série de textes élaborés selon des intentions différentes. Il est possible que Shakespeare n'ait jamais véritablement achevé cette pièce qui fut sans doute alimentée par de fréquentes révisions et mises à jour. Il n'existe pas de version canonique de la pièce et il semblerait, selon André Markowicz, que le rôle de la pièce de Shakespeare ait été créé pour un acteur en particulier.

La bibliographie d'écrits sur Shakespeare, rien qu'autour d'*Hamlet*, regroupe une quantité d'ouvrages presque infini⁶. Ce caractère tend à prouver que le sujet de la pièce ne cesse d'être remis en cause. Chaque nouvelle traduction nous en fournit une nouvelle version et c'est ce qui éveille ma curiosité, car ce texte, finalement, tout comme le protagoniste qu'il décrit, ne possède aucune forme figée. Mon champ d'expérimentation est ainsi illimité. Ceci me donne une totale liberté d'accès au personnage mais il me faut, néanmoins, replacer le prince danois dans son contexte dramaturgique de comprendre ses motivations.

Outre la forme de la pièce qui est un paradigme parfait de la notion de mise en abîme, son intrigue est cohérente. Shakespeare nous fait croire que tout est centré autour d'Hamlet. C'est lui le vecteur tragique de la pièce. *Hamlet* n'est pas une simple histoire dans laquelle on meurt, c'est une tragédie parce qu'Hamlet éprouve la nécessité instinctive, intense et croissante de se confronter à la situation donnée.

3 Le monologue

L'essence de la personnalité d'Hamlet est concentrée dans le monologue qui entame l'acte III⁷. Hamlet pose là sa fameuse question et y livre l'expression de sa dualité profonde : « To be or not to be ». Cette maxime que l'on retrouve chez Goethe, Hugo en passant par Lubitsch et Mel Brooks pour en arriver à Gotlib, conforte Hamlet dans le rôle de celui qui énonce la question existentielle.

⁶ Cf. historique des traductions et des adaptations française de *Hamlet* en annexe.

⁷ Cf. Annexes, p. 20 et 22.

Cet extrait est le point de départ évident de ma recherche parce que son éminente popularité ne discrédite, en aucun cas, l'importance de l'interrogation qu'il soulève. Il s'agit d'une question humaine qui, si je m'empare comme comédien, m'implique jusque dans mon choix de faire ce métier.

Personne n'est sûr de la place originale du monologue de cette première scène de l'acte III. Il aurait même disparu du texte à un moment donné⁸. Cependant c'est lui qui porte la question.

Peter Brook, quant à lui, l'a déplacé à la fin de l'acte III⁹. Il explique son choix dramaturgique par le fait qu'à cet endroit survient : « la confusion totale autour de l'action juste »¹⁰. A ce moment précis, Hamlet a offensé sa mère et tué Polonius, il s'est perdu et n'a plus aucune ressource. Alors, face à l'alternative du néant, il lui faut comprendre qu'elle est l'action juste et nécessaire et comment il doit l'entreprendre, plus simplement et plus directement. Cette recherche l'entraîne à agir au sein de la situation dans laquelle il évolue pour la modifier et non plus subir le monde externe.

Le monologue de l'acte III, scène 1 apparaît alors, non pas à un passage clef de la pièce, mais à un moment charnière dans la psychologie du personnage. Pour éclaircir son fonctionnement, Pavel Florenski explique qu'Hamlet est un personnage actif scindé par deux consciences qui annulent, chacune à leur tour, les actions qu'elles pourraient réciproquement lui faire entreprendre. Hamlet n'est considéré, à tort, comme passif qu'à cause de la situation dans laquelle il se trouve. C'est dans ce monologue qu'il parvient à confronter ces deux consciences ; comme un observateur de lui-même, il se rend compte, à ce moment là, qu'il n'a plus d'autre choix que celui d'agir pour s'accomplir.

Dans le but désormais d'interpréter Hamlet en français, la première démarche à entreprendre est de comprendre les mots utilisés par Shakespeare afin de saisir pleinement la pensée émanant du texte original.

II LA TRADUCTION : UN JEU INFINI

⁸ Lois Potter, *Notice sur Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, La Pléiade, Gallimard, 2002, p. 1446.

⁹ *La Tragédie d'Hamlet*, adaptation et mise en scène de Peter Brook, texte français de Jean-Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne, a été créée à Zurich en mai 2002, dans le cadre d'une tournée internationale.

¹⁰ Georges Banu, *Peter Brook de Timon d'Athènes à Hamlet*, Paris, Flammarion, 2001, p. 284.

1 Traduction et éthique

A une question de François Rey portant sur le fait que les textes déjà traduits sont sans cesse retraduits, Antoine Vitez répond : « C'est justement cela qui caractérise la traduction : le fait qu'elle est perpétuellement à refaire. » Selon lui, la traduction est un acte artistique qui compose l'art théâtral. Il faut jouer et rejouer les œuvres mais aussi les reprendre et les retraduire sans cesse. Cette relation implicite entre la traduction et la mise en scène s'accorde à développer ce que doit être « la variation infinie »¹¹ qui définit le théâtre. Hamlet, lui-même, ne possédant aucune forme figée, est l'exemple parfait de cette notion.

Afin de rester en accord avec cette idée, tant du point de vue porté sur le personnage que sur celui de traduire, il me faut comprendre l'essence d'une telle éthique dans l'acte de traduire.

Cependant, « Le problème récurrent en France, c'est celui du choix de la traduction »¹². Effectivement, au vu de la quantité de versions proposées, je dois avant tout, choisir un texte cohérent à ma démarche, il semblerait effectivement que traduire implique une éthique complexe qui doit permettre de respecter l'œuvre originale. C'est ce que Henri Meschonnic¹³, en véritable exégète du traduire, s'entend à définir dans *Ethique et politique du traduire*¹⁴. Il part du principe que la société occidentale fige et arrête nos idées. Elles ne se stimulent plus qu'à l'intérieur du cadre de ce que la société nous renvoie, ce qui installe une grande partie de nos concepts.

Or, la traduction d'un texte engage bien plus que les simples concepts de langue. Ces derniers étant évidemment issus de ces idées préconçues par nos schémas sociaux. Meschonnic place alors l'éthique de traduire à un degré poétique où il n'est pas simplement question de rendre compte d'un sens, mais essentiellement de parvenir à exprimer la force d'un texte, d'un poème.

¹¹ Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par G. Banu et D. Sallenave, Paris, Gallimard, 1991, p. 290.

¹² Lois Potter, *Notice sur Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, La Pléiade, Gallimard, 2002, p. 1437.

¹³ Cf. Notice biographique, p. 39.

¹⁴ Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007.

2 Traduction et poésie

Dans le cadre précis du monologue d'Hamlet, on se trouve évidemment face à un texte d'ordre poétique puisqu'il est donné en pentamètre iambiques, le vers shakespearien. Il peut être restitué en français par l'octosyllabe ou le décasyllabe. Apportant une attention toute particulière à cette forme poétique, le traducteur André Markowicz s'entend à retranscrire système cohérent pour système cohérent. Ce en quoi, on peut considérer qu'il possède une éthique assez proche, en termes moins absolus cependant, de celle défendue par Meschonnic. Pour lui *Hamlet* est un terrain vierge, « mais ce qui semble important c'est qu'Hamlet dise, en parlant du théâtre, que le moment essentiel pour un acteur, c'est le moment où il y a la question qui se pose »¹⁵.

On se trouve ici face à une problématique de comédien énoncée par un traducteur et c'est ce qui m'intéresse chez Markowicz. C'est cette interrogation majeure pour le comédien. Quelles clefs puis-je obtenir en abordant le personnage par l'angle de la traduction ? André Markowicz, tout comme un acteur, recherche la force inhérente au texte. Avec la même rigueur dont l'interprète est censé user pour l'apprendre, André Markowicz délivre une transcription cohérente de la structure shakespearienne.

Si l'on s'attache à traduire une œuvre poétique et selon l'éthique défendue par Meschonnic, le principal écueil du traduire est le signe. Selon lui, le signe est ce qui peut prétendre à passer pour être la nature du langage (en l'occurrence ici le langage écrit). Mais, s'il n'en est que la nature, il empêche forcément de penser le langage. Cette notion fait cependant débat parmi les structuralistes, philosophes et herméneutes. L'intention de ma démarche n'étant pas de rentrer dans une recherche purement linguistique, j'explique ici ce que Meschonnic développe sur le signe. Sa réflexion et les mises en gardes qu'il émet sur la nature de ce dernier fondent l'éthique qu'il prône pour l'activité de traducteur : « Traduire le poème fait de la traduction une métaphore du texte. Un transfert. Où ce qui compte n'est plus ce que dit un texte, mais ce qu'il fait. Sa force, et non plus le sens seul. »¹⁶ Le signe est un modèle linguistique, mais pas seulement. C'est une entité plus complexe composée,

¹⁵ André Markowicz, *Conversation sur une traduction d'Hamlet* dans *Traduire-Retraduire*, Bernard Banoun et Irène Weber Henking, Lausanne, CTL n°49, 2007, p. 30.

¹⁶ Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 74.

toujours selon Meschonnic, de six paradigmes linguistiques. Le premier, définissant donc le signe comme étant un modèle linguistique, est suivi des paradigmes ci-dessous :

- philosophique, opposant les mots aux choses,
- anthropologique, opposant la vive voix à l'écrit,
- théologique, opposant le signifiant au signifié,
- social, opposant l'individu à la société,
- politique, opposant une minorité à une majorité.

Le signe ne peut être pris, uniquement, que pour être le sens de l'œuvre. S'il prend en compte ces divers composants, le traducteur est désormais en mesure de traduire en observant « une écoute du continu dans le poème, l'écoute non de ce que dit mais de ce que fait un poème, et qui emporte dans son mouvement ce qu'il dit. »¹⁷

Traduire la poésie requiert alors une attention toute particulière à la forme en s'attachant, pour tout le reste, à viser le naturel. Ainsi le traducteur se doit, pour ne pas fournir le simple calque d'une langue étrangère, de viser le contenu pour transmettre un message. La traduction doit montrer la représentation du langage du traducteur.

3 Traduction et incarnation

Ce qui fait d'*Hamlet* un mythe diversement exploité et perpétuellement remis en cause, c'est que la pièce de Shakespeare est la première dans laquelle on observe « une obsession aussi macabre pour les vers, la poussière et les ossements¹⁸. » Hamlet pose la question : que faire du passé ? Il s'agit d'un personnage qui doit se séparer des anciennes coutumes qui régissaient sa vie : les lois moyenâgeuses. « Pourquoi subir ces règles barbares puisque c'est de toute façon la boue qui aura raison de moi ? » Face à cette considération, Hamlet est par définition le personnage voué à entrer dans la modernité. Comme l'explique André Markowicz, Hamlet se trouve face à la question d'incarner le verbe afin d'agir selon ses propres idées¹⁹.

Cette notion du verbe qui se fait chair est bel et bien l'une des problématiques du comédien que l'on retrouve associée, par Meschonnic, au paradigme anthropologique du

¹⁷ Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 33.

¹⁸ Lois Potter, *Notice sur Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, La Pléiade, Gallimard, 2002, p. 1421.

¹⁹ Cf. Annexes, p. 30.

signe. Il fait cohabiter la vive voix et l'écrit. Par extension, on peut le voir aussi comme l'opposition de la lettre morte à la lettre qui tue et comme celle de la chair des mots contre l'âme. Pour Meschonnic : « Le signe est une schizophrénie complète, il induit forcément une séparation entre la forme et le contenu, le corps ou l'âme, ce qui ne fait que du cadavre²⁰ ». Autrement dit « la pourriture de la chair »²¹, comme le nomme André Markowicz.

On trouve, alors, autant de complexité chez Hamlet que dans l'éthique de traduire. En se méfiant des signes qui se dégagent de l'œuvre poétique, le traducteur doit montrer et masquer. Il doit être conscient d'opposer l'identité du poème d'origine à l'altérité qu'il subit par le fait d'être traduit. Il faut rester fidèle au poème sans pour autant tomber dans les pièges des signes qu'il dégage. Ainsi *Hamlet* peut aussi poser la question de la traduction, la question de l'incarnation et de la non-incarnation du traducteur. Deux consciences incompatibles du texte qu'il faut pourtant maîtrisé pour donner chair au langage. C'est, d'ailleurs, en cela que le comédien sera en mesure de trouver dans le poème de quoi « nommer et suggérer »²².

4 Traduction et oralité

L'écoute du continu impose ainsi de traduire en étant sensible au rythme du poème. Le rythme n'étant rien d'autre que l'organisation du mouvement d'une parole et la pensée du rythme est la conceptualisation de son contenu. Le traducteur peut alors développer son propre langage grâce au sens du rythme. Il peut inventer dans sa langue des équivalences de discours, rendre « prosodie pour prosodie, métaphore pour métaphore, calembour pour calembour, rythme pour rythme²³ ». Traduire c'est, avant tout, comprendre en dépit des signes extérieurs de l'œuvre.

La notion de « continu corps-langage », décrite par Meschonnic, est « l'enchaînement des rythmes de position, d'attaque ou de finale, d'inclusion, de conjonction, de rupture, de répétition lexicale, de répétition syntaxique, de série prosodique²⁴ ». Autrement dit, il s'agit de tout ce que le texte propose à travers sa langue, sa construction et sa syntaxe. C'est

²⁰ Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Verdier, 2007, p. 25.

²¹ Cf. Annexes, p. 30.

²² Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 51.

²³ *Ibid.*, p. 59.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

l'assonance des mots *solid* et *sullied*, créant un jeu de mots littéralement intraduisible en français, qui a initié la traduction de Markowicz²⁵. En conservant son propre point de vue quant à ce que propose l'œuvre originale, il s'astreint cependant à rendre la forme du poème. Dans cette démarche, il propose une traduction dont la propre cohérence et la propre systématisme interne sont déclenchées par l'écoute qu'il a du « continu corps-langage » de la pièce²⁶.

Retraduire un texte comme *Hamlet* montre aussi la transformation du regard et de l'écoute porté à cette pièce. Meschonnic nous informe que la traduction de ce que l'on appelle « mots » dans le *Peri hermeneias* d'Aristote ou sa traduction latine *De interpretatione* de Boèce²⁷, serait littéralement : « les choses qui sont dans la voix »²⁸. Bien plus que des mots, il s'agit ici de prendre conscience du son que l'oralité développe.

C'est ainsi qu'André Markowicz invente dans sa langue d'arrivée des équivalences de discours²⁹. En traduisant le pentamètre iambique en décasyllabe, il doit déplacer la grammaire vers l'oralité afin d'y insuffler un nouveau rythme qui doit en régir le sens et le mouvement. Le rythme a un son et ce son est l'oralité.

On se rapproche ici de la version religieuse de l'oralité qu'explique Meschonnic. L'écoute sociale du rythme vient du verset. Elle crée un rapport entre la lecture, la voix et la communauté. L'oralité devient alors fondatrice du sujet et du social. On remarquera « la théâtralité de la rythmique du verset biblique³⁰ ».

La traduction est désormais une entité propre à être transmise oralement. L'étude de cette discipline m'ouvre un accès considérable vers la langue que parle Hamlet. Une fois la notion « corps-langage » établie, le comédien, tout comme le traducteur, doit prendre en compte l'oralité du texte qu'il apprend. Il doit comprendre le mieux possible les signes donnés par le texte afin d'en ressentir la force. Il faut parvenir à ressentir le rythme du poème en accordant son corps et son langage pour l'exprimer. Le but du comédien est alors, de provoquer l'écoute des autres grâce aux sons qu'il produit.

²⁵ Cf. Annexes, p.29.

²⁶ Cf. Annexes, p. 30.

²⁷ *De l'interprétation* est une œuvre d'Aristote, deuxième ouvrage de l'*Organon*, traitant des propositions: le discours, la proposition simple, le nom, le verbe, l'affirmation et la négation, l'universel et singulier.

²⁸ Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 39.

²⁹ Cf. Annexes, p. 31.

³⁰ Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 141.

Selon Antoine Vitez, c'est la traduction qui commande la mise en scène. « Pour moi, traduction ou mise en scène c'est le même travail. C'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes »³¹. Hiérarchies des signes à respecter dans leurs moindres paradigmes si l'on écoute le poème. « Le signe se donne, ironiquement, en spectacle mais le poème fait le spectacle »³².

III DE LA TRADUCTION AU JEU : UNE TRANSLATION EN COURS

1 Du texte au paysage

Une question reste fondamentale : « quels autres ? » Comme le souligne Markowicz³³, ce monologue est-il entendu, ou pas ? On ne sait pas. Pourquoi Hamlet parle-t-il ? Où l'oralité prend-elle place dans ce monologue ?

D'après Florenski, Hamlet, comme unique force tragique de la pièce, ne lutte pas de manière externe. C'est un personnage actif. Ses deux consciences sont stimulées par le monde externe mais ce dernier n'est pas l'objet de l'action d'Hamlet. Il perçoit et médite l'extérieur, il n'y a pas de lutte externe. Ses actes apparaissent ainsi dans un milieu passif, il ne prémédite rien. Le tragique ne vient pas de son environnement, la tragédie est dans le conflit intérieur que véhicule Hamlet.

Tout comme le traducteur doit rendre ce que fait le poème et non ce qu'il dit, le comédien doit être capable de développer ce que fait son personnage hors du cadre instauré par l'œuvre. C'est là qu'intervient la notion de « paysage » évoquée par le metteur en scène polonais Krystian Lupa : « Si l'acteur n'a dans son âme que ce qui a déjà été écrit, il n'est pas en mesure d'exprimer véritablement ce qu'il a à dire³⁴ ».

Le paysage est, pour Lupa, le contrepoint du texte su par cœur. C'est l'imagination du comédien qui doit s'activer pour préparer ses gestes et ses émotions avant qu'il ne s'exprime. Le paysage englobe ainsi tout ce que le comédien peut imaginer de son personnage et de la tâche qu'il a à accomplir en fonction des signes que lui procure le texte. Pour développer ce paysage, le comédien doit alors pratiquer l'exercice du monologue

³¹ Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par G. Banu et D. Sallenave, Gallimard, 1991, p 296.

³² Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p 141.

³³ Cf. Annexes, p. 32.

³⁴ Jean-Pierre Thibaudat, *Entretiens avec Krystian Lupa*, Paris, Actes Sud/CNSAD, 2004, p. 53.

intérieur. C'est, toujours selon Krystian Lupa, une technique spirituelle meilleure que les autres pour approcher la plénitude et la véracité d'un personnage. Le comédien doit trouver en lui-même quelque chose de cent fois plus fort que tout ce que le metteur en scène peut évoquer. Il doit écrire tout ce qu'il veut se dire de son personnage.

C'est en touchant le sujet par lui-même qu'il pourra explorer les ensembles qui vont créer son personnage. En fonction des situations qu'il imagine, chaque état de lui-même le renvoie à un spectre, différent et nouveau, de son personnage. C'est la première image que l'on a d'un personnage qui est souvent la plus importante. Elle est plus importante que toutes les analyses intellectuelles que l'on pourrait effectuer par la suite.

2 Du paysage au monologue intérieur

Se fondant sur sa première impression du personnage, le comédien doit pratiquer l'exercice d'écrire un monologue intérieur totalement plein. C'est-à-dire qu'il doit être complètement honnête avec sa pensée. Il doit écrire sans trou : il essaye de tout décrire, presque à la manière de l'écriture automatique, pour parvenir à l'endroit où il ne cherche plus. Il doit trouver le lieu où il se sent en accord avec la grammaire de son monologue intérieur pour pouvoir tout écrire, sans crainte.

Cette phase d'écriture permet d'être beaucoup plus conscient de ce que l'on doit savoir sur son personnage. Se contenter d'y penser ne suffit pas. Cette technique aiguise l'état dans lequel le comédien se trouve. Il est alors chargé de tous les mots qu'il ne dit pas dans la vie et qu'il ne dira pas dans la situation donnée par le texte de la pièce qu'il doit interpréter.

L'écriture du monologue intérieur ne doit pas se limiter aux seules scènes écrites. Il peut intervenir avant, pendant ou après la situation. Le personnage doit développer sa propre vie. Pour cela le comédien doit avoir, dans l'imagination et dans l'énergie, beaucoup plus que ce que les scènes lui donnent à jouer. La force est dans l'acte d'imagination. L'écriture est l'excitation de cette imagination qui permet d'entrer en contact avec le subconscient. C'est ainsi que le comédien peut approfondir et élargir le champ de sa connaissance du personnage. Un motif l'amène à un autre et cela crée des images dont il n'avait pas conscience. Il ne pensait même pas qu'elles pouvaient être liées.

Le monologue intérieur englobe ainsi une majorité des possibilités du personnage et de ses occasions ratées, c'est l'esprit du personnage. C'est, pour Krystian Lupa, un concept d'« imaginaire actif » nourri par ce qu'il y a dans les marges de l'œuvre. Il s'agit de quelque chose d'extérieur au texte qui rentre dans le corps et qui doit être dominé : le mystère propre à chaque comédien. Meschonnic parle de la force du poème, traduite par une écoute du « continu corps-langage ». Lupa, quant à lui, évoque le développement du mystère du comédien afin de comprendre, d'apprendre et de savoir comment il va pouvoir mettre en œuvre ce « continu corps-langage ».

3 A qui s'adresse Hamlet ?

« Hamlet est le dialogue entre les deux consciences du prince danois, leur conflit déchirant le prince malheureux. Et d'un point de vue scénique, du point de vue de la mise en scène, on peut dire qu'Hamlet est un gigantesque monologue³⁵. » Qu'est-ce alors que ce monologue d'Hamlet, peut-être non adressé, au sein duquel deux consciences dialoguent ?

Dans le monologue qui ponctue la scène 2 de l'acte II que je nommerais « monologue d'Hécube », Hamlet projette sur le comédien qui interprète Hécube ce que sa double conscience lui fait vivre. A savoir, pourquoi se mettre dans de tels états dans le seul but d'incarner un personnage éphémère ? Puisque l'art est éphémère, pourquoi le pratiquer ? Et par conséquent, puisque de toute façon la mort nous attend tous, pourquoi embarrasser notre vie d'un acte qui risquerait de la raccourcir, en l'occurrence un meurtre ?

Dans le monologue de la scène 1 de l'acte 3 (« être ou ne pas être »), Hamlet a intégré cette projection et pousse sa dualité interne à son paroxysme puisqu'il laisse ses consciences s'exprimer simultanément.

Selon la notion soulevée par André Markowicz, d'incarnation et de non incarnation, dans le monologue 2 de l'acte II, Hamlet définit et analyse ce qu'est pour lui le principe d'incarnation (en partant du personnage qui interprète Hécube) et la difficulté qu'il aurait à endosser le rôle d'assassin. Dans « être ou ne pas être », Hamlet accepte tant bien que mal sa dualité. Il est prêt à incarner ses deux consciences tout comme un comédien peut le faire avec un personnage.

³⁵ Pavel Florenski, *Hamlet*, Edition Allia, Paris, 2006, p 59.

4 préparer Hamlet

C'est là que je peux désormais rapprocher la problématique d'Hamlet de celle du comédien. Le rapprochement de ces deux monologues me permet d'expliquer ma démarche : la mise en abîme des consciences d'Hamlet. Si Hamlet n'est qu'un long monologue dans lequel s'expriment deux consciences, où se situe la place du comédien prêt à développer ce personnage selon les critères de Krystian Lupa ? Hamlet propose alors, forcément, une troisième conscience, une mise en abîme supplémentaire : le monologue intérieur du monologue intérieur déjà établi par Shakespeare. En imaginant la conscience que le comédien crée pour Hamlet, cette mise en abîme doit tout autant révéler la conscience du comédien qui l'interprète.

Partant du principe qu'Hamlet est un personnage actif, sa double conscience annule toutes les actions qu'il pourrait entreprendre. Dans le « monologue d'Hécube », en faisant référence à la capacité du comédien à pouvoir agir sous le masque d'un personnage, Hamlet exprime son incapacité à choisir un masque qui lui permettrait d'accomplir ses actes en toute impunité. « Etre ou ne pas être », quant à lui, exprime une étape charnière pour le personnage. Il prend pleine conscience de sa dualité et, au même titre qu'un acteur, est désormais en mesure de composer avec ses conscience pour agir.

Le travail à établir autour du monologue de la scène 1 de L'acte III serait donc, pour moi, en fonction des signes et de la force du texte d'André Markowicz, de composer le monologue intérieur d'Hamlet situé entre le « monologue d'Hécube » et « être ou ne pas être ». Ceci me fournit ainsi un travail conséquent sur la recherche du personnage et il me semble que ce travail doit être rendu scéniquement. Cela doit donner à voir un comédien cherchant à comprendre, le plus honnêtement possible, son personnage. Sur ce et en total observateur de ce travail d'acteur, le même comédien peut se permettre d'interpréter Hamlet lorsqu'il analyse l'acteur dans le « monologue d'Hécube ». Nous aurions donc un Hamlet, interprété par un acteur le plus plein possible du « continu corps-langage » offert par le texte de Markowicz, qui est entrain d'analyser la manière dont l'acteur qui l'incarne cherche à apprivoiser son paysage. C'est cette proposition que je soumetts à Krystian Lupa³⁶.

³⁶ Cf. Annexes, pp. 33-35.

5 Quel Hamlet ?

Krystian Lupa n'a jamais monté *Hamlet*, il m'en parle cependant comme si la pièce n'était pas une énigme pour lui. Les pistes de travail sont évidemment conséquentes à la suite de ce cet entretien. Mais ce qui reste le plus probant ici, dans l'approche du personnage, c'est la manière dont Lupa s'exprime. Il fait, physiquement, des allers-retours successifs entre son for intérieur et ses interlocuteurs. Son corps est tantôt renfermé sur lui-même, tantôt totalement ouvert au monde. Lupa s'assoit et se lève et lorsqu'il semble tirer un fil important de la pensée qu'il met en branle, il déambule avec les mêmes attitudes réflexives et expressives. Durant cette sorte de danse de la pensée qu'il effectue, son discours ne s'interrompt pas. Même s'il cherche parfois ses mots, il continue de se stimuler physiquement par des sons, des marmonnements et des interjections. Il laisse totalement son corps éprouver l'expression de son imaginaire. Au même titre que Markowicz le souligne, Krystian Lupa est, par lui-même, un exemple parfait de « pensée en structure ». La notion de monologue intérieur prend alors une dimension vivante et me laisse entrevoir comment il peut s'organiser physiquement et organiquement. Dialoguer seul : c'est là une des facettes la plus exploitée d'Hamlet dans la pièce et c'est sur ce terrain que doit s'opérer mon exercice.

Lupa développe trois points essentiels. Tout d'abord il tente une explication de la question « to be or not to be ? » : Hamlet vit une révolte intérieure. Le metteur en scène cherche, en l'homme qu'est Hamlet, ce qui peut susciter l'expression d'une telle révolte, comment situe-t-il sa conscience face au fait d'avoir à braver les traditions ancestrales du Moyen-âge ? En intériorisant ce dilemme, Lupa soulève la possibilité de la présence d'une troisième conscience³⁷. Il s'agirait d'une nouvelle expression de la personnalité d'Hamlet : celle qui laisse ses deux consciences s'exprimer. A mes yeux, Lupa met, ici, l'accent sur la manière dont le comédien doit traiter cette apparente dualité du protagoniste. Qui laisse dire « être ou ne pas être ? » Est-ce Hamlet qui possède assez de clairvoyance pour affronter deux états de sa volonté ? Ou bien, est-ce l'acteur qui incarne un personnage à caractère ambivalent ? Dans tous les cas, il existe, belle et bien, l'intervention d'une conscience omnisciente à prendre en compte dans la construction de la personnalité d'Hamlet car c'est cette prise de conscience qui permet au conflit de prendre place.

³⁷ Cf. Annexes, p. 33.

Plus encore que d'intervenir simplement sur la façon d'aborder le protagoniste de la pièce, Lupa tente de comprendre la démarche à adopter pour approcher le monologue de l'acte III, scène 1. Il semblerait effectivement, selon lui, que la représentation d'un tel atelier puisse altérer la liberté d'expression des entités qui composent Hamlet. C'est avec cette idée à l'esprit que j'entends surtout répondre à la question : à qui parle Hamlet ? Il n'est pas en représentation et c'est ce qui lui permet, ici, de s'exprimer. Afin d'éprouver, moi-même, cette liberté d'expression, dans le but de rester ainsi créatif quant à mon travail d'acteur sur Hamlet, il m'est impératif de considérer mon atelier comme un exercice et cela jusqu'au bout de ma démarche.

En dernier point, Lupa cite une référence à la boîte de Pandore³⁸ comme si Hamlet contenait en lui tout les plaisirs et les maux de l'humanité. Krystian Lupa donne ici un rappel, conscient ou non, de la scène 2 de l'acte II : dans un échange avec Guildenstern, Hamlet exprime : « Je pourrais être confiné dans une coquille de noix et me prendre pour le roi d'un espace sans limite. »³⁹ Tout comme le traducteur, Hamlet doit composer ses actions dans un cadre limité. C'est à l'intérieur des contraintes de ce cadre qu'il trouve sa liberté de choix. Hamlet est un personnage moderne car il entrevoit son futur et, au lieu d'y réagir instinctivement, il devient le vecteur d'une interrogation quant à celui-ci. Hamlet doit faire le bon choix. Le traducteur aussi : il doit rester libre de créer une œuvre dans l'espace proposée par l'originale. C'est cet aspect qui exprime le mieux l'angle par lequel je peux entrer en jeu. A savoir : conserver ma liberté d'acteur dans le cadre donné par le monologue « to be or not be ? »

³⁸ Cf. Annexes, p.34.

³⁹ W. Shakespeare, *Hamlet*, traduction d'A. Markowicz, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 101.

La traduction est le seul lieu dans l'activité du langage où l'invariant (le texte à traduire) est renouvelé sans cesse. Les variations faites dessus permettent de révéler de nouvelles conceptions de la langue et de la littérature. C'est aussi ce à quoi se trouve confronté le comédien. Hamlet est invariant mais chaque renouvellement de son interprétation révèle une nouvelle conception de la chose à jouer.

Le traducteur, comme le metteur en scène, doit s'imposer des choix judicieux pour créer librement et puisque nous sommes tous les trois en rapport au même matériel, il me semble naturel de l'aborder de la même manière. Un traducteur conscient de fournir une œuvre issue des mots d'un auteur et un metteur en scène qui explore le paysage qui émane de ces mots, ceci en totale liberté, me donne conscience que mon implication dans l'exercice de jouer Hamlet doit, elle aussi, me laisser libre dans mes choix et ceci en dépit de l'apparente complexité que je prête au personnage.

Cependant n'est-ce pas là, et plus encore avec Hamlet, que ma problématique d'élève comédien prend son ampleur ? Exercer librement : c'est parvenir à jouer avec les contraintes afin, paradoxalement, de libérer sa créativité. L'école fixe un cadre qui me permet de pratiquer l'art dramatique. C'est, pour l'instant, dans ce cadre que je peux mettre à l'épreuve ma liberté d'acteur. L'école, par les contraintes qu'elle impose, entraîne la recherche de cette liberté. Qu'en est-il, alors, à l'extérieur de la Manufacture ? A l'instar d'Hamlet qui se doit d'être responsable face à son futur, le mien m'engage vers une pleine liberté quant à l'exercice de ma profession. Que se passe-t-il lorsque la liberté est totale ? Comment vais-je, désormais, trouver par moi-même, les contraintes qui vont canaliser cette liberté et me permettre de rester créateur au sein de mon futur métier ?

ANNEXES

Hamlet, Acte III Scène 1, version anglaise⁴⁰

« To be or not to be, that is the question.

Whether 'tis nobler in the mind to suffer

The slings and arrows of outrageous fortune,

Or to take arms against a sea of troubles,

And, by opposing, end them. To die, to sleep,

No more, and by a sleep to say we end

The heartache, and the thousand natural shocks

That flesh is heir to ; 'tis a consummation

Devoutly to be wish'd. To die, to sleep,

To sleep, perchance to dream, ay, there's the rub.

For in that sleep of death what dreams may come,

When we have shuffled off this mortal coil,

Must give us pause. There's the respect

That makes calamity of so long life.

For who would bear the whips and scorns of time,

Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,

The pangs of despis'd love, the law's delay,

The insolence of office, and the spurns

That patient merit of th'unworthy takes,

⁴⁰ William Shakespeare, Hamlet, Paris, La pléiade, 2002, p..

When he himself might his quietus make
With a bare bodkin ? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of ?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. Soft you, now,
The fair Ophelia ! Nymph, in thy orisons,
Be all my sins rememb'ed. »

Hamlet, Acte III Scène 1, version française⁴¹

Être

Ou ne pas être, la question est là :
L'esprit est-il plus noble quand il souffre
Le fouet d'une fortune avilissante
Ou quand il s'arme contre un flot de troubles,
Se dresse et leur met fin ? Mourir, dormir ;
Pas plus ; et dire que par ce sommeil
Nous mettons fin aux mille crève-cœurs,
À tous ces chocs qui sont à notre chair
Un héritage de nature. Certes,
Cela serait se fondre en un néant
Pieusement voulu. Mourir, dormir ;
Dormir ; rêver peut-être – eh, c'est l'écueil !
Car ce sommeil de mort peut apporter
Des rêves dont, lorsque nous rejetons
Notre chaos charnel, la perspective
Nous retient en suspens. C'est cette idée
Qui donne longue vie à nos détresses.
Car qui supporterait l'affront du temps,
Ses gifles, les tyrans toujours vainqueurs,

⁴¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, traduction d'A. Markowicz, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 120.

L'orgueil qui nous méprise, les souffrances
D'un amour dédaigné, la loi trop lente,
L'insolence des clercs, les rebuffades
Qu'un homme indigne inflige au méritant
Si celui-ci pouvait gagner sa paix
D'un simple coup de lame ? Qui voudra
Supporter ces fardeaux, geindre et suer
Sous une vie de peines sans la crainte
Qu'il y ait quelque chose après la mort,
Cette terre inconnue dont les frontières
Se referment sur tous les voyageurs,
Qui paralyse notre volonté
Et nous fait préférer nos maux présents
À d'autres qui nous sont inconnaisables ?
Ainsi notre conscience nous rend lâches ;
Le feu natif de la résolution
Blêmit ainsi devant cette ombre pâle
Qu'est la pensée, et nos projets sublimes,
Nos élans de haut vol, devant cette ombre,
Inversent leur courant et perdent même
Le nom d'action... Mais voilà Ophélie...
Tout doux... N'oublie aucun de mes péchés,

Nymphe, dans tes prières...

Hamlet, Acte II Scène 2, version française⁴²

Oui donc, adieu. Maintenant, je suis seul.

Ô quel esclave rustre et sale suis-je !

N'est-il pas monstrueux que cet acteur,

Ici, dans rien qu'une fiction, le rêve.

D'une passion, ait travaillé son âme.

Si bien qu'il l'a coulée dans son idée –

Et ce travail lui blêmit la figure,

Le fait pleurer, lui donne l'air hagard,

La voix brisée, accordant tout son corps.

Aux formes de l'idée – et tout cela

Pour rien... Hécube !

Qu'est-ce pour lui, Hécube, et, pour Hécube, lui,

Qu'il doive la pleurer ? Que ferait-il

Si les raisons que la passion lui souffle

Étaient les miennes ? Il viendrait noyer

Les planches de ses pleurs, déchirerait

L'oreille du public d'affreux discours,

Rendrait fou le coupable, il ferait peur

À l'innocent et confondrait le rustre,

⁴² W. Shakespeare, *Hamlet*, traduction d'A. Markowicz, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 120.

Frappant dans leur tréfonds l'oreille et l'œil.

Et moi,

Pleutre, pétri de boue, je traîne et geins

Comme un Jean-de-la-lune, un étranger

Moi-même pour ma cause, et je ne peux

Rien dire, non, pas même pour un roi

Dont la richesse et la très chère vie

Furent ainsi défaites. Suis-je un lâche ?

Qui me traite d'ordure, qui me fend

Le crâne en deux, qui m'arrache la barbe

Et me la souffle aux yeux, me tord le nez,

Me renvoie le mensonge dans la glotte

Et le renforce jusque dans mes broches,

Qui me le fait, cela ? – Et je l'accepte.

Tudieu, mais oui, j'ai l'âme d'un pigeon

Et je manque de bile qui me rende

L'outrage plus amer, ou bien j'aurais

Déjà repu tous les gerfauts du ciel

Des tripes de ce chien ! Canaille obscène,

Ensanglantée, canaille sans remords,

Traîtresse, dépravée, impitoyable !

Ô, ma vengeance !

Mais quel âne je suis ! Et qu'il est beau
Que moi, le fils d'un père bien-aimé
Assassiné, poussé à la vengeance
Par le ciel et l'enfer, je reste là,
À déballer mon cœur avec des mots
Comme fait la putain ou la dernière
Traînée, tombant dans les malédictions,
Comme une grue ! Honte sur moi, oui, honte !
Mais reprends-toi, cerveau. J'ai entendu
Que des êtres coupables, au théâtre,
Furent frappés si fort au fond du cœur
Par la pure maîtrise de la scène
Qu'ils proclamèrent sur le champ leurs crimes ;
Car le meurtre, quoique privé de langue,
Parle parfois par la voix du miracle.
Je vais faire jouer à ces acteurs
Comme un semblant du meurtre de mon père
Devant mon oncle, et là, j'observerai
Ses yeux, je le disséquerais ; s'il tremble,
Je sais ma voie... Cet esprit que j'ai vu
Peut être un diable, et le diable a pouvoir
De prendre forme aimable – et oui, qui sait ?

Par ma faiblesse et ma mélancolie,

Car ces esprits ne sont que ses esclaves,

S'il m'abuse et me damne ? J'ai besoin

D'un sol plus sûr. Le théâtre est l'endroit

Où je prendrai la conscience du roi.

Entretien avec A. Markowicz⁴³

-Quelles sont vos éditions de référence tant en anglais qu'en français ?

En ce qui concerne mes sources, j'ai une réédition du Folio, des photocopies du Quarto⁴⁴ et cinq ou six éditions modernes dont Cambridge et Arden qui est très intéressante car elle propose un certain nombre de variantes.

-Avez-vous travaillé avec des sources historiques, littéraires, linguistiques pour établir votre traduction ?

« Mes sources sont : d'où je viens. Il se trouve que pour Hamlet, ce qui m'intéressait, c'était une hésitation. Le statut des quartos n'est jamais clair. Pour le premier monologue du Prince le quarto propose « sullied » qui signifie souillé et le folio, quant à lui, privilégie « solid » qui signifie solide. Il y a, bien sûr, là-dessus des siècles de commentaires. Les universitaires et les critiques se demandent ce qu'il faut choisir et c'est une question stupide, comme d'habitude, car ce n'est pas écrit. Ce qu'il faut lire, c'est qu'à l'époque, il y avait un jeu de mot entre « sullied » et « solid ». A partir de ce moment là, on est dans un univers où le monde de la chair, celle du Moyen-âge, de la peste, peut être à la fois solide et souillé. C'est-à-dire une doctrine de la pourriture de la chair par nature. J'ai beaucoup étudié le Moyen-âge. J'ai donc étudié plein d'écrits sur le Moyen-âge avant ma traduction et c'est cela qui m'a guidé.

J'ai aussi voulu traduire Hamlet parce que je traduis du russe. J'ai d'abord voulu traduire la traduction de Pasternak. Le thème d'Hamlet est très important chez lui mais sa vision est radicalement différente de ce que je croyais. C'est une vision beaucoup plus romantique, plus wertherienne.

Je me suis aussi servi d'une version russe très ancienne de l'exégèse d'Hamlet, pour le rythme. Hamlet est un personnage récurrent dans la littérature russe, notamment chez Tchekhov : Treplev est Hamlet.

⁴³ André Markowicz, entretien réalisé par Baptiste Coustenoble, Manufacture, Lausanne, 29-01-2009.

⁴⁴ Hamlet a bénéficié de deux éditions séparées en *in-quarto* (1603 et 1604) avant de figurer dans l'*in-folio* de 1623.

L'étude de la peinture m'a aussi beaucoup apporté. Par exemple lors de la scène où Ophélie apparaît lisant son livre et qu'Hamlet lui tombe dessus. Eh bien, cette scène me ramène à l'iconographie de l'Annonciation. »

-Quel engagement prend le traducteur face à l'œuvre originale?

« Mon engagement est de rendre structure pour structure, cohérence pour cohérence. Ce n'est pas un engagement moral, j'essaie de faire cela pour montrer comment je lis. »

-Quel est, selon vous, le sujet d'Hamlet ?

« Le sujet d'Hamlet, pour moi, c'est : quoi faire avec la chair ? Parce que la chair, c'est ce que tu ne choisis pas. C'est ce qui vient de tes parents, elle est ta condition et elle te transforme en boue. Quand tu meurs, tu deviens de la boue tout comme la chair d'Ophélie.

Il y a dans Hamlet trois instances d'être qui sont et qui ne sont pas :

- Le spectre,*
- le fou ou la folle, qui est et n'est plus ce qu'il était,*
- l'acteur.*

La seule façon que ta chair ne devienne pas de la boue, c'est que le verbe se fasse chair. C'est-à-dire, que tu sois dit ou que tu sois joué. L'acteur accordant tout son corps aux formes de l'idée. Le but de l'homme accompli est d'accorder sa chair aux formes. »

-Quel est votre parti pris de traduction face au monologue de l'acte III, scène 1 (métrique, rythmique, poétique) ?

« Ma traduction est réellement partie de l'hésitation entre solide et souillé. Une des difficultés pour moi a été de placer « être » en bout de vers. Effectivement « être ou ne pas être » comporte six syllabes lorsqu'il est suivi de « la question est là ». Le premier vers complet du monologue commence donc par « ou ne pas être », « être » étant rattaché au dernier vers de la réplique précédente. Cela a été, pour moi, un moyen de répondre à ma façon au sens du monologue. C'est-à-dire en essayant de respecter le plus possible la question, le déroulement des questions.

La base de mon travail est le décasyllabe car je considère que c'est, en français, la forme la plus proche du pentamètre iambique. Ainsi j'essaie de rendre structure pour

structure, système cohérent pour système cohérent. Cette cohérence, je l'ai trouvé dans un autre texte et j'en crée une nouvelle à partir de la première. »

-Existe-t-il une ponctuation originale ?

« Il n'y a aucune règle de ponctuation. Ceci dit, dans le Quarto et dans le Folio, « that is the question » est suivi de deux points. Ce qui pourrait signifier, non pas une ponctuation de la part de Shakespeare, mais une pause, un temps réflexif. On ne sait rien de la ponctuation originale. »

-Quelle est, selon vous, la place du monologue dans le déroulement de l'histoire tant du point de vue de sa construction que de celui des enjeux dramatiques ?

« Je ne comprends pas pourquoi le monologue « to be or not to be » est là. A part peut-être qu'il se trouve exactement au milieu de la pièce. Je ne me suis jamais posé la question de savoir pourquoi il y avait ce monologue là. J'ai toujours su que je ne comprenais pas ce monologue car on ne sait pas ce que cela veut dire « to be or not to be... ».

« Où est la question ? La question c'est quoi ? Est-ce que c'est « être ou ne pas être » ou est-ce que c'est la suite ? La question est : « être ou ne pas être, la question est là, deux points, l'esprit est-il plus noble quand il souffre... » Le monologue porte-t-il sur la noblesse de l'esprit ? Qu'est-ce qui fait que l'esprit est noble quand il se révolte contre le monde ou quand il ne se révolte pas ? Ou bien la question porte-t-elle sur : faut-il être ou faut-il ne pas être ?

Je suis incapable de répondre à cette question et c'est ça qui compte. C'est le fait qu'on soit incapable de répondre à cette question. Que tu sois ou que tu ne sois pas, qu'est-ce que cela veut dire quand on sait que Dieu a mis son veto sur le suicide, le meurtre et tout ça. »

-Quelle est la place que vous donnez à l'oralité face au caractère littéraire de ce texte ?

« Séparer oralité et caractère littéraire est une distinction absolument fausse. Un acteur peut dire une phrase de deux pages, il est censé savoir le faire. Il est capable de dire un texte à partir du moment où ce dernier est construit. Ce qui compte justement, c'est le côté littéraire, c'est-à-dire la construction et l'idée essentielle qui se dégage du texte. L'oralité, c'est au comédien de la faire naître.

Souvent, dans Shakespeare, il y a des phrases très longues. Il y a un système. J'essaie de faire des cohérences. A partir du moment où on entre dans le système, c'est sa difficulté et les règles qu'il impose, qui sont une aide pour en comprendre l'oralité.

Un texte merveilleux au théâtre, ce serait Proust. Justement parce que c'est écrit, la cohérence y est totale et, justement, le lieu du théâtre, c'est celui de la cohérence : c'est une pensée en structure. »

-Dans quelle mesure faites-vous place à votre subjectivité ?

« Ma subjectivité est totale. Ce que je propose, c'est une façon de voir l'œuvre. Pour résumé, je ne fais aucune différence entre l'oralité et la littérature pour une raison simple : c'est que je ne confonds pas l'oralité avec la conversation et que la voix humaine est justement un instrument qui peut servir à beaucoup, beaucoup, de choses. Pour conclure, la question est : est-ce que ce monologue est entendu ou pas ? S'il est entendu par l'oncle d'Hamlet et Polonius, est-ce qu'Hamlet les a vu ou non ? A qui parle-t-il ? »

Entretien avec Krystian Lupa⁴⁵

« Pas mal, pas mal, ce que tu as choisi est intéressant. On pourrait bien sur le traiter autrement mais de toute façon, c'est toi qui as choisi de le faire comme cela et, dans une certaine mesure, ta manière de voir le monologue n'est pas fausse.

Tu dis qu'il y a deux entités à l'intérieur d'Hamlet. Une qui annule les actions du personnage, qui ne laisse pas cet homme, sauvage, issu du Moyen-âge, se décider à faire quelque chose. C'est forcément compliqué à l'intérieur. Est-ce que je veux porter en moi cette complication intérieure et m'en rendre compte, ou pas ?

Si mon père me demande d'agir contre mon gré, c'est pour moi comme un viol. Je n'ai pas confiance en mon père et en ce spectre. J'ai l'impression qu'il me menace, qu'il me demande quelque chose qui devient mon devoir, une obligation. Je peux me dire qu'à cet instant précis, je suis handicapé parce que je ne peux pas le faire. Pour braver ce handicap, je dois mener une bataille. Suis-je alors, moi-même, la place de cette bataille ? Est-ce que je donne à ces deux entités, la possibilité de discuter entre elles ? Prennent-elles chacune, autant de place sur le lieu de la bataille ou est-ce que je pousse celle qui doute vers le bas ?

Où se trouve le centre de mon monologue. Qui dit : « être ou ne pas être » ? Je peux me dire : « Ok, venez ici, putain ! Toutes les deux ! » A ce moment là, si je dis : « toutes les deux », ça veut dire qu'il y a encore une troisième entité. Je peux aussi me dire qu'il y en a une qui veut « être » et l'autre qui veut « ne pas être ». Une des deux a peut-être plus de force, de volonté. Et « ne pas être » peut être aussi tentant.

A première vue « ne pas être » se rattache à la mort mais ce n'est pas obligé. Cela peut être l'immobilité. En étant immobile je ne vais rien faire, je vais être parfait. Parfait pour celui qui me pousse vers le bas. Je serais comme il veut que je sois. Peut-être ai-je l'impression que celui qui m'avilit est meilleur que moi ? Il peut même être comme un dieu.

Je ne crois plus au monde tel qu'il était avant. Je ne crois plus en ces gens. Ces gens qui, pour la mort d'un père, répondent sans hésitation.

Mais que veux dire « être » ? C'est bizarre que dans ce monologue, Hamlet s'occupe plus de « ne pas être ».

⁴⁵ Krystian Lupa, entretien réalisé par Baptiste Coustenoble, traduction et adaptation Agata Rybarczyk et B. Coustenoble, manufacture, Lausanne, 22-02-2009.

A partir du moment où le travail sur ce monologue prend la forme d'une performance, est-ce déjà « être » ? Ou est-ce encore une répétition, un entraînement ? Cet entraînement est peut-être une chance offerte à la seconde entité de ressurgir.

Hamlet pourrait répondre beaucoup plus simplement à la question qu'il se pose. Il pourrait se poser la question : « qu'est-ce-que je peux ? »

Le spectre de son père lui demande d'effectuer un acte affreux et horrible. C'est un acte primitif, terrible et issu du Moyen-âge. A Cette époque les gens sont simples. C'est une simplicité d'esprit, ils réagissent et pensent ensuite. Ils n'arrivent pas à gérer leur passé. Ainsi, ils réagissent en conséquence lorsqu'ils font face à quelque chose qui dépasse ce passé. On peut dire qu'ils ne permettent de soulever qu'un seul niveau chez un personnage.

Par exemple, un homme aime sa femme et celle-ci le trompe. En réagissant simplement, il la tue. Eh bien, pendant tout le reste de sa vie, il va, intérieurement du moins, payer le prix de son crime.

On peut dire que je tue pour ne pas remettre en question le cours des choses. J'ignore tellement mon futur et j'en ai si peur que je préfère tuer. Les gens primitifs réagissent souvent par un acte démesuré parce qu'ils n'arrivent pas à imaginer leur futur. Leur pensée n'est peut-être pas aussi forte. Cette pensée du futur est tellement peu imaginable que l'idée de tuer est plus forte que l'idée originelle de ne pas tuer. Cette dernière est inconcevable parce que le futur a une influence trop forte, il est inimaginable. Je préfère alors pourrir toute ma vie, plutôt que me permettre de douter.

C'est intéressant parce que le spectacle que présente Hamlet pour le roi et la reine est horrible et incompréhensible. Il l'est parce qu'ils ne comprennent pas la perversité et le fonctionnement complexe d'Hamlet. Ils pourraient préférer qu'Hamlet se ramène avec un poignard et tabasse son beau père. A ce moment là, cela ne serait pas horrible mais compréhensible.

Hamlet ne se purifie pas. Il n'est pas l'incarnation de l'acte. Hamlet est, sans arrêt, l'acte et le non acte. Il est « être ou ne pas être » dans la même canette⁴⁶. Hamlet est le personnage nouveau. Il est la nouvelle humanité avec tous les dangers que cela amène. Je choisis le chemin étrange, celui qui n'est pas connu pour moi. C'est celui qui s'ouvre devant moi à l'instant où je l'emprunte. Je choisis une nouvelle route étrange.

⁴⁶ Il s'agit ici d'une référence au mythe de la boîte de Pandore. En polonais cette boîte est davantage considérée comme une canette.

Au moment de mourir Hamlet dit à Horatio qu'il doit continuer, continuer à faire vivre sa conscience. Hamlet sait que si personne ne le fait, cette conscience s'effacera et sans conscience, on ne peut pas vivre le changement, l'expérience.

Je ne me souviens pas très fraîchement d'Hamlet et peut-être que ce que je dis va t'interrompre dans tes pensées mais c'est peut-être bien. »

Historique des traductions et adaptations françaises d'*Hamlet* de 1745 à 1995

- 1745** : Pierre Antoine de La Place.
1769 : Jean-François Ducis.
1776-83 : Pierre Le Tourneur.
1821 : F. P. G. Guizot.
1839 : Benjamin Laroche.
1847 : Alexandre Dumas et Paul Meurice.
1867 : Emile Montégut.
1868 : Ambroise Thomas.
1857-72 : François-Victor Hugo.
1899 : Marcel Schwob.
1957 : Yves Bonnefoy.
1959 : Pierre-Jean Jouve.
1954-61 : H. Evans et Pierre Leyris.
1963 : Henri Fluchère.
1982 : Jean-Michel Déprats.
1995 : Michel Grivelet et Gilles Montsarat.

Notes Biographiques

Pavel Alexandrovitch Florenski est né le 21 janvier 1882 dans une famille d'ingénieur de chemin de fer dans la ville de Levlakh localisée dans l'ouest de l'Azerbaïdjan. Après avoir terminé ses études au lycée de Tiflis, il entra au Département de Mathématiques de l'Université d'État de Moscou, tout en étudiant parallèlement la philosophie.

Une fois achevées ses études à l'Université d'État de Moscou en 1904, Florenski refusa un poste d'enseignant à l'université et choisit de continuer à étudier la théologie à l'Académie ecclésiastique de Serguiev Possad. En collaboration avec ses camarades d'études, il fonda une association : l'Union du combat chrétien, avec la visée révolutionnaire de reconstruire la société russe selon les principes de Vladimir Soloviev. Il fut arrêté par la suite en 1906 à cause de cette adhésion. Il devint un membre important du symbolisme russe. C'est aussi à cette période qu'il publia ses premiers travaux dans des revues. Il fini ses études à l'Académie en 1908.

En 1911, il fut ordonné prêtre. Il publia des travaux en philosophie, en théologie, en théorie de l'art, en mathématiques et en électrodynamique. Entre 1911 et 1917, il fut le rédacteur en chef de la publication de théologie orthodoxe la plus autorisées à l'époque.

Après la révolution d'octobre et la fermeture, par les Bolchéviques, de la Laure de la Trinité-Saint-Serge (1918) et des églises de Serguiev Possad (1921), dont celle où il était prêtre, il partit pour Moscou, afin de travailler à l'organisation du Plan d'Etat pour l'Electrification de la Russie, sur la recommandation de Léon Trotsky. Ce dernier était fermement convaincu de la capacité de Florenski à aider le gouvernement à électrifier les zones rurales de Russie.

En 1924, il publia une monographie sur la diélectrique. Il travaillait aussi en parallèle comme secrétaire scientifique de la Commission historique de la Trinité Saint-Serge et publia des travaux sur l'art russe ancien. Il était aussi, d'après ce qu'on dit, l'organisateur principal du complot visant à sauver les reliques de Saint Serge de Radonège que le gouvernement avait ordonné de détruire.

Dans la seconde moitié des années 1920, il travaille principalement sur la physique et l'électrodynamique. Il déclara, entre autres choses, que la géométrie des nombres

imaginaires prévue par la théorie de la relativité pour un corps se déplaçant à une vitesse supérieure à celle de la lumière est la géométrie du royaume de Dieu.

En 1928, Florenski fut exilé à Nijny-Novgorod. Après l'intercession de Ekaterina Pechkova (l'épouse de Maxime Gorki), Il fut autorisé à revenir à Moscou. En 1933 il fut de nouveau arrêté et condamné à dix ans au goulag, selon l'article cinquante-huit du code pénal stalinien (clauses dix et onze - "agitation contre le système soviétique" et "publication de matériaux d'agitation contre le système soviétique"). Les matériaux d'agitation publiés en question étaient la monographie sur la théorie de la relativité.

Les services de renseignement soviétiques affirmèrent que Florenski mourut le 8 décembre 1943 quelque part en Sibérie, mais une étude des archives du Commissariat du peuple aux Affaires intérieures, après la chute de l'URSS, a montré que l'information serait fausse. Florenski aurait été exécuté immédiatement après décembre 1937.

Krystian Lupa est un metteur en scène polonais, né en 1943 en Silésie.

Après un diplôme de graveur à l'Académie des Beaux-arts de Cracovie, il interrompt des études de cinéma pour se former pendant quatre ans à la mise en scène à l'institut d'Art Dramatique de Cracovie puis commence sa carrière au théâtre Norwid de Jelenia Gora, dans les Sudètes occidentales.

Lupa expose sa conception du théâtre comme instrument d'exploration et de transgression des frontières de l'individualité. En 1986, il est nommé au Stry Teatr, où son arrivée coïncide avec un tournant de sa recherche. Lupa s'intéresse davantage à la dimension éthique dans l'art, et la plupart de ses mises en scène puisent leur matière dans la littérature russe ou autrichienne.

Depuis 1983, il enseigne à l'Institut d'Art Dramatique de Cracovie, où il occupe la chaire de Doyen de la Faculté de mise en scène.

André Markowicz est un traducteur français né en 1960. Il s'est fait connaître par la nouvelle traduction qu'il a donnée des œuvres complètes de Fedor Dostoïevski pour le compte des éditions Actes Sud (entreprise achevée en 2002).

Il s'est également occupé de retraduire le théâtre de Tchekhov en compagnie de Françoise Morvan.

Il travaille également à de nouvelles traductions de pièces de Shakespeare tout en intervenant parfois sur les créations de ses textes au théâtre.

On lui doit dernièrement la parution d'*Eugène Onéguine*⁴⁷, roman en vers d'Alexandre Pouchkine.

Henri Meschonnic, né à Paris le 18 septembre 1932 et mort à Villejuif le 8 avril 2009, est un poète, traducteur, critique, théoricien du langage et essayiste français. Il a notamment été lauréat des prix Max Jacob en 1972 et Mallarmé en 1986. Il a reçu à Strasbourg en 2006 le Prix de littérature francophone Jean Arp (alors dénommé Prix Nathan Katz) pour l'ensemble de son œuvre et en 2007 le grand prix international de poésie Guillevic-ville de Saint-Malo.

Henri Meschonnic est régulièrement intervenu dans le Forum des langues du monde. Il fut président du Centre national des lettres, devenu en 1993 Centre national du Livre.

Henri Meschonnic a enseigné longtemps la linguistique et la littérature à l'Université Paris VIII. Poète, traducteur de la Bible, essayiste, il a proposé une anthropologie historique du langage qui engage la pensée du rythme dans et par l'historicité, l'oralité et la modernité du poème comme discours et du sujet comme activité spécifique d'un discours.

⁴⁷ Alexandre Pouchkine, *Eugène Onéguine*, traduction d'André Markowicz, Paris, Actes Sud, 2005.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

Bernard Banoun et Irène Weber Henking, *André Markowicz, Conversation sur une traduction d'Hamlet* dans *Traduire-Retraduire*, CTL n°49, Lausanne 2007.

Georges Banu, *Peter Brook de Timon d'Athènes à Hamlet*, Paris, Flammarion, 2001.

Pavel Florenski, *Hamlet*, Edition Allia, Paris, 2006 pour l'édition française.

Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007.

Lois Potter, *Notice sur Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, collection La Pléiade, Gallimard, 2002.

William Shakespeare, *Hamlet & Macbeth*, traduction d'André Markowicz, Paris, Actes Sud, 1996.

Jean-Pierre Thibaudat, *Entretiens avec Krystian Lupa*, Paris, Actes Sud/CNSAD, 2004.

Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par G. Banu et D. Sallenave, Paris, Gallimard, 1991.

Sources

Entretien avec André Markowicz réalisé par B. Coustenoble, Manufacture, Lausanne, 29/01/2009.

Entretien avec Krystian Lupa réalisé par B.Coustenoble, traduction et adaptation A.

Rybarczyk et B. Coustenoble, Manufacture, Lausanne, 22/02/2009.

Marcel Gotlib, *Rhâ-Gnagna, tome deux*, Paris, AUDIE, 1979, pour l'illustration de couverture.

REMERCIEMENTS

Un vif et grand merci à Stanislas Almeida, Matthieu Baranger, Rita Freda, Krystian Lupa, André Markowicz, Jean-Yves Ruf, Agata Rybarczyk et Irène Weber-Henking pour leur soutien, leur collaboration et leur temps.