

LE-MAILLON

THÉÂTRE DE STRASBOURG SCÈNE EUROPÉENNE

HAMLET

DE SHAKESPEARE

MISE EN SCÈNE **OSKARAS KORŠUNOVAS**
OKT, VILNIUS CITY THEATRE
THÉÂTRE / LITUANIE

EN LITUANIEN SURTITRÉ EN FRANÇAIS

JEU 17 VEN 18 DÉCEMBRE 2009
À 20H30
MAILLON-WACKEN / HALL 2



©D.Matvejev

CONTACTS RELATIONS AVEC LE PUBLIC :

TÉL. : **03 88 27 61 71**

ANNE.GROH@LE-MAILLON.COM / MELANIE.BAURE@LE-MAILLON.COM / IRENE.COGNY@LE-MAILLON.COM

Avec **Darius Meškauskas**
Dainius Gavenonis
Nele Savicenko
Vaidotas Martinaitis
Rasa Samuolyte
Julius Žalakevicius
Darius Gumauskas
Tomas Žaibus
Jonas Verseckas
Giedrius Savickas

Scénographie **Oskaras Koršunovas, Agne Kuzmickaite**
Costumes **Agne Kuzmickaite**
Composition **Antanas Jasenka**
Lumière **Eugenijus Sabaliauskas**
Son **Vilius Vilutis**
Tournée **Audra Žukaityte**

Production **Okt, Vilnius City Theatre**
Coproduction **Stavanger, capitale européenne de la Culture**
2008, Norvège /
Vilnius, capitale européenne de la Culture
2009, Lituanie /
Ministère de la Culture de Lituanie

Remerciements **Prix Europe pour le Théâtre**

durée 3h15 avec un entracte

www.okt.lt

Oskaras Koršunovas

Hamlet transmet aux acteurs : jouez comme si vous vous trouviez face à un miroir.

Lorsque l'on se regarde de près dans un miroir, on réalise à quel point on dépend des autres. C'est un étranger qui nous regarde. Quelqu'un de plus réel que nous. Un inconnu qui nous est aussi étranger que notre propre destin. L'instrument d'un tel regard est d'ores et déjà annoncé au début d'une tragédie, qui se termine par les histoires d'Œdipe, d'Oreste et de Hamlet.

Jouer comme si l'on se trouvait devant un miroir signifie être le plus honnête possible envers soi-même.

Le théâtre commence dans le miroir de la loge de maquillage, ou, pour être plus précis, dans le regard que les acteurs portent sur eux-mêmes.

Hamlet ne gagne pas son combat. Toutefois, il vit au maximum le moment présent.

Vous ne pouvez pas interpréter Hamlet, tout comme vous ne pouvez pas reconstruire le château d'Elseigneur, car tout cela n'a jamais existé. Par contre, vous pouvez vivre votre moment présent, ouvrir la porte qui mène à votre Elseigneur ; pour chercher un théâtre hamlétien, qui agit comme une souricière pour notre réalité intérieure.

Interview d'Anders Kreuger avec Oskaras Koršunovas Oskaras Koršunovas à propos de Hamlet Dans le cadre du Prix Europe pour le Théâtre

Anders Kreuger : Pourquoi mettez-vous en scène Hamlet justement maintenant ?

Oskaras Koršunovas : Pour un metteur en scène, Hamlet est un peu comme se marier. C'est quelque chose que vous sentez que vous devez faire quand le moment arrive. Et tôt ou tard, ce moment arrivera. Ma propre vie intérieure est en ce moment, je pense, cohérente avec la vie de Hamlet en tant que personnage dramatique.

D'une part, toute conversation sur combien Hamlet est d'actualité aujourd'hui semblera plutôt naïve compte tenu que cette pièce est tellement d'actualité qu'elle peut toujours être associée de manière crédible aux affaires courantes. D'autre part, la vie de tout jeune au début du XXI^e siècle est semblable à celle de Hamlet dans un sens fondamental. Toutes les réponses à ce qui nous survient se trouvent dans notre passé récent. Toute notre compréhension de la réalité est entièrement conditionnée par les événements et la pensée du XX^e siècle. C'est presque comme si le XXI^e siècle se refusait à commencer.

Le fait d'être dominé par le passé représente-t-il le principal embarras de Hamlet ?

Le passé « programme » notre futur à pratiquement tous les niveaux. Nous croyons avoir échappé aux horreurs d'hier et nous essayons d'éviter de faire face aux défis d'aujourd'hui et de demain. Nous avons un besoin aigu d'introspection afin de comprendre notre environnement et les décisions que nous prenons par rapport à la vie. Nous pouvons même avoir besoin de nourrir une certaine « paranoïa » en nous-mêmes afin d'éviter de faire des erreurs fondamentales dans la compréhension du monde. Nous avons besoin de dépasser le calme autour de nous, nous avons besoin d'apprendre et de ré-apprendre que c'est une illusion.

C'est pourquoi Hamlet est la pièce la plus actuelle pour notre époque. La question de Hamlet nous semble tout d'abord absurde. Notre existence est tellement confortable et le futur semble pratiquement garanti. Mais en fait le futur doit être trouvé en chacun d'entre nous et pas dans les slogans politiques ou les publicités commerciales. Nous avons besoin de déchirer le voile qui nous cache notre vie, nous avons besoin de lacérer notre existence soit-disant sûre. La sécurité peut s'avérer très dangereuse.

En termes de théâtre, s'agit-il d'une tragédie de notre époque ?

Durant les cinq dernières années environ, un discours de changement radical a été progressivement remplacé par un discours de sécurité illusoire. Je parle de la réalité qui m'entoure de près mais je crois que cela est également vrai pour un contexte plus ample.

Il se peut que ce ne soit pas une tragédie dans le sens classique du terme mais ce qui prépare le terrain pour Hamlet maintenant c'est que les jeunes ne semblent pas capables de mûrir, qu'ils restent infantiles tellement longtemps. Du moins en Lituanie, dans l'Europe post-soviétique, les jeunes sont encore affectés par les conditions totalitaires ou absolutistes dans lesquelles ils sont nés. Beaucoup d'entre eux sont trop heureux des améliorations qu'ils ont vues durant les quinze années depuis qu'ils étaient enfants. Ils sont devenus complaisants. Ils sont en train de se dégrader et pourtant ils sont trop satisfaits d'eux-mêmes !

Mais pourquoi devraient-ils s'identifier à Hamlet ?

Ils ont besoin de trouver la motivation en eux-mêmes pour devenir à nouveau Hamlet. Il se peut que leur motivation soit leur désir de savoir à quel mystère ils participent.

Les enfants sont maintenus dans un rôle passif. On ne leur raconte pas la vérité sur ce qu'il leur arrive. L'état réel des affaires n'est pas révélé à Hamlet, soit-disant pour son bien. Avec l'adolescence prolongée d'aujourd'hui, cette condition de passivité protégée s'est étendue jusque dans la vie adulte.

Nous ne savons pas à quoi nous avons affaire. Nous avons besoin de tout regarder avec les yeux de Hamlet, nous avons besoin de plus de ses soupçons. Nous sommes tombés amoureux de l'illusion de la sécurité. (...)

Ce qui caractérise ma génération est son mimétisme par rapport à son époque. Ma génération sait comment s'adapter à notre époque par l'imitation. Elle a été affectée par des événements significatifs – et elle est même passée à travers

des moments révolutionnaires avec un « statut d'observateur » – mais cela n'a généré aucun changement profond en elle-même. De nombreuses personnes appartenant à ma génération gardent l'illusion qu'elles ont influencé le cours du monde mais en fait elles ont simplement bien réussi à s'adapter. Nous sommes une génération de caméléons, une génération petit-bourgeoise des derniers jours. (...)

Quand vous mettrez en scène Hamlet, comment affrontez-vous le problème théâtral « en général » ? Essayerez-vous de vous y retrouver ?

Mon point de départ est que je ne veux pas parler de Hamlet en tant que personnage de théâtre, mais de nous, de moi.

De votre génération, à travers vous ?

J'ai parlé ici de ma génération pour élaborer un contexte particulier pour la mise en scène que j'ai en tête. Mais je veux vraiment dire quelque chose de très individuel, de très subjectif. C'est pourquoi j'ai même pensé à jouer Hamlet moi-même... à la fin je ne le ferai pas, mais j'ai visualisé « mon » Hamlet comme si je le jouais, et le ton et l'aspect de l'ensemble de la production devra certainement beaucoup à cet autoportrait imaginaire que j'ai délibérément laissé inachevé. (...)

Anders Kreuger est critique et commissaire d'art contemporain ainsi que le Directeur du Kunsthalle Lund en Suède. Il a vécu et travaillé en Lituanie pendant de nombreuses années. Il a secondé Oskaras Koršunovas dans sa production de *Cleansed* de Sarah Kane à Elverket à Stockholm en 2003.

Hamlet

Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays,

Editions Laffont-Bompiani, (s.v), 1994

Tragédie en cinq actes en vers et en prose du poète dramatique anglais William Shakespeare (1564-1616), écrite et représentée vers 1600-1601. (...)

L'histoire d'Hamlet est racontée par Saxo Grammaticus (début du XIII^e siècle) dans l'Histoire des Danois. Shakespeare en eu connaissance à travers les *Histoires tragiques* de F. Belleforest et un drame perdu qui fit son apparition sur les scènes, probablement dès 1587 ou en 1589 au plus tard. Il y a des différences très importantes entre le récit de Belleforest et le drame de Shakespeare ; dans le récit du Français, Hamlet, dès le début de l'action, sait parfaitement de quelle manière est mort son père, c'est pourquoi la folie qu'il simule est pleinement justifiée ; en outre, il ne meurt pas avant d'avoir accompli sa vengeance, et il se montre capable d'une action énergique au moment opportun. On est en droit de supposer que certains éléments nouveaux tels que la mort du héros, le spectre du père, la scène de la représentation théâtrale à l'intérieur du drame et le duel final avec Laërtes (innovations dont Thomas Kyd (1558-1594) serait l'auteur) ont été introduits dans la tragédie pré-shakespearienne intitulée par les critiques *Hamlet primitif*. (...)

Il est de même probable que, dans cette tragédie, Hamlet était doté d'un caractère particulièrement décidé et agressif : dans son adaptation, Shakespeare lui donne un caractère mélancolique qui était à la mode au XVII^e siècle, justifiant ainsi la lenteur qu'il apporte à exécuter sa vengeance. Du même coup, le centre du drame s'est déplacé, allant des intrigues de Claudius aux réactions du « mélancolique » et pessimiste Hamlet.

Dans la tragédie de Shakespeare, le roi du Danemark a été assassiné par son frère Claudius ; celui-ci a usurpé le trône et épousé, sans le moindre respect des convenances, la veuve du mort, Gertrude. Mais voici que sur les remparts du château d'Elseleur le spectre du mort fait son apparition : c'est pour révéler à Hamlet les circonstances dans lesquelles il fut assassiné ; il lui demande aussi de le venger. Hamlet promet d'obéir, mais sa nature mélancolique le plonge dans l'irrésolution et lui fait retarder le moment d'agir ; entre-temps, il simule la folie pour détourner tout soupçon et ne rien laisser échapper de ses sombres desseins. Tous ceux qui l'approchent en viennent à penser qu'il est tourmenté par son amour pour Ophélie, la fille du chambellan Polonius, qu'il avait courtisé autrefois, mais qu'il traite à présent avec cruauté. Afin de s'assurer que le récit que lui a fait le spectre est en tous points exact, il fait jouer en présence du roi un drame (l'assassinat de Gonzague) qui reproduit les circonstances même du crime ; impuissant à dominer son agitation, le roi se voit contraint de quitter la salle de spectacle. Ainsi donc la preuve est faite et Hamlet sait à quoi s'en tenir. Hamlet se rend aussitôt chez sa mère : le ton monte vite, et il lui avoue tout le dégoût qu'elle lui inspire. Croyant que le roi est en train de l'écouter derrière un rideau, il tire son épée et la plonge à travers les lourdes tentures ; mais c'est Polonius qu'il vient de tuer. Décidé à faire disparaître Hamlet, le roi l'envoie en mission en Angleterre avec Rozencrantz et Guildenstern ; cependant, Hamlet est capturé par des pirates qui le renvoient au Danemark. A son arrivée, il apprend qu'Ophélie, folle de douleur, s'est noyée. Entre-temps, Laërtes, le frère d'Ophélie est revenu au Danemark dans l'intention de venger la mort de son père, Polonius. Le roi, apparemment, veut réconcilier Hamlet et Laërtes : à sa prière, chacun d'eux accepte de se mesurer non point en un duel, mais dans un combat symbolique, destiné à mettre fin à cette lamentable histoire. Or, on donne à Laërtes une épée dont la pointe est empoisonnée. Hamlet est touché, mais, avant de mourir, il blesse mortellement Laërtes et tue le roi, tandis que Gertrude boit la coupe empoisonnée qui était destinée à son fils. Le drame se termine par l'arrivée de Fortinbras, prince de Norvège, qui devient le souverain du royaume du Danemark.

Pour la plupart des critiques, le jugement porté sur Hamlet se réduit à un jugement sur le caractère du héros ; bien plus, celui-ci est interprété comme si il vivait d'une vie qui lui est propre, en dehors même du drame et en complète autonomie par rapport aux autres personnages. Dans cette interprétation, les critiques furent suivis par les acteurs ; ceux-ci sacrifièrent toute la structure de l'action au personnage, coupant parfois sans scrupules des scènes qui, selon eux, étaient absolument secondaires. Cependant, de nombreux problèmes se posent en réalité et rendent la question de Hamlet extrêmement complexe.

Pourquoi Claudius n'interrompt-il pas le drame de Gonzague, drame qui retrace les circonstances de son crime, à la seule vue de la pantomime qui précède le texte ? Pourquoi Hamlet emploie-t-il en présence d'Ophélie un langage obscène et insultant ?

Les critiques qui se placent à un point de vue strictement historique répondent à ces questions, en alléguant les incongruités que l'on rencontre fréquemment dans les drames de l'époque ; Grandville-barker en arrive à dire que « l'intrigue, si on la juge en tant que telle, est développée avec une incohérence scandaleuse » ; d'autres soutiennent que certaines parties du drame ont été perdues et que le vrai « problème » d'Hamlet devrait se réduire en réalité à une tentative de reconstruction. Il ne nous est pas possible ici d'entrer dans le détail d'une controverse littéraire qui fait couler beaucoup d'encre. Il suffit d'indiquer, à titre d'exemple, que l'attitude d'Hamlet envers Ophélie – attitude qui, d'après certains psychologues résulterait de la phobie sexuelle que provoque chez le prince la conduite de sa mère – s'expliquerait, si on en croit les critiques partisans de la méthode historique, par le rôle d'Ophélie dans le drame original (dans celui-ci, de même que dans le récit de Bellforest, la jeune fille n'aurait été qu'un instrument du roi pour séduire le prince). En effet, le langage employé par Hamlet vis-à-vis d'Ophélie est précisément celui auquel on s'attend dans ce dernier cas, bien que, dans le drame de Shakespeare, la situation soit tout autre. Il se peut cependant qu'Hamlet ait imaginé qu'Ophélie était un jouet dans les mains du roi, si l'on suppose qu'il a entendu les paroles de Polonius au roi : « Cependant, je lui dépêcherai ma fille » [At such a time I'll loose my daughter to him] ; dans une telle phrase, « loose » ne signifie pas seulement que Polonius – qui jusqu'alors avait interdit à Ophélie de communiquer avec Hamlet – maintenant la laissera libre ; le mot renferme aussi une allusion à l'accouplement des chevaux et des bovins (lorsqu'ils en parlaient, les élisabéthains employaient ce verbe). Or, plus loin, Hamlet appelle Polonius « marchand de poisson » (a fishmonger), épithète que l'on donnait aux ruffians, et il compare indirectement la jeune fille à une « charogne » (carrionflesh), mais aussi, dans le langage élisabéthain, prostituée. Dans un tel cas, il faut bien supposer qu'il interprétait la conduite de la jeune fille à la lumière des mots que Polonius avait prononcés et qu'il avait surpris ; il en résulte donc – selon Dover Wilson – qu'il faut dans cette scène reporter l'indication « Entrée d'Hamlet » à neuf vers plus haut (après le smots « Here in the lobby »). Le sens général de la tragédie peut être ramené à cette phrase de l'acte III : « C'est ainsi que la verdeur première de nos résolutions s'étiolé à l'ombre ppale de la pensée » (the native hue of resolution is sicklied o'er with the pale cast of thought). Fortinbras et Laërtes, hommes d'action sont opposés à Hamlet dont on a défini l'attitude comme celle d'un homme atteint d'une maladie de la volonté. Les alternances de frénésie et d'apparente apathie, du caractère central marquent le rythme de toute la tragédie ; c'est un rythme en quelques sorte fiévreux, avec ses paroxysmes et ses langueurs, il donne au drame cet attrait impossible à définir, difficile à analyser, mais que le public subit toujours, même s'il s'agit d'une représentation fragmentaire, ou d'un texte réduit et, parfois même, défiguré en partie.

Trad. Pour les citations, nous avons eu recours à la traduction d'André Gide (1946). Citons encore les traductions de Gallimard, Marcel Schwob (Charpentier et Fasquelle, 1899 ; rééd. Lebovici, 1991), d'Yves Bonnefoy (Mercure de France, 1962, nouv. Ed., 1988).

LA question d'Hamlet

La figure shakespearienne sur les scènes européennes

Les éditions du mouvement // 07/10/2008

Comme aucune autre, la figure d'Hamlet hante la scène européenne. Après les versions de Latella à Turin et d'Ostermeier à Avignon, Koršunovas présente son *Hamlet* à Stavanger, en attendant celui de Langhoff à Dijon.

« Etre n'est plus la question, on est. Le coup de fouet et l'époque du mépris, la pression des forts et la brutalité envers les fiers, la souffrance de l'amour dédaigné, les atermoiements de la justice, l'arrogance des fonctionnaires et les coups portés par la lie de la société contre le mérite silencieux, tout cela, on ne le supporte qu'après la signature de la convention collective ». C'est en ces termes d'offensive amertume, mêlant paraphrase shakespearienne et mise en perspective de son expérience, que Matthias Langhoff introduit au *Hamlet* qu'il s'apprête à présenter au Théâtre de Dijon – sous forme de cabaret annonce-t-il, « puisque c'est une tragédie ».

La réponse ou la non-réponse à LA question (« Etre ou ne pas être »), sa formulation même (« Etre ou pas » – selon Yves Bonnefoy) n'a cessé de nous hanter. Elle passe au crible l'existant et l'existence, comme toute tentative de mise en scène. Quel artiste pourrait ne pas l'affronter dans sa pratique ? Quel spectateur – s'il en était de plus exigeants, ou de plus conscients – ne viendrait la lui rappeler ? Qui pourrait se targuer d'un quelconque accomplissement théâtral sans se mesurer, de face ou de biais, à la figure du prince de Danemark ? Elle est assurément l'un des « fondements » de l'identité européenne comme de son théâtre. Pas un pouce du territoire n'échappe à son interrogation. Quel que soit, quel qu'ait été le régime ou le moment historique. En 2002, à la faveur d'une série d'entretiens réunissant notamment Peter Brook, Carlo Cecchi, Peter Stein ou Peter Zadek à la Biennale de Venise, Eimuntas Nekrossius ne rappelait-il pas comment, très jeune écolier de la lointaine République socialiste de Lituanie, il avait été confronté à Hamlet ?

Toute époque dont le temps est hors de ses gonds (toute époque) tend son miroir au prince au miroir, quitte à remplacer l'objet-miroir ou l'objet-livre par un caméscope et une vidéo. Hamlet est à la fois dans *Hamlet*, et composé de la somme de tous les Hamlet, verbe et image. Comme la sphynge, il exige, à chacune de ses rencontres, une réponse à LA question. Nul ne s'aventure à passer par lui sans frémir, ni sans motifs sérieux – ceux qu'exigent le déploiement de l'œuvre ou l'appel de l'âge. L'année 2008 ne fait pas exception. Avant Langhoff – et quelques autres de moindre renommée – ce sont trois mises en scène, de trois metteurs en scène européens de premier plan, tous, significativement, dans l'immédiat voisinage de leurs quarante ans, qui témoignent de cet impérieux ressort shakespearien.

D'Italie, c'est Antonio Latella, qui présentait en juin, au Festival delle colline torinesi son Progetto non essere Hamlet's portraits. Un « processus » plus qu'une mise en scène au sens classique, déployant un réseau intertextuel, où Shakespeare renvoyait à d'autres auteurs. En six « tableaux » de près de deux heures chacun, Latella posait LA question d'Hamlet à chacun des personnages. A charge pour Claudius ou Gertrude, Ophélie, Polonius – ou Hamlet – d'y répondre. D'Allemagne, c'est Thomas Ostermeier, qui projetait la folie du prince de la Schaubühne à la cour d'honneur d'Avignon, et mettait en boucle LA question, trois fois répétée, non comme un dilemme inaugural, le déclencheur d'une pensée, mais comme une barrière indépassable, contre laquelle venait se fracasser le prince-rocker, chaque énonciation le plongeant un peu plus profond dans sa confusion cyclique.

De Norvège, voici maintenant la version d'Oskaras Koršunovas, présentée dans le cadre de Stavanger 2008 - capitale européenne de la culture. « La question d'Hamlet étaient déjà présente dans mes spectacles précédents, souligne le metteur en scène lituanien. Hamlet arrive à l'âge où il ne peut plus différer certaines questions. Il doit y répondre au présent. Il ne peut plus repousser ses décisions. J'étais dans la même situation devant lui. J'ai dû, comme lui, répondre à la question qui ouvre la pièce : Qui suis-je ? » Chez Koršunovas, le miroir n'est pas l'apanage du seul prince, mais constitue le mode d'entrée en scène des comédiens, le lieu de leur constitution en tant que personnages.

Le « Qui suis-je ? » qui s'élève de chaque bouche comme une rumeur anticipe et participe de LA question. Ici aussi, Hamlet est dans chaque personnage, et le déforme jusqu'à la boursouflure. Le grotesque est maître des formes. La scène un lieu d'outrance, partout cela pète (les humains), cela grince (les objets). Ophélie atteinte d'une grossesse nerveuse se convulse devant une souris de taille humaine, dont on ne saura si elle est une allusion au piège (« the mouse-trap ») constitué par le théâtre dans le théâtre ou au rat-Polonius. Au monologue, hurlé à deux reprises, nul ne répond. Seuls, peut-être, les miroirs le renvoient sous la forme d'un autre « Qui suis-je ? ».

La manifestation de Stavanger appuyait la création de ce *Hamlet* par une série de rencontres avec des metteurs en scène opérant en Europe. En témoignèrent un fort contingent venu d'Italie – eux aussi génération quadra – pour la plupart méconnus en France : Fanny et Alexander (à travers leur approche de Roméo et Juliette) ou le Teatrino Clandestino (auteurs d'une trilogie adaptant *Hamlet*, *Othello* et *La Tempête*), pour qui LA question n'est pas métaphysique, mais celle d'« être ou ne pas être dans le théâtre – être ou ne pas être artistes ». Armando Punzo, qui élabore depuis vingt ans avec des prisonniers de la forteresse de Volterra des spectacles d'une exigence sans faille, puisés aux plus hautes sources, commentait les images d'un *Hamlet* qui interroge la vie en prison, et pose LA question dans des tonalités mélancoliques, qui tranchent sur les couleurs vives d'une imagerie champêtre de pacotille. Quant au metteur en scène palestinien Amir Nizar Zouabi – qui présentait, il y a deux ans son adaptation de Murale, de Darwich (« Notre Shakespeare »), aux Bouffes du Nord à Paris –, il évoquait la situation « shakespearienne » des territoires : « Nous vivons à l'époque de Troie. Après avoir été au quotidien, la tragédie a dépassé le cadre classique, pour s'approcher de l'absurde selon Beckett ». Pour conclure, il fallait l'humour glacé d'un metteur en scène pleinement britannique : Rufus Norris (Young Vic), témoignant d'un verbe réduit à la vulgarité du slogan, celui qui s'affiche sur les grosses cylindrées de l'acteur Michael Caine et de son épouse, immatriculées « 2 BE », et « NOT 2 BE ». Aucun rapport avec *Hamlet-Machine*.

William Shakespeare (Grande-Bretagne, 1564-1616) • Texte

On sait peu de chose sur la vie de Shakespeare. Il est né à Stratford-upon-Avon le 23 avril 1564. Son père, gantier et commerçant prospère, menait aussi une carrière publique comme conseiller municipal, avant de subir une série de revers financiers qui arrêta net son ascension sociale.

Le jeune William fréquente l'école de Stratford : il apprend à lire et à compter, puis est initié à l'étude du latin. Il entre ensuite à la « grammar school » de la ville où il reçoit un triple enseignement de rhétorique, grammaire et logique ; il continue le latin et commence le grec. Contrairement aux dramaturges lettrés de Londres, ses contemporains, Shakespeare n'a aucune formation universitaire. Mais, à cette époque, un bon élève de « grammar school » pouvait devenir un excellent autodidacte.

En 1583, il épouse Anne Hathaway, de huit ans son aînée. Une fille naîtra peu après, suivie de deux jumeaux dont un garçon. On perd ensuite toute trace de Shakespeare jusqu'en 1592 où on le retrouve à Londres, acteur et auteur à succès.

De 1590 à 1600, il compose essentiellement deux tétralogies de drames historiques et un ensemble de comédies mêlant farces et lyrisme. En 1593, une violente épidémie de peste provoque la fermeture des théâtres publics : Shakespeare écrit des poèmes.

En 1594, à la réouverture des théâtres, la troupe à laquelle appartient Shakespeare passe sous la protection du Lord Chambellan. Les six principaux comédiens de la troupe, dont Shakespeare, en sont aussi les actionnaires et se partagent les bénéfices. Les « Lord Chamberlain's Men » s'installent dans le théâtre de James Burbage et ne changeront plus de propriétaire. En 1598, l'édifice est reconstruit de l'autre côté de la Tamise et prend le nom de Théâtre du Globe. Ce choix d'un lieu et d'un groupe fixes permet à Shakespeare de produire, tout en continuant à jouer, deux pièces par an jusqu'en 1608.

En 1596, Hamnet, le seul fils du dramaturge, meurt à l'âge de onze ans. Tandis que s'amorce la décadence qui suit le règne glorieux d'Elisabeth I^{ère}, l'œuvre de Shakespeare entre, à partir de 1600, dans une période sombre : c'est l'époque des « grandes tragédies » (*Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*) et des « pièces à problème », grinçantes et ambiguës (*Troïlus et Cressida*, *Mesure pour mesure*, *Timon d'Athènes*, *Coriolan*).

En 1603, lors de l'accession au trône de Jacques I^{er}, les « Lord Chamberlain's Men » deviennent les « King's Men ». La troupe acquiert un nouveau théâtre : la salle fermée des Blackfriars. Ce lieu plus intime, où l'on joue aux chandelles, permet à Shakespeare d'expérimenter un nouveau genre de pièces : les comédies romanesques, plus sereines, dont le thème central est la réconciliation (*Le Conte d'hiver*, *La Tempête*...).

William Shakespeare meurt le 23 avril 1616. Son théâtre (presque) complet ne sera publié qu'en 1623.

Source : William Shakespeare, *Othello* – Actes Sud Répliques – 1993.

Oskaras Koršunovas (Lituanie, 1969) • Mise en scène

Oskaras Koršunovas est né en 1969 à Vilnius. Il suit les cours d'art dramatique du Conservatoire national de Lituanie, puis travaille comme metteur en scène au Théâtre national de Lituanie dès 1990. C'est dans ce théâtre qu'il monte la plupart de ses spectacles, parmi lesquels *Là, être ici* d'après Daniil Harms (primé à deux reprises au Festival d'Edimbourg et à celui de Torun), *La Vieille* d'après la nouvelle de Daniil Harms, *Bonjour Sonia*, *Bonne année* d'Alexandre Vvédensky.

En 1997, il présente la *Vieille 2* et *Là, être ici* au Festival « Passages » de Nancy et au Festival d'Avignon. Il monte aussi *P.S. Dossier O.K.* de Sigitas Parulskis, jeune dramaturge lituanien, et *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. En 1998, avec l'aide du Ministère lituanien de la Culture, il fonde une compagnie indépendante (Oskaro Koršunovo Teatras) dont les bureaux se trouvent au sein du Théâtre national de Lituanie. Il y présente *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare et *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill. En 1999, Roberto Zucco est présenté aux Rencontres Internationales de Théâtre de Dijon et à La Biennale de Venise ; le Berliner Festspiele accueille *P.S. Dossier O.K.*

En 2000, il crée *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov au Festival d'Avignon, et *Visage de feu* de Marius von Mayenburg au Théâtre national de Lituanie. *Visage de feu* est présenté au Festival d'Avignon en juillet 2001.

Il monte en février 2001 au Théâtre-Studio de Varsovie *Sanatorium sous le sablier* de l'auteur polonais Bruno Schulz et en avril 2001 *We are not Cookies* d'après Alexandre Vvédensky et Daniil Harms au National Theater Studio d'Oslo. Il crée au Théâtre national de Lituanie *Parasites* de Marius von Mayenburg en juin 2001, *Manque* de Sarah Kane en janvier 2002, et *Œdipe roi* de Sophocle en juin 2002 dans le cadre de Theater der Welt. Il monte *Hiver* de Jon Fosse en janvier 2003 au National Theater Studio d'Oslo.

Oskaras Koršunovas a reçu en 2001 le Prix des nouvelles réalités théâtrales décerné par le jury européen du Festival de Taormina.

La Rose des vents – Scène nationale de Villeneuve d'Ascq a organisé deux tournées en France : *Le Songe d'une nuit d'été* en février et mars 2002 (13 villes, 30 représentations) et *Visage de feu* en mars et avril 2003 (12 villes, 20 représentations).

Le Festival d'Avignon – avec le soutien de l'ONDA pour les surtitres – a organisé en France en avril / mars 2004 une tournée de *Roméo et Juliette* de Shakespeare (créé en 2003 au Hebbel Theater de Berlin – Allemagne).

Au Maillon, nous avons accueilli en mars 2002 *Le Songe d'une nuit d'été*, en avril 2003 *Visage de Feu* et en avril 2004 *Roméo et Juliette*.

En décembre 2007, il met en scène à la Comédie-Française *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare.

Hamlet a été créé le 9 septembre 2008 au théâtre Rogaland de Stavanger (Norvège).

Face à l'autre. Hamlet revu par Oskaras Koršunovas – la tragédie de l'imagination.

26 septembre 2008

Audronis Liuga.

Le *Hamlet* mis en scène par Koršunovas a de bons espoirs que « le temps [qui] s'est désarticulé » peut être redressé en faisant face à sa propre conscience. Il pense que cela peut être provoqué par le théâtre : « La pièce est l'instrument / Par lequel je vais surprendre la conscience du roi ». Telle est la devise de Hamlet l'idéaliste. Si nous admettons que cette sorte d'idéalisme est dépassée dans les temps postmodernes, alors la production de Koršunovas ne peut pas être considérée comme contemporaine. Et c'est cela même qui la rend actuelle.

Le lieu de la représentation est également révélateur. Le metteur en scène n'utilise pas le château d'Elseur, car il se rend compte que ce lieu ne serait rien de plus qu'un accessoire. Il a besoin d'un espace complet afin d'exprimer le temps présent. Les espaces vides ont déjà été utilisés auparavant lors de nombreuses occasions, alors il utilise une autre méthode : il met en scène la loge de maquillage des acteurs. Lorsque la représentation est terminée, il n'y a que ce qui reste toujours après une représentation : des tables de maquillage avec des miroirs, des cintres avec des costumes et des fleurs. Le château d'Elseur naît dans l'imagination des spectateurs et disparaît avec le dernier geste des acteurs. (...)

Sur scène, le miroir qui apparaît dans le château d'Elseur transformé en loge de maquillage reflète également le temps présent des spectateurs. L'association est particulièrement significative de nos jours, alors que le jeu d'acteur s'immisce dans chaque aspect de la vie publique. Dans ce cas, le miroir est nécessaire pour effacer le maquillage et se regarder en face. (...)

Le metteur en scène essaie également de piéger les spectateurs dans la « souricière » en effaçant les frontières entre le château d'Elseur et le théâtre, entre l'acteur et son personnage. Pour cela, il reçoit le soutien du compositeur Antanas Jasenka et de son style acoustique – l'imaginaire en « haute-fidélité » agit. Un signe original de l'imagination de Hamlet est mis en scène. Au début de la représentation, une énorme tête et queue de souris apparaissent sur les tables de maquillage. Tout au long de la représentation, la souris se promène sur la scène, mais personne ne semble y prêter attention. De quoi s'agit-il : d'un symbole du château d'Elseur envahi par les souris ou de l'énorme souricière ? Il y a plusieurs réponses, mais il est évident qu'une image comme celle-ci n'est venue que de l'imagination du metteur en scène de *Hamlet*. (...)

Une fois qu'il a choisi le principe du théâtre ouvert de l'imagination, Koršunovas s'y attelle jusqu'à la fin et essaie d'aider les spectateurs à imaginer ce qui ne peut pas être joué. Sa vision peut être résumée dans le film de Tom Stoppard *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, par le discours que le personnage tient à l'un des acteurs : « Je parle de la mort – et tu n'as jamais vécu cela. Et tu ne peux pas l'interpréter. Tu es mort un millier de morts ordinaires – sans cette intensité qui compresse la vie... et aucun sang ne coule nulle part. Car même si tu meurs, tu sais que tu reviendras dans un autre rôle. Mais personne ne se relève après la mort – il n'y a aucun applaudissement – il ne reste que le silence et des costumes d'occasion, et ça c'est la mort ». C'est précisément ce que le monologue final de Hamlet « Etre ou ne pas être » évoque. Hamlet ne joue pas la mort. Si ce n'est que lorsque ses yeux se ferment, les lumières s'éteignent.

Le Bruit et la Beauté**Hamlet par Oskaras Koršunovas entre le spectaculaire et une poursuite d'effets.**

Dagbladet, 11 septembre 2008

Lillian Bikset.

Transparence, abondance des perspectives et des scènes si belles que les yeux ne peuvent les oublier. (...) Tous les rôles semblent bien pensés, cohérents et logiques, et comme prévu, le personnage éponyme est particulièrement intéressant. Il prononce son fameux soliloque à deux reprises pendant la représentation. Cependant, lorsque l'on écoute le premier, bien avant ce qui avait été prévu par Shakespeare, il devient évident que Hamlet a choisi de « ne pas être » afin d'échapper au destin dont il a rêvé. Le prince Hamlet interprété par Darius Meškauskas n'est pas fou. Il est désillusionné et désespéré, mais sain d'esprit. Certes, ses sentiments sont contradictoires, mais pas sa personnalité. L'idéalisme et plus tard la déception, caractéristiques de cet Hamlet-là, peuvent être vécus par des personnes très jeunes ou très naïves. (...)