La représentation du spectre de Hamlet sur les scènes germanophones du XVIII^e au XIX^e siècle

*Verwandlungen von Hamlets Geist auf den deutschen Bühnen vom 18. bis zum
frühen 20. Jahrhundert*

*Representing Hamlet's ghost on German stages from the 18th to the early 20th
century*

Sylvie Arlaud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/10931>

DOI : 10.4000/ceg.10931

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 367-392

ISBN : 0751-4239

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Sylvie Arlaud, « La représentation du spectre de Hamlet sur les scènes germanophones du XVIII^e au XIX^e siècle », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 63 | 2012, mis en ligne le 07 septembre 2020, consulté le 05 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/10931> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.10931>

La représentation du spectre de Hamlet sur les scènes germanophones du XVIII^e au XX^e siècle

Sylvie ARLAUD

Université Lumière - Lyon 2

Le spectre de *Hamlet* est certainement le fantôme le plus connu et le plus problématique de l'histoire du théâtre¹. S'il est vrai que Lessing pose dans ses 11^e et 12^e lettres de la *Hamburgische Dramaturgie*, en l'opposant à ceux de Voltaire, le spectre de Hamlet comme archétype du revenant "réussi", véritable ressort dramatique de la pièce et clef de voûte de son efficacité cathartique, cette défense ardente du fantôme dans l'économie de la pièce ne suffit pas à clore le débat en Allemagne. Avec Lessing, le spectre continue à hanter les disputes esthétiques qui vont traverser le tournant du XVIII^e siècle et s'inviter dans la querelle des nations, des arts et de l'équilibre entre la raison et l'imagination jusqu'au lendemain de la Première Guerre mondiale. A travers le spectre, ce sont à la fois des questionnements théoriques, sur la nature de l'art, son rapport à la réalité et son expression 'nationale', et des réflexions pratiques sur l'art du comédien et le renforcement du spectaculaire qui s'animent. Pour faire court, le spectre renvoie d'emblée le spectateur et les critiques, que ce soit dans la pratique ou dans la théorie, à la nature illusionniste du théâtre et à ses conséquences². Ajoutons que le spectre

1 Pierre KATUSZEWSKI, *Ceci n'est pas un fantôme, Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporains*, Editions Kimé, Paris, 2011, p. 209 : "Le fantôme théâtral par excellence, c'est bien sûr celui de *Hamlet* qui va devenir dans *Hamlet-Machine* celui du théâtre et de sa mort programmée". Rappelons aussi que dans le dictionnaire des frères Grimm, au mot *Geist* on retrouve une entrée spécifique appliquée au fantôme de Hamlet. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, volume 5, Hirzel, Leipzig, 1854, p. 2629 : "*Der geist im Hamlet*: Wilhelm konnte sich nicht entschliessen, die rolle des lebenden königs dem pedanten zu überlassen, damit der polterer den geist spielen könne. Göthe 19, 175 (*W. M. lehrj.* 5, 6) ; ich habe schon einmal auf einem liebhabertheater den geist im *Hamlet* gespielt. Kotzebue *dr. sp.* 3, 141. *geister auf der schaubühne auch bei uns schon im 16. 17. jahrh., s. z. b. Ayrrer u. d. in der comoedia von Fortunato in den sog. englischen comedien erscheinen drei verstorbene seelen als geister (schausp. der engl. komödianten h. v. Tittmann s. 75)*".

2 A l'acte I, scène 1, Horatio interpelle le spectre par ces mots : "Stay, illusion". Certes traduits dans la version de Schlegel-Tieck par "Steh, Phantom". *Hamlet, Prinz von Dänemark*,

voyage beaucoup et que tous ces débats sont alimentés par des réceptions croisées entre l'espace germanophone, anglophone et francophone.

Pour bien comprendre ces références, un bref retour sur l'histoire de la traduction et de la mise en scène du *Hamlet* de Shakespeare dans les pays germanophones s'impose. Il permettra de mesurer le chemin que le spectre devra parcourir du XVIII^e au XIX^e siècle. Si le "désenchantement du monde" est placé historiquement par Max Weber à l'articulation du Moyen-âge et de la Renaissance, nul doute que les Lumières sont le plus souvent considérées comme le point culminant de cette entreprise, fondée en raison sur l'abjuration de toute superstition³. Les écrits esthétiques de Gottsched, assis en 1737 sur un effort de régulation des arts afin de former une véritable littérature nationale comparable aux normes du classicisme français, bannissent des scènes non seulement le *Hanswurst* mais aussi tout le personnel fantastique, merveilleux et occulte⁴. Cette régulation oppose de fait une culture populaire, qui serait encombrée de croyances d'un autre temps, à une culture véritable et raisonnable. Cependant, si l'on suit l'introduction de Claire Gantet à l'étude sur les spectres dans l'histoire, cette opposition n'est que pure construction et les revenants vont encore longtemps fasciner toutes les couches sociales, des plus cultivées aux moins instruites, même si les psychiatres de la fin de siècle auront garde de ne pas se fourvoyer sur un terrain qui risquerait de les faire basculer définitivement du côté des charlatans⁵.

Ce paradoxe est important, car il se retrouve cent ans plus tard, alors que le positivisme bat son plein et que son approche scientifique et historique entre dans la littérature du tournant du siècle. Les effets sont multiples et se manifestent dans tous les mouvements esthétiques concurrents de cette nouvelle fin de siècle. Naturalisme, symbolisme, expressionnisme, nouvelle

traduction de A.W. Schlegel, in *Shakespeares Werke*, Tempel Studien-Ausgabe, Darmstadt et Berlin, p. 80.

3 Florence DUPONT, *Aristote ou le Vampire du théâtre occidental*, Editions Flammarion, Paris, 2007, p. 86-87 : "Le premier aristotélisme moderne commence donc au milieu du XVIII^e siècle. Quelques rares dates remarquables : 1737, à Leipzig, Arlequin est solennellement expulsé de la scène du théâtre ; 1750, Goldoni écrit et fait jouer *Il Teatro comico* où il déclare sa volonté de rompre avec la tradition de la commedia dell'arte et promeut un théâtre, écrit et littéraire, dont les personnages sont des caractères empruntés à la société italienne ; 1757, Diderot publie les *Entretiens sur le fils naturel*, manifeste pour un théâtre de l'illusion réaliste ; 1750, les bancs installés sur la scène où s'asseyaient les nobles à la Comédie-Française sont supprimés."

4 Ce même mouvement se retrouve un siècle plus tôt en France. Nous renvoyons à Emmanuelle HÉNIN, "Fantôme et Mimésis à l'âge classique : la théorie hantée", in Françoise LAVOCAT, François LECERCLE, (éd.) *Dramaturgies de l'ombre, actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII, 27 au 30 mars 2002*, collection interférences, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p. 229 : "Dans les années 1630, quand le théâtre français s'institutionnalise, le fantôme se sent tout à coup moins à l'aise sur les planches. Lui qui avait hanté avec bonheur la scène du théâtre humaniste trouve difficilement une place dans ce théâtre régi par les lois de la vraisemblance, du *decorum* et de l'expression rhétorique des passions."

5 Claire GANTET, Fabrice D'ALMEIDA (éd.), *Gesperster und Politik*, Wilhelm Fink, Munich, 2007.

objectivité, chaque -isme va à son tour proposer son *Hamlet* et, bien sûr, son spectre. C'est d'ailleurs dans l'articulation entre les deux que l'on note les divergences les plus fructueuses. L'ancrage positiviste qui envahit les arts et les sciences au XIX^e siècle génère des relectures de *Hamlet* où la perspective historique va pousser les traducteurs et metteurs en scène à des retours en arrière étonnants. Ainsi, pour comprendre les représentations du fantôme de Hamlet sur les scènes allemandes avant et après 1914-18, il est nécessaire de revenir sur deux points constitutifs de la réception de ce fantôme dans l'histoire des idées et du théâtre des pays germanophones. Le premier point touche aux réflexions programmatiques que le spectre de Hamlet n'a cessé de produire dès le XVIII^e siècle. Quelle est sa spécificité et en quoi peut-il valoir programme ?

Le second point rejoint l'histoire de sa représentation sur les scènes germanophones depuis 1773 et pose, de fait, la question de l'incarnation et de la force illusionniste du théâtre à partir de ce que Florence Dupont nomme, dans son étude sur l'histoire de la réception de la poétique d'Aristote, la première révolution aristotélécienne du théâtre⁶. Elle place ce premier impact, qui installe l'illusion au centre du théâtre, aux alentours de 1750. Les conséquences de l'illusion toute-puissante touchent, si l'on pense notamment aux écrits de Diderot, tant à l'art du comédien qu'au texte dorénavant érigé en monument ou encore à la scénographie. Diderot évoque en 1758, dans son *Discours sur la poésie dramatique*, un mur fictif qu'il faudrait se figurer entre la scène et l'orchestre et préfigure ainsi le quatrième mur que Brecht fera vaciller deux siècles plus tard⁷. Le spectre figure en ce sens toute la dialectique du texte et de sa représentation, toute la force de la machine illusionniste qu'est le théâtre⁸ et le paradoxe de l'acteur, incarnation d'une absence. Ces réflexions vont sous-tendre l'ensemble des débats sur l'art du comédien. Geneviève Espagne a montré dans son article sur les lettres de Lichtenberg, consacrées à l'interprétation de *Hamlet* par Garrick en 1776, les chemins interculturels de la réflexion sur le "paradoxe du comédien" de Diderot. Ces chemins se retrouvent cent ans plus tard dans les mises en scène qui nous intéressent. Le spectre participe activement à la genèse du théâtre national allemand et, à ce titre, les mises en scène du début du XX^e siècle, loin de faire table rase de l'histoire animée de sa réception, vont imprégner leur relecture de codes empruntés au passé. Le spectre survit ainsi à la

6 Florence DUPONT, *Aristote ou le Vampire*, p. 81.

7 *Ibid.* p. 97.

8 Les approches historiques et esthétiques publiées ces dernières années serviront d'appui à mon étude. Je cite : Claire GANTET, Fabrice D'ALMEIDA (éd.), *Gespenster und Politik* ; Françoise LAVOCAT et François LECERCLE (éd.), *Dramaturgies de l'ombre* ; Pierre KATUSZEWSKI, *Ceci n'est pas un fantôme, Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporains*, Editions Kimé, Paris, 2011 ; Marvin CARLSON, *The Haunted Stage: the Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003 ; Monique BORIE, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Arles, 1997 ainsi que le numéro 5 de l'année 2007 de la *Revue germanique internationale* consacré à *Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme*.

“seconde révolution aristotélicienne”, sise au XIX^e siècle, où le régisseur est remplacé par le metteur en scène. Dans les mises en scène de Max Reinhardt (1909 et 1919), de Leopold Jessner (1924) et de Gerhart Hauptmann (1927), confrontées aux expériences historicistes de John Irving d’un côté et au contre-pied dépouillé de Beerbohm-Tree, d’Edward Gordon Craig à Moscou et de William Poel de l’autre, le spectre déploie des visages multiples, mais tous hérités d’une lecture assidue de l’histoire du théâtre et de l’Histoire des hommes.

Après un retour sur la place du spectre dans la pièce et sur les aléas de sa réception sur les scènes germanophones au XVIII^e siècle, le XIX^e siècle, quant à lui, permettra de poser les bases de sa représentation stéréotypée sur les scènes européennes, prises en tenailles entre la grande vague romantique et le nouvel appareil critique positiviste. Pour illustrer ce propos, les traductions de l’œuvre, mais surtout les critiques contemporaines et les illustrations de plus en plus nombreuses des mises en scène serviront d’outil d’analyse. Ce soubassement historique permettra de mesurer l’intention des quatre mises en scène de *Hamlet* qui ont alimenté les débats critiques du début du XX^e siècle et de questionner la place accordée au spectre dans ces entreprises.

Un spectre éclairé

La première spécificité du spectre de *Hamlet* est qu’il est encombrant. Il occupe, par dialogues interposés, tout le premier acte du drame et revient au troisième acte s’introduire dans le boudoir de sa femme pour enjoindre son fils de tenir sa promesse. Dès la première scène, il est l’objet des craintes et des interrogations des gardes, et peu à peu le cercle des ‘initiés’ va s’élargir. C’est d’abord Horatio qui sert de témoin à l’apparition spectrale, puis c’est enfin Hamlet lui-même qui devient le confident privilégié des révélations du spectre. Le spectre muet renvoie les gardes et Horatio à une énigme. Qui est-il ? Que signifie cette apparition contre-nature. Les hypothèses sont tout d’abord politiques. Le Danemark, tout comme Rome à la veille de l’assassinat de Jules César, serait en péril et les morts pourraient bien être en marche pour mettre en garde les vivants. Ces premières hypothèses servent à élargir le cadre du drame et à exposer la situation précaire dans laquelle se trouve le nouveau roi du Danemark. Lorsque Hamlet, alors que les festivités de la Cour battent leur plein, rejoint Horatio et les gardes pour une quatrième nuit de veille, le mystère lui est enfin révélé. Le crime est certes politique, puisqu’il s’agit d’un régicide, mais surtout d’ordre privé. Tout dans cet acte est fait pour renforcer l’attente et l’attention du spectateur et chaque protagoniste semble vouloir douter de cette apparition. Comme l’avait souligné Lessing, tout dans la présentation de ce personnage à part entière, des détails de ses vêtements à ses déplacements sur et sous la scène, concourt à asseoir sa réalité. Ainsi la régularité des apparitions, les hypothèses des gardes sur sa

fonction et les doutes exprimés par Horatio ne laissent justement aucun doute possible. Shakespeare prend grand soin d'introduire chaque spectateur, du plus cultivé au plus populaire, dans la réalité de sa fiction⁹. Outre les échanges entre Horatio et Hamlet sur la nature des apparitions, tout le folklore traditionnel des apparitions est respecté, alors que les coutumes funéraires, elles, ne le sont justement pas. Le spectre hante chaque nuit le même endroit, à la même heure ; la lune luit et le chant du coq dissout ses traits¹⁰. Sa parole se fait même entendre à l'acte I, scène 5 par trois fois des "enferts", c'est-à-dire du dessous des planches du théâtre, et force les témoins à garder le secret¹¹.

Mais surtout, ce spectre est un élément fondamental de l'intrigue. Il dévoile et expose les événements, privés et politiques, placés avant le début de la pièce, et détermine l'action en réclamant vengeance. S'il confirme le malaise de son fils face au remariage précipité de sa mère avec son oncle, il instille cependant en lui un autre doute, plus fondamental. Peut-on, alors qu'on étudie philosophie et théologie, agir sur les seules injonctions d'un spectre ? Et ce, d'autant plus que la nature de ce spectre est elle-même sujette à caution¹². Est-il divin, est-il démoniaque ? Est-il bien le spectre du père ou n'a-t-il qu'emprunté ses traits ? Cette apparition problématique est alors la clef de l'intrigue que Hamlet choisit de tisser pour corroborer les révélations nocturnes. Le fils simulera la folie, jouera donc la comédie, et fera représenter le récit du fantôme devant les coupables présumés afin de les démasquer. En ce sens, Hamlet vient recréer l'apparition de l'acte I dans la fameuse scène de la souricière. Et les indications que Hamlet adresse aux acteurs renforcent toutes le précepte d'illusion et de mimésis¹³. Au trépassé, il répond par l'acteur. Retenons ce dernier point qui dit beaucoup de l'essence spectrale du théâtre, cabinet d'ombres¹⁴, où le passé devient présence.

9 Freud avait déjà insisté sur ce point dans son essai sur *L'inquiétante étrangeté* en 1919, in Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985, p. 260 : "Nous adaptons nos jugements aux conditions de cette réalité feinte par l'écrivain".

10 Hans-Richard Brittnacher montre dans *Ästhetik des Horrors*, Suhrkamp, Francfort/Main, 1994, p. 77 que ces codes et l'attente qu'ils induisent renforcent l'épouvante.

11 Andrea STADTER, *Hyperion to a Satyr, Hamlet im Kontext zeitgenössischer Rachetragödien 1586-1603*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1989, p. 209 : "Die Individualisierung des Geistes, seine menschlichen Regungen und Leistungen, die Freiheit, die er seinem Sohn in der Wahl der Mittel und Wege lässt, seine Konzentration auf Aufklärung und Schilderung der Ereignisse unter Verzicht auf vermessene religiöse Autorität, die Objektivität der Straftaten – all das hebt Shakespeares Geist von seinen Kollegen ab, macht ihn so beeindruckend und sympathisch und Hamlet zum gehorsamen Sohn, der dennoch weitgehend selbstbestimmt und aus eigenem Antrieb handelt".

12 Ernest Jones a fait le catalogue des conséquences de ces hésitations dans son étude canonique, *Hamlet et Oedipe*, éditions Gallimard, Paris, 1967, p. 46-47.

13 *Hamlet, Prinz von Dänemark*, traduction de A.W. Schlegel, in *Shakespeares Werke*, Tempel Studien-Ausgabe, Darmstadt et Berlin, Acte III, scène 2, p. 126 : "Denn alles was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck, sowohl anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten".

14 Emmanuelle Hénin renvoie à l'étymologie du mot *scène* pour accentuer cette filiation. Emmanuelle HÉNIN, "Fantôme et Mimésis à l'âge classique", p. 230.

Ce petit résumé montre qu'il semble de prime abord tout à fait impossible de faire l'économie de ce spectre. Et pourtant, l'adaptation française proposée par Jean-François Ducis en 1769,¹⁵ qui restera d'ailleurs sous cette forme au répertoire du Français pour les 82 années à venir, parvient à détrôner le spectre et à le reléguer dans le hors-champ du théâtre. Ainsi l'acte premier délaisse le père trucidé et remet Gertrude et Claudius, amoureux maudits, au centre de l'intrigue. Hamlet lui-même n'apparaîtra qu'à l'acte II, seul aux prises avec ce qui ne restera pour le spectateur qu'un fantôme intérieur. A la scène 5 de l'acte II, c'est un Hamlet affolé qui confie à Norceste/Horatio les tourments rapportés par un fantôme que personne, ni sur scène, ni dans l'orchestre, ne peut voir. Ducis interiorise le spectre, tout comme il déshabille l'intrigue de sa charge politique et replace le jeune Hamlet sur le trône, après que celui-ci aura tué Claudius et assisté à la mort de sa mère repentie¹⁶.

Qu'en est-il maintenant de sa fortune en Allemagne ? La première version allemande de la pièce, celle qui a peut-être été jouée par les comédiens anglais en 1628 et dont un texte anonyme a été retrouvé en 1710 sous le titre *Der bestrafte Brudermord*, incarne parfaitement ces *Haupt-und Staatsaktionen* auxquelles Gottsched voulait mettre un terme¹⁷. De *Hamlet*,

15 Notons qu'Hélène Védrine rappelle qu'en France "la traduction de Ducis avait éliminé les apparitions du fantôme, c'est Alexandre Dumas qui les réintroduira". Hélène Védrine, "Qui m'a donné d'un trépassé qui épilogue encore' : le spectre de Hamlet au tournant des XIX^e et XX^e siècles", in *Dramaturgies de l'ombre*, p. 385. En effet, Hamlet n'apparaît qu'au deuxième acte à la scène V "comme poursuivi par un fantôme". De ce point de vue le mouvement d'excommunication du fantôme par les Lumières, puis de réintroduction du spectre sous l'égide des romantiques est comparable en Allemagne et en France. En Angleterre, il est évident que cette distinction n'a pu se cantonner qu'au seul espace de la représentation scénique, où, selon les interprètes, le fantôme était incarné, comme le demandent effectivement les didascalies et les dialogues, ou relégué aux cintres et aux coulisses. A cet égard, l'édition des pièces dans leur version théâtrale datant de 1774 propose des mises en garde "éclairées" sur le bon usage du spectre: *Bell's edition of Shakespeare's plays as they are now performed at the Theatres Royal in London, regulated from the prompt books of each house, by permission with notes critical and illustrative by the authors of the Dramatic Censor*, vol. III, Exeter, 1774, p. 6 : "If criticism or common sense can forgive the idea of a Ghost, this of Hamlet's father lays the foremost claim to pardon and praise, it should be figured above the middle size, and uttered by a round deep mellow voice; the mode of expression rather pompous, to mark a supernatural Being". Et plus loin, p. 20 : "It is justly remarked by Warburton, that Shakespeare has adverted to the Roman Catholic purgatory, though the Danes were at that period Pagans; however, we believe, without reference to an intermediate state, he could not have a shadow of excuse for bringing in a ghost". Une analyse de la pièce de Ducis, tragi-comédie fondée sur La Place, *Hamlet* 1769, qui servira de support aux représentations de la Comédie française pour les 82 années à venir, se trouve aussi chez James M. VEST, *The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire*, University Press of America, Boston, 1989, p. 83. Il y rappelle que la version de Ducis fait d'Ophélie une nouvelle Chimène, puisqu'elle y est la fille de Claudius. Ici aussi, les deux jeunes sacrifiés de Shakespeare, survivent au drame.

16 Gerhard MÜLLER-SCHWEFE, *Corpus Hamleticum. Shakespeares Hamlet im Wandel der Medien*, Francke, Tübingen, 1987, p. 154, cite l'entrée du *Journal Encyclopédique* de 1769 sur la mise en scène de Molé: "Wer weder an Gespenster noch umherwandelnde Geister glaubt, kann diese Erscheinung für die Wirkung einer düsteren Einbildungskraft halten".

17 Hans Daffis suppose que le texte de 1710 a vraisemblablement été écrit dès 1670. Il mentionne Reichard, l'éditeur du *Gothaischen Theaterkalender*, qui indique en 1779

on ne reconnaît plus grand-chose. A la fin, tout comme chez Ducis, le jeune héros est sauvé et s'assoit sur le trône qu'on voulait lui dérober. Mais c'est dans la figure du spectre que la version allemande diffère fondamentalement de la réécriture française. Loin de toute gravité intériorisée, le spectre joue au premier acte des tours aux gardes et fait écho dans ses impulsions comiques à un personnage, ajouté à la pièce, le bien nommé Phantasmo, fou du roi¹⁸, qui fait fonction de miroir comique, de double, de spectre... Le *Hamlet* allemand est ainsi bien plus que son, ou plus exactement, ses originaux – on compte trois versions du texte de *Hamlet*, où peu à peu les traits du fantôme se précisent jusque dans les détails de son habillement – un affront aux règles. Ni la vengeance qui hante l'intrigue, ni même l'apparition du fantôme ne produisent les interrogations métaphysiques qui nous semblent aujourd'hui indissociables du personnage de Hamlet. Car le spectre est à la source de l'interrogation sur la vérité qui sous-tend l'ensemble des monologues de Hamlet et de ses confrontations à la mort, à celle de son père, celle de Polonius et enfin celle de Yorick et d'Ophélie¹⁹. La mort, expérience de la limite et de la transgression, sert ici de correctif au débordement des mots, aux monologues, qui ouvrent la brèche entre les mots et les choses²⁰. Toute l'intrigue de *Hamlet* consiste à arracher le masque des faux-semblants et à faire ré-adhérer les mots aux choses par l'art (du théâtre) d'abord, par les actes ensuite²¹. Mais nous l'avons dit, cette crise fondamentale, qui fera de Hamlet un *alter ego* des grands héros du *Sturm und Drang*, par le biais de la

“Mitteilung von einem ersten deutschen Hamlet, den er in Ekhs Nachlaß gefunden hatte”, Hans DAFFIS, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, Verlag Emil Felber, Berlin, 1912, p. 1.

18 Claire GANTET, Fabrice D'ALMEIDA (éd.), *Gespensster und Politik*, p. 35 : “Die Erforschung der Melancholie und deren Einfluss auf die Gesundheit der Psyche hatte die Vorstellung von den fantasmatibus (d.h. der Einprägung von Bildern der fünf äußerlichen Sinne in der Seele, entsprechend der aristotelischen Lehre) zu ‘phantosmes’ und ‘phantasms’ gewandelt. In dem Werk von Andreas Gryphius wurden Gespensster im Sinne von phantosmes oft in Traum und Wahn verbannt und als Allegorien verwendet”.

19 Il n'est pas possible de revenir en détail sur le contenu même de la pièce, il suffira de rappeler que Hamlet n'a de cesse d'évoquer les traits concrets de la décomposition. La concrétude du corps et de ses limites s'oppose comme correctif à la révélation du spectre. Le chemin du drame va d'ailleurs le confronter plusieurs fois à l'expérience de cette limite : lorsqu'il tue Polonius, mais surtout lorsqu'il saute dans la tombe d'Ophélie.

20 *Hamlet, Prinz von Dänemark*, traduction de A.W. Schlegel, acte I, scène 4 : “Ich rede doch mit dir; ich nenn' dich, Hamlet,/ Fürst, Vater, Dänenkönig: o gib Antwort!/ Lass mich in Blindheit nicht vergehn! Nein, sag':/ Warum dein fromm Gebein, verwahrt im Tode,/ Die Leinen hat gesprengt? Warum die Gruft,/ Worin wir ruhig eingeurnt dich sahn,/ Geöffnet ihre schweren Marmorkiefer,/ Dich wieder auszuwerfen? Was bedeutet's,/ Dass, toter Leichnam, du in vollem Stahl/ Auf's neu' des Mondes Dämmerchein besuchst,/ Die Nacht entstellend; dass wir Narren der Natur/ So furchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,/ Die unsre Seele nicht erreichen kann?”.

21 Gerhard MÜLLER-SCHWEFE, *Corpus Hamleticum*, p. 56 rappelle que le débat autour de la nature du fantôme est tributaire des controverses au tournant du XVII^e siècle sur les apparitions.

lecture de Herder et de Goethe, ne se trouve à aucun moment dans cette adaptation.

Pour faire court, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le *Hamlet* joué sur les scènes germanophones n'a que peu de points communs avec l'original. Et pourtant, la réception de la pièce, et au premier chef de son spectre, entre au cœur des querelles esthétiques de la fin du XVIII^e siècle, où des systèmes concurrents vont cohabiter. Le conflit s'enflamme avec la défense argumentée du spectre de Shakespeare sous la plume de Lessing dans la 11^e et la 12^e lettre de la *Hamburgische Dramaturgie*²². Cette défense est sous le sceau de la critique de Voltaire et s'appuie essentiellement sur des arguments d'efficacité théâtrale. Dans l'essence du spectre se lisent l'essence du spectacle et les règles du spectaculaire. Le revenant est accepté comme pur ressort dramatique et tout débat sur sa vraisemblance est relégué au sein de la pièce elle-même, professant l'autonomie de l'auteur et la distinction fondamentale entre réalité et fiction. Ainsi, le spectre de théâtre, pour être vraisemblable, doit conserver tout le folklore habituel²³. A Vienne, sous la direction de Franz Heufeld²⁴, c'est un *Hamlet* régulé, repris d'après la traduction de Wieland et certains éléments du *Bestrafter Brudermord*, qui s'invite sur la scène autrichienne en 1772-1773²⁵. Si les effets comiques de la première version ne sont pas conservés, la fin reste à l'avenant. Plus que la pièce de la déchéance d'un Etat, le *Hamlet* de Heufeld est, comme le rappelle Manfred Brauneck, un drame familial, dont la fin perpétue la gloire du souverain en rétablissant l'ordre et la filiation²⁶.

22 Gotthold Ephraim LESSING, Elftes Stück in *Hamburgische Dramaturgie*, Reclam, Stuttgart, 1981, p. 63-64 : "Den 5. Junius 1767 : Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehemals geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren".

23 Claire GANTET, Fabrice D'ALMEIDA (éd.), *Gespenster und Politik*, p. 37 : "Die Haltung der Aufklärung zum Gespensterglauben war dennoch ambivalent, nicht zuletzt auf Grund der Faszination, die die Hermetik auf viele Aufklärer ausübte. Der französische Gelehrte und Benediktiner Augustin Calmet (1672-1757) schrieb noch um 1751 mehrere *Dissertation(s) sur les revenants en corps, les excommuniés, les oupires et les vampires*, in denen er versuchte, den Glauben an Gespenster rational zu begründen".

24 Alexander VON WEILEN, *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet von Shakespeare, die Bearbeitung Heufelds und Schröders*, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, Vienne, 1914, p. XI : "Die erste Vorstellung fand am 16. Januar 1773 statt. Josef Lange gab den Hamlet, Steigenreich den König, Stephanie d.J. den Oldenholm, Jaquet den Geist, Heydrich den Schauspieler, die Huber die Königin, die Teutscher die Ophelia".

25 Simon WILLIAMS, *Shakespeare on the German Stage, vol I: 1586-1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 127 : "The last role Ekhoof played before his death in 1779 was the Ghost in Hamlet".

26 Manfred BRAUNECK, *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*, volume 2, Stuttgart, Metzler, 1996, p. 886 : "Ein denkwürdiges Ereignis war die *Hamlet*-Bearbeitung von Franz Heufeld, dem zeitweiligen Leiter des Kärntnertortheaters. Heufeld machte aus Shakespeares Tragödie ein empfindsames Familiendrama, in dem der Titelheld trotz aller Tücke und Hinterlist seiner Umgebung überlebt und über seine Feinde triumphiert. Als

En 1776, après avoir vu la pièce de Heufeld à Prague et avoir lu les notes de Lichtenberg sur le *Hamlet* de Garrick à Londres²⁷, et certainement aussi sous l'impulsion des écrits de Herder publiés en 1773, Friedrich Ludwig Schröder présente sa version à Hambourg. A elle seule, cette version incarne les contradictions de l'époque. Comme le rappelle Simon Williams, si la structure de la pièce se place dans la continuité des pièces régulées à la française, le jeu de Schröder incarne en revanche le nouvel individu volontaire du *Sturm und Drang*²⁸. Schröder, en six actes, réinstalle certaines scènes coupées par Heufeld, parmi lesquelles les injonctions du fantôme venant de la fosse, et place l'apparition du fantôme, dans un souci évident de renforcement de l'angoisse, dans le cimetière²⁹. L'effroi que suscite le fantôme chez les gardes, chez Hamlet et chez le public revient donc au centre de la pièce. Et il n'est guère étonnant que jusqu'au départ de Brockmann, qui jouait Hamlet jusqu'en 1778, Schröder, qui de fait s'essayait à un jeu plus naturel, ait choisi d'incarner le fantôme. Les contemporains garderont d'ailleurs ce spectre en mémoire. Ainsi en témoigne Johann Heinrich Friedrich Müller, acteur viennois envoyé à Hambourg pour rapporter le succès de la pièce :

Schröder spielte die untergeordnete Rolle des Geistes mit einer Täuschung, die Schaudern erregte. Er ging nicht, er schien zu schweben. Ein dumpfer, hektischer Ton, den er angenommen hatte und bis ans Ende beibehielt, brachte eine ungemeine gute Wirkung hervor.³⁰

Schröder suit ici les traces du premier grand fantôme des scènes allemandes, Conrad Ekhof³¹, la figure tutélaire des grands acteurs allemands,

Nachspiel wurde das Ballett die *Rekruten* gegeben". Christine ROGER, "L'introduction de Shakespeare dans les répertoires des scènes viennoises", p. 37-49 : "*Hamlet* offre également une 'fin viennoise' (*Wiener Schluß* ou fin heureuse) aux spectateurs, mais il s'agit cette fois d'un choix dramaturgique fait par l'adaptateur lui-même : le prince de Danemark poignarde Claudius, s'adresse ensuite aux personnes de son entourage en tant que 'témoins' des 'événements effroyables' qui ont bouleversé le royaume et garants de 'son honneur et de sa légitimité' [...] Il devient à cet instant même le nouveau roi de Danemark. Ces deux exemples illustrent à quel point les adaptations étaient tournées vers leur représentation et à quel point il était important pour leurs auteurs de s'attirer les faveurs du public".

27 Georg Christoph LICHTENBERG, *Über Garrick und einige Schauspieler*, in *Allgemeine Bibliothek*, 1777, puis publié sous le titre *Briefe an Heinrich Christian Boie* dans l'édition des *Briefe*, éd. par Ulrich Joost und Albrecht Schöne, Munich, 1983, volume I.

28 Simon WILLIAMS, *Shakespeare on the German stage*, vol. 1, p. 78.

29 *Hamlet, Prinz von Dänemark, ein Trauerspiel in sechs Aufzügen*, nach Shakespeare, in *Friedrich Ludwig Schröders dramatische Werke*, éd. par Eduard von Bülow, introduction der Ludwig Tieck, volume 4, Reimer, Berlin, 1831, p. 279-340. Daniel Nicolaus Chodowiecki dessinera en 1779 la scène du cimetière, acte II, scène 7, avec Johann Brockmann donnant la réplique au fantôme.

30 In *Johann Heinrich Friedrich Müllers Abschied von der kaiserlichen und königlichen Hof- und Nationalschaubühne*, p. 109, cité par Hans DAFFIS, *Hamlet auf der deutschen Bühne*, p. 31.

31 Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, A. Francke, Tübingen et Bâle, 1999, p. 133 : "Es ist EkhoFs Schauspielkunst, welche einerseits auf der

dont le fantôme de Hamlet sera aussi le dernier rôle³². Ainsi, si le fantôme est relégué au plan des personnages secondaires – il n’apparaît qu’en fin de répertoire dans la version de Schröder – c’est son apparition qui retient l’attention du public et permet de mesurer l’évolution de la pratique du jeu des comédiens et de la technique de mise en scène. Le mouvement avait été initié par Lichtenberg, resté sous l’impression de Garrick. Il développe son étude du jeu de l’acteur à partir des rencontres du prince avec le fantôme³³. La description des attitudes corporelles et de la modulation de la voix rend hommage à une nouvelle technique de jeu, ‘naturelle’, fondée sur l’observation de la physionomie et l’imitation des émotions³⁴. Cette technique permet d’augmenter l’effet de réel et de plonger le spectateur dans une identification complète avec le personnage, dont la terreur devient par suite celle du public. Cette vraisemblance est également accentuée par l’effacement du spectre dans la mise en scène de *Drury Lane*. Si le fantôme est bel et bien incarné sur scène, Lichtenberg montre que l’armure se fond dans le décor et que du visage on ne distingue presque rien. De cet effacement témoignent aussi les gravures que McArdell fit d’après Benjamin Wilson et dont Lichtenberg semble avoir proposé une lecture. Là encore, le spectre n’est pas représenté, seule la terreur de Hamlet et la position stéréotypée des mains nous permettent de mesurer le frisson de cette scène 4 de l’acte I.

Bühne die Illusion von Wirklichkeit herstellt, die seit Diderot und Lessing von allen Theoretikern eines bürgerlichen Theaters der Aufklärung gefordert wird, und welche andererseits im Zuschauer Empfindungen erweckt, wie es die Poetik des rührenden Lustspiels und des bürgerlichen Trauerspiels als wichtigstes Ziel der Dramaturgie postuliert”.

32 Sur le jeu de Schröder nous renvoyons à Nina BIRKNER, “*Hamlet* sur la scène allemande : l’apport de Friedrich Ludwig Schröder”, in *Revue germanique internationale*, n° 5, 2007.

33 “David Garrick und die Revolutionierung der Schauspielkunst aus dem Geiste des Empirismus”, in BRAUNECK, vol 2, 1996, p. 659-666.

34 Geneviève Espagne, in *Revue germanique internationale*, n° 5, 2007, p. 184 : “Rappelons par ailleurs que si Lichtenberg n’a pu prendre connaissance du texte de Diderot dans la mesure où, élaboré en 1773, retouché en 1778, il ne fut cependant publié qu’à titre posthume en 1830, il pouvait en revanche connaître directement ou indirectement les *Observations* qu’inspira au Français la brochure d’Antoine-Fabio Sticotti sur *Garrick et les Acteurs anglais*. Elles contenaient déjà la thèse centrale du *Paradoxe* et elles parurent en octobre et novembre 1770 dans la *Correspondance littéraire* de Friedrich Melchior Grimm. Nous aurions là, dans le domaine de l’esthétique théâtrale, un de ces cas de constellation triangulaire sur lesquels insistait déjà Martin BRUNKHORST (‘Garricks Shakespeare-Rollen. Formen ihrer produktiven Rezeption in England und Deutschland’, in *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 22 (1987), p. 151), où la France joua le rôle d’intermédiaire entre les aires culturelles britannique et germanique”.

Ill. 1 : David Garrick (1717-1779) incarnant Hamlet à l'acte I, scène 4, par James McArdell (1729-1765) d'après Benjamin Wilson, mezzo-tinto (1721-1788), 1754. Library of Congress, Gardiner Greene.

La version de Schröder restera encore près de cent années dans le répertoire des scènes germanophones et s'imposera longtemps devant la version, plus proche du texte, publiée en 1798 par A.W. Schlegel³⁵. *Hamlet* change, mais sa réception dans l'Allemagne du XIX^e siècle restera tributaire du rôle qu'il aura joué dans l'histoire littéraire du XVIII^e siècle, où le spectre cristallise toutes les lignes de partage esthétiques et renvoie dos à dos les partisans de la vraisemblance et ceux de l'imagination³⁶. Il entrera même dans la parodie de Johann Friedrich Schink, *Shakespeare in der Klemme, oder wir wollen doch auch den Hamlet spielen*, présentée au *Wiener Kärntnertor Theater* en 1789. Dans cette charge contre le classicisme, l'esprit de

35 Daffis indique p. 62 qu'à Vienne la pièce ne sera jouée dans la version de Schlegel qu'en 1825, à Dresde en 1820, à Munich en 1826 et à Hambourg en 1835.

36 Sur la genèse des postulats du théâtre classique à la française, voir Manfred BRAUNECK, *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*, Metzler, Stuttgart, volume 2, 1996, p. 209.

Shakespeare combat celui de Ducis³⁷. La mise en parallèle de l'esprit du père et de l'esprit "de la lettre" deviendra par ailleurs un effet classique de la parodie et de la satire au XIX^e siècle ; que ce soit dans les pièces ou dans les caricatures, toutes invoquent l'esprit tutélaire de Shakespeare pour mettre en avant la dénaturation de sa pièce.

Le spectre spectaculaire au XIX^e siècle

Le triomphe de *Hamlet* au XIX^e siècle est ainsi aussi le triomphe de son fantôme. Avec la traduction d'A.W. Schlegel, il reprend toute sa place et les mises en scène, sous l'impulsion des grands acteurs anglais, David Garrick, John Philip Kemble, Charles Kemble, Charles Kean³⁸, vont remettre à l'honneur l'épouvante, le pur spectacle du premier acte. La mode est au revenant. Les fantômes hantent les romans, les nouvelles, les poèmes et les pièces romantiques³⁹. Ils sont l'incarnation de la liberté absolue et transgressive de l'art et s'invitent jusque dans la science⁴⁰. Tieck signe en 1796 son essai *Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, où il pose les bases de ce que sera le drame romantique. Le revenant devient programme⁴¹. Le spectre de Hamlet va donc prendre de l'importance, comme en témoignent les nombreuses gravures et illustrations des représentations où la rencontre de Hamlet avec son père devient un sujet de choix. Ce que l'on ne voulait pas représenter sur scène au XVIII^e siècle vient inonder les arts

37 Gerhard MÜLLER-SCHWEFE, *Corpus Hamleticum*, p. 161.

38 "Die Entwicklung der Schauspielkunst in England", in Manfred BRAUNECK, volume 3, p. 427-435.

39 Sur le théâtre romantique nous renvoyons à Manfred BRAUNECK, *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*, Metzler, Stuttgart, volume 3, 1999, p. 67-97.

40 David FARLEY-HILLS, John MANNING, Johanna PROCTER (éd.), *Critical responses to Hamlet 1600-1900, volume 4: 1850-1900*, première partie, AMS Press, New York, 2006, p. 118, citent l'étude du médecin John Ferriar: *Essay towards a Theory of Apparitions*, 1813.

41 "Die Kategorie des Wunderbaren, die Tieck als Schlüsselbegriff im Werk des elisabethanischen Dramatikers herausgearbeitet hatte, wurde eine der Grundlagen auch seiner eigenen Theaterauffassung. Tieck faszinierte dabei die Erschließung des Traumhaften, des Wahnhaften, der 'Geheimnisse der Nacht' für die dramatische Fabel und die Dramaturgie, die dazu führt, dass der Zuschauer nie auf irgendeinen Gegenstand einen festen bleibenden Blick heftet, dass der Dichter die Aufmerksamkeit beständig zerstreut und die Phantasie in einer gewissen Verwirrung erhält, damit seine Phantome nicht zu viele körperliche Konsistenz erhalten..." (in K. Hammer, I, 1987, p. 216) cité par Manfred Brauneck, p. 82. Ludwig Tieck note en 1793 : "Die Geister der Tragödie treten nur auf, um die tragische Wirkung auf das höchste zu bringen. Im *Hamlet* erreicht die Szene zwischen ihm und seiner Mutter einen hohen Grad des Pathetischen, als der Geist eintritt und der Szene einen neuen, noch kühnern Schwung gibt. Durch Hamlet's Erstaunen, Schauern und Zittern im ersten Akt... hierdurch lässt uns der Dichter gar keinen Zweifel an der Existenz der Geister selbst übrig", Ludwig TIECK, "Über die Behandlung des Wunderbaren in der Tragödie", in *Schriften 1789-1794*, volume I, édité par Achim Höltern, Deutscher Klassiker Verlag, Francfort/Main, 1991, p. 708-709 ; sur l'apparition du spectre dans l'économie dramatique lire p. 711-712.

graphiques. Cruikshank, Benjamin Wilson, Chodowiecki, Füssli⁴², Delacroix, Gilbert, tous illustrent les mises en scène de leur temps et dessinent la rencontre entre le revenant et Hamlet⁴³. Ces gravures disent beaucoup de la fortune du fantôme au XIX^e siècle et permettent de résumer quelques codes dans sa représentation⁴⁴. Posons d'abord qu'elle est double. Elle tient certainement à sa propre figure mais aussi à l'effet que produit le spectre sur les vivants. En ce sens, l'iconographie du spectre reproduit les débats sur la dramaturgie propre à l'apparition et se concentre sur la scène 4 du premier acte.

L'illustration de cette rencontre par Füssli, Suisse d'origine et Anglais d'adoption, pose d'emblée la représentation du spectre dans son contexte interculturel. Tout comme les réflexions de Diderot et de Lichtenberg s'appuyaient essentiellement sur le jeu de David Garrick⁴⁵ et servirent de fondement à un renouveau du jeu dans les deux pays, la commande faite par Boydell à Füssli pour sa *Shakespeare Gallery* en 1788 entre dans la continuité d'un renouveau national anglais, auquel le festival Shakespeare de 1769, sous l'impulsion de Garrick, n'est pas étranger. Laurent Bury a analysé en détail les qualités spectrales des peintures de Füssli, et il suffira de rappeler avec lui la description que propose l'*Encyclopaedia Britannica* en 1848 de sa peinture de 1789 de l'acte I, scène 4⁴⁶. Ajoutons simplement que dans le dessin

42 Laurent BURY, "L'homme qui aimait les spectres, Fuseli, peintre shakespeareien", in *Sillages critiques*, n° 8, 2006, *La lettre et le fantôme, Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, sous la direction d'Elisabeth ANGEL-PEREZ et Pierre ISELIN, p. 85-99 : "De son côté, le fantôme du père de Hamlet fait une apparition très remarquée, d'une sobriété exemplaire (gravé par R. Thew en 1796, n° 8 de la Shakespeare Gallery). Là encore, il semble qu'un dessin ait précédé le projet même de Boydell. Lorsqu'elle fut exposée cette œuvre suscita une admiration quasi unanime : 'The stately majesty of the ghost of Hamlet's father, contrasted with the expressive energy of his son, and the sublimity brought about by the light, shadow, and general tone, strike the mind with awe' (Knowles, p. 78). Pour cette illustration de ce qui reste la plus connue des œuvres de Shakespeare, Fuseli semble s'être autocensuré, en limitant au strict minimum l'agitation de ses personnages. [...] Chez Fuseli, les esprits voltigent, mais les revenants marchent : le père de Hamlet a les pieds sur terre, et seul le halo de lumière qui l'entoure désigne le surnaturel en lui. L'agitation est du côté des vivants, mais c'est d'une excitation contenue qu'il s'agit".

43 Stuart SILLARS, *Painting Shakespeare, The Artist as Critic, 1720-1820*, Cambridge University Press, 2006.

44 Pierre KAPITANIAK, "Le vêtement du fantôme dans le théâtre élisabéthain", in Françoise LAVOCAT, François LECERCLE (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*, p. 141-161. Dans son article, il montre le caractère d'exception du spectre de Hamlet parmi les spectres contemporains – il est le premier spectre en armure – et le replace dans le contexte traditionnel de la représentation des spectres sur scène. Ainsi le linceul, la blancheur et l'apparence humaine font partie des caractéristiques fondamentales des représentations spectrales sur scène.

45 La source de Diderot est la traduction en français par Antoine Fabio Sticotti de l'essai de John Hill, *The Actor : A Treatise on the Art of Playing* (1750) sous le titre *Garrick, ou les acteurs anglais* en 1769, cf. Brauneck, volume 2, 1996, p. 661.

46 Laurent BURY, "L'homme qui aimait les spectres, Fuseli, peintre shakespeareien" : "En 1848, William Hazlitt et le peintre Benjamin Robert Haydon rassemblent les articles qu'ils ont rédigés pour la septième édition de l'*Encyclopaedia Britannica* : Fuseli y fait l'objet d'un éloge ambigu, par lequel il se voit refuser le statut de véritable spécialiste de Shakespeare. 'The finest

préparatoire de 1780-85, les personnages restent comme hors du temps et de toute représentation scénique. Les rapports de force sont identiques, mais les murs du château et les vagues de l'océan n'y sont pas visibles.

Ill. 2 : *Hamlet, Horatio, Marcellus et le spectre de son père*, par Johann Heinrich Füssli (1741-1825), dessin à l'encre de Chine sur carton, (38 x 49,5 cm), 1780-1785.

En ce sens, Füssli s'émancipe du *diktat* classique de la vraisemblance. Il choisit un Hamlet presque abstrait, tant les vêtements (ou leur absence) sont recouverts par la dynamique des mouvements. Plus que des traits individuels, ce sont des formes et des rapports de force qui intéressent le peintre. La simplicité du cadre en témoigne également. Les deux sphères, celle des vivants et celle du revenant, sont ainsi clairement délimitées par des contrastes de couleur. L'impensable retour du défunt se traduit aussi par le renversement des codes : la lumière appartient au père casqué, entouré d'un halo lumineux, les ténèbres au fils et aux soldats qui le retiennent. Cette inversion préfigure évidemment toute la fascination de la poésie romantique pour la nuit et les ténèbres, mais aussi les interprétations psychologiques du drame de *Hamlet*, où la rencontre avec le fantôme fait que le protagoniste bascule dans la folie et sa mort programmée. Les attitudes posent également

conception of a ghost that ever was painted, was the Ghost in Hamlet on the battlements. There it quivered with martial stride, pointing to a place of meeting with Hamlet; and round its vizored head was a halo of light that looked sulphureous, and made one feel as if one actually smelt hell, burning, cindery, and suffocating. The dim moon glittered behind; the sea roared in the distance, as if agitated by the presence of a supernatural spirit; and the ghost looked at Hamlet, with eyes that glared like the light in the eyes of a lion, which is savagely growling over his bloody food. But still it was a German ghost, and not the ghost of Shakespeare. There was nothing in it to touch human sympathies combined with the infernal". Citation: Todd RUTHVEN, *Tracks in the Snow ; Studies in English Science and Art*, London, The Grey Wall Press, 1946, p. 75-76.

l'antinomie des deux groupes. Père et fils partagent une gestuelle qui mène pour les deux vers un hors-champ. Le père désigne l'endroit où il pourra révéler son secret. Le fils tend son bras vers le ciel, sa paume reste ouverte, signifiant son abandon complet et préfigurant la promesse qu'il fera au spectre. Terreur et fascination se rejoignent dans une même posture. Assez symptomatiquement, les commentateurs de l'*Encyclopaedia Britannica* ont voulu voir dans ce spectre un spectre "germanique". Le contexte historique, teinté de montée des nationalismes et de course à l'excellence et à l'originalité artistiques, y est évidemment pour quelque chose⁴⁷.

Presque quarante années plus tard, on retrouve une composition comparable chez Delacroix. Mais à la différence de Füssli, Delacroix commence à peindre sous le choc de son voyage en Angleterre en 1825, et surtout sous celui de la représentation anglaise de *Hamlet* par Charles Kemble à Paris en 1827⁴⁸. Il produira plusieurs variations sur la pièce, où le fantôme et Ophélie y tiennent des rôles à part et dont les traits de Hamlet renvoient aux siens. Dans la version de 1843, le fantôme apparaît en armure, le cadre est la terrasse du château d'Elseneur. Tout dans la gravure de Delacroix accentue les contrastes entre le père et le fils et montre la douleur de cette apparition qui fait revenir ce qui n'est plus.

Le père se tient à l'arrière-plan mais dépasse par sa taille et sa posture son fils. Le spectre brandit son bâton de commandeur et sa rectitude physique semble traduire sa rectitude morale. Sa main gauche touche son front et forme une ligne de force qui mène vers les bras de Hamlet, lequel, courbé, recule en se protégeant le visage. Chez le père, tout mouvement est figé, comme arrêté dans le temps ; chez le fils, tout est mouvement et nervosité. Seul le fils projette une ombre, qui le sépare du fantôme, accentuant encore le jeu avec les limites du représentable et du surnaturel. Deux temps se font face, deux styles artistiques aussi, où l'imaginaire médiéval vient nourrir le nouveau visage romantique. En ce sens, les gravures de Delacroix peuvent être lues comme un programme esthétique, où le nouvel art, incarné par Hamlet, son *alter ego*, fait face aux arts du passé. Notons que ce spectre est encore plus terrestre que celui de Füssli et marque une tendance intéressante de sa représentation au début du XIX^e siècle⁴⁹. En effet, ce spectre, à la différence

47 Rappelons que l'article paraît en 1848, alors que l'Allemagne semble vouloir s'appropriier *Hamlet*, et il est amusant que pour prendre le contre-pied de *Hamlet ist Deutschland* de Ferdinand von Freiligrath, le fantôme y devient allemand !

48 Kimberly RHODES, *Ophelia and Victorian visual culture. Representing body politics in the nineteenth century*, Ashgate, 2008, p. 51 : "Un tournant de la réception de *Hamlet* a lieu en 1827 avec la représentation au théâtre de l'Odéon par Charles Kemble. Le tout-Paris romantique assiste à la pièce et s'ensuit une vague littéraire, picturale et musicale qui infléchit la lecture de la pièce en donnant plus de poids aux fantômes intérieurs de Hamlet". Nous renvoyons aussi à Robert I. EDENBAUM, "Delacroix's 'Hamlet' Studies", in *Art Journal*, volume 26, n° 4 (1967), p. 340-351.

49 On peut rapprocher cette grande familiarité du spectre de l'interprétation proposée par Charles Kemble de la pièce en 1817, et plus tard en 1827. En effet, Gerhard MÜLLER-SCHWEFE rappelle dans *Corpus Hamleticum Shakespeares Hamlet im Wandel der Medien*, Francke

de celui de l'illustration de John Gilbert⁵⁰, blanc et vaporeux, reste ancré dans la réalité de son temps et semble bien plus concret que son fils, à la seule différence qu'aucune ombre ne se détache de son corps.

Ill. 3 : *Hamlet, le fantôme sur la terrasse (acte I, scène 5)*, lithographie par Eugène Delacroix (1798-1863), 1843. Paris, Musée Eugène Delacroix, © RMN – Grand Palais (Musée du Louvre) / Gérard Blot.

Verlag, Tübingen, 1987, p. 150, que le fantôme chez Kemble inspire davantage le respect que la crainte. En remplaçant le chant du coq par une musique scénique, Kemble accentue encore la normalisation, ou peut-être la poétisation du fantôme.

⁵⁰ Alan R. YOUNG, *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*, University of Delaware Press, 2002, p. 96. John Gilbert signe les illustrations pour les trois volumes des *Shakespeare's Works* de Howard Staunton. Howard STAUNTON, *The Plays of Shakespeare* ; the illustrations by John Gilbert ; engraved by the brothers Dalziel, Routledge, Londres, 1858-1860.

III. 4 : *Hamlet en présence du spectre de son père (Hamlet, acte I, scène 5)*, lithographie par John Gilbert, 1858-1860.

Chez Gilbert, le fantôme est tout en transparence, baigné dans les rayons de la lune, seul son casque fantastique rappelant vaguement son armure. Il flotte dans les airs, son linceul blanchâtre se termine en lambeaux qui effacent les murailles. Son fils, en habit de deuil, recroquevillé à terre, cache son visage devant le prodige. L'illustration dépasse délibérément toutes les possibilités de représentation scénique réelle. Et pourtant, cette tendance va venir s'inviter sur scène avec la version opératique de *Hamlet*, proposée en 1868 par Ambroise Thomas. Et c'est la course au spectaculaire qui se met en branle et renvoie de fait à la question de la place du spectateur au théâtre, reflété par la place de Hamlet dans le drame. C'est un spectre au casque tout aussi spectaculaire, en armure blanche scintillante, qui s'extrait du vaste panorama nocturne de l'opéra. Le choc visuel de cette première scène est renforcé par la dernière scène de l'opéra, où le spectre vient restituer l'ordre tel un *deus ex machina* et enjoint une dernière fois son fils de respecter sa parole. Hamlet transperce alors Claudius. Ce petit détour par la représentation

visuelle du spectre est essentiel car il montre que, dès la redécouverte de la tragédie, au tournant du XVIII^e siècle, la pièce s'émancipe volontiers du seul cadre du théâtre et que dans l'iconographie, tout comme dans les mises en scène, deux écoles se font face : la première accentue le spectaculaire et le fantastique de l'apparition, reléguant le fils à l'arrière-plan ; la seconde choisit, dans la lignée de Lichtenberg, une lecture plus 'naturaliste' et confie au fils le soin de transmettre toute la terreur de la situation au spectateur. L'acteur est alors bel et bien, par le truchement de la peinture, le miroir de la nature.

Le spectre comme revenant au début du XX^e siècle

Au XIX^e siècle, *Hamlet* est devenu l'une des pièces de Shakespeare les plus jouées sur les scènes allemandes. Dès 1912, Hans Daffis a récolté les statistiques des répertoires germaniques et parvient à la conclusion que *Hamlet* est jusque vers 1867 la pièce de Shakespeare la plus jouée sur les scènes germanophones ; à partir des années 1870, la pièce recule pour rester cependant à la cinquième place des pièces de Shakespeare les plus jouées en Allemagne et en Autriche⁵¹. La popularité de *Hamlet* est telle qu'il devient dans la seconde moitié du XIX^e siècle l'incarnation de l'homme moderne, et ses personnages envahissent les poèmes, les romans, les nouvelles, les peintures, les essais philosophiques. *Hamlet* constitue à ce titre une source d'inspiration interculturelle, et avec chaque nouveau travestissement ses personnages gagnent en autonomie⁵². Cette émancipation sera surtout celle d'Ophélie, dont les préraphaélites, de Millais à Burne-Jones, feront une nouvelle icône. Elle sera la source d'inspiration pour Ambroise Thomas et son opéra dont le quatrième acte est écrit à sa gloire, pour Rimbaud et, à sa suite, pour les expressionnistes allemands, de Georg Heym à Gottfried Benn. Les naturalistes Arno Holz et Johannes Schlaf retournent quant à eux vers la pièce et l'utilisent comme soubassement intertextuel à leur nouvelle expérimentale et programmatique *Papa Hamlet*. Comme le montre Claire Gantet, loin d'évacuer le spectre de l'équation, le positivisme le fait entrer dans la science⁵³. Les psychologues, avec quelques réticences cependant, les historiens et les philosophes se plongent dans les sources scientifiques de

51 Hans DAFFIS, *Hamlet auf der deutschen Bühne*, p. 109.

52 Claire GANTET, Fabrice D'ALMEIDA (éd.), *Gespenster und Politik*, p. 38 : "Die Romantik entwickelte eine Ästhetik des Schauers, wodurch das Gespenst neue Macht über die Menschen erhielt. Zwischen politischer Agitation, Öffentlichkeit, Schauer, Lachen und Abwehr entstand eine Art Faszination, die sich in der Belletristik entfaltete. Die Figur des Gespenstes fasste die abergläubische Religiosität der Vergangenheit zusammen, versinnbildlichte aber auch alle gegenwärtigen latenten politischen Vorstellungen".

53 Thomas MÜLLER, "Die Psychiatrie und das Phänomen der Erscheinungen im späten 19. Jahrhundert", *ibid.*, p. 253-270 ; Diethard SAWICKI, *Leben mit den Toten. Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus*, Paderborn, 2002 ; Corinna TREITEL, *A Science for the Soul. Occultism and the Genesis of the German Modern*, Baltimore, London, 2004.

l'apparition⁵⁴. Le spectre en littérature est aussi soumis à un régime scientifique, où l'on tente de scruter ses références philologiques et ses fondements psychologiques. Hippolyte Taine, Paul Bourget, Otto Ludwig et Georg Brandes font un nouveau sort au héros et à son spectre, remettant au cœur de l'intrigue la propre biographie de l'auteur⁵⁵. Une traduction originale intitulée *Le spectre de Hamlet, par Shakespeare, chefs d'œuvre de la littérature étrangère revus par J. Gondry du Jardin*, l'Ami des Campagnes, Paris, 1884, revient ainsi aux traductions du XVIII^e siècle tout en mettant le spectre au premier plan. L'effort philologique porte des fruits pour le moins étranges car une note en exergue replace le spectre dans le contexte historique de la pièce : "La scène se passe en Danemark, à une époque où ce pays était encore imbu des erreurs du paganisme et de la croyance que les âmes des personnes mortes en état de péché étaient forcées d'errer pendant la nuit, en expiation de leurs fautes : de là le spectre de Hamlet"⁵⁶. Le spectre survit donc parfaitement aux efforts positivistes. Et comme l'a montré Hélène Védrine dans son étude sur la mise en scène de *Hamlet* en 1899 avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre, le spectaculaire cède le pas, et père et fils semblent ici de "même nature"⁵⁷.

Mais ce recul du spectaculaire, qui avait pourtant fait la fortune du spectre à l'époque romantique, s'explique aussi par un renversement plus profond parmi les artistes fin de siècle. La frontière entre le monde des vivants et celui des morts s'effrite. À ce titre, la pièce programmatique d'Ibsen, *Les Revenants*, a été vécue par la génération des naturalistes et des symbolistes

54 Carl THÜRNUAU, *Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts, ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Mayer et Müller, Berlin, 1906 ; Friedrich GUSTAV, *Hamlet und seine Gemüthskrankheit*, G. WEISS, Heidelberg 1899 ; Hans LAEHR, *Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen*, 1898 ; Friedrich PAULSEN, *Hamlet in Schopenhauer, Hamlet, Mephistopheles. Drei Aufsätze zur Naturgeschichte des Pessimismus*, W. Hertz, Berlin, 1900, p. 95-173 ; G.Fr. STEDEFELD, *Hamlet, ein Tendenzdrama Shakespeares gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des Montaigne*, Gebr. Paetel, Berlin, 1871 ; Alcée BIAUTE, *Etude médico-psychologique sur Shakespeare et ses oeuvres, sur Hamlet en particulier*, Nantes 1889 ; John Charles BUCKNILL, *The Psychology of Shakespeare*, Anton DELBÜCK, *Über Hamlets Wahnsinn*, Hambourg 1893 ; Karl WEBER, *Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet, gehalten an der Universität zu Berlin, zuerst im Wintersemester 1859-60, zuletzt 1871-72*, Verlag von Wilhelm Hertz, Bessersche Buchhandlung, Berlin, 1875 ; Hans ANKENBRAND, *Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance*, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1906. Ernest JONES fait un récapitulatif des différentes interprétations médicales de la folie de Hamlet dans *Hamlet et Oedipe*, éditions Gallimard, Paris, 1967, p. 65-66. Il cite notamment l'interprétation de Laehr qui voit dans le recours à la mélancolie de Hamlet une explication plausible pour l'apparition du spectre comme simple hallucination.

55 Suren LALVANI, *Photography, Vision, and The Production of modern bodies*, State University of New York Press, Albany, 1996, p. 1.

56 L'effort historiciste ressemble ici davantage à une excuse pour forcer les traits du spectre. La didascalie de la scène 2 de l'acte I lui donne tous les accessoires du fantôme d'opéra : "Le spectre paraît au fond de l'esplanade : il est armé de toutes pièces : à sa jambe gauche il traîne une chaîne, dans sa main droite il porte le bâton de commandement ; la visière de son casque est levée ; sa chevelure est grise, et ses traits dénotent la douleur", p. 19.

57 Hélène VÉDRINE, "Qui m'a donné d'un trépassé qui épilogue encore", p. 401.

comme une véritable révélation⁵⁸. On y retrouve cette fatalité de la survivance du passé dans le présent dont Hofmannsthal avait formulé l'angoisse créatrice dans son essai sur *Gabriele d'Annunzio* en 1893 :

Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zauberlehrlings! Wir haben aus den Toten unsere Abgötter gemacht; alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet; wir haben diese Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollere Kraft als das Leben erträgt; mit der Schönheit unserer Sehnsucht und der Kraft unserer Träume.⁵⁹

Cette phrase pourrait décrire la double nature du spectre de Hamlet. Revenu d'entre les morts, il ouvre le gouffre des enfers pour tous les protagonistes. Lorsqu'il décide de suivre le spectre, Hamlet a déjà accepté la mort. "Mein Leben acht' ich keine Nadel wert" (p.94, acte I, scène 4). Hypérion idéalisé, le père incarne dans sa perfection la mort de son fils. Les interprétations psychanalytiques, dont Freud n'est que la voix la plus célèbre, vont terminer d'intérioriser ce spectre et de l'ériger en incarnation du passé refoulé et en pulsion de mort. Ainsi, le théâtre est cette machine magique qui fait revivre le passé et les morts⁶⁰.

A cette réappropriation et modernisation de ce qui est devenu un mythe répond aussi un effort de réinterprétation scénique qui passe, encore une fois, par deux tendances. La première, appuyée sur le positivisme et ses efforts philologiques, retourne aux sources scéniques et textuelles de la pièce élisabéthaine ; la seconde prône la transposition de la pièce dans le monde contemporain. Les recherches sur la scène du *Globe* et son architecture particulière vont inspirer des relectures techniques du drame. Beerbohm-Tree fait, en 1907, une tournée en Europe avec son *Hamlet* joué devant des paravents minimalistes, dont les couleurs changent en fonction des actes. Ces mêmes contraintes scéniques, ainsi que les recherches sur les sources de Shakespeare et la redécouverte du premier quarto de *Hamlet*, associées à la lecture du *Bestrafter Brudermord*⁶¹, vont pousser William Poel à sa création de 1881 avant la fondation de la *Elizabethan Stage Society*⁶², où le dépouillement de la scène est une réponse à l'excès historiciste des mises en scène spectaculaires de John Irving⁶³.

58 Peter SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Francfort/ Main, 1963, p. 22-31.

59 Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in zehn Bänden, Reden und Aufsätze 1*, Fischer, Francfort/Main, 1973, p. 174.

60 Marvin CARSLON, *The haunted stage*, p. 2 : "The present experience is always ghosted by previous experiences and associations while these ghosts are simultaneously shifted and modified by the process of recycling and recollection".

61 Hubert C. HEFFNER, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 9, n° 1, 1958, p. 65 écrit un compte rendu sur l'étude de Jacob Isaacs, *William Poel's Prompt-Book of Fratricide Punished* où le retour aux sources devient un moyen de défaire le drame des clichés qui l'encombrent.

62 "Das englische Theaterwesen um 1900", in Manfred BRAUNECK, volume 2, 1996, p. 852.

63 Stanley WELLS (éd.), *Shakespeare in the Theatre, An Anthology of Criticism*, 2000.

Un équivalent de ces expériences de renouvellement scénographique peut se retrouver dans le *Hamlet* que Max Reinhardt propose au *Künstlertheater* de Munich en 1909⁶⁴. A cette différence près que Reinhardt ne semble pas vouloir choisir entre les deux écoles. La pièce est ainsi d'abord jouée à Munich, dans les contraintes de la scène en relief du petit *Künstlertheater*, avant de venir réintégrer le *Deutsches Theater* de Berlin avec son dispositif technique innovant. L'apparition du fantôme devient une fois de plus la mesure-étalon du spectacle. Siegfried Jacobsohn rappelle dans la *Schaubühne* l'atmosphère du premier acte transposé sur la grande scène du théâtre de Reinhardt à Berlin :

Den *Hamlet* brachte Reinhardt aus München mit. Die gleiche Aufführung, nur in anderer Gestalt. Nicht mehr auf dem schmalen Brett des Münchner Künstler-Theaters, sondern auf der vollen Bühne des Deutschen Theaters, im schnelleren Szenenwechsel der Drehbühne und bemüht, die unheimliche Nebelwelt der Münchner Bühne in den neuen Dimensionen zu bewahren. (...) Der Geist des Alten erschien mit Krone, Schwert, wallendem Mantel im Fast-Dunkel; Hamlet, Horatio, Marcellus, gebannt im Licht, klammerten sich bebend an Hamlet. Der Schwur geschah unter gestirntem Himmel: die Nachtszenen standen in Rembrandtschem Licht.⁶⁵

On le voit sans peine, le parti-pris est celui que l'on trouvait déjà dans la mise en scène de *Drury Lane*. L'éclairage, et l'on peut penser ici à l'intérêt que Reinhardt porte au cinéma⁶⁶, est ici renforcé et sert à délimiter les sphères des vivants et des morts. Le spectre reste dans l'ombre, et permet à Bassermann, puis à Moissi, de briller dans la lumière⁶⁷. Mais contrairement à ce que peut laisser suggérer cette description, Reinhardt ne fait en aucun cas preuve de retenue. Alfred Kerr, qui revendique la critique comme correctif aux tendances à la démesure opératique de Reinhardt⁶⁸, met justement en

64 William SHAKESPEARE, *Hamlet, Prinz von Dänemark, Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters nach Inszenierungen von Max Reinhardt*, Berlin, 1912, p. 19.

65 Siegfried JACOBSON, in *Schaubühne*, 5. Jg Nr 26/27, 1.7.1909 S.12, GS 1 S.480, in Günther RÜHLE, *Theater in Deutschland, 1887-1945 Seine Ereignisse, seine Menschen*, S Fischer, Francfort/ Main, 2007, p. 159. Le renvoi aux couleurs crépusculaires de Rembrandt avait déjà été formulé par Hugo von Hofmannsthal, qui collabore avec Reinhardt depuis la mise en scène d'*Elektra*, dans son essai sur *Shakespeares große Herren und Könige*. Il y associait le génie de Rembrandt aux tragédies de Shakespeare.

66 Le spectaculaire du premier acte fera de *Hamlet* une surface idéale pour les expériences cinématographiques. Ainsi Georges Méliès, fidèle à son cinéma de prestidigitatation, propose ses apparitions du spectre dans sa version de 1907. En 1910 August Blom tourne une version danoise à Elsenaur.

67 Evidemment le spectre est ombre, en ce sens le choix de Reinhardt entre aussi dans une longue tradition. Ajoutons que le spectre incarne dans le drame le crime resté caché, et à ce titre l'ombre est encore une fois naturelle. L'essai de Freud sur l'inquiétante étrangeté donne d'ailleurs une définition de Schelling qui dans ce contexte est éclairante : "On qualifie de unheimlich tout ce qui devrait rester ... dans le secret, dans l'ombre, et qui en est sorti", FREUD, p. 221.

68 Alfred KERR, "Ich sage, was zu sagen ist". *Theaterkritiken 1893-1919*, (éd. par) Günther RÜHLE, Fischer, Francfort/Main, 1998 ; p. 383 : "Die Kritik hat Herrn Reinhardt Schritt vor Schritt gezwungen, seinem Hange zum Äusserlichen, zur Bilder-Bühne (zum

avant les conséquences de cette mise en espace pour l'apparition du spectre à la quatrième scène de l'acte I :

Seine Drehbühne hat schreckliche Nachteile. Beerbohm ist ein elender Schauspieler, doch seine drei stummen Stoffwände wirkten anders. Seine trübe Hamletswelt, nordisch-tragische Welt in der Halbfinsternis dieser starren-schattigen Begrenzungen; und auf diesem Grund (elend gespielt) Bildsuggestionen. Bei Reinhardt ist schon auf der Terrasse der Geist unangenehm nahe. Dazu beiläufig: welcher Stimmtön – aus Hamlets spukendem Vater? Knarrend (Mit dem Troste, dass die Geisterwelt fortfährt, Kulmbacher Bier zu trinken).⁶⁹

Le spectre serait-il déjà d'un autre temps ? C'est tout du moins ce qui ressort du décalage entre les critiques et la mise en scène.

Le spectre entre dans l'Histoire : 1914-1918

Le retour sur le spectre de 1909 permet de mieux considérer l'énorme fossé que représente la Première Guerre mondiale. En 1919, Reinhardt, qui travaille aussi au projet des *Salzburger Festspiele* avec Hugo von Hofmannsthal et Hermann Bahr, revient à nouveau vers *Hamlet* ; mais cette fois pour sa scène gigantesque, construite dans le cirque Schumann, le Théâtre des 10 000. Le gigantisme de l'architecture, qui cite librement celle du théâtre grec, renvoie aussi au changement de paradigme que représente l'entrée dans le XX^e siècle. La masse s'invite au théâtre, mais s'invite-t-elle sur scène ? Ernst Stern, le décorateur de Reinhardt, a rappelé dans ses mémoires que le choix des costumes s'est imposé à lui par les circonstances historiques. En assistant aux répétitions, il avait vu les techniciens porter, à cause du froid, leurs anciens uniformes. C'est ce hasard qui a conduit le costumier à privilégier des habits peu marqués historiquement, mais à la charge symbolique claire, puisque tous les personnages militaires, y compris le spectre, étaient coiffés du casque d'acier des fantassins de 1915⁷⁰. Toutefois, ces costumes, qui préfigurent pourtant ceux que Jessner utilisera en 1926, ne seront pas au centre des recensions. Les critiques se concentrent plutôt sur le spectaculaire affiché de la mise en scène de Reinhardt, notamment dans les scènes d'apparition. Ainsi le premier acte semble disproportionné, tant dans la technique qu'il emploie que dans sa longueur. Jhering ne comprend pas ces choix scénographiques :

Gewand-Haus), zur Veroperung Shakespeares zu entsagen. ... Kritik ist Widerstand. Kritik ist: Zurechtrenken".

⁶⁹ *Ibid.*, p. 384.

⁷⁰ Ernst STERN, *Bühnenbildner bei Max Reinhardt, mit 27 Zeichnungen des Verfassers*, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, DDR, Berlin 1983, p. 149 : "Dem Geist des Vaters sowie allen Personen militärischen Charakters gab ich den Stahlhelm des Heeres als Kopfbedeckung".

Warum gibt Reinhardt, wenn er für die Hauptszene die neutrale Bogen- und Treppenarchitektur hat, die Auftritte des Geistes nicht als zusammengerissenes Vorspiel? Warum spielt er sie vor sternbesetztem Rundhorizont, vor wirklichem Himmel, bei Gespensterdampf und mit opernhafter Versenkungsmaschinerie? Warum erstrebt er bei den Kirchhofszenen dieselbe Umständlichkeit? Wenn Reinhardt sonst den neutralen Schauplatz wählt, weshalb greift er die Szenen nicht durch einen Lichtkreis gespenstisch aus der Dunkelheit heraus oder lässt sie vor andeutendem Vorhang spielen (wie er später einen sehr schönen Wolkenprospekt zeigt)⁷¹.

Il est intéressant de remarquer qu'en 1919, Jhering semble presque regretter les effets de lumière de 1909. Dans la version de 1919, Reinhardt, contraint par la démesure de sa nouvelle scène, a privilégié le spectaculaire à grand renfort de trappes, de nuit étoilée, de vapeur fantomatique. Le spectre devient fantôme d'opéra afin de toucher la masse des spectateurs. Siegfried Jacobsohn, dans sa tribune pour la *Weltbühne* en 1920, partage le point de vue de Jhering et parle d'une version 'opératique' de la tragédie⁷².

Links hinter der Rampe steht unbeweglich Francisco, am äußersten Rande des Runds taucht Bernardo auf, und bis man sich beide Stimmen aus ganz verschiedenen Richtungen mit dem Ohr zusammengesucht hat, bis der Soldat zu dem Offizier gelangt ist, bis der Geist in dicke weiße Dämpfe gehüllt melodramatisch heran- und vorbeigeglitten ist, bis ihm die Kerls unter Donnergepolter davon gelaufen sind, bis der Entschluss gefasst ist, den Prinzen Hamlet zu Rate zu ziehen: bis dahin sind zwanzig Minuten vergangen, die uns zerstreut und gelähmt haben, während in jedem verachteten Schablonentheater ein Auftakt von fünf Minuten das Shakespeare-Wunder verrichtet⁷³.

On le voit, Jacobsohn et Jhering mettent en avant l'anachronisme de cette mise en scène qui rappelle encore celle de 1909. Mais est-ce à dire que, pour paraphraser Brecht, les classiques sont morts à la guerre⁷⁴? Rien n'est moins sûr. Car si Brecht formule sa charge ironique c'est justement parce que Piscator et Jessner viennent de remettre au goût du jour le débat sur les classiques en mettant en scène *Die Räuber* pour l'un et *Hamlet* pour l'autre. Ainsi, au lendemain de la guerre, Reinhardt et son théâtre du rêve ne convainquent plus à Berlin. D'ailleurs celui-ci prendra bientôt la route de l'Autriche, par Salzbourg jusqu'à Vienne.

En 1919, c'est un autre metteur en scène qui est appelé à Berlin : Jessner⁷⁵. Son style épuré, où tout, du décor à l'interprétation, est mis au

71 Herbert JHERING, *Von Reinhardt bis Brecht, Eine Auswahl der Theaterkritiken von 1909-1932*, éd. par Rolf Badenhausen, Rowohlt, Reinbek/ Hambourg, 1967, p. 64.

72 Siegfried JACOBSON, *Schriften Band III 1915-1926, Theater – und Revolution?*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2005, p. 352.

73 In *Die Weltbühne*, 22. Januar 1920.

74 Bertolt BRECHT, "Entretien sur les classiques", in Bertolt BRECHT, *Ecrits sur le théâtre*, Gallimard, Paris, p. 158 : "La vérité, c'est qu'ils [les classiques] sont morts à la guerre, ils figurent au nombre de nos victimes".

75 Günther RÜHLE, *Theater für die Republik, 1917-1933*, p. 21-22 : "Es war Anti-Reinhardt'sches Theater, was sich da auf der ersten Bühne der Republik im Staatstheater am

service de l'idée-force de la pièce, contraste avec le fourmillement néobaroque de Reinhardt⁷⁶. Jessner fait entrer le politique au théâtre et, en 1926⁷⁷, il propose sa lecture historique de *Hamlet*, en tendant au public un miroir qui renvoie les visages du passé wilhelminien⁷⁸. Les costumes sont ceux de l'armée prussienne, l'acteur qui joue Claudius mime l'empereur Guillaume II et le spectre porte le casque à pointe. Les spectres de l'Histoire envahissent la scène, et on est tenté de voir dans cette interprétation une émanation de la littérature de l'après-guerre, où les revenants de 14-18 ne cessent de s'immiscer dans le quotidien des survivants⁷⁹ ou encore des *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* publiées en 1915 par Sigmund Freud⁸⁰. Le scandale a été immédiat et les contemporains ont bien compris la charge républicaine de ce *Hamlet* :

Es wurde ein *Hamlet* gegen die Monarchie und (indirekt) gegen die deutschnationalen, monarchistisch gesinnten Gruppen. Jessner war der Meinung, dass der Hamlet in diesen Jahren nicht mehr psychologisch gedeutet werden könne. Sein Regiekonzept hiess: „Es ist etwas faul im Staate Dänemark“. Er zeigte das Individuum in einem Macht- und Hofstaat.⁸¹

Quelle est alors la place du spectre dans cette relecture ? Pour les décors et les costumes, Jessner fait appel à Caspar Neher, le scénographe de Brecht. Un

Gendarmenmarkt, dem ehemaligen Königlichen Schauspielhaus, darbot.... Als er (Jessner) 1919 nach Berlin berufen wurde, zeigte sich, wie sehr dieses Los von Berlin das Los von Reinhardt war”.

76 *Ibid.*, p. 21 : “Der politische Impuls, der sich in Jessners Theater immer als republikanischer bemerkbar macht, kommt zusammen mit der radikalen Entrümpelung der Szene. Der wilhelminische Zierat ist auf dieser mit symbolischen Farben ausgeschlagenen Stufenbühne so weit weg wie die Monarchie selbst. Symbolisch wird das Licht verwendet. Auf der Stufenbühne, die einen reinen Raum abgibt, macht der Regisseur Beziehungen deutlich, personale Spannungen, Querverbindungen zwischen den Darstellern”.

77 *Ibid.*, p. 763, première de la pièce de Jessner au Staatliches Schauspieltheater Berlin, le 3 décembre 1926.

78 “In 1926 Jessner’s *Hamlet* consciously calls up these ghosts in order to make them visible and at the same time to question their contemporary meaning”, in Peter W. MARX, “Challenging the Ghosts, Leopold Jessner’s *Hamlet*”, *Theatre Research International* vol. 30, n° 1, 2005 (Cambridge University Press), p. 72-87.

79 Nicolas BEAUPRÉ, *Debout les morts ! Die Wiedergänger des Ersten Weltkrieges in der Kultur des Krieges und des Nachkrieges*, in Claire GANTET, Fabrice D’ALMEIDA (éd.), *Gespenster und Politik*, p. 271-286.

80 Sigmund FREUD, “Zeitgemähes über Krieg und Tod”, in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften IV* (1915). p. 1-21, p. 10 : “Das zweite Moment, von dem ich es ableite, daß wir uns so befremdet fühlen in dieser einst so schönen und trauten Welt, ist die Störung des bisher von uns festgehaltenen Verhältnisses zum Tode.“ Et p. 11 : “Es ist evident, daß der Krieg diese konventionelle Behandlung des Todes hinwegfegen muß. Der Tod läßt sich jetzt nicht mehr verleugnen; man muß an ihn glauben. Die Menschen sterben wirklich, auch nicht mehr einzeln, sondern viele, oft Zehntausende an einem Tag. Er ist auch kein Zufall mehr. Es scheint freilich noch zufällig, ob diese Kugel den einen trifft oder den andern; aber diesen anderen mag leicht eine zweite Kugel treffen, die Häufung macht dem Eindruck des Zufälligen ein Ende. Das Leben ist freilich wieder interessant geworden, es hat seinen vollen Inhalt wieder bekommen”.

81 In Günther RÜHLE, *op. cit.*, p. 764.

phare remplace le château de la première scène et place d'emblée la pièce dans un hors-champ politique, qui incarne l'attente et la menace. Le phare veille, mais sa lumière rotative accuse également, et ce jusqu'au public venu assister à la pièce. Les personnages sont en suspens, le pouvoir leur échappe déjà. La scène de la souricière, que le metteur en scène et le décorateur ont voulu souligner, est un double miroir : miroir des actes passés, miroir de la société présente. Neher a reproduit un théâtre baroque, avec loge royale faisant face à la loge existante du *Staatliches Schauspieltheater*, l'ancien théâtre de la cour impériale⁸². L'effet est immédiat. Il tranche avec la sobriété des scènes précédentes et met en accusation le "monde d'hier", celui de l'impérialisme et du militarisme, mais aussi le monde d'aujourd'hui, qui en est l'héritier par trop passif, le spectateur complaisant. En ce sens, la mise en scène de Jessner est une réponse aux esthètes de la fin de siècle, de Hofmannsthal à Reinhardt, et une mise en accusation des conséquences de leurs engagements prétendument apolitiques. Le monde étant dorénavant peuplé de revenants, Jessner choisit un spectre terrestre, petit-bourgeois, comme le note Paul Fechter dans la *Deutsche Allgemeine Zeitung* :

Selbst einem Geist gestattet er nicht, Geist zu sein; obwohl die Transparenz dadurch nur gesteigert würde. Er macht aus ihm einen verelendeten Spieß, zu dessen Wohlbehagen nur noch das Bierseidel und die Zigarre fehlt.⁸³

Finalement, là encore le spectre petit-bourgeois de Reinhardt n'est pas loin, et cependant tout les distingue. Au vaporeux, presque invisible de la mise en scène de Reinhardt, Jessner répond en accentuant la corporéité de son acteur. Il prend le spectre à rebrousse-poil. Fechter dresse le portrait de ce spectre si peu métaphysique. Rien d'aérien ne survit dans cette évocation. Bien au contraire, le spectre marche d'un pas rapide et lourd, il arbore son casque prussien panaché de blanc⁸⁴. Rien dans le jeu n'évoque le fantastique de cette apparition, et pourtant le spectre atteint son but. Il interroge, provoque et pose son étrangeté familière. Pour preuve le commentaire d'Emil Faktor pour le *Berliner Börsen-Courier* :

82 "Er wählt ein Kostüm mehr modern als zeitlos und verlegt den großen Clou der dekorativen Ausstattung in jene Szene, die das enthüllende Schauspiel dem königlichen Ehepaar vorführt. Hatte er vorher ein verfallenes, zugiges Fürstenschloss mit einem Thronsaal von spartanischer Einfachheit gezeigt, in dem Gespenster und Geister rumoren, so zaubert er in den genannten Auftritt plötzlich ein entzückendes Barocktheater des 18. Jahrhunderts vor unsere Augen", Felix HOLLAENDER in *8-Uhr-Abendblatt*, Berlin, 4.12.1926, in Günther RÜHLE, *op. cit.*, p. 765.

83 *Ibid.*, p. 766.

84 Paul FECHTER : "Hier im *Hamlet* beginnt das, wenn man von dem Leuchtturm mit rotierendem Blinkfeuer absieht, gleich mit dem Gespenst. Das erscheint nämlich in voller Uniform, sehr preußisch, weißer Helmenbusch, und marschiert ganz schnell, laut trappend über die Szene. Nichts von Grauen, nichts von Metaphysik; es ist ein sehr nahes Gespenst aus Regionen der neuen Sachlichkeit", Fechter, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, 4.12.1926 in Günther Rühle, *op. cit.*, p. 768

In diesen Naturalismus ist auch die Erscheinung von Hamlets Geist einbezogen. Sie eilt im ersten Bild mit Federbusch und militärischer Geschäftigkeit über den Vordergrund der Bühne, die als Helsingoerer Schauplatz Treppe und Terrasse und rückwärts einen Leuchtturm hat. Wachen in Schafspelzen reiben sich vor Kälte die Hände und turnen mit den Armen. Also Geistererscheinung ohne alle Gespensterei – ist es nicht Widersinn? Der erste Eindruck lässt nüchtern, bis man bei der Wiederkunft des Geistes in der Aussprache mit Hamlet wahrnimmt, dass der Trancezustand noch da ist. Im spärlich müden, jenseitig farblosen Ton, der die Grabesstimme von ehemals durch Fahlheit variiert (der Sprecher Fritz Valk, sonst eher zu nachdrücklich, verrichtet dieses Blaßheitsgeschäft mit bemerkenswerter Disziplin).⁸⁵

L'histoire de la représentation du spectre de Hamlet termine donc par son ancrage délibéré dans l'Histoire allemande. Gommé de la scène au XVIII^e siècle pour être placé au centre des débats sur la vraisemblance dans les arts de la scène, il impose son artifice au XIX^e siècle tout en asseyant un nouveau jeu d'acteur, fondé sur le naturel. Le spectre est le théâtre. Il accompagne les innovations techniques et scientifiques des scènes, et les crises identitaires de la fin de siècle. Mais après la Première Guerre mondiale, le spectre ne fait plus peur. Il est dépassé par la masse des revenants de la guerre, aux gueules et aux destins cassés. Pis, il en vient même à incarner le vestige d'un passé que l'on rend responsable de la boucherie de 14-18. Ce décroisement entre les morts et les vivants intensifie le décroisement entre l'art et la réalité que l'on perçoit dans ce que Florence Dupont appelle la troisième révolution aristotélicienne, celle de la distanciation brechtienne, et dont les traces se lisent jusque dans les interprétations postdramatiques. Chaque auteur, à sa manière, postule la fin du personnage et le retour des spectres⁸⁶, qu'ils soient idéologiques et esthétiques comme dans *Hamletmaschine* de Heiner Müller, psychologiques comme dans *hamlet ist tot. keine schwerkraft* de Ewald Paelmetshofer, ou identitaires comme dans la mise en scène de *Hamlet* par Thomas Ostermeier⁸⁷.

⁸⁵ Emil FAKTOR, *Berliner Börsen-Courier*, 4.12.1926 ; *ibid.*, p. 770.

⁸⁶ Heiner MÜLLER, *Die Hamletmaschine* in *Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*, Reclam, Stuttgart, 2005, p. 38-46 ; Ewald PAELMETSHOFER, *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, in *Theater, Theater. Aktuelle Stücke 18*, Fischer, Francfort/Main, 2008. Cette mise en scène de *Hamlet* a été créée par Thomas OSTERMEIER à la *Schaubühne* de Berlin le 17.09.2008 et fait jouer plusieurs rôles à chaque acteur, renversant ainsi les codes des générations et brouillant les frontières entre les vivants et les morts.

⁸⁷ Les illustrations sont respectivement consultables online sur les sites suivants :

1) fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:David_Garrick_as_Hamlet.jpg#filelinks; 2) fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Henry_Fuseli_rendering_of_Hamlet_and_his_father%27s_Ghost.JPG; 3) http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90038018?rpp=20&pg=1&rndkey=20120810&ft=*%&what=Intaglio+prints&who=John+%26+Josiah+Boydell&pos=13; 4) <http://www.musee-delacroix.fr/fr/les-collections/oeuvres-sur-papier/le-fantome-sur-la-terrasse>; 5) fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:John_Gilbert_-_Hamlet_in_the_Presence_of_His_Father's_Ghost.JPG