Quand le monstre sacré se fait dramaturge

Gérard-Denis Farcy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2142>

DOI : 10.4000/doublejeu.2142

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 59-64

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Gérard-Denis Farcy, « Quand le monstre sacré se fait dramaturge », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 11 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2142> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2142>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

QUAND LE MONSTRE SACRÉ SE FAIT DRAMATURGE

Que le faire du comédien s'étende au-delà de son rôle jusqu'à s'immiscer dans l'écriture ou la dramaturgie, ce constat n'est pas nouveau. Il suffit de songer à ces fortes personnalités de jadis qui, encouragées par le déficit identitaire de la mise en scène¹, sont intervenues en ce sens – quitte à tirer la couverture à soi. Nonobstant le profit personnel qui résulte de ces manipulations textuelles ou scéniques, je voudrais ici souligner leur utilité. Non sans rappeler au passage ces occurrences quelque peu anecdotiques qui relèvent du même paradigme : le jeu de scène inspiré par l'interprète, converti en didascalies (et attribuable désormais à l'auteur). Marie Dorval fait dégringoler sa Kitty Bell mourante d'un célèbre escalier, Kemble et Macready prêtent à Hamlet (pendant *Le Meurtre de Gonzague*) une réputation que Dumas et Meurice consignent dans leur adaptation ; Sarah Bernhardt imagine que la Tosca (de Sardou) dépose chandeliers et crucifix auprès du corps de Scarpia – jeu de scène que reprendront Puccini et ses librettistes. Le travail de Garrick sur *Hamlet* en 1772 est beaucoup plus ambitieux dans son projet et ses modalités. Il a évidemment sa place dans ces lignes, tout en précisant que son auteur n'intervient pas en tant que comédien. Il ne s'agit pas pour lui de réécrire *Hamlet* à son avantage (comme Cibber l'avait fait avec *Richard III*), mais d'assurer le succès des représentations au Drurylane et de répondre favorablement aux critiques néoclassiques (et voltairiennes) infligées à Shakespeare. D'où cette nouvelle version qui mêle ses propres vers à ceux du barde et qui découpe autrement : l'acte V regroupe désormais le quatrième et le cinquième largement émondé (plus de fossoyeurs, ni d'Osric)².

Deux monstres sacrés vont au XIX^e siècle s'occuper activement d'*Hamlet* : Talma et Mounet-Sully. En effet, entre la prise de rôle de Talma (1803) et l'édition des œuvres complètes de Ducis (1813), l'adaptation de ce dernier ne cesse d'être remaniée sur les requêtes du comédien et avec son concours. La correspondance entre eux est à cet égard édifiante – moins cependant sur la nature précise des suggestions de Talma que sur l'attitude de Ducis³.

1. À une époque où, comme l'on sait, elle n'est pas encore une activité spécifique et créatrice.
2. Lequel a été publié et commenté par G.W. Stone, « Garrick's long lost alteration of *Hamlet* », *PMLA*, vol. 49, n° 3, 1934, p. 890-921.
3. D'après les lettres de Ducis (les seules à avoir été publiées), l'essentiel des remaniements a porté sur le dernier acte.

Lequel s'exécute (mais garde le dernier mot), ou rend hommage à son auguste correspondant, ou le presse :

... vite, vite, fixons le manuscrit et puis donnez mon Hamlet. Vous m'enverrez vos réflexions sur le champ⁴...

L'on en sait beaucoup plus sur le travail de Mounet-Sully sur *Hamlet*, grâce aux documents conservés à la Comédie-Française (traduction de F.-V. Hugo et version de Dumas-Meurice soigneusement annotées). Un travail particulièrement intéressant en ce qu'il prend en compte toutes les composantes de la création théâtrale (texte, dramaturgie, mise en scène, interprétation) ; et qu'il témoigne d'un véritable point de vue de metteur en scène (et pas seulement de comédien ou de conseiller littéraire), à un moment où ce genre d'activité et de spéculation est bien étranger à la Comédie-Française⁵. Rappelons les circonstances : *Hamlet* revient au Français dans une version signée de Dumas et Meurice ; Mounet-Sully prend alors le rôle d'Hamlet et le gardera à la reprise de 1896. C'est donc en ces deux occasions (et dans l'intervalle) qu'il se met à l'étude⁶.

Entre autres questions, Mounet-Sully s'intéresse évidemment au texte – voire à la traduction⁷. Le texte retenu en l'occurrence n'étant pas l'adaptation de 1846 mais une version remaniée à plusieurs reprises par le seul Meurice⁸ et vite critiquée par le comédien. D'autant qu'il dispose de la traduction de Hugo et qu'il prend conscience, à la fréquenter assidûment, de l'opportunité d'en revenir à un texte plus fidèle. Les reproches majeurs sont d'ordre dramaturgique et concernent la fable (structure et chronologie). C'est ainsi que Mounet-Sully déplore la disparition de Fortinbras (que la version publiée en 1864 avait pourtant corrigée), et qu'il sera entendu lors de la reprise en 1896. Ce qui lui permet de récupérer alors le monologue consécutif au passage de Fortinbras (acte IV). Cette restitution est avantageuse à la fois pour le comédien et le personnage : elle dope un rôle dont la volubilité décroît après l'acte III⁹, elle permet de réitérer les sèmes emblématiques d'Hamlet (autocritique, inaction d'autant plus mortifiante qu'il

4. Dans une lettre du 22 octobre 1803 (in *Lettres de Jean-François Ducis*, Paul Albert (éd.), Paris, Jousset, 1879, p. 158).

5. À la lettre, la mise en scène d'*Hamlet* est anonyme ; dans l'esprit par contre, elle est largement redevable à Mounet-Sully.

6. Voir J. Jacquot, « Mourir ! Dormir !... Rêver peut-être ?... », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 4, 1964, p. 407-436.

7. C'est ainsi qu'il propose à Meurice des traductions plus proches de l'anglais, et qu'il obtient gain de cause.

8. Dans laquelle (par rapport au texte de 1846) avaient disparu l'apparition finale du Spectre et la survie d'Hamlet.

9. Comme en témoigne le décompte noté scrupuleusement par l'intéressé.

envie l'action de Norvège). Un autre argument de Mounet-Sully s'adosse à ce qu'il faut bien appeler sa lecture de la pièce. Ce qui importe en effet à ses yeux, c'est le contraste (et la simultanéité) entre d'une part l'insouciance et la sensualité de la cour et d'autre part le drame intérieur et extérieur (la menace norvégienne). L'apparition de Fortinbras à l'acte iv renforce donc cette lecture qui témoigne que son auteur, loin d'être un monstre sacré qui imposerait ses caprices, se conduit intimement en metteur en scène et en dramaturge avisé – ce qui n'est pas un mince mérite en son temps et en ces lieux. Certaines de ses hypothèses ont d'ailleurs un intérêt qui dépasse largement les circonstances ; exemples : imaginer la cour, le roi, la reine adonnés à une « orgie perpétuelle », voir dans le dernier Fortinbras le conquérant et non le réconciliateur¹⁰. Pour en revenir au texte dont l'établissement ne cesse de le préoccuper, il faut aussi rappeler que Mounet-Sully lit attentivement la traduction de F.-V. Hugo, et qu'il s'intéresse – bien avant Baty – au premier Quarto, qu'il préfère au moins une fois pour diverses raisons qui ressortissent à son personnage mais aussi au tempo de la mise en scène. Il y trouve un montage différent : le célèbre monologue d'Hamlet et l'entrevue avec Ophélie (début de l'acte iii) ne sont pas intercalés entre l'arrivée des comédiens et la représentation. Lesquelles par conséquent se succèdent pour mieux répondre – semble-t-il – à l'impatience du public et pour former avec les entretiens précédents (avec Ophélie, Polonius, Rosenkrantz et Guildenstern) une succession plus logique sinon plus vraisemblable. Le risque (qu'il ne mesure pas), c'est que cette célérité du tempo comme de la prise de décision (« afin que l'idée de la représentation une fois formulée dans l'esprit d'Hamlet, il courût sans détour à sa réalisation »¹¹) entre en contradiction avec l'image traditionnelle du personnage. Même s'il n'obtient pas satisfaction, il faut créditer Mounet-Sully de cette idée que Baty mettra en pratique quarante ans plus tard (en 1928). Que le comédien qui n'a pourtant pas la réputation d'être novateur préfigure sur ce chapitre le metteur en scène du Cartel méritait évidemment d'être souligné ; de même que ses remarques sur la scénographie. En effet, au vu des décors de la Comédie-Française conformes à l'usage du xix^e siècle (mais impropres à la dramaturgie shakespearienne), il fait un certain nombre de propositions quasi prémonitoires¹². Afin que la représentation soit moins souvent interrompue et qu'elle retrouve sa dynamique ou sa fluidité d'origine, il souhaite que l'on réduise les décors construits et que l'on multiplie

10. Hypothèses que l'on pourrait verser sans peine dans le tonneau des Danaïdes que sont devenues les lectures d'*Hamlet*.

11. D'après J. Jacquot, « Mourir ! Dormir !... », p. 428.

12. Il n'est pas impossible qu'il ait eu connaissance des récentes tentatives anglaises en ce sens (l'*Hamlet* de William Poel est de 1881).

à l'avant-scène les toiles peintes. Plus besoin dans ces conditions d'adaptation (pour diminuer le nombre de lieux scéniques), ni de coupures (pour compenser le temps mis à changer de décors), ni d'entracte (pour effectuer les changements)¹³. Faut-il le souligner ? Ce que pense en l'occurrence Mounet-Sully : Antoine et Lugné-Poe vont le réaliser quelques années plus tard¹⁴.

Reste la question de l'interprétation : dans quelle mesure le comédien s'y montre-t-il créateur ? Certes, il a beaucoup travaillé et approfondi son personnage – grâce notamment à ses lectures : la traduction de Hugo mais aussi le texte anglais, le *Wilhelm Meister* de Goethe, le récit de Belleforest. S'aventurer dans l'intertextualité d'Hamlet, rechercher dans la pluralité de ses avatars de quoi bâtir son unité : Mounet-Sully, à défaut d'être créateur, se montre ici novateur. Novateur aussi en raison du nombre et de la précision de ses observations qu'il développe dans un commentaire suivi, sans équivalent dans le théâtre français. Il y est évidemment attentif à l'affectivité d'Hamlet ainsi qu'à sa sémiologie (gestes, intonations, regards). Il recourt parfois à des procédés qui ne seront théorisés que plus tard, tel le sous-texte qu'il écrit pour s'aider à jouer la « *nunnery scene* »¹⁵. Mounet-Sully anticipant Stanislavski : qui l'aurait cru ? Rien, cependant, à lire ses notes, ne laisse augurer d'un renouvellement du personnage. Son Hamlet apparaît juvénile et émotif, ployant sous la mission qui lui échoit (selon la leçon de Goethe), dépourvu d'ambivalence, d'ambiguïté (il aime Ophélie, il aime filialement sa mère) et d'envergure intellectuelle (peu de calculs, pas de philosophie ni d'ironie : Mounet n'a pas lu Laforgue). Mallarmé, qui pourtant rend hommage à sa prestation, dira qu'elle est un aboutissement, le fruit d'une conception romantique et révolue. Ce constat à vrai dire n'a rien de surprenant : avec l'édulcoration de Dumas et Meurice, les pesanteurs de la Comédie-Française et les attentes de son public (vis-à-vis du comédien), il ne pouvait guère en être autrement. L'apport de Mounet-Sully est donc en amont ou en marge de son interprétation scénique. Parfois même, il nous paraît plus créatif lorsqu'il se dégage d'Hamlet et qu'il le situe dans un champ de forces qui l'englobent : l'intertexte, la dramaturgie, la scène¹⁶.

Nul n'ignore que le monstre sacré jouit d'un ascendant qu'il entretient voluptueusement, voire d'une impunité qui l'autorise au pire et au meilleur. Le meilleur, ce sont certaines des spéculations de Mounet-Sully ainsi

13. L'entracte, dit le comédien qui fait ici figure de pionnier, c'est « la mort de l'illusion théâtrale ».

14. Antoine notamment dans son *Roi Lear* de 1904.

15. Voir J. Jacquot, « Mourir ! Dormir !... », p. 432.

16. La scène idéale plutôt que celle du Français.

que les initiatives prises par Talma. Talma mort trop tôt pour participer à l'avènement du théâtre romantique et néanmoins à l'origine de plusieurs réformes importantes. On sait, par exemple, que le comédien avait pris l'habitude de dérégler l'alexandrin néoclassique, d'en modifier la ponctuation et de multiplier les enjambements. Or, ce que Talma fait dans l'ordre de la diction (et qui s'évapore avec elle), Hugo le fera dans l'écriture. Sans que l'on mesure assez la dette de l'écrivain à l'égard de l'interprète créateur¹⁷.

GÉRARD-DENIS FARCY *

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

17. Créateur en l'occurrence de prosodie.

* Professeur d'études théâtrales.