“I could a tale unfold”, I could a tale enlighten : Kenneth Branagh ou l’Art de la Clarté

Sarah Hatchuel et Pierre Berthomieu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/254>

DOI : 10.4000/shakespeare.254

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998

Pagination : 131-140

ISBN : 2-84269-230-6

Référence électronique

Sarah Hatchuel et Pierre Berthomieu, « “I could a tale unfold”, I could a tale enlighten : Kenneth Branagh ou l’Art de la Clarté », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 16 | 1998, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/254> ; DOI : 10.4000/shakespeare.254

S H A K E S P E A R E
& L E C I N É M A

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 1998

* * *

Textes réunis et présentés par
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de
Jean-Marie MAGUIN

Site web : <[http : //alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/](http://alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/)>
Liste de diffusion : <sfs-1@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© 1998. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-230-6

« I COULD A TALE UNFOLD », I COULD A TALE ENLIGHTEN : KENNETH BRANAGH OU L'ART DE LA CLARTÉ

Il y a un phénomène Kenneth Branagh : un phénomène cinématographique et culturel, un renouveau du goût shakespearien ; un phénomène critique, une haine féroce à l'égard de l'artiste. Pour les uns, Shakespeare sort grandi de Branagh ; pour les autres, il n'en sort pas indemne. Or, si Branagh est l'auteur de trois adaptations des pièces de Shakespeare, il est aussi l'auteur de deux comédies, un thriller, un film gothique et romantique et un court-métrage d'après Tchekhov. Autant de films qui entretiennent entre eux d'évidents rapports formels et thématiques, ainsi qu'avec les films shakespeariens. Le fait est que Branagh survit à Shakespeare autant que Shakespeare survit à Branagh. Leur collaboration est fructueuse, voilà tout.

Qu'il y ait une nouvelle vague d'adaptations de Shakespeare à l'écran, le fait n'est pas douteux depuis le début des années 1990 et, tout particulièrement, le succès de *Henry V* et *Much Ado About Nothing*. Récemment, il y a eu *Twelfth Night* de Trevor Nunn, *Othello* d'Oliver Parker, *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann... Dans tous les cas, il ne s'agit pas d'une énième version remake de films existants, mais de relectures au nom de deux principes :

Premier principe :

— filmer Shakespeare d'une manière immédiatement abordable, contemporaine. Trouver une relation d'adhésion immédiate à l'histoire, aux personnages, qui dissipe l'effet d'étrangeté produit a priori par la langue et les intrigues des pièces.

En effet, Shakespeare n'est pas un excellent sujet de cinéma du fait de la qualité de ses dialogues, mais plutôt du fait de ses intrigues bien découpées et denses.

Second principe :

— filmer Shakespeare comme un film de cinéma, en exprimant par des moyens proprement filmiques une vision jusque-là non exploitée : *Othello* comme thriller sexuel, *Henry V* comme western et film de guerre...

La démarche de Kenneth Branagh tient dans ces deux principes.

Les adaptations de Kenneth Branagh (*Henry V*, *Much Ado About Nothing* et *Hamlet*) ont ainsi contribué au renouveau des adaptations shakespeariennes sur le grand écran et ont rendu Shakespeare accessible à un nouveau public. Les expériences théâtrales de Branagh ont toujours précédé l'élaboration de ses films, l'ont influencé et lui ont permis d'identifier les points que le cinéma pourrait clarifier, simplifier ou traduire en images.

Il ne faut pas oublier, en effet, que Kenneth Branagh est un homme de théâtre passé derrière la caméra. Ses expériences théâtrales lui ont permis de prendre confiance en lui et de développer ses visions filmiques. Pourtant, dans ses films, cet héritage théâtral ne s'est traduit ni par un rythme poussif ni par des plans fixes propres au théâtre filmé. Branagh est résolument cinématographique.

Branagh est depuis toujours un amoureux du cinéma en général, du cinéma hollywoodien en particulier. Ses goûts traduisent un amour du musical, du mouvement, du thriller et de la fresque épique : *La Mélodie du bonheur*, *Chitty Chitty Bang Bang*, *Hitchcock*, *Welles* et *Citizen Kane*, *Docteur Jivago*... On y lit avec évidence la fascination de l'énergie qui traverse son œuvre, énergie des corps, des gestes, du montage et des mouvements d'appareil. Autant de figures qui expriment, qui font sortir le sens, qui l'explicitent, l'exfolient...

On pourrait dire assez rapidement que ses films présentent des effets théâtraux. Encore faut-il s'entendre sur le terme. Branagh vise à éviter le théâtral / «staginess» : sinon à quoi bon passer du théâtre au cinéma si l'œuvre repose sur les mêmes principes ? Il refuse une fixité théâtrale, un plan long figé où la caméra enregistrerait le texte. Lorsque Branagh filme ses personnages en plans longs, par exemple Claudius, Gertrude, Rosencrantz et Guildenstern dans les couloirs d'Elseneur, ou Claudius au confessionnal, le plan acquiert une densité et une signification fortes. Un travelling avant ira cerner Claudius pour que son visage emplisse le cadre et le déborde au moment de l'aveu tragique de la rédemption inefficace. Dès lors, le plan contient un enfoncement dans le personnage. Ailleurs, l'espace d'Elseneur, ses couloirs, sa grande salle, ne sont pas vides : les travellings courbes incarnent l'énergie des personnages, remplissent l'espace d'une tension palpable.

A l'effet de «staginess», Branagh va préférer celui de «theatrical». Il faut

ici entendre un grand effet, un gros effet, une amplification du geste, de la forme, qui fait que le terme s'applique aussi bien au théâtre qu'au cinéma. Le début de *Much Ado About Nothing*, avec son montage alterné hommes / femmes, ses ralentis, ses détails symboliques, ce début est théâtral / «theatrical», de même que la conclusion de *Hamlet* avant l'entracte avec son grand travelling arrière, sa perspective sonore faussée (la caméra s'éloigne mais la voix s'amplifie), ses armées qui défilent. Dans tous ces cas, l'effet est immense, parie sur son élan, sa force, son évidence.

Si Branagh a ce goût de la théâtralité, il aime aussi que tout sonne vrai et résonne en nous d'une manière moderne et naturelle.

Avec ses mouvements de caméra, il souhaite nous faire entrer le plus souvent possible dans l'esprit des personnages. Rapprochements de la caméra, gros plans, pour sentir les doutes du roi dans *Henry V*. Travellings endiablés à la steadicam pour ressentir l'exaltation fiévreuse et ensoleillée de *Much Ado About Nothing*. Travellings continus, éloignement de la caméra, pour expérimenter l'angoisse labyrinthique et le souffle épique de *Hamlet*.

Le ralenti est aussi un effet que l'on retrouve fréquemment dans le cinéma de Branagh. Le ralenti apporte de la puissance. Il produit une pause lyrique, passionnelle et dramatique à l'action, et accentue la participation du spectateur à l'histoire. Une adaptation de Shakespeare ne peut que bénéficier de cet effet, parce que la perception du public gagne en acuité.

Au cours de *Much Ado About Nothing*, on retrouve l'effet de ralenti lorsque, après les scènes de duperie, les images de Bénédict et Béatrice se superposent à l'écran, lui pataugeant dans la fontaine, elle s'élançant dans les airs sur une balançoire. Le ralenti permet de goûter plus profondément l'émotion, de mieux la partager avec les personnages. La superposition ralentie de Béatrice et Bénédict agit comme une union de l'âme, une union dans la découverte de l'amour.

Ce goût pour le lyrisme romantique, le ralenti, les grandes mélodies, les mouvements de caméra tourbillonnants ont valu à Branagh d'être souvent condamné par la critique. On le dit redondant, parce qu'il exprime par d'autres moyens que les mots ce que disent les mots de Shakespeare. À moins de s'être trompé de porte, d'être entré par erreur dans un cinéma, il y a tout de même de fortes chances qu'un film de Branagh ou d'un autre repose sur des cadrages signifiants, des symboles, des mouvements de caméra, de la musique. Que l'on imagine Branagh se contentant de filmer le texte, renonçant à une élaboration filmique, nul doute qu'on l'accuserait de platitude. Être redondant, c'est répéter les mêmes choses de la même manière ; qui va dire que la musique, la couleur et le mouvement nous parlent de la même manière que la parole ? Faut-il bannir du cinéma des éléments qui le composent ?

C'est, en effet, pour son style lisible, évident, que Branagh est critiqué. Les choix musicaux contribuent fortement à cette accessibilité directe. La

collaboration de Branagh avec le compositeur Patrick Doyle s'avère exemplaire depuis *Henry V*. Ils optent pour une musique de type post-romantique, donc plus proche du public qu'une musique de type élisabéthaine, ce qui était le choix de Peter Greenaway pour *Prospero's Books*, avec ses pastiches de masques et autres formes du XVI^e siècle. Outre son style musical, d'ailleurs largement reconnu et utilisé par d'autres cinéastes, le travail de Patrick Doyle pour Branagh s'inscrit dans une tradition hollywoodienne de développement émotionnel, de réverbération émotionnelle. Si le cinéma se passe peut-être avec difficulté de musique, celui de Branagh, avec son rêve de musical, avec ses images débordantes de sens, ne peut pas vivre sans une musique qui lui renvoie différemment l'écho de ses ambitions, différemment parce qu'elle est musique. Dans *Henry V*, pas de musique médiévale ; dans *Much Ado*, une partition trépidante dominée par le chant ; dans *Hamlet*, une partition relativement intimiste, portée par un lyrisme somptueux. Branagh accorde une place prépondérante à la musique pour son pouvoir émotionnel, sa puissance de souligner et de compléter à la fois, car elle part dans la direction de la séquence et ailleurs, comme dans la séquence du «To Be Or Not To Be» où, sous la surface lisse, scintillante, du palais des miroirs, la musique fait affleurer une pulsation sauvage, un rythme ancestral. Tout comme le thème brutal et majestueux de Henry V dément la frêle apparence du roi.

On ne peut rejeter catégoriquement les œuvres de Kenneth Branagh sans prendre conscience de l'impact mondial énorme qu'elles ont eu dans une approche nouvelle, autodidacte et émotionnelle de Shakespeare. Une première approche qui peut ensuite être approfondie, enrichie, et qui peut susciter des vocations dans le cinéma, le théâtre ou le professorat.

La critique a reproché aux trois films d'être trop explicites. Branagh expose les situations visuellement : il ajoute les flash-backs de Falstaff dans *Henry V*, montre la scène du balcon dans *Much Ado*, crée des scènes d'amour physique entre Ophélie et Hamlet. Il n'hésite pas non plus à illustrer les paroles des personnages par des inserts, qui peuvent être diégétiques ou non.

Le cinéma est un médium différent du théâtre. Il permet de raconter une histoire en agrandissant l'espace, en illustrant, clarifiant, accentuant. Le cinéma a ses propres codes et gagne souvent à être explicite pour susciter émotion et compréhension.

Par exemple, les trois flash-backs de *Henry V* ont surtout pour conséquence d'humaniser le roi, de lui créer une histoire personnelle, un parcours antérieur et des souvenirs à affronter. Les paroles en voix off du roi font d'ailleurs entrer les spectateurs dans son esprit et permettent une meilleure identification au personnage. D'ailleurs, le traitement du premier flash-back est symptomatique : le spectateur a d'abord l'impression d'entrer dans les souvenirs nostalgiques d'un Pistol qui regrette Falstaff mais la voix off que nous entendons n'est pas celle de Pistol, mais celle de Henry. Le

flash-back a glissé pour devenir un souvenir de Harry et nous prépare à suivre l'évolution de sa maturité.

Dans *Henry V*, la pendaison de Bardolph est aussi explicitée, comme elle l'avait déjà été lors de la production théâtrale d'Adrian Noble en 1984. Elle permet de porter l'accent sur le sacrifice du roi, forcé de faire exécuter un de ses anciens compagnons. Elle prolonge le choix de Branagh de centrer le film sur le chemin du roi vers la maturité et participe à la cohérence de la mise en scène. Une cohérence qui ne peut que faciliter la réception du film chez le public.

La logique cinématographique est différente de celle du théâtre, en cela que les spectateurs s'attendent à voir tout ce qui peut être vu en terme d'éléments utiles à la narration. Lorsque, dans *Much Ado About Nothing*, Branagh présente à l'écran le moment où Claudio surprend l'infidélité de celle qu'il prend pour Hero, moment absent du texte de Shakespeare, il répond à cette attente du spectateur. De plus, Branagh filme cette scène comme si les spectateurs étaient à la place de Claudio. Il joue encore une fois sur l'identification au personnage et permet au public de comprendre, sinon d'excuser, la réaction très violente de Claudio lors du mariage.

Branagh a d'ailleurs choisi d'accentuer les aspects les plus sombres, les plus violents de *Much Ado About Nothing*. Sous la surface légère, lumineuse, se tapit Don John. Branagh insiste sur la mélancolie nocturne, sur la solitude de Béatrice au bal, sur celle de Don Pedro à la fin (sa silhouette esseulée avant que la ronde ne commence). Et Claudio aurait très bien pu partir après ce qu'il croit être la trahison de Hero. Puisque Claudio reste, Branagh insiste sur la violence de la répudiation, sur la cruauté physique. Il y a là une ligne très claire, une opposition forte qui nourrit le film ; entre l'absence de tension et l'explosion, il y a la déchirure.

Branagh crée, en fait, un contexte précis au texte shakespearien. Il choisit un axe de mise en scène et l'éclaircit tout au long du film. S'il enlève parfois, souvent, de l'ambiguïté au texte et aux personnages, c'est pour mieux s'adapter au médium cinématographique, c'est pour mieux clarifier une situation, c'est pour mieux accentuer l'illusion et intensifier l'émotion. Une adaptation cinématographique de Shakespeare, comme tout autre interprétation d'ailleurs, n'est pas là pour garder toute l'ambiguïté présente dans un texte. D'ailleurs, elle ne le peut pas. Toute interprétation est, par essence, un choix, et, si elle désire susciter une émotion puissante chez son public, ce choix doit souvent être radical.

Branagh propose une interprétation et en affirme toutes les conséquences. Dans *Hamlet*, l'exemple est éclairant. Hamlet n'est pas fou. Il aime la vie, l'énergie, la danse, et découvre la mortalité. Le décor incarne la joie de vivre ; la lumière, la fanfare et les confetti du début parlent de la renaissance possible du Danemark par le mariage de Gertrude avec Claudius. Les tapis de neige

immenses évoquent la quête d'infini du personnage. Le *Hamlet* viennois que propose Branagh entrecroise logiquement splendeurs princières et tractations politiques ; l'envers du décor (les couloirs et les passages secrets de la salle-cerveau) fait écho aux complots de Polonius, à ses dépravations nocturnes, aux affrontements de Claudius et de Fortinbras. Le décor et le traitement des personnages s'articulent autour de cette idée. Et la majesté des décors accueille naturellement les scènes épiques avec Fortinbras, couronnement de l'histoire politique.

Dans *Hamlet*, Branagh a, comme dans *Henry V*, intégré des flash-backs pour que les spectateurs fixent les événements et les personnages plus facilement. Cependant, contrairement à *Henry V*, il a ajouté des images traduisant des mots, des phrases ou des morceaux entiers de tirades afin d'apporter une plus grande clarté au texte et varier la texture visuelle lors de séquences relativement longues.

Les flash-backs servent de nouveau à expliciter des situations (la relation intime entre Hamlet et Ophélie, par exemple) et à familiariser les spectateurs avec des personnages seulement évoqués en paroles ou rarement présents dans la pièce originelle. Ainsi, dès le début du film, des images de Fortinbras viennent illustrer les discours de Horatio, des messagers et de Claudius. Lorsque le Prince de Norvège prend finalement possession du trône danois, il est donc déjà une figure familière auprès des spectateurs.

Les illustrations sont également là pour clarifier les propos et les actions des personnages. Par exemple, lors de la confession de Claudius, Hamlet décide de retarder le meurtre et évoque toutes les occasions où il serait préférable de l'accomplir. Pour marquer chacune de ces occasions, Branagh inclut des images déjà apparues dans le film. Pour illustrer «or about some act / That hath no relish of salvation in't» (III.3.91-2), il inclut notamment une vision de Claudius et Polonius se cachant derrière une porte-miroir avant la scène du couvent.

Cette dernière illustration est intéressante car elle crée une explication à la spontanéité du meurtre de Polonius lors de la scène suivante. Hamlet se précipite pour tuer l'homme caché derrière les rideaux car ce dernier est en train de commettre «some act / That hath no relish of salvation in't» et court, en effet, le risque d'aller en enfer s'il meurt à ce moment précis.

Cependant, Branagh n'illustre pas seulement les propos des personnages par des actions visuelles. Il le fait également par des positions ou des mouvements de caméra, par la construction de plans bien précis. Par exemple, pendant la scène du boudoir, Gertrude lance à un Hamlet en furie : «O Hamlet, speak no more ! / Thou turn'st mine eyes into my very soul, / And there I see such black and grainèd spots / As will not leave their tinct» (III.4.80-3). Branagh compose alors une image en deux parties. La moitié droite de l'écran est occupée par Gertrude assise au second plan sur son lit.

L'autre moitié est entièrement occupée par la veste noire de Hamlet vu de dos au premier plan. Cela produit un parallèle illustratif étonnant : exactement sur les paroles «such black and grainèd spots» de Gertrude, le public voit, consciemment ou non, la moitié de l'écran occupée par du noir.

Si le travail de la caméra illustre les propos des individus, il marche aussi en symbiose avec les situations vécues par ces derniers, ce qui permet d'amplifier le phénomène d'identification des spectateurs aux personnages.

Par exemple, la scène du couvent est traitée cinématographiquement en référence avec ce qu'expérimentent ses protagonistes. Au début de la scène, Hamlet s'approche d'Ophélie et l'embrasse tendrement. Elle interrompt le baiser et le repousse légèrement. La caméra nous montre alors Hamlet du côté gauche de l'écran, Ophélie du côté droit. Au centre de l'image débouche un immense couloir, séparant virtuellement les deux amants, créant un vide, une distance entre les deux personnages, reflétant l'atmosphère d'incompréhension et de trahison qui s'installe.

Cependant, le travail cinématographique de Branagh permet avant tout aux spectateurs de vivre l'expérience de Hamlet, de s'identifier totalement à lui. Le personnage de Hamlet est, en effet, fréquemment filmé de dos. Les spectateurs adoptent alors son point de vue, visuel et mental. Ils se trouvent ainsi à sa place en face du crâne de Yorick, eux-mêmes face à face avec le rappel de leur propre mort prochaine pendant quelques secondes très intenses.

Lorsque Hamlet assassine Polonius, l'impulsivité même de son acte se reflète à l'écran. Les dix secondes que dure la séquence du meurtre contiennent plus de quinze plans alternés sur Hamlet, Polonius et Gertrude. Cette succession d'actions et de réactions, ces coupes très rapides, nous entraînent directement dans l'esprit excité de Hamlet.

Le film de Branagh illustre également un thème cher au personnage de Hamlet : celui du Danemark en tant que prison («Denmark is a prison» confie Hamlet à Rosencrantz et Guildenstern à II.2.242). En effet, tout au long du film, Branagh inclut des plans où les personnages sont filmés à travers des barreaux, prisonniers du monde clôt d'Elseneur ou de leur propre (mauvaise) conscience. Même le palais d'Elseneur est fréquemment présenté à travers ses propres grilles, la prison gagnant alors tout l'espace du drame.

Une des décisions picturales les plus importantes du film fut de présenter le fantôme sous la forme d'une statue de pierre prenant vie, représentant Hamlet père en guerrier, toisant de sa hauteur les grilles d'Elseneur. Ce choix a donné naissance à la dernière scène du film de Branagh où, dans un ralenti dramatique, la statue est brisée en mille morceaux par les soldats de Fortinbras, les coups de boutoir se mêlant à la salve d'honneur. Le film se termine donc dans la destruction, l'achèvement définitif d'une histoire à la fois politique et familiale. La scène finale est en elle-même un *memento mori*. Après tous ces événements, il ne reste plus rien. La mort abat tout être et

toute chose.

Par son adaptation, Branagh a donné un rythme cinématographique à la pièce et ceci malgré sa longueur. Il a illustré les propos des personnages autant que possible par souci de clarté et pour éviter l'ennui d'une image fixe et monotone. Certains critiques ont reproché à Branagh de ne pas avoir fait assez confiance au texte, capable tout aussi bien de créer des images dans l'esprit des spectateurs. Il est vrai que, dans *Henry V*, le discours de la menace au gouverneur d'Harfleur n'a pas eu besoin d'illustrations pour provoquer chez le public l'impression de voir les agressions et les viols, même si le décor et l'éclairage installent cette impression de menace. Cependant, *Hamlet* est un texte autrement plus dense, riche et compliqué que celui de *Henry V*. Les tirades y sont régulièrement plus longues et, par son adaptation, Branagh a souhaité aider les spectateurs dans leur approche de ce texte difficile en partant du principe que peu d'entre eux avaient déjà vu ou lu la pièce. Les illustrations agissent comme des repères dans l'histoire et participent à la création d'une vision à la fois originale et accessible de l'œuvre.

L'efficacité d'une adaptation shakespearienne réside également dans sa capacité à reformuler des codes filmiques auxquels le public est habitué. Ces codes filmiques prennent en compte les angles de prise de vue, le mouvement, la lumière, le montage, la mise en scène, que nous associons à chaque genre de film particulier : le western, la comédie musicale, le film à suspense, le film de gangster, le film de guerre...

Les trois adaptations de Branagh s'inscrivent dans notre ère nostalgique postmoderne où les œuvres artistiques reformulent les œuvres passées tout en les modernisant. Les films de Branagh sont proches de notre sensibilité parce qu'ils font justement référence à d'autres films célèbres, qu'ils soient récents ou plus anciens. Le style de l'âge d'or d'Hollywood ou des nouveaux thrillers est, en effet, constamment réutilisé par Branagh.

Henry V utilise les codes des films sur la guerre du Viêt-nam, avec ses terrains boueux, ses amitiés masculines et ses souffrances partagées et transcendées. Dans son utilisation de la boue, de la musique et des ralentis, le film de Branagh rappelle autant de films comme *Platoon* d'Oliver Stone ou *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick. On y retrouve la même ambiguïté morale : la guerre est l'enfer sur terre, mais elle crée des héros.

Much Ado About Nothing est, lui, tourné sur le mode de la comédie musicale. La musique et les chants y sont, en effet, prépondérants, et le prologue enjoué ainsi que le cinétisme des groupes renvoient directement à la *La Mélodie du bonheur* de Robert Wise.

Bénédict, croyant à l'amour de Béatrice, se jette dans la fontaine, s'éclaboussant d'eau. Tout comme le personnage de Gene Kelly chantant «Singin' in the rain», Bénédict éprouve le besoin de se tremper dans une sorte de fontaine de jouvence, lorsqu'il découvre qu'il est aimé. Gene Kelly chante

«I'm ready for love» noyé sous des trombes d'eau. Bénédict, tout aussi prêt, rejoint aussi l'élément liquide.

Cependant, *Much Ado About Nothing* utilise aussi les codes des westerns. Ainsi, par le nombre de cavaliers (sept chevaux au premier plan) et leur disposition (tous alignés) la séquence d'arrivée des soldats de Don Pedro se présente directement comme celle des *Sept mercenaires* de John Sturges.

Quant à *Hamlet*, il se transforme en véritable thriller épique, voire en film d'horreur. Branagh insiste sur le côté répugnant des meurtres : le sang gicle, les oreilles explosent, les corps sont empalés.

Dès les premières minutes du film, nous sommes entraînés dans un univers de tension et de peur surnaturelle. Elsenour est isolé dans un paysage de neige infini et effrayant. Francisco est soudainement plaqué à terre. Le ton est donné.

Hamlet non seulement commence mais se développe sur le mode du thriller. Lorsque, après avoir tué Polonius, Hamlet est pourchassé dans les couloirs d'Elseneur, il prend Rosencrantz en otage pour se protéger de la garde armée, à la manière d'un James Cagney narguant la Police. Puis, la grande poursuite filmée en continu à travers les chambres du palais renvoie directement aux films d'action américains et à leurs fameuses séquences de poursuite. Hamlet se réfugie finalement dans sa chambre, croit se trouver en sécurité... mais un pistolet entre soudainement dans le champ et se pointe sur sa tempe. Ce suspens se trouve, traité de la même manière, dans un thriller culte des années soixante-dix : *Midnight Express* d'Alan Parker. Le héros, Billy Hayes, pourchassé dans les rues d'Istanbul, croit avoir semé son poursuivant. La caméra se déplace alors vers la gauche pour révéler un revolver appuyé contre sa tempe. Dans un passage de quelques minutes seulement, la réalisation de Branagh nous renvoie donc à trois moments classiques des thrillers : la prise en otage, la poursuite et le coup de théâtre du revolver.

Hamlet se développe également sur le mode épique. Par sa durée même et ses plans sur l'avancée de Fortinbras dans les plaines enneigées, le film rappelle les fresques épiques de David Lean comme *Docteur Jivago*.

On peut aussi rapprocher la scène de «My thoughts be bloody» de la scène d'*Autant en emporte le vent*, où Scarlett se jure de ne plus jamais avoir faim («As God is my witness, I'll never be hungry again !»). La caméra recule de la même façon jusqu'à nous montrer les personnages chacun perdu dans un espace infini et prenant de nouvelles résolutions pour l'avenir : Scarlett sous l'arbre de Tara ; Hamlet dans un paysage enneigé où l'armée de Fortinbras avance dans le lointain.

Branagh se place avec évidence dans la tradition de la fresque hollywoodienne. *Hamlet* est une fresque du fait de sa distribution, de sa durée, de ses paysages, de ses figurants, de ses décors... Même le principe de

l'entracte reprend un effet des films épiques de l'âge d'or. Comme David Lean, Branagh fait respirer Elsenour en introduisant d'immenses plans de neige régulièrement. L'espace sans trace de neige fait écho aux excès et aux blessures des humains prisonniers du palais.

L'emprunt, la citation, ne sont pas gratuits. Toute œuvre cite ses prédécesseurs consciemment ou non. C'est un fait. Tout est affaire d'appropriation. Lorsque la caméra s'éloigne de Scarlett O'Hara dans le soleil levant, le plan vise à produire un effet conclusif, à bâtir un tableau romantique, à montrer la désolation de Tara, et à affirmer la puissance de Scarlett, sa rage de survivre. Avec *Hamlet*, Branagh reprend l'effet rhétorique de conclusion, mais l'utilisation de la profondeur de champ modifie tout. La présence des armées donne un contrepoint guerrier aux paroles de Hamlet. Le travelling est appel aux armes, affirmation du personnage, du corps dressé, de la voix. Et, de manière non contradictoire, le plan dissout Hamlet dans l'espace blanc, le perd, noie sa méditation dans un univers blanc, plein, paisible.

Que l'on ne s'y méprenne pas : il serait absurde et erroné de voir dans les films de Branagh une réflexion sur la représentation, une mise à distance de ces codes. Les formes de tel ou tel genre sont utilisées pour l'effet émotionnel qu'elles produisent, pour leur beauté, pour leur ampleur. Elles sont utilisées au premier degré, au nom d'une adhésion immédiate, loin d'une ironie stérile, inhibitrice, qui se retournerait contre l'œuvre. *Hamlet*, *Much Ado* ou *Henry V* ne réfléchissent pas sur l'essence du cinéma. À travers l'histoire qu'ils racontent, ils manifestent simplement un amour passionné pour cet art, qu'ils espèrent transmettre.

La simplicité ne va pas de soi, elle se conquiert. L'évidence, la clarté des personnages, des significations repose, chez Kenneth Branagh, sur un travail poussé, méticuleux, de découpage, déplacement, mouvement. Parfois ou souvent, sûre de sa force, la clarté se libère dans l'élan, devient débridée. À la complication, Kenneth Branagh préfère la complexité, mais à l'ennui, il préfère le plaisir, l'euphorie, la satisfaction du mouvement et du sens compris.

Sarah HATCHUEL
Université de Rouen

Pierre BERTHOMIEU
Université de Bordeaux III