Rencontre sur *Hamlet* : avec Philippe Avron, Richard Fontana et François Marthouret (animateur Jean-Michel Déprats)

**Jean-Michel Déprats, Philippe Avron, Richard Fontana et François
Marthouret**

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/507>

DOI : 10.4000/shakespeare.507

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1984

Pagination : 175-188

Référence électronique

Jean-Michel Déprats, Philippe Avron, Richard Fontana et François Marthouret, « Rencontre sur *Hamlet* : avec Philippe Avron, Richard Fontana et François Marthouret (animateur Jean-Michel Déprats) », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 5 | 1984, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/507> ; DOI : 10.4000/shakespeare.507

SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
Actes du Congrès 1983

MYTHE ET HISTOIRE

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

M.T. Jones - Davie

Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

JEAN TOUZOT Libraire - Editeur
38, rue Saint-Sulpice 75278 PARIS CEDEX 06 1983

**RENCONTRE SUR *HAMLET*
AVEC
PHILIPPE AVRON, RICHARD FONTANA ET
FRANÇOIS MARTHOURET
PRESENTEE ET ANIMEE PAR J. M. DEPRATS**

Jean-Michel Déprats présente :

Philippe AVRON qui a interprété le rôle de Hamlet en 1977 dans une mise en scène de B. Besson.

Richard FONTANA qui a interprété ce rôle l'an dernier dans la mise en scène de A. Vitez, au Théâtre National de Chaillot.

François MANTHOURET qui a créé le rôle à Lyon en octobre 1983, et le joue en tournée. Il est également le metteur en scène de la pièce avec Hortense Guillemard, qui en signe aussi les décors et les costumes.

J. M. Déprats demande à Philippe Avron de rappeler quelle orientation Besson avait choisie.

P. A. Besson cherchait à faire de Hamlet un personnage tangible, ce qui apparaissait dans la scène avec les crânes. Une tradition romantique transparaissait.

J-M. D. C'est la première fois que je voyais un Hamlet qui ne soit pas tout le temps en noir.

P. A. Quand Hamlet revient d'Angleterre, il a fini son psychodrame et il l'a réussi ; il est alors en blanc, et le reste jusqu'à la fin. Besson exigeait que nous portions nos costumes dès le début des répétitions.

Quand, dans le premier monologue, je disais : « Ah ! ne plus y penser ! », Besson s'est mis à hurler la phrase. On peut l'interpréter de façon romantique ; Besson voulait que j'y mette de l'énergie.

J-M. D. Tu avais un costume de Bouffon de Cour.

P. A. Non, j'avais l'impression d'être bien habillé. J'étais habillé de façon « brutale » ; l'épée était devant, comme un sexe. Je ressentais l'archaïsme, non la bouffonnerie.

J-M. D. Est-ce que la dimension dérisoire a été importante dans ta création ?

R. F. Elle s'est imposée d'elle-même ; le texte l'indique, plus ou moins selon les coupures.

P. A. Et aussi selon les traductions. Par exemple, la première phrase de Hamlet :

« A little more than kin, and less than kind »

C'est un jeu de mots intraduisible ; on essaie pourtant. Dans ma version c'était :

«Un parent moins apparent qu'il n'y paraît»

R. F. dans la version de Lepoutre :

«Un peu plus que parent un peu moins qu'aimant»

F. M. «Un peu plus que neveu, moins fils que tu ne veux».

C'est J-M. Déprats qui nous a imposé cette réplique. Il a fait le texte français que je vais jouer.

J-M. D. à R. Fontana :

Une des dominantes de ton Hamlet, c'est son côté combattant, son côté fougueux, son côté «anti-douteur».

R. F. Oui. On n'a jamais joué le doute, mais toujours l'hésitation.

J-M. D. Quelle est la différence ?

R. F. Nous avons mis l'accent sur l'hésitation entre deux solutions ; sur le doute, non. Il n'a jamais douté de ce qu'il avait à faire ; mais il cherche de quelle manière le faire.

P. A. Il est très dur de faire comprendre au spectateur qu'il s'agit du doute ; l'hésitation, il la comprend fort bien.

R. F. Le doute implique qu'on arrive à jouer la métaphysique. Moi, j'essayais de jouer des actions précises et simples, de m'en tenir au texte.

J-M. D. Y a-t-il une expérience spécifique de ce rôle ? Avez-vous une relation particulière avec ce personnage ? La relation est-elle la même qu'avec les autres personnages de Shakespeare ? François a interprété Timon dans la mise en scène de Peter Brook et le Duc dans *Mesure pour Mesure*.

F. M. On n'a pas le choix, il faut jouer les mots dans toutes les pièces de Shakespeare. Cette pièce-ci a une dynamique. Elle porte en elle une énergie particulière.

J-M. D. Vos trois Hamlet sont totalement dissemblables. Le rôle a donc un aspect très protéen et très plastique.

C'est pourtant le même texte !

F. M. Non, ce n'est pas le même texte : les traductions, voilà qui change tout.

P. A. J'ai l'impression que *Hamlet* est une pièce ouverte, avec un héros cosmique. Elle contient toute l'évolution d'un être. D'avoir joué *Hamlet* m'a aidé à écrire.

J-M. D. A écrire le spectacle qu'il interprète actuellement et qui s'appelle : *Avron Big Bang*. Le rôle de Hamlet continue à te hanter, n'est-ce pas ?

P. A. La nuit, . . . qu'est-ce que ce serait si j'avais joué le spectre ! En tant que comédien, j'ai été très sensible aux pièces écrites par des comédiens, Shakespeare ou Molière. Ils ménagent des moments où l'on peut respirer, se reposer. Ce qui ne se sent pas dans Giraudoux ou Claudel qui, eux, étaient assis et écrivaient. Molière, c'est un texte qui « respire » : c'est une écriture, mais c'est surtout destiné à être dit. On ressent la même impression avec Shakespeare.

R. F. Pendant les répétitions, on a l'impression que la pièce est écrite autour du personnage de Hamlet. Il se construit par action et interaction avec les autres caractères et les propositions venant des autres comédiens.

P. A. Un comédien et un metteur en scène sont obligés de s'appuyer sur Hamlet qui forme l'ossature de la pièce, mais il est aussi contraint de construire tout l'univers, en tout cas l'univers familial autour de Hamlet, qui, d'ailleurs, va se détacher du clan. C'est un humaniste qui brise avec le clan ; mais il faut que le clan existe pour qu'il puisse s'en éloigner.

R. F. Vitez, au départ, n'avait pas une idée exacte de ce qu'il voulait faire ; il pensait se référer au théâtre des années vingt.

J-M. D. Certaines données de l'équation ont forcément orienté l'aventure dans un certain sens : dans la mise en scène de Besson, le rôle de Gertrude était un rôle de femme dominatrice ; ce qui détermine la relation de Hamlet à ce type de mère. Que Vitez ait choisi, pour jouer Claudius, un comédien qui a à peu près le même âge que toi, a pesé sur la construction de ton propre personnage.

R. F. Oui, c'est un rapport de rivalité totale, même amoureuse.

P. A. Besson m'avait dit : «je te donne seulement deux ou trois indications, pour t'aider : Hamlet a de la santé, parce que, sinon, il ne pourrait pas arriver au duel à la fin en pleine forme. C'est aussi un homme aimé de la foule».

Le vécu compte aussi : nous, nous avons joué la pièce au moment des histoires de la bande à Baader. Il y avait des rapprochements ; par exemple quand Hamlet dit : «le monde entier est une prison». Le jeu du soir peut se nourrir des nouvelles de la journée.

F. M. *Hamlet* est un lieu d'accueil extraordinaire pour chaque acteur. Les monologues représentent une sorte d'arrêt dans la tragédie ; ils nous permettent de parler au public. Peu de personnages ont la possibilité de dire tout d'un coup : «mais qu'est-ce que je suis ? qu'est-ce qu'un homme ? » — de regarder les spectateurs et de leur dire : «on ne fait rien d'autre que manger et dormir, on est des bêtes, c'est tout ».

R. F. Moi, en le jouant, je n'ai jamais pensé au mythe.

F. M. Une généralité, non ! J'ai toujours pensé à un être vivant. Quand on joue, on ne pense pas, on ne pense qu'à ce qu'on dit.

Une remarque dans l'auditoire : Vous êtes tout de même conditionnés par vos espaces. Dans la mise en scène de Vitez, Hamlet se trouve très perdu dans un immense plateau toujours en fuite. Dans celle de F. Marthouret, on a, sans arrêt, une sorte de va-et-vient entre la vie et la mort, impression donnée par ce décor extraordinaire de morts vivants. Les deux Hamlet sont différents en raison de la conception même de l'espace.

J-M. D. Le décor, dans la mise en scène de F. M. et Hortense Guillemard, c'est un château de corps, ce qui donnera une notation visuelle à tous ceux qui n'ont pas encore vu le spectacle, qui viendra à Paris en janvier-février aux Bouffes du Nord.

Une question dans l'auditoire : Comment les trois acteurs ont-ils interprété l'âge de Hamlet ? Il y a ambiguïté dans la pièce : on imagine qu'il a dix-huit ans, puis on apprend,

à la fin, qu'il en a trente.

J-M. D. La seule notation précise, c'est trente ans, dans la scène des fossoyeurs.

F. M. C'est vrai qu'il sort un peu de l'adolescence, mais on met parfois vingt ou trente ans à en sortir. Moi, en tout cas, je ne me suis pas posé la question : il a mon âge, voilà tout ! mais je voulais le jouer avant d'être trop vieux.

P. A. Moi non plus, je n'ai pas ressenti une évolution dans l'âge, mais une maturation quand même. Au début, il est déchiré par tout ce qui se passe ; ensuite, il mûrit et arrive à dominer son destin. Il appartient tout de même à l'élite, il a eu une éducation de prince. Ces hommes étaient entourés de grands esprits, ils murissaient plus vite (par exemple, Louis XVI, à seize ans, avait écrit des pages politiques intéressantes).

Question : Avez-vous fait une lecture très précise du texte avant de commencer à jouer ?

R. F. J'avais appris le rôle avant de commencer à répéter.

P. A. Je l'avais appris en anglais.

F. M. Moi, je ne le sais encore très bien ! Il est toujours plus excitant d'employer la méthode empirique et de dire ce que dit le texte plutôt que ce que ça veut dire.

Question : Faites-vous un travail d'universitaire avant de jouer ? Il vaut sans doute mieux l'éviter ?

F. M. Mais pourquoi « d'universitaire » ? Ce peut être un travail d'intelligence générale ?

Question : Etes-vous conscients que ces monologues où Hamlet s'interroge sur lui-même et généralise la question à l'ensemble de la condition humaine sont un procédé très conventionnel et daté dans l'histoire du théâtre ? J'aimerais que Hamlet soit joué de façon à faire apparaître à la fois la distance historique et, contradictoirement, la généralisation et une communication comédien-public supérieure à ce que propose la plupart des pièces.

On demande : est-ce que les acteurs pourraient nous réciter un passage de la pièce ?

P. A. : Le soir, dans mon spectacle, je prends des morceaux de Hamlet, ceux qui m'ont le plus frappé : le contact avec le crâne et avec la mort. Quand on joue la pièce, il

faut savoir comment on va traiter ce crâne. Besson cherchait à me faire comprendre que quand Hamlet parle des lèvres du Bouffon, il se touche ses lèvres à lui, quand il parle du crâne, il se touche son crâne à lui. C'est ce rapport avec la mort auquel j'ai été le plus sensible.

P. Avron récite des passages de l'acte V.

— Le soir, dans mon spectacle, je reprends ces passages ; beaucoup de jeunes viennent, puisque c'est l'histoire d'un professeur de philosophie face à sa classe. Il se trouve que cet épisode avec le crâne les fait énormément rire. A seize ans, un crâne, ça amuse, et un squelette encore plus. Plus on vieillit, moins on goûte la plaisanterie. Johnny Halliday a tout un disque sur *Hamlet* : « Les fossoyeurs jouent au bowling. »

On demande aux autres acteurs de réciter.

F. M. je ne vais pas le faire, d'abord parce qu'il m'a complètement trompé avec son texte qui est différent du mien ; et ensuite, parce que pour l'instant, je ne peux pas faire de citation ; tout est lié à la représentation.

Je peux tout de même ajouter quelque chose : J. M. Déprats s'est efforcé de nous donner un texte clair, une rythmique dynamique de la phrase et un vocabulaire musclé. La respiration dont on parlait tout à l'heure, c'est cette capacité non pas de dire des idées à travers un texte mais de représenter des morceaux de pensée en action. Le jeu, pour être « respiré », doit être inventé au fur et à mesure. Dans Shakespeare il y a cette double difficulté, d'être totalement présent dans une image, dans un mot, et en même temps de ne pas s'y complaire puisqu'on est à l'intérieur d'un mouvement qui doit absolument aller de l'avant. C'est ce travail qu'on peut appeler respiration qui est le plus difficile pour nous, qui change selon les représentations, les espaces, les mises en scène. J'ai vu le Hamlet de Philippe ; ce qui me semblait très admirable dans son jeu, c'est justement cette vitalité constante. Cette énergie interne qui lui permettait de faire que la pensée fût brûlante. La caractéristique de Shakespeare, c'est cette urgence de la pensée et du sentiment en même temps mêlés. La pensée, dans Shakespeare, même dans les mono-

logues, c'est une forme d'action, comme le prouve la façon dont Ben Kingsley avait traité le monologue : «To be or not to be». Il arrivait du fond de la salle, attrapait une chaise, se mettait à califourchon, et vociférait le monologue, à une vitesse démoniaque. Il avait résolu, d'une certaine façon le problème que la pensée, dans Shakespeare, même dans les monologues, c'est une forme d'action et c'est aussi quelque chose qui s'invente. Le public suivait difficilement, mais tout de même, la pensée restait un tout. La difficulté, quand on joue, c'est de ne pas morceler la pensée. Dans ce théâtre, il y a une sorte de générosité; on raconte une histoire à des gens ; on n'ignore pas qu'ils sont présents. Bref, dans «Etre ou ne pas être», toute la difficulté est de «faire semblant» et, en même temps, d'inventer cette pensée. Inventer sa pensée devant les spectateurs, c'est un acte théâtral. C'est pourquoi les mots de la traduction sont très importants. C'est très matériel pour nous, très concret. On joue avec des idées, investis par des idées, par un univers, par un imaginaire, mais on joue d'abord avec des mots. . . qui ont des échos et veulent dire quelque chose.

P. A. : J'ai souvent pensé que le monologue de Hamlet pourrait se jouer en duel : «Etre ou ne pas être», tac, tac, «la question est là», tac, tac. . .

F. M. : Il faut arriver avec cette densité pour qu'on ne soit pas submergé par le cliché que tout le monde connaît.

Remarque dans l'auditoire : Dans les premiers textes, la ponctuation était pratiquement inexistante, ce qui n'invite pas à s'arrêter, mais suggère le torrent.

Un auditeur s'adresse à R. Fontana : il lui demande de rendre compte de son expérience précise.

R. F. : Je serais incapable de vous dire un texte. Voici comment j'ai essayé de jouer le rôle : je me suis efforcé d'être une chose qui va, qui va très fort. Je lançais des idées ; et, une fois l'idée lancée, je la laissais aller toute seule. Impossible de donner un exemple, parce que c'est la réflexion que j'ai faite après avoir travaillé.

Une question aux trois acteurs : Avez-vous gardé une impression colorée de la pièce ?

P. A. Pour moi, c'était noir et blanc.

F. M. Pour moi, c'était noir !

J. M. D. Et pour toi ?

R. F. Gris !

Question : Je voudrais revenir au monologue. Le grand monologue qui devrait intéresser particulièrement les acteurs, c'est celui au cours duquel Hamlet s'aperçoit qu'il est lui-même comédien puisqu'il joue l'acteur. Quand on en arrive à «To be or not to be», je crois qu'il faut s'adresser au public. J'en suis moins sûr pour le monologue qui suit la scène des comédiens. Je voudrais demander aux acteurs s'ils font une différence nette entre ces deux monologues ?

P. A. Oui. Le monologue du comédien s'adresse davantage à Hamlet lui-même qu'au public. Le monologue du comédien n'est pas un duel, c'est une sorte d'étrange jeu. Dans «To be or not to be», Hamlet est acculé, c'est la folie qui est au bout.

R. F. Avec A. Vitez, on avait décidé, pour «To be or not to be», qu'en fait, ce n'était pas vraiment un monologue: Ophélie est présente. On ne l'a pas travaillé en monologue. Ophélie se trouvait au premier plan. Moi, j'étais en arrière-plan. Elle se promenait au premier plan pendant que je parlais. Claudius et Polonius y assistent aussi.

J. M. D. Vous n'aviez pas pris de décision pour savoir si, selon l'interprétation de Dover-Wilson, Hamlet sait qu'on l'épie.

R. F. Non, c'était indécis.

J. M. D. En quoi la présence d'Ophélie modifiait-elle ? . . .

R. F. Parce qu'elle entend ! Si tu sais qu'on t'entend, tu ne parles pas de la même façon. Tu parles *pour* quelqu'un ; tu joues un rôle.

F. M. Ce monologue sur les comédiens, exprime une douleur terrible. Il est aussi bouleversant que le monologue sur la lande. On voit tous ces corps, là ; je ne peux pas m'empêcher de penser au Liban. «To be or not to be» reste quand même au niveau de la réflexion et de l'action comme une parenthèse, alors que le monologue sur les comédiens est complètement inscrit dans l'action.

J'ai vu une mise en scène de Zéfirelli où Hamlet sor-

tait d'un puits à l'avant-scène, et montait chaque marche puis, sur la dernière marche, il s'arrêtait, et il faisait : «être» et il changeait de pied. . .

Question : les rapports entre Hamlet et les autres personnages ? Jusqu'ici, on a eu l'impression qu'Hamlet est un monstre solitaire.

P. A. Le rapport entre Hamlet et les autres personnages est très violent : avec sa mère et Ophélie, c'est un rapport d'amour et de haine d'une violence inouïe. Pour Besson, Hamlet était l'humaniste qui s'arrachait au clan : au lieu de subir le spectre et les lois du clan, il commençait à réfléchir et à penser son action. Il tenait donc beaucoup à détacher Hamlet de son contexte.

F. M. Hamlet se trouve dans une solitude terrifiante. Mais il y a le duel Hamlet-Claudius, puisque Claudius est joué par André Marcon qui le même âge que moi. La mère, dans mon cas, c'est Marina Vlady, ce qui donne une certaine relation dans les rapports mère-fils. Ce duel entre Hamlet et Claudius est le pivot de la pièce.

R. F. J'ai cru que Hamlet avait un ami, Horatio. Pourtant, à la reprise, j'ai remarqué qu'il lui dit, dans sa déclaration : «tu tombes pile !» Donc «je vais me servir de toi».

F. M. Malgré tout, Horatio a une sorte de situation à part, celle de grand témoin.

P. A. Oui, c'est plus un témoin qu'un ami.

Question à R. Fontana : Dans votre interprétation, le premier acte était lent. Après, il se produisait une sorte de rupture. Était-ce intentionnel ? Était-ce pour montrer Hamlet qui plongeait dans l'histoire, cessait d'être l'étudiant ?

R. F. Au premier acte, on jouait surtout la rencontre avec son père : tout d'un coup, il sait pourquoi il va mal. A partir de ce moment, la guérison commence déjà. D'où la bascule entre le premier et le deuxième acte. A partir de ce moment, il commence à lutter, à avoir un recul et à s'enfoncer dans l'histoire.

Pour le décor, le metteur en scène s'est aussi inspiré du théâtre de Palladio à Vicence. C'était un essai pour insérer le théâtre élisabéthain dans la boîte à l'italienne. C'est un décor épuré au maximum. Je ne suis jamais allé à Else-

neur ; mais j'ai appris que la grande salle ressemble à celle du décor, toute blanche et pleine d'ouvertures. On aurait pu imaginer que Yannis Kokkos avait copié le décor.

Il faut qu'au début il y ait un contact physique très fort entre le père (le spectre) et Hamlet, une sorte d'étreinte. Après on en est venu à la notion du fils qui berce son père : ils ont presque le même âge, puisque le père réapparaît dans le costume qu'il portait lorsqu'il a vaincu le roi de Norvège ; il était très jeune à l'époque.

Question à P. Avron : à propos du spectre ; les spectateurs semblaient avoir réagi négativement à la façon dont Besson représentait le fantôme.

P. A. C'est plus difficile en effet, pour Hamlet, de jouer avec un père dérisoire et d'avoir l'air d'y croire. On se dit « il croit à ça ! » Mais c'est aussi une façon de nous renvoyer à ce que nous croyons. En gros, c'était une façon de dire : « Méfiez-vous des pères ». Le même acteur jouait Claudius et le fantôme, choix intéressant et révélateur.

Remarque et question : dans la mise en scène de François Marthouret, le spectre revient sous la forme de Fortinbras. On a ainsi une continuité spectrale. Encore un choix très efficace. Quand vous jouez Hamlet, vivez-vous vraiment Hamlet ?

F. M. : C'est un jeu dans lequel on s'investit, mais qui reste un jeu de l'imaginaire. On ne s'abandonne pas, parce que, sinon, on risque vraiment de tuer Claudius !

P. A. : le public est complice de ce jeu. Le public voit ses fantasmes projetés sur scène ; mais, en même temps, le public joue comme une masse maternelle et il protège ce qui se passe sur scène.

Question à R. Fontana, à propos de la traduction :

Est-ce que le metteur en scène avait choisi la traduction avant de commencer le travail sur la pièce.

R. F. Quand il m'a proposé de jouer le rôle, il n'avait pas encore choisi la traduction.

Question : Avez-vous choisi la traduction avec lui ?

R. F. Non, je connaissais la traduction de René Lepoutre. Au départ, Vitez voulait faire une traduction. Puis il a relu celle de R. Lepoutre, et l'a trouvée extraordinaire. Mais

ils l'ont beaucoup retravaillée pour essayer de coller de plus près au texte anglais.

F. M. J'avais envie d'un nouveau texte que j'ai demandé à Jean-Michel. C'est passionnant de redécouvrir le texte et de chercher une plus grande précision. En même temps, cela ménage la possibilité, pendant les répétitions, d'affiner, d'affûter le texte avec les acteurs. C'est aussi ce que vous avez fait avec Lepoutre. C'est quand même formidable de ne pas jouer en Angleterre, parce que, ici au moins nous avons l'auteur avec nous !