

HAMLET

AMBROISE THOMAS

24, 26, 28, 30 JANVIER, 1^{er} ET 3 FÉVRIER 2022

Soutenu par



AVEC LE SOUTIEN DE

Madame Aline Foriel-Destezet,
Mécène principale
de l'Opéra-Comique

PARTENARIAT MÉDIA



arte

TRANSFUCE

france.tv

Production **Opéra-Comique** – reprise de la production de 2018
Coproduction **Beijing Music Festival, Opéra Royal de Wallonie,**
Théâtre national croate de Zagreb, Collectif MxM
Dans le cadre du partenariat **Beijing Music Festival / Opéra-Comique**

La production bénéficie du soutien d'Olivier Théron pour le banquet,
d'agnès b. pour les costumes et de Fabien Joly pour les fleurs.
Remerciements à Anaïs Cartier, Coline Dervieux, Johnny Rabines,
Victor Figueiras, Olivier Saksik et la Comédie-Française
Vidéo de vague : Heewon Lee pour l'Opéra-Comique
D'après l'édition critique de Hugh Macdonald, Bärenreiter-Verlag,
Kassel – Basel – London – New York – Praha

Durée estimée : **3h20, entracte inclus**

Introduction au spectacle et **Chantez Hamlet** dans les espaces du théâtre,
45 minutes avant chaque représentation

HAMLET

Opéra en cinq actes d'Ambroise Thomas
Livret de Michel Carré et Jules Barbier, d'après la tragédie de
Shakespeare
Créé le 9 mars 1868 à l'Opéra

Direction musicale - **Louis Langrée**

Mise en scène - **Cyril Teste**

Scénographie - **Ramy Fischler**

Costumes - **Isabelle Deffin**

Lumières - **Julien Boizard**

Conception vidéo - **Mehdi Toutain-Lopez**

Cadreur-opérateur - **Paul Poncet**

Dramaturgie - **Leila Adham**

Collaborateur artistique - **Julien Masmondet**

Cheffe de chant - **Marine Thoreau La Salle**

Chef de chœur - **Joël Suhubiette**

Assistante mise en scène - **Céline Gaudier**

Assistante scénographie - **Nina Chalot**

Assistante costumes - **Marion Duvinage**

Assistants dramaturgie - **Joséphine Bargas, Killian Francisco**

Hamlet - **Stéphane Degout**

Ophélie - **Sabine Devieille**

Claudius - **Laurent Alvaro**

Gertrude - **Lucile Richardot**

Laërte - **Pierre Derhet**

Le Spectre - **Jérôme Varnier**

Marcellus / 2nd Fossoyeur - **Yu Shao**

Horatio / 1^{er} Fossoyeur - **Geoffroy Buffière**

Polonius - **Nicolas Legoux**

Chœur - **Les éléments**

Orchestre des Champs-Élysées

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par Agnès Terrier

Ambroise Thomas fut en son temps un trait d'union entre l'Opéra-Comique et l'Opéra. En deux ans, de 1866 à 1868, il donna à chaque théâtre un chef-d'œuvre, respectivement *Mignon* et *Hamlet*. Des titres que réclamait le public ! C'est ainsi que l'Opéra s'apprêtait déjà à fêter la 100^e d'*Hamlet*, le 28 octobre 1873... lorsqu'il fut ravagé par les flammes. À l'Opéra-Comique, la routine avait peut-être pris le dessus lorsqu'en pleine 74^e de *Mignon*, le 25 avril 1887... éclata l'incendie qui détruisit la deuxième salle Favart.

Que le public de 2022 se tranquillise ! Nous avons sans encombre réhabilité *Mignon* en 2010. De même pour *Hamlet* en 2018, dont le rôle-titre est aujourd'hui si recherché par les barytons que l'œuvre repartait partout : à New York, Marseille, Vienne, Bruxelles, Göteborg, Barcelone, Berlin.

Inspirés respectivement de Goethe et de Shakespeare, *Mignon* et *Hamlet* s'associent dans la production de Thomas à *Françoise de Rimini* d'après... Dante. Ce triplé de grands auteurs lui fut reproché, alors que ses contemporains en faisaient autant depuis le triomphe parisien de l'*Otello* de Rossini en 1821. Les sujets littéraires régénéraient l'art lyrique en inspirant des partitions d'autant plus audacieuses que les originaux étaient connus du public.

Aucun relent nationaliste dans le reproche. Sous le Second Empire, on sait que le personnage d'*Hamlet* est d'abord français, né sous la plume de Belleforest dont les *Histoires tragiques*, imprimées en 1570, sont traduites en anglais au moment où Shakespeare produit sa pièce.

C'est après 1751 et le séjour parisien de l'acteur anglais David Garrick, qui joue *Hamlet* dans les salons, qu'érudits et acteurs se passionnent pour Shakespeare. Sa « barbarie » – dicit Voltaire – flatte autant qu'elle épice le classicisme français. Traduit et adapté, aux vers alexandrins comme aux règles dramatiques, *Hamlet* entre à la Comédie-Française en 1769. Il y brûle les planches sous les traits du talentueux Talma de 1803 à 1826.

En 1827, une troupe anglaise vient présenter plusieurs titres de Shakespeare en langue originale au Théâtre de l'Odéon. Berlioz, Hugo, Delacroix, Vigny, Dumas, Gautier, etc. sont éblouis. « Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs » raconte Berlioz... qui épousera Ophélie. Prenant *Hamlet*

pour emblème du drame nouveau, les romantiques le revisitent à leur tour. Alexandre Dumas et Paul Meurice programment *Hamlet, prince de Danemark* en 1847 au Théâtre-Historique. Le jeu de Rouvière chavire Baudelaire, les chansons d'Ophélie et du fossoyeur, signées Ambroise Thomas, sont plébiscitées. Au gré des reprises, Dumas testera plusieurs dénouements pour rendre acceptable l'hécatombe prévue par Shakespeare...

Sous le Second Empire, François-Victor Hugo prépare à Guernesey une nouvelle traduction intégrale de Shakespeare tandis qu'à Paris, les opéras fleurissent : *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz, *Le Saphir* de Félicien David, *Macbeth* de Verdi, *Roméo et Juliette* de Gounod... Dans ce contexte, Thomas revient à *Hamlet* avec les excellents adaptateurs de

« Nulle figure, parmi celles que les poètes ont créées, n'est plus poignante et plus inquiétante. Le doute conseillé par un fantôme, voilà Hamlet. »

Victor Hugo

Faust et de *Roméo et Juliette*, Jules Barbier et Michel Carré. Il le destine au Théâtre-Lyrique, mais en 1866 *Mignon* triomphe à l'Opéra-Comique. L'Opéra (sis rue Le Peletier) sollicite donc Thomas – et comment lui résister ? Le discret Aristide Hignard, qui achève alors son propre *Hamlet*, en fait les frais : son œuvre attendra vingt ans pour voir le jour.

Dans ce contexte, on comprend que ce n'est pas, non plus, l'adaptation d'un classique à la scène lyrique qui dérange. Que l'Opéra impose un baryton à la place du ténor prévu ne convient que mieux à la mélancolie d'*Hamlet*. Surtout qu'il s'agit de l'excellent Jean-Baptiste Faure, formé à l'Opéra-Comique. Que l'institution, voulant propulser une diva scandinave, demande aux auteurs de développer le rôle

d'Ophélie et de l'agrémenter d'une mélodie suédoise, est du meilleur effet : le public s'enthousiasme pour la charismatique Christine Nilsson.

Que l'Opéra réclame de grandes scènes collectives, avec le chœur que dirige Victor Massé, permet de ne pas trop trahir la portée politique de l'original. L'implication obligée du ballet, dirigé par Marius Petipa, est aisée : rien de mieux qu'une fête paysanne pour dramatiser une intrigue. Quant au Spectre, qu'on évitait au début du siècle, il pimente désormais le spectacle. Rien ne manque : formidables seconds rôles, dont la mezzo Pauline Lauters-Gueymard (créatrice de l'*Eboli* de Verdi) en Gertrude criminelle, chœur a capella, chanson à boire, marche, et même une grande scène de folie, pour concurrencer *Lucia di Lammermoor*.

La suppression de plusieurs personnages et le choix d'un dénouement à la violence contenue sont d'autant moins reprochés à Thomas que son orchestration, variant les atmosphères, jouant de la spatialisation, valorisant les vents, dont le cor anglais et le tout nouveau saxophone, sublime l'orchestre et son chef Georges Hainl.

Longuement mûrie, superbement montée, la soirée du 9 mars 1868 est un triomphe. Un an après le *Don Carlos* français de Verdi d'après Schiller, cette nouvelle appropriation tombe sous le sens. Si bien que Thomas est cette année-là le premier musicien à être promu au grade de commandeur de la Légion d'honneur.

À sa mort en 1896, *Hamlet* aura été joué 276 fois à l'Opéra, créé à Londres dès 1869 (avec un dénouement plus conforme à l'original), puis donné les décennies suivantes dans les principaux opéras européens, et rapidement dans les deux Amériques.

L'œuvre n'a pourtant atteint que 367 représentations dans la ville qui l'a vue naître et a quitté l'affiche en 1938 – *Mignon* en 1967. Alors que reprochait-on à Thomas, qui a fini par affecter la postérité de sa musique ?

D'aborder avec assurance, et dans le respect des règles, ce que Berlioz, Verdi et d'autres s'étaient approprié en s'inspirant des audaces de Shakespeare. « Il faut du courage pour être romantique, car il faut *hasarder* » disait Stendhal. Artiste scrupuleux et respectueux du public, des institutions et des chanteurs, Thomas ne laissait rien au hasard. Équilibrés et poétiques, ses titres semblaient trop beaux pour être honnêtes, inspirant à Chabrier la terrible formule : « Il y a trois sortes de musique : la bonne, la mauvaise et celle d'Ambroise Thomas. »

Aujourd'hui Thomas illustre, comme Verdi, l'âge d'or de l'opéra en Europe : un art d'une haute culture, exigeant mais accessible, nourri de pratiques multiples, sachant aller à la rencontre des publics du monde entier.

C'est l'art lyrique que l'Opéra-Comique est fier de promouvoir en reprenant cette production de 2018, dont le DVD a été salué en 2019-2020 par les prix "Best Recording of the Year" de l'International Opera Awards, "Best Video Performance" de l'International Classical Music Awards, un Grand Prix de l'Académie Charles Cros, un Caecilia Prize et un Diapason d'Or.



ARGUMENT

ACTE I

Au palais d'Elseneur, Claudius succède à son frère sur le trône de Danemark en épousant la reine veuve, Gertrude. La cour est en liesse et le fils du défunt roi, le mélancolique Hamlet, cherche la consolation dans l'amour qui le lie à Ophélie, fille du ministre Polonius. Le frère d'Ophélie, Laërte, part en mission en Norvège et confie sa sœur à son ami Hamlet.

Celui-ci a appris que le fantôme de son père hante les murailles du château. Il quitte la fête et s'y rend vers minuit. Le Spectre lui révèle que son frère Claudius l'a assassiné et a séduit Gertrude. Hamlet jure de le venger.

ACTE II

Ophélie ne comprend pas pourquoi Hamlet est devenu froid et distant,

et doute de son amour. Gertrude essaie de la rassurer mais craint qu'Hamlet ait découvert la vérité. Le nouveau roi Claudius tente d'amadouer Hamlet qui joue la désinvolture et convie une troupe de comédiens ambulants à s'établir au château.

Hamlet organise un spectacle qui doit permettre de démasquer le roi. La représentation de la pièce *Le Meurtre de Gonzague* effraie la cour, d'autant qu'Hamlet feint la folie pour entrer dans le jeu et accuser publiquement Claudius et Gertrude.

ACTE III

Dissimulé dans l'oratoire de la reine, Hamlet entend prier Claudius et comprend que le père d'Ophélie, Polonius, a été complice du régicide.

Il rompt avec Ophélie puis se dispute violemment avec sa mère. Le Spectre lui apparaît alors et lui ordonne d'épargner Gertrude.

ACTE IV

En pleine fête du printemps célébrée par les paysans, Ophélie s'abandonne à la folie avant de se noyer.

ACTE V

En proie à des pensées morbides, Hamlet se rend au cimetière. Il y rencontre un Laërte accusateur et vindicatif, car un cortège funèbre vient enterrer Ophélie. Hamlet s'apprête à se suicider mais le Spectre paraît encore pour lui rappeler son serment de vengeance. Hamlet tue alors Claudius et est aussitôt proclamé roi de Danemark.



INTENTIONS

Par les maîtres d'œuvre du spectacle



Cyril Teste

LE XIX^e SIÈCLE MUSICAL EUROPÉEN S'EST ENTHOUSIASMÉ POUR SHAKESPEARE. COMMENT UN METTEUR EN SCÈNE DU XXI^e SIÈCLE APPRÉHENDÉ-T-IL CE HAMLET LYRIQUE FRANÇAIS DE 1868 ?



Cyril Teste

Tout livret d'opéra présente une incomplétude délibérée et fructueuse, pour la musique comme pour les images scéniques à venir. On ne peut donc juger le seul livret, dont le compositeur est d'ailleurs le premier metteur en scène. Si l'étude comparée du livret et de la pièce de Shakespeare peut cependant révéler quelque chose, c'est le rôle qu'a joué, dans le travail d'adaptation de Barbier et Carré, une autre pièce de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, dont ils faisaient au même moment un livret pour Gounod. Délibéré ou pas, le rapprochement des deux textes les a incités à développer, pour *Hamlet*, la « petite histoire » dans la « grande Histoire », c'est-à-dire l'intrigue sentimentale au sein de la fresque politique – au détriment de celle-ci selon certains amateurs de Shakespeare. Leur *Hamlet* sentimental a pu surprendre en 1868. Il nous faut l'assumer et voir quel parti on peut en tirer en 2022, après 2018, année de la création de notre spectacle. Si l'on considère qu'*Hamlet* soulève la question du pouvoir, l'aborder du point de vue de l'intimité du personnage permet une proximité qui nous rassemble, et qui rapproche les spectateurs du cœur du problème.

LOUIS LANGRÉE, HAMLET PEUT-IL ENCORE ÊTRE QUALIFIÉ D'OPÉRA « ROMANTIQUE » ?

Louis Langrée



Absolument ! Ambroise Thomas, « fils de l'Empire et petit-fils de la Révolution », fait partie de cette génération née à l'aube du XIX^e siècle et si bien dépeinte par Musset : « Derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes... je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages... et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris... » (*La Confession d'un enfant du siècle*, 1836). Les artistes romantiques ne pouvaient que s'identifier au personnage d'Hamlet. On connaît la série de lithographies de Delacroix illustrant la pièce, et on sait la fascination de Berlioz pour Ophélie, jouée à Paris par Harriet Smithson qui lui inspira sa *Symphonie fantastique*.



Louis Langrée

L'époque romantique chérit les artistes maudits, ce que n'est pas Ambroise Thomas. Distingué par le fameux Grand Prix de Rome, reçu à tout juste 40 ans à l'Institut, promis à la direction du Conservatoire, élevé à la dignité de grand-croix de la Légion d'honneur le soir de la 1000^e représentation de *Mignon* à l'Opéra-Comique : il n'en fallait pas plus pour que sa musique soit taxée d'académisme.

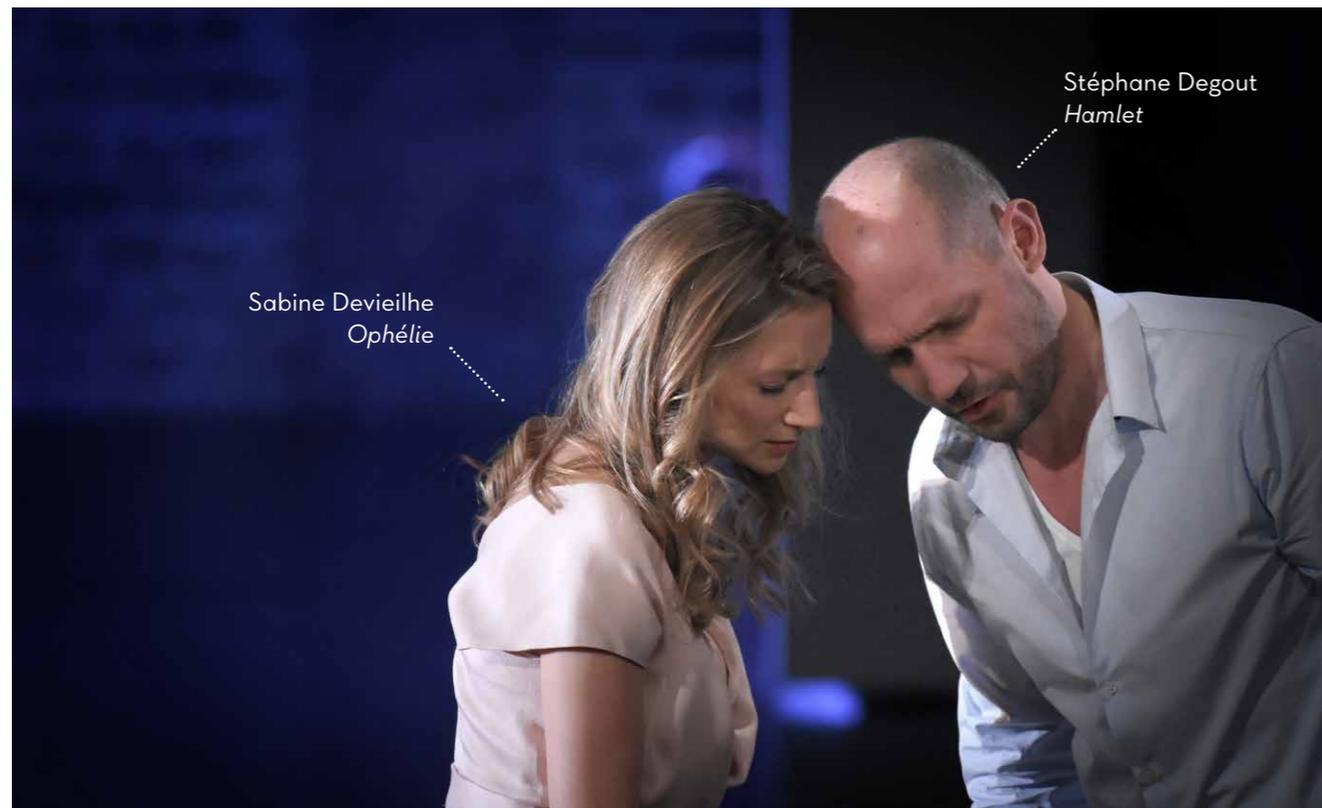
Aujourd'hui encore, on préfère citer à son égard la boutade de Chabrier : « Il y a de la bonne musique, et puis il y en a de la mauvaise, et puis il y a celle d'Ambroise Thomas », plutôt que les éloges de Berlioz : « De la grâce, du feu, beaucoup de tact... ».

Bien plus que les formes de la musique instrumentale, c'est l'opéra qui attire et révèle ce compositeur.

Thomas libère la *déclamation lyrique* chère au « grand opéra français » et la rend plus souple, plus humaine, plus proche d'un théâtre de conversation. Dans son opéra, le monologue d'Hamlet « Être ou ne pas être » devient une parole intime oscillant entre récit et arioso, alors même que ce monologue était devenu un morceau de bravoure pour les acteurs de son époque.

Ce type d'écriture n'ouvre-t-il pas la voie à la radicalité de *Pelléas et Mélisande*, composé trente-cinq ans plus tard ? Avant Debussy, Thomas nous convie à une nouvelle approche de la parole lyrique, favorisant les tessitures vocales centrales : un Hamlet baryton anti-héros plutôt qu'un ténor brillant, une Ophélie accessible à plusieurs types de sopranos, dont les prouesses pyrotechniques sont expressives avant d'être virtuoses. L'écriture vocale du Spectre, caractérisée par une fascinante et obsédante *non-mélodie*, ne se développera qu'à la fin de l'opéra, après que le crime aura été vengé.

Cette œuvre exige donc des interprètes de mettre toutes leurs possibilités techniques, toute leur palette de couleurs au seul service de l'expression et d'une vérité dramatique. Sa beauté se révèle pleinement à travers leur talent. Quelle chance d'avoir pu réunir, en 2022 comme en 2018, des artistes avec lesquels nous pouvons sans cesse chercher, expérimenter, approfondir, ciseler, mettre en lumière et développer toutes les potentialités de cet opéra trop méconnu en France !



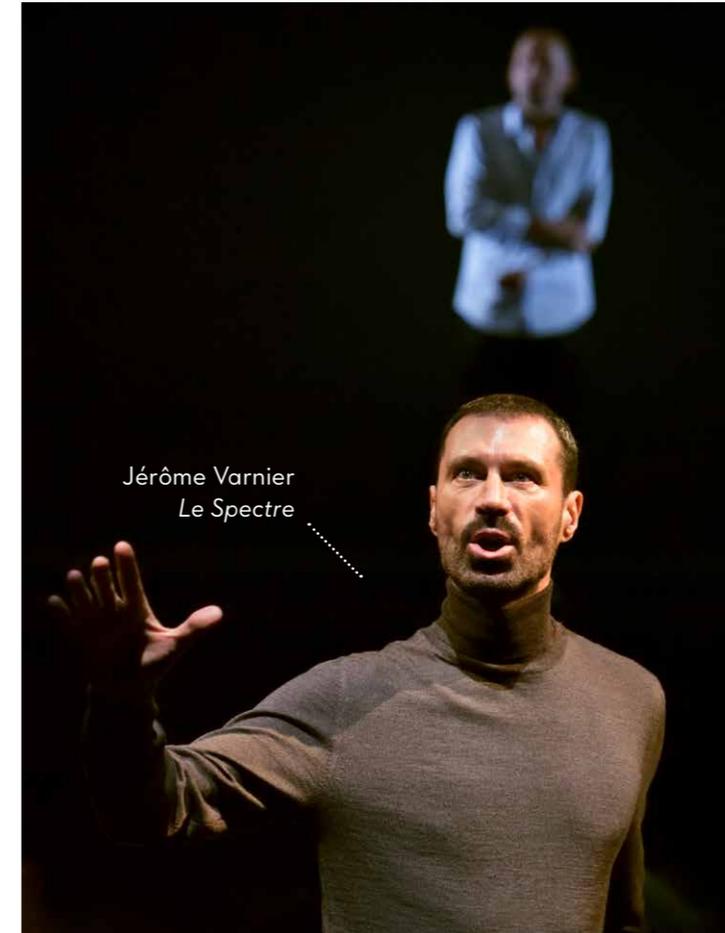
Sabine Devielhe
Ophélie

Stéphane Degout
Hamlet



Laurent Alvaro
Claudius

Sylvie Brunet-Grupposo
Gertrude en 2018



Jérôme Varnier
Le Spectre

**ON A EU TENDANCE
À CONSIDÉRER L'OPÉRA
D'AMBROISE THOMAS
COMME SUPERFICIEL
PAR RAPPORT À LA PIÈCE.
OR VOUS PARLEZ
TOUS DEUX D'INTIMITÉ :
À QUELLE PROFONDEUR
DONNE-T-ELLE ACCÈS ?**

Louis Langrée “

Ambroise Thomas puise sa source d'inspiration chez les grands auteurs ; pour autant, je ne pense pas qu'il faille comparer l'opéra *Hamlet* à la pièce de Shakespeare, *Mignon* à Goethe, *Françoise de Rimini* à Dante, pas plus que les *Faust* de Gounod et Berlioz à celui de Goethe, ou encore *Les Troyens* à l'*Énéide* de Virgile. Un livret d'opéra requiert un autre type de langage que celui d'une pièce de théâtre parlé. Son écriture demande souvent une simplification du récit pour permettre à la dramaturgie musicale de s'épanouir à ses côtés. La richesse psychologique des personnages est mise en lumière par la beauté mélodique et la science harmonique, la précision du phrasé et la puissance d'expression, que Thomas déploie avec un art de l'équilibre impressionnant.



Cyril Teste

La question de la vérité est au cœur de l'œuvre : Hamlet cherche moins à proclamer la vérité du meurtre de son père qu'à faire en sorte de la rendre audible. Nous le savons, il y a des vérités qu'on ne veut pas entendre.

Le parti pris de la confidence qu'adopte l'opéra a guidé notre conception du projet, puis du décor, de l'espace de jeu, des lumières. Enfin, la direction d'acteur nous permet de rapprocher la parole chantée du public. Dans cette proximité à laquelle nous invite Thomas, la caméra s'avère un adjuvant très utile. Oui, l'intimité est une condition de la profondeur : en n'assénant rien, en cherchant la vérité dans la confidence, l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas espère réformer la parole politique.







CYRIL TESTE, COMMENT UTILISEZ-VOUS DANS HAMLET LE CINÉMA, QUI FAIT INTRINSÈQUEMENT PARTIE DE VOTRE LANGAGE SCÉNIQUE ?



Cyril Teste

Par son art du montage, sa radicalité dans la façon d'enchaîner les scènes, le théâtre de Shakespeare a inventé le cinéma - et le cinéma le lui a bien rendu, si l'on considère le nombre d'adaptations de ses pièces à l'écran. Les librettistes Barbier et Carré, et Alexandre Dumas avant eux, ont osé procéder à des ellipses et mélanger des scènes de manière à nous permettre d'aborder leur *Hamlet* dans l'esprit d'une performance filmique. Cette œuvre nous met au défi de définir des points de vue et des cadrages, de construire des plans, de monter des scènes. Et aussi de montrer le hors-champ, ce que permet le théâtre où tout se déroule à vue.

Enfin, au plateau, la caméra de Nicolas Dorémus nous permet d'instaurer une relation de proximité avec les personnages, comme au cinéma.

Nous jouons sur les trois niveaux du cinéma, du théâtre et de l'opéra. Chaque début d'acte commence avec un film, puis on rejoint le théâtre en plongeant au cœur du drame et au plus près de chaque protagoniste. Les espaces extérieurs figurent dans des films préenregistrés ; puis la caméra va chercher le hors-champ dans les coulisses où paraissent les protagonistes ; enfin elle amène le jeu au plateau, y compris lorsqu'il implique des musiciens comme le saxophoniste. Le film peut donc prendre le relai du théâtre pour évoquer ce que chacun

vit de son côté, ou encore pour déployer l'espace et ce qui le hante. Dans *Hamlet*, il faut se demander qui écrit la pièce, qui la met en scène et qui la joue. Pour moi, il est clair que le Spectre a écrit la pièce - on sait d'ailleurs que Shakespeare jouait ce rôle. Le Spectre demande à Hamlet de mettre la pièce en scène : ce sera *Le Meurtre de Gonzague*, cette scène de théâtre qui est aussi un « piège où prendre la conscience du roi ». Faire entendre la vérité par le théâtre devient donc le projet d'*Hamlet*. En dirigeant les acteurs, et en les filmant comme un véritable chef opérateur, il produit des images révélatrices. Et il s'empare ainsi de ce que Claudius maîtrisait le mieux, la fabrication des images, si bien

orchestrée lors de son couronnement au début du spectacle. La scénographie est moins un décor qu'un espace de projection. Conçue par Ramy Fischler et dans un esprit de synergie entre nos deux collectifs, MxM et RF Studio, elle permet à des espaces d'apparaître et de se transformer avec le récit. Elle peut devenir une construction mentale, celle qu'*Hamlet* se fait du système où il se débat, du château où il comprend que Claudius s'est établi par le meurtre. Nous avons eu la chance de travailler dans notre décor dès le début des répétitions en 2018, aux Ateliers Berthier de l'Opéra-Comique. Il était important d'écrire d'un même geste la direction d'acteur et la conduite technique du spectacle.



« Faire entendre la vérité par le théâtre devient donc le projet d'*Hamlet*. »



**LOUIS LANGRÉE, HAMLET MARQUE LES DÉBUTS
DU SAXOPHONE DANS L'ORCHESTRE :
EST-CE ANECDOTIQUE OU RÉVÉLATEUR DE L'INVENTIVITÉ
ORCHESTRALE D'AMBROISE THOMAS ?**



Louis Langrée

La musique de Thomas a souvent été critiquée pour son académisme et son côté convenu (à rapprocher du bon mot de Berlioz à propos de Camille Saint-Saëns : « Il sait tout, mais manque d'inexpérience »). Or ce compositeur démontre ici son insatiable curiosité, accueillant de nouveaux instruments à l'intérieur de l'orchestre classique. Adolphe Sax, inventeur d'instruments et responsable de la musique de scène à l'Opéra, lui avait présenté ses nouvelles créations. Impressionné par le saxhorn et séduit par le saxophone, Thomas les intègre dans

l'orchestre d'*Hamlet* et nous offre ainsi le premier grand solo de saxophone dans le répertoire lyrique. Toute la partition d'*Hamlet* regorge de hardiesses et de trouvailles, comme le magnifique solo de clarinette accompagné par un quatuor de violoncelles, ou le redoutable solo de trombone, sans doute le plus important jamais écrit pour cet instrument à l'opéra... Enfin, Thomas fait exploser les codes de l'orchestre de la fosse en spatialisant ses interventions dans le bâtiment du théâtre : superposition des fanfares en coulisses et de l'orchestre en fosse, musique céleste dans les cintres...

QUE PENSEZ-VOUS DE LA FIN DE L'OPÉRA ?



Cyril Teste

La fin de ce *Hamlet* n'est définitivement pas celle de *Don Giovanni* : il n'y a pas de *deus ex machina* qui viendrait tout résoudre. L'ultime retour du Spectre soulève au contraire des questions importantes : est-ce qu'on le voit ? est-ce qu'on doit le voir ?

qui le voit ? veut-il qu'on le voie ? Enfin, ce Spectre est-il paranormal ou bien, ce que nous pensons, métaphysique ? Le personnage a posé des problèmes aux adaptateurs et aux metteurs en scène tout au long du XIX^e siècle. L'opéra en fait état et nous a obligés à réfléchir et à choisir son mode de présence.



Louis Langrée



On a reproché à Thomas et ses librettistes d'avoir écrit une fin heureuse au drame, en maintenant Hamlet en vie. Bien au contraire : en laissant Hamlet face à un avenir douloureux et un devoir amer, ils offrent une fin ouverte. Lorsque cette œuvre a été présentée à Londres en juin 1869, Thomas a dû composer une autre fin, conforme à la trame originelle, dans laquelle Hamlet se suicide. Aujourd'hui encore, les Anglo-Saxons ont du mal à accepter une fin différente de celle de Shakespeare : lorsque j'ai dirigé *Hamlet* à Covent Garden, puis au Metropolitan Opera de New York, j'ai dû me résoudre à diriger cette fin « alternative », moins claire et moins puissante. À l'Opéra-Comique, je suis heureux de présenter la version originale de ce magnifique opéra.



Cyril Teste

Hamlet a du mal à s'émanciper de la voix du Spectre qui l'obsède. Or l'œuvre pose la question de l'émancipation. Si Hamlet doit affronter la solitude du pouvoir, alors il faut que le Spectre se retire. D'où notre choix de le faire disparaître parmi les individus qui composent le peuple, comme petit à petit s'y dissolvent tous les protagonistes. C'est notre façon de laisser Hamlet seul sur la scène qui sera désormais la sienne, celle de l'action politique.



.....
Ambroise Thomas
dans les années 1870



AMBROISE THOMAS (1811-1896)

.....

Ambroise Thomas naît à Metz le 5 août 1811, la même année que Franz Liszt. Il grandit dans l'école de musique fondée par ses parents. Après la mort de son père, il rejoint son frère, violoncelliste à l'Opéra de Paris. Violoniste et pianiste, il entre à 17 ans au Conservatoire. Il adore Bach, Mozart, Weber, et Beethoven que les Parisiens découvrent en pleine vogue rossinienne. Élève de Zimmermann et de Kalkbrenner, Thomas remporte le 1^{er} prix de piano. Lié à Chopin dont il sera un interprète distingué, il se refuse à devenir virtuose de concert. Lesueur, le maître de Berlioz, l'encourage à composer. En 1822, il remporte le Grand Prix de Rome à sa deuxième tentative.

De 1833 à 1835, le séjour romain lui permet de se lier avec de nombreux

artistes dont Ingres qui dirige la Villa Médicis. Curieux et travailleur, Thomas visite l'Italie, compose un *Requiem* et de la musique de chambre.

De retour à Paris en 1836, après un passage à Vienne et à Munich, il assiste au triomphe de Meyerbeer, aux succès du grand opéra romantique et aux réussites de Boieldieu, Auber, Adam et Halévy à l'Opéra-Comique, comme à celles de Bellini et Donizetti au Théâtre-Italien. Engagé comme violoniste au Théâtre du Vaudeville, il réalise qu'en dépit de son tempérament discret, il doit se lancer dans le lyrique pour se faire un nom.

Soutenu par Auber, il débute en 1837 à l'Opéra-Comique, alors installé dans la salle des Nouveautés, place de la Bourse. *La Double échelle*

« Très promptement, le talent de M. Ambroise Thomas s'est assombri et la tristesse a pénétré dans cette âme. Le drame de Shakespeare convenait très bien au musicien. Plus on relit la partition, plus on y découvre la tristesse partout répandue. »

Camille Bellaigue,
*Les Annales politiques
et littéraires*, 16 février 1896

« Ambroise Thomas est l'un de nos compositeurs les plus distingués. J'éprouve un très grand plaisir à entendre cette musique vive, alerte, piquante, toujours distinguée, toujours bien en scène, instrumentée de main de maître, avec éclat, mais sans excès, avec variété, mais sans recherche, écrite partout avec goût et savoir. »

Hector Berlioz, *Journal des débats*, 18 juillet 1846

sera joué presque 200 fois, traduit et exporté. Les titres suivants marquent un certain recul : *Le Panier fleuri*, *Mina ou le Ménage à trois*, *Le Perruquier de la régence*, *Carline*, *Angélique et Médor*. À l'Opéra, le ballet *La Gipsy* ne remporte guère de succès, non plus que *Le Comte de Carmagnola*, mais *Le Guérilléro* (1842) tient l'affiche pendant trois ans. Thomas peine à adapter son inspiration délicate aux conventions, ou à les transcender avec génie. Refusant de produire de la musique simple ou grivoise, il s'éloigne des théâtres, publie son *Requiem* et des mélodies.

En 1849, à l'Opéra-Comique réinstallé dans la (deuxième) salle Favart, il remporte un éclatant succès avec *Le Caïd* qui atteint presque 400 représentations tout en s'exportant en Europe. L'année suivante, son adaptation du *Songe*

d'une nuit d'été démontre sa maîtrise des formes et son savoir-faire orchestral. Son aptitude à intégrer les nouveautés – comme les instruments d'Adolphe Sax – et sa propension à élargir le cadre de l'opéra-comique sont appréciées.

Consécration en 1851 : il succède à Spontini à l'Académie des beaux-arts, passant devant Berlioz à qui le lie une cordiale amitié. À 40 ans, il apparaît comme un musicien sérieux et consensuel. Suit une décennie de succès médiocres : l'opéra *Raymond ou le Secret de la reine*, les opéras-comiques *La Tonelli*, *La Cour de Célimène*, *Psyché*, *Le Carnaval de Venise*, *Le Roman d'Elvire*. Mais il est nommé professeur de composition au Conservatoire en 1856, succédant à Adam. Parmi ses élèves figurera Massenet, qu'il tiendra pour un génie.

Doutant du théâtre, privé de vocation pour la symphonie, il s'absorbe dans des pièces pour orgue, des cantates, et des chœurs pour le mouvement orphéonique (restauration du chant dans la population) dont la section parisienne est dirigée par son ami Gounod.

Sept ans après une première adaptation de Goethe pour Gounod, *Faust*, Barbier et Carré convainquent Thomas de faire son retour à l'Opéra-Comique avec *Mignon* : c'est l'événement lyrique de l'année 1866. Deux ans plus tard, ils produisent *Hamlet* à l'Opéra. Goûtés pour leur éclectisme distingué, *Mignon* et *Hamlet* ne quittent plus le programme des deux institutions. En 1868, Thomas est le premier musicien promu au grade de commandeur de la Légion d'honneur.

À la mort d'Auber en pleine guerre de 1870, Thomas lui succède à la tête

du Conservatoire. Ce directeur de 60 ans passe pour savant mais académique et autoritaire. Il développe l'enseignement du solfège, crée des classes de déchiffrage, d'esthétique, d'histoire de la musique, d'orchestre ainsi que des exercices publics. S'il a soutenu les débuts de Bizet et de Massenet, il n'apprécie ni l'influence du professeur d'orgue César Franck sur la jeune école française (d'Indy, Chabrier, Messager, Chausson...), ni leur engouement pour Wagner. Son rejet de l'influence allemande sur la musique française s'explique autant par sa culture latine – il est l'ami de Verdi – que par les récentes pertes de guerre, Metz ayant été annexée. Il refusera de confier à Fauré la classe de composition et goûtera peu les débuts de Debussy.

Après le succès tardif d'un opéra-comique de jeunesse, *Gille et Gillotin*,

ses derniers ouvrages affichent un classicisme à toute épreuve. Adaptation de Dante, l'opéra *Françoise de Rimini* est créé en 1882 avec un succès d'estime. Après une pause au cours de laquelle il se marie discrètement – sa vie personnelle est un mystère et il n'aura pas d'enfant –, son ballet *La Tempête* est un échec. En 1887, il se voit commander une nouvelle instrumentation de *La Marseillaise*, hymne national depuis 1879. En 1894, événement inédit : l'Opéra-Comique célèbre la 1000^e représentation de *Mignon*. Sur la scène, il est élevé à la dignité de grand-croix de la Légion d'honneur par le président de la République Sadi Carnot.

Il meurt le 12 février 1896. Ses funérailles grandioses font état de sa stature de maître en France et de représentant du grand répertoire français à l'étranger.

DE QUOI SHAKESPEARE EST-IL LE NOM ?

Par Florence Naugrette

Que Shakespeare soit le nom du comédien auteur des pièces qui lui sont attribuées, seuls en ont jamais douté quelques sceptiques ne croyant pas qu'un acteur soit capable de créer un monument de la pensée. Mais Shakespeare n'est pas seulement le nom de cet homme, ni même le nom de son œuvre. Shakespeare est aussi un étendard. Dans son pays, bien sûr : fleuron du génie anglais, il est *de facto* un symbole national. Mais ailleurs qu'en Angleterre, dans le monde entier, de quelles postures, de quelles valeurs, de quels idéaux est-il le nom ?

Héros éponyme de l'ouvrage que Hugo lui consacre en 1864, il y est le nom du génie. Hugo le situe dans le sillage d'Eschyle, baptisé « Shakespeare l'ancien », et laisse entendre qu'il existe, méconnu, exilé, voix de l'humanité souffrante, et penseur, et visionnaire, un Shakespeare moderne. Le lecteur le comprend à mi-mot : Hugo, derrière cette périphrase, n'ose se nommer.

Shakespeare, quel qu'il soit, et précisément parce qu'on l'a, comme tel, mis en doute, c'est d'abord le nom de l'Auteur.

Lorsque sa grande vogue débute en France, à l'époque romantique, il est une bannière, brandie par la nouvelle génération comme le droit à la liberté de s'affranchir des normes classiques, de représenter sur scène la violence, le rêve, la folie, le retour du refoulé, de mélanger les tonalités comiques et tragiques, d'unir le poétique, le dramatique et le romanesque au creuset du drame. Théophile Gautier loue la « liberté toute shakespearienne » de la première version des *Caprices de Marianne*, écrite pour la lecture, débarrassée

HAMLET

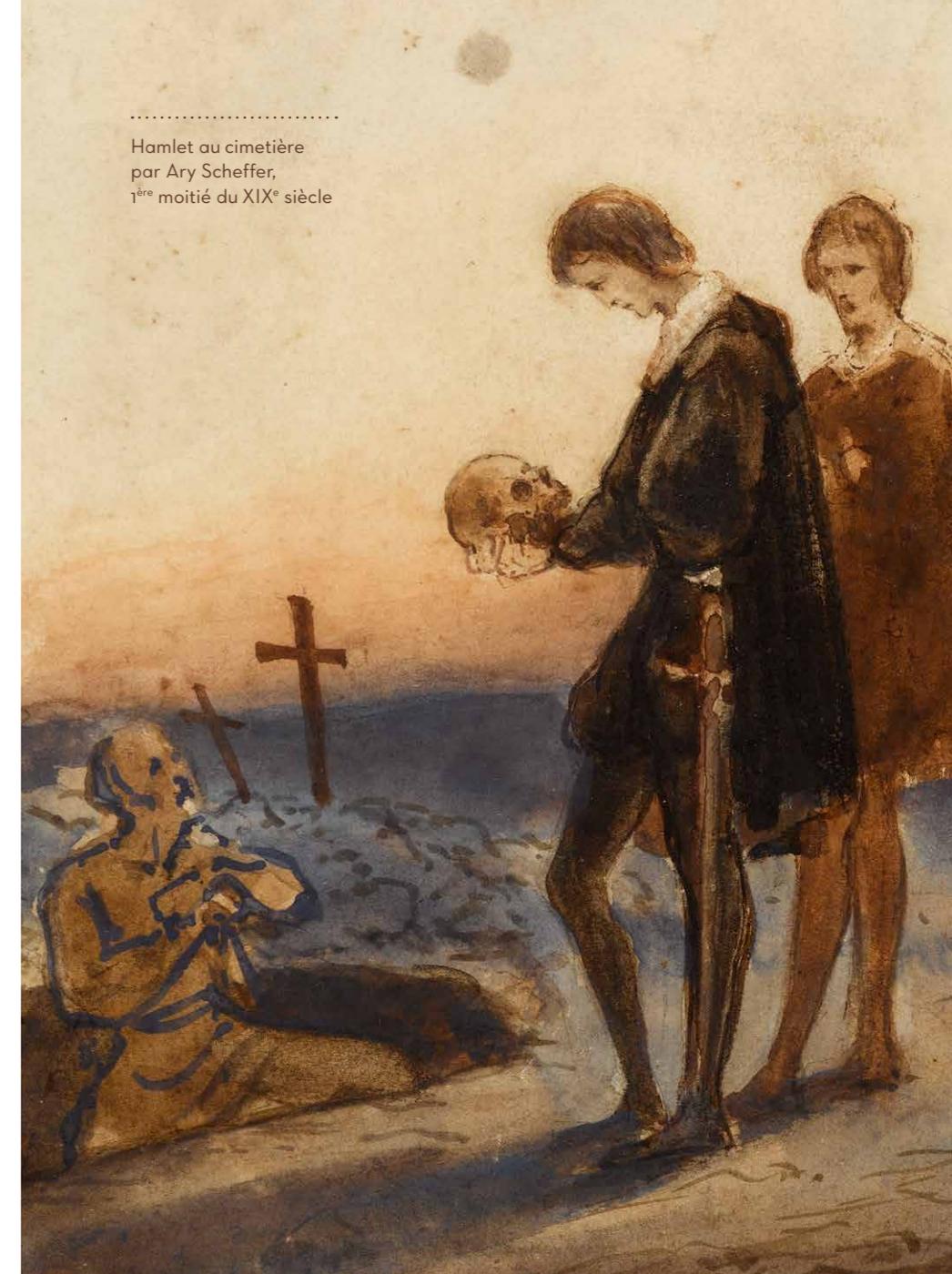
*Et moi ? vais-je rester,
triste orphelin, sur terre,
À respirer cet air
imprégné de misère ?
Tragédien choisi par
le courroux de Dieu,
Si j'ai mal pris mon rôle
et mal saisi mon jeu,
Si, tremblant de mon œuvre
et lassé sans combattre,
Pour un que tu voulais,
j'en ai fait mourir quatre,
Est-ce que Dieu sur moi
fera peser son bras,
Père ? et quel châtiment
m'attend donc ?*

L'OMBRE

Tu vivras !

Paul Meurice et Alexandre Dumas,
dénouement d'*Hamlet* en 1847

Hamlet au cimetière
par Ary Scheffer,
1^{ère} moitié du XIX^e siècle



« Parmi les beautés qui étincellent au milieu de ces extravagances, l'ombre du père d'Hamlet est un des coups de théâtre les plus frappants. Elle vient demander vengeance, révéler des crimes secrets. Elle n'est ni inutile, ni amenée par force. Elle sert à convaincre qu'il y a un pouvoir invisible qui est le maître de la nature. »

Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, 1748

de lieu : « elle court où sa fantaisie l'emporte, de la treille au cabaret à la petite chambre endormie et tranquille, de la place publique au jardin, du jardin au cimetière » (*La Presse*, 1851). Pour les romantiques, Shakespeare est le nom du génie, de la liberté, de la fantaisie, de l'imagination au pouvoir.

Pour leurs adversaires, à la même époque, Shakespeare représente un risque majeur, dont on a du mal, aujourd'hui, à estimer l'ampleur, celui d'une catastrophe nationale : la relativité du goût classique.

Déjà, au siècle des Lumières, Voltaire, qui pourtant a joué un rôle de passeur en faisant découvrir Shakespeare au lecteur français, s'inquiète de voir cette œuvre « barbare » le séduire définitivement dans la nouvelle traduction de Le Tourneur, entreprise au milieu des années 1770. Cette promotion du modèle anglais est selon lui de nature à mettre en péril l'hégémonie culturelle de la France en Europe. Une semblable indignation continue d'agiter la critique française à l'époque romantique. La dimension nationaliste du rejet des comédiens

anglais lors de leur première tournée parisienne, en 1822, sept ans après le Congrès de Vienne – synonyme de capitulation devant la perfide Albion –, est lisible sur les banderoles agitées dans la salle pour mettre en fuite les interprètes de « Shakespeare, aide de camp du duc de Wellington ». Quelques années plus tard, Jules Janin, pourtant modéré dans ses jugements envers les romantiques, n'acceptera jamais ce qu'ils doivent à Shakespeare dans leur inspiration bouffonne. Il recommande qu'on laisse aux sujets de sa Majesté « cette curée de l'éclat

de rire trivial », et ajoute : « Que chaque nation conserve la comédie qui lui est propre » (*Journal des débats*, 1842). À la fin du siècle, Jules Lemaître, pourtant admiratif de l'adaptation du *Songe d'une nuit d'été* par Paul Meurice (1886), tord néanmoins le nez aux « plaisanteries un peu lourdes et un peu bizarres qui ont été écrites il y a trois siècles pour des Anglo-Saxons » (*Impressions de théâtre*, 1888). Dans la critique antiromantique, Shakespeare est le nom de la décadence de l'esprit français et de sa corruption par le mauvais goût anglais.

En France, Shakespeare gardera longtemps ce parfum romantique de liberté. C'est en observant leurs confrères anglais que les grands acteurs romantiques français apprirent à tourner le dos au public, à ramper, fléchir, s'effondrer, rugir, dans une esthétique de la sauvagerie parfois poussée jusqu'à la caricature : à la création du *Hamlet* de Dumas et Meurice (1847) qui servira de base à Jules Barbier et Michel Carré pour le livret de l'opéra d'Ambroise Thomas, l'interprète du rôle-titre, Rouvière, fascine Baudelaire, mais semble à Gautier « trop nerveux, trop désordonné, trop fou ». La prétendue

sauvagerie de Shakespeare restera un tic de jeu et un cliché durable, combattu par Antoine Vitez lors de sa mise en scène d'*Hamlet* (1983), pour laquelle il refuse l'idée reçue d'« un Shakespeare de mauvais goût, extravagant, irrationnel, obscur, furieux ». Il rêve au contraire, s'il devait jouer *Macbeth*, d'en montrer « le caractère civilisé, commun, comme le faisaient David Garrick et Hannah Pritchard » (*Le Théâtre des idées*, 1991). C'est qu'en France, plus qu'en Angleterre, et parce qu'il a servi régulièrement à le régénérer, Shakespeare reste, non sans équivoque, le nom de l'enfance de l'art théâtral.

Il reste aussi, depuis l'époque romantique, l'emblème du théâtre populaire. C'est François Guizot, dans sa *Vie de Shakespeare* (1821), qui répandit en France cette image mythique d'un Shakespeare populaire et unanimiste qui existait déjà en Angleterre. Elle fit son chemin, via Hugo, dans l'idéal du théâtre populaire français, en passant par Firmin Gémier (fondateur de la Société Shakespeare, et du premier Théâtre National Populaire) qui le mit beaucoup en scène, et se réclama de lui pour l'abandon de

la rampe et la stylisation des décors – jusqu'à Vilar et Mnouchkine. Parce qu'il mêle les genres et les tonalités, et, donc, potentiellement, tous les publics, parce que la formule de l'espace élisabéthain, plus sobre, plus pauvre, moins socialement clivante que celle de la scène à l'italienne, paraît plus démocratique, parce qu'il puise son inspiration indifféremment dans la culture populaire et dans celle de l'élite, Shakespeare est en France le nom du théâtre populaire, entendons par là celui qui s'adresse à tous, celui, comme écrivait Barthes, « où personne ne s'ennuie » (1954).

Parce qu'il a, d'emblée, été utilisé comme une arme de guerre politico-esthétique contre le conservatisme, Shakespeare est en France régulièrement récupéré, revendiqué, voire instrumentalisé politiquement. Comme l'écrit Dominique Goy-Blanquet, « Shakespeare le modéré, conservateur par raison ou résignation, est promu champion de toutes les révoltes, qu'elles soient formelles ou politiques » (*Lettres à Shakespeare*, Thierry Marchaisse, 2014). C'est déjà le cas lors de son tricentenaire en 1864, quand le clan

Hugo fait de la célébration française une manifestation républicaine, dont se moquera Baudelaire : « Tout ce qu'ils peuvent aimer en littérature a pris la couleur révolutionnaire et philanthropique. Shakespeare est socialiste. Il ne s'en est jamais douté mais il n'importe » (*Le Figaro*, 1864). En 1933-1934, une mise en scène de *Coriolan*, signée Émile Fabre à la Comédie-Française, crée un scandale politique, en pleine crise parlementaire : le général dictateur, qui méprise les tribuns du peuple, y est représenté comme un héros salvateur, à la faveur d'une traduction perçue comme fascisante par ceux qui l'instrumentalisent. Les tragédies de Shakespeare, qui ont servi de modèle matriciel aux drames historiques romantiques, continuent, au XX^e siècle, de constituer de formidables machines à penser le présent à la lumière du passé. Après la Seconde Guerre mondiale, le poète national anglais, devenu – Florence March le montre – « une icône occidentale », joue « un rôle central dans la reconstruction culturelle de l'Europe » (*Shakespeare au festival d'Avignon*, 2012), comme en témoigne son importance considérable dans le répertoire du T.N.P. Depuis

deux siècles, Shakespeare est en France le nom des grands drames du passé éclairant les ombres du temps présent, le nom de toute révolution, de toute méditation sur la révolution, et sur les ombres de l'histoire.

« Divine coquille de noix, sur [s]on étagère », il est, selon Hélène Cixous, « le passeur vers le pays des rêves et vers celui des morts » (*Lettres à Shakespeare*). Étoffe des rêves, dont on tisse le théâtre, Shakespeare est aussi un prodigieux matériau. Parce qu'il a exploré la palette entière des passions de l'homme et des trahisons possibles du lien anthropologique, pratiqué le mélange et la réversibilité des tonalités comiques et tragiques, le métissage des modes épiques, dramatiques et lyriques, donné droit de cité, sur la scène, non seulement aux hommes, mais aussi, renouant ainsi avec la tragédie grecque, aux dieux et aux spectres – celui du père d'Hamlet apparaît plusieurs fois chez Ambroise Thomas – et jusqu'aux animaux, Shakespeare, considéré comme le re-créateur de toute la création, est le nom de l'œuvre d'art totale.

À quoi s'ajoute sa prodigieuse ductilité. Parce qu'il ne saurait, hors des frontières nationales, faire l'objet d'un culte patrimonial qui en sacrifierait la langue ou la forme, il se prête au travail de l'adaptation, de la transposition, du transfert culturel, et du recyclage, avec une adaptabilité qui est moins le signe de son universalisme que de sa fécondité. *Hamlet* – dont le sens paraît inépuisable, et qui, pour Cyril Teste dans sa mise en scène de l'opéra d'Ambroise Thomas, est la métaphore même des pouvoirs du théâtre – a servi de matériau à une quantité de réécritures, tel le *Hamlet-machine* de Heiner Müller (1977), jusqu'à *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* de Vincent Macaigne (2011). Au point que Daniel Mesguich, qui l'a traduit pour le mettre en scène (2012), voit dans *Hamlet* « la matrice de tout théâtre (même de celui qui lui est antérieur) ». Selon un autre mode de transposition, le transfert esthétique, *Richard II* d'Ariane Mnouchkine (1981), qui emprunte son style au kabuki et à une variété de styles orientaux, est une célébration de la pure beauté du théâtre. Dans le *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci (2001),

« Quelques regards jetés dans le monde de Shakespeare m'excitent à m'avancer d'un pas plus rapide dans le monde réel et à puiser un jour quelques coupes dans la vaste mer de la vraie nature pour les verser, du haut de la scène, au public de ma patrie. »

Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, 1795

la tragédie devient, selon la formule de Florence Dupont, au-delà même du sens des discours politiques, « une grande exploration des confins de la voix humaine » (*Lettres à Shakespeare*), tant résonne étrangement la voix d'Antoine, Dalmazio Masini, opéré des cordes vocales. En 2008, *Falstaff* fournit à Novarina la matière d'une ébouriffante variation fantaisiste, directement brodée sur la langue originale.

Dans le théâtre contemporain, qui n'en finit pas de le recycler, Shakespeare est le nom de l'ancestral matériau. En Angleterre, où les maisons de ses personnages – Gloucester, Kent, York... – sorties de l'Histoire, assistent encore aux mariages et couronnements de la famille royale, Shakespeare est le nom de la nation. Dans le reste du monde occidental, et tout particulièrement chez le voisin – et vieux rival – français, Shakespeare est le nom de tout théâtre.

FLORENCE NAUGRETTE

Professeur d'histoire et théorie du théâtre à Sorbonne Université, membre de l'Institut Universitaire de France, Florence Naugrette est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *Le Théâtre romantique* (Seuil, 2001), *Le Plaisir du spectateur de théâtre* (Bréal, 2002) et *Le Théâtre de Victor Hugo* (Ides et calendes, 2016). Elle prépare une biographie de Juliette Drouet dont elle publie l'intégrale des lettres à Victor Hugo sur le site du CÉRÉdl - Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter de l'université de Rouen.

HAMLET, UN ROMANTIQUE FRANÇAIS ?

La tragédie d'*Hamlet* est une pièce grossière et barbare qui ne serait pas supportée par la plus vile populace de la France et de l'Italie. On croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre. Mais parmi ces irrégularités grossières, qui rendent encore aujourd'hui le théâtre anglais si absurde, on trouve dans *Hamlet*, par une bizarrerie encore plus grande, des traits sublimes, dignes des plus grands génies. Il semble que la nature se soit plu à rassembler dans la tête de Shakespeare ce qu'on peut imaginer de plus fort et de plus grand, avec ce que la grossièreté sans esprit peut avoir de plus bas et de plus détestable.

Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, 1748



François-Joseph Talma joue Hamlet à la Comédie-Française de 1803 à 1826.

TO BE OR NOT TO BE



L'on voit un homme, au milieu de deux mille hommes en silence, interroger la pensée sur le sort des mortels ! Dans peu d'années tout ce qui était là n'existera plus, mais d'autres hommes assisteront à leur tour aux mêmes incertitudes et se plongeront de même dans l'abîme sans en connaître la profondeur.

Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, ch. XXVII, 1814



Hamlet et Horatio au cimetière, par Eugène Delacroix, 1827

Il est prince et démagogue, sagace et extravagant, profond et frivole. Il croit peu au sceptre, bafoue le trône, argumente avec le premier venu, hait la force, soupçonne le succès, interroge l'obscurité, tutoie le mystère. Il donne aux autres des maladies qu'il n'a pas : sa folie fausse inocule à sa maîtresse une folie vraie. Il est familier avec les spectres et avec les comédiens. Il bouffonne, la hache d'Oreste à la main. Il récite des vers, fait un feuilleton de théâtre, joue avec des os dans un cimetière, foudroie sa mère, venge son père, et termine le redoutable drame de la vie et de la mort par un gigantesque point d'interrogation.

Victor Hugo, *William Shakespeare*, 1864

La pièce, un point culminant du Théâtre, est, dans l'œuvre de Shakespeare, transitoire entre la vieille action multiple et le Monologue ou drame avec Soi, futur. Le héros se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même.

Stéphane Mallarmé, *La Revue blanche*, t. XI, 1896

Chantez, Musique et Danse !
Que le doux vin de France
Tombe dans le cristal
Oriental !

Pas de pudeur bégueule !
Amis ! La France seule
Est l'aimable et divin
Pays du vin !

Laissons à l'Angleterre
Ses brouillards et sa bière !
Laissons-la dans le gin
Boire le spleen !

Que la pâle Ophélie,
En sa mélancolie,
Cueille dans les roseaux
Les fleurs des eaux !

Qu'Hamlet, terrible et sombre
Sous les plaintes de l'ombre,
Dise, accablé de maux :
« Des mots ! Des mots ! »

Mais nous, dans la patrie
De la galanterie,
Gardons les folles mœurs
Des gais rimeurs !

Théodore de Banville,
"Mascarades" dans *Odes
funambulesques*, 1857

HAMLET OU LES DERNIERS FEUX DU GRAND OPÉRA

Par **Hugh Macdonald**

Ambroise Thomas consacra au moins huit ans à la composition d'*Hamlet*. Cela n'a rien d'exceptionnel, surtout comparé à Meyerbeer, qui avait pourvu l'Opéra des plus grands succès de l'ère romantique. Encore en vie alors que Thomas entamait *Hamlet*, Meyerbeer avait remporté les triomphes les plus fulgurants au terme de processus notoirement longs : *Le Prophète* (1849) avait été élaboré sur onze ans, *L'Africaine* (1865) sur vingt-trois ans...

Pour Thomas, il est évident que la composition d'*Hamlet* relevait du défi. De quel ordre ? Eh bien contrairement à ce que nous pourrions supposer, l'enjeu n'était pas de restituer en musique l'un

des plus grands drames de la littérature occidentale. Non plus que de mettre en musique des vers aussi fameux que « Être ou ne pas être » ou « Allez dans un cloître ! ». Non plus encore que de trouver au drame une issue appropriée, heureuse ou pas.

Le vrai défi, c'était l'Opéra de Paris lui-même. Au cœur de la capitale européenne de l'art lyrique, cette institution dotée de moyens fastueux préparait au même moment la création du troisième opéra français de Giuseppe Verdi, cet Italien de deux ans plus jeune que Thomas et qui dominait sa génération : il s'agissait de *Don Carlos*, d'après Schiller, qui allait

voir le jour en 1867 (après *Jérusalem*, *Les Vêpres siciliennes*, et plusieurs adaptations pour la France d'ouvrages italiens).

Hamlet n'était pas la première expérience de Thomas à l'Opéra, mais presque. Distingué à 21 ans par le prestigieux Prix de Rome, il avait certes pu y faire recevoir un ballet et deux courts opéras, entre 1839 et 1842. Mais leur échec l'avait amené à se tourner très vite, et sans insister davantage, vers l'Opéra-Comique. C'est pour cette deuxième scène lyrique qu'il avait écrit ses douze ouvrages suivants. Trois d'entre eux avaient connu des succès particulièrement remarquables, qui avaient culminé en 1866 avec

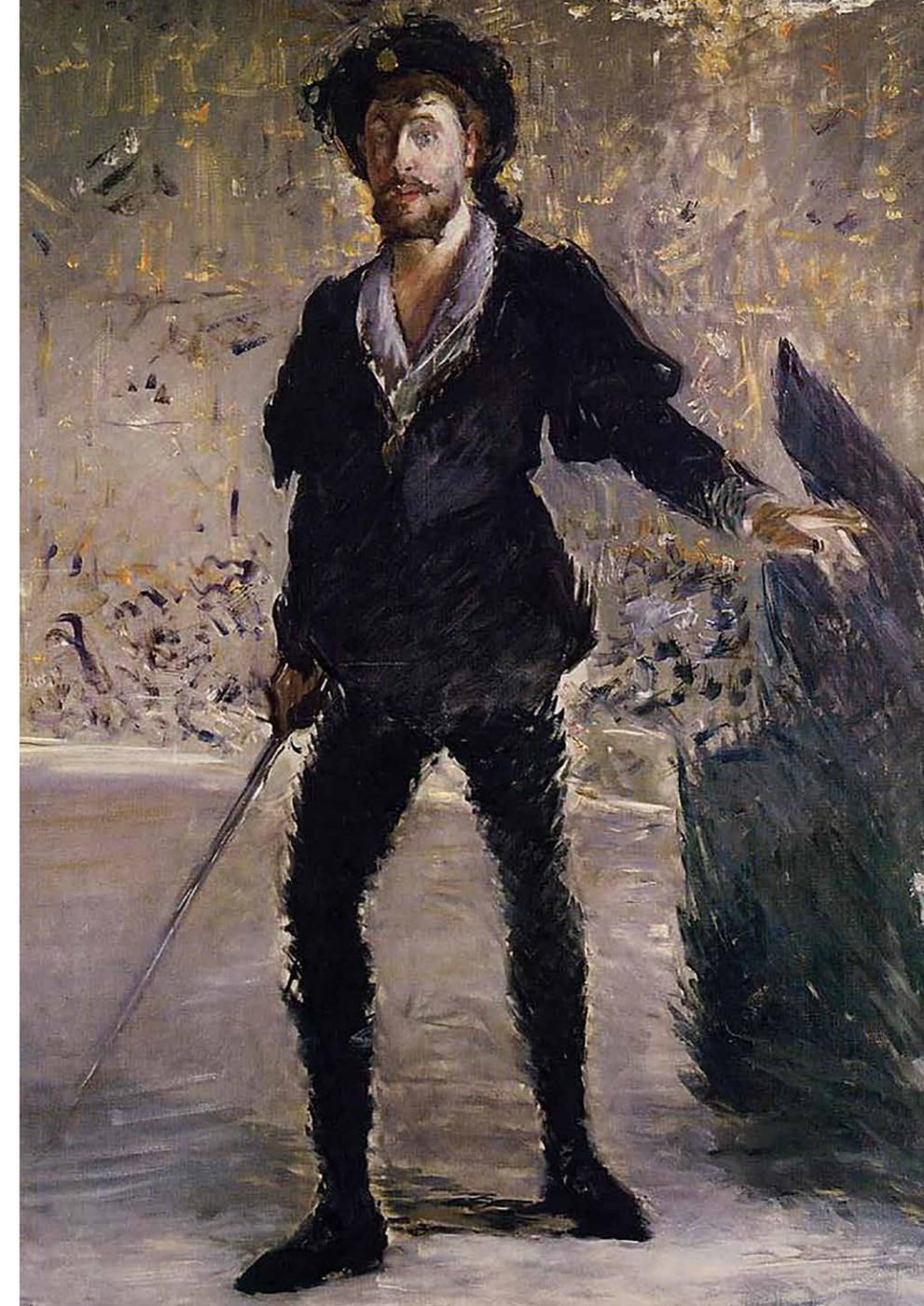
.....
Faure, créateur du rôle d'Hamlet,
par Edouard Manet, 1877

Grand collectionneur de tableaux,
le baryton Jean-Baptiste Faure
se fit portraiturer plusieurs
fois par Manet. Il possédait
de nombreux Degas, Monet,
Sisley, Pissarro et Manet
dont *Le Déjeuner sur l'herbe*,
acheté au peintre en 1878.

le triomphe de *Mignon*. *Mignon* devenu aussitôt, et pour toute la fin du siècle, l'opéra-comique préféré des Français.

Pourtant, peu de compositeurs de musique légère résistaient, à la fin de leur carrière, à la tentation de faire leurs preuves dans le grand genre, noble, sérieux, plus « substantiel » aux yeux de beaucoup. Offenbach en France et Sullivan en Angleterre l'ont bien montré.

Talentueux et ambitieux comme il l'était, Thomas ne se résignait pas à laisser à la postérité l'image d'un compositeur cantonné aux superficialités du « genre moyen ». Un genre qu'il avait pourtant bien contribué à anoblir : le pathétique,



« Thomas peut à l'occasion emprunter à Wagner tel mode d'expression qui se présente, mais il reste imperturbable dans la tradition de l'opéra français. L'horreur du vulgaire le possède bien plus que le besoin d'innover. »

Henri Blaze de Bury, *Revue des deux mondes*, 1882

le sentimental et même le tragique étaient devenus des ingrédients familiers des récents opéras-comiques. *Mignon*, comme le *Faust* de Gounod, devait son succès au fait qu'il combinait émotion et caution intellectuelle goethéenne.

Composer des ouvrages légers n'avait jamais complexé le vieil Auber, peut-être parce qu'il avait connu, dans sa jeunesse, un succès historique à l'Opéra - celui de *La Muette de Portici*, en 1828, qui avait inauguré le genre du grand opéra. Mais à l'approche de la soixantaine, Thomas (qui devait succéder à Auber à la tête du Conservatoire) aspirait à une reconnaissance plus sérieuse, aiguillonné qu'il était sans doute par le souvenir cuisant de ses échecs vingt-cinq ans plus tôt. Un traumatisme du même ordre, le fiasco de son

grand opéra *Benvenuto Cellini*, n'avait-il pas tarauté Hector Berlioz pendant la composition des *Troyens* ? Si l'ultime chef-d'œuvre de Berlioz avait finalement été refusé par l'Opéra de Paris, *Hamlet* allait en 1868 offrir toute satisfaction à la « grande boutique » (dixit Verdi). Signe qu'il avait franchi le palier de la reconnaissance officielle, Thomas reçut, après ce splendide succès, la cravate de commandeur de la Légion d'honneur, puis la direction du Conservatoire.

Composer pour l'Opéra impliquait de se plier à une série d'usages et de contraintes. Le livret devait être approuvé par l'administration et par le comité de censure, notoirement sourcilleux à l'égard de tout drame montrant sur la première scène officielle des monarques détrônés

et/ou des imposteurs meurtriers... La dramaturgie devait se déployer sur cinq actes, dans un livret entièrement versifié pour être chanté tout du long. La variété scénique et la splendeur étaient de mise. Il fallait mobiliser non seulement le chœur et l'orchestre, mais aussi le ballet. La musique devait servir les chanteurs de la troupe désignés par la distribution. Il fallait équilibrer airs solistes, duos et plus larges ensembles. L'œuvre devait relever le défi de plaire à la fois aux critiques, aux snobs et au public plus modeste des galeries. En revanche... il n'était absolument pas nécessaire d'être fidèle à la source littéraire.

Hamlet satisfaisait-il ce modèle du bon opéra ? On pouvait y compter avec un livret signé Barbier et Carré, le tandem de librettistes alors le plus en vue, qui avait à son

crédit nombre de succès toujours à l'affiche, parmi lesquels le *Faust* de Gounod et *Les Noces de Jeannette* de Victor Massé. Barbier et Carré étaient d'adroits adaptateurs des classiques littéraires, depuis Ovide jusqu'à Goethe, et les producteurs prolifiques de vers bien rythmés du style « Voici la riante saison, / Le doux mois des nids et des roses ! / Le soleil brille à l'horizon / Et nos portes ne sont plus closes »... Comme ils avaient écrit une trentaine de livrets, on retrouvait sans surprise des vers et des situations répétées d'un opéra à l'autre. Ils piochaient par ailleurs sans vergogne dans les textes sources, par exemple pour *Hamlet* dans la traduction de Ducis.

La structure dramatique du livret d'*Hamlet*, claire et concise, élague et rassemble les fils principaux de

l'intrigue. Laërte, seul ténor, voit son rôle réduit ; son père Polonius plus encore. Les relations tourmentées d'*Hamlet* avec Claudius, sa mère et Ophélie sont en revanche exploitées avec doigté, spécialement au travers d'ensembles : le duo *Hamlet-Ophélie*, puis le duo *Claudius-Gertrude*, le trio *Hamlet-Ophélie-Gertrude* et enfin le grand duo de confrontation *Hamlet-Gertrude*, à l'acte III. L'acte IV, comme souvent à l'Opéra, est dévolu au divertissement chorégraphique, une diversion ménagée avant l'âpre dénouement de l'acte V qui se clôt sur le châtement des coupables et le couronnement d'*Hamlet*. Tout cela respectait parfaitement les convenances en vigueur à l'Opéra.

Thomas sut par ailleurs mobiliser la « musique de scène », une formation héritée du passage d'Adolphe Sax à

l'Opéra. Il innova aussi en composant un magistral solo pour la principale invention de Sax, le saxophone, tout récemment intégré aux effectifs de l'orchestre.

L'orchestration valorisait d'ailleurs les exécutants auxquels elle demandait musicalité et virtuosité, surtout dans les solos de cor anglais, de clarinette, de flûte et de trombone. Le chœur était aussi mis en valeur, revêtant tour à tour des costumes d'aristocrates, de soldats, d'acteurs, de domestiques et de paysans. À l'acte IV, le ballet - qui durait plus de vingt minutes - ne contribuait certes en rien à la dynamique dramatique, mais répondait à d'autres attentes plus décoratives, avec la variété de ses pas et les couleurs de ses costumes. Il y avait encore des scènes d'apparat, au début du premier acte

et à l'acte II, avec la Marche danoise qui précède la Pantomime, et enfin des opportunités d'effets spéciaux avec les apparitions du Spectre, habilement réparties en fin d'acte I, fin d'acte III et au dénouement. Quant à la comédie, qui perçait dans la scène des fossoyeurs, elle était soigneusement tenue à distance.

Côté solistes, Thomas bénéficiait d'un atout incomparable en la personne de Christine Nilsson, colorature superstar de seulement 25 ans. À sa demande, il fit d'une chanson de sa Suède natale l'exquise ballade que chante Ophélie à l'acte IV. Sa voix pure et agile commençait, à mesure que l'esprit d'Ophélie vacillait et se désintérait, à grimper dans des roulades et des hauteurs vertigineuses. Hamlet était confié à Jean-Baptiste Faure, splendide baryton qui avait été le Méphistophélès du *Faust* de Gounod et le Posa du *Don Carlos* de Verdi. Célèbre pour l'expressivité de son jeu, ce grand collectionneur de peinture se fit peindre plusieurs fois par Manet dans son costume d'Hamlet. La reine Gertrude, le roi Claudius et le fantôme d'Hamlet père offraient enfin à leurs interprètes trois seconds rôles très gratifiants.

En somme, l'opéra était d'une variété et d'un équilibre remarquables, ce qui enchanta les critiques et enthousiasma le public. En 1914, *Hamlet* avait dépassé les 300 représentations à l'Opéra, et il devait s'y maintenir jusqu'en 1938.

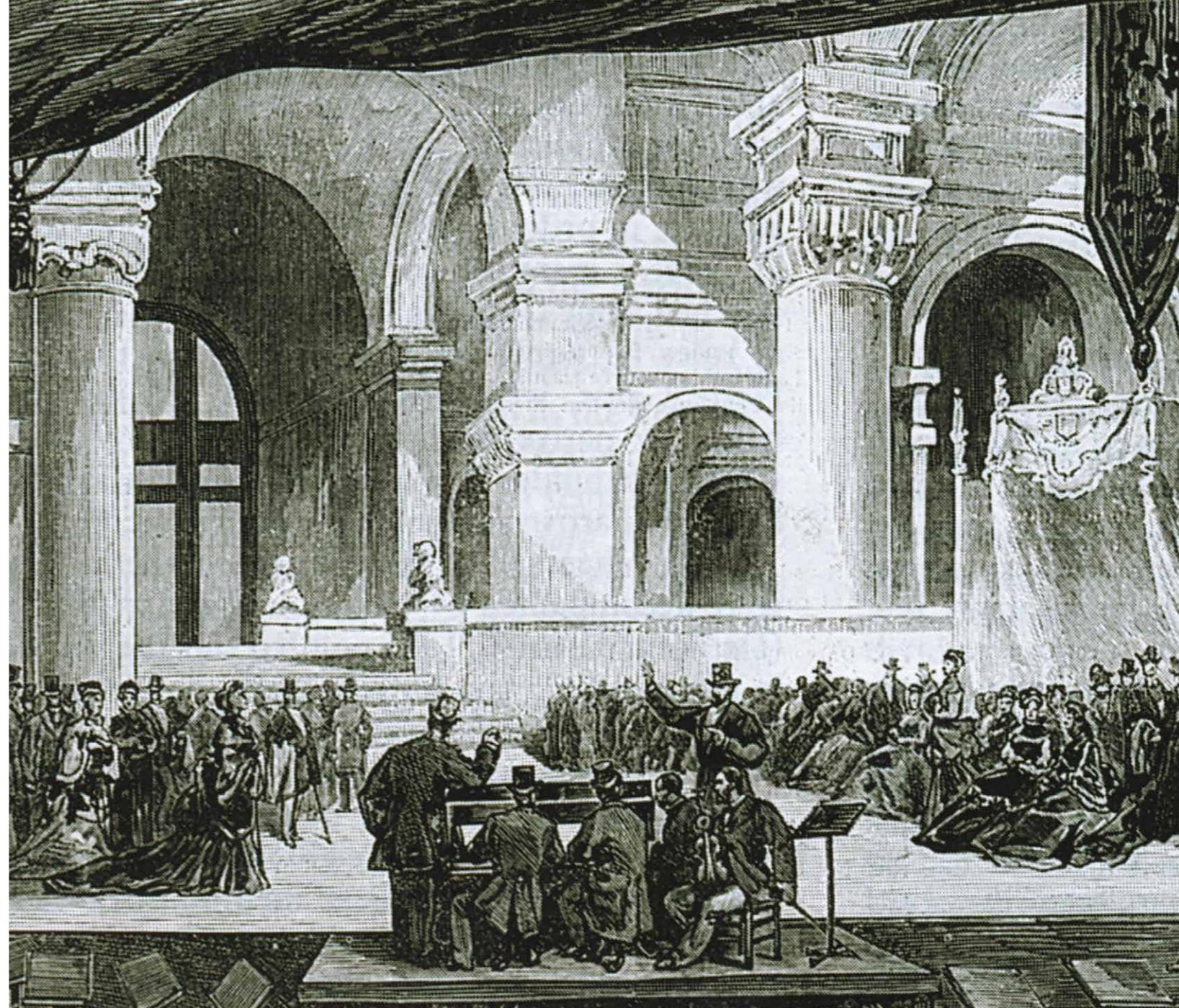
Et Shakespeare là-dedans ? Le public de Thomas s'y retrouva, habitué qu'il était des écarts auxquels procédaient forcément les adaptations lyriques pour se plier à la censure et aux canons des institutions. Aujourd'hui, nous voyons refluer après quelques décennies de purisme des spectacles librement inspirés d'œuvres littéraires ou musicales. Nous savons que leur réussite est redevable à leur écriture scénique, autant sinon plus qu'à l'auteur depuis longtemps disparu. Concernant *Hamlet*, librettistes et compositeur surent s'adresser au public de leur temps. Comment l'apprécier en 2022 ? Si nous tolérons mal que vingt minutes de ballet suspendent la torture psychologique qu'endurent les personnages, nous n'exigeons heureusement plus un luxe scénique aussi dispendieux qu'en 1868. Et si nous acceptons un Hamlet moins philosophe que romantique et un dénouement moins sanglant

que chez Shakespeare, c'est sans doute grâce à la musique. Cet *Hamlet* n'a pas moins d'atouts que l'autre, car ce sont ceux, supérieurement maîtrisés, de l'opéra romantique français.

.....
Répétition d'*Hamlet* à l'Opéra en mars 1875. Auteurs, régisseurs, compositeur et chef de chant (coiffés du haut-de-forme alors de rigueur) dirigent le travail depuis une estrade élevée au-dessus de la fosse d'orchestre. Les interprètes sont en costumes de ville, dans le décor de l'acte II (à retrouver p. 45).
.....

HUGH MACDONALD

Hugh Macdonald a enseigné la musique à Cambridge, Oxford, Glasgow, et Washington University à St Louis. Auteur d'ouvrages sur Scriabine et Berlioz, il a été l'éditeur en chef de la *New Berlioz Edition*. Il a publié dernièrement *Beethoven's Century* (2008), *Music in 1853* (2012), *Bizet* (2014) et *Saint-Saëns and the Stage* (Cambridge University Press, 2019).



À TRAVERS LA PRESSE DE 1868

“

*La préoccupation
constante
de Thomas a été
de demeurer
shakespearien sans
cesser d'être musical.
Son orchestration
merveilleuse a accompli
ce prodige.*

- La Comédie, 15 mars 1868 -

Ernest Reyer

Certaines pages d'*Hamlet* peuvent être placées à côté des plus remarquables productions de l'art contemporain.

- Journal des débats, 14 mars 1868 -

Affiche d'Alphonse de Neuville, 1868

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS

Le livret du nouvel opéra reste parfaitement dans la couleur de Shakespeare. On y retrouve la même fièvre passionnée, la fatalité implacable, le glas de la mort vibrant au milieu des fêtes, et par-dessus tout cela une conviction qui marche vers son but sans faiblesse. La partie philosophique seule y est moins développée. Cela devait être. On ne discute pas avec des mélodies.

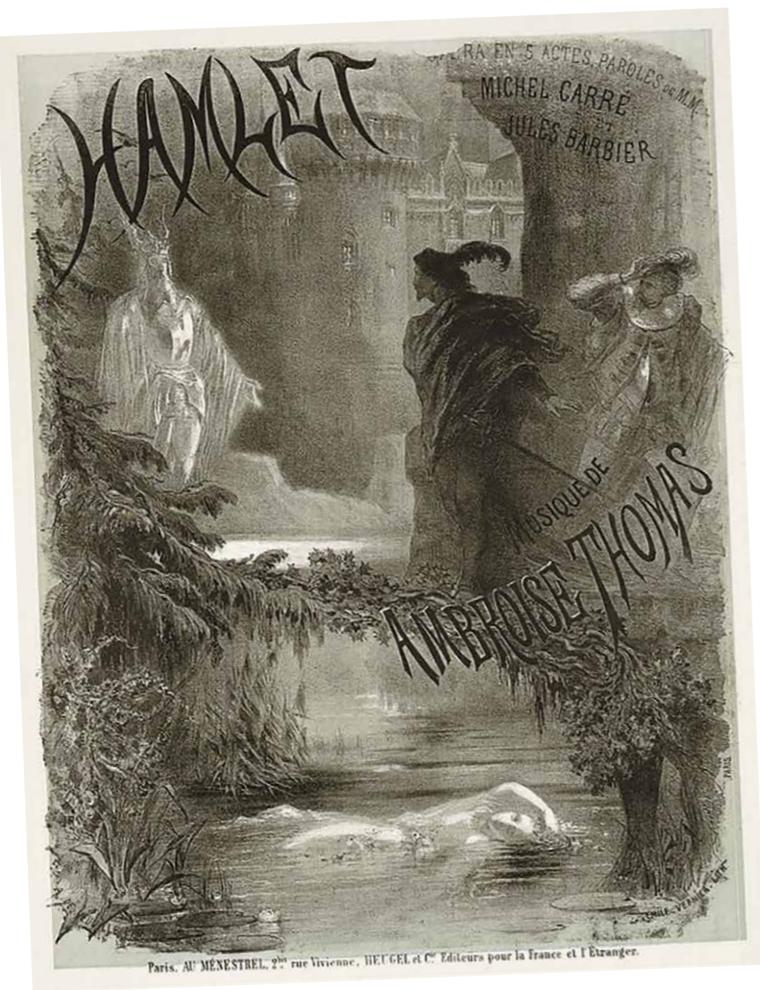
- 15 mars 1868 -

Décor de Charles-Antoine Cambon pour l'acte II d'*Hamlet*, 1868

Théophile Gautier

Le livret est fait par deux poètes, et ils ont gardé tout ce qu'ils pouvaient de Shakespeare. On doit leur savoir gré de ce respect et les en féliciter. La poésie a ses moyens, la musique en a d'autres ; l'une s'adresse à la pensée, l'autre à la sensation. La composition s'inspire du chef-d'œuvre philosophique et produit dans la couleur de l'original un tableau que la pensée de l'auditeur complète : c'est ce qu'a fait M. Ambroise Thomas avec infiniment de tact, de talent et de bonheur.

Gazette nationale ou Le Moniteur universel 16 mars 1868



LE CONSTITUTIONNEL JOURNAL

Le livret a résolu la tâche presque impossible de transformer le drame en opéra, et il est en outre écrit en bons vers et en bon style. Nous voici en présence d'une œuvre musicale considérable, une des plus complètes et des plus importantes qui soient sorties d'une plume moderne. La scène de l'esplanade est écrite avec un sentiment du fantastique qui s'est bien rarement rencontré depuis la mort de Weber.

Nestor Roqueplan, 16 mars 1868

ET APRÈS...

En définitive, un opéra d'*Hamlet* ne se conçoit pas !

Henri Blaze de Bury au gré des reprises à l'Opéra, dans la *Revue des deux mondes*

REVUE DES DEUX MONDES

Compère de Falstaff, le nouvel Hamlet met en romance *to be or not to be*, ne donne pas aux comédiens des leçons d'esthétique mais leur apprend à sabler le Champagne. Il ne se marie pas, en revanche, il vit et règne : ainsi l'ordonne le fantôme qui vient à son de trompe proclamer les décrets qu'il a rédigés dans la tombe à tête reposée. Rien de plus amusant que ce spectre : vous le voyez bardé de fer et coiffé d'un heaume à deux cornes, aller, venir, soigner ses effets de lumière électrique, se draper dans son linceul et faire le beau sur une ritournelle.

❖
1868

Voyez-vous d'ici le véritable prince de Danemark assistant à ce spectacle avec le père d'Ophélie : « Polonius, prenez votre lorgnette et regardez ; c'est bien vous et moi qu'on représente. » L'homme de cour répondrait : « Non, monseigneur, cela n'est pas car nous sommes des personnages de Shakespeare qui nous a créés immortels, si bien qu'après 150 ans nous voilà tous les deux frais et dispos à cette place. Quant aux braves gens qui chantent et gesticulent aux sons de cet orchestre, que votre grâce ne s'y trompe pas, ce sont des figurants d'opéra. Je reconnais avoir envoyé à Paris mon fils Laërte, en lui recommandant de ne pas négliger la musique. Mais qu'il ait poussé les choses au point de s'engager comme second ténor dans une troupe française, je ne vous cacherai point la mauvaise humeur que cela me causerait. »

❖
1881

À l'Opéra, jamais un fantôme ne surprend son monde : il télégraphie son arrivée un quart d'heure d'avance par des dissonances formidables. Le moyen de ne pas s'insurger contre un appareil théâtral ennemi-né de toute conception métaphysique ! Comme si ce n'était point assez des résonances harmoniques de l'orchestre, il faut que le beffroi s'en mêle, comme dans un mélodrame, et qu'au 12^e coup le spectre effectue son entrée. Pourquoi, dès lors, s'arrêter en si beau chemin et ne pas compléter le cérémonial par une escorte de pages portant flambeaux ? Ainsi l'exige la pompe décorative de l'Opéra...

❖
1882



Christine Nilsson en Ophélie en 1868

À L'ÉPOQUE, HAMLET ÉTAIT UNE ŒUVRE COURAGEUSE...

... et avancée, faite pour dérouter bien des esprits. À la première, la partition fut en général peu comprise. La presse était embarrassée dans ses jugements. On sentit qu'on était en présence de quelque chose de peu ordinaire. Mais, faute de compréhension parfaite, on n'osa formuler trop fort ni l'éloge, ni le blâme. Ce fut l'admirable interprétation de Faure et de Nilsson qui sauva tout.

Henri Moreno, *Le Ménestrel*, 24 mai 1896

“ Le 12 février 1896, le ciel était pur et sans nuages, le soleil resplendissait de son plus doux éclat. Les dernières paroles qu'Ambroise Thomas prononça furent pour saluer la nature en fête : « Mourir par un aussi beau temps !... » Le surlendemain, je prononçais son oraison funèbre, au nom de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques : « À le voir passer si simple et si calme dans la vie, dans son rêve d'art, qui de nous, habitués à le sentir toujours à nos côtés pétri de bonté et d'indulgence, s'était aperçu qu'il fallait tant lever la tête pour le bien regarder en face ?... » La direction du Conservatoire me fut offerte. Je déclinai cet honneur, et je présentai ma démission de professeur de composition. Je n'avais accepté cette situation que parce qu'elle me rapprochait de mon directeur que j'aimais tant.

Massenet, *Mes souvenirs*, ch. XXI, 1912



.....
La Mort d'Ophélie,
par Eugène Delacroix,
1853

OPHÉLIE À L'ÉPREUVE DE L'OPÉRA

Entretien avec **Francis Guinle**

“ COMMENT ABORDER LE PERSONNAGE D'OPHÉLIE ?

Si l'on peut analyser un personnage de théâtre par le discours qui le construit, alors le cas d'Ophélie est particulièrement intéressant. Dans la pièce de Shakespeare, Ophélie n'a que 168 vers ou lignes (selon les éditions, le chiffre peut légèrement varier) sur près de 4000. Sa voix est parasitée et paralysée tout au long de l'action, pour se libérer enfin, essentiellement par le chant, dans la scène de la folie. Où se situe sa véritable parole ? Si elle existe, que nous dit-elle ? Si on a pu dire d'Hamlet que son contrôle de différents styles d'expression fait qu'il est difficile de cerner son véritable

langage, on pourrait avancer la même chose pour Ophélie. À cette différence qu'à aucun moment elle ne donne l'impression de maîtriser ses divers styles. Son langage semble constamment venir d'ailleurs et être contrôlé par des forces qui la dépassent : forces sociales qui soumettent son discours au discours patriarcal d'Elseur tel qu'il est véhiculé par Laërte et Polonius, forces tragiques qui en font l'objet d'une manipulation constante, tantôt de Claudius par l'intermédiaire de son père, tantôt même d'Hamlet, forces psychologiques, voire occultes, qui la font déraisonner, tout au moins aux yeux et aux oreilles des autres personnages. Mais comment Ophélie pourrait-elle « déraisonner » puisqu'elle ne parle jamais le langage de sa raison ?

La forme de son langage va de la prose à la chanson, en passant par des styles de vers différents.

“ LA CHANSON EST BIEN SÛR LE POINT COMMUN ENTRE L'OPHÉLIE DE SHAKESPEARE ET CELLE D'AMBROISE THOMAS.

S'il semble que dans la pièce, Ophélie s'essaie à toute la gamme des formes possibles dans sa tentative d'atteindre l'autre, c'est la chanson qui est son expression la plus singulière, et qui lui appartient en propre. Mais le fait que la dernière chanson de la pièce soit chantée par le fossoyeur en train de creuser la tombe d'Ophélie montre, entre autres choses, que cette extrême tentative de *dire* ce qu'elle est a échoué...

« *Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir ;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.* »

Arthur Rimbaud, 1^{er} des *Cahiers de Douai*, 1870

“ **LA PIÈCE DE SHAKESPEARE
QUESTIONNE DONC, ENTRE
AUTRES, LES AMBIVALENCES
DU LANGAGE...**

Hamlet se sert du langage pour faire jaillir une vérité, ou pour toucher un point faible, pour voir comment l'autre va réagir. Et à chaque fois, ce qu'il révèle c'est l'hypocrisie, la dépendance d'un discours officiel dévoyé qui cherche à masquer et à éviter toute confrontation. En manipulant le langage, Hamlet évite aussi l'affrontement, contrairement à Laërte qui, dans la pièce, affronte Claudius de façon violente. La rébellion d'Hamlet passe par des chemins détournés, maintenant toujours un degré d'ambiguïté. Il n'en va pas de même avec Ophélie dont l'esprit et la parole, longtemps emprisonnés, se trouvent brutalement délivrés par la folie. Lorsqu'elle prend

une parole que jusque-là on lui a volée, son discours de folie devient révélateur de vérités à propos d'elle-même, mais aussi à propos des autres, et se fait même visionnaire et prophétique, car le spectateur sait que la véritable folie d'Elseneur est ailleurs. Mais les autres personnages nient ces vérités en marquant le discours d'Ophélie du sceau de la folie, et sa parole ne peut se réaliser que dans la mort.

“ **L'OPHÉLIE LYRIQUE
PREND-ELLE SA REVANCHE
SUR L'OPHÉLIE DE LA PIÈCE ?**

L'opéra, bien sûr, redonne la voix à ce personnage féminin principal. D'une certaine manière, tout prépare même au clou du spectacle, dans une attente qui sera comblée lors du grand air de l'acte IV, avec ses vocalises éblouissantes, mais aussi avec la mélodie mystérieuse et envoûtante

de la ballade, et enfin la reprise de l'air du duo d'amour et des paroles d'Hamlet « Doute de la lumière », qui viennent clore un air qui dure pratiquement vingt minutes !

“ **LES LIBRETTISTES
D'AMBROISE THOMAS ONT
ADAPTÉ SHAKESPEARE À PARTIR
D'UNE PREMIÈRE ADAPTATION
SIGNÉE DUMAS ET MEURICE.**

Ce qui résulte de leur travail, c'est une mise en avant de l'histoire d'amour, du couple Hamlet-Ophélie, et par conséquent d'Ophélie elle-même. Parmi les changements les plus intéressants, le premier tableau de l'acte II condense plusieurs scènes de Shakespeare, faisant l'économie de plusieurs personnages secondaires. Ophélie, sous l'influence du couple royal et de son père, se place sur le chemin d'Hamlet en faisant mine de lire.

En proie au doute, elle décide elle-même du stratagème : « Il m'a vue ! Il approche ! Il vient ! / Feignons de lire... ». Les vers qu'elle prétend lire s'adressent en fait à l'amant :

En vous, cruel, j'avais foi !
Je vous aimais, aimez-moi !
Prière vaine ! Triste folie !
L'ingrat ne m'entend pas !
Il me fuit et m'oublie !

Nous les entendrons, comme un écho, dans la scène de la folie :

Un doux serment nous lie.
Il m'a donné son cœur en
échange du mien,
Et si quelqu'un vous dit
Qu'il me fuit et m'oublie,
N'en croyez rien !

Et elle conclura : « S'il trahissait sa foi, j'en perdrais la raison ! ». Et en effet, au tableau suivant, Hamlet fuyant Ophélie la jette dans un doute profond, alors même que leur mariage est imminent, ainsi que l'annonce la reine à l'acte III. C'est donc la folie feinte d'Hamlet qui jette Ophélie dans la « vraie » folie. Sa folie a en somme une cause unique et concrète, qui la lie étroitement à Hamlet. Ce qui renforce ce diagnostic, c'est le destin de Polonius, père d'Ophélie. Dans la pièce, la mort de Polonius sous les coups d'Hamlet répétait celle du père d'Hamlet, et produisait sur la descendante du ministre un effet aussi dévastateur que le deuil de son propre père sur Hamlet. Or l'opéra épargne Polonius – et du coup Hamlet qui ne devient pas un meurtrier. Ophélie a donc pour unique raison de sombrer dans la démence l'attitude d'Hamlet. Le lien amoureux n'en est que plus fort entre eux.

Christine Nilsson,
par Alexandre
Cabanel, 1873



« Si jamais actrice a réalisé le type immortel créé par un poète, c'est bien Mlle Nilsson dans le rôle d'Ophélie. Suédoise, elle est presque compatriote d'Hamlet. On ne saurait rêver plus parfaite personnification de la beauté du Nord. »

Théophile Gautier, *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 16 mars 1868

“ LE DÉCOUPAGE DE L'OPÉRA ACCORDE DONC À OPHÉLIE TOUT L'ACTE IV.

Faire de l'acte IV entier la scène de la folie d'Ophélie, puis la faire suivre par une scène dans un cimetière, a pu être inspiré par la pièce de Shakespeare. Mais c'est aussi ce que l'on trouve dans *Lucia di Lammermoor*, au même titre que le combat du frère et de l'amant sur la tombe de la sœur-amante bien-aimée. Walter Scott aurait-il plagié Shakespeare ? Le parallèle est troublant, mais la recette est bonne ! Entre ces deux moments, les plus « tragiques » du livret, de la folie et du cimetière, les librettistes insèrent un ballet gracieux. Comment le faire contribuer à la dynamique

dramatique ? En liant la fête du printemps avec la folie d'Ophélie, que matérialise la distribution des fleurs : c'est au cours d'une scène jouée (« À vos jeux, mes amis, permettez-moi, de grâce, de prendre part ») qu'Ophélie fait son apparition et distribue ses fleurs aux jeunes filles. Dans la pièce, sa folie s'exprimait, selon un code bien établi sur la scène élisabéthaine, par des bribes de chansons. Dans l'opéra, elle nous offre une ballade suédoise qui se rapporte à sa situation de fiancée menacée par la mort : « Pâle et blonde / Dort sous l'eau profonde / La Willis au regard de feu ! » (les Willis sont des fiancées mortes avant leurs noces). Le contexte festif offre de beaux contrastes avec la folie comme avec la scène du cimetière qui suit.

“ OPHÉLIE AYANT GAGNÉ EN IMPORTANCE DANS L'OPÉRA, COMMENT EN MAINTENIR LE SOUVENIR DANS LE DERNIER ACTE ?

Les considérations philosophiques qu'Hamlet développait au cimetière dans la pièce n'ont plus lieu d'être à l'Opéra, dans la mesure où le Hamlet philosophe ne fait pas véritablement partie du projet des librettistes (« La partie philosophique seule y est moins développée ; cela devait être. On ne discute pas avec des mélodies. » Paul Bernard, *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 1868). La réflexion d'Hamlet est donc remplacée par un habile monologue résumant l'ellipse de l'entracte et s'achevant par l'évocation d'Ophélie

et les regrets d'Hamlet, qui ne sait pas encore qu'elle est morte. L'arioso qui suit, « Comme une pâle fleur », réduit cependant la mort d'Ophélie à un « dommage collatéral ». Il n'est pas étranger à la position qu'occupait Ophélie chez Shakespeare. Après le fantôme d'Hamlet père, le personnage d'Ophélie va à son tour hanter l'imagination du prince...

“ POUR MIGNON, BARBIER ET CARRÉ N'AVAIENT PAS HÉSITÉ À MAINTENIR LEUR HÉROÏNE EN VIE POUR LUI FAIRE ÉPOUSER LE HÉROS : POUVAIENT-ILS EN FAIRE AUTANT POUR OPHÉLIE ?

La fin de l'opéra fut l'objet d'une controverse : que les librettistes réduisent *Hamlet* à une histoire d'amour, passe encore, mais qu'ils tuent Ophélie et qu'ils fassent vivre Hamlet était à la limite du supportable ! En tout cas à la limite de ce que le public anglais pouvait supporter, car le public français s'accommoda fort bien de la fin politique de l'opéra, avec

la restauration d'Hamlet sur le trône paternel. Comme il s'était accommodé de la conclusion matrimoniale de l'opéra-comique, avec l'union de Mignon et de Wilhelm Meister. Pour la présentation d'*Hamlet* à Covent Garden, une fin plus conforme à la tragédie de Shakespeare vint remplacer le finale français. Sur la scène anglaise, Hamlet mourait d'un coup d'épée porté par Laërte, non sans avoir vengé son père en tuant Claudius. Plus tard, conformément aux caprices de quelques divas, certaines représentations furent amputées de tout le cinquième acte, l'opéra se terminant sur la scène de la folie et la mort d'Ophélie : ce fut le cas lorsque Nelly Melba reprit le rôle en 1904. Le parallèle avec *Lucia di Lammermoor* est encore de mise puisque l'opéra de Donizetti a parfois subi le même sort. Quant à la fin qui consistait à faire réapparaître Ophélie à l'acte V pour qu'elle s'unisse à Hamlet avec la bénédiction du spectre, je n'en ai pas trouvé trace, mais elle aurait bel et bien existé !

FRANCIS GUINLE

Professeur émérite de l'Université Lumière-Lyon 2, Francis Guinle est spécialiste du théâtre de la Renaissance anglaise, des rapports entre musique et théâtre à l'époque Tudor et de la relation entre la composition musicale et la composition dramatique à travers le concept de la « fausse relation ». Il a signé de nombreux articles et publié *The Concord of this Discord : la structure musicale du Songe d'une Nuit d'Été de Shakespeare*, aux Presses Universitaires de Saint-Étienne en 2003.

PRINCE ET COMÉDIEN

1742~1774

David Garrick impose sa vision et son interprétation d'*Hamlet*. « Garrick était à l'affût de la nature et la saisissait toujours avec précision » écrit Noverre à Voltaire en 1765.



~1769~ Hamlet paraît à la Comédie-Française dans la version Ducis

M. Ducis destinait le rôle d'*Hamlet* à Lekain et alla le lui offrir. Ce grand acteur, alors dans tout l'éclat de sa réputation, reçut M. Ducis avec une politesse pleine d'égards. Quand M. Ducis eut parlé, Lekain entra dans de longs raisonnements contre le danger des innovations littéraires, s'étendit sur la difficulté de faire digérer les crudités de Shakespeare à un parterre nourri des beautés de Corneille et des douceurs de Racine, parla en homme de goût des règles de l'imitation, cita Voltaire, regretta que le talent élevé qui venait de produire l'*Hamlet* français n'eût point pris pour objet de son culte un modèle moins barbare et le pria de vouloir bien disposer de son rôle en faveur d'un acteur qui n'aurait point les préventions insurmontables qu'il se sentait. M. Ducis donna le rôle à Molé, et le succès prodigieux de l'ouvrage lui fit oublier le chagrin que Lekain lui avait causé...

Campenon, *Le Diable boiteux*, *Journal des spectacles*, 24 février 1824

**Un prince qui instruit un comédien
sur son art joue un personnage peu
convenable à sa dignité.**

Élie Fréron, *L'Année littéraire* : 1779,
tome V, Paris.

Hamlet fait le fou pour sa sûreté

“ Les mœurs de ces cours tragiques étant données, du moment que Hamlet, par la révélation du spectre, connaît le forfait de Claudius, Hamlet est en danger. L'historien supérieur qui est dans le poète se manifeste ici. Malheur à qui s'apercevait d'un meurtre commis par le roi. Savoir que le roi était un assassin, c'était un crime d'état. Quand il plaisait au prince de n'avoir pas eu de témoin, il y allait de la tête à tout ignorer. C'était être mauvais politique que d'avoir de bons yeux. Un homme suspect de soupçon était perdu. Il n'avait plus qu'un refuge, la folie ; passer pour « un innocent » ; on le méprisait, et tout était dit. Souvenez-vous du conseil que, dans Eschyle, l'Océan donne à Prométhée : sembler fou est le secret du sage.

Victor Hugo, *William Shakespeare*, 1864

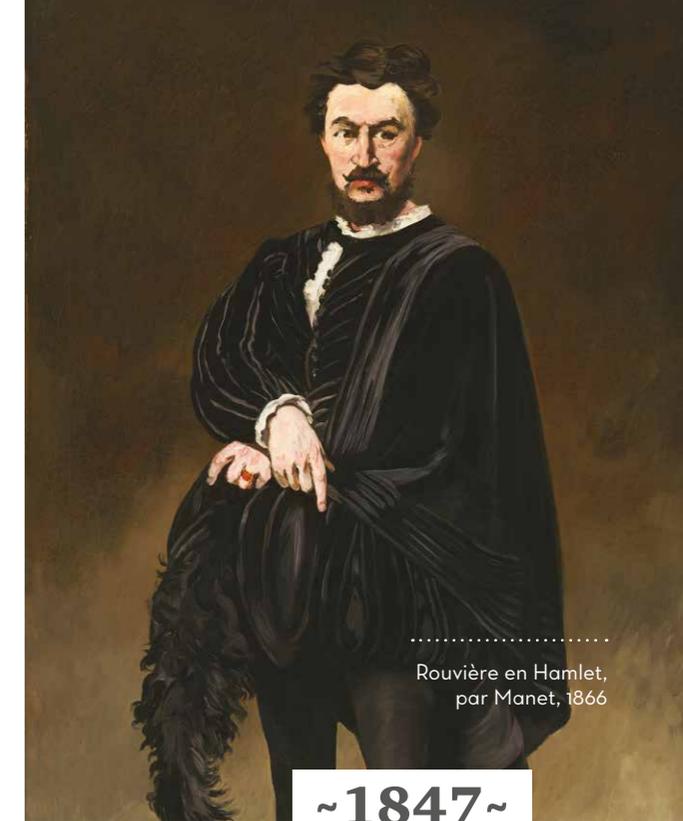
~1803~ TALMA REMANIE LE RÔLE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE



Hamlet est son triomphe parmi les tragédies du genre étranger. Les spectateurs ne voient pas l'ombre du père d'*Hamlet* sur la scène, l'apparition se passe en entier dans la physionomie de Talma, et certes elle n'en est pas moins effrayante. Quand, au milieu d'un entretien calme et mélancolique, tout

à coup il aperçoit le spectre, on suit tous ses mouvements dans les yeux qui le contemplent, et l'on ne peut douter de la présence du fantôme quand un tel regard l'atteste.

Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, ch. XXVII, 1814



Rouvière en Hamlet,
par Manet, 1866

~1847~

PHILIBERT ROUVIÈRE JOUÉ AU THÉÂTRE-HISTORIQUE LA VERSION MEURICE-DUMAS

Ce qui caractérise plus particulièrement son talent, c'est une solennité subjuguante. Une grandeur poétique l'enveloppe. Sitôt qu'il est entré en scène, l'œil du spectateur s'attache à lui et ne veut plus le quitter. Sa diction mordante, accentuée, poussée par une emphase nécessaire ou brisée par une trivialité inévitable, enchaîne irrésistiblement l'attention.

Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, 1885



~1868~

Jean-Baptiste Faure créé l'opéra de Thomas

Hamlet restera l'une de ses plus complètes créations, et je ne vois guère de rôle qui fasse plus d'honneur à l'éminent artiste. Non seulement le timbre de la voix est incomparable, mais la diction de l'acteur s'affermi et se colore. Tous les mots portent, toutes les syllabes arrivent nettes et distinctes. J'ai vu jouer à Londres la scène de la comédie improvisée par trois grands artistes : Charles Kean, Samuel Phelps, G. V. Brook : aucun d'eux n'exprimait mieux que Faure cette terrible inquisition du jeune prince.

Le Figaro, 11 mars 1868

~1886~

MOUNET-SULLY

ranime la version Ducis
à la Comédie-Française

“ *Aucun acteur, aucun critique n'est d'accord avec ses confrères sur le caractère véritable du légendaire prince de Danemark. Hamlet était-il fou ? Ou bien Hamlet simula-t-il la folie ? C'est Irving qui m'a éclairé Hamlet. Hamlet, qui me semblait la pièce la plus compliquée qui fût, m'est apparue, avec cet interprète, limpide, simple. Irving jouait Hamlet avec souffrance, en illuminé, presque en fou, mais toujours sans fatigue. Eh bien, moi, je crois Hamlet un être sensible à l'excès, qui se débat dans des situations terribles, déterminant dans son cerveau des crises dangereuses. Six crises ! Je ne connais pas de rôle plus fatigant. C'est que je joue « moi », avec toute ma sensibilité, toute mon âme. Ce rôle d'Hamlet est le plus grand orgueil de mon existence d'artiste.*

Mounet-Sully dans *Comœdia*,
1^{er} août 1909



~1899~

SARAH BERNHARDT

créée au Théâtre Sarah-Bernhardt
la version Morand-Schwob
qu'elle leur a commandée

“ *On m'a souvent demandé pourquoi j'aime tant à représenter des rôles d'hommes, et en particulier pourquoi j'ai préféré celui d'Hamlet à celui d'Ophelia. En réalité, je ne préfère pas les rôles mais les cerveaux d'hommes, et celui d'Hamlet m'a tentée entre tous parce qu'il est le plus original, le plus subtil, le plus torturé et cependant le plus simple pour l'unité de son rêve. Il n'est pas de caractère féminin qui ait ouvert un champ aussi large pour les recherches des sensations et des douleurs humaines. Phèdre seule m'a donné le charme de fouiller un cœur vraiment angoissé. Il faut, en voyant et en entendant agir Hamlet, qu'on ait la sensation que le contenu va faire éclater le contenant. Il faut que l'artiste soit dépouillé de virilité. Il nous fait voir un fantôme amalgamé des atomes de la vie et des déchéances qui conduisent à la mort.*

Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, 1923



Lafayette - Photo - London.

SARAH-BERNHARDT (HAMLET.)

WHO'S THERE¹?

Par **Leila Adham**

Curieuse histoire que celle du spectre d'*Hamlet* sur la scène française. Lorsque la pièce est introduite en France au XVIII^e siècle, le personnage est tout bonnement supprimé de l'intrigue et la tragédie recentrée sur le face-à-face Claudius/Hamlet. Le fantôme est alors perçu comme une « idée bizarre » (Voltaire, *Lettres philosophiques*, Lettre XVIII : Sur la tragédie); un folklore rattaché à un imaginaire dépassé, hérité au moins pour partie de la culture médiévale.

Au XX^e siècle au contraire, le fantôme est considéré comme le cœur battant de la tragédie de Shakespeare, et ses apparitions comme autant d'invitations à saisir la spécificité de la présence scénique. En 1983, Antoine Vitez écrit ainsi : « La souveraineté du théâtre, c'est

précisément de pouvoir représenter l'irreprésentable, c'est-à-dire d'incarner le fantôme » (*Journal de Chaillot*, n° 1).

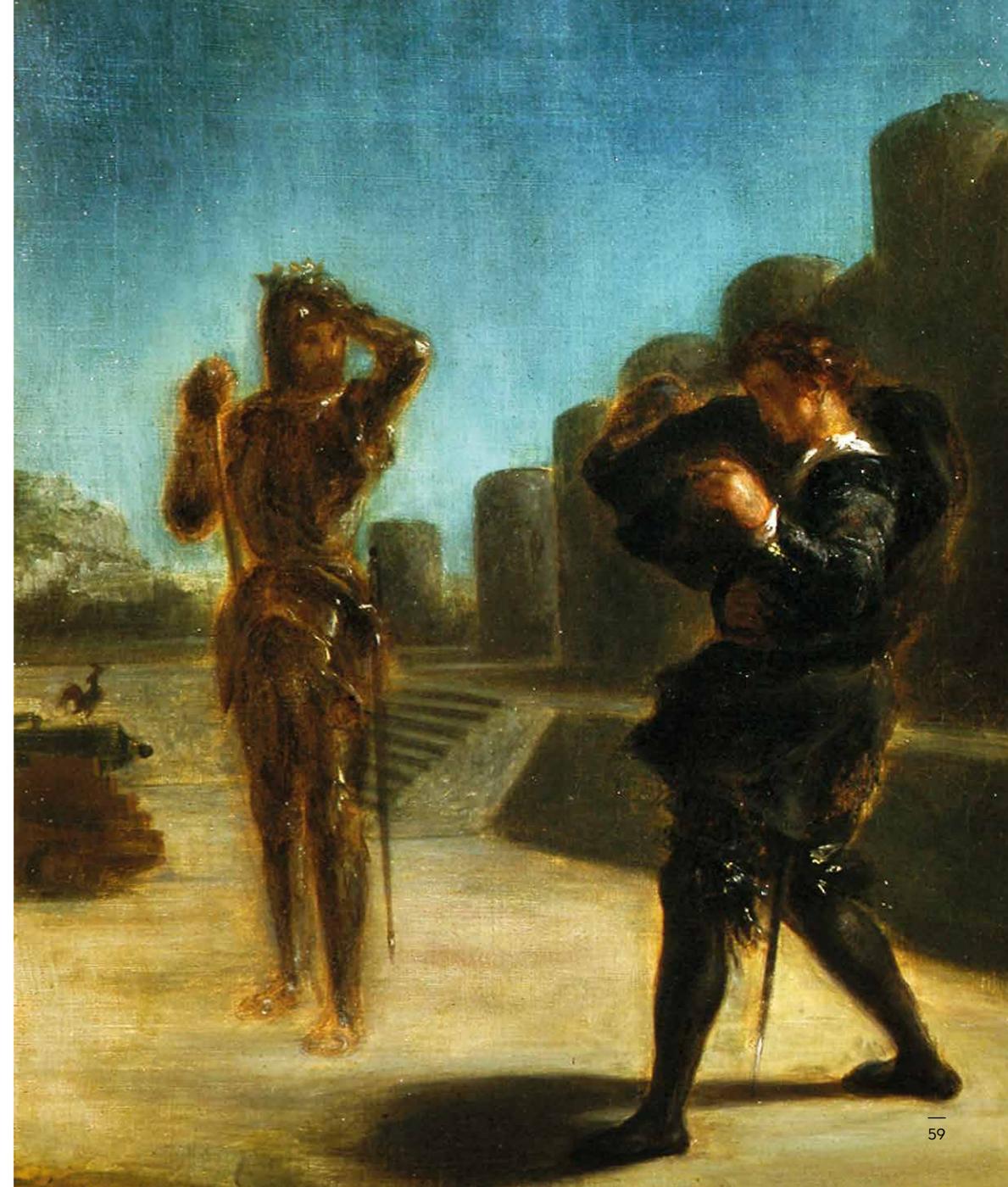
La philosophie contemporaine se réfère maintenant au fantôme pour constituer un paradigme nouveau, la *spectralité*, et appréhender certaines problématiques emblématiques de l'ère post-moderne : l'obsession mémorielle, ou la survivance du passé dans le présent. L'histoire du fantôme d'*Hamlet* est donc celle d'un cheminement qui le conduit des bordures de l'œuvre vers le centre, et du domaine de la superstition vers celui des sciences humaines. Aussi les questions qui nous intéressent ici sont-elles bien les suivantes : de quoi le spectre d'*Hamlet* est-il aujourd'hui le nom ? Que rend-il visible ? Que nous aide-t-il à penser, voire à comprendre ?

LA PERSISTANCE DU PASSÉ

Le fantôme d'*Hamlet* est la figure retenue par Jacques Derrida pour penser une aporie : celle que constitue la présence (ou la permanence) d'une chose absente, marquée du sceau de l'antériorité. Nous sommes au début des années 1990, le mur de Berlin vient de tomber, et Derrida cherche à dire la survivance de Marx et du communisme dans une Europe pourtant marquée, désormais, par la victoire du modèle libéralo-démocrate. Dans *Spectres de Marx*, il s'appuie sur le *Hamlet* de Shakespeare pour inventer une poétique de la spectralité dont l'idée majeure est la substitution de l'ontologie par l'hantologie :

« Qu'est-ce que suivre un fantôme ?

¹Shakespeare, *Hamlet*, Acte I, scène 1



.....
Le Fantôme du père d'Hamlet,
par Eugène Delacroix, 1825,
Cracovie, Jagiellonian
University Museum

« Considérons quelles tragédies ont été jouées en Écosse et en Angleterre. Si vous n'en aviez les histoires en main, si un roi n'était mort hors de saison, si la mémoire n'en était comme toute fraîche, j'en ferais un long discours. Je passerai outre pour montrer que si l'iniquité d'un frère a fait perdre la vie à celui qui lui était si proche, aussi la vengeance ne s'en est pas éloignée... »

François de Belleforest, Argument, *Histoires tragiques*, 1578

Et si cela revenait à être suivi par lui, toujours, persécuté peut-être par la chasse même que nous lui faisons ? Là encore, ce qui paraît au-devant, l'avenir, revient d'avance : du passé, par derrière. [...]

Appelons cela une *hantologie*. Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être (du « *to be* », à supposer qu'il en aille de l'être dans le « *to be or not to be* », et rien n'est moins sûr). Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes. [...] Après la fin de l'histoire, l'esprit vient en revenant, il figure à la fois un mort qui revient et un fantôme dont le retour attendu se répète, encore et encore.» (*Spectres de Marx*, Galilée, 1993)

Le père d'Hamlet devient l'allégorie des passés qui ne passent pas, et qui font *retour* dans le présent. La jonction qu'il établit de fait entre la vie et la mort aide à dépasser la contradiction apparente de la « sur-vie », et à concevoir un avenir possible aux disparus. « Le temps est *bien* hors de ses gonds » comme le dit Hamlet, que cite à l'envi Derrida, dans la mesure où le déjà-mort est capable de réapparaître. Avec Shakespeare, Derrida révèle ainsi la caducité d'un temps envisagé comme la succession ordonnée de fragments temporels. Avec Shakespeare, il régénère la réflexion sur la mémoire, l'héritage et les générations : « Il faut parler du fantôme, voire *au* fantôme, et avec lui [...] de ceux qui ne sont pas encore nés ».

Quelques années plus tard, Paul Ricoeur publie *La Mémoire, l'histoire et l'oubli* et produit un écho évident à cette idée de dialogue avec le spectre. Exploration du phénomène mnémotique, l'ouvrage est défini comme une contribution à la politique dite de « la juste mémoire » que Ricoeur situe entre « le trop-plein de mémoire [...] et le trop d'oubli » (*La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Seuil, 2000). Qu'est-ce que cette politique, sinon un échange « apaisé » avec le fantôme, traversé par le fantasme d'un legs choisi en pleine conscience ?

Mourir ne signifie pas disparaître : avec un degré de réalité comparable à la chose qui est, ce qui n'est pas peut habiter le présent. C'est la leçon délivrée par le père d'Hamlet à la post-modernité, et une des raisons, pour ne pas dire la seule, qui explique son retour incessant sur la scène contemporaine.

LE SPECTRE SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Car *Hamlet* hante la scène contemporaine. La plupart des grands metteurs en scène européens l'ont monté, de Carmelo Bene à Thomas Ostermeier en passant par Peter Brook, Romeo Castellucci, Peter Zadek, Nikolai Kolyada, Olivier Py... La liste ne saurait être exhaustive. Patrice Chéreau envisageait d'ailleurs comme un « devoir » de l'artiste que « d'affronter » l'œuvre aujourd'hui, et en particulier son fantôme (dans « Patrice Chéreau présente *Hamlet* au Festival d'Avignon », document INA). Qui a vu la mise en scène de Chéreau (1988) ne peut avoir oublié sa lecture du fantôme : en cavalier de l'apocalypse.

C'est que, sur les planches aussi, la tragédie a encore quelque chose à dire.

L'année pendant laquelle Derrida rédige *Spectres de Marx*, Romeo Castellucci écrit un *Amleto* radicalement fantomatique (mise en scène reprogrammée à l'Odéon en 2004). Le spectacle commence là où le texte de Shakespeare se termine : à la mort d'Hamlet. La dramaturgie est alors celle d'un parcours à rebours de la vie solitaire du prince, marquée par la répétition d'une seule phrase qui n'est jamais tout à fait audible, « *I am Amleto* ». Incarnation de la question hamletique, le personnage de Castellucci est comme enfermé dans l'hésitation entre l'être et l'être pas, et condamné, en ce sens, à éprouver la contradiction existentielle du corps spectral. C'est lui le fantôme ici, et il est déjà trop tard pour venger le père et réparer l'histoire. Tout a été dit, et Hamlet n'a d'autre choix que de s'effacer :

le spectacle se termine avec la variation négative du « *I am Amleto* », à savoir « *I am aborto* ».

La mise en scène de Cyril Teste s'inscrit, de façon consciente ou non, dans cette histoire scénique d'*Hamlet*. Mais, fondée sur le livret de Barbier et Carré (d'après la traduction/adaptation d'Alexandre Dumas) qui sauve Hamlet et fait revenir le fantôme au finale, elle propose une autre lecture de la figure du père.

Le spectacle restitue la triangulaire d'origine que forment Hamlet, son père et Claudius, et multiple, même, les images qui la mettent en jeu. À l'acte finale V, Hamlet emprunte, sous le regard de son père, le chemin ouvert par Claudius à l'acte I, façon tout à la fois de réordonner le monde (l'héritier légitime reprend le pouvoir autant

**« ... et quelle vengeance ?
La plus gaillarde,
sagement conduite et
bravement exécutée
qu'homme saurait
imaginer, vengeance sur
ceux qui, s'oubliant en
leur devoir, trahissent le
chef auquel ils doivent
tout service, honneur
et révérence. »**

Belleforest, allusion au meurtre de Lord Darnley, époux de Marie Stuart reine d'Écosse, et père du futur Jacques VI

que l'espace) et, paradoxalement, de conduire beau-père, fils et esprit au cœur d'un vertige où passé, présent et futur se superposent et s'emmêlent.

À l'acte II d'autre part, Cyril Teste met en place une circulation de l'objet couronne, qui passe de la tête de Claudius à celle d'Hamlet pour finir sur le crâne du Spectre. C'est le même accessoire qui passe de corps en corps, révélant une triangulaire d'autant plus folle que les interprètes des rôles ont sensiblement le même âge ici. Époque troublée donc, où la porosité entre les temps, aussi bien qu'entre le bien et le mal, est à son comble.

Dans cette économie de l'image, fondée sur le jeu des doubles et l'esthétique du réfléchissement, le Spectre n'est plus un être absolument singulier dont la seule apparition

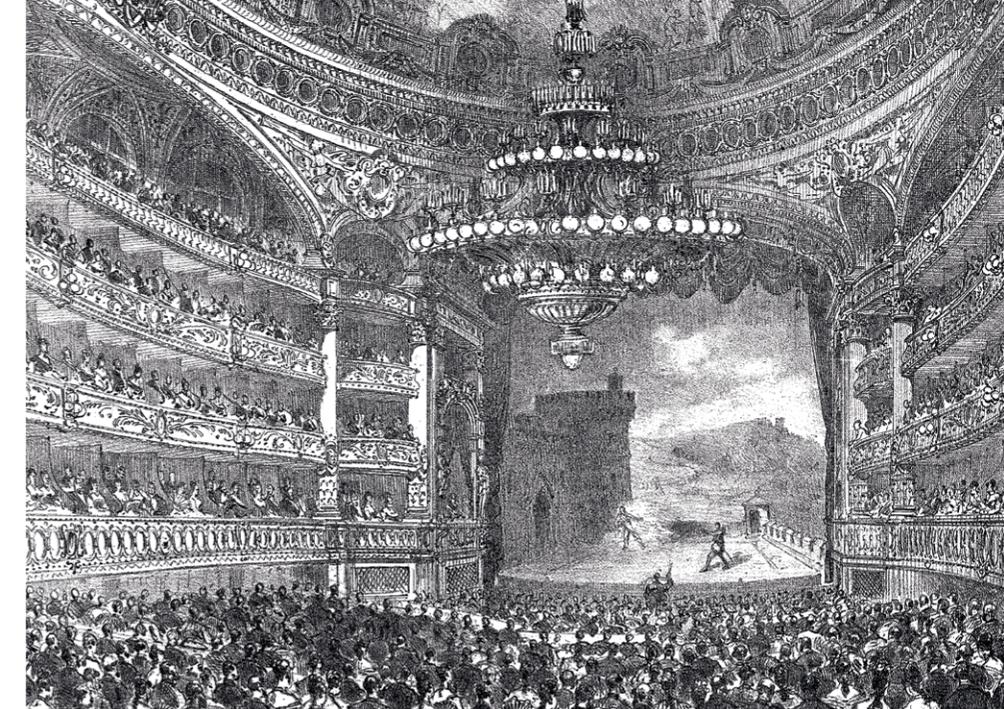
suffit à l'identifier comme mort échappé des Enfers. Au contraire, proche de son frère (qui s'est substitué à lui sur la scène politique et dans la vie intime), et même de son fils, il est à peine différent des vivants qu'il a quittés. L'entièreté de sa différence se résumant au fait qu'il n'existe scéniquement que de dos. Clin d'œil à la peinture mais surtout au cinéma, ce motif du dos est une écriture de la *dissemblance* et, pour le dire avec Georges Didi-Huberman, d'un « signe conçu pour représenter le mystère dans les corps [...], le surnaturel dans l'aspect visible et familier des choses » : « La problématique de l'incarnation ouvre l'image à un fonctionnement que l'on nommera le visuel, quelque chose qui tente de tirer le regard au-delà de l'œil, et le visible au-delà de lui-même. [...]

En 1875, *Hamlet* figure trente fois à l'affiche du Nouvel Opéra (Opéra Garnier) inauguré le 5 janvier.

Mais comment, dès lors, envisager la différence qui sépare un corps vulgaire, non mystérieux, d'un corps que porte le mystère ? Comment envisager ce vent d'étrangeté ? La dissemblance peut constituer le moyen privilégié d'une telle mise au mystère des corps. [...] À corps mystérieux, donc, matières picturales mystérieuses ou, en tout cas, matières déconcertantes dans l'ordre familier du visible. » (*Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, 2009).

Le Spectre in-carné de Cyril Teste déconcerte davantage qu'il n'épouvante, et génère du doute davantage que du cri.

Qui est-il celui qui (me) regarde depuis l'autre rive et me ressemble tant ? Et que (me) veut-il ?



LEILA ADHAM

Maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université de Poitiers, Leila Adham est l'auteurice d'une thèse sur les représentations du Spectre dans les mises en scène contemporaines d'*Hamlet*. Parallèlement à l'enseignement et à la recherche, elle accompagne des metteurs en scène et des acteurs dans leurs projets : Z. Gouram pour *Médée* de Sénèque (Amandiers, 2008), A. Nauzyciel pour Jan Karski (Opéra-Théâtre d'Avignon, 2011) et *La Mouette* de Tchekhov (Palais des Papes, Avignon, 2012), N. Béasse pour *Roses* (Théâtre de la Bastille, 2014) et M. Payen dans l'écriture de *Je brûle* (Théâtre de Vanves, 2016) et de *Perdre le Nord* (CDN de Rouen, 2018). Elle collabore avec C. Teste pour *Hamlet* (Opéra-Comique, 2018/2022), *La Mouette* (Scène Nationale d'Annecy, 2020) et *Fidelio* (Opéra-Comique, 2021).

THÉÂTRE ET CINÉMA

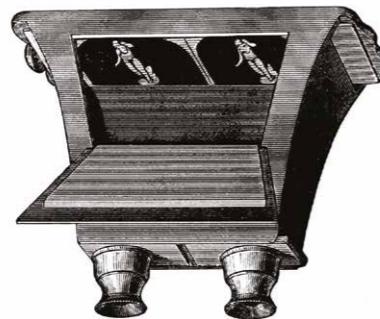
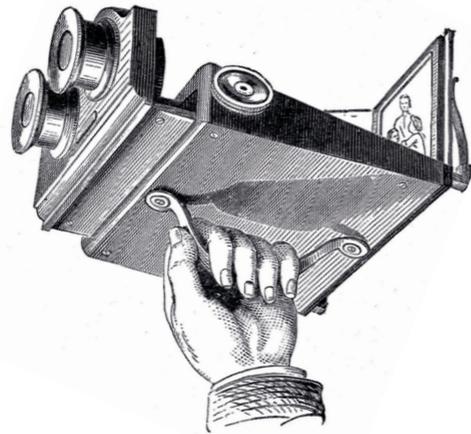
1851-1868

QUAND L'OPÉRA INSPIRAIT LA PHOTOGRAPHIE 3D

En même temps que la photographie est née la **stéréoscopie**, dispositif permettant de donner l'illusion du relief à partir de deux images planes, en offrant à chaque œil son point de vue.

L'exposition universelle de 1851 à Londres lance le stéréoscope, inventé par le Britannique David Brewster et produit par le Français Jules Duboscq. L'exploitation commerciale se développe dans les décennies suivantes. Les foyers s'équipent et on peut bientôt acheter partout des cartes représentant, entre autres, les scènes principales des spectacles à succès. Celles-ci ne sont pas photographiées dans les théâtres, mais reconstituées par des sculpteurs d'après les représentations.

La stéréoscopie inspirera le cinématographe de Georges Méliès.

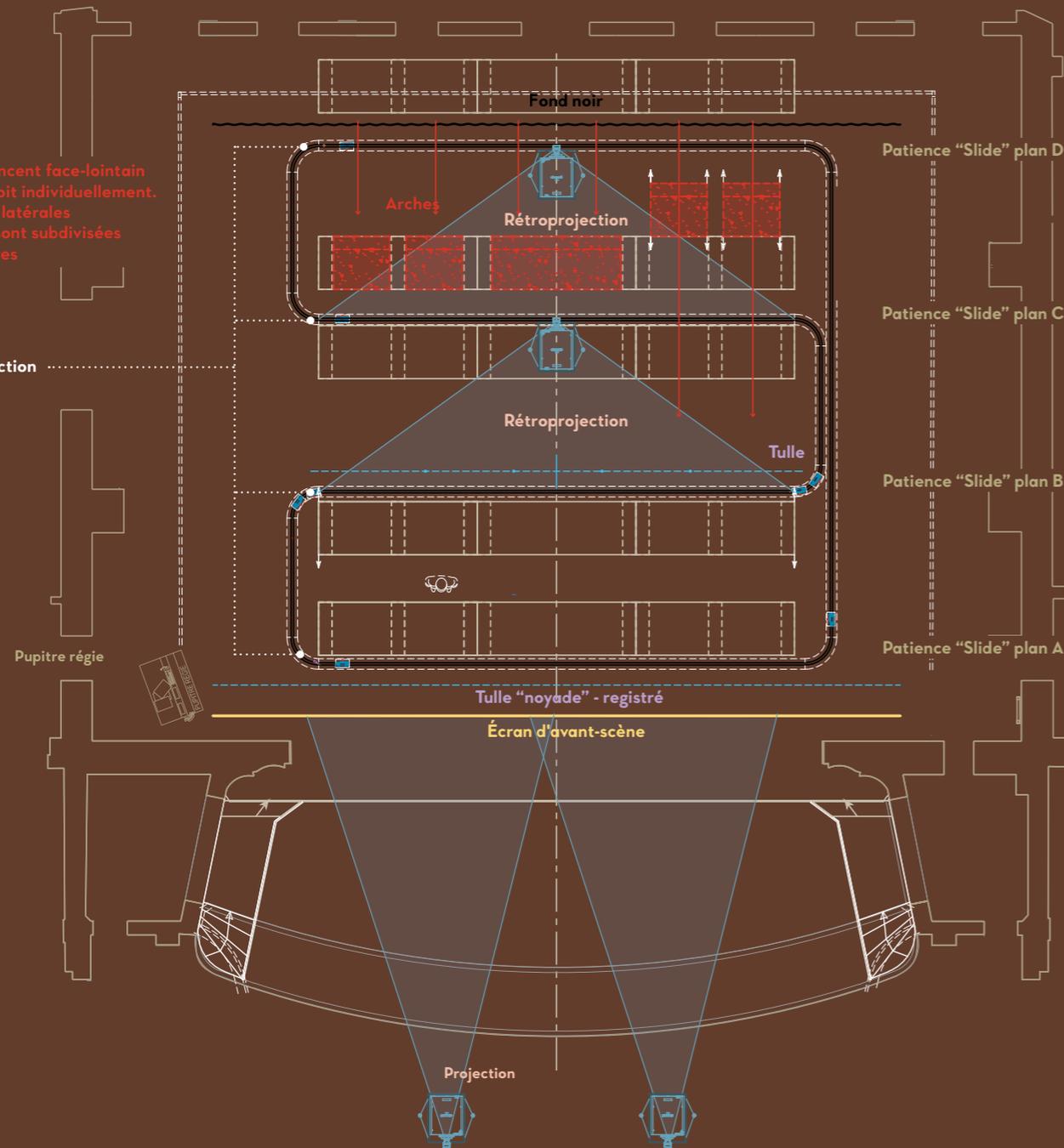


En 1868, Jules Marnier publie, dans la série des *Actualités Théâtrales*, sept scènes d'*Hamlet* d'après la mise en scène de l'Opéra : l'apparition du Spectre (acte I), la rencontre Ophélie-Hamlet (acte II), la représentation du *Meurtre de Gonzague* et la confrontation Hamlet-Ophélie devant Gertrude (acte III), le ballet et la noyade d'Ophélie (acte IV), le dénouement.



3 arches qui avancent face-lointain soit ensemble, soit individuellement. Les deux arches latérales (jardin et cour) sont subdivisées en 2 espaces libres

4 plans de projection



2018

QUAND LE CINÉMA ÉCLAIRE L'OPÉRA

Pour *Hamlet*, Cyril Teste / collectif MxM et Ramy Fischler / RF Studio ont conçu :

Un espace mental :

- un écran d'avant-scène
- un écran souple de 6 x 10 mètres suspendu à un rail (et commandé par wifi)
- quatre vidéoprojecteurs (dont deux en rétroprojection au plateau)
- trois arches / fenêtres montées sur rails

Des images :

- effets vidéo
- créations numériques
- films préenregistrés
- scènes filmées en direct

Ramy Fischler :

« À l'origine de ma collaboration avec Cyril Teste, il y a notre volonté commune d'associer image et espace, et de construire du sens par cette interaction. L'écran n'est pas qu'un support, c'est aussi un réflecteur. L'image cinématographique éclaire au sens propre comme au sens figuré : elle est révélatrice.

Si l'espace se transforme à vue dans le spectacle, c'est à la fois pour cadrer l'information et pour donner la sensation du temps qui passe.

Par la musique, l'opéra est un art du temps, mais les techniques scéniques favorisaient, au XIX^e siècle, les arrêts sur image et les tableaux. Nous voulons au contraire ancrer Hamlet au XXI^e siècle, dans notre monde politico-médiatique où la maîtrise des images est si importante. Nous invitons les spectateurs à participer au temps réel d'Hamlet, à appréhender cet espace-temps dont il apprend progressivement l'usage et qu'il va faire sien. »



PERRIER, L'OCCASION DE BULLER ENSEMBLE



NW M&D, SAS au capital de 26 740 940€ 92130 Issy les Moulineaux, RCS Nanterre 479 463 044 - Sous réserve de disponibilité.

perrier®

LIVRET

ACTE I

PRÉLUDE

PREMIER TABLEAU

Elseneur. Une salle du palais.

N°1 INTRODUCTION

COURTISANS

Que nos chants montent jusqu'aux cieux !
Jour de fête ! Jour d'allégresse !
Nous saluons avec ivresse,
Ô Roi, ton hymen glorieux !
La Reine entre et s'incline.

SUIVANTES

Salut, ô Reine bien-aimée !
Que l'amour sèche enfin tes pleurs !
Sur tes pas la foule charmée,
Sème les palmes et les fleurs.

COURTISANS

Dieu protège le Roi !
Dieu protège la Reine !
Jour de fête, d'allégresse !
Le Roi reçoit des mains de Polonius une couronne qu'il place sur le front de la Reine.

LE ROI, à la Reine.

Ô toi qui fus la femme de mon frère,
En couronnant ton front pour la seconde fois,
J'obéis aux vœux des Danois !
Devant leur volonté, ma douleur doit se taire ;
Sois la grâce et la douceur De la puissance souveraine.
Sois mon épouse, ô toi qui fus ma sœur !

COURTISANS

Dieu protège le Roi !
Dieu protège la Reine !

LA REINE, *bas au Roi.*

Je ne vois pas mon fils.

LE ROI, *bas à la Reine.*

Silence ! Soyez Reine !

COURTISANS

Le deuil fait place aux chants joyeux !
Jour de fête ! Jour d'allégresse !
Nous saluons avec ivresse,
Ô Roi, ton hymen glorieux !
Ah ! Le deuil fait place aux chants joyeux !
Jour de fête, jour d'ivresse
Ah ! Que nos voix montent jusqu'aux cieux !

La cour se retire à la suite du Roi et de la Reine. Hamlet paraît.

N°2 RÉCITATIF ET DUO

HAMLET

Vains regrets !
Tendresse éphémère !
Mon père tombe sous les coups
Du destin aveugle et jaloux.
Deux mois se sont à peine écoulés, et ma mère
Est aux bras d'un nouvel époux.
Voilà ces larmes éternelles !
Quelques jours ont tout emporté !
Ô femme ! Tu t'appelles
Inconstance et fragilité !
Ophélie entre.

OPHÉLIE

Monseigneur !

HAMLET

Ophélie !

OPHÉLIE

Hélas ! Votre âme, en proie
À d'éternels regrets,
condamne notre joie !
Et le Roi, m'a-t-on dit,
a reçu vos adieux.
Vous fuyez cette cour !
Vous partez !

HAMLET

Ophélie !

OPHÉLIE

Pourquoi détournez-vous les yeux ?
Quel sombre désespoir vous chassait de ces lieux ?
Dois-je penser que votre cœur m'oublie ?

HAMLET

Non ! J'en atteste les cieux !
Je ne suis pas de ceux
Dont l'âme sait oublier en un jour
Les doux serments de l'amour.
Je n'ai pas le cœur d'une femme !

OPHÉLIE

Ah ! cruel !
Ophélie a-t-elle mérité
Que vous lui fassiez cette injure ?

HAMLET

Pardonne, chère créature,
Je ne t'accusais pas !
Ton âme chaste et pure
Se révèle dans ta beauté !
Ah ! Doute de la lumière,
Doute du soleil et du jour,
Doute des cieux et de la terre,

Mais ne doute jamais de mon amour !

OPHÉLIE

Hélas ! Hamlet !
Cet amour même
Ne pouvait vous retenir !
Songeriez-vous à me fuir,
Si vous m'aimez autant que je vous aime ?

HAMLET

Non, je ne fuyais pas !
Je fuyais l'inconstance humaine ;
Ton image calme et sereine
Eût dans ma solitude accompagné mes pas !
Mais ta présence me console !
Mes pleurs sont moins amers par l'amour essuyés ;
Et c'est assez d'une parole
Pour me retenir à tes pieds !

OPHÉLIE

Astre de la lumière
Qui sur nos fronts verses le jour,
Esprit des cieux et de la terre,
Soyez témoins de son amour,
Ah ! Soyez témoins de son amour !

HAMLET

Ophélie ! Chère Ophélie !

OPHÉLIE

À toi mon âme se confie !

HAMLET

Pour toujours le destin nous lie !
À toi mon âme, à toi ma vie...

OPHÉLIE

Pour toujours, ah ! ...

HAMLET

Doute de la lumière,
Doute du soleil et du jour,
Doute des cieux et de la terre,
Mais ne doute jamais de mon amour !

OPHÉLIE

Astre de la lumière,
Astre du jour,
Ah ! sois le témoin,
Ah ! Dieu ! soyez témoins de son amour !
Entre Laërte.

N°3 RÉCIT ET CAVATINE DE LAËRTE

LAËRTE

Salut au prince Hamlet !

HAMLET

Que Dieu vous tienne en joie :
Le frère d'Ophélie est le mien !

LAËRTE

Monseigneur, je viens prendre congé
De vous et de ma sœur.

OPHÉLIE

Tu t'éloignes ?

LAËRTE

Le Roi m'envoie
À la cour de Norvège,
et je pars cette nuit.

OPHÉLIE

Hélas ! Déjà le jour s'enfuit !

LAËRTE

Pour mon pays,
en serviteur fidèle,
Je dois combattre et je dois m'exiler ;
Mais si la mort me frappe un jour loin d'elle,
Votre amitié saura la consoler.
Elle est mon orgueil et ma vie !
Après d'elle remplacez-moi.
À votre cœur je la confie,
Je m'en remets à votre foi !
Prêt à quitter une sœur bien-aimée,
C'est à vous seul que je remets le soin
De son honneur et de sa renommée,

Protégez-la lorsque je serai loin.

OPHÉLIE, à *Laërte*.

À lui seul mon âme et ma vie !
À lui ma tendresse et ma foi !

HAMLET

L'amour qui fait toute ma vie
Doit vous répondre de ma foi !
*Bruits de fête.
Plusieurs serviteurs et pages passent au fond.*

LAËRTE, *s'éloignant.*

Allons !

OPHÉLIE, à *Hamlet*.

Ne nous suivez-vous pas ?
C'est l'heure du festin.

HAMLET

Je n'y veux point paraître.
Dieu vous garde, Laërte,
et conduise vos pas.
Dames et seigneurs se rendent au festin.

DAMES, SEIGNEURS

Honneur, honneur au Roi !
Allons !
De la fête c'est le signal.
Allons !
Prenons place au festin royal !
Allons !

N°4 CHŒUR DES OFFICIERS ET DES PAGES

OFFICIERS, PAGES

Nargue de la tristesse !
L'ivresse
Chasse pour aujourd'hui
L'ennui !
Le plaisir nous convie !
La vie
N'a de joyeux instants
Qu'un temps !
Bien fou qui rêve et pleure,
Quand l'heure
Précipite le cours
Des jours
Ah ! Chassons pour
aujourd'hui, etc.
Voici l'heure, amis,
c'est l'instant du plaisir !
*Horatio entre précipitamment
avec Marcellus.*

HORATIO

Avez-vous vu, messieurs,
le prince Hamlet ?

JEUNES OFFICIERS

Pourquoi ?
Que voulez-vous de lui ?

HORATIO

Tous deux, la nuit passée,
Sur le rempart où siffle
une bise glacée
Nous avons vu
le spectre du feu Roi !

JEUNES OFFICIERS, riant.

Risible vision !
Mensonge et sortilège !

HORATIO

Non, vous dis-je, au feu Roi
le spectre ressemblait.

MARCELLUS

Que nous veut-il ?
Dieu nous protège !

HORATIO, MARCELLUS

C'est à nous d'avertir
ce soir le prince Hamlet !
Ils s'éloignent.

JEUNES OFFICIERS

Nous, amis, le festin
nous attend !
L'heure presse...

SEIGNEURS, DAMES, OFFICIERS, PAGES

Nargue de la tristesse ! etc.

SECOND TABLEAU

*L'esplanade du palais. La lune
est voilée d'épais nuages.*

N°4 BIS PRÉLUDE

N°5 SCÈNE DE L'ESPLANADE

HORATIO

Viendra-t-il ? Verrons-nous
le spectre reparaitre ?
C'est là qu'il a passé,
l'autre nuit, devant nous !

HAMLET, entrant.

Horatio ! N'est-ce point vous ?

HORATIO

Est-ce vous, Monseigneur ?

HAMLET

Oui, j'ai cru reconnaître
La voix de Marcellus
et la vôtre. Pourquoi
Me cherchez-vous ?
Que voulez-vous de moi ?

MARCELLUS

Vos yeux pénétreront
sans doute ce mystère,
Monseigneur, et c'est Dieu
qui vers nous vous conduit.
À cette place, l'autre nuit...

HAMLET

Eh bien ?

HORATIO

Nous avons vu l'ombre
de votre père !

HAMLET

De mon père !

HORATIO

Oui, Seigneur,
je l'ai vu de mes yeux.
À son aspect j'ai frémi
d'épouvante !
Son regard était fixe
et sa démarche lente ;
Trois fois il a passé,
grave et silencieux.

HAMLET

Ô prodige terrible !
Ô sinistre présage !

HORATIO

Il était pâle de visage !

HAMLET

À quelle heure a paru le fantôme ?

MARCELLUS

À minuit.

HAMLET

À cette place ?

HORATIO

À cette place.

MARCELLUS

Soudain le coq chanta,
l'ombre s'évanouit !

HAMLET

Sans parler ?

HORATIO

Sans parler.

HAMLET

Ô ciel ! mon sang se glace !
Mais que redoutons-nous
de ceux que nous perdons,
S'ils nous ont aimés sur la terre ?
Pourquoi trembler devant
le spectre de mon père ?
Il reviendra peut-être,
attendons.

MARCELLUS, HORATIO

Attendons !
*Musique dans le palais.
Coups de canon lointains.*

HAMLET

Ici, l'ombre et le deuil,
Là-bas le gai festin !
Le Roi nargue la mort
et brave le destin.
On entend sonner l'heure.

HORATIO

Écoutez ! Minuit sonne !

MARCELLUS

C'est l'heure !

MARCELLUS, HORATIO

Regardez ; le voilà.
Le Spectre paraît.

HAMLET

Anges du Ciel, défendez-nous !

MARCELLUS, HORATIO

Dieu ! Je sens fléchir
mes genoux !

INVOCATION

HAMLET, au Spectre.

Spectre infernal !
Image vénérée !
Ô mon père ! Ô mon Roi !
Réponds, hélas !
à ma voix éplorée.
Parle-moi !

MARCELLUS, HORATIO

Mon cœur est glacé d'effroi !

HAMLET

Pourquoi, réponds,
hors de la froide terre,
Où je t'ai vu descendre inanimé,
Pourquoi te dresser, ô mystère !
Le diadème au front
et tout armé ?
Spectre infernal,
image vénérée !
Ô mon père ! Ô mon Roi !
Réponds enfin
à ma voix éplorée.
Parle-moi !
*Le Spectre fait signe à Horatio
et Marcellus de s'éloigner.*

HORATIO

Il nous fait signe !
Il nous ordonne
De lui céder la place.

HAMLET

Amis, obéissez !

MARCELLUS

Me punisse le Ciel
si je vous abandonne !

HAMLET

Éloignez-vous !

MARCELLUS, HORATIO

Seigneur !

HAMLET

Assez !
Je ne crains rien pour
mon âme immortelle.
Éloignez-vous,
je le veux ! Il m'appelle !

MARCELLUS, HORATIO

Dieu, veille sur ses jours !
Tenons-nous près d'ici
pour lui prêter secours !
Ils sortent.

HAMLET

Parle, nous voilà seuls.

LE SPECTRE

Écoute-moi !

HAMLET

J'écoute !

LE SPECTRE

Je suis l'âme de ton
père. Un divin pouvoir

M'arrache aux feux d'en
bas et me met sur ta route
Pour te dicter moi-même
ton devoir !

HAMLET

Parle ! Je me sou mets
à ta volonté sainte.

LE SPECTRE

Ah ! Si ton cœur me garde
un pieux souvenir,
Venge-moi !

HAMLET

Grand Dieu !

LE SPECTRE

Frappe sans crainte
Et sans pitié ! Voici l'heure
de le punir !

HAMLET

Quel crime ai-je à venger ?
Quel coupable à punir ?

*Musique dans
le palais, fanfares joyeuses,
coups de canon lointain.*

LE SPECTRE

Écoute : c'est lui que l'on fête,
C'est lui qu'ils ont
proclamé Roi !
Mon diadème est sur sa tête
Et nul ne se souvient de moi !
Mais par la brise matinale
Les plis de mon linceul
déjà sont soulevés,
Il est temps d'accomplir
ma mission fatale !
Il faut que je me hâte !

HAMLET

Achevez ! Achevez !

LE SPECTRE

L'adultère a souillé
ma royale demeure ;
Et lui, pour mieux pousser
à bout sa trahison,
Épiait mon sommeil
et profitant de l'heure,
Sur ma lèvre endormie
a versé le poison.

HAMLET

Dieu juste !

LE SPECTRE

Venge-moi, mon fils !
Venge ton père !
N'attends pas, pour frapper,
l'heure du repentir ;
De ta mère, pourtant,
détourne ta colère,
Abandonnons au Ciel
le soin de la punir.

HAMLET

Ô ma mère !

LE SPECTRE

L'aube va naître
aux cieus, une cruelle loi
Me rappelle ! Adieu
donc ! Souviens-toi !
Il s'éloigne.

HAMLET, tirant son épée.

Ombre chère, ombre
vengeresse,
J'exaucerai ton vœu !
Ô lumière, ô soleil, gloire,
amour, douce ivresse,

Adieu ! Je me souviens !
Je me souviendrai !
Le Spectre, avant de disparaître, s'arrête la main étendue vers Hamlet. Horatio et Marcellus se tiennent dans l'ombre, frappés de terreur. Nouvelles fanfares lointaines.

ACTE II

N°5 BIS ENTRACTE

PREMIER TABLEAU

Les jardins du palais. Ophélie seule, un livre à la main.

N°6 AIR D'OPHÉLIE

OPHÉLIE

Sa main depuis hier
n'a pas touché ma main !
Il se trouble à ma vue,
il fuit à mon approche ;
Dans son regard j'ai lu
comme un reproche !
Que s'est-il donc passé ?
Quel changement soudain ?
Mais non ! Je suis une ingrante
et je lui fais injure.
N'y pensons plus.
Reprenons ma lecture.
Elle lit.

« Adieu, dit-il, ayez foi !
Mon cœur vous aime,
aimez-moi !
Serments trompeurs !
Promesse frivole !
En un jour, ici-bas,
Tout s'efface et s'envole !
Son cœur ne m'aime
plus, hélas ! »
(Hamlet paraît au fond du jardin.)
Le voici ! Vers ces lieux
est-ce moi qui l'attire ?
(Hamlet aperçoit Ophélie.)
Il m'a vue ! Il s'approche !
Il vient ! Feignons de lire :
« En vous, cruel, j'avais foi !
Je vous aimais, aimez-moi !
Prière vaine ! Triste folie !
L'ingrat ne m'entend pas !
Il me fuit et m'oublie !
Adieu ! mieux vaut mourir... Hélas ! »
(observant Hamlet)
Il garde le silence !
(Hamlet s'éloigne précipitamment.)
Il porte ailleurs ses pas !
Ah ! Ce livre a dit vrai !
Les serments ont des ailes !
Dans le cœur des infidèles
Rien ne peut les rappeler !
Ils passent avec l'aurore !
Le jour qui les voit éclore
Les voit aussi s'envoler !
Le même jour les voit s'envoler !
Quand de ses aveux
mon âme enivrée
S'oubliait hier à les écouter,

Astres éternels, lumière azurée,
Il vous fit témoins de la foi jurée !
Ce n'est pas de vous
qu'il fallait douter !
Ah ! Les serments ont des ailes, etc.
Entre la Reine.

N°7 RÉCITATIF ET ARIOSO

LA REINE, à Ophélie.

Je croyais près de vous
trouver mon fils. Pourquoi
Ces larmes dans vos yeux ?
Parlez... Répondez-moi !
Savez-vous le secret
du trouble qui l'agite ?
Que vous a-t-il dit ?

OPHÉLIE

Rien... il me fuit ! il m'évite !

LA REINE

L'amour qu'il vous jurait...

OPHÉLIE

Ô serments superflus !
Hélas ! Hamlet m'oublie !
Hamlet ne m'aime plus !
Reine, loin de la cour
souffrez que je m'exile ;
C'est à Dieu que je veux
demander un asile.

LA REINE

Toi, partir ! ... Non ! ... Il t'aime !
Il t'a donné sa foi !
Tu n'as pas perdu sa tendresse !
Cet obstacle inconnu,
qui surgit et se dresse
Entre vos cœurs, ne vient
ni de lui ni de toi !

Ophélie regarde la Reine avec étonnement.

ARIOSO

Dans son regard plus sombre
J'ai vu passer comme un éclair !
Il semblait suivre une ombre
Invisible dans l'air.
Je l'appelle ! Il frissonne !
Il contemple ma terreur !
Il repousse avec horreur
La main que je lui donne !
J'ai peur !

Ne pars pas, Ophélie !
C'est une mère qui supplie !
Je n'espère qu'en toi
pour guérir sa folie !
Ou désarmer son cœur !

Ophélie, ne pars pas !
Ophélie, ne pars pas !
J'ai peur !

OPHÉLIE

J'obéirai, Madame.

LA REINE

Le Roi vient, laisse-moi.
Ophélie sort. Entre le Roi.

N°8 RÉCITATIF ET DUO

LE ROI

L'âme de votre fils est
à jamais troublée,
Madame, c'en est fait
de sa faible raison.

LA REINE

La vérité, peut-être,
à ses yeux dévoilée...

LE ROI

Non, grâce au Ciel,
aucun soupçon...

LA REINE

Hélas ! Dieu m'épargne
la honte
D'avoir un jour
à rendre compte
Au fils que mes bras ont porté
Du forfait exécrable,
Maudit et détesté
Dont le ressouvenir me
poursuit et m'accable !

LE ROI

Il ne sait rien, vous dis-je !

LA REINE

Et moi ?
Ai-je pu oublier,
ce passé plein d'effroi ?
Tel qu'à son heure suprême,
Sous l'étreinte de la mort,
Je l'ai vu devant nous
par un dernier effort
Se dresser menaçant et blême,
Tel encor, je le vois !

LE ROI

Reine, parlez plus bas !
De ceux qui ne sont plus
n'évoquez pas les ombres !
Laissons-les reposer dans
leurs demeures sombres !
Les morts ne se réveillent pas !

LA REINE

Ils se réveillent ! Ils se dressent !
Ils nous poursuivent,
ils nous pressent,

Pâles, sanglants, prêts à punir,
Présents, toujours présents
à notre souvenir !
Ô Dieu !

LE ROI

Silence !
Quelle folle terreur
s'empare de votre âme ?
Ô faible cœur ! Ô femme !
Vous nous perdez tous deux !
Silence ! Je le veux !

LA REINE

Une folle terreur
s'empare de mon âme
Et me glace le cœur !
Maudits tous deux ! ...
(Entre Hamlet.)
C'est lui !

LE ROI

Silence !

N° 8 BIS SCÈNE

LE ROI

Cher Hamlet !

HAMLET

Sire !

LE ROI

Appelle-moi ton père !

HAMLET

Sire, mon père est mort.

LE ROI

Sa mémoire m'est chère,
Hamlet, c'est en son nom
que je te tends la main.

HAMLET

La sienne est inerte et glacée ;
Sa mémoire est bien effacée,
Nul ne saura son
nom demain !

LE ROI

Mon fils...

HAMLET

Je suis Hamlet.
Il fait quelques pas pour s'éloigner.

LA REINE, le retenant.

Vous cherchez Ophélie ?

HAMLET

Ophélie ?

LA REINE

Elle est jeune et belle...

HAMLET

Le beauté,
La jeunesse... Un seul jour
aura tout emporté !

LE ROI

De ce doux lien déjà
si ton cœur se délie,
Qui te retient ?
Parcours la France et l'Italie
Et nos vœux te suivront
sur ces bords étrangers !

HAMLET

Oui ! Voyez dans le ciel
ces nuages légers,
Comme une nef d'argent
ouvrant ses blanches voiles ;
Je voudrais avec eux
voyager dans les airs.

Au milieu des étoiles,
Au milieu des éclairs !

LE ROI

Vœux insensés !
(Musique de fête au-dehors)
Écoute, Hamlet,
ce bruit de fête !
Sors de ton rêve, enfin,
et redresse la tête !

LA REINE

Puissé-je consoler
votre âme par mes soins !

HAMLET, changeant brusquement de ton.

Par ma foi, vous serez témoins
D'un spectacle nouveau
que pour vous on prépare !
J'ai fait venir en ces jardins
Une troupe de gens
d'une habileté rare,
Bouffons, mimes et baladins
Qui joueront devant vous
leur rôle en conscience.

LE ROI

Qu'il soit donc fait ce soir
au gré de tes désirs ;
Nous te laissons, Hamlet,
le soin de nos plaisirs !
(bas à la Reine)
Il ne sait rien !

LA REINE, à part.

J'ai peur !
Le Roi et la Reine sortent.

HAMLET, à part.

Mon père, patience ! ...

N°9 RÉCITATIF ET CHŒUR DES COMÉDIENS

MARCELLUS, à *Hamlet*.
Voici les histrions mandés par vous, Seigneur.

HAMLET

Qu'ils soient les bienvenus au palais d'Elseigneur !

COMÉDIENS

Princes sans apanages,
Risibles paladins,
Dames, seigneurs et pages,
Bouffons et baladins,
Aux pieds de Votre Altesse
Nous mettons humblement
Nos talents, notre adresse,
Notre dévouement.
À vos pieds nous mettons nos talents
Et notre dévouement.

HAMLET, à part.

C'est en croyant revoir se dresser sa victime
Que plus d'un meurtrier a confessé son crime.
(aux comédiens)
Voici ce que j'attends de vous, seconde-moi !
La Reine est inquiète et son fils extravague.
Pour amuser la cour et distraire le Roi,
Vous jouerez ce soir
Le Meurtre de Gonzague.
Je vous dirai l'instant de verser le poison.
Et vous n'aurez qu'à suivre ma leçon.

En attendant, soyez en fête !
Buvez ! Riez ! Chantez !
Holà ! Pages, du vin !
Hors de là, mes amis,
tout est faux, tout est vain !
Moi-même je vous tiendrai tête !

COMÉDIENS

Ah, pour nous, Monseigneur, quel honneur !
Les pages apportent du vin et des coupes.

N°10 CHANSON BACHIQUE

HAMLET, saisissant une coupe.

Ô vin, dissipe la tristesse
Qui pèse sur mon cœur !
À moi les rêves de l'ivresse
Et le rire moqueur !
Ô liqueur enchanteresse,
Verse l'ivresse
Et l'oubli dans mon cœur !
Douce liqueur !

COMÉDIENS

Ô liqueur enchanteresse,
Verse l'ivresse
Et l'oubli dans mon cœur !
Verse-nous l'ivresse !

MARCELLUS, HORATIO, à part.

Il cherche l'oubli dans l'ivresse.

HAMLET

La vie est sombre,
Les ans sont courts ;
De nos beaux jours
Dieu sait le nombre.
Chacun, hélas !

Porte ici-bas
Sa lourde chaîne !
Cruels devoirs,
Longs désespoirs
De l'âme humaine !

MARCELLUS, HORATIO, à part.

Qu'a-t-il donc ?

COMÉDIENS

Qu'a-t-il donc ?

HAMLET

Loin de nous,
Noirs présages !
Les plus sages
Sont les fous !
Le vin dissipe la tristesse, etc.

MARCELLUS, HORATIO, COMÉDIENS

Douce liqueur !
Ô liqueur enchanteresse, etc.

SECOND TABLEAU

Salle du palais éclairée pour une fête, avec un petit théâtre.

N°11 MARCHÉ DANOIS

N°11 BIS RÉCITATIF ET PROLOGUE

HAMLET, à Ophélie.

Belle, permettez-nous
De prendre place
À vos genoux.

OPHÉLIE

Prince, votre regard m'épouvante et me glace.
Sur un signe du Roi, tout le monde prend place. Les rideaux du petit théâtre s'ouvrent.

HAMLET,

bas à *Marcellus et Horacio*.
Voici l'instant !
Fixez vos regards sur le Roi,
Et si vous le voyez pâlir, dites-le moi !

N°12 PANTOMIME ET FINALE

Un vieux roi, la couronne au front, entre lentement en scène, s'appuyant sur les bras d'une reine de théâtre dont les traits et les habits sont ceux de la reine Gertrude.
Hamlet, les yeux fixés sur le Roi, explique les mouvements des acteurs à mesure que le drame mimé s'exécute.

HAMLET

C'est le vieux Roi Gonzague et la Reine Genièvre.
En ce lieu solitaire elle guide ses pas.
De doux serments d'amour, que nous n'entendons pas,
S'échappent de sa lèvres.
Le Roi cède au sommeil et s'endort dans ses bras,
Mais regardez ! Voici paraître
Le démon tentateur, le traître !
Il s'approche, il tient le poison !
La Reine, dont sa voix perfide
Égara la faible raison,
Lui tend une coupe homicide...

Il la saisit... et sans effroi
Verse la mort au cœur du Roi !
C'en est fait ! Dieu reçoit son âme !
Et lui, le meurtrier, calme et debout encor,
À la face du jour prend la couronne d'or
Et la met sur son front infâme !
(*au Roi*)
Sire, vous pâlissez !

LE ROI, se levant.

Chassez d'ici
Ces vils histrions !

LA REINE

Ciel !

HAMLET, à part.

Mon doute est éclairci !
(*feignant la folie*)
Frappez le meurtrier !
Frappez le misérable !
Vous l'avez vu ! C'est lui qui versait le poison !

COURTISANS

Que dit-il ?
Quel transport égare sa raison ?

LA REINE

Hamlet ! mon fils !

OPHÉLIE, à Hamlet.

Seigneur !

HAMLET

Trahison !
Vengeons la mort du Roi par la mort du coupable !
(*s'avancant vers le Roi et écartant des courtisans qui l'entourent*)

Le voilà ! Regardez !
Ne le voyez-vous pas ?
Il insulte le Ciel ! Il brave Dieu lui-même,
Et le front ceint encor du royal diadème !
(*Il arrache la couronne.*)
À bas, masque menteur !
Vaine couronne, à bas !

COURTISANS

Ah !

LE ROI

Ô mortelle offense !
Aveugle démente,
Qui glace tous les cœurs d'effroi !

OPHÉLIE

Ô mortelle offense !

MARCELLUS, POLONIUS, HORATIO

Aveugle démente
Qui glace tous les cœurs d'effroi !

COURTISANS

Nous tremblons d'effroi !

LA REINE, à part.

Dans sa folle rage
Il brave, il outrage
La sainte majesté du Roi !

LE ROI

Il me brave ! Il m'outrage !

DAMES

Qu'a-t-il fait ?

MARCELLUS, SEIGNEURS

Cruel/Quel outrage !

DAMES, SEIGNEURS
Folle / Aveugle rage !

MARCELLUS, DAMES

Tous nos cœurs sont glacés !

OPHÉLIE

Aveugle démente
Qui glace mon cœur d'effroi !

LA REINE

Ô mortelle offense !
Ah ! mon cœur est glacé par l'effroi !

LE ROI

Dans sa folle rage
Il brave, il outrage
Et sa mère et le Roi !

COURTISANS

Cruel outrage !
Tous nos cœurs sont glacés par l'effroi !
Dans sa rage
Il outrage
Et la Reine et le Roi !
Il outrage la majesté du Roi !

HAMLET, continuant de feindre la folie.

Ô vin, dissipe la tristesse
Qui pèse sur mon cœur !

LE ROI, POLONIUS, HORATIO, MARCELLUS, COURTISANS

Que dit-il ?

HAMLET

À moi les rêves et l'ivresse
Et le rire moqueur !

MARCELLUS, HORATIO, à *Hamlet*.
Seigneur !

COURTISANS

Aveugle démente !
Ô mortelle offense !
Aveugle démente !
Qui glace tous les cœurs d'effroi !
Dans sa folle rage,
Il outrage,
Et la Reine et le Roi !

HAMLET

Ô liqueur enchanteresse, etc.

MARCELLUS, HORATIO

Ah ! Seigneur !

SEIGNEURS

Ô démente !
Ô mortelle offense !
Aveugle démente
Il brave le Roi !
Les cœurs sont glacés par l'effroi !
Ah ! mon cœur frémit d'effroi !

OPHÉLIE, LA REINE

Ah ! cruelle offense !
Ah ! folle démente !
Ah ! cruelle offense !
Ah ! mon cœur, mon cœur frémit d'effroi !
Je meurs, hélas ! Ah !

COURTISANS

Ô jour maudit ! Ô jour d'effroi !

HAMLET

Ô liqueur,

Verse l'ivresse et l'oubli
dans mon cœur !
Il tombe.

**OPHÉLIE, LA REINE,
COURTISANS**
Ah !

LE ROI
À moi ! à moi des flambeaux !
Suivez-moi !

**OPHÉLIE, LA REINE,
COURTISANS**
Ô jour d'effroi !
*Le Roi sort précipitamment, suivi
de la Reine et de toute la cour.*

ACTE III

*L'appartement de la Reine.
Les portraits en pied
des deux rois. Un prie-Dieu.*

N°12 BIS ENTRACTE

N°13 MONOLOGUE

HAMLET, seul.
J'ai pu frapper le misérable
Et je ne l'ai pas fait.
Qu'est-ce donc que j'attends ?
Puis-je douter qu'il soit
coupable ? Non !
Pourquoi tarder encore
Et laisser fuir le temps ?
Hélas ! Qu'es-tu maintenant,
ô mon père ?
Être ou ne pas être...

Ô mystère !
Mourir ! ... dormir ! ...
Ah ! S'il m'était permis
pour t'aller retrouver,
De briser le lien qui
m'attache à la terre !
Mais après ? ...
Quel est-il ce pays inconnu
D'où pas un voyageur
n'est encore revenu ?
Être ou ne pas être ! ...
Ô mystère !
Mourir ! ... dormir ! ...
Ô mystère !
Mourir ! ... dormir ! ...
rêver peut-être !

N°14 RÉCITATIF ET AIR

HAMLET
Mais qui donc ose ici me suivre ?
Le Roi ! ...
*(se cachant derrière
une tapisserie)*
C'est Dieu qui me le livre !
Entre le Roi.

LE ROI
C'est en vain que j'ai cru
me soustraire au remords.
Au destin de mon frère,
hélas ! Je porte envie !
Il est entré dans l'éternelle vie,
Moi j'ai livré mon âme
à l'éternelle mort !

HAMLET, à part.
Il s'offre à mon poignard !

**LE ROI, s'agenouillant
devant le prie-Dieu.**

Je t'implore, ô mon frère !
Si tu m'entends, si tu me vois,
Apaise la colère
De Celui qui juge les Rois !
Ah ! vains efforts !
Espérance insensée !
Ma voix et mes regards
vont au Ciel ; ma pensée
Rampe sur la terre !
Dieu, ne m'écoute pas !
Hélas !
Je t'implore, ô mon frère, etc.

HAMLET, à part.
Il prie, le repentir pourrait
sauver son âme...
Ce n'est pas à genoux,
C'est dans l'enivrement
du trône que l'infâme
Doit tomber sous mes coups !
*Il jette son poignard et se
cache derrière une tapisserie.*

LE ROI, se levant.
Quel fantôme ai-je vu passer
dans la nuit sombre !
Ô terreur ! je l'ai vu !
Polonius ! À moi !

POLONIUS, entrant en hâte.
Sire, pourquoi ces cris ?

LE ROI
Là, j'ai vu, comme une ombre
Passer le spectre du feu Roi !

POLONIUS
Reprenez vos esprits
et calmez votre effroi.
Gardez que devant tous
un mot ne nous trahisse !

LE ROI
Viens !
*Il sort précipitamment
suivi de Polonius.*

**HAMLET, écartant
la tapisserie.**
Polonius est son complice !
Le père d'Ophélie ! Ô Dieu !
Pourquoi l'ai-je entendu,
cet exécration aveu ?
Entrent Ophélie et la Reine.

N°15 TRIO

LA REINE
Le voilà !
(à part)
Je veux lire enfin
dans sa pensée !
(s'approchant d'Hamlet)
Cher Hamlet, par mes
soins et par ordre du Roi
L'autel est préparé.
Voici ta fiancée.
*Hamlet détourne ses yeux
sans répondre.*

OPHÉLIE, à part.
Il se tait ! Son regard
se détourne de moi !

HAMLET, à part.
Ô torture ! Ô supplice !
Du forfait à punir son
père était complice !

LA REINE
On nous attend ; venez !

HAMLET
Sur moi tombent les cieux

Avant que cet hymen
funeste s'accomplisse !

OPHÉLIE
Que dit-il ?

LA REINE
Quel feu sombre a jailli
de ses yeux !

HAMLET
Allez dans un cloître,
allez, Ophélie !
Et que votre cœur
à jamais oublie
Ce rêve d'un jour !
Folle qui d'Hamlet peut
se croire aimée !
Mon âme est de marbre
et reste fermée
Aux soupirs d'amour !

LA REINE
Eh quoi ! mon fils,
les traits charmants,
Le regard de ta fiancée,
Et ses aveux, et tes serments
Sont-ils sortis de ta pensée ?

HAMLET
Je ne retrouve rien
dans mon âme glacée !

OPHÉLIE
Cet amour promis à genoux
Dont je faisais toute ma gloire,
Et cet anneau donné par vous,
Devais-je hélas !
Ne pas y croire ?

HAMLET
De ces doux souvenirs

j'ai perdu la mémoire.
(à part)
L'horrible vérité s'est
dressée entre nous !

**OPHÉLIE, lui présentant
son anneau.**
Si vous ne m'aimez plus,
reprenez donc ce gage !

HAMLET
Ophélie ! Ô bonheur
évanoui ! ...
(prenant l'anneau)
... Hélas !

LA REINE, à Ophélie.
Il pleure en prononçant
ton nom !
Il se souvient ! Il t'aime !

HAMLET
Non !
Allez dans un cloître,
allez, Ophélie.
Et que votre cœur oublie
Ce doux rêve,
ce rêve d'un jour !

LA REINE
Sa main sans pitié
repousse Ophélie.

HAMLET
Oui, mon âme est de marbre
et reste fermée
Aux soupirs d'amour !
Folle, hélas ! qui de moi
pouvait se croire aimée !

OPHÉLIE, à part.
Sombre égarement,

étrange folie !
Gloire, honneur, vertus
et grâce accomplies,
Tout passe en un jour !

LA REINE
Est-ce mensonge... ou folie ?
Je tremble !

OPHÉLIE
Ah ! voilà cet Hamlet
qui m'a tant aimée !
Hélas ! pour toujours,
son âme est fermée
Aux rêves d'amour !

HAMLET
Que pour jamais
votre âme oublie
Ce doux rêve, ce
rêve d'un jour !
Ah ! mon âme est fermée
Pour jamais, aux
soupirs d'amour !

LA REINE
Mensonge cruel !
Ah ! je tremble à mon tour !

Le doute envahit
mon âme alarmée !
Je tremble à mon tour !
Sa colère hélas ! ne s'est
point calmée à sa voix.
Sa colère ne s'est point apaisée
Devant tant d'amour.
Je tremble à mon tour !
Quel funeste soupçon
a brisé son amour ?

OPHÉLIE
Adieu joie et bonheur !

Adieu rêves d'amour !
*Ophélie sort en cachant
ses larmes.*

N°16 DUO

LA REINE
Hamlet, ma douleur
est immense !
La colère plutôt encor
que la démence
Semble percer en vos discours !
Mais laissons Ophélie,
oublions vos amours !
Par pitié, rendez-vous
aux conseils d'une mère
Qui peut être impuissante
à protéger vos jours !
Vous avez gravement
offensé votre père !

HAMLET
Qui de nous offensa
mon père, madame ?

LA REINE
Que dis-tu ?

HAMLET
Souvenir effacé, n'est-ce pas ?

LA REINE
Hamlet !

HAMLET
Non ! Souvenir implacable !

LA REINE
Ton langage est d'un insensé !

HAMLET
Et le vôtre est d'une coupable !

LA REINE

Mon fils !
Rappelle-toi qui je suis !

HAMLET

Je le sais !
Vous êtes ma mère ! La Reine !
Celle qu'un fol amour entraîne
Vers le frère de son époux !
*(La Reine veut s'éloigner ;
Hamlet lui barre le passage.)*

Non, vous ne fuirez pas !
Vous resterez, Madame !
Dans les profondeurs
de votre âme,

Osez plonger les yeux
et reconnaissez-vous !

LA REINE

Veux-tu m'assassiner,
grand Dieu !

HAMLET

Moi ! ... non, ma mère !
Je ne devance pas
les jugements du Ciel.
Commencer un parricide
est aussi criminel
Que de tuer un roi
pour épouser son frère !

LA REINE

Tuer un roi !

HAMLET

C'est là ce qui j'ai dit... Eh bien !
Vous vous taisez ?
Vous ne répondez rien ?
Ah ! que votre âme sans refuge
Pleure sur les devoirs trahis !
Vous n'êtes plus devant un fils !

Courbez-vous devant votre juge,
Ô Reine coupable !

LA REINE

Je frissonne ! Hélas ! Je frémis !
Que la tendresse de mon fils
Me protège devant mon juge !
Le Ciel même a pitié
des mères éplorées.
Mon fils ! Je tends vers toi
mes mains désespérées !

HAMLET

Vos mains ont versé le poison.

LA REINE

Vois, la douleur
égare ma raison,
Mon fils ! Ah !

HAMLET, *montrant
les deux portraits à la Reine.*

Tenez ! Levez les yeux
vers ces portraits ! Voici
Les deux frères, madame... Ici
La grâce et la beauté sereines,
Le courage, la foi,
Les vertus souveraines
Qui font la majesté des rois !
C'était votre époux
d'autrefois !

(montrant l'autre portrait)
Là, tous les crimes de la terre !

L'artifice, la peur,
le meurtre et l'adultère,
Tous rassemblés en lui !
Voilà votre époux d'aujourd'hui,
Voilà le cœur choisi du vôtre,
Voilà le monstre, le pervers,
Semblable aux démons
des enfers,

Que vous avez donné pour
successeur à l'autre !

LA REINE

Grâce, mon fils !

HAMLET

Non !

LA REINE

Épargne-moi !

HAMLET

Pour vous défendre,
appelez votre Roi !

LA REINE

Grâce ! Épargne-moi !
Pardonne, hélas !
Ta voix m'accable !

Veux-tu que je meure
en désespérant ?

Hamlet, ne sois pas
implacable !
Ta mère à tes pieds
se traîne en pleurant !
Mon fils, tu vois ta mère
À tes pieds, hélas !
Se traîner en pleurant !

HAMLET

Cet assassin, ce misérable...

LA REINE

Hamlet !

HAMLET

... Remplace mon père !
Ô Dieu tout puissant !

LA REINE

Pardonne...

HAMLET

Assassin ! ...

LA REINE

... Hamlet ! ...

HAMLET

... Misérable !

LA REINE

... je meurs !

HAMLET

J'ai devant les yeux
un voile de sang !

LA REINE

Ah !
*L'Ombre se dresse derrière
le lit de la Reine et étend
la main vers Hamlet.*

LE SPECTRE

Mon fils !

HAMLET

Dieu ! Puissances éternelles !
Anges des cieus,
couvrez-moi de vos ailes !
(au Spectre)
Parle ! Que me veux-tu ?

LA REINE

Ô démence funeste !

HAMLET

Ombre terrible et chère,
Viens-tu réveiller la colère
D'un fils ingrat et sans vertu ?
Oh, parle !

LE SPECTRE

Souviens-toi ! ...
Mais épargne ta mère !

LA REINE

Pourquoi regardes-tu
dans le vide ? Avec qui
Penses-tu donc parler ?

HAMLET, *étendant
la main vers le Spectre.*
Lui ! ... Lui ! ...

Ah ! Détourne les yeux !
Laisse-moi mon courage !
Les pleurs amolliraient
ce cœur gonflé de rage.
Non ! Pas de pleurs !
Du sang !

LA REINE

Mon fils !

HAMLET

Là, devant moi,
Là, le voyez-vous ?

LA REINE

Non ! tu me glaces d'effroi !
*Le Spectre s'éloigne
lentement.*

HAMLET

N'entendez-vous rien ?

LA REINE

Non ! rien !

HAMLET

Ce spectre ! Cette ombre !
Mais regardez donc là !
Silencieux et sombre
Il s'éloigne... Il franchit
votre seuil !
*Les portes se sont ouvertes
devant le Spectre qui
se retourne.*

LE SPECTRE

Souviens-toi !
Le Spectre disparaît.

LA REINE

Au nom du Ciel, Hamlet,
chasse de ta pensée
Cette vision insensée !

HAMLET

Non, ne me croyez pas
insensé ! Ma colère
S'est apaisée à la voix
de mon père.
Repentez-vous, priez, dormez
en paix, ma mère !
*Hamlet sort ; la Reine
le suit des yeux.*

LA REINE

Ô nuit terrible ! Ô nuit
d'épouvante et d'horreur !
Elle tombe au pied du prie-Dieu.

ACTE IV

N°17 ENTRACTE*

*Un site champêtre.
Un grand lac. Le jour se lève
et éclaire le paysage.*

**N°18 SCÈNE ET AIR
D'OPHÉLIE****OPHÉLIE**

À vos jeux, mes amis,
permettez-moi de grâce
De prendre part !
Nul n'a suivi ma trace.

J'ai quitté le palais aux
premiers feux du jour.
Des larmes de la nuit,
la terre était mouillée,
Et l'alouette, avant
l'aube éveillée,
Planait dans l'air !
Mais vous, pourquoi parler bas ?
Ne me reconnaissez-vous pas ?
Hamlet est mon époux,
et je suis Ophélie !

JEUNES FILLES

Ophélie !

OPHÉLIE

Un doux serment nous lie.
Il m'a donné son cœur
en échange du mien,
Et si quelqu'un vous dit
Qu'il me fuit et m'oublie,
N'en croyez rien !
Non, Hamlet est mon époux,
Et moi, je suis Ophélie.
S'il trahissait sa foi,
j'en perdrais la raison !
Partagez-vous mes fleurs !
(à une jeune fille)
À toi cette humble branche
De romarin sauvage. Ah ! ...
(à une autre)
À toi cette pervenche. Ah ! ...
Et maintenant écoutez
ma chanson !

BALLADE

Pâle et blonde
Dort sous l'eau profonde
La Willis au regard de feu !
Que Dieu garde

Celui qui s'attarde
Dans la nuit au bord
du lac bleu !
Heureuse l'épouse
Aux bras de l'époux !
Mon âme est jalouse
D'un bonheur si doux !
Nymphes au regard de feu,
Hélas ! tu dors sous
les eaux du lac bleu !
Ah ! ...
La la la la !

La sirène
Passe et vous entraîne
Sous l'azur du lac endormi.
L'air se voile,
Adieu blanche étoile !
Adieu Ciel, adieu doux ami !
Heureuse l'épouse
Aux bras de l'époux !
Mon âme est jalouse
D'un bonheur si doux !
Sous les flots endormis, ah !
Pour toujours, adieu,
mon doux ami !
Ah ! ...
La la la la,
Ah ! Cher époux ! Ah !
cher amant !
Ah ! Doux aveu ! Ah !
tendre serment !
Bonheur suprême !
Ah ! Cruel ! Je t'aime !
Ah ! Cruel, tu vois
mes pleurs ! Ah !
Pour toi je meurs !
Ah ! ... je meurs !

*Les numéros 17A à 17F (ballet « La Fête du Printemps ») et 19 (« Sortie du ballet ») de la partition, correspondant au ballet obligatoire au XIX^e siècle dans les opéras en cinq actes, ont été coupés dans notre production pour privilégier le drame.

N°20 FINALE

OPHÉLIE

Le voilà !
Je crois l'entendre !
Pour le punir de s'être
fait attendre,
Blanches Willis, nymphes des eaux,
Ah ! cachez-moi parmi
vos roseaux !
(Elle se penche au bord de l'eau.)
Doute de la lumière,
Doute du soleil,
Mais jamais de mon amour !
Jamais !
Ah ! ...
*On la voit surnager quelque
temps. Puis son corps est
emporté par le courant.*

ACTE V

Le cimetière d'Elseleur.

N°21 CHANT DES FOSSOYEURS

PREMIER FOSSOYEUR, creusant une tombe.

Dame ou prince, homme ou femme,
Descendent chez les morts ;
La terre prend le corps,
Que Dieu reçoive l'âme !
Ici-bas tout est vain,
Amour, richesse et gloire,
Hors le plaisir de boire.
La vie est dans le vin !
*Hamlet paraît et
s'approche lentement.*

LES DEUX FOSSOYEURS

Jeune ou vieux, brune ou blonde,
Chacun aura son tour !
La nuit succède au jour,
C'est la loi de ce monde !
Ici-bas tout est vain, etc.

HAMLET, À PART.

Comme la mort devient
aisément familière !
Leur chanson, voilà leur prière !
(aux Fossoyeurs)
Pour qui donc avez-vous
descellé cette pierre ?

PREMIER FOSSOYEUR

Pour quelqu'un que suivront
des regrets superflus.

HAMLET

Son nom ?

DEUXIÈME FOSSOYEUR

On nous l'a dit...
Je ne m'en souviens plus !

LES DEUX FOSSOYEURS, s'éloignant.

La nuit succède au jour,
C'est la loi de ce monde !

N°22 RÉCITATIF ET ARIOSO

HAMLET

Ô séjour du néant !
Ô morts que j'ai connus !
La fatigue alourdit mes
pas ; le froid me gagne...
J'erre depuis deux jours
à travers la campagne
Pour échapper aux assassins.
Oui, le Roi dans mon sang

veut assouvir sa rage !
Horatio servira mes desseins !
J'ai pu les différer
sans que je les oublie.
Je n'ai rien oublié, non !
Pas même Ophélie !
Pauvre enfant dont l'amour,
comme un fatal poison,
A flétri la jeunesse
et troublé la raison.

ARIOSO

Comme une pâle fleur
Écluse au souffle de la tombe,
Sous les coups du malheur
Ton cœur brisé tremble
et succombe !
De mon destin fatal
Dieu t'impose la loi !
Hélas ! pardonne-moi !
Par mon refus cruel
Ton âme à jamais désolée,
N'aspire plus qu'au Ciel,
Où ta raison s'est envolée !
Hélas ! pardonne-moi !
Vois mes larmes, chère Ophélie !
Ah ! pardonne-moi !

SCÈNE ET RÉCITATIF

Mais qui marche dans l'ombre ?
Horatio ?

LAËRTE

Laërte !

HAMLET

Laërte ?

LAËRTE

Vous avez frémi,

Prince ! D'où vient qu'à
la main d'un ami
Votre main ne s'est
pas ouverte ?
Oui, je suis de retour ; c'est moi !

HAMLET

Eh bien ! Que voulez-vous ?
Quel intérêt vous guide ?

LAËRTE

Tu me le demandes, perfide !
Penses-tu m'abuser par
ta feinte douceur ?
Réponds ! Hamlet ! réponds !
Qu'as-tu fait d'Ophélie ?
*(Hamlet détourne la tête
sans répondre.)*
Ô chère enfant !
Ô douleur éternelle !
Pouvais-je croire, hélas !
Quand je serrais cette
main fraternelle,
Qu'Hamlet ne t'aimait pas !

HAMLET, voulant s'éloigner.

Laërte ! Que le Ciel vous garde !

LAËRTE

Penses-tu m'échapper
sans verser mon sang ?

HAMLET

Ton sang ? Non !
(à part)

Le crime du père

Ne doit pas retomber
sur le fils innocent.

LAËRTE

Parjure !

HAMLET

Ah ! c'en est trop !
Il tire son épée.

LAËRTE, tirant son épée.

Défends-toi ! que Dieu
juge entre nous !

HAMLET, LAËRTE

Que Dieu juge entre nous !
*Ils croisent le fer. Hamlet est
blessé. On entend au loin
une marche funèbre.*

N° 23 MARCHÉ FUNÈBRE ET CHŒUR

HAMLET

Écoute ! Quel est ce bruit de pas ?

LAËRTE

Le cortège sans doute !

HAMLET

Qui donc est mort ? Réponds !

LAËRTE

(à part)
Hélas !
Comment ! Il ne sait donc pas ?
Un cortège funèbre apparaît.

CHŒUR

Comme la fleur nouvelle
Tombe au souffle des autans,
Elle est morte, jeune et belle,
Sous la brise du printemps.
Elle est morte !
Hélas ! Prions
pour elle ! Prions !
Au sein des cieux
Dieu la rappelle !

Dieu vers lui, hélas ! la rappelle
Hélas ! si jeune, si belle,
Prions !
*On apporte un cercueil
sur lequel repose le corps
d'Ophélie. À la suite
marchent le Roi, la Reine,
Polonius, Marcellus, Horatio
et la cour entière.*

N° 24 FINALE

HAMLET

Ophélie !

LE ROI, LA REINE, MARCELLUS, HORATIO, POLONIUS

Hamlet !

COURTISANS

Dieu !

HAMLET, près du cercueil.
Morte ! Glacée ! Ô crime !
Oh ! de leurs noirs complots
déplorable victime !
Je te perds ! Non ! non !
Dieu clément !
Unissez-vous ! Je meurs !

LA REINE

Mon fils !

LA REINE, MARCELLUS, HORATIO, POLONIUS

Malheureux ! quel égarement
S'empare de tes sens !
Le Spectre paraît au fond.

LA REINE, apercevant le Spectre.

Ah !

LE SPECTRE

Hamlet !

HAMLET

Dieu ! mon serment !

LE ROI, regardant le Spectre.

C'est lui ! Ô terreur !
Épouvante !

LAËRTE, MARCELLUS, HORATIO, POLONIUS, CHŒUR

Ô terreur ! Épouvante !

LA REINE

Ah ! C'est lui ! Épouvante !

LAËRTE, MARCELLUS, HORATIO, POLONIUS, CHŒUR

C'est l'ombre du feu Roi
qui se dresse à nos yeux !
Terrible et menaçante,
La mort même obéit
aux volontés des cieux !

LE ROI, LA REINE

Je vois se dresser à mes yeux !
Son ombre menaçante !
Je lis dans ses regards
La volonté des cieux.

LE ROI

Grâce !

LE SPECTRE

L'heure est passée !
Toi, mon fils, accomplis
ton œuvre commencée !

HAMLET

Ah ! Force donc mon bras

à lui percer le sein !
Guide mes coups !
Il s'élançait vers le Roi.

LE ROI

Ah !
*Il tombe frappé
par l'épée d'Hamlet.*

LA REINE

Dieu !

LAËRTE, MARCELLUS, HORATIO, POLONIUS, COURTISANS

Le Roi !

HAMLET

Non ! L'assassin !
L'assassin de mon père !

LE SPECTRE

Le crime est expié !
Le cloître attend ta mère !

LE ROI

Je meurs maudit !

LA REINE

Ô Dieu, pardonne-moi !

LE SPECTRE

Vis pour ton peuple, Hamlet !
C'est Dieu qui te fait Roi !

HAMLET

Mon âme est dans la tombe,
hélas ! Et je suis Roi !

TOUS

Vive Hamlet ! Vive notre Roi !

FIN

LES ARTISTES

LOUIS LANGRÉE DIRECTION MUSICALE

Louis Langrée est directeur musical du Cincinnati Symphony Orchestra depuis 2013 et occupe les mêmes fonctions au Mostly Mozart Festival au Lincoln Center de New York depuis 2003. Après ses premières responsabilités en France (Orchestre de Picardie, Opéra National de Lyon) puis à l'étranger (Orchestre Philharmonique de Liège, Camerata Salzbourg), il entretient une relation étroite avec le Festival de Glyndebourne, dirigeant plus d'une centaine de représentations. Il est invité par les Orchestres Philharmoniques de Berlin, Vienne, Londres et Tokyo, l'Orchestre de Paris, le Gewandhaus de Leipzig, l'Académie Santa Cecilia de Rome et de nombreuses formations nord-américaines (Philadelphie, Pittsburgh, Toronto). Il est sollicité pour diriger des productions lyriques au Metropolitan Opera de New York (*Iphigénie en Taïride*, *Don Giovanni*,

Hamlet, *La Bohème*, *Dialogues des Carmélites*, *Carmen*) et à la Staatsoper de Vienne (*La Bohème*, *Traviata*, *Les Noces de Figaro*, *La Clémence de Titus*, *Don Giovanni*, *Eugène Onéguine*), ainsi qu'à la Scala de Milan, Covent Garden, Munich, Chicago. Il participe à des festivals tels que les Wiener Festwochen, Mozartwoche de Salzbourg, BBC Proms de Londres, et Aix-en-Provence (*Zaide*, *Don Giovanni*, *La Traviata*, *Così fan tutte*). En 2017, il a dirigé les *Pelléas et Mélisande* de Schœnberg, Debussy et Fauré avec l'Orchestre National de France. Il se produit fréquemment avec des ensembles sur instruments anciens (Orchestre des Champs-Élysées, Freiburger Barockorchester) et se consacre à la musique d'aujourd'hui, créant des œuvres de Magnus Lindberg, David Lang, Caroline Shaw, Daniel Bjarnason, Nico Muhly, Thierry Escaich, Julia Adolphe... La Royal Philharmonic Society de Londres lui a remis le

« Best Musical Achievement Award 2002 » et La Presse Musicale Internationale lui a décerné son Grand Prix 2007. Il a reçu plusieurs Prix du Syndicat de la critique : Révélation musicale de l'année 1994, Personnalité musicale 2011 et Meilleure production lyrique 2017. Il est Chevalier de la Légion d'Honneur et Chevalier des Arts et Lettres. Après *Pelléas* en 2014 et *Le Comte Ory* en 2017, il poursuivra sa relation privilégiée avec l'Opéra Comique la saison prochaine en dirigeant *Fortunio*.

CYRIL TESTE MISE EN SCÈNE

Cyril Teste se forme à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il impulse en 2000 avec Julien Boizard, créateur lumière, et Nihil Bordures, compositeur, le Collectif MxM, noyau créatif modulable d'artistes et techniciens dont il devient directeur artistique. Metteur en scène, il collabore avec des auteurs de l'immédiateté, dont

les écrits explosent les codes dramatiques et laissent place à l'image. Il crée 3 textes de Patrick Bouvet dont *Direct/Shot* au Festival d'Avignon 2004, et fait la rencontre déterminante de Falk Richter, dont il met en scène *Electronic City*, puis en 2013 *Nobody*, partition pour performance filmique. Il écrit et met en scène 5 textes dont le diptyque *Reset* et *Sun* au Festival d'Avignon 2011. En 2013, il met en scène *Tête Haute*, 1^{er} spectacle du Collectif destiné au public jeune, sur une commande à Joël Jouanneau. Il mène parallèlement des projets satellites, lectures, petites formes, concerts-performances avec des auteurs comme Sylvain Levey, Frédéric Vossier, Jérôme Game, Olivia Rosenthal, Pauline Peyrade... Depuis 2011, il travaille avec le Collectif MxM sur le concept de performance filmique (tournage, montage, étalonnage et mixage en temps réel sous le regard du public), inventant une écriture théâtrale appuyée sur un dispositif cinématographique et soumise à une charte précise.

Cyril Teste réalise *Patio* (2011) d'après *On n'est pas là pour disparaître* de Olivia Rosenthal, *Park* (2012), *Nobody*, performance filmique in situ (2013) et au plateau (2015), dont le long métrage a été présenté en sélection officielle au Festival Cinemed 2014, et *Festen* (2017). En 2019, il adaptera *Opening night* d'après le scénario de John Cassavetes avec Isabelle Adjani. Pédagogue, il développe depuis 2009 avec le Collectif MxM le laboratoire nomade d'arts scéniques, réseau de transmission transdisciplinaire entre une structure de diffusion et les formations supérieures en art dramatique, image, technologie ou sciences d'un territoire. De 2014 à 2016, il a enseigné au Fresnoy - Studio national des arts contemporains.

RAMY FISCHLER DÉCORS

Designer belge basé à Paris, Ramy Fischler est diplômé de l'École nationale supérieure

de création industrielle ENSCI-Les Ateliers. Au sein de l'agence de Patrick Jouin, il affine pendant dix ans son goût pour la recherche, l'innovation, l'exploration de nouveaux territoires du design. Lauréat en 2010 de l'Académie de France à Rome, il initie à la Villa Médicis une réflexion sur l'accueil des visiteurs et des artistes, s'intéressant aussi à l'histoire des mobiliers du pouvoir, recherche qui aboutit à des expositions en Italie et à Paris. Obsédé par le sens, au croisement de l'histoire, de l'espace et du mobilier, il crée l'agence RF Studio en 2011. La conception d'un objet, d'une exposition, d'un produit ou d'une interface lui permet de s'immiscer dans un territoire et d'établir une synergie collective. Son approche relève du double regard de l'utilisateur/acteur et de l'observateur critique. Sensible à la transmission, il a été directeur de diplômés à l'ENSCI-Les Ateliers, a enseigné au Fresnoy-Studio national des arts

contemporains et à l'école Camondo. En 2016, il a été décoré de l'ordre des Arts et des Lettres en tant que créateur étranger.

ISABELLE DEFFIN COSTUMES

Formée au métier de costumière à l'école du Théâtre national de Bretagne à Rennes, Isabelle Deffin a d'abord travaillé comme couturière auprès de Laurent Pelly pour *La Belle Hélène* et d'Ariane Mnouchkine pour *Tambours sur la digue*. Elle a ensuite été assistante costumes sur les spectacles de Didier Bezace, pour *Feydeau terminus* de Sylvain Maurice, et de Joël Pommerat pour *Grâce à mes yeux*, *Au Monde* et *Le Petit Chaperon Rouge*. Elle devient alors sa créatrice costumes attirée et conçoit les costumes de *Qu'est-ce qu'on a fait ?*, *D'une seule main*, *Les Marchands*, *Cet Enfant* et *Je tremble*. Elle collabore aux créations de la Compagnie à vrai dire

depuis *La Chambre 100*. *Hamlet* est sa première collaboration avec Cyril Teste.

JULIEN BOIZARD LUMIÈRES

Julien Boizard débute en 1994 une collaboration de 17 ans avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, aux postes de machiniste-électricien et régisseur plateau-lumière sur les créations et tournées de nombreux metteurs en scène, notamment Jean-Michel Rabeux, Joël Jouanneau, Christophe Rauck, Caroline Marcadé, Sophie Lagier et Stéphane Ricordel. C'est aussi au Conservatoire qu'il co-fonde en 2000 le Collectif MxM pour lequel il assure la régie générale et la création lumière des projets. Au fil des créations, il développe la robotique au plateau et une machinerie en mouvement, reposant sur des systèmes motorisés en synchronisation avec le son et la lumière.

**MEHDI
TOUTAIN-LOPEZ**
RÉGISSEUR VIDÉO

Mehdi Toutain-Lopez est concepteur lumière, essentiellement pour la danse avec les chorégraphes allemandes Isabelle Schad, Christina Ciupke et Anna Till. En 2004, il devient concepteur vidéo au sein du Collectif MxM, pour aujourd'hui participer à la recherche et au développement de dispositifs, logiciels et matériels de programmation. Au fil des créations, il réalise des dispositifs vidéo autour d'images filmées en direct et d'univers graphiques rendus en temps réel, projetés ou intégrés à des scénographies mobiles. Une inventivité partagée avec les autres membres du Collectif et dirigée vers une simplification pour l'opérateur, afin de maintenir une interaction sensible avec l'interprète et le public, essentielle au spectacle vivant.

**NICOLAS
DORÉMUS**
TECHNICIEN VIDÉO

Nicolas Doremus se forme en arts et technologies du cinéma à l'Université de Marne-la-Vallée et rencontre le Collectif MxM lors d'ateliers dans le cadre du Festival Temps d'Images à la Ferme du Buisson - scène nationale de Marne-la-Vallée. Il intègre en 2007 MxM pour la création d'*Electronic City*, participe aux créations vidéo, animation et mapping de *Sun* et *Tête Haute*, et à la réalisation des courts et du premier long métrage du Collectif, *Image*, comme chef opérateur. Il collabore avec d'autres artistes, notamment Marion Pellissier et Juliette Navis. Au fil des créations du Collectif, il poursuit l'élaboration d'une écriture de l'image cinématographique pour la scène et développe le concept de performance filmique.

STÉPHANE DEGOUT
BARYTON
HAMLET

Stéphane Degout est diplômé du CNSM de Lyon et a été membre de l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon. Il débute en Papageno au Festival d'Aix-en-Provence en 1999. Il se produit depuis dans les plus grandes salles : Opéra de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Staatsoper Berlin, Monnaie de Bruxelles, Theater an der Wien, Royal Opera House Covent Garden, Lyric Opera Chicago, Metropolitan Opera New York, Teatro alla Scala, Bayerische Staatsoper, De Nationale Opera Amsterdam, et dans les festivals de Salzburg, Saint-Denis, Glyndebourne, Edinburgh, Aix-en-Provence, Tokyo, Los Angeles. Il chante Oreste (*Iphigénie en Tauride*), Wolfram (*Tannhäuser*), Raimbaud (*Comte Ory*), Thésée (*Hippolyte et Aricie*), Dandini (*Cenerentola*), Mercutio (*Roméo et Juliette*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Chorèbe (*Les Troyens*), Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Rodrigue (*Don Carlos*) et les rôles-titres de *Hamlet*,

Don Quichotte, *Il ritorno d'Ulisse in Patria*, *L'Orfeo* et bien sûr *Pelléas*. Attaché à la mélodie et au lied, il se produit en récital. Il chante aussi en concert sous la direction de R. Muti, E.-P. Salonen, E. Krivine, A. Altinoglu, R. Jacobs, M. Minkowski, J. Nelson, R. Pichon, Ch. Dutoit... Il participe aux créations de *La Dispute* de B. Mernier, *Au Monde et Pinocchio* de Ph. Boesmans, *Lessons in Love and Violence* de G. Benjamin. À l'affiche de DVDs et CDs, il a reçu le « diamant » d'*Opéra Magazine* et le 'ffff' de *Télérama* pour *Histoires Naturelles* (B Records, 2017) et *Enfers* (Harmonia Lundi, 2018). Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, il est désigné « Personnalité musicale de l'année 2018 » par l'association professionnelle de la critique de théâtre, musique et danse. Cette saison, il se produit dans *Faust* à Madrid et Londres, *Lessons of Love and Violence* à Lyon, *Les Troyens* (Opéra Bastille) et *Iphigénie en Tauride* (TCE), ainsi qu'en récital en Europe avec A. Planès. À l'Opéra Comique, il a chanté dans *La Chauve-souris* en 2014.

SABINE DEVIEILHE
SOPRANO
OPHÉLIE

Premier Prix à l'unanimité avec félicitations du jury du CNSMDP en 2011, Révélation Artiste Lyrique des Victoires de la Musique Classique 2013, Artiste Lyrique en 2015 et 2018, Sabine Devieilhe chante *Amina* (*La Sonnambula*), *la Folie* (*Platée*), *Mélisande*, *Serpetta* (*La finta giardiniera*), *Bellezza* (*Il trionfo del tempo e del disinganno*), *Zerbinetta* (*Ariadne auf Naxos*, Festival d'Aix), *la Reine de la Nuit* (*La Flûte enchantée*, opéras de Lyon et de Paris, Covent Garden, Monnaie), *Constance* (*Dialogues des carmélites*, Lyon, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra d'Amsterdam), *Eurydice* (*Orphée et Eurydice*, Monnaie), *Nanetta* (*Falstaff*) et *Lakmé* (Marseille), *le Feu*, *la Princesse et le Rossignol* (*L'Enfant et les sortilèges*, Glyndebourne), *Ismlène* (*Mitridate*, TCE), *Héro* (*Béatrice et Bénédicte*, Opéra de Paris), *Blondchen* (*Die Entführung aus dem Serail*, Scala), *Marie* (*La Fille du régiment*, Opernhaus Zürich et Staatsoper

de Vienne), *Cunégonde* (*Candide*, Les Grandes Voix), etc. En 2018-2019, elle chante *Sophie* (*Der Rosenkavalier*, Zürich), *Ariadne auf Naxos* (Scala), *Gilda* (*Rigoletto*, Marseille), *La Fille du régiment* (Covent Garden), etc. Elle se produit en concert avec les ensembles *Pygmalion*, *Les Ambassadeurs*, *Les Siècles*, *Le Concert d'Astrée*, à la Santa Cecilia de Rome, au Wigmore Hall de Londres, à la Philharmonie de Paris, au Festival de Salzbourg, etc. En récital, elle collabore avec A. le Bozec, M. Pordoy et A. Tharaud. Chez Erato/Warner Classics sont parus *Rameau le grand théâtre de l'amour* (Grand Prix Académie Charles Cros 2013), *Une académie pour les sœurs Weber* (Grammy Award 2016), *L'Enfant et les sortilèges* (avec l'Orchestre philharmonique de Radio-France, 2017), *la Vocalise de Rachmaninov* (avec A. Tharaud, 2017), *Mirages* consacré au répertoire français (Victoire du Meilleur Enregistrement 2018), etc. À l'Opéra Comique, elle a chanté *Lakmé* et *Adèle* (*La Chauve-souris*) en 2014.

**SYLVIE
BRUNET-GRUPPOSO**
MEZZO-SOPRANO
GERTRUDE

Sylvie Brunet-Grupposo chante le répertoire français et les rôles de mezzo-soprano dramatique allant de Verdi à Wagner. Depuis ses débuts, elle est l'invitée de scènes internationales telles que la Scala de Milan, le Théâtre du Châtelet, l'Opéra de Paris, le TCE, l'Opéra de Lyon, l'Opéra du Rhin, le Capitole de Toulouse, le Festival d'Aix-en-Provence, les Chorégies d'Orange, les opéras de Toronto, Santiago du Chili, Séoul, Bari, Catane, Séville, Madrid, Bonn, Bucarest, Dublin, Munich, Vienne, Bruxelles... Elle chante les rôles-titres d'*Iphigénie en Tauride*, *Carmen*, *Padmavati*, *Samson et Dalila*, *Pénélope*, ainsi que *Madame de Croissy* (*Dialogues des carmélites* dans les mises en scènes de R. Carsen, D. Tcherniakov, C. Honoré et O. Py), *Taven* (*Mireille*), *Sélika* (*L'Africaine*), *La Nourrice* (*Ariane et Barbe-bleue*), *Ottavia* (*L'Incoronazione di Poppea*), *Jocaste* (*Oedipus Rex*), *Santuzza* (*Cavaleria*

Rusticana), *Azucena* (*Il Trovatore*), *Geneviève* (*Pelléas et Mélisande* dans les mises en scène de P. Audi, C. Honoré, S. Braunschweig et K. Mitchell), *Gertrude* (*Hamlet*), *la Grande Vestale* (*La Vestale*), *Ulrica* (*Un Ballo in maschera*), *La Chef de Police* (*Les Pigeons d'argile*), *Klementia* (*La sancta Susanna*), *Dame Marthe* (*Faust*), etc. Elle se produit aussi en récital, et en concert avec le Bayerischer Rundfunk Sinfonie-Orchester, le Deutsches Sinfonie-Orchester de Berlin, l'Orchestre Symphonique de la SWR de Baden-Baden, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Mahler Chamber Orchestra, les Orchestres de la RAI et de Radio-France, sous la direction de R. Muti, G. Bertini, K. Masur, V. Gergiev, K. Nagano, M. Plasson, G. Prêtre, M. Minkowski, L. Morlot, K. Ono, L. Langrée, E. P. Salonen, etc. Elle a reçu le Premier Grand Prix de l'AROP, le Prix Claude Rostand et le Premier Grand Prix de la Fondation de la Vocation. À l'Opéra Comique, elle a chanté *Geneviève* (*Pelléas*) sous la direction de Louis Langrée.

LAURENT ALVARO BARYTON

CLAUDIUS

Laurent Alvaro se forme à Bordeaux (piano, basson, viole de gambe, écriture, direction d'orchestre) avant d'intégrer la troupe de l'Opéra national de Lyon où il interprète Demetrius (*A Midsummer Night's Dream*), Schaunard (*La Bohème*) et Jupiter (*Orphée aux Enfers*). Parmi les nombreux rôles qu'il a interprétés depuis, citons les quatre diables (*Les Contes d'Hoffmann*) à Lyon, Tokyo, Rouen, Saint-Étienne et Versailles, le marquis de la Force (*Dialogues des Carmélites*) à Lyon et Toulon, Pandolfe (*Cendrillon*) de Massenet à Vienne, Saint-Étienne et Luxembourg. Il fait ses débuts à l'Opéra de Paris en comte de Gormas (*La Cid*), à Bordeaux en Méphistophélès (*La Damnation de Faust*), au Nederlandse Opera d'Amsterdam en Thoas (*Iphigénie en Tauride*) et Arcas (*Iphigénie en Aulide*), au Teatro Real de Madrid en Ragueneau (*Cyrano de Bergerac*), aux Chorégies d'Oranges en Douphol

(*Traviata*), à Montréal en Frère Léon (*Saint François d'Assise*). Il chante régulièrement Don Alfonso (*Così fan tutte*), Golaud (*Pelléas et Mélisande*) et participe aux créations de Claude de Thierry Escaich à Lyon et de *Trompe la Mort* de Luca Francesconi. Invité régulier du Châtelet, il y a chanté entre autres Donner (*Das Rheingold*), Seth Brundle (*The Fly*), Morald (*Die Feen*) et Max (*The Sound of Music*). Récemment, il a interprété ses premiers partenaires pianistes : Hélène Lucas, Nathalie Dang, Sabine Vatin, David Zobel, Michaël Guido, Pascal Roger et Jean-François Zygel. Parmi ses projets récents et futurs figurent Telramund (*Lohengrin*) à Saint-Étienne, Oreste (*Elektra*) à Bordeaux, Don Andrés (*La Périchole*) à Salzbourg, Hérode (*L'Enfance du Christ*) au Festival Berlioz, Des Grieux (*Manon*) à Bordeaux et à l'Opéra Comique, Golaud à Lisbonne... À l'Opéra Comique il a chanté Pandolfe (*Cendrillon*), Pietro (*La Muette de Portici*) ainsi que Golaud sous la direction de Louis Langrée.

JULIEN BEHR TÉNOR

LAËRTE

Titulaire d'un Master de Droit, Révélation Artiste Lyrique de l'ADAMI en 2009, Julien Behr figure dans la catégorie Révélation Artiste Lyrique aux Victoires de la Musique Classique en 2013. Il fait ses débuts internationaux en 2009 au Festival d'Aix-en-Provence dans le rôle-titre d'*Orphée aux Enfers*. On le retrouve ensuite sur des scènes telles que le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra Comique, l'Opéra de Lyon, l'Opéra du Rhin, l'Opéra de Bordeaux, l'Opéra de Nancy, le Theater an der Wien, le Mozartwoche à Salzbourg, l'Opéra de Cologne, l'Opéra de St Gall, l'Opéra de Bern, l'Opéra de Flandre, le Barbican Centre à Londres, le Festival Mostly Mozart à New York, l'Opéra de Minneapolis. Mozartien, il fait ses débuts à l'Opéra de Paris en 2015 dans le rôle de Tamino (*La Flûte enchantée*). Il collabore avec des chefs d'orchestre tels qu'A. Altinoglu, J.-Cl. Casadesu, Ch. Dutoit, L. Equilbey, A. Fisch, R. Jacobs, S. Jean, F. Karoui, M. Minkowski, R. Pichon, J. Pons, J. Rorer, Fr.-X. Roth, S. Rouland, L. Slatkin, J.-Chr. Spinosi, N. Stutzmann.

JÉRÔME VARNIER BASSE

LE SPECTRE

Après ses études à l'École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, Jérôme Varnier fait ses débuts dans le rôle de Sarastro (*Die Zauberflöte*) à l'Opéra de Lyon où il est engagé dans la troupe. Par la suite, il se produit dans plus de 70 rôles dont Seneca (*L'Incoronazione di Poppea*) à Bordeaux, Marcel (*Les Huguenots*) au Théâtre de la Monnaie et à Nice, Cardinal Brogni (*La Juive*) à Strasbourg, Banquo (*Macbeth*), Ramfis (*Aida*), Colline (*La Bohème*), Arkel (*Pelléas et Mélisande*) à la Monnaie et à Lyon. Il s'est également produit sur les scènes du Théâtre du Capitole, de l'Opéra de Paris, du Theater an der Wien, de l'Amsterdam Dutch National Opera, de la Scala de Milan, du Festival d'Aix-en-Provence... Plus récemment, il aborde le rôle de Méphisto (*Faust*) en Avignon et interprète Arkel au Sydney Opera House, à Bordeaux, au TCE et à Tokyo puis Melchthal (*Guillaume Tell*) au Theater an der Wien. Parmi ses projets figurent Sarastro à Tours, l'Orfeo de Monteverdi au Théâtre des Champs-Élysées, *Jeanne d'Arc au Bûcher* à la Monnaie...

KEVIN AMIEL TÉNOR

MARCELLUS /
DEUXIÈME FOSSOYEUR

Révélation de l'ADAMI 2011, ancien membre de l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris, Kevin Amiel a chanté le rôle-titre des *Contes d'Hoffmann* (version adaptée de l'œuvre) à l'Opéra de Dijon, Flavio (*Norma*) à Rouen, Oman et Saint-Étienne, ou encore Malcolm (*Macbeth*) à l'Opéra d'Avignon. Lauréat des « Voix Nouvelles 2018 », Kévin Amiel a fait une tournée française avec les lauréats du prestigieux concours. Il fait cette saison ses débuts en Alfredo (*La Traviata*) au Capitole de Toulouse, chante Sir Hervey (*Anna Bolena*) à l'Opéra de Bordeaux, le Gouverneur/le Juge / le Grand Inquisiteur (*Candide*) à l'Opéra de Marseille et au TCE, Siebel (*Faust*) à l'Opéra de Marseille, Malcolm (*Macbeth*) aux Opéras de Limoges et de Reims, ainsi que Fritz (*La Grande Duchesse de Gerolstein*) à l'Odéon de Marseille. À l'Opéra Comique, il a chanté Rodolphe dans *Bohème notre jeunesse*, adaptation de Puccini par Marc-Olivier Dupin et Pauline Bureau en juillet 2018.

YOANN DUBRUQUE BARYTON

HORATIO /
PREMIER FOSSOYEUR

Formé au Conservatoire de Bordeaux, Yoann Dubruque a obtenu en 2015 son DEM de chant à l'unanimité avec les félicitations du jury. La saison dernière, il était Masetto dans *Don Giovanni* au Konzert Theater Bern, Enée dans *Didon et Enée* en tournée avec l'Arcal, le rôle-titre dans *Orfeo & Majnun* à la Monnaie et au Festival d'Aix-en-Provence. Cette saison et parmi ses projets figurent Figaro dans *Les Noces de Figaro* à l'Opéra d'Avignon, Boité dans *Les Boréades* à l'Opéra de Dijon, le Marquis dans *Maître Pergolilla* au TCE, Orphée au Wiener Konzerthaus, au Krakow Festival et à Santa Maria da Feira, un Homme en arme dans *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Lille, Moralès dans *Carmen* à l'Opéra de Massy, Schlémil dans *Les Contes d'Hoffmann* à la Monnaie, Eole dans *Idomeneo* (Campra) à l'Opéra de Lille et à la Staatsoper Berlin... Avec ses deux rôles dans *Hamlet*, Yoann Dubruque fait ses débuts dans la Nouvelle Troupe Favart.

NICOLAS LEGOUX BARYTON-BASSE

POLONIUS

Après avoir étudié le piano et l'orgue à Nantes, Nicolas Legoux travaille le chant à Paris puis en Autriche, à Graz et enfin à l'Université de Vienne. En 2009, il débute au Vienna Musikverein avec la création d'un oratorio de G. Track, *Abraham und Isaac*, dans le rôle d'Abraham. Il a enregistré récemment son premier disque pour Naxos, *Die Göttin der Vernunft* de Johann Strauß. Ses récentes productions comprennent *Der fliegende Holländer* (Daland), *Così fan tutte* (Don Alfonso) et *Rigoletto* (Sparafucile) au Staatstheater Darmstadt, *Così fan tutte* (Don Alfonso) à Würzburg, *Tannhäuser* (Biterolf) au Wagner Festival Wels, *Tristan und Isolde* (Marke) et *Tosca* (Angelotti) au Longborough Festival. En 2018-2019 il chante dans *Salome* et *La Grande-Duchesse de Gerolstein* à l'Opéra de Cologne, *Fervaal* au Festival Radio France de Montpellier. À l'Opéra Comique, il s'est produit dans *Bohème notre jeunesse* (Colline) en juillet dernier.

CHŒUR LES ÉLÉMENTS

Créé par Joël Suhubiette en 1997 à Toulouse, le chœur de chambre les éléments est l'un des acteurs principaux de la vie chorale professionnelle française. Récompensé en 2005 par l'Académie des Beaux-Arts avec le prix de la Fondation Liliane Bettencourt pour le chant choral et en 2006 par une Victoire de la musique classique, il s'illustre dans les répertoires de la Renaissance à la création, commandant régulièrement des œuvres aux compositeurs d'aujourd'hui. Il se produit à Paris, sur les scènes françaises, dans les festivals, à l'étranger ainsi qu'à Toulouse et dans la région Occitanie. Il est en résidence à Odysseus-Blagnac depuis 2001 et à l'Abbaye-école de Sorèze depuis 2006. Les éléments, ensemble conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication - Direction Régionale des Affaires Culturelles Occitanie, par la Région Occitanie / Pyrénées-Méditerranée et par la Ville de Toulouse, est subventionné par le Conseil Départemental

de la Haute-Garonne, soutenu par la SACEM, la SPEDIDAM, l'ADAMI et Musique Nouvelle en Liberté, et membre de la FEVIS, du PROFEDIM et de Futurs Composés.

Sopranos Solange Anorga / Céline Boucard / Cécile Dibon / Isabelle Fallot / Cécile Larroche / Cyprille Meier / Éliette Parmentier / Éliette Prévot Tamestit

Altos Cécile Banquey / Élise Beckers / Joëlle Gay / Sarah Jouffroy / Brigitte Le Baron / Sophie Leleu / Margot Mellouli / Juliette Vialle

Ténors Charles Barbier / Laurent David / Édouard Hazebrouck / Marc Manodritta / Stephan Olry / Jésus Rodil / Marcio Soares Holanda / Guillaume Zabé

Basses Vincent Billier / Didier Chevalier / Jérémie Delvert / Cyrille Gautreau / Jean-Baptiste Henriat / François Héraud / Pierre Jeannot / Christophe Sam

ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

L'Orchestre des Champs-Élysées se consacre à l'interprétation, sur instruments d'époque, du répertoire allant de Haydn à Debussy. Depuis plus de 25 ans, l'Orchestre des Champs-Élysées se produit dans la plupart des grandes salles de concert européennes sous la direction de Philippe Herreweghe. D'autres chefs ont été invités à le diriger, parmi lesquels Daniel Harding, Christian Zacharias, Heinz Holliger, Christophe Coin et René Jacobs. Depuis la production *Pelléas et Mélisande* en 2014 à l'Opéra Comique, l'Orchestre développe une relation privilégiée avec le chef Louis Langrée à la fois pour l'opéra et la musique française. L'Orchestre des Champs-Élysées, associé au TAP, est subventionné par le Ministère de la Culture et par la région Nouvelle Aquitaine. L'Orchestre est ponctuellement soutenu par l'Institut Français et la Spedidam pour ses tournées à l'étranger. Il est accompagné par la Fondation Orange

pour son projet en Nouvelle Aquitaine « Chœur Orchestre des Jeunes ».

VIOLONS 1 - Charlotte Juillard / Roberto Anedda / Asim Delibegovic / Alexandrine Caravassilis / Virginie Descharmes / Philippe Jegoux / Marion Larigaudrie / Martin Reimann / Enrico Tedde / Bénédicte Trottereau

VIOLONS 2 - Ilaria Cusano / Isabelle Claudet / Sophie Dutoit / Charlotte Grattard / Jean-Marc Haddad / Clara Lecarme / Andreas Preuss / Nicole Tamestit

ALTOS - Jean-Philippe Vasseur / Marie Beaudon / Brigitte Clément / Delphine Grimbert / Aurélie Métivier / Catherine Puig / Benoît Weeger

VIOLONCELLES - Andrea Pettinau / Julien Barre / Arnold Bretagne / Vincent Malgrange / Hilary Metzger / Harm-Jan Schwitters

CONTREBASSES - Axel Bouchaux / Joe Carver / Damien Guffroy / Marion Mallevaas

FLÛTES - Alexis Kossenko / Amélie Michel et piccolo

HAUTBOIS - Emmanuel Laporte / Stéphane Morvan et cor anglais

SAXOPHONE - Sylvain Malézieux

CLARINETTES - Nicola Boud / Daniele Latini et clarinette basse + saxophone baryton

BASSONS - Julien Debordes / Jean-Louis Fiat

CORS - Eliz Erkalp / Jean-Emmanuel Prou / Rozanne Descheermaeker / Frank Clarysse

TROMPETTES - Pascal Sénéchal / Jean Bollinger

CORNETS À PISTONS - Paul Lepicard / Charles-Édouard Thuillier

TROMBONES - Fabrice Millischer / Frédéric Lucchi / Harry Ries

TUBA - Marc Girardot

TIMBALES - Marie-Ange Petit

PERCUSSIONS - Bernard Heulin / Florie Fazio

HARPES - Valeria Kafelnikov / Aurélie Saraf



L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION PRÉSIDENT

Jean-Yves Larroutouou
PRÉSIDENTE D'HONNEUR
Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT

**Directeur Général
de la Création Artistique**
(Ministère de la Culture)

Christopher Miles
Secrétaire Général
(Ministère de la Culture)

Luc Allaire
Directrice du Budget
(Ministère de l'Économie

et des Finances)

Mélanie Joder

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra
Maryse Aulagnon
REPRÉSENTANTS DES SALARIÉS
Frédéric Mancier
Clotilde Timku

DIRECTION

Directeur
Louis Langrée
Secrétaire
Karine Belcari

ADMINISTRATION ET FINANCES

**Directrice administrative
et financière**

Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF

Nicolas Heitz

Cheffe comptable

Agnès Koltein

Comptable/régisseuse de recettes

Patricia Aguy

Employée administrative

Céline Dion

Agent comptable

Véronique Bertin

RESSOURCES HUMAINES

Directrice des ressources humaines

Myriam Le Grand

**Adjointe à la DRH, en charge
de l'administration du personnel
et des relations sociales**

Séverine Olivier

**Adjoint à la DRH, en charge
de la formation, du recrutement
et du développement RH**

Alexandre Meng

Responsable du service paie

Laure Joly

**Adjoint à la Responsable de la paie,
responsable du SIRH**

Aimad Hammar

SECRETARIAT GÉNÉRAL / COMMUNICATION

Secrétaire générale

Juliette Chevalier

Secrétaire générale adjointe

Laure Salefranque

Attachée de presse

Alice Bloch

Rédacteur multimédia

David Nové-Josserand

Chargé de communication

éditoriale

Simon Feuvrier

Chargée de médiation

Lucie Martinez

Responsable du numérique

et de son développement

et des privatisations

Responsable du protocole

et des privatisations

Margaux Levavasseur

Apprenties

Marianne Bailly

Morgane Debranché

Responsable du mécénat

Camille Claverie-Rospide

Chargées de mécénat

Salomé Journeau

Marion Milo

Assistante mécénat et événementiel

Marion Minard

**Cheffe du service des relations
avec le public**

Angelica Dagiotti

**Chef-fe adjoint.e du service
des relations avec le public**

Philomène Loambo

Adrien Castelnau

Responsable de la billetterie

Théo Maille

Adjointe à la billetterie

Sonia Bonnet

Chargées de billetterie

Frédéric Mancier

Violaine Daval

Romain Tincor

Cheffe du service de l'accueil

Laurence Coupaye

Chef adjoint

Stéphane Thierry

Ouvreurs/ouvreuses

Sandrine Coupaye

Séverine Desonnais

Yassine Amani

Lisa Arnaud

Agnès Brossais

Frédéric Cary

Bryan Damien

Ornella Damien

Maud Delente

Paul Erdmann

Aurélié Fabre

Caspar Gerner

Arthur Goudal

Nicolas Guetrot

Dina Hamdani

Lullah-Mae Korchia

Youenn Madec

Mailys Mallem

Mathilde Marault

Constance Mespoulet

Fiona Morvillier

Valentin Normand

Camille Petitjean

Juliette Pinet

Joana Rebelo

Alma Remaud-Terrier

Mitéki Requin

Arthur Rigal

Marie Rivière

Marc Sapin

Alina Sarbaji

Julien Tomasina

Contrôleurs

Victor Alesi

Stéphane Brion

Pierre Cordier

Matthias Damien

Vendeurs de programmes

Léo Belloir

Julien Tomasina

**PRODUCTION/
COORDINATION
ARTISTIQUE**

**Directrice de la production
et de la coordination artistique**

Sophie Houllbrèque

**Adjointe en charge
de la coordination artistique**

Maria-Chiara Prodi

Administratrices de production

Cécile Ducournau

Caroline Giovas

Élise Griveaux

Chargée de production

Margaux Roubichou

Assistante de production

Camille Tanguy

**COLLABORATION
ARTISTIQUE**

Dramaturge

Agnès Terrier

Conseiller artistique

Christophe Capacci

Alternante auprès de la Dramaturge

Clara Muller

ÉQUIPES TECHNIQUES

Directeur technique

François Muguet-Notter

Adjointe au Directeur technique

Agathe Herrmann

Secrétaire

Alicia Zack

Régisseurs techniques

de production

Aurore Quenel

Arthur Magnier

Régisseur technique de coordination

Sébastien Le Bon

Bureau d'études

Charlotte Maurel

Louise Prulière

Régisseuse générale de coordination

Emmanuelle Rista

Régisseur général

Michaël Dubois

Régisseuses de scène

Annabelle Richard

Céverine Tomati

Régisseuse surtirage

Cécile Démoulin

Régisseur d'orchestre

Antonin Lanfranchi

Techniciens instruments de musique

Hugo Delbart

Cédric Des Aulnois

Maxime Fabre

Éli Frot

David Tristan Malinski

Jérôme Paoletti

Florent Simon

Matthieu Souchet

William Vincent

Stagiaire à la régie

Anne-Claire Gonnard

Chef du service machinerie

et accessoires

Bruno Drillaud

Chefs adjoints du service machinerie

Jérôme Chou

Thomas Jourden

Paul Amiel

Chef-fe adjointe du service

accessoires

Stéphane Araldi

Lucie Basclat

Machinistes

Paul Atlan

Julien Boulenouar

Luigino Brasiello

Fabrice Costa

Paul Rivière

Jacques Papon

Léa Bres

Émilien Diaz

Thomas Ducloyer

Mathieu Gervaise

Clémence Harre

Loïc Le Gac

Pablo Mejean

Adélaïde Presas

Nicolas Rigal

Marthe Roynard

Félix Salles

Machinistes-accessoiristes

Mathieu Bianchi

Eugénie Dauplain

Laëtitia Mercier

Machinistes-cintrières

Thierry Manresa

Jérémy Strauss

Julien Bezin

Antoine Cahana

Germain Cascales

Thomas Contreras

Samy Couillard

Chef du service audiovisuel

Quentin Delisle

Chefs adjoints du service audiovisuel

Florian Gady

Étienne Oury

Régisseurs Son

Cédric Joder

Yohan Zeitoun

Techniciens Son/Vidéo

Stanislas Quidet

Émilien Denis

Thibault Legoth

Apprentie audiovisuel

Sophie Blons

Stagiaire audiovisuel

Alexandre Sares

Chef du service électricité

Sébastien Böhm

Chefs adjoints du service électricité

Julien Dupont

François Noël

Sous-chef

Csaba Csoma

Électriciens

Sohail Belgaroui

Grégory Bordin

Cédric Enjoubault

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

Geoffrey Parrot

David Ouari

**Cheffes de service couture,
habillement, perruques-maquillage**

Christelle Morin

Cheffe adjointe habillement

Clotilde Timku

Cheffe adjointe perruques-maquillage

Amélie Lecul

Cheffe adjointe couture

Marilyne Lafay

Couturières-Habilleuses

Léa Assous

Marion Keravel

Laëtitia Mercier

Machinistes-cintrières

Charlotte Legendre

Attachée de production habillement

Valérie Caubel

Teinturière coloriste

Dorota Kleszcz-Ronsiaux

Cheffe atelier couture

Véra Boussicot

Coupe

Camille Lamy

Lydie Laloux

Couturières

Magali Angelini

Lucile Charvet

Agathe Helbot

Patricia Lopez

Sarah Di Prospero

Ophélie Parmentier

Éricka Selosse

Modiste

Laëtitia Mirault

Habilleuses

Léa Bordin

Yelenah Alves

Adeline Antoine

Pauline Jean

Sabine Monjardet

Noémie Reymond

Philippe Serpinet

Patricia Lopez Morales

Stagiaire habilleuse

Élise Foulc

**Coiffeur-ses-perruquier-ères-
maquilleur-euses**

David Hunout

Charlène Torres

Corinne Blot

David Carvalho Nunes

Sandrine Coraux

Emmanuelle Flisseau

Karine Gauthier

Shirley Mazière

Georgia Neveu

Youenn Peoch

Amélie Sane

L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

Aline Foriel-Destezet, Mécène principale de la saison 2022



..... Fondation pour
l'Opéra Comique



The Conny-Maeva
Charitable Foundation



Crédit du Nord



SAFRAN
Fondation pour l'insertion

vivendi
create joy



sisley

DIOR

Chloé

HAVAS
GROUP

RICHARD MILLE

Roger Vivier

LVMH

EPC
CHAMPAGNE

Altarea, RATP, Fondation Singer-Polignac, Fondation Cultura, Cabinet Fierville Ziadé, Ariane Group, Educlare, Chappuis Halder, Bartle

SES GRANDS DONATEURS

**Monsieur et Madame Ara et Virginie Aprikian, Monsieur Charles-Henri Filippi,
Monsieur Pâris Mouratoglou, Docteur Natalia Logvinova Smalto,
† Mesdames Malvina et Denise Menda**

LES MEMBRES DU CERCLE FAVART

Hubert Barrère, Isabelle et Loïc de Kerviler, Bernard Le Masson
Maryse et Thierry Aulagnon, Brigitte et Didier Berthelemot
Prince Aryn Aga Khan, LL.AA.SS Prince et Princesse Pierre d'Arenberg, Virginie et Patrick Bézier, Nicole Bru,
Didier Deconinck, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Marie-Claire Janailhac Fritsch, Raphael et Yolande Kanza,
Didier et Guillemette Pineau Valenciennne, Thaddaeus Ropac
Jean-Marie Baillet d'Estivaux, Michèle et Jean-Louis Barbut, Marie-Germaine Bousser, Nicole Bouton, Michel Carlier,
François Casier, Jacques Cellard, Nicole Chandon, Jean Cheval, Sophie Hubac et Philippe Crouzet, Robert de Lézardière,
Isabelle de Penguern, Ludovic Derigny, Huguette et Max Drapier, Marie et Emmanuel Dupuy, Tristan Florenne, Patrick Follea,
Claire Friedel, Elisabeth et Hervé Gambert, Olivier Gayno, Michel Germain, Marie Henriquet, Olivier wManoach Hillel,
Alain Honnart, Emmanuel Julien, Michel Lagoguey, Nicolas Laillet, Jean-Yves Larroutou, Noémie et Rodolphe Masson,
Geneviève et Roland Meyer, Sylvie Milochevitch, Patrick Oppeneau, Pascale Peeters, Claude Prigent, Pierre Rivière,
Christian Roch, Jean Rossier, Carlyne et Pierre Roy, Olivier Schoutteten, Hervé Sifferlen, Marie Stocker, Clothilde Thery,
Anne et Laurent Tourres, Gérard Turck, Elisabeth Wilmers