



Regard contemporain sur Shakespeare Hamlet et Richard III dans les mises en scène d'Ostermeier

Méline Dumot

► To cite this version:

Méline Dumot. Regard contemporain sur Shakespeare Hamlet et Richard III dans les mises en scène d'Ostermeier. Littératures. 2018. dumas-01890494

HAL Id: dumas-01890494

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01890494>

Submitted on 8 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École normale supérieure de Lyon

Département des langues, littératures et civilisations étrangères et régionales

*Master Arts, lettres, langues
Mention Langues, littératures et civilisations étrangères et régionales
Parcours Études germaniques*

Regard contemporain sur Shakespeare
Hamlet et Richard III
dans les mises en scène de Thomas Ostermeier

Mémoire de recherche présenté en vue de
la validation de la deuxième année de master recherche par

Mme. Méline DUMOT

Composition du jury :
Mme Anne Lagny
Mme Sophie Lemercier-Goddard
Mme Anne Pellois

Sous la direction de

Madame Anne LAGNY
Professeure des Universités
ENS de Lyon/ IHRIM (UMR 5317)

Madame Sophie Lemercier Goddard
Maître de conférences
ENS de Lyon/ IHRIM (UMR 5317)

Madame Anne Pellois
Maître de conférences
ENS de Lyon/ IHRIM (UMR 5317)

**Année universitaire
2017-2018**

Remerciements

Merci à Madame Anne Lagny, Madame Sophie Lemerrier-Goddard et Madame Anne Pellois
Pour leurs précieux conseils et leur aide tout au long de l'année

Merci à ma correctrice fidèle et guillerette

Table des matières

Introduction.....	7
Etat de la recherche	14
I. Thomas Ostermeier et l'héritage culturel shakespearien.....	33
A. Attentes et histoire vis à vis d'un héritage culturel commun : mettre Shakespeare en scène au XXIème siècle	33
1. <i>Les défis posés par un héritage culturel.....</i>	33
2. <i>Le mythe d'un Shakespeare allemand.....</i>	37
3. <i>Le travail dramaturgique de Thomas Ostermeier.....</i>	44
B. Une esthétique des jointures	50
1. <i>Rendre visible les jointures du texte.....</i>	51
2. <i>Les jointures de la mise en scène et la question du montage.....</i>	57
3. <i>Interaction et participation.....</i>	62
C. Le texte shakespearien : un laboratoire théâtral	66
1. <i>L'usage des accessoires.....</i>	66
2. <i>Une réflexion sur le pouvoir du langage théâtral et ses limites.....</i>	70
3. <i>Faire de Hamlet et Richard III un diptyque.....</i>	74
II. Ambiguïtés et tensions : le travail international d'Ostermeier, sa critique, son succès et ses spectateurs	79
A. Succès international et revers critiques	79
1. <i>Panorama d'un succès international.....</i>	79
2. <i>La Schaubühne : de la scène berlinoise à un théâtre international.....</i>	83
3. <i>Une réception très mitigée en Allemagne.....</i>	86
B. Un succès mondial aux causes plurielles.....	92
1. <i>Ostermeier : l'art du story-telling.....</i>	92
2. <i>Une approche inductive : de la page à la scène.....</i>	95
3. <i>Le travail d'une compagnie dans un monde individualisé.....</i>	99
C. Un théâtre mâtiné de références populaires, mais qui vise avant tout la bourgeoisie....	103
1. <i>Le théâtre d'Ostermeier : un théâtre qui s'appuie sur la culture populaire ?.....</i>	103
2. <i>Différentes formes d'autorité à l'œuvre.....</i>	107
3. <i>Une identité pour un public bourgeois ?</i>	110
III. Shakespeare à l'heure de la mondialisation : enjeux économiques, politiques et culturels d'un Shakespeare multiculturel au XXIème siècle	115
A. Le jeu des transferts culturels.....	115
1. <i>Un rapport différent à la langue des pays anglophones : la traduction</i>	116
2. <i>Le Globe à la Schaubühne.....</i>	120
3. <i>Hamlet en Palestine</i>	124
B. Le Shakespeare d'Ostermeier : entre engagement et prise de distance	128
1. <i>Le théâtre engagé d'Ostermeier</i>	128
2. <i>Shakespeare : l'occasion de présenter un théâtre politique ?.....</i>	131
3. <i>Ostermeier n'interroge-t-il pas davantage l'individu que le politique ?</i>	135
C. Global Shakespeare : théâtre et culture mondialisée	139
1. <i>Enjeux économiques du théâtre d'Ostermeier à l'heure de la mondialisation.....</i>	140
2. <i>Shakespeare, un produit de consommation dans la mondialisation.....</i>	144
3. <i>Shakespeare et son public : un nouveau canon multiculturel.....</i>	149
Conclusion	154
Annexes.....	158

Bibliographie	164
Index	170

Introduction

« *Le théâtre politique de la génération de 68 est mort : le théâtre d'actualisation des classiques, culinaire et tiède, pour des gourmets éduqués qui ne s'étrangleront pas sur un hors-d'œuvre trop piquant ou trop exotique ; cette dernière génération de bourgeois cultivés, libéraux et ouverts d'esprit va silencieusement mourir avec ce théâtre* »¹.

Ces propos, tenus par Ostermeier en 1999, visaient à critiquer le « *Regietheater* », c'est-à-dire le théâtre qui consiste à relire les classiques et à les actualiser. Selon lui, le « *Regietheater* » est amené à disparaître, car il n'a pas vocation à susciter une réflexion sur des questions contemporaines. Pourtant, presque dix ans plus tard, il marque les esprits et affirme sa place dans le monde théâtral européen et international avec son *Hamlet*. Ce revirement est également accompagné d'une volonté de donner « *un visage à la nouvelle bourgeoisie* »². Cependant, cette « *nouvelle bourgeoisie* » semble bien ressembler à la « *Bildungsbürgertum* » évoquée plus haut, une bourgeoisie cultivée qui fréquente le théâtre pour augmenter son capital culturel. Ces éléments contradictoires sont représentatifs de la carrière d'Ostermeier. En effet, même s'il s'en défend, son théâtre, à partir de 2003, avec *Nora*, rappelle fortement ce « *Regietheater* » auquel il souhaite s'opposer. Les zones de tension dans les différents propos du metteur en scène et dans son travail sont nombreuses, ce qui vient en renforcer l'intérêt. En navigant entre différentes sources, l'on parvient à obtenir une image, toujours mouvante, de sa vision du théâtre et de son esthétique.

Après une formation à la célèbre Ecole Ernst-Busch de Berlin, où il se fait déjà remarquer pour ses mises en scène au « bat » (le studio théâtral de l'Ecole Ernst-Busch), il est

¹ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier : en quête d'un réalisme nouveau à l'appui de quatre mises en scène de pièces d'Henrik Ibsen*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris Nanterre, 2011, chap. « Le répertoire », p. 117, citation tirée de « Le théâtre à l'ère de son accélération », (« Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung », in *Theater der Zeit*, juillet / août 1999.) „Das politische Theater der 68er Generation ist tot. Das Theater der wohltemperierten, kulinarischen Klassikeraktualisierung für gebildete Gourmets, die sich auch an den schärfsten und exotischsten Appetithäppchen nicht mehr verschlucken, diese liberalen, aufgeschlossenen Bildungsbürger der letzten Generation, werden leise mit diesem Theater aussterben“.

² T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Berlin, Theater der Zeit, 2015, p. 12, “The only aesthetic impact that my work to date may have made is in giving a face to the new bourgeoisie (...)”.

Sauf mention contraire, les traductions proposées sont les nôtres.

nommé à la Baracke (en 1996), ensemble de préfabriqués qui dépend du Deutsches Theater, mais propose une programmation indépendante, plus marginale, plus radicalement engagée. C'est là qu'Ostermeier obtient ses premiers succès en tant que metteur en scène, avec des textes contemporains, souvent d'auteurs étrangers (Nicky Silver, David Harrower, Mark Ravenhill) qu'il fait traduire et représenter pour la première fois en Allemagne, pour la plupart. En 1998, la Baracke reçoit le titre de « Théâtre de l'année ». Ce succès en tant que directeur artistique et metteur en scène lui permet de se faire connaître dans le monde théâtral berlinois et d'accéder en 1999 à la codirection artistique de la Schaubühne, précédemment dirigée par Peter Stein. Le passage d'un petit théâtre marginal à la programmation très libre, à l'un des quatre « grands » théâtres berlinois (avec le Gorkitheater, le Berliner Ensemble, et la Volksbühne) est essentiel : il indique d'une part une volonté de renouvellement en ce qui concerne le monde théâtral après la réunification, et marque d'autre part le point fort de la carrière d'Ostermeier, alors qu'il n'a que 31 ans. Pour autant, son arrivée à la Schaubühne n'est pas marquée immédiatement par le succès. Il codirige le théâtre avec Sasha Waltz, dont la compagnie de danse permet à la Schaubühne de fonctionner, en assurant une fréquentation importante du public. En revanche, les mises en scène d'Ostermeier, toujours appuyées sur des textes contemporains comme ceux de Sarah Kane, ne rencontrent pas le succès escompté. Le type de productions proposées, qui convenait parfaitement à la Baracke, fréquentée par un public dans l'ensemble jeune et étudiant, ne convient pas à celui de la Schaubühne. A ce sujet, Ostermeier déclare : « *Nous n'aurions pas pu continuer à fonctionner avec le public traditionnel de la Schaubühne, car lorsqu'on reprend un théâtre, on doit d'abord le vider pour affirmer une nouvelle identité.* »³. Le public qui fréquentait la Schaubühne depuis les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, était en effet un public bourgeois, qui se trouve décontenancé par le répertoire d'Ostermeier. Les spectateurs fidèles à la Schaubühne s'en vont donc peu à peu, ce qui fait que les premières années du metteur en scène à la tête du théâtre sont critiques. Il y voit néanmoins un passage nécessaire, afin de se créer un nouveau public. Et il est vrai que le public actuel de la Schaubühne est un public renouvelé, extrêmement jeune (nous y reviendrons), plus que dans les autres grands théâtres allemands. Cependant, la période qui coïncide avec le retour en grâce d'Ostermeier auprès du public est celle du passage aux classiques. Le metteur en scène n'abandonne pas les pièces

³ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. « La Schaubühne », p. 103, comme cité dans l'ouvrage, extrait de « Die Angst vor dem Stillstand », „*Aber auf lange Sicht hätten wir mit dem alten Publikum der Schaubühne nicht weitermachen können, denn wenn man ein Theater übernimmt, muss man es erst einmal leer spielen, um ein neues Profil zu behaupten.*“.

contemporaines, mais il s'intéresse aussi à Ibsen, avec quatre mises en scène, et plus tard, à Shakespeare. La programmation alterne ainsi textes classiques et contemporains. L'intérêt d'Ostermeier pour les textes d'Ibsen, de Büchner, et de Shakespeare marque un véritable revirement par rapport à ses propos au sujet du « *Regietheater* » : le metteur en scène affirme la pertinence de revisiter les classiques, alors qu'il la réfutait cinq ans plus tôt. Ce changement peut être interprété de différentes manières : il est en tout cas certain qu'il a permis d'attirer à nouveau un large public à la Schaubühne, et que ce public, s'il est plus jeune qu'ailleurs, reste un public bourgeois, une bourgeoisie culturelle, attachée à la « *Bildung* » et donc aux textes classiques qui en font pleinement partie.

Les mises en scène de *Hamlet* et de *Richard III* sont au cœur de ces problématiques et de ces changements. Le texte de Shakespeare, partie intégrante d'un capital culturel mondial, est représentatif de l'attrait qu'exerce Ostermeier sur un public bourgeois qu'il cherche volontairement à séduire. Les deux textes classiques sont également pour lui l'occasion d'en montrer la pertinence et d'y voir deux puissantes réflexions sur l'individu. Toutefois, l'intérêt des deux pièces ne se trouve pas seulement dans leur rôle symbolique au sein de la programmation de la Schaubühne. Ce n'est pas la première fois qu'Ostermeier met Shakespeare en scène (il y a d'abord le *Songe d'une nuit d'été* en 2006, avant *Hamlet* en 2008, puis *Othello* en 2010, *Mesure pour mesure* en 2011, avant *Richard III* en 2015), toutefois les deux mises en scène marquent de manière définitive la notoriété d'Ostermeier. Il ne s'agit pas seulement d'un succès à la Schaubühne ou en France (le metteur en scène, francophile, y est très impliqué, notamment au Festival d'Avignon) mais d'un succès à l'international, qui permet à Ostermeier d'asseoir sa position dans son propre pays. Actuellement, Ostermeier est considéré comme une figure incontournable du monde théâtral et sa présence dans de nombreux festivals et à l'étranger est marquée par un grand intérêt du public et de la critique pour son travail. La tournée internationale de *Hamlet* commence avec Athènes et Avignon en juillet 2008, s'achève en 2016 à Téhéran après des représentations dans trente destinations différentes. Celle de *Richard III* commence à Avignon en juillet 2015, les dernières représentations internationales en date ont eu lieu à Lausanne en janvier 2018. Le 12 mai 2018, *Hamlet* est représenté à la Schaubühne pour la trois-centième fois⁴. La presse à l'étranger est unanime : les deux pièces rencontrent un franc succès. C'est davantage la réception en Allemagne qui est ambiguë, ce qui nous invite à penser le travail d'Ostermeier

⁴ Nous avons eu la chance d'assister à cette représentation, que l'on pourra comparer à la captation du spectacle au Festival d'Avignon en juillet 2008.

dans son propre pays et la réception de Shakespeare en Allemagne. De manière plus générale, c'est tout l'aspect inter et multiculturel des mises en scène d'Ostermeier qui suscite notre intérêt.

Ce succès à l'international est lié, selon Jitka Pelechová, aux capacités d'« *autopromotions* » d'Ostermeier et à sa forte présence médiatique. « *Jean Jourdheuil parle de ses “acrobaties communicationnelles” (...). Anja Dürschmidt qualifie, elle, la carrière d'Ostermeier de “phénomène médiatique” et parle d’une “ascension toute faite pour les pages culturelles”, que soutient un “amour apparemment inconditionnel des journalistes” à son égard.* »⁵. Il est effectivement intéressant de constater qu'Ostermeier est une double figure : il est le metteur en scène qui se préoccupe de développer son esthétique et sa méthode de travail au sein de sa compagnie, mais il est aussi le directeur artistique de la Schaubühne, qui se préoccupe de pouvoir bien « vendre » ses productions et de les « exporter », deux termes qu'il utilise à plusieurs reprises. Ainsi, s'intéresser à ses mises en scène de *Hamlet* et de *Richard III* ne consiste pas seulement à cerner l'esthétique d'Ostermeier, même si celle-ci sera également centrale dans notre réflexion. Il s'agira aussi de s'interroger sur les enjeux du texte shakespearien à l'heure de la mondialisation et ces enjeux sont tant culturels, que sociologiques, politiques et économiques. Ces aspects s'entrecroisent : il est possible de les différencier mais ils s'imbriquent également dans des dynamiques plus complexes. L'esthétique d'Ostermeier, qui vise une « redramatisation » de la mise en scène et qui porte la volonté de « *raconter des histoires* » est au centre de son œuvre et particulièrement des deux mises en scène que nous allons étudier. Cette volonté de re-dramatiser le texte théâtral joue un rôle essentiel dans son succès et donc dans la réussite économique et culturelle de la Schaubühne. Cette vision du texte et de l'acte théâtral attire un certain public, qu'Ostermeier caractérise sociologiquement de bourgeois, un public cultivé et politisé, sans qu'il soit forcément engagé de façon radicale. Derrière ce qui semble être une simple volonté artistique se trouvent donc différentes facettes, liées les unes aux autres dans un mouvement dynamique. Notre travail s'intéresse ainsi autant aux mises en scène en tant que telles et à l'esthétique qui y est développée, qu'au modèle économique de la Schaubühne, en passant par la constitution de son public. La figure très médiatique du metteur en scène nous donne matière pour analyser ces différents aspects, une matière qu'il s'agira d'observer avec un certain recul pour discerner les contradictions du metteur en scène et ses tentatives pour justifier certains choix, qu'il aurait critiqués quelques années plus tôt.

⁵ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. « Introduction », p. 11.

Ainsi, notre travail nous permettra d'interroger les deux mises en scène d'Ostermeier sous plusieurs angles. Il s'agit de l'envisager dans un contexte qui ne se limite pas au metteur en scène et à son esthétique, mais de concevoir l'adaptation des deux textes dans le cadre plus large de *performance studies* shakespeariennes. *Hamlet* et *Richard III* nous permettent en effet d'aborder le travail du metteur en scène et d'en déduire les points forts, mais aussi de considérer l'histoire de la représentation de ces deux pièces et de voir dans quelles traditions Ostermeier décide ou refuse de s'inscrire. L'importance des tournées à l'international orientera notre réflexion autour de la thématique d'un « *global Shakespeare* », c'est-à-dire un Shakespeare mondialisé comme catégorie particulière des productions shakespeariennes. Cette « catégorie » a ses propres règles, ses propres enjeux et nous allons tenter de les saisir à la lumière des deux productions d'Ostermeier, et dans un mouvement inverse, tenter d'étudier le travail d'Ostermeier par le filtre de ces différentes caractéristiques pour voir en quoi il s'y conforme ou s'en éloigne. Voir comment le texte classique est approché par Ostermeier mais aussi par son équipe artistique et ses acteurs nous permettra d'élargir notre réflexion au fonctionnement de la compagnie de la Schaubühne, qui, si elle ne fonctionne plus sous le modèle de la cogestion (*Mitbestimmung*), reste axée sur la notion d'ensemble soudé, où chacun est libre d'intervenir. Ainsi, s'intéresser à *Hamlet* et à *Richard III*, ce n'est pas seulement réfléchir à la méthode de travail d'Ostermeier mais c'est aussi prendre en compte le rôle essentiel de son traducteur et dramaturge Marius von Mayenburg, de son scénographe Jan Pappelbaum, de son vidéaste, Sébastien Dupouey et bien sûr de son acteur phare Lars Eidinger. Le rôle de ce dernier occupe une place essentielle dans nos réflexions, car il donne un visage et une identité aux deux productions et est considéré par Ostermeier comme son égal en terme de propositions scéniques, bien que cette collaboration ne soit pas toujours sans ambiguïté quant à la hiérarchie à l'œuvre dans la compagnie. Nos interrogations concernent ainsi à la fois le texte shakespearien et les défis posés au metteur en scène pour adapter deux textes extrêmement connus et les faire tourner en allemand partout dans le monde, mais aussi l'esthétique particulière d'Ostermeier, qui vise un « *nouveau réalisme* » et cherche, contrairement au courant du théâtre post-dramatique très en vogue en Allemagne, à renouer avec la fable et ses personnages. Notre travail consistera donc à aborder les deux mises en scène d'Ostermeier sous différents angles : son esthétique, la sociologie de son public, le rapport établi avec ses spectateurs, le rôle et les enjeux des tournées à l'international, la Schaubühne comme institution théâtrale et le fonctionnement de sa compagnie. Nous tenterons d'analyser les zones de tension et d'échange entre ces différents pôles et de voir comment leur interaction conduit à un résultat unique pour chaque mise en scène.

A quelles adaptations de l'héritage shakespearien les dynamiques pluriculturelles à l'œuvre dans *Hamlet* et *Richard III* conduisent-elles ? Quels sont les enjeux, artistiques, culturels, politiques, économiques et sociologiques de l'exportation des deux productions d'Ostermeier à l'international ? Pour répondre à ces questions, notre travail se divise en trois parties. Il s'agira d'abord d'articuler le lien entre héritage shakespearien et esthétique du metteur en scène. Pour cela, nous nous intéresserons au texte de Shakespeare, à la fois canon et institution, ce qui représente un défi particulier pour les metteurs en scène du XXIème siècle. Ce défi est d'autant plus important pour Ostermeier du fait de la réception particulière de Shakespeare en Allemagne, assimilé comme un véritable auteur allemand, au moyen d'une longue tradition de traduction qui a marqué l'histoire littéraire de ce pays. Le travail dramaturgique d'Ostermeier sera à considérer au regard de ces enjeux. Nous verrons également comment le metteur en scène développe sa propre esthétique, tant par le thème de la redramatisation et de la reconstruction du texte théâtral, que par la métaphore d'une céramique brisée. Il s'agirait donc de la reconstruire en en laissant voir les jointures. Cette esthétique influence ainsi le rapport au texte, à l'usage de la vidéo et la dynamique d'interaction avec le public. La particularité d'Ostermeier est également de concevoir le texte de Shakespeare comme un possible laboratoire théâtral, où il se moque de l'acte théâtral par un processus d'exagération, mais aussi de questionner le pouvoir du langage et ses limites. Ce laboratoire théâtral shakespearien lui permet de tisser des liens entre les deux mises en scène et l'on réfléchira à la possibilité de concevoir *Hamlet* et *Richard III* comme un diptyque.

Après avoir envisagé l'esthétique du metteur en scène dans son rapport à l'héritage culturel de Shakespeare, on essaiera de cerner les zones de tensions dans son œuvre. Une première ambiguïté est celle de son travail à l'international, qui semble rencontrer un grand succès dans le monde entier, mais se heurte aux réserves de la critique allemande. On verra comment la Schaubühne semble elle-même s'être transformée en un théâtre plus international que berlinois. L'explication de ce succès mondial sera également au cœur de nos interrogations : Ostermeier l'explique par sa volonté de raconter à nouveau des histoires, mais cette explication semble recouvrir une réalité plus complexe. Le succès du metteur en scène semble en effet s'appuyer sur sa méthode inductive de lecture du texte et sur la finesse du travail de sa compagnie, qui forme un ensemble solidaire dans un monde de plus en plus individualiste. Enfin, une dernière zone de tension essentielle concerne le public d'Ostermeier, que ce dernier décrit de manière souvent contradictoire. Nous verrons comment le metteur en scène jongle avec différentes références à la culture populaire, tout en

s'appuyant sur différentes formes d'autorité institutionnelle, qui attire un public bourgeois que nous allons décrire plus précisément.

Enfin, notre troisième partie s'intéressera aux enjeux du texte de Shakespeare à l'heure de la mondialisation, d'abord sous l'angle des transferts culturels, en abordant la traduction du texte, la reproduction du théâtre du Globe à la Schaubühne, et les représentations de *Hamlet* à Ramallah, en Palestine. Puis, on réfléchira au thème du politique, à la vision qu'a Ostermeier du théâtre engagé et à l'importance pour lui d'interroger avant tout l'individu dans la société, plus que les enjeux politiques du monde contemporain. Enfin, l'on verra, par les enjeux économiques du théâtre d'Ostermeier, l'importance de Shakespeare en tant que produit culturel mondialisé, tout en s'interrogeant sur l'aspect multiculturel des deux productions à l'international. Ces différents aspects nous permettront d'avoir un regard plus clair sur les productions shakespeariennes d'Ostermeier et sur le rôle de celles-ci dans un contexte international mondialisé.

Etat de la recherche

Lorsque l'on s'interroge sur l'aspect interculturel du travail de Thomas Ostermeier dans *Hamlet* et *Richard III*, on peut constater que différentes dimensions s'entrecroisent. D'une part, un aspect intralinguistique: la traduction des deux textes vers l'allemand par Marius von Mayenburg, la construction de pièces polyglottes par les interventions et improvisations de Lars Eidinger en anglais et en français, le choix de représentations à l'international, y compris devant un public qui ne maîtrise ni la langue de représentation ni celle du texte source. D'autre part des dynamiques interculturelles indépendantes du travail d'Ostermeier sont à considérer. Ces dernières sont liées tout autant à l'histoire de la représentation de Shakespeare – à Avignon, en Angleterre, en Allemagne, aux Etats-Unis et ailleurs – qu'à l'attitude des différents publics face à des textes très connus, et à l'aspect symbolique et culturel de ces différents lieux de représentation. D'emblée on peut différencier certains termes afin d'aborder notre travail avec plus de précision. On peut ainsi distinguer deux adjectifs : interculturel et multi ou pluriculturel. Par interculturel, on entend le rapport entre différentes cultures bien distinctes, qui interagissent et ont un rapport d'altérité les unes par rapport aux autres. « *L'interculturel prend en compte les interactions entre des individus ou des groupes d'appartenance, c'est-à-dire la confrontation identitaire.* »⁶ En revanche, l'échange multiculturel ou pluriculturel s'apparente davantage à l'addition d'une multiplicité d'identités culturelles différentes qui cohabitent et coexistent, sans forcément qu'il y ait confrontation et interaction. Ces deux notions seront utiles à notre travail : d'un côté on s'intéressera aux dynamiques interculturelles à l'œuvre dans le travail d'Ostermeier (transferts culturels, passage d'une culture à une autre, jeu de questions-réponses entre différentes cultures nationales) et à son aspect multiculturel (diversité des publics, vision d'un Shakespeare mondial et mondialisé qui réunit tous les spectateurs et leur spécificité, aspect canonique et universel du texte shakespearien). Ces aspects s'entrecroisent, se complètent, et les différencier permettra de comprendre les multiples enjeux des adaptations shakespeariennes de Thomas Ostermeier.

Le geste dramaturgique, lorsqu'il s'agit d'adapter une pièce de Shakespeare, a été abondamment documenté et commenté. *Hamlet* et *Richard III* ont fait l'objet d'innombrables représentations, depuis la création des deux pièces jusqu'à nos jours. Les chercheurs se sont

⁶ O. MEUNIER, « Approches interculturelles en éducation », *Les dossiers de la veille*, septembre 2007, p. 6.

ainsi intéressés tant aux conditions de représentation de la période élisabéthaine⁷ qu'à la mise en scène moderne de Shakespeare au XXI^{ème} siècle⁸. Il est certain que mettre en scène Shakespeare est un procédé particulier, car l'acte dramaturgique est précédé d'une connaissance de l'œuvre shakespearienne, appartenant à une sorte d'héritage culturel commun, sans cesse réadapté et représenté. L'intérêt d'étudier cet héritage par la mise en scène et plus seulement par le texte est présent en France dans le champ des études théâtrales depuis les années soixante. Dans le domaine des études anglophones, on voit dans les années 1980 l'émergence des *Performance Studies* qui se sont imposées dans les années 2000. Le but n'est pas d'affirmer la supériorité de la mise en scène sur le texte mais d'aborder le canon shakespearien avec un regard neuf à partir du travail sur le plateau, pour lequel le texte a été produit. On pourra, en terme de méthode, s'appuyer sur deux ouvrages qui ont fait date tant dans les études anglicistes que germaniques : *Performance Studies, an introduction* de Richard Schechner et *Theatre and Performance Studies* d'Erika Fischer Lichte⁹. La question du rapport entre le texte et la scène est au cœur des études théâtrales, constituant un champ disciplinaire en soi. Robert Weimann a notamment réfléchi aux questions d'autorité que pose le texte Shakespearien et sa mise en scène¹⁰. Il réfléchit ainsi à la fois à la représentation de l'autorité (politique, économique, religieuse) sur la scène élisabéthaine, mais aussi à l'autorité de la représentation théâtrale elle-même (« *performance* ») qui s'établit à la fois par rapport au texte – qui représente une forme d'autorité rivale – et par rapport aux institutions politiques, culturelles et religieuses de l'époque élisabéthaine qui conditionnent son existence. Weimann s'interroge donc sur les usages pluriels de l'autorité, entre la page et le plateau, entre l'acteur et l'auteur¹¹. Ces réflexions seront éclairantes pour réfléchir au théâtre

⁷ F. KARIM-COOPER et T. STERN, *Shakespeare's Theatres and the Effects of Performance*, London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016 ainsi que S. MULLANEY, *The Place of the Stage License, Play, and Power in Renaissance England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998 et A. GURR, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2008.

⁸ W. B. WORTHEN, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge (GB), Cambridge University Press, 2003.

⁹ R. SCHECHNER et S. BRADY, *Performance Studies: An Introduction*, London; New York, Routledge, 2013. Et E. FISCHER-LICHTE, R. MOSSE et M. ARJOMAND, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London; New York, Routledge, 2014.

¹⁰ R. WEIMANN et D. BRUSTER, *Shakespeare and the Power of Performance Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

¹¹ R. WEIMANN, « Representation and Performance: The Uses of Authority in Shakespeare's Theater », *PMLA*, vol. 107, n° 3, 1992, p. 497-510.

d'Ostermeier, qui joue avec Shakespeare comme « argument d'autorité » théâtrale et qui y ajoute d'autres instances représentatives de l'autorité culturelle (la Schaubühne, le Festival d'Avignon). On pourra se demander si le texte shakespearien est utilisé uniquement comme instrument d'autorité ou comme outil pour questionner l'autorité par sa représentation sur scène. Ainsi, le travail des chercheurs dans le domaine des études anglophones pourra être une première base de réflexion pour notre travail et une étape essentielle pour interroger le *Hamlet* et le *Richard III* d'Ostermeier.

L'histoire de la représentation de *Hamlet* et de *Richard III* est également au centre de notre réflexion. Il ne s'agit pas de prendre en compte chaque adaptation de *Hamlet* et de *Richard III* au cours des quatre derniers siècles mais de voir quelles mises en scène constituent des points marquants qu'il faudrait intégrer à notre réflexion et de quelle façon elles influencent le travail d'Ostermeier. Dans le cas de *Hamlet* par exemple, il est évident que *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller (1977) à la Volksbühne a eu une influence sur la vision de la pièce non seulement pour Ostermeier mais aussi pour le public allemand. Les différentes mises en scène qui précèdent celles d'Ostermeier constituent une sorte de substrat partagé collectivement, qui influence plus ou moins consciemment les attentes du public. Will West et Gina Bloom parlent à ce propos d'interthéâtralité (« intertheatricality »)¹². *Die Hamletmaschine*, réécriture de la pièce et réflexion sur l'Allemagne de l'Est et le communisme, dont la représentation dura plus de sept heures, est un moment marquant dans l'histoire du théâtre allemand qui associe de manière forte l'histoire de l'Allemagne divisée à celle de *Hamlet*. De manière plus générale, l'histoire de la représentation nous permet de mettre en perspective le travail d'Ostermeier et de voir quelle influence ont pu avoir sur lui certaines traditions de la représentation. Aux yeux d'Ann Thompson et de Neil Taylor ce terme de tradition est problématique : « Mais la notion de tradition est peut-être restrictive parce qu'elle suppose une ligne d'influence hégémonique. Avant 1900, notre connaissance des représentations de Hamlet vient de descriptions écrites ou de dessins, de peintures, d'impressions (...). »¹³. A partir du XXème siècle on peut retracer plus précisément l'histoire

¹² G. BLOOM, A. BOSMAN et W. N. WEST, « Ophelia's Intertheatricality, or, How Performance is History », *The Johns Hopkins University Press*, mai 2013, p. 165-182.

¹³ W. SHAKESPEARE, A. THOMPSON et N. TAYLOR, *Hamlet*, Arden Shakespeare, London; New York, Thomson Learning, 2005, chap. « Introduction »: Hamlet on stage and screen, p. 110, « But the notion of theatre is perhaps restrictive, because it assumes a hegemonic line of influence. Before 1900, our knowledge of the performance of Hamlet derives from written description or drawings, paintings and prints (...). ».

de la représentation pour les deux pièces de Shakespeare. Il est intéressant de noter plusieurs étapes dans la manière de jouer *Hamlet*. Entre 1742 et 1776 un changement se produit: on passe d'un regard extérieur sur l'action de la pièce à un intérêt plus marqué pour la vie intérieure du personnage. John Philip Kemble (qui incarne le personnage entre 1783 et 1817) propose un Hamlet sérieux et pensif, dominé par la mélancolie et la souffrance¹⁴. « *Il s'agissait du reflet de l'importance accordée par les Romantiques aux sentiments, mais c'est aussi le précurseur du désir moderne de trouver un concept unifiant pour expliquer la pièce.* »¹⁵. On voit ainsi se développer l'image d'un Hamlet extrêmement absorbé par ses proches réflexions, oppressé et paralysé, vision qui demeure encore aujourd'hui et fait partie d'un certain « stéréotype ». On peut ainsi comparer le portrait peint par Sir Thomas Lawrence en 1801 de John Philip Kemble en Hamlet, et la photographie de Benedict Cumberbatch, qui incarna Hamlet en 2015. On constate dans les deux cas les couleurs sombres choisies au niveau des costumes et du décor, et le regard de Hamlet, pensif¹⁶.



¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

¹⁵ *Ibid.*, “It was a reflection of the Romantic emphasis on feeling, but also a precursor of the modern desire to find a unifying concept to explain a play.”.

¹⁶ Le portrait de John Philipp Kemble est exposé au Victoria and Albert Museum, la photographie de Benedict Cumberbatch est issue du site de la BBC, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33995553>.

L'esprit de Hamlet et ses tourments intérieurs furent ainsi au centre des représentations et du jeu des acteurs qui incarnèrent ce rôle (Edwin Booth, Henry Irving). A partir du XXème siècle l'on associe davantage *Hamlet* à son metteur en scène qu'à son acteur principal. D'ailleurs les deux rôles ne font souvent plus qu'un (Laurence Olivier, Kenneth Branagh, Mark Rylance). Le XXème siècle voit également apparaître une certaine ouverture en ce qui concerne la scénographie et les costumes. On peut noter des productions transposées à l'époque victorienne (Michael Benthall en 1948 à Stratford upon Avon) ou sans période temporelle précise (Hans Gratzler à Vienne en 1979). De nouvelles lectures de la pièce apparaissent. Parmi le très grand nombre de productions qui ont marqué l'histoire de la pièce, on peut en citer quelques unes. Jonathan Miller a été l'un des premiers à proposer un *Hamlet* anti héros, « *peu attrayant, agaçant, intelligent et destructeur* »¹⁷ : on voit ici un point de touche avec le Hamlet de Lars Eidinger. Côté allemand, on peut citer Peter Zadek et sa production de 1977, où Hamlet, incarné par une femme de cinquante ans, est représenté comme un enfant marionnette. On voit émerger des mises en scène où Hamlet n'est plus le seul personnage principal : d'autres rôles prennent de l'importance (Claudius chez Rodney Bennett en 1980). On note également la grande importance donnée à la psyché de Hamlet, au travers d'interprétations freudiennes, par exemple chez Laurence Olivier (interprétation freudienne qui intéresse d'ailleurs Ostermeier pour représenter le lien de Hamlet et Gertrude)¹⁸. On peut encore citer le lien établi entre *Hamlet* et la situation politique de certains pays. On pense bien sûr à Jan Kott¹⁹ mais aussi à Michael Chekhov, Heiner Müller ou plus récemment en 2012 à Sulaymann Al-Bassam qui interroge la situation politique du Moyen-Orient (Ophélie commet un attentat suicide). L'idée d'un Danemark qui ne serait qu'une prison est également présente chez Ostermeier et trouve une résonance particulière lors des représentations en Palestine. Ces quelques points nous permettent ainsi de souligner différentes directions essentielles dans l'histoire de la représentation de *Hamlet*.

L'histoire de la réception de *Richard III* est tout aussi riche. De 1700 jusqu'au début du XIXème siècle, c'est la version de Colley Cibber qui domine : plus compacte et plus

¹⁷ W. SHAKESPEARE, A. THOMPSON et N. TAYLOR, *Hamlet*, op. cit., p. 115, Jonathan Miller tel que cité : “*unattractive character, a tiresome, clever, destructive boy*”.

¹⁸ D'ailleurs, on trouve dans le livret de *Hamlet* un extrait de *Die Traumdeutung* (L'interprétation des rêves) et dans le livret de *Richard III* l'essai de Freud *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* (extrait du *Journal pour l'utilisation de la psychanalyse en sciences humaines*), ce qui souligne bien l'intérêt d'Ostermeier pour la psychanalyse.

¹⁹ J. KOTT, *Shakespeare, Our Contemporary*, Norton, New York, 2015.

simple que le *Richard III* de Shakespeare, elle est représentée très fréquemment²⁰. Cibber supprime plusieurs scènes, réduit le nombre d'acteurs, et inclut des scènes des trois *Henry VI* afin de rendre la pièce plus facilement compréhensible. Au début du XIX^{ème} siècle émergent de nouvelles propositions : différentes lectures du personnage ont lieu. John Philip Kemble présente Gloucester comme un être sublime, qu'il est impossible de ne pas admirer malgré son amoralité. Au contraire George Frederick Cooke incarne un Richard hypocrite qui inspire le dégoût. A partir de 1850 le texte de Shakespeare est à nouveau représenté et prend peu à peu le dessus sur celui de Cibber. James R. Siemon explique que les années 1920 voient une psychologisation du personnage (Freud a produit une courte interprétation psychanalytique du personnage en 1916)²¹. On peut ainsi citer le travail de John Barrymore, qui, pour expliquer le comportement de Richard inclut dans la pièce différents passages des trois *Henry VI*. En revanche à la même époque, en Allemagne, Leopold Jessner fait de Richard un simple rouage dans le jeu du pouvoir politique et influence ainsi Brecht pour *La Résistible ascension d'Arturo Ui*. La mise en scène de 1920 fut marquante notamment par son usage des escaliers, qui indiquaient verticalement l'ascension de Richard puis sa descente et sa mort. L'histoire de l'Allemagne est également liée à la représentation de *Richard III* : « *Les Nazis, considérant Shakespeare plus sûr idéologiquement que Lessing, Goethe et Schiller, adoptèrent même Richard comme un symbole de l'échec du potentiel nordique. Cependant le Richard III de Jürgen Fehling (1937) habillait les gardes du corps de Richard en SS et suggérait une ressemblance entre le Richard de Werner Krauss et Goebbels.* »²². Le parallèle entre *Richard III* et l'Allemagne nazie fera l'objet de nombreuses représentations au cours du XX^{ème} siècle (Peter Hall et John Barton en 1964 par exemple). Ostermeier s'exprime d'ailleurs à ce sujet dans ses écrits, et refuse d'exploiter lui aussi ce parallèle²³. En ce qui concerne le lien avec le spectateur, on peut citer l'adaptation de Laurence Olivier, au théâtre et au cinéma. Olivier souhaitait éveiller la sympathie à l'égard de Richard grâce à son « *sens de l'humour*

²⁰ W. SHAKESPEARE et J. R. SIEMON, *King Richard III*, Arden Shakespeare, London; New York, 2014, p. 90.

²¹ *Ibid.*, p. 104.

²² W. SHAKESPEARE et J. R. SIEMON, *King Richard III*, *op. cit.*, p. 104, "The Nazis, taking Shakespeare as ideologically safer than Lessing, Goethe, Schiller, even adopted Richard as a symbol for the failure of Nordic potential. However Jürgen Fehling's 1937 Richard III dressed Richard's bodyguards as Nazi stormtroopers and in Werner Krauss's Richard suggested a resemblance to Goebbels."

²³ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londres, Routledge, 2016.

brillamment sardonique »²⁴. Un autre point essentiel est celui de la difformité physique de Richard. La mise en scène de Bill Alexander (1984), avec Antony Sher dans le rôle de Richard en est un exemple: « *De face, Sher ressemblait à une araignée à six jambes et vu de côté à un vautour, sa langue, semblable à celle d'un serpent, jaillissait sans cesse hors de sa bouche.* »²⁵. Une attention particulière était ainsi portée au style du costume et au corps, à la manière de marcher du personnage. Il est intéressant de noter que différents thèmes reviennent fréquemment dans les différentes mises en scène de *Richard III*: la volonté d'expliquer le comportement de Richard (soit en se référant aux pièces précédentes de Shakespeare, soit en présentant l'absence d'amour maternel ou une enfance difficile comme source de « trauma »), l'analogie entre la machination politique et certaines histoires nationales particulières, le rôle du bouffon et son lien avec le public.

Il est également intéressant de voir que de nombreux metteurs en scène se sont aussi fait chercheurs, proposant leurs réflexions sur les « devoirs » et les défis du metteur en scène face à l'œuvre shakespearienne. On peut ainsi penser à l'incontournable *Espace vide* de Peter Brook²⁶, mais aussi aux interviews menées par Ralph Berry, *On directing Shakespeare*²⁷. Dans ces différents écrits revient fréquemment la question de la « fidélité » au texte et l'on peut souligner qu'une grande partie des metteurs en scène, chercheurs et critiques ont démontré à quel point cette question du « respect » du texte était caduque pour caractériser l'œuvre shakespearienne, le texte source ne pouvant être lui-même considéré comme une source sûre et figée dans le temps. Ainsi que l'ont montré Weimann et Worthen, « *La représentation théâtrale n'est pas déterminée par le texte de la pièce : elle se caractérise par une relation beaucoup plus interactive, performative entre l'écriture et les espaces, les lieux et les comportements qui lui donnent une signification, une force en tant qu'action théâtrale.* »²⁸. Si la nature du texte théâtral fait qu'il ne peut nous conduire à penser une

²⁴ W. SHAKESPEARE et J. R. SIEMON, *King Richard III*, op. cit., p. 107, Olivier comme cité : “his brilliantly wry sense of humour”.

²⁵ Ibid., p. 112, “Sher resembled a six-legged spider from the front and a vulture from the side, his snake-like tongue flicked in and out relentlessly.”.

²⁶ P. BROOK, *The Empty Space*, London; New York; Toronto, Penguin Books, 2008.

²⁷ R. BERRY, *On directing shakespeare*, Routledge, 2015.

²⁸ W. B. WORTHEN, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, op. cit., p. 12. “Dramatic performance is not determined by the text of the play : it strikes as much more interactive, performative relation between writing and the spaces, places, and behaviors that give it meaning, force, as theatrical action.”.

supériorité de la page sur le plateau, c'est encore plus vrai du texte shakespearien, qui n'était pas figé sous une forme imprimée et uniforme, mais fut d'abord transmis oralement ou à partir de matériaux écrits à la main (« *foul papers* »). Ainsi, Paul Menzer, dans un article intitulé « Character Acting », rappelle que la vision uniforme du texte shakespearien menant à un jeu d'acteur unique est issue d'une vision erronée de l'origine du texte shakespearien²⁹. Notre connaissance actuelle du texte se base en effet sur les versions imprimées qui nous sont parvenues, les in-quarto, puis les in-folio, mais il ne faut pas pour autant en déduire une supériorité du texte sur le plateau et croire à une « fidélité » possible du texte, puisque le texte que nous avons entre nos mains n'est qu'une des multiples versions possibles des pièces de Shakespeare. « *Réfléchir de manière nouvelle au jeu d'acteur dans le début de la période moderne requiert donc que nous pensions de manière neuve la forme matérielle et la représentation des mots que les acteurs ont reçus et la manière qu'ils avaient de les lire et de les penser.* »³⁰. Se détacher d'une sorte de sacralité du texte a ainsi permis aux critiques et chercheurs de se « libérer » du texte shakespearien, qui n'a plus le dernier mot face aux propositions dramaturgiques. De nombreux metteurs en scène, tels que Jonathan Miller, se sont ainsi opposés à l'idée du « respect » du texte, et revendiquèrent un plus grand espace créatif pour le metteur en scène lors de sa confrontation avec Shakespeare. Florence March développe également cette idée au sujet de la recherche : « *Pour interroger le théâtre shakespearien à l'aube du XXIème siècle, il ne s'agit pas d'adopter une démarche comparatiste qui relance le débat des Anciens et des Modernes, d'étudier l'œuvre contemporaine qui en dérive au prisme de la dialectique de la fidélité et de la trahison, ni de chercher à travers elle le spectre fantasmé d'un Shakespeare authentique.* »³¹. Ces observations nous permettent ainsi d'envisager notre travail non pas à travers le seul prisme d'une quelconque fidélité d'Ostermeier face au texte shakespearien, mais comme une

²⁹ S. PALFREY et T. STERN, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

³⁰ F. KARIM-COOPER et T. STERN, *Shakespeare's Theatres and the Effects of Performance*, op. cit., chap. 7 « Character Acting ». « *To think afresh about acting in the early modern period requires, therefore, that we think anew about the material form and representation of the words that actors received and the ways they read and thought about them.* ».

Sur la production du texte shakespearien, on se référera également à E. GABRIEL. *The struggle for Shakespeare's text: twentieth-century editorial theory and practice*. Cambridge (GB), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2010.

³¹ F. MARCH, *Shakespeare au Festival d'Avignon: configurations textuelles et scéniques, 2004-2010*, Montpellier, L'Entretemps éd, 2012, p. 12.

confrontation dynamique et créative entre *Hamlet*, *Richard III* et l'œuvre du metteur en scène. Il ne s'agira donc pas de mettre le travail d'Ostermeier à l'épreuve du texte mais de voir comment texte et mise en scène dialoguent et s'enrichissent l'un l'autre.

Le *Hamlet* et le *Richard III* d'Ostermeier se situent à la croisée de plusieurs domaines. Premièrement, ils nous invitent à nous interroger sur la réception de Shakespeare en Allemagne et sur la question de la traduction. La traduction du texte n'est pas juste une nécessité posée par la volonté de proposer une pièce anglaise à un public germanique. Il s'agit d'un premier acte dans l'adaptation du texte : « *Ce croisement entre dramaturgie et traduction, qui peut paraître anecdotique, est en vérité déterminant en tant qu'il met en évidence l'essence même de la dramaturgie définie par Bernard Dort comme passage, translation, traduction d'un état, d'un projet artistique à un autre.* »³². Cette question du passage semble essentielle pour notre travail : il s'agit bien du passage d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, d'un lieu de représentation à un autre. On s'intéressera donc particulièrement aux deux traductions proposées par Marius von Mayenburg. Cela nous permettra également de réfléchir au terme de traduction, qui, aux yeux de Florence March est souvent utilisé de manière imprécise, notamment dans le cadre de la programmation du Festival d'Avignon : « *Configurer le théâtre shakespearien pour la littérature et les scènes contemporaines non anglophones implique un double processus, textuel et scénique, mis en évidence dans les notices qui accompagnent la programmation du Festival d'Avignon, les termes de traduction et/ou d'adaptation étant systématiquement couplés avec celui de mise en scène. (...) Il semble difficile d'établir une limite nette entre traduction et adaptation, deux catégories qui se recoupent et se chevauchent sur des zones plus ou moins larges selon les cas.* »³³. Cette imprécision terminologique révèle une indécision quant au statut même de la traduction. S'agit-il simplement de faire passer le texte d'une langue à une autre, ou bien une dynamique plus profonde est-elle en jeu, qui fait que la structure générale du texte est transformée par l'acte de traduction ? Florence March propose de distinguer la traduction, qui agit sur la microstructure du texte (« *transpositions ou changements de catégories grammaticales ou de modulations, ou changements de point de vue* ») quand l'adaptation agit sur la macrostructure du texte³⁴. La traduction de *Hamlet* et *Richard III* par Mayenburg serait

³² M. BOUDIER *et al.*, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?: lexique d'une recherche*, Paris, 2014.

³³ F. MARCH, *Shakespeare au Festival d'Avignon*, *op. cit.*, chap. « Enjeux théoriques et terminologiques », p. 80.

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

donc, selon cette définition, à la fois traduction et adaptation, de nombreux passages ayant été coupés, déplacés ou modifiés. Il s'agit également de faire passer le texte « classique » vers le monde contemporain, comme si la traduction était à la fois linguistique et temporelle. Cette « *trad-adaptation* », pour le dire avec Florence March, constitue un point essentiel dans l'aspect interculturel de notre travail. Il faut en effet garder en tête que les deux pièces de Shakespeare ont d'abord été traduites en allemand, pour être ensuite proposée avec un surtitrage en français (à la Schaubühne, à Avignon) et en anglais (à nouveau à la Schaubühne et lors des tournées à l'international), mais aussi en italien, en grec, en arabe... Le passage se fait donc « simultanément » de l'anglais vers l'allemand vers le français/l'anglais/l'italien... La question de l'adaptation telle qu'elle est définie par Florence March nous invite à considérer ce passage comme un premier acte dramaturgique et comme un premier acte d'appropriation du texte shakespearien, qui passe ainsi du statut d'œuvre « mythique » à un support permettant appropriations et expérimentations théâtrales.

Ce terme d'expérimentation concerne au premier chef le travail d'Ostermeier. Le succès rencontré ces dernières années a mené à la réalisation de nombreuses interviews et ouvrages de recherches qui nous permettent d'avoir accès à ses écrits afin de mieux comprendre ses méthodes de travail. On peut notamment citer l'ouvrage *Ostermeier Backstage*, dialogue mené par le journaliste Gerhard Jörder³⁵. La particularité de son travail est également abordée avec précision dans *Le Théâtre de Thomas Ostermeier*, qui comprend les écrits théoriques d'Ostermeier mais aussi de Lars Eidinger, Marius von Mayenburg (son dramaturge et traducteur), Jan Pappelbaum (scénographie) et Sébastien Dupouey (vidéo)³⁶. Ces différents témoignages, ainsi que le carnet de bord de Peter Boenisch lors de la création de *Richard III* nous permettent d'avoir un regard interne et précis sur le travail du metteur en scène, des acteurs, du traducteur et de tous ceux qui ont participé à la création de *Hamlet* et *Richard III*. On peut ainsi analyser comment Ostermeier perçoit et envisage son propre théâtre et quels procédés ont accompagné la naissance des deux adaptations shakespeariennes. On s'intéressera notamment à la notion du « story telling », chère à Ostermeier, à la fois exercice d'improvisation pour ses acteurs, à qui il demande de jouer et de mettre en scène un épisode de leur vie de façon réaliste, et objectif de mise en scène, cherchant à « *renouer avec la*

³⁵ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage [Livre] / Gerhard Jörder; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand*, Berlin, Theater der Zeit, 2015.

³⁶ J. PELECHOVA et G. BANU, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, Louvain, Centre d'études théâtrales, 2014.

narration et le personnage »³⁷. Thomas Ostermeier définit son théâtre par une volonté de reconstruction, de raconter des histoires et de revenir à une forme plus linéaire et réaliste de la narration après le post-modernisme, ce qui, à ses yeux, explique la raison de son succès international. On s'intéressera donc à cette notion de narration, d'expérimentation avec le texte classique, en se demandant d'une part s'il s'agit vraiment de la raison du succès international du metteur en scène et d'autre part en cherchant à voir comment cette notion de narration entre en relation avec le texte shakespearien. Ostermeier explique s'inspirer de Brecht, dans une relation inductive avec le texte, c'est-à-dire que chaque décision doit, à ses yeux, s'inspirer du texte et aider le metteur en scène et les acteurs à faire des choix dramaturgiques. A ceci s'ajoute une attention particulière portée à tous les éléments constituant la mise en scène et à une écoute des acteurs considérés comme un ensemble : « *Diriger des acteurs tout comme jouer un rôle n'est pas en premier lieu produire mais répondre et être ouvert et attentif aux impulsions générées par la matière (Stoff) comme par les acteurs, l'espace, le rythme scénique et les idées de toutes les personnes rassemblées dans la pièce* »³⁸. Nous prêterons attention à ces différents aspects pour ne pas envisager *Hamlet* et *Richard III* comme le travail unique de Thomas Ostermeier mais comme un ensemble d'impulsions provenant des acteurs, scénographes, dramaturges, vidéastes, marionnettistes... ayant participé à l'élaboration des deux pièces. Même si les écrits et les interviews d'Ostermeier sur son propre travail sont éclairants, on tâchera aussi de prendre du recul par rapport au regard qu'il porte sur son œuvre en réfléchissant à partir des nombreux articles écrits par les critiques à ce sujet, ou à partir de la thèse de Jitka Pelechová³⁹.

Si le travail d'Ostermeier a été largement commenté et analysé, par lui-même et par d'autres, on peut cependant constater que l'aspect interculturel de son travail n'a pas fait l'objet de nombreuses recherches. La question est certes abordée au début d'*Ostermeier Backstage*, mais le dialogue se concentre sur la dimension quantitative (nombre de spectateurs

³⁷ M. D. SILVA, « De l'engagement dans le théâtre », sur *Le Monde diplomatique*, https://www.monde-diplomatique.fr/2015/11/DA_SILVA/54159, 1^{er} novembre 2015.

³⁸ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 178. "Directing and equally acting is not in the first instance about producing but about responding and being open and attentive to the impulses generated by the materials (Stoff) as well as by the actors, the space, the scenic rhythm and the ideas of all the artists assembled in the room."

³⁹ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier : en quête d'un réalisme nouveau à l'appui de quatre mises en scène de pièces d'Henrik Ibsen*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris Nanterre, 2011.

internationaux, nombre de représentations à l'étranger, titres honorifiques obtenus en Europe). Ostermeier propose lui-même des pistes pour explorer les raisons d'un succès à l'international et explique en quoi jouer *Hamlet* en Palestine diffère radicalement en terme de réception par rapport à l'Europe ou aux Etats-Unis. Cependant, on ne trouve pas de questionnement particulier sur les dynamiques interculturelles à l'œuvre dans son travail en ce qui concerne la traduction, les mélanges linguistiques, les lieux de représentations ou les références à une culture mondiale. On n'observe pas non plus de positionnement par rapport à Shakespeare en tant qu'objet de culture mondialisé. Pourtant, tous ces éléments sont essentiels pour aborder le travail d'Ostermeier et l'enrichissent singulièrement. On peut par exemple s'interroger sur l'impact des lieux de représentations, si, avec Florence March, on pense que « *chaque lieu crée son propre Shakespeare* »⁴⁰. La réflexion proposée dans son ouvrage sur la tradition de représentation de Shakespeare en Avignon et particulièrement dans la Cour du Palais des Papes pourra nourrir nos interrogations au sujet du travail d'Ostermeier. Quelles transformations les deux pièces ont-elles subies en fonction de leur lieu de représentation ? Quelle différence y a-t-il entre jouer *Hamlet* à la Schaubühne ou à la Cour du Palais des Papes, à Clermont-Ferrand ou à l'Odéon ?

Cette réflexion sur les lieux de représentation nous invitera à envisager de manière plus générale la question des transferts culturels. Michel Espagne en propose la définition suivante : « *Par transfert culturel on entend la dynamique de transformations sémantiques qui résultent du passage d'un objet culturel d'un contexte à un autre. Pareilles transformations concernent tant des textes transposés ou traduits que des objets matériels, des œuvres d'art ou encore des traces archéologiques du passé, modèles architecturaux dont le déplacement dans l'espace ou le temps modifie la valeur ou la fonction. Parce qu'elle conduit à considérer les configurations sociales et culturelles comme des équilibres précaires, en perpétuelle évolution, la théorie des transferts culturels permet de remettre en cause les constructions identitaires, nationales ou autres en révélant les imbrications dont elles résultent.* »⁴¹. Ces différents aspects de la notion de transfert culturel semblent essentiels. Plus précisément, Stephen Greenblatt, dans son ouvrage *Cultural Mobility*, propose de

⁴⁰ F. MARCH, *Shakespeare au Festival d'Avignon*, op. cit., p. 182.

⁴¹ E. UNIVERSALIS, « Transferts culturels », sur *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/transferts-culturels/>, s. d.

redéfinir le concept de culture⁴². Il souligne que cette notion ne peut être considérée comme un ensemble stable, qui ne se modifie pas et qui reste ancré dans une nation sans se mêler à d'autres éléments. Au contraire, la culture n'a jamais existé, selon lui, sous une forme « pure » absolument propre à une nation mais est au contraire fondamentalement constituée de dynamiques d'échange et donc de mobilité. Selon lui, le texte shakespearien lui-même invite à la mobilité : « *L'imagination de Shakespeare fonctionnait par une appropriation, une adaptation et une transformation fébriles et illimitées.* »⁴³. Ainsi, les notions de transferts culturels et de mobilité culturelle sont au centre de nos interrogations, par la nature du texte shakespearien, et par le travail effectué par Ostermeier. Nous avons plus haut abordé la question de la traduction que l'on pourra considérer à la fois comme acte dramaturgique et comme transfert culturel, mais on pourra aussi réfléchir au passage du texte et de la mise en scène d'un public à un autre, tout comme au statut de Shakespeare dans l'héritage culturel d'un pays à l'autre. Il semble fondamental de s'intéresser par exemple à l'histoire de la réception de Shakespeare en Allemagne, où le dramaturge est considéré comme faisant partie du patrimoine littéraire allemand au même titre que Goethe ou Schiller, pour voir en quoi ce rapport particulier de l'Allemagne avec Shakespeare a pu influencer le travail de Thomas Ostermeier. Ce thème a été abondamment commenté par la critique allemande et anglophone. On peut ainsi citer, entre autres, du côté germanique *Der Mythos von deutschem Shakespeare*⁴⁴ et *Checkpoint Shakespeare*⁴⁵ et du côté anglophone *The critical reception of Shakespeare in Germany*⁴⁶ et *Shakespeare on the German stage*⁴⁷. On se concentrera en

⁴² S. J. GREENBLATT, *Cultural Mobility: a Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 3, "The problem is that the established analytical tools have taken for granted the stability of cultures, or at least have assumed that in their natural state, before they are disrupted or contaminated, cultures are probably rooted in the rich soil of blood and land and that they are virtually motionless."

⁴³ *Ibid.*, chap. «Theatrical Mobility», p. 76, "Shakespeare's imagination worked by restless, open-ended appropriation, adaptation and transformation."

⁴⁴ R. von LEDEBUR, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare: die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918 - 1945*, Köln, Böhlau, 2002.

⁴⁵ S. MEYER, *Checkpoint Shakespeare: Shakespeare-Rezeption in Deutschland als deutsche Nationsgeschichte 1945 - 1990*, 1^{re} éd., Düsseldorf, Grupello-Verl., 2006.

⁴⁶ P. ROGER, *The critical reception of Shakespeare in Germany 1682 - 1914: native literature and foreign genius*, Hildesheim, Olms, 2003.

⁴⁷ M. HAMBURGER, *Shakespeare on the German stage: the twentieth century*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998.

particulier sur la construction d'un « Globe » à la Schaubühne et sur la volonté d'Ostermeier de reconstruire ce dispositif scénique à l'étranger pour voir comment cette dynamique des transferts culturels opère. On se demandera aussi en quoi la culture nationale d'un lieu et d'un public peut avoir un impact sur la pièce elle-même : à ce sujet on s'inspirera du documentaire réalisé par Nicolas Klotz et Thomas Ostermeier *Hamlet in Palestine*⁴⁸. Cette question des transferts culturels sous-tend tout notre travail, de la conception de la mise en scène à sa réception. Elle s'inscrit également dans la dynamique de l'adaptation et de la dramaturgie de Shakespeare. « *Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu.* » écrit Michel Espagne⁴⁹. Pour Ostermeier, il ne s'agit pas uniquement de traduire Shakespeare mais de voir comment il peut nous parler aujourd'hui et ce au moyen de différentes interactions. « *Un transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles : il y a quasiment toujours des tiers impliqués. On doit donc plutôt se représenter les transferts culturels comme des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques.* »⁵⁰. On cherchera donc à déterminer ces différentes influences, leur mélange et l'effet particulier qu'elles produisent.

La question des transferts culturels nous permet également de considérer la notion d'un « *Global Shakespeare* », d'un Shakespeare à l'heure de la mondialisation, ce qu'évoque W. Worthen dans le chapitre de son ouvrage consacré aux « *Shakespearean Geographies* »⁵¹. Il parle notamment d'une « *culture de la représentation incroyablement mondialisée* » en ce qui concerne le texte shakespearien⁵². Il voit dans les productions mondiales de Shakespeare une forme de production particulière qui fonctionne selon ses propres règles. Si, avec Worthen, on considère Shakespeare comme un bien commercial au même titre que le Coca

⁴⁸ N. KLOTZ et T. OSTERMEIER, *Hamlet in Palestine*, Documentaire, 2017, 92 minutes.

⁴⁹ M. ESPAGNE, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 18 avril 2013.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ W. B. WORTHEN, *Shakespeare and the force of modern performance*, op. cit., chap. «Shakespearean Geographies».

⁵² *Ibid.*, p. 117, «*increasibly globalized performance culture*».

Cola on peut se demander quel rapport Ostermeier entretient avec ce Shakespeare mondial⁵³. Le metteur en scène faisant souvent référence aux logiques commerciales d'un monde global, il est d'autant plus intéressant d'interroger le travail d'Ostermeier à partir du raisonnement de Worthen. Ce dernier évoque notamment « *différents registres d'une mondialisation théâtrale, ouvrant la possibilité aux pratiques théâtrales de se déployer avec différentes intensités, dans différents types de lieux, effectuant un travail différent dans différents registres locaux et mondiaux.* »⁵⁴. Cette variété de possibilités et de nuances offertes par la mondialisation des pratiques semble intéressante pour interroger le travail d'Ostermeier. Propose t-il une forme de « *global Shakespeare* », jouant avec des références connues par une majorité tout en associant différents niveaux de compréhension, localement et mondialement ? Un Shakespeare mondial ou « *global Shakespeare* » est-il un Shakespeare uniformisé ou bien un Shakespeare se déployant en différentes nuances selon ses lieux de représentations et ses publics ? La notion de « *global Shakespeare* » est à mettre en relation avec la notion de « *universal Shakespeare* » développée par Harold Bloom⁵⁵. Selon le critique américain, Shakespeare ne fait pas seulement partie du canon occidental mais il est un auteur universel, qui possède la capacité de plaire et d'être compris par tous car il a saisi dans ses pièces (et notamment *Hamlet*) la nature même de l'être humain. Bloom avance même que c'est finalement Shakespeare qui a façonné le concept de personnalité, d'où le titre de son œuvre : *Shakespeare and the Invention of the Human*. Inventeur de la modernité, Shakespeare serait donc à envisager de façon mondiale, ce que nous pourrions faire à partir du travail d'Ostermeier. La tournée mondiale de *Hamlet* et *Richard III* (Amérique du Nord, Amérique du Sud, Asie, Australie, Europe de l'Ouest et de l'Est, Afrique du Nord) implique également de prendre en compte non seulement la particularité des lieux ayant accueilli les deux pièces, mais aussi de se questionner sur le rôle des différents publics dans la réception des œuvres. De même que Marie-Madelaine Mervant Roux a documenté la tournée du *Hamlet* de Chéreau de Paris à la Russie⁵⁶, on tentera de s'interroger sur la réception à l'international du travail d'Ostermeier, à partir des différentes revues de presse disponibles. Cela nous permettra

⁵³ *Ibid.*, p. 122, “*Shakespeare and Coke as world-historical consumer goods*”.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 129, “*The migration of working methods provides a different register of theatrical globalization, opening that theatre practices might be deployed with different kind of force in different locations, do different kind of work in different local and global register.*”.

⁵⁵ H. BLOOM, *Shakespeare: the Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 2010.

⁵⁶ M.-M. MERVANT-ROUX, *L'assise du théâtre: pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 2002.

également d'aborder l'écart du succès du metteur en scène entre l'Allemagne et d'autres pays tels que la France, les Etats-Unis ou l'Angleterre. On peut également, à partir de la question d'un « *global Shakespeare* » et de sa réception internationale, se demander si cette mondialisation de Shakespeare indique un accès élargi à son œuvre, visant un public diversifié.

La question du public du théâtre élisabéthain a fait l'objet de plusieurs travaux de recherche : on peut citer par exemple Robert Weimann qui s'interroge sur les « *relations entre théâtre, société et art verbal et dramatique* »⁵⁷. La particularité du théâtre élisabéthain était en effet de mêler tout autant aristocrates que « petites gens » - ceux qu'Hamlet appelle les « *groundlings* », comme l'explique Weimann : « *Il est vrai que l'organisation et le public du théâtre élisabéthain fut le reflet d'un équilibre social, économique et idéologique en pleine transition entre l'origine féodale de la nouvelle Monarchie, la noblesse et la bourgeoisie conservatrice d'un côté, et la nouvelle bourgeoisie, la bourgeoisie de Londres et la plèbe de l'autre.* »⁵⁸. On peut donc considérer que le théâtre élisabéthain était varié sociologiquement⁵⁹, et se demander si cette variété du public a été renouvelée lors des représentations de *Hamlet* et *Richard III*. Ostermeier a-t-il cherché, de même qu'il a reproduit un Globe à la Schaubühne, à reproduire des conditions de spectacle rendant son œuvre accessible autant à la bourgeoisie qu'à la « *plèbe* » ? La question mérite d'être posée, notamment à partir des interviews d'Ostermeier, dans lesquelles il explique avoir cherché, à travers Ibsen et Shakespeare, à donner un nouveau visage à la bourgeoisie, à lui proposer une identité. « *On joue Un ennemi du peuple, Hedda Gabler, Hamlet et on parle au public, le même public qui remplit nos musées, du MOMA à New York au Tate Modern de Londres ou au Gropius Bau, ici à Berlin. Notre classe bourgeoise est confrontée à une perte de signification et est conduite par le désir de trouver un sens au monde, et cherche à satisfaire*

⁵⁷ R. WEIMANN et R. SCHWARTZ, *Shakespeare and the popular tradition in the theater studies in the social dimension of dramatic form and function*, Baltimore; London, the Johns Hopkins university press, 1987, Introduction, «*The interrelations between theatre, society, verbal and dramatic arts.*».

⁵⁸ *Ibid.*, p. xii. «*It is true that the organization and audience of the Elizabethan theatre mirrored a highly transitional social, economic and ideological balance between the feudal-background of the New Monarchy, the nobility and the conservative gentry on the one hand, and the aspiring new gentry, the London bourgeoisie and the plebs on the other.*».

⁵⁹ A ce sujet voir: A. GURR, *Playgoing in Shakespeare's London*, *op. cit.* et S. MULLANEY, *The Place of the Stage License, Play, and Power in Renaissance England*, *op. cit.*.

ce désir en retournant au canon classique. »⁶⁰. Il est dommage qu'aucune étude précise n'ait été faite sur le public qui fréquente les pièces de Thomas Ostermeier en fonction des pays et des lieux de représentation ; toutefois on réfléchira à la notion d'un public bourgeois, auquel Ostermeier s'adresserait en priorité. Cette notion apporte un nouvel éclairage à la conception d'un « *global Shakespeare* ». Le fait que Shakespeare soit devenu un objet de consommation mondial ne signifie pas pour autant qu'il en est devenu plus accessible. Le théâtre shakespearien d'Ostermeier est-il ouvert à tous, ou bien est-il fréquenté uniquement par un public bourgeois, et si oui quel rapport Ostermeier entretient-il avec lui ? S'agit-il d'un rapport moqueur, qui bouscule le public, ou bien le metteur en scène cherche-t-il à le conforter dans ses idées, à le réconforter ? Comment Ostermeier envisage-t-il le public d'Avignon par exemple ? Le passage d'Ibsen à Shakespeare chez le réalisateur marque-t-il une rupture (du drame réaliste à la tragédie ?) ou bien au contraire s'agit-il d'une continuité dans une esthétique qui vise à représenter un monde bourgeois confronté à la perte de sens ? Ces interrogations concernant le rapport d'Ostermeier à son public apportent un éclairage intéressant à la question de l'inter-culturalité, qui pourrait être envisagée non seulement comme le passage d'une culture nationale à une autre, mais aussi comme le transfert d'une culture élisabéthaine vers une culture bourgeoise moderne.

On peut ainsi constater que notre sujet se situe à la croisée de plusieurs domaines : à la fois l'étude de Shakespeare par la mise en scène contemporaine, les *performance studies*, développées par la critique anglo-saxonne, mais aussi la question de la réception de Shakespeare dans différents contextes culturels et de manière plus générale l'idée d'un Shakespeare mondial et mondialisé, objet de culture vénéré et partagé. C'est en confrontant les différents contextes de la réception du travail d'Ostermeier (en Allemagne, au Festival d'Avignon, en Angleterre, en Palestine) et en croisant ces différents domaines qu'une image claire de l'aspect interculturel de *Richard III* et de *Hamlet* pourra apparaître. Comme l'explique Florence March à propos de son ouvrage *Shakespeare au Festival d'Avignon*, il ne s'agit pas de se concentrer uniquement sur les études anglaises ou dramaturgiques mais bien de mêler différents champs de recherche : « *Le sujet abordé (...) appelait à privilégier une méthodologie interdisciplinaire, à croiser les études anglicistes et théâtrales, à diversifier*

⁶⁰ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 235. "You play An Enemy of the People, Hedda Gabler or Hamlet, and you cater to the audience, the same audience who also fills our museums from MOMA in New York to the Tate Modern in London, or the Gropius-Bau here in Berlin. Our bourgeois class, confronted with a loss of meaning and driven by a desire to make sense of the world, seeks to satisfy this desire by returning to the classical canon."

*l'appareil critique et les approches théoriques [en convoquant] critiques littéraires, spécialistes du théâtre, historiens, anthropologues, sociologues, artistes, directeurs d'institutions culturelles, témoignages de spectateurs... ».*⁶¹ On pourra s'inspirer de cette méthode en cherchant également à croiser une pluralité de sources et de témoignages qui nous permettront d'aborder au mieux le travail d'Ostermeier, et d'en percevoir la richesse.

« *La question ici n'est pas tant de chercher ce que signifie Shakespeare que ce que les artistes contemporains signifient à travers lui* » écrit Florence March⁶². Cette idée sous-tendra notre raisonnement. On tâchera d'envisager l'œuvre de Shakespeare comme un moyen pour Ostermeier de présenter une esthétique particulière et de réfléchir à des questions qui lui sont propres. Le but, par l'angle de l'inter-culturalité, est de voir comment se mettent en place différentes dynamiques de transfert culturel, reflétées à la fois par les processus dramaturgiques de mise en scène, de traduction et d'adaptation mais aussi par l'esthétique de Thomas Ostermeier, de Jan Pappelbaum et de l'ensemble des acteurs. Nos réflexions tenteront de se placer à la fois du côté de la production – interviews, travail des critiques, *performance studies* shakespeariennes – mais aussi du côté de la réception – lieux de représentations, réactions du public, interaction avec celui-ci à partir de références communes -. Les questions qui nous permettront de conduire notre raisonnement seront les suivantes : L'héritage culturel que représente Shakespeare implique-t-il des contraintes subies par le metteur en scène ou se traduit-il par une liberté de création et une volonté d'expérimentation ? (Ostermeier et l'héritage Shakespearien) Est-ce par une uniformisation du texte shakespearien et un abandon de ses enjeux politiques pour se concentrer sur une vision de l'individu qu'un succès à l'international peut être atteint ? Ou bien ce succès s'explique-t-il par une forme « d'essence » shakespearienne extraite du texte et mise en valeur, si une telle essence existe ? (Le théâtre engagé confronté aux enjeux d'une tournée à l'international) La réception à l'international a-t-elle influencé l'évolution de *Richard III* et d'*Hamlet* ? Ostermeier propose-t-il des mises en scènes multiculturelles qui appartiennent à la catégorie d'un « *global Shakespeare* » exportable et unifié ? (Les enjeux de Shakespeare dans la mondialisation).

Ces différentes interrogations pourront être regroupées sous la question suivante : les dynamiques interculturelles et multiculturelles à l'œuvre dans le travail d'Ostermeier sont-elles mues par la conscience d'un héritage shakespearien commun, et conduisent-elles à une

⁶¹ F. MARCH, *Shakespeare au Festival d'Avignon*, op. cit., p. 13.

⁶² *Ibid.*, p. 12.

esthétique interculturelle ou bien à une forme de Shakespeare mondialisé, transposable d'une nation à l'autre ?

I. Thomas Ostermeier et l'héritage culturel shakespearien

A. Attentes et histoire vis à vis d'un héritage culturel commun : mettre

Shakespeare en scène au XXIème siècle

1. Les défis posés par un héritage culturel

« Enfin laissez-moi vous supplier, vous prier, vous conjurer, vous implorer de ne pas écrire d'essai sur Hamlet. Il y a, dans le catalogue d'une bibliothèque qui m'est chère, environ quatre cents titres différents d'éditions, d'essais, de commentaires, de lectures, et de critiques sur cette seule tragédie (...). Je suis convaincu que si on me disait que mon meilleur ami était sur le point de mourir et que sa vie pourrait être sauvée en le laissant divulguer ses théories au sujet d'Hamlet, je dirais aussitôt : qu'il meure! Qu'il meure! Qu'il meure! » disait Horace Edward Furnace aux élèves de Harvard en 1908⁶³. Un siècle plus tard, il est évident que la collection d'essais et de travaux critiques au sujet d'*Hamlet* et de Shakespeare en général n'a fait qu'augmenter de manière exponentielle. Selon Ann Thompson et Neil Taylor, les mêmes défis se posent à tous ceux qui abordent le texte shakespearien : « La profondeur et l'ampleur de la tradition pèsent lourdement sur ceux qui s'attaquent à Hamlet, que ce soit en tant qu'acteur, metteur en scène, éditeur ou critique. »⁶⁴. On peut aisément comprendre la difficulté posée par des textes qui n'ont cessé d'être mis en scène, joués, réécrits et commentés depuis plus de quatre siècles. Michael Dobson évoque le rôle particulier du « poète national », présenté comme figure centrale de la littérature anglaise, idéalisé et élevé à

⁶³ W. SHAKESPEARE, A. THOMPSON et N. TAYLOR, *Hamlet*, Arden Shakespeare, London; New York, Thomson Learning, 2005, chap. « The Challenges of Hamlet » (Introduction), Horace Edward Furnace tel que cité en introduction : “Lastly, let me entreat, and beseech, and adjure, and implore you not to write an essay on Hamlet. In the catalogue of a library which is very dear to me, there are about four hundred titles of separate editions, essays, commentaries, lectures, and criticisms of this sole tragedy (...) I am convinced that were I told that my closest friend was lying at the point of death, and that his life could be saved by permitting him to divulge his theory of Hamlet, I would instantly say ‘Let him die! Let him die! Let him die!’”.

⁶⁴ *Ibid.*, chap. « The Challenges of Acting Hamlet » (Introduction), p. 2. “The sheer depth and breadth of tradition weigh heavily on those who tackle Hamlet, whether as actor, director, editor or critic.”.

un statut quasi religieux⁶⁵. Shakespeare appartient ainsi à un héritage théâtral et culturel commun, connu de tous, qui peut certes constituer pour le public un gage de qualité (Vilar parlait des « *actions Shakespeare* » et des « *rentes Shakespeare* ») mais qui nécessite des attentes particulières, que le metteur en scène peut essayer de combler ou de décevoir. Thomas Ostermeier avait certainement en tête le poids de cet héritage lorsqu'il déclarait ne pas vouloir mettre en scène Shakespeare avant d'avoir quarante ans, comme si le texte shakespearien, de par la force de son héritage, demandait réflexion, maturité et expérience⁶⁶.

Mais quels sont précisément les défis posés par le texte shakespearien ? Sont-ils déterminés par les attentes du public, des critiques, du metteur en scène ? Le spectateur, plus que pour toute autre œuvre théâtrale, vient voir une pièce de Shakespeare avec une connaissance particulière du texte. Jonathan Miller explique à ce sujet : « *Certaines répliques sont devenues très, très célèbres, si célèbres qu'elles font partie du kit fondamental des petits humoristes.* »⁶⁷. On pense notamment au fameux « *to be or not to be* », à Hamlet qui tient un crâne entre ses mains, à Richard criant « *my kingdom for a horse* ». Ces répliques et images célèbres font partie des attentes du public, comme si chaque pièce comportait des passages incontournables qui, s'ils ne sont pas représentés sur scène, susciteront la déception ou la colère. Florence March l'explique ainsi : « *Quel que soit son degré de connaissance ou d'ignorance de la pièce, le spectateur ne l'aborde pas "en innocence".* »⁶⁸. L'horizon d'attente du spectateur, lorsqu'il s'agit des pièces de Shakespeare, est un horizon d'attente particulier, formé par la présence récurrente du génie anglais sur les scènes théâtrales et son intégration dans la culture populaire (caricature dans les journaux, références et allusions au cinéma). Mais justement, aux yeux de Florence March, « *tout l'enjeu des configurations textuelles et scéniques du théâtre de Shakespeare consiste à déjouer ces attentes, à*

⁶⁵ M. DOBSON, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Boulder, Colo., NetLibrary, Inc., 2000.

⁶⁶ B. SALINO, « La passion Shakespeare, selon Thomas Ostermeier », *Le Monde.fr*, 23 juin 2017, « *Quand j'ai pris la direction de la Schaubühne, en 1999, un spécialiste du théâtre m'a dit : "Pourquoi vous concentrez-vous sur l'écriture contemporaine, au lieu de faire les grands classiques, comme Shakespeare ?" Je lui ai répondu que je voulais attendre mes 40 ans pour avoir un savoir-faire du théâtre, une maîtrise du plateau.* ».

⁶⁷ R. BERRY, *On Directing Shakespeare*, Londres, Routledge, 2015, chap. Jonathan Miller p. 39. « *Certain lines have become very, very famous as to be almost part of the fundamental tool kit of little cartoonists* ».

⁶⁸ F. MARCH, *Shakespeare au Festival d'Avignon: configurations textuelles et scéniques, 2004-2010*, Montpellier, L'Entretemps éd, 2012, p. 139.

désacraliser cette œuvre bien vivante pour en faire un véritable tremplin de création. »⁶⁹.
Finalement, ces attentes seraient caractérisées par une double dynamique : à la fois envie et plaisir à retrouver le texte connu et reconnu mais aussi envie d'être surpris et de redécouvrir le texte sous un jour nouveau, comme si le spectateur était pris dans une sorte de paradoxe, risquant d'être déçu s'il ne retrouve pas certains passages dans la mise en scène, et déçu s'il n'y trouve pas quelque chose de nouveau lui permettant d'envisager Shakespeare sous un nouvel angle. Les enjeux lors de la mise en scène de Shakespeare sont donc déjà des enjeux extérieurs imposés par le public, qui porte en lui une sorte de folklore shakespearien, une vision mythique (et mythifiée) d'un Shakespeare authentique qu'il s'attend à retrouver.

Cependant, le terme de spectateur ou de public recouvre une réalité plus complexe : la perception d'un spectateur qui a lu le texte shakespearien, en a déjà vu des représentations, n'est pas la même que celle d'un spectateur qui ne connaît pas encore la pièce. Le terme de 'public' recouvre ainsi une grande diversité, qui varie également selon les lieux de représentation. Aller voir une pièce de Shakespeare au Globe de Londres peut s'inscrire dans une dimension touristique, étape essentielle dans la découverte de la ville, alors que la même pièce au théâtre de l'Odéon à Paris par exemple sera vue par un public qui a l'habitude d'aller régulièrement au théâtre et qui possède déjà une certaine connaissance de la pièce. De même, le contexte des festivals produit des horizons d'attente différents. Au Theater Treffen de Berlin par exemple, où dix pièces sont soigneusement sélectionnées par le jury, les spectateurs attendent une mise en scène de Shakespeare qui soit représentative d'une scène contemporaine novatrice. Les attentes sont encore différentes au Festival d'Avignon, qui est visité par un public lettré, mais qui est aussi perçu comme un événement touristique français particulier. Le choix de représenter une pièce de Shakespeare dans la Cour des Papes ajoute encore une dimension différente, puisque ce lieu confère une importance particulière à la mise en scène et en fait un point fort du festival. Il faut donc souligner une pluralité des horizons d'attente et une diversité des spectateurs, qui complexifient la question des attentes d'un public polymorphe. Thomas Ostermeier a donc été confronté à un double défi : satisfaire les attentes des spectateurs par rapport à son adaptation de Shakespeare mais aussi par rapport au contexte de la représentation. Ces différentes sources d'exigence font que monter une pièce de Shakespeare est un défi particulier posé au metteur en scène, défi qui l'oblige peut-être à prendre davantage en compte son public dans sa diversité.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 60.

Cependant, ce rapport au public n'est pas la seule source de difficulté rencontrée. Se pose également le problème du « venir après » : jouer Hamlet après des centaines d'Hamlet, Ophélie après des générations d'Ophélie. Bloom, Bosman et West nous rappellent qu'une représentation n'est pas un événement singulier dans le temps mais un événement en interrelation avec le passé et le futur : « *La représentation (...) n'est pas en constante évanescence mais émerge à travers – et est constituée par – la dissémination et la réverbération. Elle ne prend pas place l'espace d'un instant en tant qu'événement, mais rappelle, demeure, et persiste, étendant et explorant les confins de la temporalité synchronique (...)* »⁷⁰. Toute représentation de Shakespeare serait donc liée à l'histoire de sa représentation et ouvrirait cette histoire vers de nouvelles pistes, de nouvelles expériences. Bloom, Bosman et West évoquent ainsi le terme d'« *inter-théâtralité* » qui définit un ensemble d'échanges dynamiques entre plusieurs textes, plusieurs mises en scène, entre les textes et leurs acteurs/lecteurs : « *Les représentations 'individuelles' deviennent intelligibles, et même possibles, seulement à la lumière de leur répertoire partagé de gestes, d'actions, de styles.* »⁷¹. Cette inter-théâtralité n'est pas à comprendre comme un ensemble de références volontaires et explicites à des mises en scène passées mais comme un jeu d'échange et de mélange avec d'autres représentations par des effets « *de relation, de mémoire et de projection* »⁷². C'est cette inter-théâtralité qui réunit acteurs et spectateurs autour de l'héritage shakespearien. Bien qu'opposés dans l'acte théâtral (les uns donnent, les autres reçoivent) ils se rejoignent parce qu'ils « *partagent une plateforme d'incarnations qui permet à des énoncés, des postures, des actions de circuler entre eux* »⁷³. Les acteurs reproduisent sur scène des actes, des attitudes, des gestes qui leur préexistent et qui sont reconnus par les

⁷⁰ G. BLOOM, A. BOSMAN et W. N. WEST, « Ophelia's Intertheatricality, or, How Performance is History », *The Johns Hopkins University Press*, mai 2013, p. 167 “Performance, we argue, is not always already disappearing, but emerges through, is indeed constituted by, dissemination and reverberation. It does not take place in an instant, as an event, but recalls, lingers and persists, expanding and even exploding the confines of synchronic temporality (...)”.

⁷¹ *Ibid.*, p. 169 “What all these approaches share is an emphasis on how systems of theatrical performance contribute to and draw from a non sequential field of performance possibilities, so that ‘individual’ performances become intelligible or even possible only in light of their shared repertoire of gestures, actions and styles.”.

⁷² *Ibid.*, p. 170 “This mechanism of relationality, memory, and projection becomes particularly energized, we argue, in the institution of the theatre, where performance knows and shows itself as participating in a history of gestures.”.

⁷³ *Ibid.*, p. 177 “They share a platform of embodiment that allows utterances, postures, or actions to circulate among them without programmatic reflection or mediation.”.

spectateurs. Cette notion de familiarité, par laquelle les spectateurs reconnaissent certains types de geste ou d'action, est animée par les acteurs et le metteur en scène. Il n'y aurait donc pas « d'innocence » possible face au texte, non seulement du côté des spectateurs mais aussi des acteurs et metteurs en scène : chaque choix s'inscrit dans un héritage et une histoire.

On voit ainsi différents facteurs apparaître : d'une part les exigences du public, qu'elles soient fondées ou non sur une connaissance réelle du texte, ainsi qu'une mythification du texte shakespearien et de ses lieux de représentation. D'autre part une interthéâtralité qui mène à une interdépendance des productions passées, présentes et futures qui constituent ensemble un héritage culturel shakespearien particulier. Cet héritage est un défi posé au metteur en scène, et nous allons tâcher de comprendre comment Ostermeier relève ce défi aux dynamiques plurielles. Toutefois, une autre question préalable se pose : le rapport de l'Allemagne avec Shakespeare, devenu auteur et classique allemand au fil des générations de dramaturges et de critiques.

2. Le mythe d'un Shakespeare allemand

« *Shakespeare can without further ado be called a German classic* »⁷⁴.

La relation du théâtre allemand avec Shakespeare est essentielle pour notre travail. Il s'agit en effet d'une relation particulière, qui a marqué l'histoire de la littérature et du théâtre allemands et a contribué à produire une culture « *hantée par Shakespeare* », pour reprendre l'expression de Harold Bloom⁷⁵. Shakespeare serait « *le premier auteur dramatique allemand* » (suivi par Ibsen !), lu, traduit, adapté, étudié, et il serait constitutif de l'identité allemande⁷⁶. « *Shakespeare, pour le meilleur et pour le pire, est identifié avec les aspirations nationales, la création de canons littéraires allemands et la mythologie d'une littérature*

⁷⁴ P. ROGER, *The critical reception of Shakespeare in Germany 1682 - 1914: native literature and foreign genius*, Hildesheim, Olms, 2003, p. 1.

⁷⁵ *Ibid.* « *We encounter, in Harold Bloom's terms, a 'Shakespeare haunted culture'.* ».

⁷⁶ R. HORNBY, « *Two Hamlets* », *The Hudson Review*, vol. 65, n° 1, 2012, p. 7, « *In the German theatre, there is a standing joke that Shakespeare is the most important playwright (Ibsen the second!).* ».

nationale allemande » écrit Paulin Roger⁷⁷. Plusieurs étapes peuvent être distinguées dans la réception de Shakespeare en Allemagne. L'œuvre de Shakespeare parvient en Allemagne entre 1586 et 1660, lorsque des comédiens anglais proposent des adaptations en allemand de plusieurs pièces (*Hamlet* est ainsi transformé en *Der Bestrafte Brudermord*⁷⁸). Cependant, c'est seulement à partir de 1740 que Shakespeare prend une importance véritable dans la culture allemande. En 1741, Wilhelm von Borck traduit pour la première fois Shakespeare en allemand avec sa version en alexandrin de *Jules César*⁷⁹. Lessing, parmi d'autres, l'envisage comme un modèle alternatif aux auteurs français. Shakespeare apparaît comme un libérateur qui propose une forme de théâtre différente de celle du théâtre classique à la française, délivrée de ses règles strictes, et offre une plus grande liberté de forme aux auteurs allemands. Comparé au théâtre français, qui paraît rhétorique, anti-naturel, Shakespeare est l'image du génie, le grand peintre de la nature humaine. Le 16 février 1759, Lessing rédige et publie une lettre dans laquelle il critique Voltaire et recommande une traduction complète des œuvres de Shakespeare⁸⁰. Il fait également référence à Shakespeare plusieurs fois dans sa *Hamburgische Dramaturgie*, où il traduit les instructions de Hamlet aux acteurs, et les recommande comme règle d'or théâtrales⁸¹. La connaissance de l'œuvre shakespearienne se développe ainsi avec de nombreuses traductions, notamment celle de vingt-deux pièces par Wieland entre 1762 et 1767, toutes les pièces (à l'exception du *Songe d'une nuit d'été*, en vers) sont traduites en prose et permettent aux lecteurs allemands d'atteindre un même niveau de connaissance du texte que les lecteurs français⁸². A la charnière entre *Aufklärung* et *Sturm und Drang*, la lecture de Shakespeare est essentielle et influence de nombreux auteurs, tels que Goethe (*Wilhelm Meister*), Schiller, Karl Philip Moritz (*Anton Reiser*) et Schlegel. « Afin que

⁷⁷ P. ROGER, *The critical reception of Shakespeare in Germany 1682 - 1914*, op. cit., p. 3 "Shakespeare, for good or ill, is identified with national aspirations, the creation of national literary canons and the mythology of a German national literature".

⁷⁸ *Ibid.*, chap. « The Early Reception » (1682-1741), p. 12.

⁷⁹ W. FREUND, « Shakespeare-Übersetzungen: Von Schlegel-Tieck bis Günther », *DIE WELT*, 25 avril 2016.

⁸⁰ *Briefe, die neueste Literatur betreffend* : il s'agissait d'une publication littéraire hebdomadaire, de 1759 et 1765. Lessing en était à l'origine et publia la plupart des lettres, accompagné de Moses Mendelssohn et de Friedrich Nicolai.

⁸¹ F. W. MEISNEST, « Lessing and Shakespeare », *PMLA*, vol. 19, n° 2, 1904, p. 238.

⁸² P. ROGER, *The critical reception of Shakespeare in Germany 1682 - 1914*, op. cit., chap. Shakespeare in the Age of Enlightenment, p. 65.

Shakespeare puisse émerger comme un 'classique intemporel' il devait être associé aux origines de l'Allemagne (...). Ceci implique pour les écrivains du XVIIIème siècle, comme Lessing, Herder ou Goethe, la conscience que Shakespeare était de leur côté quand ils se sont eux-mêmes libérés de conventions démodées et cherchèrent de nouvelles formes. »⁸³. Afin d'assimiler l'œuvre shakespearienne au canon littéraire allemand, une double dynamique est à l'œuvre : à la fois par la traduction textuelle et par l'adaptation scénique (*die Bearbeitung*, par écrit et sur scène, de l'œuvre shakespearienne). « *En réalité, nous avons affaire à une double approche du texte dramatique : il s'agit de transposer « tout Shakespeare », afin de préparer son entrée dans le panthéon littéraire national allemand, et de travailler dans l'empirisme, en adaptant les pièces en vue de leur représentation sur scène et de leur intégration dans les répertoires. L'attention à la poétique du texte et l'exigence de théâtralité sont donc étroitement liées* »⁸⁴. Pour Schlegel, qui entreprend cette transposition du « tout Shakespeare », il y a un avant et un après Shakespeare : le théâtre de Lessing lui semble dépassé par le génie shakespearien, grand peintre de la nature humaine, comme il l'explique dans ses *Ecrits esthétiques et politiques*⁸⁵. Selon lui, la nécessité interne et l'harmonie profonde à l'œuvre dans les pièces de Shakespeare ne caractérise pas l'œuvre de Lessing⁸⁶. En 1789, Schlegel entreprend de traduire l'œuvre de Shakespeare, travail poursuivi par Tieck : ainsi naît la célèbre traduction Schlegel-Tieck, qui marque de manière significative le rapport de l'Allemagne à Shakespeare et fait figure de référence.

Cette volonté d'intégrer Shakespeare dans un corpus littéraire national a également à voir avec une identité allemande problématique, qui tente de se constituer autour d'une *Kulturnation*, à défaut de pouvoir être une nation politique unifiée. La *Bildung* joue un rôle essentiel pour combler ce manque politique et national. Paulin Roger explique ainsi : « Sans

⁸³ *Ibid.*, p. 5 "For Shakespeare to emerge as a 'timeless classic', he had to be associated with the origins in Germany of what was deemed to be 'classical'. This involved the active awareness of 18th century writers like Lessing, Herder or Goethe, that Shakespeare was on their side as they freed themselves from outmoded conventions and strove for new forms".

⁸⁴ C. ROGER, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au Romantisme », *Revue germanique internationale*, n° 5, 16 mai 2007, p. 9.

⁸⁵ F. SCHLEGEL, « Über Lessing », dans *Ästhetische und politische Schriften*, München, Holzinger, 1797, p. 100-126.

⁸⁶ *Ibid.* „In den genialischen Werken des von diesem poetischen Verstande geleiteten Instinkts, enthüllt alles, was beim ersten Blick so wahr aber auch so inkonsequent und eigensinnig, wie die Natur selbst auffällt, bei gründlicherem Forschen stets innigere Harmonie und tiefere Notwendigkeit. Nicht so bei Lessing!“.

*capitale, sans identité nationale, avec seulement des centres culturels dispersés, comment les lettres allemandes pouvaient-elles entrer en émulation avec celles de leurs voisins ? »*⁸⁷. La fragmentation politique du territoire explique l'importance attachée à la constitution d'une culture littéraire propre à l'Allemagne. La libération des formes françaises grâce à Shakespeare était une manière de s'affirmer culturellement et politiquement. Paulin Roger explique que l'œuvre shakespearienne a certes été perçue comme une œuvre de génie en France mais celle-ci n'a jamais remis en cause la culture littéraire nationale. En somme, Shakespeare évolue à côté de Voltaire, Molière, Hugo sans les supplanter. « *L'appropriation [de Shakespeare] ne fonctionne pas parce que, malgré des enrichissements ponctuels, la littérature française est dominée par d'autres modèles et motifs, originels et révélateurs des besoins nationaux* »⁸⁸. Du côté allemand, si Goethe et Schiller ont formé une identité culturelle, il ne s'agit pas complètement d'une identité nationale mettant en avant l'idée d'un peuple. Shakespeare s'infiltré en quelque sorte dans une faille, et ne vient pas s'établir en parallèle de l'identité culturelle allemande mais s'y insère pour en faire pleinement partie. D'ailleurs, on note une volonté d'intégrer Shakespeare lui-même au théâtre en tant que figure sacrée : plusieurs auteurs décident de faire apparaître le fantôme de Shakespeare dans leurs pièces, le faisant ainsi passer du statut d'auteur à celui de personnage de fiction, notamment chez Lenz et Schink⁸⁹.

Ainsi, interpréter Shakespeare à la Schaubühne est pour Ostermeier un acte qui se rattache à un double héritage : c'est la représentation d'un grand classique anglais, œuvre canonique et institution culturelle, mais aussi celle d'un auteur assimilé comme allemand au même titre que Schiller ou Goethe. On peut se demander plus précisément comment cet héritage a pu influencer le travail d'Ostermeier. Une première piste serait le lien entre l'adaptation de Shakespeare dans l'espace germanophone et le drame bourgeois. Le drame bourgeois vise à représenter sur scène la sphère du privé : le spectateur doit se reconnaître sur scène et s'identifier aux personnages, qui ne sont plus des membres de la royauté ou des

⁸⁷ P. ROGER, *The critical reception of Shakespeare in Germany 1682 - 1914*, op. cit., p. 68, "With no capital, no national identity, only scattered centres of culture, how could German letters ever emulate those of their neighbours?".

⁸⁸ Ibid., p. 4 "The appropriation does not succeed because, despite individual enrichments, French literature is dominated by other models and patterns, self-developed and expressive of national needs."

⁸⁹ V. COUREL, « Ombres de Shakespeare dans le théâtre germanophone du XVIII^e siècle », *Revue germanique internationale*, n° 5, 16 mai 2007, p. 223-240.

aristocrates inaccessibles mais des membres de la société bourgeoise. La tragédie entre dans la sphère du privé : et les conflits personnels passent au premier plan. Il s'agit également de prendre en compte l'origine sociale du public et de proposer une réflexion sur des valeurs qui le touche, telles que la vertu ou l'honneur. Christine Roger souligne que sur les scènes viennoises du XVIII^{ème} siècle, malgré une volonté de renouveau et de modification des formes théâtrales, on observe plutôt un Shakespeare assimilé aux traditions théâtrales de l'époque. « *Mis au goût du jour et donc 'domestiqué' le matériau shakespearien est transposé dans la sphère du privé et façonné selon les critères du drame bourgeois alors en vogue. [Les expérimentations menées à l'époque] montrent à quel point la quête de nouveaux modèles dramatiques qui ne s'apparenteraient ni à la tragédie classique ni au drame bourgeois est difficile* »⁹⁰. Cette tendance à relire Shakespeare par le filtre du drame bourgeois propose un éclairage intéressant pour notre réflexion. N'est-ce pas également ce que propose notre metteur en scène ? Le passage d'Ibsen à Shakespeare pour Ostermeier exprimerait-il finalement une sorte de continuité au regard de l'histoire littéraire allemande ? Certes, à première vue, le *Hamlet* et le *Richard III* d'Ostermeier sont bien loin des problématiques du « *bürgerliches Trauerspiel* » de Lessing (*Emilia Galotti*) ou du genre sérieux de Diderot (*Le Fils naturel*). Cependant deux points nous permettent d'établir un lien entre le travail d'Ostermeier et le drame bourgeois. D'abord, l'importance du thème de la famille chez le metteur en scène qui évoque pour les deux pièces avoir eu envie de reconstituer un « *portrait de famille* »⁹¹. Il est certain que les dynamiques familiales à l'œuvre ne sont pas les mêmes que celles que l'on peut observer chez Lessing ou Diderot, cependant il est intéressant que l'identité royale des personnages soit, dans les deux cas, si ce n'est effacée au moins contrebalancée par l'importance des liens familiaux. Hamlet ne nous apparaît pas tant comme un prince que comme un enfant perdu, pris dans une relation œdipienne avec sa mère, d'autant plus marquée que Jenny Könnig incarne à la fois le rôle de Gertrude et d'Ophélie. Dans le cas de *Richard III*, Ostermeier explique que l'exercice du portrait de famille, utilisé avec son ensemble en répétition lui a fait apparaître un élément essentiel de la pièce. Le metteur en scène demande à ses acteurs d'imaginer le rôle de Richard dans sa famille, les conflits possibles, les liens entre les différents membres. Son ressentiment face au manque de reconnaissance obtenue après la guerre des Deux Roses. « *Nous avons commencé à réaliser à*

⁹⁰ C. ROGER, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au Romantisme », *op. cit.*, p. 10.

⁹¹ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londres, Routledge, 2016.

quel point Richard devait être heurté et blessé par ce qu’il avait vécu précédemment dans sa vie. »⁹². Cette volonté de comprendre le personnage et ses raisons d’agir souligne l’entrelacement de la sphère du privé (le manque de reconnaissance) et du public (les actes de Richard pendant la guerre des Deux Roses). Une autre piste de réflexion est celle du public : Ostermeier revendique clairement un public bourgeois, pour lequel il crée ses pièces et sur lequel il s’appuie⁹³. Si le but du drame bourgeois était de tendre un miroir à son public, n’est-ce pas également le cas d’Ostermeier, qui vise un certain profil de spectateur et cherche à susciter sa réflexion ? Il est évident qu’Ostermeier ne fait pas des deux pièces de Shakespeare des drames bourgeois en s’inspirant de Lessing ou de Diderot, cependant l’abandon du drame réaliste d’Ibsen pour la « grande » tragédie est plus ambigu qu’il n’y paraît. Les deux points mentionnés (intérêt pour la sphère familiale et volonté d’attirer un public bourgeois et de communiquer avec lui) nous montrent que différentes logiques sont à l’œuvre dans le travail d’Ostermeier.

Plusieurs auteurs, dramaturges, metteurs en scène allemands ont également vu dans le texte shakespearien la possibilité d’interroger l’histoire de l’Allemagne: est-ce le cas pour Ostermeier ? Ce lien entre Shakespeare et histoire allemande est central. On a ainsi pu voir dans l’histoire de la réception de Shakespeare en RFA et RDA une nouvelle manière d’étudier l’histoire de l’Allemagne⁹⁴. Hamlet a ainsi pu être considéré comme le plus allemand des héros shakespeariens, déchiré, coupé en deux, ce qui conduit Walter Muschg à déclarer : « *Deutschland ist Hamlet* » dans le *Shakespeare Jahrbuch West* publié par la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*. « Depuis, l’Allemagne coupée en deux ne s’est pas débarrassée de l’analogie Hamlet-Allemagne. »⁹⁵. Le lien Hamlet-Allemagne est ainsi mis en avant par Heiner Müller qui écrit en mars 1990 dans le *Badische Zeitung* : « Quelle pièce pourrait être actuelle en RDA en ce moment ? Une seule idée me vint : Hamlet. Une pièce qui a à faire avec la crise de l’Etat, avec deux époques et une déchirure entre ces époques. Dans la déchirure se

⁹² Ibid., p. 225, “Here we began to realize how deeply Richard must be hurt and injured by what he had previously experienced in his life: he is an outsider, he never got rewarded for being the strongest warrior during all the Wars of the Roses.”.

⁹³ On développera ce point en détail dans la deuxième partie.

⁹⁴ S. MEYER, *Checkpoint Shakespeare: Shakespeare-Rezeption in Deutschland als deutsche Nationsgeschichte 1945 - 1990*, 1^{re} éd., Düsseldorf, Grupello-Verl., 2006.

⁹⁵ Ibid., chap. « Hamlet und die deutsche Nation », p. 17, „Den Hamlet-Vergleich ist das geteilte Deutschland seither nicht losgeworden.“.

trouve un intellectuel de haute voltige, qui ne sait pas exactement comment il doit se comporter : “L’ancien ne fonctionne plus, le nouveau ne lui plait pas non plus” »⁹⁶. *Hamlet* serait donc le reflet de l’Allemagne divisée et de son histoire. Cependant, si ce parallèle peut encore fonctionner actuellement en Allemagne, on peut douter de son intérêt pour un public plus international. Et justement, pour Ostermeier, ne s’agit-il pas de sortir *Hamlet* de ce parallèle, de dé-germaniser *Hamlet* et de revenir au texte shakespearien en dehors de l’histoire allemande ? C’est en tout cas le raisonnement qu’il adopte pour parler de *Richard III*. « Je ne suis pas du tout convaincu par toutes ces productions qui montrent Richard comme une parabole d’Hitler, ou qui construisent un monde fasciste et totalitaire diffus. Il n’y a aucun besoin de mettre Richard III en scène pour prouver l’horreur du fascisme. »⁹⁷. On pourrait donc en déduire que le travail d’Ostermeier ne cherche pas à inscrire Shakespeare dans l’histoire allemande comme cela a pu être fait avant lui. Au contraire, il chercherait dans Shakespeare ce qui interpelle un public plus large, plus international, mondial. Le théâtre d’Ostermeier ne vise pas à faire un parallèle *Hamlet*//DDR BRD ou bien *Richard III*//Hitler : au contraire, il se sépare de cet héritage pour proposer un Shakespeare plus international, qui propose une réflexion sur l’homme et la société à laquelle chacun pourrait être sensible. Ainsi, dans diverses interviews, Ostermeier critique la volonté des metteurs en scène de vouloir sans cesse établir un lien entre *Richard III* et le fascisme. Pourtant, lorsque Lars Eidinger se recouvre le visage de Quark (crème épaisse) à la fin de la pièce, il s’agit d’une référence directe à l’un des plats préférés d’Hitler : les pommes de terre au Quark et à l’huile de lin, comme on peut le lire dans le cahier de bord de Peter Boenisch⁹⁸. Cette allusion à Hitler – finalement assez discrète – marque-t-elle une envie de perpétuer le parallèle entre histoire allemande et texte shakespearien, ou bien s’agit-il d’un clin d’œil aux productions précédentes de *Richard III*, pour mieux s’en détacher ? Cet élément paradoxal est-il la preuve d’un lien ambigu avec le « deutscher Shakespeare » ? Il semble en tout cas très net que la

⁹⁶ S. MEYER, *Checkpoint Shakespeare*, op. cit., p. 18, „Was wäre jetzt (...) ein aktuelles Stück in der DDR? Da fiel mir nur der Hamlet ein. Ein Stück, das mit Staatskrisen zu tun hat, mit zwei Epochen und einem Riß zwischen den Epochen. In dem Riß steht ein intellektueller Spagat, der nicht genau weiß, wie er sich verhält: „Das Alte geht nicht mehr, das Neue schmeckt ihm auch nicht.““.

⁹⁷ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 198, “I am not at all convinced by all these productions that show Richard as a Hitler-parable, or that create a diffuse fascist, totalitarian world. There is no need at all to put Richard III on stage in order to demonstrate the evil of fascism.”.

⁹⁸ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 218.

réception de Shakespeare en Allemagne a laissé des traces dans le travail du metteur en scène, que ce soit dans sa volonté de revenir au texte shakespearien (dès le XVIII^{ème} siècle, les Allemands développent l'idée de rester près du texte quand les Français l'adaptent beaucoup plus librement), dans sa représentation de la bourgeoisie sur scène ou dans un jeu d'échos entre l'histoire de l'Allemagne et l'œuvre shakespearienne.

3. Le travail dramaturgique de Thomas Ostermeier

Nous avons constaté plus haut que s'attaquer au canon shakespearien, véritable institution théâtrale, n'est pas un mince défi. Face aux attentes du public, le metteur en scène ne peut pas aborder le texte « en innocence » mais doit tenir compte d'un certain nombre d'enjeux, que nous avons évoqués. A cela s'ajoute une histoire particulière de la réception shakespearienne en Allemagne, ayant construit le mythe d'un Shakespeare allemand, par rapport auquel Ostermeier se positionne de manière ambiguë. Face à ces différents enjeux, quel est le travail du metteur en scène ? Quelle réflexion dramaturgique met-il en œuvre pour faire passer Shakespeare du texte à la scène ? Quelle conscience a-t-il de l'héritage shakespearien ? Pour répondre à ces questions, Ostermeier nous livre quelques éléments d'interprétation dans le chapitre « Researching, Knowing and Un-knowing the Play », rédigé au sujet du travail préparatoire effectué pour chaque pièce qu'il souhaite mettre en scène⁹⁹. Ce chapitre propose une réflexion générale sur le rôle du metteur en scène et s'adresse sous forme de conseils à de futurs dramaturges, metteurs en scène, ce qui nous permet de réfléchir de façon générale à la « méthode » d'Ostermeier et en particulier à son rapport au texte.

Ce dernier distingue deux phases dans le processus dramaturgique. Une première phase en lien avec le goût du metteur en scène, son rapport personnel à la pièce, puis une seconde phase, celle de la préparation : « *Votre première approche de la pièce que vous allez mettre en scène est nécessairement émotionnelle et spontanée : vous ressentez, vous résonnez, vous répondez affectivement. Mais il est indispensable pour le metteur en scène d'être préparé minutieusement avant le début de la production.* »¹⁰⁰. Quelle est cette préparation minutieuse ? En quoi consiste t-elle ? Ostermeier insiste sur le travail de lecture, attentif à la

⁹⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 141, "Your first approach towards the play you are going to stage was necessarily emotional and spontaneous: you feel, you resonate, you respond affectively. But it is indispensable for a director to be thoroughly prepared before the production begins."

structure, à l'architecture de la pièce, qui sous-tendrait le travail de mise en scène à venir. Il y aurait donc à ses yeux, une sorte de motif profond, qui expliquerait le comportement des personnages et l'organisation de la pièce. Certes, l'idée de se fonder sur le texte et d'en déduire les éléments de la mise en scène est loin d'être nouvelle : cependant, on peut observer en Allemagne à partir de 1968 et jusqu'à nos jours, une tendance à aller davantage vers un théâtre post-dramatique, comme décrit par Hans-Thies Lehmann, qui s'oriente vers la déconstruction de la fable et remet en cause la notion de personnage, d'histoire, ou d'action¹⁰¹. Le rapport d'Ostermeier à l'histoire du texte, l'importance qu'il attache à sa structure va donc à contre-courant des tendances majoritaires de son époque. L'importance attachée à la dramaturgie en elle-même, « *quand le théâtre est tenté d'expulser le drame de sa sphère* », n'est donc pas à négliger¹⁰². Il y aurait donc une re-dramatisation proposée par Ostermeier : en comparaison, le travail de Michael Thalheimer, metteur en scène allemand qui propose son travail au Thalia Theater de Hambourg, ainsi qu'au Deutsches Theater de Berlin et à la Schaubühne, incarne davantage le théâtre post-dramatique. Dans son adaptation de *Nora* la fable est déconstruite, le langage ne véhicule plus de sens mais sert davantage à exploiter la voix et ses variations (jeu sur le volume de la voix et sur la vitesse de la diction par exemple), le décor se compose de grands murs noirs, sans aucun accessoire sur scène. Le résultat est fondamentalement différent de la *Nora* d'Ostermeier, qui utilise au contraire toute la structure de la fable pour construire un drame extrêmement réaliste, et se sert d'un décor qui reproduit en détail l'intérieur d'un loft berlinois.

L'approche d'Ostermeier ne se concentre pas uniquement sur le texte et la fable. Le travail préparatoire de la pièce doit, à ses yeux, se fonder sur des connaissances historiques : le metteur en scène se fait ainsi chercheur. Il évoque l'importance d'appréhender l'histoire de la pièce, de son auteur, de la société pour laquelle elle a été écrite et des lieux de représentation de l'époque : « *Je crois que les réalités architecturales des théâtres, les arrangements spatiaux, définissent la manière d'écrire une pièce pour la scène, la manière de mettre en scène la pièce, la manière de faire le théâtre et de l'expérimenter* »¹⁰³. Ostermeier

¹⁰¹ H.-T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2015.

¹⁰² J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, 2010, Introduction.

¹⁰³ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 141 "I believe that the architectural realities of theatre buildings and spatial arrangements, define the way in which the plays are written for the stage and likewise, the ways in which plays are staged, and theatre is made and experienced."

souligne ici que ce n'est pas seulement un contexte général (social, économique, religieux, culturel) qui est à prendre en compte pour comprendre une pièce mais la matérialité du théâtre dans lequel elle a émergé. Ce lien intrinsèque entre réalité architecturale et création artistique est essentiel pour comprendre le rapport d'Ostermeier au texte shakespearien. Le dispositif scénique créé pour *Richard III* en 2015 par exemple visait à reproduire dans la Schaubühne le Globe de Shakespeare. Cette reproduction du Globe est importante à plusieurs niveaux : d'abord elle permet un nouvel aménagement de la Schaubühne, qui rend cet espace plus fonctionnel (la salle étant trop grande, il est utile de construire un théâtre plus petit à l'intérieur pour diviser cet espace). Deuxièmement, le Globe de la Schaubühne crée une proximité plus importante entre le public et les spectateurs. Pour Ostermeier, il s'agit de reproduire les conditions de représentation de l'époque de Shakespeare. Il ne retient pas du Globe de Londres l'idée d'une représentation en extérieur à ciel ouvert mais une forme en demi-cercle avec étages (et rappelle aussi une scène de cirque, nous y reviendrons), qui permet à tous les spectateurs d'être extrêmement proches de la scène, peu importe leur place dans le théâtre. Cette installation scénique est une étape dramaturgique essentielle vers le texte de Shakespeare. Au-delà de la pièce *Richard III*, Ostermeier prend en compte l'origine de la représentation du texte. Dans la structure même de celui-ci se trouverait la structure du théâtre dans lequel la pièce doit être produite, comme si page et plateau coïncidaient déjà.

Le premier pas du travail dramaturgique serait donc de porter une attention précise à l'architecture du texte, dont on pourra déduire l'architecture de la scène. On peut penser que le lien particulier entre Lars Eidinger et le public, établi au moyen de nombreuses improvisations et adresses au public est la suite logique de cette architecture¹⁰⁴. Il apparaît en tout cas que le travail dramaturgique du metteur en scène est un travail documenté, minutieux, ne s'appuyant pas seulement sur le texte ou sur une intuition personnelle mais sur des recherches précises. Il pose ainsi les ouvrages de Robert Weimann, Jan Kott ou Stephen Greenblatt comme nécessaires à la mise en scène de Shakespeare¹⁰⁵. Pour Ostermeier, il ne s'agit pas de lire des interprétations de la pièce qu'il va mettre en scène, mais de comprendre l'époque à laquelle l'auteur a vécu, la société dans laquelle il a vécu, les expériences qu'il y a faites. Les auteurs cités précédemment lui permettent ainsi de mieux comprendre les enjeux

¹⁰⁴ La question du Globe d'Ostermeier sera abordée en détail en troisième partie.

¹⁰⁵ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 142.

du texte shakespearien, « *sa forme dramatique et ses situations dramatiques.* »¹⁰⁶. Une fois ces recherches effectuées et le texte lu et relu commence cependant un travail de communication avec la matière (Stoff) de la pièce, un jeu de questions-réponses et d'impulsions qui prennent place lors des répétitions. Les recherches du metteur en scène se mettent donc au service du plateau. « *Une fois que le travail scénique commence en répétitions, vous arrivez souvent à une perspective complètement différente du matériau, si vous restez ouvert et perméable aux impulsions qui pourraient soudainement arriver. Le plus souvent, vous découvrirez les questions les plus vitales et centrales seulement pendant les répétitions presque comme (mais jamais vraiment) par hasard.* »¹⁰⁷. Le terme « impulsion » suggère un mouvement vital produit par la rencontre du texte et de la scène lors des répétitions, presque indépendant des acteurs et du metteur en scène, comme si le sens de la pièce surgissait tout seul. Pourtant, un processus précis est à l'œuvre dans l'approche d'Ostermeier, qui fait que le terme de hasard peut être remis en question. Le travail dramaturgique serait donc effectué en deux temps : d'une part le travail en amont du metteur en scène, « seul » avec le texte et la littérature secondaire, puis un travail collectif, celui de la répétition durant lequel émergent de nombreuses questions issues d'une dynamique entre la matière et le plateau. Comment cette dynamique fonctionne-t-elle? Le metteur en scène doit-il proposer des directions précises à ses acteurs, resituer un certain contexte ? « *Bien sûr, vous serez tenté de transformer le(s) premier(s) jour(s) de répétition en un séminaire universitaire durant lequel vous remplirez la tête de vos acteurs d'informations. Ne le faites pas ! En tant que metteur en scène, vous devez absolument tout savoir mais vous devez l'oublier au moment où vous commencez les répétitions. Ou plutôt, vous devez le rejeter en arrière-plan dans votre esprit afin d'avoir cette connaissance à votre disposition à chaque instant (...).* »¹⁰⁸. L'image de l'arrière plan est intéressante : cela signifie que les connaissances au sujet de la pièce, de

¹⁰⁶ Ibid. "Quality scholarship – for instance, the research on Shakespeare by Stephen Greenblatt, Jan Kott, Robert Weimann, André Müller and numerous others – certainly helps a director to understand the dramaturgic form of the play and its dramatic situations."

¹⁰⁷ Ibid. "Once the scenic work starts in rehearsal, you often arrive at a completely different perspective on the material, if you remain open and permeable for impulses that may suddenly arise. More often than not, you will discover the most vital and central questions only while rehearsing, almost (but never actually) by accident."

¹⁰⁸ Ibid., p. 143, "Of course, you will be tempted to turn the first day(s) of rehearsal into a university seminar where you fill your actors' heads with all this information. Don't! As the director, you must know absolutely everything, but you must forget it the moment you go into rehearsal. Or rather, you must put it to the back of your mind, so that you have this knowledge at your disposal at any minute (...)."

son histoire, de son contexte sont toujours présentes, même s'il s'agit d'une présence discrète, qui n'impose rien mais qui guide le travail. Elles ne déterminent pas à la mise en scène mais sont en même temps indissociables de l'œuvre d'Ostermeier.

En somme, le metteur en scène se doit de connaître l'histoire de la pièce, les différentes représentations qui en ont été faites, et les acteurs aborderaient le texte indépendamment de ces différentes connaissances. « *Vous connaissez très précisément l'image globale de la cohésion dramaturgique de la pièce. Cependant, les acteurs ne peuvent pas jouer des idées, des réflexions dramaturgiques et des concepts* »¹⁰⁹. Si les acteurs participent activement à l'élaboration de la mise en scène, c'est donc en suivant leur instinct ou leur technique professionnelle, et non pas en tant que dramaturges. Seuls le metteur en scène et le traducteur auraient à penser la question d'une cohérence globale d'un point de vue dramaturgique ou à réfléchir à l'histoire de la pièce. Cette séparation très claire entre le travail du metteur en scène et de l'acteur caractérise ainsi deux approches différentes du texte, qui dialoguent et se complètent l'une l'autre. « *Un des talents les plus importants du metteur en scène est ainsi la capacité à traduire les idées dramaturgiques abstraites venant du texte en des répliques sensuelles et vivantes qui stimulent l'imagination des acteurs et déclenchent leur jeu : ce moment durant lequel le texte de la pièce se transforme en jeu humain des acteurs est crucial.* »¹¹⁰. Ostermeier évoque ici une définition traditionnelle du dramaturge en tant que passeur qui permet au texte de prendre vie sur scène. Ce passage est guidé par les connaissances du metteur en scène mais aucunement imposé par lui. Jean-Marie Piemme écrit dans *Le Souffleur inquiet* : « *La dramaturgie procède donc de l'idée que ce qui est montré/ regardé exclut l'immotivé, le hasardeux, l'aléatoire (...)* »¹¹¹. Pourtant, on peut penser que le travail dramaturgique d'Ostermeier établit un équilibre entre des choix scéniques motivés par une connaissance de la pièce et des éléments qui naissent du travail des acteurs, parfois par le hasard des répétitions. A ce sujet, on peut citer différents éléments des répétitions de *Richard III* et de *Hamlet* : le moment où Hamlet met sa couronne à l'envers, devenue symbole de la

¹⁰⁹ Ibid. "You know precisely the big picture of the play's dramaturgic cohesion. Yet, actors cannot play ideas, dramaturgies and concepts."

¹¹⁰ Ibid., p. 144, "One of the most important skills of a director is therefore the ability to translate the abstract dramaturgic ideas of the playtext into sensuous and vivid prompts that ignite the actors' imagination and initiate the actors' play: this moment when the playtext turns into the actors' human play (Spiel) is crucial."

¹¹¹ Cité par J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, op. cit., p. 4.

pièce, est apparu lorsque Lars Eidinger décida de retourner la couronne, trop grande pour sa tête, pour qu'elle arrête de glisser¹¹².



La scène de combat finale de *Richard III* devait se dérouler entre Richard, Richmond, Stanley et Buckingham mais en voyant Eidinger s'entraîner seul pendant une pause, Ostermeier décida qu'il combattrait seul, dans le vide, lors de la dernière scène. Le travail dramaturgique du metteur en scène n'est donc pas fermé au hasard, mais au contraire attentif à la rencontre entre ses attentes, sa connaissance du texte et les différentes dynamiques en jeu sur le plateau. Si Dort écrit qu'il ne faut pas aller du texte vers la scène mais de la scène vers le texte¹¹³, le travail d'Ostermeier nous indique qu'une grande richesse peut être produite par un aller-retour vivant entre les deux, caractérisant son travail dramaturgique. Le va-et-vient entre page et plateau semble découler naturellement de toute mise en scène. Toutefois, la méthode d'Ostermeier a ses particularités. Jonathan Miller explique par exemple que ses mises en scène de Shakespeare se base sur une vision, un « bref éclair » qui lui inspire une

¹¹² Photographie issue de *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Peter Boenisch.

¹¹³ J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, op. cit.

image de la pièce¹¹⁴. Pour *Le Marchand de Venise*, l'image de Portia lui est apparue : l'actrice devait s'appuyer avec son coude sur une table pour dire la réplique « *the quality of mercy is not strained* ». A partir de cette « vision » il a pu déterminer son décor : la table impliquait que ce moment ne pouvait plus être situé dans une salle de tribunal. Cette vision est devenu le point central des décisions de mise en scène, et a donné sa structure à la pièce. Le travail d'Ostermeier ne semble pas s'organiser de la même manière. Du texte et de son contexte sont tirées des grandes lignes, qui structurent la mise en scène (pour *Hamlet* la question de l'identité et de l'action politique, pour *Richard III* la figure du Vice et la place de Richard dans le portrait de famille) et en cas de doute, c'est un retour au texte et aux motivations des personnages qui est privilégié, et non pas la volonté d'illustrer une vision particulière. Toutefois, chez Ostermeier, le texte ne prévaut pas non plus : il est à égalité avec le travail d'improvisation des acteurs pendant le temps des répétitions. C'est ici que la dimension de l'ensemble entre en jeu : le metteur en scène s'efface et n'est plus dans un rôle traditionnel, où il dirige seul sa troupe et assume toutes les décisions. Le dialogue entre attention prêtée au texte et capacité à travailler comme un ensemble, où chacun est libre de faire des propositions est ce qui caractérise le travail d'Ostermeier¹¹⁵.

B. Une esthétique des jointures

Thomas Ostermeier revendique dans son dialogue avec Gerhard Jörder une esthétique particulière : « *Je suis, si vous voulez, le petit frère des déconstructivistes – une fois que les grands frères ont tout cassé, quelqu'un doit ramasser les morceaux et les recoller ensemble. Et c'est ce que je fais. Mais toujours avec l'espoir que les raccords entre les morceaux soient visibles. Dans la culture japonaise il existe une expression pour cela : Kintsugi. Un objet de céramique est réellement beau seulement après avoir été cassé puis recollé. Rendre visibles les jointures est le but de l'esthétique. Je ne déconstruis pas, je reconstruis.* »¹¹⁶. Ainsi,

¹¹⁴ R. BERRY, *On Directing Shakespeare*, op. cit., p. 31.

¹¹⁵ On reviendra sur la question de l'ensemble en deuxième partie.

¹¹⁶ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Berlin, Theater der Zeit, 2015, p. 28, "I am, if you will, the little brother of the Deconstructionists – when the big brothers have torn everything apart, someone has to collect the pieces and put them together again. And that's what I do. But always in the hope that the joins between the pieces are visible. In Japanese culture they have an expression for it – Kintsugi. A ceramic object is only truly beautiful after it has been broken and put

Ostermeier se situe dans une sorte de chronologie. Après l'avant-garde post-dramatique, qui propose de déconstruire la fable et la notion de personnage, il viendrait donc reconstruire : cela implique qu'il ne propose pas de sauter l'étape de la déconstruction du texte pour simplement mettre en scène la fable et ses personnages. Au contraire, il s'agit de tenir compte de ce qui a été déconstruit et de l'intégrer en rendant les jointures visibles dans la mise en scène. L'image de la céramique japonaise est également révélatrice de la vision d'Ostermeier : cela sous-entend en effet que la mise en scène du texte théâtral est un art qui fait appel tant à une grande délicatesse, qu'à l'importance de la tradition, comme la céramique japonaise, symbole de finesse et de détails. Le soin apporté aux détails et au contexte de la mise en scène dans le travail d'Ostermeier pourrait faire écho à la notion du Kintsugi. Le terme de jointure est essentiel : il fait référence à une articulation, au point de raccord entre les deux morceaux d'un objet, d'une machine. Cela nous rappelle également le texte de Shakespeare, qui, comme l'expliquent Simon Palfrey et Tiffany Stern, n'était pas un ensemble unifié mais était divisé en différentes parties, chaque acteur recevant les répliques de son rôle et non pas le texte complet de la pièce¹¹⁷. Ostermeier pose le texte comme un ensemble dont les morceaux peuvent être décollés puis réassemblés, mais à la différence du texte tissu par exemple, il n'est pas possible de le défaire entièrement. Les morceaux restent compacts et cohérents, et donc reconnaissables. La mise en scène conçue comme objet a à voir tant avec l'art que l'artisanat, le savoir faire, d'où l'importance accordée par Ostermeier aux détails de chaque geste et de chaque enchaînement, parfois réglés comme une machine. Une esthétique serait donc à chercher dans les jointures du texte et de la mise en scène. Comment Ostermeier reconstruit-il alors *Hamlet* et *Richard III* ? Quelles sont ces jointures, et comment le metteur en scène les rend-il visibles ?

1. Rendre visible les jointures du texte

Une première étape dans cette esthétique est le rapport au texte traduit. En effet, il ne s'agit pas simplement de transposer Shakespeare dans la langue allemande. Le rapport au texte proposé par Mayenbourg est tout à fait particulier et correspond à cette esthétique

back together again. Making the joins visible is the goal of the aesthetic. I don't deconstruct, I reconstruct".

¹¹⁷ S. PALFREY et T. STERN, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

« *Kintsugi* », comme s'il s'agissait, plus que de traduire Shakespeare, de recoller les morceaux d'*Hamlet* et de *Richard III*, de redonner une structure tout en mettant la structure originale en question. Il est intéressant de noter que, pour décrire la traduction, Walter Benjamin utilisait aussi la métaphore d'une céramique brisée. Ainsi, Joanna Rajkumar explique : « *L'image employée par Benjamin des deux textes, original et traduction, "reconnaissables comme les morceaux brisés du langage plus grand, de même que des fragments sont les morceaux brisés d'un vase" ne veut pas dire que ces morceaux sont appelés à être réunis (...). Elle signifie au contraire qu'ils sont essentiellement fragmentaires.* »¹¹⁸. L'image du vase brisée correspondrait donc à l'essence même de la traduction, qui ne peut en aucun cas proposer une copie identique, mais qui propose différents morceaux, qu'il s'agit de recoller. Ce nouveau collage laisse cependant visible les marques de fragmentation : c'est également ce que semble revendiquer le travail de traduction de Mayenburg.

En observant en détail les deux traductions de Mayenburg, on constate plusieurs choses. D'abord, que le texte a été extrêmement raccourci : les deux pièces durent en effet deux heures trente, avec dans chacune des passages musicaux sans texte. Il est donc évident qu'une grande partie du texte shakespearien a été supprimée. Cependant on observe aussi que les passages conservés font preuve d'une traduction assez proche du texte, transposant la langue de Shakespeare dans un allemand clair et élégant. En regardant les deux mises en scène avec le texte shakespearien sous les yeux, on constate qu'il est assez facile de se retrouver dans le texte anglais écrit à partir du texte allemand oral, par exemple la scène d'ouverture de *Richard III*, qui ne présente pas de coupure ou de déplacement, ou la dialogue entre Hamlet et Ophélie dans la première scène de l'acte III, ou encore le monologue de Claudius dans la scène trois de la troisième partie¹¹⁹. Dans ces passages, il est extrêmement facile de retrouver le texte anglais. Le texte a donc été largement transformé par un procédé de réduction, mais les passages conservés restent très proches du texte shakespearien. Ce phénomène permet de mettre davantage en valeur le texte, d'en faire ressortir les points forts. Mayenburg et Ostermeier semblent s'amuser à secouer le texte, à le casser pour le recoller dans un ordre particulier qui en laisse voir les morceaux, collés les uns aux autres de manière

¹¹⁸ J. RAJKUMAR, « La tâche du poète-traducteur ou l'impossible geste poétique », *Revue Geste*, s. d., p. 4.

¹¹⁹ Pour une comparaison en détail du texte shakespearien et de la traduction de Mayenburg, se référer aux tableaux comparatifs en annexe.

plus ou moins visible. La volonté d'avoir très peu d'acteurs sur scène appartient également à cette dynamique. Le choix de monter *Hamlet* et *Richard III* avec un très petit ensemble est certes motivé économiquement, mais il s'agit surtout pour Ostermeier d'avoir tous ses acteurs engagés de la même manière dans la pièce, afin que personne n'ait de « petit » rôle et ne reste dans l'ombre d'Hamlet ou de Richard. Cependant, pour parvenir à jouer les deux pièces avec moins de dix acteurs à chaque fois, le travail de collage et de déplacement devient vital, afin que tous les rôles nécessaires à l'avancement de la pièce puissent être assurés. Le texte shakespearien devient ainsi un « *puzzle géant et complexe* »¹²⁰ comme l'explique Ostermeier : le besoin de déplacer, couper et recoller est ainsi une nécessité imposée par le choix d'une distribution resserrée. Il est vrai qu'au Globe, *Hamlet* pouvait sans doute être joué par une douzaine d'acteurs, mais le choix d'Ostermeier de jouer la pièce avec seulement six acteurs est assez radical¹²¹.

Cette dynamique du collage est rendue volontairement visible. Un des premiers cas à considérer est bien sûr la répétition par trois fois du « *Sein oder nicht sein* ». La pièce s'ouvre avec le monologue, manière pour Ostermeier de jouer avec les attentes du public en posant dès les premières minutes de la pièce ce passage connu de tous. Mais cette répétition est aussi représentative d'une esthétique des jointures. Ostermeier et Mayenburg savent que le « *Sein oder nicht sein* » sera d'emblée reconnu. Ils attirent donc l'attention du spectateur sur la structure du texte, l'invitant à penser dès l'ouverture de la pièce que le monologue n'est pas « à sa place habituelle ». Plus qu'une traduction de *Hamlet*, nous aurions à faire à un collage de *Hamlet* : Mayenburg s'amuse à en déplacer les morceaux pour nous laisser voir cette esthétique des jointures. Mayenburg ne se contente pas d'utiliser le monologue de Hamlet comme un leitmotiv qui structure la pièce : plusieurs changements ont lieu. La première scène du premier acte est supprimée (il est d'ailleurs étonnant de noter que le premier vers « *Who's there ?* » qu'Ostermeier évoque à de nombreuses reprises dans ses écrits et interviews et qui a guidé toute sa réflexion sur la pièce, soit supprimé) et est remplacée par l'enterrement du père de Hamlet, scène qui n'existe pas dans le texte. C'est à l'acte IV et à l'acte V que les plus grosses modifications sont faites avec plusieurs scènes et répliques déplacées et regroupées avec d'autres passages (notamment l'annonce de la mort d'Ophélie déplacée dans la première

¹²⁰ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 200. « *Marius and I are currently trying to resolve what seems like a huge and complex jigsaw.* »

¹²¹ A. GURR, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2008.

scène de l'acte V) et cinq scènes supprimées¹²². Dans *Richard III*, l'ordre du texte est davantage respecté, mais une attention spéciale est plutôt portée aux transitions : dans *Hamlet* le passage d'une scène à une autre est plus difficilement détectable car tout s'enchaîne sans pause. Au contraire dans *Richard III*, chaque scène se finit par un moment fort (rap de Lars Eidinger, mort d'un personnage, répliques dites en haussant la voix) et est suivie systématiquement par une transition musicale (principalement à la batterie), comme pour séparer visiblement chaque morceau du texte. C'est aussi lors de ces transitions que l'usage de la vidéo est le plus important.

Selon Florence March, le texte shakespearien se prête particulièrement à ce jeu :

« L'adaptation du théâtre pour le théâtre révèle au grand jour les sutures textuelles qui résultent des greffes, excisions, amputations, fractures, et réductions, décollements, déboîtements, et autres déplacements organiques. D'une certaine manière le théâtre élisabéthain, connu pour sa violence spectaculaire, semble se prêter particulièrement bien à l'exploration chirurgicale comme mode opératoire de l'adaptation. »¹²³.

Cette description semble particulièrement adaptée aux deux traductions de Mayenburg. L'acte chirurgical consiste principalement à éliminer (le superflu?) pour proposer au spectateur les morceaux les plus importants en sélectionnant seulement certains personnages avec une distribution resserrée, et certains passages de la pièce. Cependant, les coupures appartiennent elles aussi au texte : comme l'explique Gabriel Egan, le texte transmis à l'imprimeur ne constituait pas le texte joué, mais un texte destiné à être lu, constitué de passages qui avaient été élagués lors des représentations¹²⁴. Ce qui est particulier dans le travail de Mayenburg et d'Ostermeier n'est pas tant que le texte ait été réduit (ce qui est habituel dans la représentation des textes de Shakespeare) mais c'est que ces coupures mettent certains morceaux du texte en lumière et cherchent à être visibles. Le passage des vers anglais à la prose allemande est ainsi à prendre en compte : il s'agit de rendre le texte audible pour le public contemporain et également d'en faire ressortir les jointures. Le public ne peut plus se

¹²² On observe assez bien que *Hamlet* présente plus de modifications textuelles que *Richard III* à partir du graphique présenté en annexe.

¹²³ F. MARCH, *Shakespeare au Festival d'Avignon*, op. cit., p. 96.

¹²⁴ G. EGAN, *The Struggle for Shakespeare's text: Twentieth-Century Editorial Theory and Practice*, Cambridge, 2013. A ce sujet, on peut aussi voir : S. PALFREY et T. STERN, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

laisser bercer par le rythme régulier du vers blanc (« *blank verse* »): le texte prend ainsi un aspect plus singulier, nouveau, qui attire l'attention.

« La traduction de Marius cherche à rendre le texte de Shakespeare intelligible. Il est impossible de transposer le vers blanc rimé de l'anglais original dans l'allemand contemporain. Marius se concentre principalement sur le sens et utilise un rythme libre et variable et assez souvent il arrive en fait à une approximation assez proche du vers blanc et de son motif iambique.»¹²⁵.

Cette intelligibilité du texte est visible quand on regarde les coupes faites au texte : de nombreuses périphrases sont remplacées : « *the guilty kindred of the Queen* » (acte I, scène 2, vers 138) devient « *Bruder Rivers* ». Le personnage est désigné directement, ce qui facilite la compréhension du texte. Par ailleurs, les répliques de certains personnages, divisées en plusieurs scènes dans le texte, sont regroupées dans la même scène chez Mayenburg, par exemple les échanges de Hamlet avec Horatio entre la scène 2 et la scène 4 du premier acte sont regroupés juste avant l'apparition du fantôme dans la scène 4. Les entrées et sorties des personnages sont moins fréquentes, ce qui évite le besoin de transitions et donne un texte plus compact, et plus cohérent.

Ce mode de traduction particulier est intéressant car il produit une sorte de double effet : à la fois la reconnaissance du texte par la familiarité de son sens et le sentiment d'entendre quelque chose qui se rapproche du vers blanc, et en même temps un aspect d'étrangeté puisque le texte ne respecte plus la forme shakespearienne, et que les nombreuses coupes rendent saillants certains passages¹²⁶. Ce double effet fait partie d'une esthétique des jointures: le texte lui-même est rendu visible, cassé puis recollé par la traduction. Le travail de Mayenburg rend visible les morceaux d'un vers blanc déconstruit puis « recollé », à la fois reconnaissable mais plus tout à fait identique. On peut citer à ce sujet un passage du *Hamlet* d'Ostermeier, lorsque la reine Gertrude remercie Guildenstern et Rosencrantz. Dans le texte de Shakespeare, on trouve « *Thank you Guildenstern and gentle Rosencrantz* » (édition Arden Shakespeare) prononcé d'abord par le roi puis repris par la reine. La réplique de cette dernière devient dans le texte allemand de Mayenburg : « *Danke Guildenkrantz und netter*

¹²⁵ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 199. "Marius' translation aims at making Shakespeare intelligible. It is impossible to transpose the rhymed blank verse from the original English into German (...) Marius primarily concentrates on the sense and uses free verse variable rhythm, and quite often he does in fact arrive at a close approximation of blank verse and its iambic pattern."

¹²⁶ On reviendra à la question de la traduction et de son effet sur le public en troisième partie.

Rosenstern ». Cette confusion de la reine produit bien sûr un effet comique et souligne le fait qu'elle est davantage une marionnette du roi que son égal. Mais on peut aussi penser que ce jeu de mot est révélateur de la dynamique de traduction, qui n'est pas simplement une reproduction à l'identique (comme dans le texte de Shakespeare où Gertrude répète les paroles du roi) mais une transformation où les morceaux se défont, se mélangent et se recollent sans être totalement les mêmes, comme si Mayenburg proposait ici un clin d'œil à cette esthétique des jointures.

On observe également cette question du collage dans *Richard III* avec l'insertion à plusieurs reprises de répliques en anglais, écho au texte shakespearien qui a lui aussi été « recollé », rajouté au texte allemand, par exemple lors de l'ouverture de *Richard III*. Après avoir commencé son monologue en allemand, Lars Eidinger reprend les huit premiers vers en anglais, puis les vers 14-15 et 30-31, avant de reprendre le texte en allemand. Dans *Hamlet* le phénomène est moins fréquent, mais Eidinger cite deux vers du texte avant de commencer la représentation de son « mousetrap » : « *the play's the thing/ wherein I'll catch the conscience of the King.* » (acte III, scène 1, vers 359-340). La construction d'une alternance entre les scènes où Richard est seul et s'adresse au public et les scènes où il est avec les autres personnages est également à prendre en compte. Cette construction donne d'une part un rythme dynamique au texte, mais permet aussi une alternance de vignettes, de passages entre la vie privée de Richard, où il enlève son masque, et sa vie publique, où il trompe son entourage. Cette dissociation claire sert ainsi à la fois le sens général de la pièce et son esthétique des jointures. A cela s'ajoute l'usage particulier du micro, associé aux manigances de Richard, principalement utilisé lors de ses monologues. L'objet est extrêmement intéressant, car il est un accessoire de fête (on le voit particulièrement dans la première scène avec les confettis qui tombent du plafond et le micro qui se balance) : il amplifie la voix et permet de s'adresser à un large public. Paradoxalement, il nous donne aussi accès, par la lumière et la vidéo, à l'intimité de Richard, dont le visage est filmé en gros plan et qui l'utilise pour se confier au public. L'alternance de passages avec ou sans micro conduit à une superposition des voix, comme si plusieurs Richard se succédaient : un Richard narrateur, en communication avec le public, un Richard flatteur, un Richard manipulateur, complotant seul... La superposition de ces différents rôles s'accompagne de la superposition des modes de parole dans la pièce (narrateur/personnage) et des interlocuteurs (public/acteurs). Le rôle du narrateur est particulièrement présent au début de la pièce, où s'alternent le monologue de Richard et les scènes de fête avec les autres personnages. Quand il est seul sur scène, Richard se fait narrateur, dans une ambiance intimiste avec seulement la lumière du micro pour

éclairer son visage, puis avec la lumière, la musique et la présence des autres acteurs, il abandonne le micro et sort de la sphère privée, partagée avec le public, pour retourner à la sphère publique incarnée par les autres personnages. La scène de séduction de Lady Anne illustre également ce processus : quand il quitte la scène, Eiding se retourne vers le public et s'adresse directement à lui. Il attend des spectateurs une réaction et devient le commentateur de la scène précédente. Cet effet de superposition rend ainsi visible la construction de la pièce et les différents points de raccord entre ces rôles et ces voix qui s'entremêlent.

Ainsi, à la fois traduction et adaptation, le texte produit par Mayenburg et Ostermeier développe une esthétique particulière qui illustre leur rapport au texte shakespearien. Comme l'explique Florence March : « *Ouvrant les portes de son laboratoire, l'adaptation donne à voir la fabrication du texte, sa trame et ses coutures.* »¹²⁷. Cette dynamique de l'adaptation est ainsi à voir dans la traduction du texte et dans les différents dispositifs de sa mise en scène.

2. Les jointures de la mise en scène et la question du montage

Cette esthétique des jointures ne caractérise pas seulement le texte et sa traduction. Un autre élément marquant est l'usage de la vidéo, qui produit différents effets. La thématique du montage est centrale tant dans *Hamlet* que dans *Richard III*, et nous allons voir comment la vidéo participe d'une volonté de montrer les jointures de la mise en scène, les différents points de raccord qui montrent le texte shakespearien non pas comme une unité, mais comme le réassemblage particulier des différents éléments qui le constituent. Le montage consiste en effet à assembler plusieurs éléments pour qu'ils forment une séquence, dont les transitions peuvent être rendues visibles ou non. Cette technique appartient donc pleinement à l'esthétique du metteur en scène.

Il s'agit d'abord pour Ostermeier, par le biais de la vidéo, d'attirer l'attention du spectateur sur certains points de la mise en scène, d'ajouter des petites vignettes indépendantes qui se superposent à l'action sur scène, produisant à la fois un effet complémentaire qui enrichit ce qui se passe sur le plateau et une fragmentation de la mise en scène. Thomas Ostermeier utilise fréquemment le support de la vidéo, il a travaillé avec Stéphane Dupouey de *Before Sunrise* à *Richard III* en passant par *Hedda Gabler*, où la vidéo était centrale dans la caractérisation du personnage principal. Dupouey effectue une véritable

¹²⁷ F. MARCH, *Shakespeare au Festival d'Avignon*, op. cit., p. 96.

transformation de l'image : quelques prises vidéo vont être reprises, modifiées, avant d'être insérées dans la mise en scène. « *Aucune image ne reste telle qu'elle est* »¹²⁸. Ses vidéos visent à s'intégrer pleinement à la recherche de la compagnie. Il ne s'agit pas simplement de compléter la mise en scène : la vidéo en fait pleinement partie. Sébastien Dupouey explique que la scénographie est ainsi au cœur de sa réflexion : « *Les questions qui me préoccupent le plus sont les suivantes : comment ajouter au plateau, ou le réduire, comment le compléter ou entrer en échange avec l'espace, et pas seulement avec l'histoire, les acteurs, ou la conception du metteur en scène.* »¹²⁹. La vidéo participerait ainsi à l'architecture du plateau, elle a le pouvoir de modifier l'espace. On le remarque autant dans *Hamlet* et dans *Richard III* : le rideau de perles sert d'écran de projection dans *Hamlet*, une caméra est intégrée au micro de Richard. Les accessoires ont ainsi une double fonction : à la fois accessoire de jeu ou élément de décor, et support pour la vidéo. Si la vidéo est aussi importante dans le travail d'Ostermeier c'est qu'elle sert plusieurs buts.

L'un des premiers éléments est l'attention prêtée aux détails par la caméra. Le but est de montrer aux spectateurs des éléments qu'ils ne pourraient pas percevoir eux-mêmes, d'attirer l'attention sur certains aspects de la pièce, en somme de guider le regard du public. On le remarque particulièrement dans *Hamlet* puisque le personnage éponyme filme de très près certains éléments, par exemple des détails du banquet, et attire le regard du spectateur sur la nourriture, ou sur certains visages en plan rapproché. « *Dès le départ, j'ai compris que Thomas était presque obsédé par les détails. Il voulait rendre visible des tous petits détails du jeu des acteurs grâce à la vidéo et ce fut l'une de ses passions, que nous avons cherché à satisfaire ces dernières années au cours de nombreuses productions, notamment Hedda Gabler et Hamlet.* »¹³⁰. Cette importance accordée aux détails participe de cette esthétique des jointures: ce sont les morceaux de la mise en scène qui sont mis en avant, le matériau brut qui est mis en valeur en quelque sorte. Si la traduction met en avant la matière du texte, la vidéo souligne la « texture » du jeu des acteurs en accentuant des micro-détails présents sur scène.

¹²⁸ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. « Making Theatre with Thomas Ostermeier », p. 56., « *No image stays as it is.* ».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 56, « *Questions that occupy me a lot are how you can add to the set, or reduce it, how to complete it, or enter into an exchange with the space, and not just the plot, the actors, or the director's concept.* ».

¹³⁰ *Ibid.* « *From the start I quickly realized that Thomas is almost fixated on details. He wanted to make tiny aspects of the actors' play large through video, and this was one of his obsessions which we tried to fulfill over the course of several years and numerous productions, including Hedda Gabler and Hamlet.* ».

De plus, elle permet de montrer les acteurs comme des acteurs et non comme des personnages: le fait de les filmer sur scène et de projeter leur image en simultané rompt l'illusion d'un monde réaliste qui existe en soi, tout en illustrant parfaitement le texte et l'obsession de Richard pour son reflet. Ostermeier utilise ainsi la vidéo dans un double processus : elle vient faire écho au texte, et lui permet de filmer ses acteurs en train de faire du théâtre, ce qui nous invite à remarquer davantage la structure de la pièce. Le support vidéo vient souligner l'idée d'un collage entre différentes techniques, différents passages du texte déplacés et superposés, différentes manières de montrer les acteurs au public.

La vidéo est également une manière de mêler différents modes narratifs. « *En plus de sa fascination pour les petits détails, la seconde obsession de Thomas (...) est d'utiliser la caméra comme une sorte de journal intime, comme un moyen de créer une connexion avec les sentiments intérieurs du personnage : cela nous mène directement de Hamlet à Richard III.* »¹³¹. Il est intéressant de voir que la vidéo se focalise non seulement sur les détails de la pièce, tous les petits éléments non accessibles physiquement au public à cause de la distance qui le sépare de la scène, mais aussi sur le personnage principal, donnant accès à son monde intérieur. Il s'agit, par la vidéo, de montrer ce qui est caché, inaccessible. Ainsi, le travail de montage ne consiste pas uniquement à « recoller » les morceaux cassés, mais à ajouter un nouveau regard sur la pièce. Dans le cas de *Hamlet*, la caméra et la vidéo live deviennent des armes : en filmant en direct son entourage, il propose un éclairage nouveau sur l'action et nous donne une sorte de point de vue interne, et dédouble le regard du spectateur entre action globale et intériorité du personnage. « *L'usage de la vidéo live pour montrer le point de vue de Hamlet en temps réel ajouta une perspective bien différente sur la question de sa folie. Nous voulions utiliser une caméra sans fil et avons testé plusieurs techniques de transmission. Nous avons fini par choisir de manière délibérée un mauvais transmetteur, bruyant, produisant un signal très étrange. Ce signal vidéo sombre, brut, sale, allait de pair avec le contraste produit entre l'architecture scénique de Jan, sombre et froide et les éléments vivant que Thomas y ajouta.* »¹³². L'étrangeté du signal vidéo utilisé apporte un caractère inquiétant

¹³¹ Ibid., p. 59, "In addition to his fascination with tiny details, Thomas's second obsession (...) is using the camera as a kind of diary, as a mean to create a direct connection with the characters' inner feelings; this leads from Hamlet straight to Richard III."

¹³² Ibid. "The use of live video to show Hamlet's perspective in real time added quite a different perspective to the central question whether he is mad or not. Practically, we wanted to use a wireless camera and tested a number of transmission technologies. We eventually very deliberately settled on a transmitter with a bad and noisy, very strange signal. This dark, rough and dirty video signal perfectly matched the contrast of Jan's dark and cold stage architecture with the living elements that Thomas adds to it."

à l'univers entourant Hamlet, accentué par le dispositif scénique. La vidéo vient en quelque sorte mettre en question tout ce qui pourrait sembler évident, en diffractant le regard du spectateur. L'abstraction des vidéos, renforcée par la projection sur le rideau de perle, qui, lui aussi, diffracte l'image, donne un aspect chaotique à la pièce qui vient remettre en question l'idée que ces différents morceaux collent les uns aux autres. L'esthétique des jointures n'est pas un collage parfait mais se caractérise par une sorte de décalage qui montre au spectateur que ce nouvel assemblage des « morceaux » de *Hamlet* ou de *Richard III* n'est pas sans ambiguïté. Le personnage de Hamlet gagne en profondeur et en complexité : la teinte verte donnée à son visage par la vidéo lui donne un aspect inquiétant, fantomatique. La question de sa folie prend une teinte différente, puisque son visage apparaît comme une sorte d'hallucination déformée. La vidéo remet en quelque sorte le réel en cause : rien n'est tel qu'il semble être. Ainsi, la vidéo ouvre la scène à d'autres espaces : dans *Richard III*, le montage vidéo sert également de source d'éclairage et projette des images de paysages (champs, nuages, oiseaux). Plusieurs espaces se superposent : le dispositif scénique de Jan Pappelbaum dans lequel se déroule l'action, clos, qui ne présente pas d'ouverture ou d'issue possible, et un autre espace ouvert par la vidéo qui tantôt referme le premier espace sur lui-même par la projection en gros plan du visage de Richard, tantôt s'ouvre sur un « ailleurs ». L'espace scénique n'est donc plus une unité simple et non problématique : elle est fragmentée au travers du montage vidéo. Au fond, cette esthétique des jointures est aussi une esthétique de la déformation. L'objet cassé puis recollé n'est plus identique, il ressemble à quelque chose de connu mais en même temps présente une étrangeté qui l'empêche d'être familier. La caméra intégrée au micro dans *Richard III* permet de projeter en très gros plan le visage de Lars Eidinger. Son visage est ainsi déformé, reconnaissable mais difforme, étrange, ce qu'accroît le corset, la bosse et le pied-bot que porte l'acteur.

Cet usage du montage vidéo est essentiel car il établit un lien fort entre le cinéma et le théâtre, et ce n'est pas anodin pour Ostermeier, qui déclare justement dans plusieurs écrits (nous y reviendrons plus tard) que le théâtre doit s'adapter à un monde de l'accélération. Cette accélération est produite par l'omniprésence de la télévision et du cinéma et donc du montage qui permet de changer en un instant de lieu, de personnage, d'angle de vue. Jacques Aumont explique, reprenant Goddard, que le montage est « *la seule invention du cinéma* »¹³³. Le montage permet en effet de ne pas avoir toujours le même plan fixe et unique, mais de donner

¹³³ J. AUMONT, *Le montage. « La seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, 2015.

du sens à l'image. Comme l'explique Aumont, « *le cinéma narratif reste (...) hégémonique* »¹³⁴ : c'est justement la question du récit et de la narration qui est cœur du travail d'Ostermeier. L'usage du montage au sein de ses mises en scène est une manière intéressante de faire le lien entre théâtre et cinéma et de renforcer l'aspect narratif de son œuvre, tout en multipliant les points de vue, ce qui rejoint notre thématique des jointures et du Kintsugi. Aumont distingue deux types de représentation dans le montage : la représentation discursive « *fondée sur l'éclairage artificiel, la discontinuité, l'absence d'ancrage référentiel* », et la représentation diégétique, « *fondée sur une certaine continuité des actions et des gestes, un éclairage diurne (...) la présence de personnages* »¹³⁵. Dans nos deux mises en scènes, on rencontre chaque type de représentation. Dans *Hamlet* comme dans *Richard III*, la caméra qu'actionne le personnage principal renvoie à une représentation diégétique, qui présente le visage du personnage et est en rapport avec l'action, vient l'illustrer. En revanche, les images projetées en fond, sur le rideau de perle dans *Hamlet*, sur le mur dans *Richard III* correspondent à la représentation discursive. Dans *Hamlet*, on voit essentiellement des cellules et des bactéries filmées comme par un microscope, dans *Richard III* des vols de corbeaux. Ces images sont en discontinuité, elles viennent jeter une étrangeté sur la scène, et rompent avec le simple fil narratif. La rencontre entre les dynamiques du montage et les dynamiques théâtrales sont ainsi centrales dans le travail d'Ostermeier.

L'usage de la vidéo fait pleinement partie de notre réflexion sur l'esthétique des jointures pour plusieurs raisons. Le montage est par essence lié à cette esthétique puisqu'il s'agit d'assembler plusieurs morceaux d'images et de vidéos. C'est aussi ce que revendique Sébastien Dupouey : il ne s'agit pas pour lui de réaliser un montage linéaire racontant une histoire, mais d'ajouter à la complexité de la pièce, de lui donner une ambiguïté et une étrangeté en diffractant les visages et les espaces. L'aspect du collage amène également le spectateur à reconnaître le texte shakespearien, tout en distinguant ses différents points de jointures, sa construction. La vidéo est un moyen d'attirer son attention et de susciter sa réflexion.

¹³⁴ J. AUMONT, M. MARIE et P. NATHAN, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1993, p. 91.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 131.

3. Interaction et participation

Cette esthétique de la suture nous permet de nous interroger sur l'interaction particulière proposée avec le public dans les pièces d'Ostermeier. Ce jeu entre familiarité et étrangeté évoqué auparavant a un impact sur les perceptions du public. Il s'agit de prendre ce que le public connaît ou attend, et d'en proposer une image particulière. L'idée d'un objet détruit puis reconstruit implique que le spectateur reconnaisse les différents morceaux, les identifie, et observe comment ils ont été recollés ensemble. Le type de beauté du Kintsugi vient de la possibilité de remarquer les morceaux de l'objet, les points de raccord. Cette esthétique se prêterait donc particulièrement au texte shakespearien, qui, plus connu que d'autres textes théâtraux, peut être reconnu par les spectateurs. Si Shakespeare est constamment représenté, dans de nombreux théâtres et à travers le monde, cela implique une habitude de certains spectateurs à aller voir ses pièces. En se jouant de ces habitudes, Thomas Ostermeier interagit ainsi particulièrement avec un public lettré, qui vient voir la pièce avec la connaissance du texte.

La présentatrice d'Arte Marie Labory annonce avant la diffusion en direct de la première de *Richard III* à Avignon le 6 juillet 2015 qu'il y aura dans la pièce « *une succession de violences sanglantes comme dans tout bon Shakespeare* ». L'expression « *comme dans tout bon Shakespeare* » est particulièrement intéressante. Il y aurait donc un « bon Shakespeare », de même qu'il y aurait « un bon polar » ou une « bonne comédie romantique » : Shakespeare passe du statut d'auteur à celui de genre, connu et attendu, proposé comme gage de qualité. Les œuvres de Shakespeare auraient donc un aspect rassurant et habituel, avec lequel le spectateur, que ce soit au théâtre ou à la télévision, ne prend pas de risque et sait qu'il va passer un bon moment. Ostermeier s'amuse avec cette dimension : il s'appuie sur la force d'attraction de l'œuvre shakespearienne, et, en répétant les répliques les plus connues en allemand avec *Hamlet*, en anglais et en allemand avec *Richard III*, il satisfait son public. Il semble évident que le choix de deux pièces de Shakespeare n'est pas un hasard. En s'attaquant à *Hamlet*, Ostermeier aborde non seulement Shakespeare et toute la « bardôlatie » qui l'entoure, mais aussi un Hamlet qui a sa propre existence : « *Pour nous, aujourd'hui, Hamlet est devenu l'un de ces personnages shakespeariens, comme Shylock ou Romeo, qui existent indépendamment de la pièce (...). Ainsi, dans la culture populaire d'aujourd'hui, qui comprend les dessins animés, les blagues, et les sketches à la télévision, Hamlet est toujours un jeune homme fragile émacié, vêtu de noir, tenant un crâne, et*

entonnant de manière solennelle « être ou ne pas être », une image qui associe au moins deux scènes différentes et transforme le personnage en une mauviette pensive. »¹³⁶. Cette réflexion de Richard Hornby amène plusieurs remarques. D'une part que le choix de *Hamlet* est un choix essentiel dans la carrière du metteur en scène : il s'agit de LA pièce en quelque sorte, celle à laquelle se sont confrontés et se confrontent encore beaucoup de metteurs en scène dans leur carrière. Les attentes et la difficulté ne peuvent donc qu'en être augmentées. D'autre part, et cela est intimement lié à la difficulté de représenter *Hamlet* aujourd'hui, le personnage d'*Hamlet* semble doté d'une existence propre, apparaissant en de nombreuses circonstances et dans différents contextes¹³⁷. Cette existence propre n'a cependant pas conduit, selon Hornby, à une diversification de ses représentations, mais au contraire à la production de l'image stéréotypée d'un *Hamlet* mélancolique et inactif, un crâne à la main. Il semble particulièrement intéressant de confronter cette image avec celle proposée par Ostermeier et Lars Eidinger. Le metteur en scène et son acteur fétiche caractérisent tous les deux leur *Hamlet* de « *spoilt brat* », enfant gâté et narcissique. L'aspect solennel évoqué par Hornby est remplacé par un *Hamlet* plus complexe, centré sur lui-même, exubérant, exalté et clownesque. Pour Ostermeier, il s'agit de voir dans *Hamlet* une représentation de l'homme moderne. « *Ce genre d'ego trip extatique, cet excès d'amour propre, ce désintérêt complet pour les procédés politiques, cette ignorance dédaigneuse avec laquelle les gens opèrent sur les réseaux sociaux et s'exhibent, c'est une caractéristique distinctive d'une partie de cette génération.* »¹³⁸. Eidinger vient briser une image très sérieuse et stéréotypée de *Hamlet*, héros torturé, fragile et méditatif. Ostermeier en fait un personnage plus dynamique, non pas dans le sens où il est

¹³⁶ R. HORNBY, « Two Hamlets », *op. cit.*, p. 122, « *For us today, Hamlet has become one of those Shakespearean characters like Shylock or Romeo, who exist independently from the play so that even illiterate morons like American university undergraduates know of them, despite never having seen or read Shakespeare (...). Thus in popular culture today, including cartoons, jokes, and comedy skits on TV, Hamlet is always a gaunt, frail, youth, dressed in black, holding a skull and solemnly intoning "to be or not to be" an image that conflates at least two different scenes and turns the character into a wistful wimp.* ».

¹³⁷ On peut citer, outre un grand nombre de mises en scène chaque année, quelques exemples plus populaires : la comédie musicale de Broadway *Hamlet !*, le jeu vidéo *Hamlet* (le héros doit sauver sa petite amie Ophélie des griffes de Claudius), et des références au personnage dans de nombreux films et séries télévisées, notamment *Pretty Little Liars*, *Skins*, *South Park*, *The Simpsons*, *Le Roi lion* ou encore *Star Wars : The Empire Strikes Back*.

¹³⁸ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, *op. cit.*, p. 225, « *This Hamlet is a spoilt brat and of course, that is a very common phenomenon. That kind of ecstatic ego trip, that excess of self-love, that complete disinterest in political processes, that dismissive ignorance with which people operate in social media and show themselves off—that is a distinguishing characteristic of parts of that generation.* ».

plus actif dans la pièce, mais dans le sens où son jeu physique vient briser une certaine forme d'immobilité. Le Hamlet d'Eidinger se roule dans la boue, il hurle, a des tics (on pense notamment aux mouvements répétés des mains à de nombreuses reprises lorsqu'il éternue, accompagnés de jurons « *Ficken, ficken, ficken* »¹³⁹), il creuse la terre, court, saute sur la table du banquet... C'est un Hamlet fébrile et agité qui nous est montré. Le Hamlet proposé par Ostermeier et Eidinger fait voler en éclat cette image stéréotypée construite par diverses représentations du personnage. A cela s'ajoute le physique particulier de Lars Eidinger : « *Avec sa peau blafarde, son visage flasque et ses cheveux hirsutes, il est la personne au physique le plus banal qu'on puisse imaginer. Aux Etats-Unis (...), il ne serait jamais choisi pour jouer Hamlet car il ne correspond pas au stéréotype d'un intellectuel maigre et expressif.* »¹⁴⁰. Cette question de non-conformité avec le stéréotype de Hamlet est absolument essentielle : il ne s'agit pas d'un hasard, mais bien d'une volonté. C'est ce que semble confirmer la répétition à trois reprises du « *Sein oder nicht sein* » : le monologue tant attendu par le public lui est donné d'emblée et trompe ses attentes, comme s'il arrivait trop tôt, et invitait le spectateur à revoir ses désirs. De même, dans *Hamlet*, jamais Lars Eidinger ne prend un crâne dans ses mains : Ostermeier prive ainsi le public d'une référence attendue. Cette connaissance des enjeux de la pièce, des stéréotypes véhiculés à son sujet permet au metteur en scène d'intégrer ou de rejeter certaines références, ce qui lui donne le pouvoir de jouer avec le plaisir du public. Il lui accorde parfois le plaisir de la reconnaissance mais décide de l'en priver à d'autres moments. Ce jeu pose donc une relation d'interaction avec le public, à partir des stéréotypes qui caractérisent les deux pièces abordées.

Le public des pièces d'Ostermeier est également invité à participer à de nombreuses reprises. Il s'agit d'abord de rendre le public actif dans sa réception de la pièce. A cet effet, on peut souligner que l'esthétique des jointures évoquée auparavant conduit le spectateur à être attentif aux différentes parties et imbrications de la pièce, à remettre en question ce qu'il voit, à chercher davantage à reconnaître « son » *Hamlet* ou « son » *Richard III*. Le jeu avec les images stéréotypées des deux pièces fait appel au public et à ses attentes, à ses connaissances.

¹³⁹ « Lars Eidinger, comédien-roi », dans l'émission *La grande table*, Paris, France Culture, 23 juin 2017, 28 minutes, sur ses sources d'inspiration pour Hamlet, notamment le syndrome Gilles de la Tourette.

¹⁴⁰ R. HORNBY, « Two Hamlets », *op. cit.*, p. 128, « *With his pasty skin, flabby face and shaggy hair, he is the most ordinary-looking person imaginable. If he were an American, (...) he would certainly never get cast as Hamlet because he does not fit the stereotype of a lean, soulful intellectual; if anything, he looked like an overweight, not-too-bright grocery clerk, an impression he enhanced by wearing a fat suit to look heavier.* ».

Mais l'interaction avec le public ne se limite pas aux images proposées sur scène. Le spectateur est interpellé et inclus dans la mise en scène. Dans *Richard III*, la quasi totalité des entrées se font non pas par la scène mais par le parterre. La salle, dès le début du spectacle, est intégrée dans l'espace de jeu. A plusieurs reprises les acteurs descendent de scène et continuent à jouer dans le public, que cela soit pour *Hamlet* ou *Richard III*. Il est évident que le dispositif scénique mis en place pour *Richard III* ne fait qu'accentuer ce rapport : le public est au niveau des acteurs, et cette proximité intensifie les différentes interactions. Eidinger porte également cette dimension interactive et participative. Plusieurs fois, il propose des improvisations qui interrompent le déroulement de la pièce et discute avec les spectateurs, leur pose des questions, leur fait des reproches. Ainsi, sur France Culture, il expliquait avoir interpellé une femme dans le public qui détournait les yeux devant sa nudité dans *Richard III* : « *Je veux communiquer et on regarde toujours comment l'autre va réagir, et quand je perds l'autre, je suis perdu moi-même. J'étais nu sur scène, et elle a pris son programme et l'a mis devant elle. Alors je lui ai demandé pourquoi elle ne regardait pas et je me suis assis au premier rang pour la provoquer.* »¹⁴¹. Plus tard dans l'interview, Eidinger évoque le double sens du verbe allemand « *Unterhalten* », qui caractérise sa relation avec les spectateurs : il s'agit pour lui à la fois de divertir et de communiquer. D'où son rapport très étroit tissé avec le public. L'interaction avec celui-ci passe ainsi par différents modes : les improvisations, les apostrophes du public, les réactions en direct à ce qui se passe dans la salle (scène et public). Eidinger n'hésite pas à réprimander son public lorsque un téléphone sonne par exemple. « *Ce quatrième mur est un vaste mensonge. Moi j'essaye d'être sincère, je sais qu'il y a des personnes qui me regardent et en tant qu'acteur j'essaye toujours de montrer que je joue, que je ne suis pas Hamlet, que je ne suis pas Richard, je suis Lars Eidinger qui joue et pour moi c'est beaucoup plus sensuel.* »¹⁴². C'est ce rapport à son rôle, ce recul entre acteur et personnage, qui permet à Eidinger de réagir à ce qui se passe dans le public. Ainsi, la communication ne se fait plus seulement dans un sens, des acteurs vers les spectateurs, mais dans les deux sens, le comportement du public influençant le déroulement de la pièce. Ce rapport au public passe aussi par des jeux intralinguistiques. Certaines répliques sont en anglais, comme une sorte de « *teasing* » des répliques les plus connues, dites en anglais puis en allemand ou l'inverse. Richard joue également le rôle d'un maître de cérémonie, invitant le public, en anglais ou en français, à applaudir. Ce passage dans d'autres

¹⁴¹ « Lars Eidinger, comédien-roi », *op. cit.*.

¹⁴² *Ibid.*

langues que l'allemand permet un contact plus direct avec le spectateur, qui est pris à témoin et moqué. Il ne s'agit pas d'un rapport flatteur avec le public : celui-ci est au contraire scruté, interpellé, critiqué, remis en question. Cela ne se fait d'ailleurs pas sans violence. Dans la même interview, Eidinger évoque ainsi des moments d'improvisation qui se sont éternisés et enlisés, comme lors d'une performance à Londres où plusieurs membres du public se sont levés, sont partis ou lui ont crié de se taire, d'arrêter. Ainsi cette interaction avec le public, cette participation et communication à deux sens n'est pas sans prise de risque, mais c'est peut-être justement ce qui en fait la saveur et l'imprévisibilité¹⁴³.

C. Le texte shakespearien : un laboratoire théâtral

L'esthétique « *Kintsugi* » que nous venons d'évoquer s'inscrit dans une dimension plus vaste: Ostermeier utilise le texte shakespearien comme un véritable laboratoire théâtral où il expérimente avec l'héritage culturel shakespearien plutôt que de le considérer comme un canon mythique et mythifié.

1. L'usage des accessoires

Le rapport à la théâtralité est essentiel, tant dans *Hamlet* que dans *Richard III*. Ostermeier joue de manière malicieuse avec les dispositifs théâtraux à sa disposition. Constamment, le metteur en scène nous rappelle qu'il s'agit bien de théâtre qui se déroule sous nos yeux, de même que Lars Eidinger se positionne sur scène en tant qu'acteur jouant Hamlet ou Richard et non pas en tant que personnage. En somme, Ostermeier se montre en train de faire du théâtre, en train de monter Shakespeare. Ce recul sur l'acte théâtral est visible par l'usage des accessoires. « *Ce qui est particulièrement intéressant c'est le jeu qu'instaure Thomas Ostermeier entre les plus simples pouvoirs du théâtre, assumés comme tels – l'illusion théâtrale dans ce qu'elle a de plus ancien et de plus artisanal, un jet d'eau pour faire la pluie, une dose de ketchup pour faire le sang...-, et les images filmées (...) travaillées un peu comme du cinéma muet.* »¹⁴⁴. Cette simplicité des effets permet à Ostermeier de jouer

¹⁴³ Nous reviendrons plus tard sur la question de l'improvisation, notamment en troisième partie, p.150, dans le 3. « *Shakespeare et son public, un nouveau canon multiculturel* ».

¹⁴⁴ F. DARGE, « Théâtre : trop attendu "Hamlet" », *Le Monde.fr*, 17 juillet 2008.

avec un Shakespeare mythifié : le ketchup utilisé pour représenter le sang qu'Eidinger projette en grands jets fait qu'on ne peut pas le prendre totalement au sérieux. Les scènes de mort prennent ainsi une teinte burlesque qui contraste avec l'aspect tragique attendu par les spectateurs. On constate d'ailleurs que le rendu est totalement différent dans *Richard III*, où le sang n'est utilisé qu'une seule fois lors de la mort de Clarence. L'effet, beaucoup plus réaliste, forme un contraste avec le duo comique formé par les deux assassins et déclenche notre pitié pour le frère de Richard. On voit bien que dans les deux cas, Ostermeier sait user des différentes illusions théâtrales pour produire les effets souhaités sur son public. L'usage d'effets grossiers ou «artisansaux», pour reprendre le terme de Fabienne Darge cité précédemment, produit une rupture dans le déroulement de l'action et permet au spectateur une prise de distance et une réflexion sur le théâtre lui-même. Cette prise de distance est particulièrement adaptée au texte shakespearien. Ainsi James Calderwood explique : « *Les pièces de Shakespeare ne portent pas seulement sur les problèmes thématiques variés de la morale, de la société, du politique et autre (...) mais aussi sur les pièces de Shakespeare elles-mêmes. Non seulement 'l'idée de la pièce' (...) mais aussi l'art dramatique lui-même – sa matière, les médias du langage et du théâtre, ses formes génériques et ses conventions, sa relation à la vérité et l'ordre social – est un thème shakespearien dominant, peut-être son sujet le plus constant.* »¹⁴⁵. On peut donc dire que ce rapport particulier aux accessoires, aux effets proposés sur scène n'est pas une façon de moquer Shakespeare ou de briser une certaine forme de sérieux, mais bien une façon de réfléchir à la méta-théâtralité qui caractérise le texte shakespearien.

Toutefois, il ne s'agit pas simplement pour Ostermeier de provoquer un recul sur le geste théâtral. Les accessoires servent symboliquement le contenu de la pièce tout en étant désignés très clairement comme des accessoires de théâtre, non pas comme des effets réalistes. Dans la mise en scène de *Hamlet*, ces derniers sont particulièrement nombreux. On a déjà évoqué l'usage excessif du ketchup, on peut également souligner un rapport particulier aux textures : des briques de lait sont utilisées à de nombreuses reprises dans la deuxième

¹⁴⁵ J. L. CALDERWOOD, *Shakespearean Metadrama: the Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's lost, Romeo and Juliet, A midsummer night's dream, and Richard II*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, chap. « Introduction: Metadrama, metapoetry and Shakespeare », p. 5, « *Shakespeare's plays are not only about the various moral, social, political and other thematic issues with which critics have so long and quite properly been busy but also about Shakespeare's plays. Not just the idea of the play (...) but dramatic art itself – its materials, its media of language and theatre, its generic forms and conventions, its relationship to truth and the social order – is a dominant Shakespearean theme, perhaps his most abiding subject.* ».

partie de la mise en scène. Le lait est bu, mais surtout versé par Hamlet sur les autres acteurs. On note de manière générale la présence particulière du thème de la nourriture avec le banquet qui prend place pendant les deux heures trente de représentation, les différentes barquettes en aluminium, la terre/boue qu'Hamlet/Eidinger mange à plusieurs reprises, l'usage de film plastique pour « emballer » les différents personnages – notamment Ophélie au moment de sa mort. Ce rapport à la nourriture est central pour comprendre la pièce. Le repas prend en effet une teinte funèbre : ce qui devrait être un événement joyeux (le banquet de mariage) se transforme en quelque chose de beaucoup plus sombre par le décalage opéré et fait ainsi écho aux propos de Hamlet « *The funeral baked meats/Did coldly furnish forth the marriage tables* » (Acte I, scène 3), vers qui ne sont d'ailleurs pas repris dans la version de Mayenburg, mais dont on voit néanmoins l'illustration sur scène. Comme l'exprime Hamlet dans la scène 5 de l'acte I, « *the time is out of joint* » (vers 190) : le monde est désarticulé et déréglé. Hamlet mange de la terre, les barquettes en aluminium sont loin du faste d'un banquet royal, et le lait, qui pourrait être le symbole du lait maternel, devient une sorte de substitut au sang, accentuant l'ambiguïté du personnage de Gertrude. La nourriture prend ainsi une teinte étrange : l'acte de manger devient ainsi lié à la mort, à l'excès et au dégoût. Hamlet mange la terre dans laquelle son père a été enterré, ketchup et lait remplacent le sang, le film plastique sert à envelopper les morts. Nourriture poison et cadavre nourriture deviennent deux images fortes de la mise en scène. Les accessoires attirent ainsi l'attention sur l'ambivalence de la pièce, sur son aspect étrange, sur son manque de familiarité. La question de la nourriture est également présente dans la scène finale de *Richard III*. Lorsque Richard se recouvre le visage de Quark, la nourriture devient à nouveau accessoire de théâtre, se faisant masque pour les derniers moments du personnage principal. Ce masque introduit une étrangeté, comme s'il nous séparait du personnage de Richard pour ne plus nous laisser voir qu'un masque blanc. En cachant le visage de Lars Eidinger, on peut se demander si Ostermeier nous éloigne du personnage Richard pour nous laisser voir un acteur en costume de clown triste, ou bien au contraire s'il sépare Lars Eidinger de son personnage, pour nous laisser voir seulement le personnage Richard, coupé des facéties de son acteur. Si tout au long de la pièce, Richard nous apparaît comme un bouffon, une réincarnation de la tradition du Vice (comme l'explique Ostermeier), peut-être que la scène finale, grâce à ce masque blanc, permet de donner un caractère tragique au personnage de Richard, qui perd son aspect clownesque, comme si Eidinger s'effaçait pour laisser véritablement place à son personnage. Ainsi le thème de la nourriture sert deux buts : la représentation de la nourriture vient appuyer certains thèmes de la pièce (dans *Hamlet* la « nourriture » du Danemark passe par l'aspect

matériel de l'alimentation) mais elle présente aussi un aspect artisanal qui renforce la méta-théâtralité de la pièce. Les accessoires ne cherchent pas à faire illusion : au contraire, ils brisent volontairement tout réalisme possible. De même qu'Eidinger se montre en train de jouer Richard ou Hamlet, les accessoires montrent les acteurs en train de faire du théâtre.

Toutefois, on peut différencier *Hamlet* et *Richard III* sur plusieurs points dans leur usage des accessoires. Pour *Hamlet* on constate un certain excès alors que dans *Richard* leur usage semble beaucoup plus contrôlé, plus sobre. Si l'on se concentre sur les costumes par exemple, l'on peut observer que *Hamlet* fait le choix de costumes modernes, qui font davantage référence à la culture populaire (on pense à la chemise hawaïenne de Hamlet, aux lunettes de soleil de Gertrude par exemple). Tous les accessoires viennent souligner l'exagération du comportement de Hamlet, qui laisse l'impression d'un enfant gâté. Les accessoires apportent une sorte de décalage : les pistolets à eau utilisés à la place des armes teintent de ridicule les scènes de violence. La question de la folie de Hamlet est également beaucoup plus prégnante, par exemple lorsqu'il entre en scène avec des balles de ping pong à la place des yeux et sa couronne à l'envers. Cet usage particulier des accessoires, toujours en décalage, donne une image particulière du personnage et ajoute à sa complexité. On voit en même temps un masque tout autant pathétique que tragique : Lars Eidinger joue son personnage tout autant qu'il se joue de lui. Cet usage n'est donc pas uniquement une prise de recul et une réflexion sur le théâtre mais une manière de diffracter différentes positions et enjeux théâtraux.

L'usage des accessoires dans *Richard III* est cependant assez différent. Déjà, on note que les costumes sont beaucoup plus sobres, jouant uniquement sur le noir et le blanc. Le style des vêtements ne permet pas de les associer à la culture populaire ou à une époque particulière. Cet aspect plus sobre vient enrichir la dynamique de la pièce. Le noir et le blanc rappellent un échiquier, celui du pouvoir sur lequel Richard, en bouffon avec sa bosse, son appareil dentaire et ses chaussures déséquilibrées, déplace ses pièces. Cette sobriété des couleurs s'accompagne d'une utilisation différente des accessoires en général. L'acte théâtral est mis en avant non pas pour être moqué (c'est le cas dans *Hamlet*) mais pour être mis en valeur comme une technique particulière. Ainsi, un élément essentiel dans *Richard III* est l'usage des marionnettes. Il ne s'agit pas seulement de montrer que les deux princes sont les marionnettes de Richard – car Richard est le marionnettiste de tous les personnages, et cette idée est clairement visible sans nécessiter l'usage de marionnettes à ce sujet. Les marionnettes permettent encore une fois de souligner le théâtre dans le théâtre, d'y faire allusion. Eidinger explique : « *Thomas est un metteur en scène qui invite les acteurs à pratiquer toutes les*

*techniques qu'ils ont acquises pendant leur formation – l'escrime, tomber sans se faire mal, et autres combines. (...) Thomas utilise ces compétences dans ses productions, avec les marionnettes dans Richard III. Ailleurs les acteurs n'utilisent pas ces techniques pendant dix, peut-être vingt ans, donc ils les oublient.»*¹⁴⁶. Ostermeier exploite ainsi au maximum toutes les techniques et les possibilités théâtrales à sa disposition. C'est cette volonté d'exploiter ces effets théâtraux qui nous permet de parler de méta-théâtralité. Ostermeier nous propose un théâtre en train de se faire sous nos yeux. Les marionnettes produisent un effet inquiétant (et rappellent l'Olympia dans le *Sandmann* d'ETA Hoffmann) : à la fois animées et inanimées, elles rappellent que tous sont désormais des morts-vivants dans le royaume de Richard. En nous laissant voir les acteurs manipuler les marionnettes, l'effet est saisissant tant au niveau du sens que de la forme. Il ne s'agit pas de nous faire oublier que nous sommes au théâtre mais au contraire de nous rappeler sans cesse que nous y sommes, que ce soit avec excès dans *Hamlet* ou avec plus de sobriété dans *Richard III*.

2. Une réflexion sur le pouvoir du langage théâtral et ses limites

Le langage est central dans le texte shakespearien, comme nous avons pu le voir avec James Calderwood. L'intérêt des pièces de Shakespeare ne réside pas uniquement dans sa représentation de différentes thématiques mais aussi dans sa réflexion sur le théâtre lui-même. Ainsi tant *Hamlet* que *Richard III* proposent d'interroger le langage, son pouvoir mais aussi ses limites. Il est intéressant de se demander comment cette question du langage théâtral est reprise par Thomas Ostermeier et ce qu'il propose à partir de ce thème. On tentera également de voir quelle évolution a lieu entre les deux pièces à ce sujet.

De même que nous avons vu que les accessoires étaient moqués avec exagération dans *Hamlet*, on peut penser que le langage est remis en question dans la pièce. La parole est à de nombreuses occasions tournée en ridicule. On peut par exemple citer l'apparition du fantôme du père dont la voix est déformée par l'usage du micro. Une sorte d'écho est produit, qui renforce certes l'idée d'un fantôme, d'un spectre. Mais le son de la voix produit par le micro lui donne un rendu très mécanisé, comme si une machine parlait, accentué par le fait que deux

¹⁴⁶ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 53, "Thomas is also a director who invites actors to practice all the skills we have acquired in our trainings – fencing, falling down without injuring ourselves and other such stunts. (...) Thomas uses these skills in his productions, with the puppets in Richard III. Elsewhere, actors don't get the chance to apply all these skills for ten, maybe twenty years, so they forget them."

acteurs positionnent la couronne sur sa tête, approchent le micro de sa bouche et font bouger son corps. Le fantôme apparaît donc comme une sorte de marionnette actionnée en arrière plan. A la scène 5 de l'acte I, il répète six fois le fameux « *vergiss mich nicht* » (« *Remember me* »). L'avancée du rideau de perle, qui masque le fantôme et laisse Hamlet seul en avant scène donne l'impression d'un petit théâtre mécanique qui se referme, et la répétition du « *vergiss mich nicht* » fait penser au son d'une machine rouillée. L'intervention du spectre et son message ne sont pas emprunts de gravité, mais nous font davantage penser à une mécanique utilisée pour manipuler Hamlet. De fait, la parole du fantôme, qui initie la volonté de vengeance et l'action de Hamlet, est décrédibilisée. Le doute est mis sur le langage du spectre qui, au lieu d'être langage de vérité et de révélation, devient un langage ambigu. Ainsi, le théâtre comme lieu de vérité est constamment remis en question : on le remarque notamment avec la scène de la souricière, le piège mis en place par Hamlet pour mettre au jour le crime de son oncle. Cette scène est bien sûr emblématique en ce qui concerne la méta-théâtralité à l'œuvre dans le texte shakespearien et questionne le théâtre et sa capacité à révéler la vérité dans un monde faux. Pourtant, l'interprétation proposée par Ostermeier ne permet pas d'affirmer un quelconque pouvoir théâtral à dévoiler le vrai. Lars Eidinger modifie son ton et sa manière de parler: il prend une voix aiguë et une sorte d'accent bavarois en roulant les r. Il passe successivement du rôle d'acteur dans la pièce destinée à accuser son oncle, à celui de commentateur de la dite pièce. Ce passage de l'un à l'autre est particulièrement comique. La voix aiguë et l'accent bavarois provoquent également le rire des spectateurs. Hamlet, drapé dans un tissu noir, ressemble davantage à une vieille sorcière. Le contexte théâtral est ainsi totalement désacralisé. La vision donnée de l'acteur est celle d'un bouffon un peu ridicule qui exagère son rôle le plus possible pour déclencher l'hilarité du public. La révélation de la vérité est ainsi doublée d'un désaveu du théâtre comme lieu du vrai. Le piège élaboré par Hamlet ressemble davantage à une farce grotesque, désavouant ainsi tout pouvoir du théâtre dans la révélation du vrai. Le langage théâtral est ridiculisé à plusieurs reprises : Lars Eidinger demande ainsi aux acteurs présents sur scène de partir car il « *aimerait faire un monologue* ». L'annonce du monologue vient ainsi faire directement référence au langage théâtral, à sa catégorisation. Le texte est posé et désigné comme une construction, le monologue est une parole qui ne peut avoir lieu qu'au théâtre. En articulant exagérément et en demandant aux autres acteurs de partir, Lars Eidinger se moque du dispositif théâtral et du langage qui y a lieu. On peut encore ajouter que le *Hamlet* d'Ostermeier se définit aussi par les nombreuses interruptions du texte pour communiquer avec le public. La pièce ne peut pas être conçue comme une unité qui se déroule pendant deux

heures trente de façon lisse et linéaire. La pièce elle-même est sans cesse commentée par Lars Eidinger (au moyen de passages plus ou moins improvisés) et le public est interpellé. Il demande ainsi à ce que la musique s'arrête, donne des ordres. Il invite également les spectateurs à l'encourager (« *party people of the Cour d'honneur, let me hear you say yeah !* »), comme s'il était un DJ. Le langage n'est donc pas simplement dédié à la progression de la pièce par l'enchaînement des répliques et des monologues, mais il est une façon d'établir des parenthèses au sein de la pièce, durant lesquelles les acteurs superposent leurs commentaires à l'action théâtrale. Cette communication avec le public renforce bien sûr le lien avec le spectateur, mais affaiblit l'action dramatique. Eidinger explique d'ailleurs avoir parfois du mal à arrêter les moments d'improvisation pour « *revenir à la pièce* »¹⁴⁷. Il y aurait ainsi comme un dédoublement entre les actions des personnages sur scène et l'attitude des acteurs dans l'espace théâtral. Ce dédoublement très net – quand les acteurs s'adressent au public, tout s'arrête, l'action dramatique ne se poursuit pas en parallèle – et le passage du langage shakespearien au langage du quotidien adressé au public décrédibilise la parole des personnages. Le dédoublement évoqué souligne également une incompatibilité du monde des personnages et de celui des acteurs/spectateurs. Ce procédé remet ainsi fondamentalement en question le langage théâtral et son pouvoir à toucher le public. Bien sûr, les interventions d'Eidinger vers le public font partie de la pièce et du « spectacle » mais ce sont aussi des interruptions qui mettent *Hamlet* en pause, avant d'y revenir. C'est cette dynamique d'interruption qui nous permet d'affirmer une différence entre le langage théâtral de la pièce et le dialogue noué avec le public. Tous les éléments évoqués produisent une sorte de fissure dans le pouvoir du langage, qui est toujours ambigu, désavoué.

Toutefois on peut affirmer que la dynamique à l'œuvre dans *Richard III* est assez différente de celle de *Hamlet*. Le langage y est au contraire célébré comme un instrument de manipulation et de pouvoir efficace. Avec *Hamlet*, le langage est une manière de repousser l'action, de méditer et de réfléchir mais en aucune sorte un moyen d'agir. Avec *Richard* en revanche, le langage sert toujours l'action, il est sa manière d'arriver à ses fins. « *Shakespeare nous montre des personnages qui utilisent le langage d'une façon si puissante qu'ils manipulent et reconfigurent la réalité* » explique Thomas Ostermeier¹⁴⁸. Cette capacité à

¹⁴⁷ « Lars Eidinger, comédien-roi », *op. cit.*.

¹⁴⁸ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, *op. cit.*, p. 202, « *Shakespeare shows us characters who use language in such a powerful way that it manipulates and refigures reality.* »

façonner la réalité par les mots est véritablement centrale dans la mise en scène de *Richard III*. Contrairement à *Hamlet*, les passages orientés vers le public n'interrompent pas le déroulement de la pièce : au contraire, ils en font pleinement partie. Les apartés produisent une véritable complicité avec le public qui est témoin des actes de Richard. Si dans *Hamlet* spectateurs et acteurs regardent la pièce ensemble dans une position de recul, dans *Richard III* le public fait véritablement partie de l'action théâtrale. Il est en effet une oreille attentive prête à recevoir toutes ses confidences (on retrouve le terme anglais d'« *audience* » caractéristique de la période élisabéthaine : comme l'explique Andrew Gurr, il s'agit davantage d'écouter que de voir ¹⁴⁹). Et l'écoute est en effet tout aussi essentielle que la parole elle-même. Richard n'est pas véritablement seul dans ses manigances : il est écouté. Le langage n'a alors de pouvoir réel que parce qu'il a une « audience ». En janvier 2015, lors des répétitions de *Richard III*, Ostermeier déclare : « *Afin que le spectateur soit un témoin de l'horreur et de la brutalité, vous n'avez pas besoin de réitérer cette brutalité théâtralement, par les gestes, les émotions théâtrales ou votre manière de parler. (...). La trouvaille principale de cette production est peut-être la redécouverte du pouvoir du langage.* » ¹⁵⁰. Ce terme de « redécouverte » semble essentiel : après le désaveu du langage dans *Hamlet*, il s'agit bien de reposer la question de la parole théâtrale, de la redécouvrir et d'en exploiter les possibilités. Le langage apparaît en effet comme tout puissant dans la mise en scène. La scène de séduction de Lady Anne est particulièrement marquante. L'usage des accessoires pour transformer l'apparence de Lars Eidinger accentue sa laideur physique. Si on le compare avec le *Richard III* de Peter Verhelst, produit en 2007, on voit une très nette différence. Le Richard interprété par Pierre Baux n'a aucune déformation physique, il porte simplement un costume. Le Richard d'Eidinger au contraire, par son aspect répulsif, accentue bien davantage le pouvoir du langage et montre ses capacités de charme et de séduction malgré son apparence. La scène de séduction de Lady Anne, dans laquelle la nudité d'Eidinger accentue la vulnérabilité de son personnage, est une véritable ode au langage, et l'adresse au public (« *At-on jamais courtoisé une femme de la sorte ?* ») est répétée à deux reprises, ce qui accentue l'incrédulité et la jubilation de Richard face à sa victoire.

¹⁴⁹ A. GURR, *Playgoing in Shakespeare's London*, op. cit., chap. « Introduction ».

¹⁵⁰ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 219, « *In order to make the spectators witnesses of the horror and the brutality, you do not need to reiterate it theatrically, through gestures, theatrical emotions, or your way of speaking. (...) The main find of this production could be to rediscover the power of language.* ».

La mise en avant du langage est d'autant plus manifeste qu'Ostermeier s'inspire de la tradition du Vice médiéval pour aborder la caractérisation du personnage. Cet héritage traditionnel a été choisi par Shakespeare pour permettre à son personnage de ne pas prendre un aspect sérieux et tragique mais au contraire un aspect clownesque, exubérant, empruntant à la farce et à la comédie. Weimann évoque l'importance cruciale de ce personnage traditionnel de la fin du Moyen-Âge. Le Vice permet un véritable chamboulement du théâtre en proposant une « *scène ouverte sur laquelle faire comprendre aux spectateurs la duplicité dans le gestus du langage et de l'action.* »¹⁵¹. La figure du Vice, explique Weimann, permet de reconfigurer l'espace scénique. Celui-ci devient l'espace privilégié de l'aparté, et renforce la communication avec le public. Ostermeier explique s'être intéressé aux écrits de Weimann notamment en ce qui concerne la question du Vice : il ne s'agit pas d'un hasard s'il décide de reprendre cette tradition à son compte. Le Vice permet à Shakespeare de revitaliser le rapport à la scène, de présenter un personnage exubérant et extatique, maître de cérémonie toujours en relation avec son public. En renouant avec cette tradition, Ostermeier nous laisse voir un Richard extrêmement vif, un bouffon admiré par le spectateur qui remotive le rapport au langage et permet une véritable réflexion sur la force du langage théâtral. Cependant, quand Richard, à la fin de la pièce, essaye de convaincre Elisabeth de lui donner sa fille en mariage, le pouvoir du langage ne fonctionne plus : il use pourtant de la même stratégie qu'avec Lady Anne. Mais le rapport au public n'est plus le même. Le spectateur n'est plus en complicité avec un Richard qui s'est isolé de tous ses soutiens. Le langage théâtral, sans un rapport privilégié avec son audience, perd son efficacité. Ces différentes expérimentations menées à partir de la figure du Vice et de son rapport au public permettent ainsi à Ostermeier de transformer son Richard en un laboratoire du langage dramatique.

3. Faire de *Hamlet* et *Richard III* un diptyque

On a pu constater précédemment qu'une évolution dans la réflexion proposée sur le langage était visible entre *Hamlet* et *Richard III*. La comparaison des deux pièces peut également nous amener à penser que les deux pièces sont à considérer ensemble comme un

¹⁵¹ R. WEIMANN et D. BRUSTER, *Shakespeare and the Power of Performance Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, chap. « Performance, Game and Representation in Richard III », p. 47, « *an open stage on which to bring home to spectators a duplicity in the gestus of both language and action.* ».

diptyque. Ostermeier ne nous proposerait-il pas de faire l'aller-retour entre les deux pièces, et de voir dans l'une la réponse aux questions de l'autre ?

Il s'agirait d'un lien nouveau établi entre les deux pièces par Ostermeier. Ce dernier explique qu'il a toujours, à tout moment, cinq ou six pièces en tête qu'il a le projet de monter. On peut donc imaginer qu'au moment de monter *Hamlet*, il avait déjà en tête l'idée d'adapter *Richard III* un jour. Les deux mises en scène présentent à la fois des liens de rupture et de continuité qui donnent une nouvelle vision de l'œuvre shakespearienne. L'idée de présenter les pièces de Shakespeare sous forme de diptyque n'est pas nouvelle en soi : *Jules César* et *Hamlet* avaient ainsi été représentés successivement au Globe en 1599/1600¹⁵². En 2018, le Globe fait également le choix de présenter *As You Like it* et *Hamlet* comme des pièces jumelles. Cependant le tandem Hamlet/Richard est inédit. Le lien entre les deux pièces est évidemment lié à la figure de Lars Eidinger. Si tous les acteurs jouent plusieurs rôles dans chaque pièce, Eidinger est le seul à incarner uniquement un personnage. Les rôles des autres acteurs sont ainsi beaucoup plus flous, produisant une pluralité d'identités (Ophélie/Gertrude par exemple sont incarnées par la même actrice et le passage de l'une à l'autre est de moins en moins marqué au cours de la pièce). Au contraire la figure d'Eidinger est fixée à ses rôles. Il incarne ainsi une continuité très forte entre les deux pièces. Thomas Ostermeier explique « *J'ai eu de nombreuses discussions avec Eidinger sur la manière de continuer notre travail, en particulier après Hamlet, et il avait développé depuis un certain temps un enthousiasme très fort pour Richard.* »¹⁵³. Il s'agit ainsi de continuer, d'aller plus loin dans ce qui a été commencé avec *Hamlet*, mais ce désir est aussi lié à un état de fait : les deux productions se succèdent (*Hamlet* en 2008, *Richard III* en 2015) et Eidinger incarne à chaque fois le rôle principal. Les deux pièces allaient forcément être associées. « *Même si j'ai dirigé d'autres pièces de Shakespeare depuis, cette production sera perçue comme la suite de Hamlet, de fait les attentes seront très élevées, ce qui peut être intimidant et stressant. Il va falloir que je tienne ces pensées à distance afin qu'elles ne prennent pas le dessus et n'empiètent pas sur*

¹⁵² W. SHAKESPEARE, A. THOMPSON et N. TAYLOR, *Hamlet*, op. cit., p. 334, Polonius "I did enact Julius Caesar." (Act III, scene 2). Notes: "This may allude to Shakespeare's recent JC in which John Hemingus (now Polonius) probably played Caesar."

¹⁵³ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 198, "I had numerous discussions with Lars Eidinger about how to continue our work in particular after Hamlet, and he had been developing his own enthusiasm for playing Richard for some time."

les décisions créatives. »¹⁵⁴. Le rapport entre les deux mises en scène n'est pas un rapport simple qui fait que l'une dérive logiquement de l'autre. Au contraire, les deux pièces sont dans un rapport problématique l'une par rapport à l'autre, s'interrogent et se répondent, non pas dans un sens mais dans un aller-retour. Ce double mouvement est lié à la longue tournée de *Hamlet* (de 2008 à 2018, avec la trois-centième représentation au Theater Treffen en mai 2018), qui a permis de changer des éléments de la pièce, d'y apporter de petites modifications et qui fait que la production de *Richard III* (2015) a également pu avoir un impact sur la version première du *Hamlet*. On peut constater la différence entre deux articles du *Monde* signés par la même journaliste, l'un après la représentation de *Hamlet* à Avignon¹⁵⁵, en juillet 2008, l'autre après sa représentation aux Gêmeaux à Sceaux (Hauts-de-Seine) en janvier 2009. La journaliste souligne que « le spectacle, dont les partis pris sont plus clairs, plus concentrés, a gagné au fil des mois une force de percussion largement saluée par le public »¹⁵⁶. Cette évolution a certes lieu avant la production de *Richard III* mais on peut y voir la preuve que la mise en scène s'est modifiée (et améliorée aux dires de Fabienne Darge) au fil de ses représentations, ce qui permettrait de valider la thèse d'un échange à deux sens entre les *Hamlet* et *Richard III*.

Pour comprendre les modalités de cet échange, plusieurs lignes de réflexion peuvent être suggérées. Un premier aspect est la représentation du politique, de l'engagement et de l'action dans les deux pièces. On trouve dans la critique culturelle journalistique le terme de « bouffon » utilisé tant pour décrire la mise en scène d'*Hamlet* que celle de *Richard III*. Toutefois le même terme renvoie à deux personnages bien différents : chez Hamlet, la bouffonnerie correspond à l'excessivité de son comportement, son aspect ridicule et boursoufflé, cet enfant gâté en plein « *ego trip* » qu'Ostermeier et Eidinger ont voulu montrer sur scène. Chez Richard en revanche, le bouffon est celui qui amuse le public, le farceur qui maîtrise son art, quand Hamlet au contraire ne maîtrise rien : ni sa parole, ni ses actes, ni sa folie. Les scènes de meurtre sont particulièrement révélatrices : Hamlet utilise une mitraillette lorsqu'il assassine Polonius, et tous les meurtres ont lieu sur scène. Même la mort d'Ophélie,

¹⁵⁴ Ibid., p. 199, « And even though I have directed other Shakespeare plays since, this production will be perceived as a follow-up to Hamlet; expectations are very high, which can be intimidating and stressful. I will have to keep those thoughts at bay so that they won't gain the upper hand and infringe on creative decisions. ».

¹⁵⁵ F. DARGE, « Théâtre », *op. cit.*.

¹⁵⁶ F. DARGE, « Thomas Ostermeier signe un "Hamlet" à la beauté cinglante et radicale », *Le Monde.fr*, 31 janvier 2009.

racontée par Gertrude, est représentée simultanément par vidéo, ce qui donne d'ailleurs une certaine ambiguïté à la scène, puisqu'on la voit se débattre sous une bâche en plastique maintenue par deux autres acteurs. En revanche, dans *Richard III*, le seul meurtre ayant lieu sur scène est celui de Clarence. Tous les autres ont lieu hors scène. Chez Ostermeier, la scène finale de combat est remplacée par la solitude d'Eidinger sur scène, pendu par le pied, entre la mort et la vie. Cette différence de représentation de la mort est également caractéristique : Hamlet n'agit pas, il réfléchit, il médite, et au moment d'agir perd toute rationalité. La représentation de la mort sur scène renforce l'impression d'excès qui se dégage de la mise en scène. Avec Richard, au contraire, l'ascension au pouvoir semble contrôlée : le pouvoir du langage lui permet de manipuler et d'ordonner. Si tous les meurtres (ou presque) ont lieu hors scène, c'est justement pour illustrer ce pouvoir du langage. Richard n'a qu'à demander : il n'a pas besoin de se salir les mains, d'autres vont accomplir le travail à sa place. Lorsque Richard perd le contrôle et qu'un meurtre en entraîne un autre, jusqu'à ce qu'il frappe ses amis, on constate que la paranoïa et la peur ont remplacé la confiance dans le pouvoir des mots et le lien avec le public se fait plus distant (moins d'interventions, et le micro devient une sorte de miroir devant lequel Richard s'exprime, plus qu'une ouverture vers les spectateurs). Le rapport à l'action et au langage est ainsi très différent, tout comme le rapport au politique : Hamlet est écarté du pouvoir, et l'action est pour lui une question d'éthique. Richard, lui, se saisit du pouvoir et se soucie peu de sa légitimité politique. Ainsi, les actes de *Hamlet* sont vains car il s'agit d'actes essentiellement solitaires. Sa folie, renforcée par ses tics (Eidinger dit s'être inspiré des malades atteints du syndrome Gilles de la Tourette) l'empêche de communiquer et son langage tourne en rond. Il ne s'adresse à personne. Au contraire, les propos de Richard sont toujours orientés vers quelqu'un. Pour Richard, ce ne sont pas les actes en soi qui comptent mais la capacité à manipuler les autres pour qu'ils effectuent ses actes à sa place. Le changement politique, quel qu'il soit, n'est donc possible que s'il produit une réaction en chaîne, dans laquelle il s'agit de convaincre et de faire faire. C'est parce qu'il s'isole de tous ses alliés que Richard cause sa perte : d'où le combat d'épée seul à la fin de la mise en scène. Son seul véritable ennemi est en fait lui-même. En ayant fait le vide autour de lui, Richard signe son arrêt de mort. *Hamlet* et *Richard III* interrogent l'action politique et ses modalités et en explorent différentes pistes. Ce rapport au langage structure également l'approche de la pièce. *Hamlet* semble être une approche plus timide du géant shakespearien, dont le texte est fragmenté par un usage volontairement excessif des différents dispositifs scéniques à disposition. En revanche, l'adaptation de *Richard III* est beaucoup plus sûre d'elle-même, plus resserrée sur son personnage. La mise en scène de *Richard III* accorde une

confiance beaucoup plus forte au langage et au pouvoir de séduction d'une certaine sobriété, de la construction scénique de Pappelbaum aux costumes en passant par les accessoires, l'usage de la voix des acteurs, de la musique, de la vidéo, des couleurs.

Un autre angle d'approche est la question d'un laboratoire théâtral, que nous avons déjà évoquée précédemment. Si les deux pièces se regardent et se répondent, comment interrogent-elles le théâtre ? A propos de *Richard III*, Fabienne Pascaud écrit dans *Télérama* : « La puissance de ce spectacle teigneux, pas une seconde ennuyeux, vif comme le feu (...) est en effet comme toujours chez Ostermeier de déplacer les frontières. Entre le bien et le mal, la séduction et l'épouvante, la réalité et le théâtre. »¹⁵⁷. Ce déplacement des frontières est un travail en deux temps, de *Hamlet* à *Richard III* : les espaces scéniques construits sont deux manières de réfléchir à la représentation théâtrale. Avec *Hamlet*, Pappelbaum propose un espace carré et ouvert, qui fonctionne avec un public nombreux, en plein air comme à Avignon ou à Venise¹⁵⁸. Le rideau de perles symbolise le rideau théâtral, et sépare assez clairement le public des acteurs. Avec *Richard III*, cette distance public/acteur est abolie grâce à la construction scénique. De plus, dans les deux pièces on trouve l'usage de la vidéo et de la musique, mais leurs usages sont à chaque fois différents. Dans *Hamlet*, la caméra est clairement visible par le public, dirigée par Hamlet comme une arme ou un outil de reportage télévisé, et la musique est contrôlée par l'équipe technique hors scène. Dans *Richard III*, la caméra minuscule est intégrée au micro et ne peut pas être distinguée, et le batteur est sur scène. Ces différents tests ne visent pas à décider de la supériorité de l'un par rapport à l'autre mais interrogent au contraire toutes les possibilités de la mise en scène pour faire de Shakespeare un texte laboratoire, à partir duquel il est possible d'expérimenter et de « déplacer les frontières », non seulement d'un point de vue thématique mais aussi d'un point de vue scénique. Les deux productions mises en regard en un diptyque proposent ainsi un dialogue sur les différentes techniques théâtrales disponibles et leur efficacité.

¹⁵⁷ F. PASCAUD, « Avignon : Thomas Ostermeier transcende "Richard III" jusqu'à la folie - Scènes », sur *Télérama.fr*, <http://www.telerama.fr/scenes/richard-iii,128599.php>, 5 juillet 2015.

¹⁵⁸ Voir annexe 3.

II. Ambiguïtés et tensions : le travail international d'Ostermeier, sa critique, son succès et ses spectateurs

Nous avons conclu notre première partie en postulant qu'Ostermeier utilisait le texte shakespearien comme un laboratoire théâtral, qui lui permet de tester différentes techniques et de développer sa propre esthétique, une esthétique des jointures qui s'appuie sur le concept japonais de « *Kintsugi* ». Nous avons pu constater qu'Ostermeier n'avait pas peur de s'emparer de l'héritage culturel shakespearien et de jouer avec lui. Ses adaptations de *Hamlet* et *Richard III* lui ont ainsi permis de renforcer son succès international : les deux pièces sont jouées partout dans le monde. Cependant, son travail n'est pas sans zones d'ombre : dans cette seconde partie, nous tenterons d'envisager les tensions entre succès international mais désaveu de la critique allemande, entre les différentes explications possibles du succès d'Ostermeier, entre volonté de proposer un théâtre aux références parfois populaires mais qui vise surtout un public bourgeois.

A. Succès international et revers critiques

1. Panorama d'un succès international

La dimension internationale des productions de la Schaubühne est essentielle : il s'agit du premier thème abordé par Gerhard Jörder dans son ouvrage *Ostermeier Backstage*¹⁵⁹. La Schaubühne divise en effet son travail entre une importante programmation à Berlin et de très nombreuses « *guest performances* » dans différents pays du monde. Elle est, selon un article du *Welt*, « l'institution berlinoise qui voyage le plus »¹⁶⁰. Nos deux pièces ne font pas exception. La tournée de *Hamlet* en est à sa dixième année, la pièce a été représentée un peu

¹⁵⁹ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Berlin, Theater der Zeit, 2015, p. 11. Il évoque ainsi « les activités internationales incroyables de la Schaubühne. ».

¹⁶⁰ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier : en quête d'un réalisme nouveau à l'appui de quatre mises en scène de pièces d'Henrik Ibsen*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris Nanterre, 2011, chap. « La Schaubühne », p. 99, comme cité par Pelechová, source : die Welt, « Mit Berliner Bühnenkunst auf Weltreise », 17 juin 2007.

partout en Europe (par ordre chronologique : Athènes, Avignon, Zagreb, Barcelone, Paris, Sarajevo, Amsterdam, Bucarest, Moscou, Reims, Rennes, Venise, Londres, Clermont-Ferrand, Craiova, Istanbul, Helsingor, Lausanne, Dublin), en Australie (Sydney), en Asie (Taïwan, Tianjin, Seoul), au Moyen-Orient (Jérusalem, Téhéran, Ramallah) et en Amérique du Sud (Buenos Aires, Santiago du Chili)¹⁶¹. La tournée de *Richard III* comporte également de nombreuses destinations internationales : à nouveau on retrouve une certaine prédominance des villes européennes (Avignon, Craiova, Edinbourg, Stockholm, Londres, Clermont-Ferrand, Milan, Paris, Lausanne), mais également l'Australie (Adélaïde), l'Asie (Harbin, Tianjin, et Hong Kong) et contrairement à *Hamlet*, les Etats-Unis (New-York). Cette activité à l'étranger est particulièrement importante. Elle est accompagnée d'un grand succès : on note en France une certaine adoration pour le metteur en scène, à qui le titre d'Officier des Lettres et des Arts a été remis en 2010. Il est également Président du Haut Conseil culturel franco-allemand. Ces différentes distinctions indiquent un engouement particulier pour le metteur en scène, qui, selon les conditions d'attribution de l'Ordre des Lettres et des Arts, s'est illustré par « *[ses] créations dans le domaine artistique ou littéraire ou par [s]a contribution au rayonnement des Arts et des Lettres en France et dans le monde.* »¹⁶². Cet enthousiasme n'est pas spécifique à la France : Ostermeier explique avoir noté un engouement particulièrement fort en Australie. « *Je ne sais pas ce qui s'est passé là-bas [Sydney]. C'était vraiment des représentations extatiques, toutes à guichet fermé, tout le monde voulait une place, même à quatre-vingt dollars, si vous pouvez imaginer ça. Et ce succès fantastique à Sydney nous a emmenés à Londres.* »¹⁶³. Partout dans le monde, la production semble attendue et vivement appréciée par les membres du public. Une certaine appréhension accompagnait les représentations à Londres, du fait du rapport du public anglais à Shakespeare. Gerhard Jörder demande ainsi : « *N'y a-t-il pas eu des objections de la part des traditionalistes shakespeariens, les gardiens du Graal ?* ». Ce à quoi Ostermeier répond :

¹⁶¹ SCHAUBÜHNE, « Schaubühne – Hamlet », sur *Schaubühne Berlin*, <http://www.schaubuehne.de/en/productions/hamlet.html>.

¹⁶² « Conseil de l'Ordre des Arts et des Lettres - Ministère de la Culture », <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Organisation/Services-rattaches-a-la-ministre/Conseil-de-l-Ordre-des-Arts-et-des-Lettres>, s. d.

¹⁶³ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand*, op. cit., p. 231, « *I don't know what was going on there. They were really ecstatic performances, all sold out, everyone wanted a ticket, even at the price of eighty dollars, if you can imagine that. And this fantastic success took us all the way to London.* ».

« *Au contraire, ils m'ont même demandé de reprendre la Royal Shakespeare Compagny ! L'institution qui, parmi toutes les autres, fut établie pour soutenir le culte du saint national.* »¹⁶⁴. On aurait pu s'attendre à un accueil moins chaleureux, après qu'Eidinger, durant la première représentation, se fut rué sur la critique du *Guardian* pour lui arracher son carnet de notes... Pourtant on remarque plusieurs articles très positifs dans le journal britannique: « *Le résultat est effronté et bruyant, parfois exaspérant, fréquemment éclairant, parfois vertigineux, et jamais, même pour le plus petit instant, ennuyant. On ne peut pas toujours en dire autant au sujet de Shakespeare dans ce pays.* »¹⁶⁵. Il est intéressant de voir que, presque partout, la force de la représentation est soulignée : la Schaubühne emporte l'adhésion des critiques et des spectateurs, et leur laisse un souvenir marquant. Richard Hornby évoque ainsi la « *vision obsédante* » que lui a laissé le *Hamlet* d'« *Ostermeier/Eidinger* »¹⁶⁶. On observe le même phénomène pour *Richard III*, joué à guichet fermé au Barbican Centre (Londres) et à travers le monde. Le *Guardian* titre « *Richard rocks the mic in Ostermeier's thunderous show* », et qualifie Eidinger de « *rock star séduisante* »¹⁶⁷. Une autre critique du même journal parle d'un « *Game of thrones moderne* » et fait ainsi référence tant au jeu intense du pouvoir à l'œuvre dans la pièce qu'à la popularité mondiale de la série de HBO¹⁶⁸. Côté américain, le *New York Times* évoque une

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 232, “*With no objections from Shakespeare traditionalists, the keepers of the grail? On the contrary, in fact they asked me to take over the royal Shakespeare Compagny! The institution, of all places, that was established to uphold the cult of the national saint.*”.

¹⁶⁵ L. GARDNER, « Hamlet – Review », sur *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2011/dec/02/theatre-shakespeare>, 2 décembre 2011, “*The result is brash and noisy, sometimes infuriating, frequently illuminating, occasionally heart-stopping and never, not even for the tiniest moment, dull. You can't always say that about Shakespeare in this country.*”.

¹⁶⁶ R. HORNBY, « Two Hamlets », *The Hudson Review*, vol. 65, n° 1, 2012, p. 8, “*Thus, where the Rickson/Sheen production of Hamlet produced images that were merely confusing, in the Ostermeier/Eidinger version, they were haunting.*”.

¹⁶⁷ L. GARDNER, « Richard III Review – Monstrous Monarch Rocks the Mic in Ostermeier's Thunderous Show », sur *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2016/aug/25/richard-iii-review-lyceum-edinburgh-thomas-ostermeier>, 25 août 2016. “*Lars Eidinger is a mesmerizing Richard – played like a seductive rock star gone to seed.*”.

¹⁶⁸ S. CLAPP, « Richard III Review – a Thoroughly Modern Game of Thrones », sur *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2017/feb/19/richard-third-schaubuhne-review-barbican>, 19 février 2017.

« *production éblouissante* » et fait l'éloge de la mise en scène dans un long article¹⁶⁹. Ce panorama nous permet de constater le succès international de Thomas Ostermeier, tant avec *Hamlet* que *Richard III*.

Un autre élément intéressant est que son travail a pu être vu comme l'exportation d'une identité allemande à l'international. Le *Zeit* parle du « *nouveau visage du théâtre allemand moderne* », visage qui représente l'Allemagne à l'étranger¹⁷⁰. Il ne s'agit pas simplement de faire tourner les productions à l'étranger mais de les proposer en allemand, ce qui est assez inédit. Il n'est pas habituel de voir Shakespeare représenté en allemand aux Etats-Unis, en Australie, en Chine, en Russie... Interrogé sur le danger d'une culture mondialisée et exportable, Ostermeier répond : « *Nous jouons à New York ou à Paris et, cela étonne beaucoup de monde, nous jouons en allemand pour une semaine entière ! Les festivals internationaux nous achètent une identité berlinoise.* »¹⁷¹. Certes, cette remarque semble faire davantage écho aux mises en scène d'Ibsen, utilisées par Ostermeier pour représenter sur scène la société hipster de Berlin, mais les deux pièces de Shakespeare sont également liées à cette identité allemande. Il y a un plaisir du spectateur à redécouvrir Shakespeare en allemand (nous y reviendrons) et la langue des acteurs de la Schaubühne n'est pas un simple moyen de communication : elle porte aussi une fonction symbolique, celle de faire circuler l'allemand en dehors de l'Allemagne. Dans plusieurs articles, les critiques et les spectateurs soulignent la particularité de redécouvrir le texte en allemand, ce qui indique la sensibilité du public à cet aspect. Le fait que *Hamlet* fasse partie de l'édition 2018 du Theatertreffen de Berlin est également intéressant. Après avoir commencé à Avignon et avoir fait le tour du monde dans de nombreux festivals, l'institution allemande se réapproprie l'œuvre, comme si la pièce avait gagné son statut germanophone après avoir conquis une grande majorité du public à l'international. On reviendra plus tard sur la relation particulière d'Ostermeier et de la critique allemande, mais on peut déjà souligner ce système dynamique d'échanges entre tournée internationale et culture allemande. Ce rapport à la langue est un rapport marqué par l'histoire, comme l'explique Lars Eidinger : « *Parce que les nazis ont fait mauvais usage de*

¹⁶⁹ B. BRANTLEY, « Review: A Richard III Who Steps Straight Out of the Land of Id », *The New York Times*, 12 octobre 2017, « *stunning production* ».

¹⁷⁰ S. LEBERT, « Thomas Ostermeier: Der Radikale », *Die Zeit*, 7 mai 2014.

¹⁷¹ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit., p. 22, « *We play in New York or in Paris and, this amazes a lot of people, we perform in German for a whole week! International festivals are purchasing a Berlin identity from us.* ».

toute la rhétorique et l'ont discréditée, nous les Allemands avons un peu honte de notre langue. Nous ne pouvons pas la célébrer à la manière des Anglais ou des Français »¹⁷². Mais justement, présenter un Richard si séduisant, si capable de manier le langage en allemand (sans pour autant faire de la pièce une parabole du régime nazi), peut être une manière de réaffirmer le potentiel rhétorique de la langue allemande, en séduisant le public sans en avoir honte. La traduction de Mayenburg, beaucoup plus moderne (et vulgaire) que la traduction romantique de Schlegel-Tieck pose en tout cas la possibilité d'un nouveau Shakespeare allemand, d'un nouveau rapport à cette langue qui fait pleinement partie de l'identité de la pièce, en Allemagne mais surtout à l'étranger.

2. La Schaubühne : de la scène berlinoise à un théâtre international

Après avoir proposé un panorama du succès de Thomas Ostermeier et de ses acteurs à l'international, il semble intéressant de revenir au « lieu source », pour comprendre comment la Schaubühne a évolué d'un lieu typiquement berlinois à un théâtre plus ouvert sur le monde. Un premier point essentiel est la nomination en 1999 d'Ostermeier comme codirecteur artistique de la Schaubühne. L'événement est symbolique, puisqu'il représente le passage de Peter Stein, considéré comme un pilier théâtral du monde allemand, à une nouvelle génération, incarnée par Ostermeier et son travail à la Baracke. Cette nomination fait écho à celle de Castorf à la Volksbühne en 1992 : le travail des deux metteurs en scène est souvent comparé, car ils incarnent tous deux l'arrivée de jeunes metteurs en scène à la tête de grandes institutions théâtrales dans la période qui suit la réunification. Stephen Daldry, alors directeur artistique du Royal Court Theatre déclare à propos d'Ostermeier : *« Je pense que sa nomination à la Schaubühne, qui a défié l'histoire, est à la fois aventureuse et inévitable – il est jeune et arrive à un moment où l'Allemagne a de réelles difficultés pour trouver des remplaçants à l'ancienne garde des directeurs, comme Peter Stein, qui sont à l'image de séquoias, refusant aux jeunes arbustes de voir le soleil. »*¹⁷³. Thomas Ostermeier incarnait la

¹⁷² P. CRAVEN, « Lars Eidinger on Richard III, Hitler and Trump », sur *The Saturday Paper*, <https://www.thesaturdaypaper.com.au/2017/02/04/lars-eidinger-richard-iii-hitler-and-trump/14861268004180>, 4 février 2017, *“Because the Nazis misused the whole idea of rhetoric and discredited it, we Germans are a bit ashamed of our language. We never celebrate it the way the English and the French do.”*.

¹⁷³ D. A. HUGHES, « Notes on the German Theatre Crisis », *TDR (1988-)*, vol. 51, n° 4, 2007, p. 144, Stephen Daldry tel que cité : *“I think his appointment at the Schaubühne, which has troubled history, is both adventurous and inevitable – he's young and came in at a time when Germany has had real*

possibilité d'un renouveau, et participait à l'arrivée de jeunes directeurs dans des institutions majeures du paysage théâtral berlinois. Ce renouveau s'illustre d'abord par un changement de répertoire : le jeune metteur en scène s'attaque aux nouvelles pièces britanniques et développe une relation forte avec Sarah Kane. Il produit plusieurs de ses pièces, notamment la contestée *Blasted*¹⁷⁴. Ce choix de répertoire souligne non seulement un intérêt pour des textes récents, mais aussi la volonté de sortir du répertoire allemand. Ce changement dans la direction et le répertoire a également provoqué un renouveau du public. Ostermeier demande ainsi : « *Pourquoi les critiques ne décrivent-ils jamais notre public ? 80% du public a moins de 45 ans, 50% appartient au groupe des 15-35 ans – où peut-on voir cela parmi les grandes compagnies théâtrales germanophones ?* »¹⁷⁵. Le théâtre berlinois est donc caractérisé par la fréquentation d'une population jeune, ce qui n'est pas nécessairement le cas des lieux fréquentés à l'international. Si on s'intéresse par exemple au profil-type du public abonné au Off du Festival d'Avignon, on constate que 60% ont plus de cinquante ans, 30% entre 25 et 50 ans, et seulement 6% moins de 25 ans¹⁷⁶. En comparaison, le public de la Schaubühne est un public particulièrement jeune, et cela de manière peu habituelle. Ce nombre record de jeunes spectateurs s'accompagne aussi de la fréquentation importante d'un public international. Pour toutes les pièces représentées (dont *Richard III* et *Hamlet*) un sur-titrage en français ou en anglais (en alternance selon les jours) est proposé. Certaines pièces sont jouées exclusivement en anglais (*Returning to Reims* en 2017). La Schaubühne semble être passée d'un théâtre berlinois à un lieu porteur d'une identité plus internationale. C'est ce qu'explique également Thomas Ostermeier : « *Si vous êtes dans le foyer de la Schaubühne, vous entendrez de l'anglais, de l'espagnol, du français, des langues scandinaves. Lors de cette dernière année nous avons eu 120 000 visiteurs à Berlin, 80 000 à l'international.* »¹⁷⁷. Ainsi, sous

difficulty in finding replacements for the old guard of directors, such as Peter Stein, who are like redwood trees, refusing to let the sun shine in on young shoots.”.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, *op. cit.*, p. 272, “80% of the audience is under 45, 50% are in the 15 to 35 age group – where else do you see that among the big companies in German language theatre?”.

¹⁷⁶ « Enquêtes : profil-type du public abonné du festival OFF d'Avignon », sur *Festival OFF d'Avignon*, <http://blog.avignonleoff.com/enquetes-public-festival-off-avignon-2013/>, 29 janvier 2014.

¹⁷⁷ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage [Livre] / Gerhard Jörder*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, *op. cit.*, p. 275, “Stand in the foyer at the Schaubühne, and you'll hear English, Spanish, French, Scandinavian languages. In the last calendar year we had 120,000 visitors in Berlin, 80,000 internationally.”.

l'étiquette de succès international, deux phénomènes différents sont à prendre en compte : d'une part le très grand nombre de « *guest performances* » mais d'autre part la force d'attraction de la Schaubühne, capable de faire venir des spectateurs de différents pays d'Europe.

Cet attrait particulier de la Schaubühne est lié à une forme d'ouverture, à une conception différente de l'espace théâtral. Pour Ostermeier, le théâtre n'est pas tant un lieu d'éducation ou d'instruction qu'un lieu de tous les possibles, où tout est permis. Cette vision particulière de la Schaubühne est à prendre en considération car elle sous-tend des choix de mise en scène et la constitution d'un certain public. Ostermeier évoque d'abord une certaine incompréhension face à ses contemporains allemands : « *Je suis profondément perturbé par la génération ramollie des gens de mon âge et leur vision ramollie du monde. Ils pensent sérieusement qu'une pièce bien pensante et engagée sera capable de changer le système dans lequel nous vivons (...). Partout, artistes et publics se rassurent simplement dans la croyance qu'ils sont ensemble du bon côté.* »¹⁷⁸. Selon lui, le rôle du théâtre n'est donc pas de s'engager et de lutter pour ce qui semble être « juste » ou « bien ». Il souhaite, en revanche, proposer l'espace théâtral comme un espace de tous les possibles, un lieu où tout est autorisé. « *Le théâtre n'est pas une « institution morale » comme le suggérait Schiller mais davantage un espace carnavalesque où nous avons la liberté du bouffon, celle de nous en tirer à tous les coups.* »¹⁷⁹. La conception de cet espace de liberté accompagne les réflexions faites lors de l'élaboration de *Richard III*. Pour Ostermeier, Richard est ce bouffon qui s'en tire à tous les coups, à qui tout est permis, sans qu'aucune limite ne soit posée. Il y a une certaine jubilation à voir Richard réussir, et cette jubilation est « autorisée » dans l'espace théâtral qui a été créé. L'intérêt de la Schaubühne est d'être ce lieu carnavalesque, dont l'architecture permet un changement permanent, comme autant de costumes différents. En effet depuis 1981, il n'y a plus de séparation entre le public et la scène : l'espace peut être librement réarrangé et reconstruit. On peut ainsi lire sur le site de la Schaubühne : « *l'espace théâtral est entièrement*

¹⁷⁸ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londres, Routledge, 2016, p. 198, “*I am deeply disturbed by this mushy generation of people of my age with their mushy world-view. They seriously think that some well-meant, engaged play will be able to change the system we live in (...). All around, artists and audiences merely reaffirm each other in their belief that we all stand on the right and safe side together.*”.

¹⁷⁹ *Ibid.* “*Theater is not a ‘moral institution’, as Schiller suggested, but precisely a carnivalesque space where we have the jester’s licence to get away with anything.*”

flexible et peut fonctionner partout soit comme scène soit comme espace pour le public. »¹⁸⁰.

Cet espace flexible peut être découpé en trois ou quatre (ce qui permet à trois représentations ou plus d'avoir lieu en même temps). D'un point de vue technique, toutes les fonctions d'un théâtre classique peuvent être reproduites (une scène avec proscenium, une scène d'opéra avec une fosse d'orchestre, un amphithéâtre). De même, toutes les expérimentations théâtrales sont permises. Cette flexibilité fait de la Schaubühne un lieu en mouvement, prêt à se déguiser pour accueillir au mieux les différentes mises en scène. L'espace est libéré des contraintes imposées à un théâtre plus classique, comme le Berliner Ensemble par exemple. On peut affirmer que cette architecture ouverte aux transformations fait de la Schaubühne un lieu particulièrement approprié aux expérimentations. L'adjectif carnavalesque est donc à mettre en relation avec cet espace : ce n'est pas seulement Richard qui satisfait tous ses désirs et qui joue le rôle du bouffon. L'espace théâtral peut prendre toutes les formes imaginables, et ainsi faire partie d'une dynamique du déguisement et de la transformation. Cette capacité d'adaptation de la Schaubühne en fait un lieu en mouvement, qualité renforcée par un public jeune et international. On peut ainsi postuler que la Schaubühne n'est pas simplement un théâtre berlinois, mais qu'elle a été transformée en un lieu aux frontières floues, à la fois allemand et international, à la fois intéressé par des pièces « classiques » (Shakespeare, Ibsen) et modernes (Sarah Kane, David Harrower), et polymorphe grâce à son espace de jeu flexible. A cette pluralité de répertoire répond également une grande variété des techniques utilisées (vidéo, musique, marionnettes). C'est peut-être d'ailleurs cette capacité de changement et ce jeu avec différents répertoires qui participent au succès d'Ostermeier à l'étranger et qui attirent ensuite à la Schaubühne un public de plus en plus international.

3. Une réception très mitigée en Allemagne

Malgré le succès de grande ampleur présenté précédemment, il faut rappeler que la critique allemande s'est montrée dans l'ensemble assez déçue par le travail de Thomas Ostermeier. De même, les chercheurs allemands ne se sont pas réellement intéressés à son œuvre. De manière surprenante les deux premières monographies à son sujet sont publiées en

¹⁸⁰ SCHAUBÜHNE, « Das Haus Architektur », sur *Schaubühne Berlin*, <https://www.schaubuehne.de/en/pages/architecture.html>, s. d. "There is no longer a separation between the stage and the seating areas, as is the case in conventional theaters; the theater space is fully flexible and can function anywhere as either stage space or seating area."

français (*Le Théâtre de Thomas Ostermeier* par l'université de Louvain et *Le Théâtre et la peur*, chez Acte Sud)¹⁸¹. Pourquoi un tel revers critique malgré les éloges reçus par le metteur en scène à l'international ? Il est certain qu'Ostermeier a réussi à attirer un public fidèle à la Schaubühne : le théâtre affiche complet à la grande majorité des représentations et attire beaucoup de spectateurs. Pourtant la critique allemande reste de marbre. Ainsi, plusieurs reproches sont faits à l'adaptation de *Hamlet*. Le premier, récurrent, est celui d'un manque de subtilité : le travail d'Ostermeier est décrit comme grossier et manquerait de profondeur. Le site *Nachtkritik* titre ironiquement « *Lautsein oder nicht sein* », c'est-à-dire « *être bruyant ou ne pas être* », et fait référence à la tendance des acteurs à crier à de nombreux moments de la représentation¹⁸². Le journaliste Hartmut Krug déclare : « *Dès le départ, l'atmosphère générale et l'action déterminent la mise en scène, beaucoup plus que la psychologie ou le développement subtil des personnages.* »¹⁸³. On retrouve la même idée dans le *Frankfurter Rundschau*, qui reproche à la pièce une « *lecture psychologique vulgaire* » des personnages principaux, rendus triviaux¹⁸⁴. A cela s'ajoute la critique du jeu de Lars Eidinger, caractérisé d'excessif. Pour le journaliste de *Nachtkritik* : « *Il va aussi dans le public et se jette dans son rôle avec beaucoup, beaucoup trop de force* »¹⁸⁵. Les critiques semblent dérangés par les cris, les mouvements exagérés et le jeu en général de l'acteur principal qui, selon le *Frankfurter Rundschau*, ne parvient pas à sortir de l'exercice théâtral pour donner plus de profondeur à son rôle¹⁸⁶. A l'absence de profondeur et de subtilité des personnages s'ajoute un manque d'unité dans la pièce, du fait d'un trop grand nombre d'effets différents. *Die TAZ* parle d'un

¹⁸¹ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 2.

¹⁸² H. KRUG, « Hamlet – Lautsein oder nicht sein », https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1583&catid=34&Itemid=100476, s. d.

¹⁸³ *Ibid.* „Von Beginn an bestimmen Atmosphäre und Action diese Inszenierung mehr als Psychologie oder subtile Figurenentwicklung“.

¹⁸⁴ F. RUNDSCHAU, « “Hamlet” in Athen: Tschuldigung », sur *Frankfurter Rundschau*, <http://www.fr.de/importe/fr-online/home/hamlet-in-athen-tschuldigung-a-1175331>.

¹⁸⁵ H. KRUG, « Hamlet – Lautsein oder nicht sein », op. cit. „Er geht dafür auch einmal ins Publikum und wirft sich von Beginn an mit viel, mit allzu viel Kraft in die Rolle.“.

¹⁸⁶ M. BRUG, « Narziss mit Prollmund », *Die Welt*, 9 juillet 2008, „Lars Eidinger aber bleibt undeutlich in Figuralübungen stecken.“.

personnage unidimensionnel, sans capacité d'évolution¹⁸⁷. Le *Frankfurter Rundschau* critique l'absence de cohérence de la pièce : « *Trop d'éléments stylistiques différents peuvent certes faire l'affaire sur une courte durée, mais l'hétérogénéité peut aussi dépouiller une mise en scène de ses motifs profonds.* »¹⁸⁸. La tendance à l'excès tant dans le jeu des acteurs que dans les accessoires ou les dispositifs scéniques utilisés conduirait ainsi à un ensemble peu convaincant. *Richard III* n'a pas non plus conquis la critique allemande: *die Welt* est particulièrement virulent. Matthias Heine juge que le costume d'Eidinger traduit un manque de respect envers les personnes handicapées, et que la nudité est injustifiée : « *cette fois, cela prend un temps inhabituellement long avant qu'Eidinger ne se déshabille : c'est seulement après dix minutes environ qu'il se met à nu comme attendu, dans la scène de séduction de Lady Anne.* »¹⁸⁹. Le journal reproche également à la mise en scène de tomber dans les mêmes procédés faciles utilisés dans *Hamlet* afin d'en faire une production mondiale facilement identifiable comme étant celle d'Ostermeier¹⁹⁰. Trop bruyante et peu subtile, la pièce n'aurait pas d'intérêt particulier aux yeux du journaliste. Ostermeier explique également avoir été accusé de « TV-Realism », avec des productions trop lisses, qui rappelleraient davantage la télé réalité que la complexité du texte théâtral¹⁹¹.

Comment analyser ces revers en Allemagne ? Il est surprenant de voir que le metteur en scène est acclamé à l'étranger mais ne reçoit que peu de critiques positives dans son propre

¹⁸⁷ D. MARCUS, « Ostermeiers "Hamlet" in Avignon: Terrorist aus der Familienzelle », *Die Tageszeitung: taz*, 18 juillet 2008, „Trotzdem löst sich das Versprechen des Beginns in den fast drei Stunden nicht ein. Denn Hamlet bleibt ohne Entwicklung, ein bis zur Ermüdung erzähltes Krankheitssymptom, die Analyse eines Zustands. (...) Ein Terrorist aus der Familienzelle, der schnell jedes Ziel aus den Augen verliert und in einer einzigen - wenn auch hochenergetischen - Dimension bleibt, weit entfernt von den vielschichtigen Charakterabgründen einer Hedda Gabler oder Maria Braun.“.

¹⁸⁸ F. RUNDSCHAU, « "Hamlet" in Athen », *op. cit.*, „Zu viele unterschiedliche Stilelemente mögen für Kurzweil sorgen, die Heterogenität kann aber auch eine Inszenierung ihres tieferen Grunds berauben.“.

¹⁸⁹ M. HEINE, « Wetten, dass...Lars Eidinger seinen Penis zeigt? », *Die Welt*, 9 février 2015. „Ungewöhnlich lange dauert es diesmal, bis Eidinger sich auszieht: Erst nach etwa zehn Minuten, in der Queen-Anne-Verführungsszene, entblößt er sich wie erwartet.“.

¹⁹⁰ *Ibid.* „Klar: „Hamlet“ war ein Welterfolg, der in zahlreichen Ländern gefeiert wurde. Als solcher ist auch dieser „Richard III.“ erkennbar kalkuliert. Er brüllt deshalb so, damit er auch in São Paulo und London verstanden wird.“.

¹⁹¹ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit.*

pays. Gerhard Jörder l'explique par le refus d'Ostermeier de correspondre aux critères du théâtre post-dramatique qu'affectionnent les critiques allemands. « *Votre approche – faire du théâtre engagé et politique -, se heurte à une réserve importante de la part de nombreux critiques allemands avec une orientation post-dramatique.* »¹⁹². Le théâtre post-dramatique est en effet au cœur de l'avant-garde théâtrale allemande : les procédés dramatiques, la fable, les personnages passent en arrière-plan, pour laisser place à différents collages et à des expérimentations qui portent sur le corps et le langage. Hans-Thies Lehmann explique ainsi que le théâtre post-dramatique reflète un changement des perceptions, qui, de linéaires et successives deviennent simultanées et plurielles¹⁹³. Ostermeier viendrait donc re-dramatiser le texte théâtral au cœur de la « crise du drame ». Jitka Pelechová présente ce conflit de la manière suivante : « *L'une des conséquences de cette approche, de cette vision de la dramaturgie, est de réintroduire la notion de "personnage", un personnage ancré dans le réel, au sein de l'écriture et de la mise en scène, en rompant ainsi avec la logique des "figures", des concepts plus ou moins abstraits, des expériences avec le matériau théâtral (dont le texte n'est qu'un élément parmi d'autres) apanages du théâtre post-dramatique.* »¹⁹⁴. Elle montre ainsi l'opposition très nette entre narration et déconstruction de la fable, entre réalisme et abstraction. Aux yeux d'Ostermeier, son intérêt pour la fable, pour l'art de raconter des histoires, expliquerait le désaveu des critiques allemands : « *Mon esthétique n'est tout simplement pas à la mode, tout ce qui est linéaire, tout ce qui ressemble à du story-telling réaliste est étiqueté 'TV realism' et ensuite rejeté. Ils [les critiques] préféreraient se concentrer sur le style post-dramatique devenu mainstream (...) plutôt que de s'impliquer dans mon langage théâtral.* »¹⁹⁵. S'agirait-il donc de l'unique cause de la réserve des critiques allemands ? Cela voudrait dire que tout théâtre réaliste ou avec un déroulement linéaire y serait considéré comme rétrograde, académique et inintéressant. Cette assertion mérite quelques nuances. Certes, le théâtre post-dramatique joue un rôle essentiel sur la scène

¹⁹² Ibid., p. 25, "Your approach – making politically engaged, realistic theatre – meets with significant reservations from many Germany critic with a postdramatic orientation."

¹⁹³ H.-T. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2015.

¹⁹⁴ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. « Le répertoire », p. 138.

¹⁹⁵ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit., p. 25, "My aesthetic is simply not fashionable, anything linear, anything like realistic story-telling is simply labeled 'TV realism' and then dismissed. They would prefer to concentrate on the mainstream of a postdramatic style (...) than engage at all in my theatrical language (...)."

allemande contemporaine, cependant on y voit une grande variété de contenus, qui ne sont pas nécessairement post-dramatiques et qui séduisent la critique. Sans dire que l'argument d'Ostermeier n'est pas valide, on peut en tout cas proposer d'autres possibilités pour expliquer la réserve des critiques allemands.

Une des critiques majeures, pour *Hamlet* comme pour *Richard III* est celle de la traduction proposée par Mayenburg. « *La nouvelle traduction de Marius von Mayenburg aide de temps à autre : la langue est plus moderne, plus neuve, plus rapide. Elle est aussi plus fade, et a perdu la dimension d'une pluralité de sens cachés.* »¹⁹⁶. Cette déception face à la traduction est révélatrice du lien des critiques allemands avec le texte original de Shakespeare. Le journaliste de *Nachtkritik* souligne lui aussi son regret face à une traduction qui, par trop de neutralité perd en force de caractère, et explique préférer l'aspect plus exagéré de la traduction de Schlegel¹⁹⁷. Que faut-il déduire de cette référence au romantique allemand ? Peut-être que le *Hamlet* d'Ostermeier ne correspond pas à un *Hamlet* allemand, marqué par la tradition et la traduction des romantiques. En somme, il ne serait pas « assez allemand » aux yeux de la critique, ou en tout cas ne répondrait pas à un ensemble d'attentes bien précises. Si la traduction allemande de Shakespeare donne un aspect de profonde nouveauté au spectateur non germanophone et provoque une sorte de « *Verfremdung* », de distanciation par rapport au texte, peut-être que justement un certain public germanophone attend de *Hamlet* qu'il s'inscrive dans une tradition de traduction qui a été marquée par l'œuvre de Schlegel et Tieck. A propos de *Richard III*, Matthias Heine souligne aussi sa déception face à la version de Mayenburg notamment à propos de la traduction de « *Now is the winter of our discontent* »¹⁹⁸. Le célèbre vers, habituellement traduit par « *Winter unseres Missvergnügens* » est remplacé dans la traduction de Mayenburg par « *Winter unserer Erniedrigung* » c'est-à-dire l'hiver de notre humiliation. La déception de ne pas retrouver la traduction attendue indique le poids de

¹⁹⁶ F. RUNDSCHAU, « "Hamlet" in Athen », *op. cit.* „Mayenburgs Neuübersetzung hilft zuweilen; die Sprache ist heutiger, frischer, schneller. Sie ist aber auch flacher, hat eine Dimension an versteckter Bedeutung verloren.“.

¹⁹⁷ H. KRUG, « Hamlet – Lautsein oder nicht sein », *op. cit.* „Auch wenn Mayenburg sicher eine funktionalistische Sprache ausstellen will, die in ihrer Neutralität und Nüchternheit Ausdruck des Charakters der Beziehungen am Hofe sein soll, so vermisst man doch z.B. die poetischen Widerhaken von Schlegels Übertragung oder die sachlich-sinnliche Kraft der Übertragung von Erich Fried. Neu an dieser Übertragung ist leider nur ihre Farblosigkeit.“.

¹⁹⁸ M. HEINE, « Kritik », *op. cit.* „A propos „Winter unseres Missvergnügens“: Das zweitberühmteste Zitat aus „Richard III.“ (nach „Ein Königreich für ein Pferd“) wird vom Schaubühnen-Hausdramatiker Marius von Mayenburg, der die Übersetzung angefertigt hat, zum „Winter unserer Erniedrigung“ umgedichtet.“.

l'héritage shakespearien allemand et pourrait confirmer notre hypothèse d'un Shakespeare qui ne serait pas « assez allemand » et qui, au fond, refuse de s'inscrire dans une forme de tradition. Si le public international s'attend à un effet de distanciation produit par la représentation de *Hamlet* et *Richard III* dans une langue qui n'est pas la sienne, la position du public allemand est à considérer de manière différente. Ainsi, Richard Hornby explique : « *Le prix peu élevé des billets du théâtre allemand, rendu possible par de généreuses subventions du gouvernement, et une tradition de dévotion envers le grand théâtre, fait qu'aujourd'hui, le spectateur allemand de base a vu une douzaine de productions de Shakespeare (dans de bonnes traductions allemandes), beaucoup plus qu'une même personne dans les pays anglophones.* »¹⁹⁹. Le public allemand, parce qu'il se situe dans une relation privilégiée avec le texte shakespearien, auquel il a un accès élargi, aurait ainsi une sensibilité particulière à la traduction germanophone du texte. La rencontre entre une culture marquée par le théâtre post-dramatique et des attentes propres au spectateur germanophone peut expliquer ce revers critique. Le Shakespeare d'Ostermeier serait-il « trop » international ? Rappelons toutefois que si les critiques allemands n'ont pas tous apprécié le travail d'Ostermeier, les représentations berlinoises des deux pièces se font systématiquement à guichet fermé, et ce depuis dix ans dans le cas de *Hamlet*. D'ailleurs, le succès à l'international a quelque peu adouci la critique et a permis à Ostermeier de faire accepter son esthétique dans son propre pays. Jitka Pelechová explique ainsi : « *Cette réception particulièrement favorable en France eut également un grand retentissement en Allemagne : le prestige international ainsi gagné permit au metteur en scène de consolider la reconnaissance de son institution à Berlin et d'asseoir définitivement dans le paysage théâtral berlinois, la place majeure de "sa" Schaubühne, laquelle commençait tout juste à sortir d'une longue période de crise.* »²⁰⁰. Il y a donc eu un double mouvement : exportation du théâtre allemand vers l'international, puis légitimation de ce même théâtre dans son pays d'origine grâce au succès acquis à l'étranger.

¹⁹⁹ R. HORNBY, « Two Hamlets », *op. cit.*, p. 127, "The low ticket prices in the German theatre, made possible by generous government subsidies, plus a tradition of devotion toward great theatre, mean that the average German theatregoer today has been to dozens of Shakespearean productions (in good German translations), far more than the equivalent person in English-language countries has seen."

²⁰⁰ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, *op. cit.*, p. 77.

B. Un succès mondial aux causes plurielles

Malgré la réserve de certains critiques allemands, les deux pièces d'Ostermeier ont suscité un engouement d'ampleur internationale. Est-il possible de comprendre ce succès et de voir si des raisons spécifiques justifient sa dimension mondiale?

1. Ostermeier : l'art du story-telling

On a déjà évoqué l'esthétique « *Kintsugi* » chère à Ostermeier ainsi que sa vision du texte de Shakespeare comme laboratoire théâtral. Cependant, d'autres aspects de son esthétique sont tout aussi essentiels. Selon le metteur en scène, son succès est lié à sa volonté de raconter des histoires : « *Mon succès à l'étranger est dû en grande partie à mon style narratif. Beaucoup de ce que nous considérons être la dernière mode de l'avant-garde ici est impossible à communiquer à l'étranger en tant qu'esthétique théâtrale pertinente.* »²⁰¹. Différents éléments nous intéressent ici : d'abord l'idée d'une différence nette entre un « ici » et un « là-bas », qui fait qu'une esthétique propre à l'Allemagne, ou propre à Berlin, ne serait pas « exportable » à l'étranger, dans d'autres pays. Si on suit la pensée d'Ostermeier, cela veut dire qu'une esthétique théâtrale trop particulière, trop ancrée dans la culture d'un pays ne pourrait pas plaire à l'étranger (ce qui contredit d'ailleurs ces propos au sujet d'une identité berlinoise, exportable et responsable de son succès). Le metteur en scène devrait dépasser ce qui est « à la mode » chez lui, pour proposer une œuvre sans frontière. Le style narratif serait donc à envisager non seulement comme une esthétique, mais aussi comme un mode de communication : celui d'Ostermeier, parce qu'il est linéaire et « raconte une histoire », dont on saisit facilement la trame narrative, le motif des actions des personnages, le déroulement de ces actions, serait accessible à tous. Parce qu'il « raconte à nouveau des histoires », le metteur en scène susciterait l'engouement du public partout dans le monde²⁰². Le public d'Ostermeier serait, en quelque sorte, un public en mal d'histoire, qui souhaite renouer avec un style narratif moins déconstruit que ce qu'il peut voir au théâtre. Le metteur en scène

²⁰¹ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit., p. 12-13, "The fact that I'm so successful abroad is above all due to my narrative style. A lot of what we here consider the last word in modish avant-garde is impossible to communicate abroad as a relevant theatre aesthetic."

²⁰² Ibid., p. 13, "I'm telling stories again".

souligne ainsi l'importance, dans son travail de préparation, du « story-telling » : il demande à ses acteurs de « raconter » et de mettre en scène, pendant des séances d'improvisation, un événement de leur vie en rapport avec un thème²⁰³. Par exemple, il propose à ses acteurs de réfléchir au thème de l'argent et de la famille lors des répétitions de *Nora*. Dans son essai « Toward a New Realism », Thomas Ostermeier explique davantage ce qu'il entend par l'expression « style narratif » et pourquoi il tient à « raconter des histoires ». Il soutient l'importance de proposer un style réaliste : « *Le théâtre est le plus vieux média permettant une réflexion artistique au sujet du monde dans lequel nous vivons et, puisqu'il articule notre vision du monde, au sujet de la réalité. Pour relever ce défi, le théâtre doit continuer à connecter ses histoires et ses personnages, qui parlent de la cruauté de ce monde et de ses victimes, avec une vraie réalité. Le dramaturge établit cette connexion entre le théâtre et le monde.* »²⁰⁴. Le théâtre aurait donc pour devoir de représenter la réalité, son aspect douloureux et cruel, et ne consisterait pas simplement à imiter la vie mais à la comprendre et à la reconfigurer. On reconnaît cette importance du réalisme dans l'attention donnée aux détails dans les situations de jeu. Comme évoqué précédemment, Ostermeier attire l'attention de son spectateur au moyen du support vidéo sur les détails de la pièce : ainsi, dans *Hamlet*, chaque expression visuelle des acteurs est passée au crible par la caméra que manipule Lars Eidinger. Parce qu'il revendique son style narratif, Ostermeier choisit de s'opposer au courant du théâtre post-dramatique. Selon Hans-Thies Lehmann, le théâtre post-dramatique se caractérise par une déconstruction de l'espace et du temps, qui ne sont plus nécessairement cohérents. Différentes temporalités peuvent se superposer simultanément (les éléments ne sont plus chronologiques), l'action n'est plus construite de manière conventionnelle mais laisse place à différents collages et montages, et le corps, la voix, l'espace ne servent plus forcément la narration mais sont considérés en soi comme faisant partie de la pièce²⁰⁵. Chez Ostermeier en revanche, une trame narrative est revendiquée avec un espace temps cohérent et linéaire. Le public serait donc, à un niveau mondial, attiré par cette capacité à raconter des histoires et par

²⁰³ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., Chap. « Ostermeier at Work : Richard III ».

²⁰⁴ *Ibid.*, chap. « Toward a New Realism », p. 16, « *Theatre is the oldest medium for artistic reflection of the world, of reality. In order to rise to this challenge, it needs to keep connecting its stories and its characters, who speaks of the cruelty of this world and its victims, with actual reality. The playwright establishes this connection of theatre to the world.* ».

²⁰⁵ M. HAASE, « Postdramatisches Theater (p.Th.) », p. 9.

la volonté dramaturgique de ne pas déconstruire le texte mis en scène mais d'en respecter la forme.

Ostermeier explique également présenter des thèmes qui touchent chaque spectateur. Pour *Richard III*, par exemple, il s'agit de montrer un Richard que tout le monde envie : « *Ce qui est intéressant, c'est que son excès immoral suscite notre propre envie, notre propre désir et la mise en scène devra ainsi provoquer les spectateurs au point qu'ils souhaitent, eux aussi, pouvoir être Richard le temps d'une journée, capable de transgresser toute barrière que la civilisation impose à notre comportement, et capable d'ignorer tout sentiment de honte ou d'embarras.* »²⁰⁶. La volonté de présenter des thèmes autour desquels tous les spectateurs peuvent se réunir est visible dans son travail : pour *Nora* et *Hedda Gabler*, il s'agissait de l'argent, du couple, de la famille, du rôle de la femme. Extraits d'un contexte national, ces thèmes faisaient appel au public de manière internationale. La volonté de présenter Richard comme un personnage machiavélique et séduisant n'est certes pas nouvelle, mais elle permet de faire écho aux normes sociales vécues et intériorisées par les spectateurs. Tous peuvent se retrouver dans ce désir de transgression qu'incarne Richard. Le succès à l'international d'Ostermeier s'expliquerait donc par deux idées complémentaires : l'art de raconter des histoires en respectant une certaine forme de chronologie, une trame narrative cohérente et linéaire, et l'art de réunir une pluralité de spectateurs autour de thèmes et d'enjeux qui les font se sentir concernés et intéressés.

Pourtant, cela se limite-t-il à cela ? Certes, le style narratif d'Ostermeier joue un rôle important dans son succès, mais raconter des histoires est-il vraiment l'élément majeur de celui-ci ? Si le goût des critiques allemands pour le théâtre post-dramatique peut expliquer leur réserve pour le théâtre d'Ostermeier, qu'ils considèrent comme trop « facile », et qui selon eux fait preuve de « TV realism », la thèse d'un public international lassé d'une esthétique de la déconstruction fonctionne plus difficilement. Selon Ostermeier, les spectateurs souhaitent revenir à un théâtre plus réaliste, mais la rupture réalisée par le théâtre post-dramatique n'est pas forcément ressentie de la même manière partout dans le monde. Il est vrai que la scène germanophone contemporaine est très largement influencée par les tendances post-dramatiques (Elfriede Jelinek, Michael Thalheimer, Frank Castorf), et cette influence a son importance en Europe. En revanche peut-être que ces tendances ont eu une

²⁰⁶ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. « Ostermeier at work : Richard III », p. 198, « *What is interesting is that his amoral excess triggers our own lust, our own desire, and a production should tease the spectator so much as they, too, wish they were Richard for a day, able to ignore any feelings of shame and embarrassment.* ».

empreinte moins forte hors de l'Europe, par exemple en Asie (où ont eu lieu plusieurs représentations de *Hamlet* et de *Richard III*) au Moyen-Orient ou en Australie. Quand Ostermeier affirme que son art du story-telling est la raison de son succès à l'international, peut-être reste-t-il prisonnier d'un point de vue influencé par les courants majeurs du théâtre germanophone. L'analyse en soi est valide, mais seulement jusqu'à un certain point. Le succès international du metteur en scène semble davantage s'expliquer par une pluralité de qualités qui ont suscité l'engouement d'un public lui-même pluriel. Le style narratif évoqué par Ostermeier en fait partie, sans le caractériser entièrement. On tentera donc, dans les lignes qui suivent, de développer d'autres pistes de réflexion pour expliquer ce succès mondial.

2. Une approche inductive : de la page à la scène

Pour tenter d'expliquer le succès mondial d'Ostermeier, nous allons essayer de combiner plusieurs pistes. L'une d'entre elle consiste à analyser la méthode particulière du metteur en scène, qu'il nomme « méthode inductive », terme qu'il emprunte à Brecht : « *cela signifie que la forme de la production est entièrement développée sur la base du texte. La pièce fournit la matière (Stoff).* »²⁰⁷. Tous les choix de mise en scène sont donc justifiés par le texte, qui donne au metteur en scène différentes directions de travail. Ostermeier insiste sur l'importance du terme allemand « *Stoff* » qui regroupe les sens de substance, de texture, de tissu et de sujet. Le texte est à considérer à travers ces différents sens, il est une approche thématique mais aussi une matière à travailler, qui fait appel aux sens du metteur en scène : il ne s'agit pas simplement de mots sur une page. Un metteur en scène avec une approche inductive partira donc de cette matière, « *Stoff* », pour avancer dans son travail : à l'inverse, l'approche déductive consiste pour le metteur en scène à proposer une adaptation du texte à partir de ses propres formes et de sa propre esthétique. Pour Ostermeier, son travail consiste à entrer en communication avec la matière et à confronter le texte au temps présent de la mise en scène : « *Notre production est notre production : elle confronte la réalité du texte à la réalité de notre expérience de vie et à la personnalité des acteurs et des artistes qui se sont*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 133. “This means that the production’s form is entirely developed on the basis of the playtext. The play provides the Stoff (material).”.

rassemblés pour mettre en scène la pièce à ce moment particulier dans le temps. »²⁰⁸. C'est de cette communication avec la matière et la réalité que naît la mise en scène. Ce rapport à la réalité et au temps présent est essentiel, car il nous indique que l'approche inductive ne consiste pas simplement à prendre le texte et l'incarner tel quel sur scène. Au contraire il s'agit de le questionner à la lumière d'un ensemble d'expériences (celle non seulement du metteur en scène, mais de toutes les personnes qui participent à la production) afin de proposer une pièce qui entre en résonance avec les spectateurs contemporains. Selon Ostermeier, le texte écrit ne représente que 20% de la matière (« *Stoff* ») avec laquelle il tente d'entrer en communication : « *En tant que metteur en scène, je suis engagé dans les 100% de l'imagination [des auteurs] et je considère que ma tâche est de m'impliquer dans toute la complexité et la profondeur des situations dramatiques qu'ils ont créées.* »²⁰⁹. Cette implication dans la profondeur du texte n'empêche pas le metteur en scène de changer le texte source, de le traduire, de le modifier, de le retravailler, mais elle lui permet de faire découler ses idées d'une lecture très précise et très attentive du texte, qui est pris au sérieux et non pas mis à distance. La modernité de la mise en scène viendrait alors de ce dialogue avec le texte, dont les thématiques sont interrogées à la lumière de l'expérience du monde tel qu'il est à présent. « *Que se passe-t-il dans la pièce ? Quels éléments nous intéressent, aujourd'hui ? Comment ce qu'Ibsen, Shakespeare ou tout autre auteur ont écrit il y a des années, des siècles, peut-il résonner dans nos vies contemporaines ?* »²¹⁰. Ce double intérêt du metteur en scène, pour son texte et pour le monde dans lequel son public évolue, caractérise ainsi son approche des pièces de Shakespeare. Cette approche est partagée par d'autres membres de l'équipe artistique. Jan Pappelbaum explique ainsi : « *Nous nous sentons fortement obligés envers le texte. Nous travaillons à partir des nécessités du matériau et cherchons une solution unique pour chaque production.* »²¹¹. Cela implique en effet que chaque texte donne son

²⁰⁸ Ibid. "Our production is our production: it confronts the reality of the playtext with the reality of life experience and the personality of the actors and the other artists who have come together to stage the play at this particular moment in time."

²⁰⁹ Ibid., p. 136, "As a director I am committed to the full one-hundred per cent of his or her [the author] imagination, and I view my task as engaging with the full complexity and the profound depths of the dramatic situations they have created."

²¹⁰ Ibid., p. 139, "What happens in the play? What is interesting to us, today? How does what Ibsen, Shakespeare, or another playwright wrote many years, many centuries ago, strike a chord in our own contemporary lives?"

²¹¹ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. La scénographie, p. 168, Pappelbaum comme cité par Pelechová, extrait de « Bei Ibsen sollte man sitzen können », „Wir fühlen

esthétique à la pièce, contrairement aux productions de Frank Castorf, par exemple, qui portent davantage une « marque de fabrique », qui fait que le texte est reconnaissable. Le fait que la scénographie soit envisagée à partir de cette méthode inductive est à l'origine de la grande cohérence à l'œuvre dans les productions d'Ostermeier.

Cette méthode inductive et cette communication avec la matière de la pièce sont mises en œuvre de manière visible dans *Richard III*. Un cas intéressant est la figure du Vice : Weimann s'intéresse particulièrement à ce personnage médiéval et à son influence sur le texte shakespearien et la caractérisation de *Richard III* : « *En adaptant un héritage horrible, risible, grotesque du Moyen-Âge, le dramaturge a ainsi incorporé des origines culturelles mêlées dans les contours représentatifs d'un personnage principal au théâtre.* »²¹². Deux éléments essentiels sont à retenir dans l'adaptation de cet héritage : d'abord, le fait que le Vice, opposé aux Vertus, incarne la noirceur de l'âme humaine : alors que les Vertus entrent par l'arrière-scène, le Vice arrive par le public. Ensuite, le Vice est caractérisé par son lien avec les spectateurs : il n'incarne pas uniquement son rôle de personnage mais au contraire communique avec le public et parle une langue plus vulgaire. Weimann le décrit comme « *constamment en train de marquer et de franchir la ligne entre la mimesis et le spectaculaire (...).* »²¹³. Ostermeier s'empare de ces deux aspects : son Richard incarne nos plus sombres désirs, comme il l'explique, et dialogue avec le public²¹⁴. Ces différentes possibilités de communication permettent à Eidinger d'utiliser le personnage de Richard comme un masque qu'il pourrait mettre et enlever à sa guise selon qu'il choisisse de s'adresser aux autres personnages ou au spectateur. C'est bien l'une des particularités du Vice selon Weimann : l'acteur se montre en train de faire du théâtre et fait ainsi appel à la mimesis (il joue son rôle) et à la représentation (« *performance* ») dans une relation avec le public d'acteur (et non de

uns stark den Text verpflichtet, arbeiten aus der Notwendigkeiten des Materials heraus und leiten daraus eine eigene Lösung für die jeweilige Inszenierung ab.“.

²¹² R. WEIMANN et D. BRUSTER, *Shakespeare and the Power of Performance Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 47. “*Adapting a horrible – laughable, grotesque legacy from late medieval drama, the playwright thereby incorporated mixed cultural origins within the representational contours of a leading dramatic character.*”.

²¹³ *Ibid.*, p. 48. “*Constantly drawing and crossing the line between representation and showmanship this entertainer must have displayed his consummate grasp of the arts of performance as a great game, blending even in the symbolism of his dispossession of selfish ambition and good fellowship turning sour.*”.

²¹⁴ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 198.

personnage) à spectateur²¹⁵. Le fait qu'Ostermeier ait décidé de conserver cette figure du Vice illustre bien son rapport inductif vis à vis du texte : celui-ci dicte sa logique et permet la construction du personnage de Richard. C'est par le personnage du Vice, son dynamisme, son statut particulier, partagé entre la scène et le public, que son *Richard III* peut interroger nos désirs cachés, notre envie de ressembler à Richard. Le succès de la pièce, largement lié à la performance de Lars Eidinger vient aussi du Vice. Cet héritage médiéval apporte une énergie particulière à la pièce et dicte sa construction. Tout tourne autour de Lars Eidinger et de ses interruptions pour communiquer avec le public. La lecture attentive de la pièce permet à Ostermeier d'opérer des choix à la fois de mise en scène et de traduction : les passages conservés sont ceux qui mettent Richard en valeur dans son lien avec le public, avec comme point central la scène de séduction de Lady Anne. Un autre exemple serait la scène 7 de l'acte III, durant laquelle le maire et Buckingham tentent de convaincre Richard de devenir roi, ce qui permet à Eidinger d'exposer la duplicité de Richard dans un jeu simultané avec les autres acteurs et le public. Peut-être que le succès du metteur en scène est lié en partie à cette approche inductive. Le texte et son contexte sous-tendent la dynamique de la mise en scène : cela donne une cohérence au travail d'Ostermeier, qui propose une structure autour de motifs particuliers. Pour *Hamlet* par exemple la question du passage à l'action et de l'identité dynamise la pièce, tout en étant observé par le filtre d'un Hamlet bedonnant et égocentrique. Le « *Who's there ?* », qui ouvre la pièce dans le texte, a orienté la lecture d'Ostermeier, qui voit dans *Hamlet* une réflexion fondamentale sur les masques portés par un individu jusqu'à la folie : cette réflexion fait écho à une vision de l'individu moderne, perdu et égoïste. La rencontre entre ces deux images, celle de la pièce et celle de notre époque, illustre la méthode de travail du metteur en scène et fait de son *Hamlet* une version originale, qui, si elle s'appuie sur les piliers de la pièce (la question de la folie, de l'action en politique et du monde comme théâtre), les réinterroge de façon neuve à partir d'une vision personnelle de l'individu au XXIème siècle. L'engouement du public international serait alors lié à cette collision entre le texte shakespearien et une réflexion plus contemporaine. Ostermeier semble arriver à un équilibre qui séduit les spectateurs puisqu'il satisfait leurs attentes (le texte shakespearien est « reconnaissable », il suscite donc le plaisir de reconnaître des passages connus, d'incarner une certaine image du classique et canonique Shakespeare), et leur propose en même temps

²¹⁵ R. WEIMANN et D. BRUSTER, *Shakespeare and the Power of Performance Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, op. cit., chap. « Personation and Playing: Secretly Open Role Playing », p. 143, "Heywood's distinction between "personated" and "personator" reminds us that we are dealing with a perceived double bind conjoining signification and being, representation and vital, material practice."

de s'interroger en tant qu'individus du XXI^{ème} siècle. Cet équilibre trouvé entre l'héritage shakespearien et les problématiques du monde contemporain ferait ainsi partie des raisons de l'engouement du public dans sa diversité, basé à la fois sur un plaisir de la reconnaissance et sur la pertinence de la réflexion proposée. La démarche inductive donne en tout cas l'impression – qu'elle soit erronée ou non – que le metteur en scène a su saisir l'essence du texte shakespearien – que cette essence soit réelle ou non – et la mettre en lumière face aux enjeux auxquels est confronté son public.

3. Le travail d'une compagnie dans un monde individualisé

Nous avons précédemment esquissé différentes possibilités pour expliquer le succès d'Ostermeier à un niveau mondial. Un dernier point est essentiel : la question du travail au sein de sa compagnie. Le metteur en scène cherche en effet à travailler avec les mêmes acteurs, scénographes, dramaturges afin de pouvoir construire une équipe habituée à fonctionner comme un groupe dans lequel chacun peut participer à l'élaboration de la pièce. Cette dimension est essentielle pour Ostermeier : il fait ainsi référence au succès de Peter Stein et de Frank Castorf en expliquant que « *ces compagnies se sont développées au cours des années et ont cultivé leur propre langage. C'est seulement en maintenant un ensemble permanent que vous pouvez construire ce genre d'identité.* »²¹⁶. Selon le metteur en scène, le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine est un idéal à atteindre, car il réussit à fonctionner à la fois comme une entreprise et comme une communauté. Ostermeier cherche également à tendre toujours plus vers cet idéal, objectif qu'il n'a pas encore complètement atteint selon lui. « *La seule mission claire qui s'est présentée à moi en tant que résultat direct de cette production est de continuer à travailler sur la compagnie, et à travailler sur notre capacité à créer des productions pour lesquelles chaque représentation, chaque soir, et même chaque minute, est un effort et une réussite de l'ensemble tout entier. La production n'a pas été entièrement fructueuse à ce niveau et ma mission sera donc de continuer à travailler sur*

²¹⁶ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit., p. 18, "Those ensembles developed over the course of years and cultivated their own language. It's only when you maintain a permanent ensemble that you can build up that kind of identity."

l'esprit d'ensemble. »²¹⁷. Cet esprit d'ensemble se met en place par différents processus : les mêmes acteurs et techniciens travaillent sur chaque production, ce qui produit un système de références communes et facilitent les échanges entre les membres du groupe. Les nombreux exercices d'improvisation proposés par Ostermeier lors des répétitions sont également essentiels : l'exercice du story-telling permet à tous les acteurs de participer à l'élaboration de la pièce et à la réflexion générale au sujet de la mise en scène et des lignes de direction choisies. Comme l'explique Sébastien Dupouey, l'équipe créative participe aussi à ces exercices, ce qui permet à tous les membres de l'équipe d'établir un dialogue, qui enrichit son travail à la vidéo : « *Quand je sais que nous allons faire des films ou de la vidéo live, je suis aussi capable de tirer beaucoup du storytelling et de ce que j'observe pendant ces moments.* »²¹⁸. Le temps partagé des répétitions et des exercices d'improvisation inspire toute l'équipe et contribue ainsi à une cohérence interne : la mise en scène suit une structure déterminée par le travail de tous, structure qui sous-tend les choix sur le plateau. La mise en scène est ainsi ouverte aux suggestions des membres de l'équipe créative, comme nous l'avons évoqué : de nombreuses propositions d'Eidinger ont été retenues dans la version finale de *Hamlet* et *Richard III*. Soulignons cependant qu'on ne trouve pas mention, ni dans les écrits d'Ostermeier, ni dans le carnet de bord de Peter Boenisch lors de son observation des répétitions de *Richard III*, des autres acteurs et de leur apport à la mise en scène. On remarque que, le plus souvent, les membres de la compagnie invités à une réelle participation sont, outre Ostermeier, Lars Eidinger, Jan Pappelbaum, et Marius von Mayenburg. Les autres membres ne sont que rarement (voire jamais) évoqués. Il serait intéressant de pouvoir assister au travail de répétitions et de réunions de l'équipe pour savoir ce qu'il en est réellement. En tout cas, même si la participation n'est pas égale, il est certain que l'habitude de travailler avec les mêmes personnes constitue un point important dans les productions de Thomas Ostermeier. Cette volonté est à resituer dans le contexte de la Schaubühne, qui, sous la direction de Peter Stein visait déjà à construire une compagnie fixe. Les cinq premières années d'Ostermeier à la Schaubühne cherchent à s'inscrire dans cet héritage (même s'il

²¹⁷ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 227, "The one clear mandate that has presented itself to me as a direct outcome of this production is to continue to work on the ensemble, and to work on the ability to create productions where each performance, on every night, and in every single minute, is an effort and achievement of the entire ensemble. The production has not been fully successful in this respect, and hence it will be my mission to keep working on the ensemble spirit."

²¹⁸ *Ibid.*, p. 63, "When I know that we will do some films or there will be live video, I am also able to take away a lot from the storytelling and from what I see in these moments."

refusera toujours le parallèle avec Stein pour marquer la nouveauté de son théâtre dans l'espace médiatique), avec un système de cogestion (*Mitbestimmung*) qui avait déjà été tenté par Stein. Chaque membre de la compagnie avait un droit de veto sur la programmation, à condition de proposer des pistes concrètes de remplacement. Cependant, ce système égalitaire prend fin en 2004, car il devenait ingérable, avec trop de conflits internes.

Toutefois, Ostermeier n'a pas renoncé à l'idée d'une compagnie soudée. Il explique ce qu'il trouve particulièrement intéressant dans la constitution d'un groupe uni : « *Par "compagnie" je n'entends pas simplement le groupe disponible des acteurs employés de manière permanente ; j'entends la compagnie comme un processus, un état d'esprit : un groupe de personnes étroitement liées qui ont l'habitude de jouer ensemble et qui sur la base de cette expérience et leur confiance mutuelle sont capables de pousser leur interaction et leur pièce collective à un niveau supérieur.* »²¹⁹. La volonté de fonder une troupe qui travaille à la création d'une mise en scène, est essentielle et représentative non seulement d'une volonté culturelle (le travail proposé aura une puissance unique) mais aussi politique. Pour Ostermeier, il s'agit, face à un monde individualisé, de s'appuyer sur la force d'une communauté et du produit de son travail. Face à la précarité des petites compagnies, la Schaubühne et sa sécurité financière lui permettent d'assurer une stabilité à son équipe, qui est aussi une des raisons de son succès. Parce que les acteurs ont la possibilité de travailler dans de bonnes conditions, facilitées par le statut de la Schaubühne (et ses nombreuses subventions), une grande qualité en découle. C'est en effet la performance des acteurs qui impressionne le plus souvent les critiques et les spectateurs. Dans *Hamlet*, six acteurs incarnent onze rôles, dans *Richard III*, dix acteurs incarnent dix-neuf rôles différents. Cette pluralité de personnages jouée par un nombre d'acteurs réduits conduit tous les membres de la production à être également impliqués dans la pièce : ils sont constamment actifs sur scène. Cette implication donne une énergie et une dynamique aux deux pièces. Ostermeier évoque ainsi une « fascination » du public pour ses acteurs, provoquée par leur grande maîtrise et la finesse de leur jeu²²⁰. La force du travail proposée par une communauté expliquerait ainsi la

²¹⁹ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., "With 'ensemble', I do not just mean the available cast of permanently employed actors; I mean ensemble as a process, as a state of mind: a closely knit group of people who are experienced in playing together, and who on the basis of this experience and their mutual trust are able to push their interaction and their collective play to the next level."

²²⁰ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit., p. 17.

grande qualité du jeu des acteurs et le succès international des deux mises en scène. Cette pensée de la compagnie est également séduisante d'un point de vue politique. « *Je considère que le but du théâtre est de présenter une version alternative de la société, et il se trouve que l'idée d'ensemble va à contre courant de notre société actuelle qui idéalise l'individualisme. Peut-être que cela explique pourquoi, à ce moment précis, notre théâtre a un succès exceptionnel auprès du public.* »²²¹. Dans un monde moderne où tout change sans cesse, la présence de la compagnie serait aussi une source d'espoir.

Cette idée n'est pas propre à Ostermeier. Michelle Terry, directrice du Globe à Londres, présente les deux pièces de la saison 2018 comme le travail de tous les membres du théâtre et non pas seulement du metteur en scène²²². « *La question la plus marquante concerne les deux productions ouvrant la saison, Hamlet et Comme il vous plaira, qui seront jouées par une compagnie forte de douze membres, sans qu'un metteur en scène ne soit nommé. Terry explique vouloir "démanteler le triangle de la hiérarchie qui fait partie de notre culture", initier "un processus réellement collaboratif et libérer le seul metteur en scène du fardeau de la responsabilité".* »²²³. La directrice du Globe semble aller plus loin qu'Ostermeier, puisqu'elle propose de ne pas nommer le metteur en scène: la constitution d'une communauté n'est plus seulement une question interne qui concerne l'organisation du travail, mais une revendication publique, qui vise à abolir la hiérarchie au sein du théâtre et l'autorité du metteur en scène vis à vis de ses acteurs. Cependant, la disparition du metteur en scène est possible pour un théâtre comme le Globe, car c'est le lieu lui-même qui est porteur d'une image symbolique quant à la représentation des pièces de Shakespeare. En revanche, dans le cas de la Schaubühne, Thomas Ostermeier est celui qui incarne clairement une esthétique et qui attire le public. Cette volonté d'aller plus loin dans le travail d'ensemble pourra difficilement faire disparaître le metteur en scène au milieu de ses acteurs.

²²¹ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 227, "I see the purpose of theatre as presenting an alternative draft of society, and the idea of ensemble happens to run counter to our present-day society that idolizes individuality. Maybe this explains why our theatre, at this point in time, is so exceptionally successful with the public."

²²² M. BILLINGTON, « Michelle Terry's plan for Shakespeare's Globe is democratic – but is it doable? », sur *the Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2018/jan/04/michelle-terry-shakespeares-globe>, 4 janvier 2018.

²²³ *Ibid.* "The most striking concerns the opening productions of *Hamlet* and *As You Like It*, which will be performed by a 12-strong ensemble with no directors named. Terry says that she wants to "dismantle the triangle of hierarchy that is part of our culture", initiate "a really collaborative process" and absolve a solo director of the burden of responsibility."

Ainsi, les raisons du succès international du metteur en scène sont complexes : c'est seulement en croisant plusieurs pistes de réflexion que l'on peut tenter une explication. Il est certain que le style narratif d'Ostermeier et sa volonté de « re-dramatisation » attire un public lettré, chez qui il suscite le plaisir de la reconnaissance du texte et de sa transformation grâce à son esthétique des jointures. Le lien fort avec le texte et la méthode inductive est également central, tout comme le travail commun proposé par l'équipe artistique de la Schaubühne. Toutefois la position du metteur en scène n'est pas sans ambiguïté : la volonté de « prendre le texte au sérieux » et de travailler avec une communauté est effectivement au centre des préoccupations d'Ostermeier. Cependant, il est rarement en retrait, que ce soit dans le processus de concilier son esthétique avec le texte source, ou dans la direction de son ensemble. Il ne s'agit pas de critiquer négativement son travail, mais de souligner un écart entre les écrits et les interviews d'Ostermeier et les mises en scènes proposées. L'autorité du metteur en scène vis à vis du texte, de son équipe et de ses acteurs y reste très claire et on imagine assez mal des productions où il serait à égalité avec les membres de sa compagnie.

C. Un théâtre truffé de références populaires, mais qui vise avant tout la bourgeoisie

1. Ostermeier et la culture populaire

Selon Thomas Ostermeier, l'une des raisons de son succès est que son théâtre sait parler à tous, et qu'il met en valeur des thèmes contemporains, qui dépassent les frontières. *« De manière thématique, beaucoup de ce que quelqu'un comme Castorf exploite – le post-socialisme, l'expérience de l'Allemagne de l'Est etc – est quasiment impossible à exporter. Mais le rôle des femmes, les problèmes liés à la famille, le bonheur promis par notre société bourgeoise – voilà des questions qui intéressent tout le monde. »*²²⁴. Plusieurs éléments dans son propos sont à relever : d'abord l'idée qu'une pièce doit être « exportable » et donc rentrer dans une logique mondiale, que déterminent des thèmes qui intéressent tout un chacun. Les

²²⁴ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit., p. 14, "Thematically a lot of what Castorf works with – post socialism, the East German experience and so on – is almost impossible to export. But the role of women, issues around the family, the happiness promised by our bourgeois society – these are issues that are of interest to everyone."

logiques nationales et locales ne doivent donc pas, aux yeux d'Ostermeier, être intégrées au travail théâtral : au contraire, tout ce qui nécessite un contexte ou une culture particulière pour être compris empêcherait la pièce de toucher un public large. Mais les thèmes qu'Ostermeier considère comme universels le sont-ils vraiment ? Dans cette déclaration, il semble se référer explicitement à ses adaptations d'Ibsen, dont les drames réalistes suscitent notre intérêt car leur réflexion sur le rôle des femmes dans la société et dans la famille ainsi que sur le bonheur bourgeois est encore d'actualité. Il est intéressant de considérer nos deux pièces shakespeariennes à travers le filtre de cette citation. Le texte de Shakespeare serait donc « exportable » et adapté à un public international, même s'il n'aborde ni la question du rôle des femmes dans la société, ni le bonheur bourgeois. Selon Ostermeier, les pièces de Shakespeare mettent en avant des questions « *qui intéressent tout le monde* » : pour *Hamlet* il évoque à de nombreuses reprises la question de l'identité. « *Le premier vers de Hamlet nous offre un point de départ utile pour essayer de commencer une discussion au sujet de certaines scènes shakespeariennes. (...) 'Qui est là ?' Qui est la personne en face de nous ? Qui est l'autre ? Qui nous parle ? Qui sommes nous ? Qu'est-ce qu'un être humain ? (...) Qui y a-t-il derrière le masque de votre apparence physique ?* »²²⁵. Les pièces de Shakespeare questionneraient donc l'individu, son identité, sa nature et la question des masques que l'homme porte dans la société. Pour cette raison, *Hamlet* et *Richard III* seraient tout aussi pertinents qu'Ibsen et parleraient à tout spectateur.

Cette universalité du texte source est renforcée par l'intégration d'un certain nombre de références qui feront écho pour la plupart des membres du public à travers le monde. Ostermeier fait ainsi appel à certains éléments de la culture populaire : tant *Hamlet* que *Richard* font du slam et du beatbox. Dans *Hamlet*, Lars Eidinger reprend « The Message », de Grandmaster Flash (« *Don't push cause I'm close to the edge, I'm trying not to loose my edge* »). Dans *Richard III*, il reprend le rap de Tyler the Creator, « Yonkers » (« *I'm a fucking walking paradox, no I'm not, threesomes with a fucking triceratops* »). L'intégration du rap dans les deux mises en scène tisse un lien entre Shakespeare et la culture populaire contemporaine. Ce lien est renforcé par l'usage de certaines références. Dans *Hamlet*, la surabondance des armes (kalachnikov, mitraillettes) rappelle un blockbuster américain ; dans *Richard III* les meurtriers avec leur collant sur la tête font penser aux scènes de braquage dans

²²⁵ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 187, "The first line of Hamlet offers a useful starting point to try and attempt a discussion of some Shakespearean scenes. I propose to ask this very question on several levels. (...) 'Who's there?' Who is the person in front of us? Who is the other? Who is talking to us? Who are we? What is a human being? What lies behind the mask of your physical appearance?"

les films d'action²²⁶. Plusieurs références font appel à une culture commune : dans *Hamlet* la scène 3 de l'acte IV est particulièrement intéressante. Après que le roi lui annonce qu'il compte l'envoyer en Angleterre, Hamlet se réjouit. Le texte est alors modifié, la reine rajoute qu'il partira à Londres. Hamlet répond « *Nach London ? Ich wollte schon immer nach London !* » (« *A Londres ? J'ai toujours voulu aller à Londres !* ») et commence à évoquer tous les monuments et lieux qu'il souhaite y visiter: Piccadilly Circus, Trafalgar square, Madame Tussaud, avant de faire référence à New York, la ville la plus chaude, « *wenn man ein new boyfriend hat und ein Hotelzimmer.* » (« *quand on a un nouveau boyfriend et une chambre d'hôtel* »). La chemise hawaïenne que porte Lars Eidinger dans la scène suivante fait écho à cette image du touriste qui souhaite découvrir les grandes capitales occidentales. Il s'agit certes de jouer avec (et de se moquer de) certains clichés, mais aussi d'évoquer des références qui font partie d'une culture mondialisée et qui toucheront probablement la majorité des spectateurs. Toujours dans *Hamlet*, la scène 4 de l'acte III est modifiée : Ostermeier y ajoute une scène d'exorcisme de Gertrude, en anglais. Le personnage de Gertrude fait à plusieurs reprises penser à une femme possédée, notamment dans la première scène du banquet lorsqu'elle appelle Hamlet d'une voix rendue métallique par le micro. Différents éléments préparent ainsi la scène 4, qui fait très clairement référence au film *The Exorcist*. Ostermeier s'appuie également sur les codes de la télévision et de la télé réalité de manière parodique : dans *Hamlet*, la prière de Claudius (acte III, scène 3) ressemble à une confession télévisée, de même lorsque Hamlet explique à Rosencrantz et Guildenstern les raisons de ses tourments de manière faussement affligée qui fait clairement référence aux émissions de télé réalité. L'usage du micro tant dans *Hamlet* que dans *Richard III* fait écho au rôle d'un présentateur qui commente « en live » ce qui se produit sur scène. Ainsi, ces quelques exemples nous permettent de penser que le théâtre d'Ostermeier, parce qu'il s'appuie sur des éléments de la culture populaire vise un public large, qui ne serait pas uniquement un public lettré, et qu'un public mondial pourrait partager ces références. Si on pense, avec Harold Bloom, que Shakespeare fonde l'invention de l'individu moderne, alors le choix d'Ostermeier de représenter ces deux pièces serait à lier avec une volonté de parler à tous par une réflexion universelle sur l'homme et son identité²²⁷.

²²⁶ On pourrait y voir une référence ironique à *Pulp Fiction* par exemple.

²²⁷ H. BLOOM, *Shakespeare: the Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 2010.

Toutefois, certains points posent problème. La vision d'un Shakespeare universel à l'origine de l'homme moderne, qui parlerait à tous les spectateurs à travers le monde, est à nuancer : l'homme « créé » par Shakespeare est loin de correspondre à une réalité universelle. Il s'agit plutôt d'un homme blanc occidental. De même, si le théâtre d'Ostermeier comporte des références modernes et plus populaires, cela n'en fait pas pour autant un théâtre populaire, ou ouvert à tous. Le jeu avec le texte shakespearien, par exemple, n'est accessible qu'à un certain public : pour percevoir les différentes jointures du texte, il faut d'abord le connaître de façon assez détaillée. Richard Hornby décrit le *Hamlet* d'Ostermeier comme une « *série d'images déformées de notre inconscient collectif de la pièce.* »²²⁸. L'analyse est en effet valide, mais seulement dans la mesure où le spectateur possède cet inconscient collectif formé par la connaissance plus ou moins précise de la pièce. Si *Hamlet* est l'une des pièces les plus connues du répertoire théâtral mondial, il ne s'agit pas non plus d'un divertissement de masse. L'esthétique revendiquée par Ostermeier, qui consiste à recoller les morceaux en en laissant voir les raccords, part du principe que le spectateur connaît l'objet de départ pour pouvoir apprécier la façon dont il a été recollé. Le théâtre que le metteur en scène cherche à exporter est un théâtre qui va, certes, plaire de manière internationale, mais pas nécessairement à un public diversifié. La première scène de son *Richard III*, avec son atmosphère de fête représente les membres du pouvoir en pleine célébration : peut-être s'agit-il d'un clin d'œil (moqueur ?) de Thomas Ostermeier à son public bourgeois, avec lequel il tisse un lien particulier. Le dispositif scénique rappelle étrangement le loft berlinois de *Nora*, cette fois dépouillé de tout son mobilier luxueux. Le théâtre d'Ostermeier n'est pas un théâtre qui s'adresse à tous dans une visée universelle : le « tout le monde » évoqué par le metteur en scène est un « tout le monde » assez restreint, en vérité. Celui qui connaît déjà les pièces de Shakespeare et possède une certaine culture occidentale (maîtrise l'anglais pour comprendre les interventions improvisées de Lars Eidinger par exemple, ou bien est capable de remarquer les différents déplacements et coupures faits au texte) serait ainsi particulièrement visé par Ostermeier. Le lien de ce dernier avec son public n'est pas toujours simple ou flatteur. En supprimant la scène 1 de l'acte V et donc l'échange de Hamlet avec le fossoyeur, le metteur en scène frustre volontairement le spectateur qui attend cette scène : mais pour ressentir cette

²²⁸ R. HORNBY, « Two Hamlets », *op. cit.*, p. 7, « *a serie of distorted images from our collective unconscious about the play (...)* ».

frustration, encore faut-il connaître ce passage²²⁹. Le jeu établi avec le public par tout un système de références est donc un jeu en partie fermé, accessible seulement à un certain type de spectateur, en possession d'une bonne culture littéraire.

2. Différentes formes d'autorité à l'œuvre

Nous l'avons vu, le théâtre d'Ostermeier n'est pas sans ambiguïté : la volonté de s'adresser à un public international nous amène à réfléchir à la notion même d'un public unifié, quand en vérité le spectateur visé par Ostermeier semble être davantage un spectateur lettré, sensible à certaines références. Cela nous amène à considérer le texte de Shakespeare non seulement comme un héritage culturel, mais aussi comme une forme d'autorité culturelle qui exerce un attrait particulier sur un public lettré et se traduit dans des lieux de représentations eux-mêmes porteurs d'une forme d'autorité. Notre but ici est de voir en quoi l'œuvre de Shakespeare constitue une forme d'autorité qui s'associe ensuite à des institutions et des lieux de représentations. Le succès international esquissé précédemment n'est-il pas lié justement à cette autorité du texte shakespearien ?

Le texte de Shakespeare est la première forme d'autorité que nous pouvons considérer. Robert Weimann aborde la question de l'autorité à travers la dynamique entre « *page* » et « *stage* », entre l'œuvre écrite et sa mise en scène, entre les mots et le plateau²³⁰. Il indique que texte et plateau entretiennent une relation ambiguë, et que la seule voie pour en rendre compte serait de les considérer ensemble, comme deux instances interdépendantes, qui ne peuvent pas être séparées. L'objectif, selon Weimann, est de « *reconstruire, dans le théâtre de Shakespeare, une dramaturgie de l'autorité à deux faces ("bifold authority"), qui comble et exploite le fossé entre langage et représentation et ne permet pas un ordre hiérarchique entre eux.* »²³¹. Tout l'intérêt serait donc de ne pas isoler l'écrit et l'oral mais de percevoir ces deux

²²⁹ A. DICKSON, « Thomas Ostermeier: "Hamlet? The Play's a Mess" », *The Guardian*, 13 novembre 2011, le critique anglais déclare : « *vous passez la soirée à attendre que Hamlet ramasse le crâne de Yorick. Ce moment ne vient jamais.* » (« *You spend the evening waiting for him to pick up Yorick's skull. That moment never comes.* »).

²³⁰ R. WEIMANN et D. BRUSTER, *Shakespeare and the Power of Performance Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, op. cit..

²³¹ *Ibid.*, p. 14, « *reconstruct, in Shakespeare's theatre, a dramaturgy of 'bifold authority' which, bridging and exploiting the gap between language and performance, does not permit an order of 'hierarchy' between them.* ».

dimensions ensemble pour comprendre le double mouvement d'autorité qui caractérise le texte shakespearien. Le travail d'Ostermeier nous permet d'interroger cette double dimension : on ne peut pas séparer sa mise en scène du texte shakespearien originel, même traduit et réécrit. Les deux dynamiques de la page et du plateau interagissent et ainsi, nous pouvons interroger non seulement le processus de mise en scène mais aussi ce que le texte en lui-même implique. Notre metteur en scène semble conscient de ces enjeux dans son intérêt particulier pour le texte et son histoire avant tout passage à la scène. Il avait notamment le projet d'introduire son *Richard III* par une courte vidéo qui aurait expliqué au public les enjeux de la Guerre des Deux Roses (avant de changer d'avis par manque de temps)²³². Le livret du spectacle comporte d'ailleurs un arbre généalogique des maisons York et Lancaster pour aider les membres du public. La vidéo avait justement pour but de faciliter le passage du texte à la scène, puisque la complexité du texte et de son contexte historique pouvait représenter une difficulté pour les spectateurs. Le texte de Shakespeare incarne ainsi une forme d'autorité tout aussi importante que celle de la représentation. Le choix de s'attaquer à deux grands classiques est, on l'a vu, responsable d'un certain nombre d'attentes de la part du public, mais il est aussi un élément de qualité et un facteur déterminant pour les spectateurs, qui placent une forme de confiance dans les grands classiques. Le texte shakespearien, peu importe son metteur en scène ou ses interprètes, est une forme d'autorité en soi : il attire un vaste public, qui considère qu'aller voir une pièce de Shakespeare n'est pas une prise de risque mais plutôt une « valeur sûre ».

Toutefois, si l'on considère que l'autorité de la représentation est issue uniquement du texte, l'on tombe dans une impasse. Dans le cas d'Ostermeier, il est intéressant de voir que la troupe de la Schaubühne représente également un gage de qualité et donc une forme d'autorité. Le public à l'international est fasciné par la qualité du jeu des acteurs et Lars Eidinger suscite particulièrement l'enthousiasme. Le metteur en scène en a parfaitement conscience. Il déclare ainsi lors de la préparation de *Richard III* : « *La mise en scène va exploiter complètement le charme d'Eidinger et sa grande popularité, en particulier auprès du public jeune.* »²³³. Le succès acquis avec les productions de Ibsen (*Un Ennemi du peuple*, *Nora*, et *Hedda Gabler*) permet à Ostermeier de s'imposer et d'attirer un public familier de

²³² T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit..

²³³ *Ibid.*, p. 198, “*The production is going to fully exploit Eidinger’s charm and his huge popularity, in particular with a young audience.*”.

son travail. « *“Ovationné” en Avignon, à partir de 2004 Ostermeier s’impose donc, aux yeux de la critique et du public, comme l’un des metteurs en scène étrangers les plus intéressants, les plus prometteurs, un artiste novateur mais aussi populaire et médiatique.* »²³⁴. Cet aspect médiatique participe pleinement de l’autorité d’Ostermeier: la présence d’Eidinger, lui aussi très médiatisé, dans une grande partie de ses mises en scène, fait que le spectateur est attiré par le duo créatif formé par le metteur en scène et son acteur fétiche. La question de l’autorité ne se limite pas cependant à la figure du metteur en scène et de ses acteurs. Ainsi Weimann explique : « *Je pense que la représentation dramatique est conditionnée non seulement de l’intérieur par le théâtre, ce qui demande une compréhension des pratiques conventionnelles de la représentation dans une culture donnée, mais aussi de l’extérieur : les institutions de la représentation s’établissent en relation avec des facteurs sociaux et culturels, avec d’autres institutions, qui définissent les catégories et les significations de la représentation.* »²³⁵. La représentation (« *performance* ») serait donc elle aussi « *bifold* », à deux faces, déterminée par les règles théâtrales mais aussi par un ensemble de données extérieures. Quels sont alors les « *facteurs sociaux et culturels* » qui ont influencé le travail de Thomas Ostermeier ?

Les lieux de représentations sont essentiels : les deux productions de la Schaubühne ont fait leur première au Festival d’Avignon, ce qui n’est pas anodin. Le Festival est une institution qui attire un très grand nombre de spectateurs et rythme la vie culturelle de l’été français. Pendant plusieurs semaines, les critiques se focalisent sur les différentes pièces présentées. La première de *Hamlet* plaçait la pièce au centre des regards car elle se trouvait dans la Cour du Palais des Papes. Le lien d’Ostermeier avec le Festival d’Avignon est un lien assez unique. En 2004, Hortense Archambault et Vincent Baudriller (les deux directeurs du Festival d’Avignon jusqu’à août 2013) décident d’élargir la programmation étrangère du Festival : Ostermeier devient ainsi le premier artiste associé, et son *Woyzeck* est la première pièce en allemand représentée dans la Cour du Palais des Papes²³⁶. On voit ici très bien la double autorité à laquelle Weimann fait référence : l’autorité du texte (notamment parce qu’il s’agit d’une des pièces les plus connues du répertoire allemand) et l’autorité du lieu (la Cour

²³⁴ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 84.

²³⁵ R. WEIMANN, « Representation and Performance: The Uses of Authority in Shakespeare’s Theater », *PMLA*, vol. 107, n° 3, 1992, p. 1, “*I argue that dramatic performance is conditioned not only from within the theatre, requiring an understanding of the conventional performance practice of a given culture, but also from without: the institutions of performance arise in relation to social and cultural factors, other institutions which define the categories and meaning of performance.*”

²³⁶ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 83.

du Palais des Papes est systématiquement mise en valeur comme le point fort du Festival). La présentation des deux pièces de Shakespeare à Athènes illustre également cette dimension. Elles furent jouées lors du Festival Epidauros, (*Hamlet* en 2008, *Richard III* en 2015). L'amphithéâtre grec rappelle la configuration du Palais des Papes avec une grande capacité d'accueil et un lieu en plein air²³⁷. L'ancien théâtre d'Epidaure a été construit au IV^{ème} siècle après Jésus-Christ et est réputé pour sa structure et son acoustique, et apparaît symboliquement comme le lieu de naissance de la tragédie. En commençant la tournée des deux pièces par Athènes et Avignon, Ostermeier inscrit son travail dans des lieux qui portent une forte charge culturelle et historique. L'autorité de ces lieux de représentation est étroitement liée au statut des deux festivals qui sont de véritables institutions culturelles. Les circonstances qui accompagnent l'acte dramatique font ainsi véritablement partie de la représentation : pendant *Hamlet*, à Avignon, Lars Eidinger, après avoir imité un DJ avec les assiettes du banquet, interpelle les spectateurs : « *party people of the Cour d'Honneur, let me hear you say yeah* ». La dénomination « *party people* » nous fait penser à la première scène de *Richard III* : il s'agit bien de représenter une société de fête, que l'on peut caractériser socialement et qui fréquente le Festival d'Avignon. La représentation de *Hamlet* au Festival d'Avignon n'est pas simplement un acte culturel mais aussi un acte social bourgeois, puisqu'en mêlant différents types d'autorités (celle du texte, celle de l'auteur, celle du metteur en scène, celle du lieu de représentation et celle de son contexte festivalier) Ostermeier invite un certain type de public à assister à ses pièces.

3. Une identité pour un public bourgeois ?

L'étude des deux pièces d'Ostermeier nous invite ainsi à nous interroger sur ses spectateurs. Si plusieurs références à la culture populaire pourraient nous faire penser que son théâtre est ouvert à tous et propose un Shakespeare qui s'adresse à un public socialement diversifié, on constate cependant que ses deux adaptations font davantage appel à un public lettré, que nous allons chercher à caractériser plus précisément. Ostermeier déclare en 2015 que le seul impact esthétique de son travail a été de « *donner un visage à la nouvelle*

²³⁷ Voir la photographie en annexe.

bourgeoisie »²³⁸. Premièrement le terme de « nouvelle bourgeoisie » mérite d’être défini. La notion de bourgeoisie elle-même est problématique : pour Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, cette classe sociale ne se définit pas seulement de manière économique. « *Les bourgeois sont riches, mais d’une richesse multiforme, un alliage fait d’argent, beaucoup d’argent, mais aussi de culture, de relations sociales et de prestige.* »²³⁹. C’est justement cette relation entre capital économique, culturel et social qui nous intéresse, car elle permet de mieux caractériser le public d’Ostermeier et son lien avec le texte shakespearien. Selon le metteur en scène, la barrière entre bourgeoisie et aristocratie n’existe plus²⁴⁰. Cette « nouvelle bourgeoisie » ne serait donc plus définie en opposition à l’aristocratie mais comme une classe avec ses propres règles sociales et culturelles, qui regroupe cependant des profils multiformes : « *Des industriels, des hommes d’affaires, des banquiers, de vieille souche ou de récente extraction, y voisinent avec des exploitants agricoles, des hauts fonctionnaires (...).* »²⁴¹. Il est dommage qu’on ne puisse pas connaître précisément la composition du public d’Ostermeier, en revanche on sait par exemple que les cadres de la fonction publique représentent 17% des abonnés au OFF du Festival d’Avignon, alors que la catégorie des ouvriers ou des agriculteurs est quasiment non représentée (moins de 1%), ce qui donne déjà une certaine indication du type de spectateurs présents au Festival (et il s’agit seulement du OFF ici : la tendance s’accroît probablement en ce qui concerne les spectacles du IN)²⁴². Selon les Pinçon-Charlot, le capital culturel de la bourgeoisie passe d’abord par son investissement dans l’art, ce que reconnaît très clairement Ostermeier : « *Je suis le metteur en scène de la nouvelle bourgeoisie. Je reconnais le fait que les personnes qui me commissionnent, mes donateurs, sont la bourgeoisie, que la société qui a accepté de se financer elle-même par les impôts et qui est ainsi capable d’offrir en retour quelque chose à ses citoyens, est une société bourgeoise. Ce serait me mentir à moi-même que de prétendre*

²³⁸ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l’allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, *op. cit.*, p. 12, “*The only aesthetic impact that my work to date may have made is in giving a face to the new bourgeoisie (...).*”.

²³⁹ M. PINÇON et M. PINÇON-CHARLOT, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, Ed. La Découverte, 2000, p. 6.

²⁴⁰ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l’allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, *op. cit.*, p. 215.

²⁴¹ M. PINÇON et M. PINÇON-CHARLOT, *Sociologie de la bourgeoisie*, *op. cit.*, p. 6.

²⁴² « Enquêtes », *op. cit.*.

être anarchiste (...). »²⁴³. La Schaubühne fonctionne ainsi à partir des aides étatiques mais aussi grâce à une société bourgeoise qui en constitue également le public. Katherine Duncan Jones évoquait à propos du public shakespearien l'importance pour le dramaturge de satisfaire certaines personnalités possédant une grande notoriété (« *high profile figures* »)²⁴⁴. Avec d'autres enjeux, c'est aussi ce qu'essaye de faire Ostermeier, puisque par sa programmation il satisfait les attentes de ceux qui le subventionnent indirectement par leurs impôts ou directement par le mécénat.

Le texte de Shakespeare est une manière d'attirer ces spectateurs bourgeois : il constitue une référence partagée et appartient au capital culturel précédemment évoqué. Le public « *qui remplit le MOMA de New York, le Tate Modern de Londres, ou le Gropius Bau à Berlin* », explique Ostermeier, est aussi celui qui fréquente son théâtre²⁴⁵. Le spectateur bourgeois cherche selon lui à retourner au canon classique :

« J'ai le sentiment qu'il est à nouveau attendu que l'on sache ce qu'est une symphonie, que l'on connaisse les bases de l'histoire de l'art et des classiques littéraires ; les gens viennent compléter leurs connaissances au théâtre ; ils se disent, je ne vais pas réussir à lire Hamlet, mais si Ostermeier le fait à la Schaubühne, je vais aller regarder la pièce, pour savoir de quoi cela parle, car j'en aurais peut-être besoin à l'avenir. »²⁴⁶.

On note ici une certaine ambiguïté : le public qui fréquente le MOMA de New York, pour reprendre l'exemple d'Ostermeier, est un public qui possède déjà un certain capital culturel et symbolique. Or le public qu'il décrit ensuite, qui se sent obligé de connaître certains canons littéraires, semble justement ne pas être en possession de ce capital culturel et chercher à

²⁴³ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, *op. cit.*, p. 243, "That's what I am. I acknowledge the fact that the people who commission me, my donors, are the bourgeoisie, that the society that has agreed to finance itself through taxes and in that way is able to offer something back to its citizens, is a bourgeois society. I would be lying to myself if I claimed to be an anarchist (...).".

²⁴⁴ K. DUNCAN-JONES, *Ungentle Shakespeare: Scenes From His Life*, London, Arden Shakespeare, 2002, p. 203.

²⁴⁵ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, *op. cit.*, p. 234.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 235, "I have the feeling that once again it is expected that you know what a symphony is, that you know your stuff about art history and also about the literary classics. And so people come to pick up this knowledge in the theatre; they say, I won't manage to read Hamlet, but if Ostermeier does it at the Schaubühne, then I go and watch it, so I know what it is about because I might need to know at some point".

l'obtenir. Le travail du metteur en scène est peut-être à mi chemin entre deux formes de bourgeoisie : l'une, plus ancienne, qui vient avec une certaine connaissance du texte shakespearien (et avec laquelle Ostermeier s'amuse en répétant les répliques les plus connues, qu'il « *tease* » en anglais par exemple) et une bourgeoisie plus récente (d'où le terme de « nouvelle bourgeoisie ») qui possède un capital économique et qui cherche justement à acquérir, en venant au théâtre, un capital culturel symbolique. L'intérêt de ce public bourgeois (tant celui qui possède déjà ce capital culturel que celui qui cherche à l'acquérir en venant au théâtre) est qu'il fonctionne selon des logiques internationales. Les Pinçon-Charlot évoquent la « *multi-territorialité* » de la bourgeoisie et le « *cosmopolitisme qui est l'un des traits dominants des élites sociales françaises et étrangères* »²⁴⁷. Intégrés économiquement aux logiques de la mondialisation, les membres de la bourgeoisie se ressembleraient à travers le monde. Le théâtre d'Ostermeier, parce qu'il cherche à donner un visage à cette bourgeoisie, trouverait donc un public de manière internationale grâce à cette identité partagée. Partout dans le monde, le texte de Shakespeare joue auprès des élites un rôle essentiel en tant que canon classique de la culture, que l'on se doit de connaître. Toutefois, la bourgeoisie internationale décrite par les Pinçon-Charlot correspond davantage à la grande bourgeoisie et à l'ancienne noblesse (possession de nombreux biens dans différents pays, éducation des enfants dans de grandes écoles à l'étranger, réseau international). La bourgeoisie décrite par Ostermeier semble différente : « *Pour beaucoup d'allemands aujourd'hui (...) l'utopie est d'être un couple qui gagne bien sa vie, qui vit dans un appartement décent, avec les enfants qui fréquentent les meilleures écoles possibles, idéalement des écoles internationales, qui apprennent le violon (...) avec qui ils vont au théâtre, les entraînant le plus tôt possible à survivre au capitalisme mondial. La culture (et une grande partie de celle-ci est constituée par le canon classique d'œuvres bourgeoises), est leur tentative ultime pour être capable de survivre dans le capitalisme mondial.* »²⁴⁸. Le souhait du confort matériel s'accompagne d'une volonté d'appropriation de la culture : il ne s'agit pas de posséder une grande fortune, d'envoyer ses enfants à des rallyes ou d'être propriétaires d'œuvres d'art. La bourgeoisie comme la conçoit Ostermeier serait donc davantage une « petite bourgeoisie », pour qui la

²⁴⁷ M. PINÇON et M. PINÇON-CHARLOT, *Sociologie de la bourgeoisie*, op. cit., p. 69.

²⁴⁸ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 235, « *For many Germans today (...) the utopia is being a couple who earns well, who lives in a decent flat, with the kids attending the best possible schools, ideally an international school, learning the violin and going with them to the theatre, and training them from as early on as possible how to survive in globalized capitalism. Culture, and a big part of it is the classical bourgeois canon of works, is their ultimate attempt to be able to survive in global capitalism (...).* ».

culture est une possibilité d'ascension sociale et une arme pour faire sa place dans le monde capitaliste. La jeunesse de son public, évoquée auparavant est également à nuancer : un public jeune, oui, mais celui-ci fréquente surtout les représentations des textes contemporains. Les productions de textes classiques, comme on a pu le constater à la trois-centième représentation de *Hamlet* en 2018, sont davantage fréquentées par un public plus âgé. Il faudrait donc différencier ces deux facettes du metteur en scène, qui attirent à leur tour deux publics différents. Le texte de Shakespeare, forme d'autorité, permet à Ostermeier de faire venir à la Schaubühne cette nouvelle bourgeoisie et de se constituer un public à l'international qui, loin d'être populaire, est formé en grande partie de spectateurs lettrés aux attentes spécifiques.

III. Shakespeare à l'heure de la mondialisation : enjeux économiques, politiques et culturels d'un Shakespeare multiculturel au XXI^{ème} siècle

L'importance des tournées internationales de *Hamlet* et *Richard III* nous invite à considérer ces deux pièces dans le cadre de la mondialisation. Stephanie Lehmann définit la mondialisation comme une « *pluralité de processus* », et évoque huit dimensions qui interagissent : l'économie, la communication, la politique, la société, l'environnement, la culture, la religion et la morale (la question de l'universalité des droits humains)²⁴⁹. Elle décrit la mondialisation comme un procédé dialectique, qui oppose des « *principes et des tendances* », le local et le mondial, l'universel et le particulier. Ainsi, le terme de mondialisation ne recouvre pas simplement la libéralisation des marchés économiques et la libre circulation des biens mais une pluralité d'enjeux différents. La mondialisation culturelle sera bien sûr au centre de nos interrogations, mais nous aborderons également les aspects économiques et politiques du travail d'Ostermeier dans un contexte international.

A. Le jeu des transferts culturels

L'intérêt du travail d'Ostermeier ne réside pas uniquement dans son esthétique ou dans la sociologie de son public: ses adaptations de Shakespeare nous permettent également de réfléchir à l'inter-culturalité et la pluri-culturalité à l'œuvre dans ses mises en scène. Il s'agit en effet de voir en quoi différentes cultures interagissent, qu'elles soient considérées comme clairement distinctes les unes par rapport aux autres dans un rapport d'altérité, ou bien qu'elles soient présentes à un même degré et soient considérées comme complémentaires. Une première dynamique que nous nous proposons d'étudier est celle des transferts culturels. Il est certain que le travail d'Ostermeier sort d'un contexte national, comme nous l'avons évoqué précédemment. La théorie des transferts culturels nous permet d'envisager les différentes composantes internationales de l'œuvre du metteur en scène, non pas comme des

²⁴⁹ S. LEHMANN, *Die Dramaturgie der Globalisierung Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart; Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*, Schüren Verlag GmbH, 2016, chap. « Einleitung: Globalisierung-ein Schlagwort der Gegenwart », p. 70.

objets inertes à comparer, mais comme des processus vivants qui communiquent et sont en relation.

1. Un rapport différent à la langue des pays anglophones : la traduction

Un premier point essentiel est la question de la traduction. Puisqu'il s'agit du passage du texte d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, la traduction est par excellence un exemple de transfert culturel. La traduction de Shakespeare vers l'allemand produit différents effets : les spectateurs anglophones n'entendent plus le texte de la même manière, en ont une nouvelle perception. Ainsi, plusieurs critiques évoquent leur plaisir à redécouvrir le texte shakespearien en allemand. La traduction peut être source d'appréhension comme l'évoque une spectatrice : « *Le Hamlet d'Ostermeier est la première pièce que j'ai vu jouer dans une autre langue, et c'était captivant. J'étais inquiète d'être trop distraite par les sur-titres et d'être plus occupée à les lire qu'à (...) vraiment regarder la pièce. (...) Finalement, mes peurs disparurent dès le début de la représentation (...).* »²⁵⁰. La traduction du texte shakespearien en allemand, puis sa retraduction en anglais dans les sur-titres est considérée comme un élément perturbateur. Le texte anglais, qui, pour certains membres du public anglophone, présente un caractère familier, devient étrange, grâce au passage par l'allemand. Il perd sa familiarité et permet de susciter une nouvelle curiosité face au texte. Pour Jonathan Kalb, journaliste au *Theatre Times*, le rapport allemand à Shakespeare est une expérience très particulière pour un spectateur anglophone. « *Le Shakespeare allemand peut être éprouvant pour les anglophones parce qu'il se base sur des prémisses complètement différentes du Shakespeare britannique ou américain. Les Allemands pensent aimer le barde, mais ils aiment leur image adaptée et traduite de lui. Comme ils ont peu accès à la magie du langage original, leur approche habituelle est de construire des cadres conceptuels ingénieux (...) ou d'altérer radicalement l'équilibre entre suggestions et passages explicites au moyen de*

²⁵⁰ J. WALI, « Ostermeier's Transcendental Hamlet », sur *the shakespeareience*, <https://theshakespeareience.wordpress.com/2011/12/14/ostermeiers-transcendental-hamlet/>, 14 décembre 2011, "Thomas Ostermeier's Hamlet was the first play I saw performed in another language, and it was riveting. I worried that the surtitles would be too distracting and I would be too busy staring at them (...) than actually watching the play. (...). It turns out [my] fears were erased the moment the performance began (...).".

traductions modernes en prose, efficaces (et réductrices). »²⁵¹. Plusieurs éléments nous interpellent dans ce propos. On y retrouve déjà l'importance d'un Shakespeare allemand, qui correspond à une certaine vision de la traduction, clairement différenciée du Shakespeare « original ». Cette traduction allemande, faute de pouvoir reproduire le langage shakespearien dans sa subtilité, compenserait en quelque sorte par la conceptualisation de certains thèmes et motifs des pièces de Shakespeare. Le journaliste considère ainsi la traduction sous un rapport interculturel : le texte en anglais et sa traduction en allemand représenteraient deux domaines bien distincts, qui ont chacun leur propre rapport à Shakespeare. Le Shakespeare anglophone serait donc un Shakespeare fondamentalement marqué par la poésie du langage, la « magie » de chaque mot, quand le Shakespeare allemand serait davantage axé sur la question de la structure de la pièce, de ses thèmes dominants, de ses idées. Ce Shakespeare allemand perdrait donc en subtilité puisqu'il ne parvient pas à restituer la complexité de la langue. Cette vision pose toutefois problème : si la traduction Schlegel-Tieck ne peut certes pas restituer toutes les nuances du texte shakespearien, elle fait toutefois école en Allemagne justement par sa subtilité et son travail tant sur la structure conceptuelle des pièces que sur la langue et vient remettre en question l'assertion du journaliste²⁵². Toutefois, cette question d'accès au texte original est essentielle. Elle souligne en effet que le rapport du public anglophone à Shakespeare est fondamentalement différent de celui d'un public non anglophone, car certains spectateurs, habitués à lire ou à voir les pièces de Shakespeare sur scène, s'attendent à reconnaître un rythme du texte shakespearien, marqué par le pentamètre iambique et à retrouver certains vers. Ce lien à l'anglais de Shakespeare provoque également une redécouverte du texte lorsqu'il est traduit. Ainsi, Jonathan Kalb complète son propos : *« Pourtant, parfois, un Allemand inhabituellement attentif mène une exploration ouverte, lucide, se sert des ressources extraordinaires d'une institution allemande et projette des flammes éclairantes, chose que nous, les anglophones, nous n'aurions pas pu faire, précisément à cause de notre attachement au langage. Et c'est ce qui se passe avec*

²⁵¹ J. KALB, « Thomas Ostermeier's "Richard III" at BAM », sur *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/shadows-collaborationism-bam/>, 17 octobre 2017, « *German Shakespeare can be trying for native English-speakers because it starts from wholly different premises from British and American Shakespeare. Germans think they love the Bard but they actually love their adapted and translated image of him. Having little access to the magic of the original language, their usual approach is to build ingenious conceptual frames (...) or else radically alter the balance of suggestion and explicitness with efficient (and reductive) modern prose translations.* ».

²⁵² W. FREUND, « Shakespeare-Übersetzungen: Von Schlegel-Tieck bis Günther », *DIE WELT*, 25 avril 2016, la traduction de Schlegel-Tieck est citée comme l'une des meilleures traductions allemandes.

Ostermeier (...). »²⁵³. Ici, une confusion semble être faite entre le travail de traduction et de mise en scène, toutefois, il est intéressant de relever cette notion d'attachement au langage. La traduction allemande permettrait donc un détachement, une « *Verfremdung* », un procédé de distanciation en tenant le public anglophone à distance de son propre langage. Cette distance permet ainsi une redécouverte du texte shakespearien et la tournée des deux pièces d'Ostermeier dans différents pays anglophones (Angleterre, Irlande, Etats-Unis, Australie) explore cette dimension.

L'échange entre les deux langues est essentiel pour comprendre l'aspect interculturel du travail d'Ostermeier. La traduction en allemand permet de rompre avec l'accoutumance à une certaine forme du texte, tant pour un public germanophone, habitué à la traduction romantique de Schlegel et Tieck, que pour le public anglophone, habitué au texte original. Les échanges entre ces différentes traditions produisent également un texte hybride. Il ne s'agit pas simplement de poser le texte anglais et sa traduction comme deux entités séparées et clairement distinctes. Le public, celui qui s'interroge sur la traduction allemande et la compare à ses habitudes, se pose dans un rapport interculturel au texte, car il différencie clairement ce qui lui est « propre » et ce qui lui est étranger. Le phénomène est particulièrement clair pour le public anglophone, pour qui le texte de Shakespeare, connu sous sa forme originale, fait partie du patrimoine national, transformé dans une traduction étrangère, qui met à distance le texte. Le travail d'Ostermeier et de Mayenburg n'est cependant pas à considérer uniquement sous le jour de l'inter-culturalité. La traduction proposée est également multiculturelle, dans le sens où différents éléments culturels s'y mélangent pour proposer un texte hybride. Peter Burke évoque des « *interpénétrations* » entre différents éléments culturels, ce qui mène à une « *hybridité culturelle* » et à une « *traduction culturelle* »²⁵⁴. Selon Burke, le terme de transfert culturel reflète un rapport statique de deux cultures bien différenciées (ce qui rejoindrait la notion d'inter-culturalité). Au contraire, la « *traduction culturelle* » sous-entend une mobilité, une possibilité active de changement et de

²⁵³ J. KALB, « Thomas Ostermeier's "Richard III" at BAM », *op. cit.* "Every once in a while, though, an uncommonly perceptive German conducts a clear-eyed, open-ended exploration, using the extraordinary resources of a German institution, and ignites illuminating fires that we Anglophones couldn't, precisely because of our attachment to the language. That is what happened with Ostermeier."

²⁵⁴ P. BURKE, « Gilberto Freyre, Hybridity and Cultural Translation », *Portuguese Studies*, vol. 27, n° 1, 2011, p. 1, "mixing of interpenetration", "cultural hybridity", "cultural translation".

communication²⁵⁵. Cette notion de « *cultural translation* » rejoindrait donc le terme pluriculturel et la « *cultural mobility* » qu'évoque Stephen Greenblatt²⁵⁶. La traduction du texte shakespearien par Mayenburg semble se fonder sur ces deux dimensions. Il s'agit d'un rapport au texte original, considéré comme un donné propre à la culture anglophone, mais aussi d'un texte qui passe fréquemment d'une langue à une autre et qui gagne une dynamique par ce passage. Ces passages d'une langue à l'autre sous-entendent également un public capable de comprendre des langues différentes, et rappellent les spectateurs polyglottes (« *polyglot audiences* ») que décrit Katherine Duncan Jones dans son *Ungentle Shakespeare*²⁵⁷. Peter Burke s'interroge également sur la notion d'hybridité : « *La traduction culturelle pourrait certes être définie à l'opposée de l'hybridité culturelle, un concept souvent critiqué parce qu'il ne laissait pas place à l'action de l'homme. Au contraire, le terme de "traduction", comme d'"appropriation" ou d'"adaptation", met l'accent sur l'action collective ou individuelle (...). L'avantage de retenir le terme "hybridation" est précisément d'autoriser la possibilité de procédés de mélange inconscient ou semi-conscient.* »²⁵⁸. Il est intéressant de considérer le travail de Mayenburg à partir de ces différentes notions. On constate une volonté de mêler le texte original et le texte traduit en allemand dans un rapport d'interpénétration, par exemple dans l'ouverture de *Richard III*, qui propose d'abord le texte en allemand, s'arrête au vers 31, reprend le texte anglais au vers 1 jusqu'au vers 8, coupe puis reprend en anglais au vers 14-15, coupe à nouveau et reprend en anglais au vers 30-31 avant de revenir à la traduction allemande au vers 32. Les deux textes et les deux langues s'entremêlent ainsi et proposent une première scène tant germanophone qu'anglophone. Deux aspects sont en jeu : l'original du texte de Shakespeare, dont les premiers vers sont devenus symboliques, et la traduction allemande qui est porteuse d'une volonté dramaturgique

²⁵⁵ P. BURKE, « Gilberto Freyre, Hybridity and Cultural Translation », *op. cit.*, « *cultural translation may be defined against cultural 'transfer'. Transfer implies remaining the same while translation implies change.* ».

²⁵⁶ S. J. GREENBLATT, *Cultural Mobility: a Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

²⁵⁷ K. DUNCAN-JONES, *Ungentle Shakespeare: Scenes From His Life*, London, Arden Shakespeare, 2002, p. 203.

²⁵⁸ P. BURKE, « Gilberto Freyre, Hybridity and Cultural Translation », *op. cit.* « *Cultural translation might also be defined against cultural hybridity, a concept often criticized for having no place for human agency. By contrast, the term 'translation', like 'appropriation' or 'adaptation', emphasizes individual or collective action. It may even overemphasize agency: one advantage of retaining the 'hybridization' is precisely to allow for the possibility of unconscious or semi-conscious processes of mixing.* »

particulière. Irène Bonnaud, qui a traduit en français la traduction allemande de *Hamlet* par Heiner Müller pour Matthias Langhoff explique ainsi : « *Langhoff, lorsqu'il s'attaque à Hamlet en français, trouve très important de partir de ce texte en allemand et non pas du texte original. Il y avait une volonté dramaturgique, presque une volonté de mise en scène, qui s'imposait d'emblée derrière cette demande. Pour lui, (...) le passage par l'allemand était une façon d'arriver à une langue très concrète, qui est fondée sur des situations de jeu.* »²⁵⁹. Ces propos soulignent bien que lors de la traduction, ce n'est pas seulement la question du sens et du langage qui se joue, mais aussi déjà le rapport à la dramaturgie et la mise en scène. Marius von Mayenburg est justement à la fois auteur et traducteur, ce qui lui donne un regard particulier sur le texte shakespearien, d'autant plus qu'il a continué à modifier son texte au fur et à mesure des répétitions en fonction de ce qui se jouait sur le plateau²⁶⁰. La traduction se pose donc comme une rencontre entre une langue anglaise poétique et une langue allemande plus concrète, l'une influençant l'autre et vice versa. Elle serait la première étape dans une dynamique de « *traduction culturelle* » qui dépasse la simple question du texte et qui joue sur le rapport à la fois conscient et inconscient des spectateurs au texte.

2. Le Globe à la Schaubühne

Nous avons abordé la question des transferts culturels à travers le prisme de la traduction et avons identifié une tension entre une dynamique interculturelle, qui implique que chaque culture soit clairement identifiée et délimitée et que les différentes cultures agissent entre elles dans une relation d'altérité, et une dynamique pluriculturelle qui fait écho au terme de « *traduction culturelle* », défini par Burke, qui ne caractérise pas seulement le domaine de la traduction du texte, mais aussi celui de la culture en général. En effet, selon lui, la traduction n'est pas seulement à considérer dans un contexte littéraire, mais de manière beaucoup plus large, dans un contexte anthropologique. « *Comme les traducteurs de différentes langues, les anthropologues sont confrontés à un dilemme, le choix entre fidélité à la culture qu'ils sont en train de traduire, et intelligibilité pour la culture dans laquelle ils*

²⁵⁹ I. BONNAUD et al., « Dramaturgie et traduction Table ronde organisée par Agôn le 29 Mai 2010 dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon. », sur <http://agon.ens-lyon.fr>, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>.

²⁶⁰ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier : en quête d'un réalisme nouveau à l'appui de quatre mises en scène de pièces d'Henrik Ibsen*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris Nanterre, 2011, chap. « Un dramaturge, Marius von Mayenburg ».

traduisent. »²⁶¹. Cet élargissement du concept de traduction nous permet d'envisager la question de la pluri-culturalité à l'œuvre dans le travail d'Ostermeier de manière dynamique et de l'élargir, pour ne pas aborder seulement la question de la traduction du texte. Un autre point central concerne ici les différents lieux de représentation, et en particulier la reproduction du Globe à la Schaubühne.

La Schaubühne est, nous l'avons évoqué, un espace particulier : ancien cinéma (Kino Universum) sur le Kurfürstendamm à Berlin, le lieu de représentation peut se diviser en trois ou en quatre espaces, ce qui permet d'abord de proposer plusieurs spectacles différents en même temps, mais aussi de reconfigurer l'espace pour chaque mise en scène. Ainsi, l'espace proposé par Jan Pappelbaum pour *Richard III* est une création produite pour la pièce. Le Globe de Londres est un bâtiment extrêmement symbolique : reconstitution du théâtre de James Burbage, dans lequel Shakespeare et sa compagnie jouèrent, il se pose comme un lieu tant culturel qu'historique et fait l'objet de représentations théâtrales mais aussi de visites et de nombreuses animations touristiques. Passage obligé d'un séjour à Londres, le Globe représente une expérience essentielle : « *Inspirée et façonnée par les conditions de jeu uniques et historiques de deux beaux théâtres iconiques, notre programmation diverse exploite le pouvoir de la représentation, cultive la curiosité intellectuelle et suscite l'apprentissage pour rendre Shakespeare accessible à tous.* »²⁶². L'historicité du lieu définirait donc la programmation, la façonnerait et lui imposerait ses conditions : chez Ostermeier en revanche, c'est la programmation qui exige la construction de l'espace en s'inspirant d'un lieu historique. On retrouve ici sa fameuse méthode inductive, qui consiste à déduire totalement du texte la mise en scène. Comme nous l'avons évoqué, la reproduction du Globe permet à Ostermeier de lier sa production à la tradition du Vice, exploitée par Shakespeare dans *Richard III*. En s'inspirant de l'architecture (présumée) du Globe, Pappelbaum permet une grande proximité physique entre public et acteurs. Cette proximité fonctionne dans les deux sens : les spectateurs, peu importe leur place, peuvent tous voir la scène et en être proche, et les acteurs peuvent également distinguer chaque spectateur. Cette

²⁶¹ P. BURKE, « Gilberto Freyre, Hybridity and Cultural Translation », *op. cit.*, p. 73, « *Like translators between languages, anthropologists face a dilemma, the choice between faithfulness to the culture they are translating from and intelligibility in the culture they are translating into.* ».

²⁶² SHAKESPEARE'S GLOBE, « Home / Shakespeare's Globe », <http://www.shakespearesglobe.com/>, s. d. « *Inspired and informed by the unique historic playing conditions of two beautiful iconic theatres, our diverse programme of work harnesses the power of performance, cultivates intellectual curiosity and excites learning to make Shakespeare accessible for all.* ».

proximité est fondamentale car elle permet à Lars Eidinger de communiquer à tout moment avec le public, ce qui répond au rôle du Vice, qui se caractérise par son lien avec les spectateurs. Le fait que la plupart du temps les acteurs rentrent sur scène par le parterre souligne également qu'ils font tous partie de cette dynamique. Le jeu d'adresse aux spectateurs serait donc le résultat d'une reconstitution historique et d'une lecture attentive du texte de Shakespeare. Pour Ostermeier, un autre élément est essentiel : « *totus mundus agit histrionem. Bien qu'il n'y ait pas de preuve directe, nous supposons qu'il s'agit d'une maxime qui était réellement inscrite sur la scène du Globe. Même si ce n'est pas vrai, c'est une belle phrase qui nous offre une leçon extrêmement intéressante pour jouer et mettre en scène Shakespeare* »²⁶³. L'architecture même du Globe d'Ostermeier serait une manière de répondre à cette phrase, puisque la frontière entre monde réel et théâtre devient de plus en plus mince à mesure qu'Eidinger interpelle le public et le fait participer à la pièce. La métaphore du monde comme théâtre oriente ainsi tant la lecture de la pièce que la construction du lieu de représentation.

Mais le Globe de Pappelbaum n'est pas seulement la reproduction de conditions historiques de représentation. Il s'agit également d'une création de la mise en scène moderne. Peut-être pourrait-on penser que la notion de mobilité culturelle n'est pas uniquement à considérer sous l'angle d'échanges entre cultures nationales mais aussi d'échanges entre différentes époques. Le choix de construire un Globe à la Schaubühne fait bien sûr écho à un héritage britannique importé en Allemagne, mais propose aussi un dialogue entre des données historiques et les conditions modernes de la représentation. Cette proximité avec le public est certes une référence à la figure du Vice et au texte de *Richard III*, mais il s'agit aussi d'une manière de jouer avec les codes de la télévision. Pour Ostermeier, ce média a conduit à un changement profond du public : « *Les spectateurs sont devenus plus intelligents et plus compétents à comprendre les récits. Le public du théâtre d'aujourd'hui est la première génération à avoir grandi avec la télévision. En fait, la narration filmique, caractérisée par le montage et par l'ellipse, doit être encore plus radicalisée sur scène (...).* »²⁶⁴. Selon le

²⁶³ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londres, Routledge, 2016, chap. Totus Mundus Agit Histrionem, "Totus mundus agit histrionem. *Although there is no direct evidence, we assume that this motto was actually written on the stage of the Globe theatre. Even if it was not true, it is a beautiful sentence, which offers us another very interesting lesson for playing and directing Shakespeare.*".

²⁶⁴ *Ibid.*, Chap. « Towards a New Realism », p. 17, "Spectators have become more intelligent and more competent in understanding narrative. Today's theatre audience is the first generation to have

metteur en scène, le théâtre se doit de tenir compte de l'accélération produite par la télévision et les films, en s'appuyant sur des entrées et des sorties rapides, des actions inattendues et des retournements de situation. Peut-être est-il possible de mettre en relation cette prise en compte de la télévision pour mieux comprendre la construction du Globe à la Schaubühne. Parce qu'il permet à chaque spectateur d'être très proche des acteurs, le dispositif scénique accentue une forme de proximité qui n'est pas sans rappeler celle de la télévision, où l'individu est proche de son écran. Le fait qu'Eidinger communique avec le public n'est pas seulement lié à la figure du Vice. Ostermeier évoque à ce sujet le *Richard III* de Sam Mendes avec Kevin Spacey dans le rôle principal, « *peu avant son rôle dans House of Cards, une série qui, dans sa représentation d'un homme en quête permanente du pouvoir, ressemble beaucoup à la pièce, avec de longs monologues et l'adresse directe à un public (télévisé).* »²⁶⁵. Le parallèle entre *Richard III* et *House of Cards* semble pertinent tant les deux rôles se ressemblent. Etant donné l'ampleur de la série télévisée, on peut supposer qu'une partie du public international a pu faire le rapprochement entre les adresses de Richard au public et les monologues de Frank Underwood, assoiffé de pouvoir et prêt à tout pour l'obtenir. La construction du Globe à la Schaubühne semble être un processus qui s'inspire à la fois des conditions historiques de jeu à l'époque de Shakespeare mais qui fait aussi écho aux habitudes d'un public moderne. Le lien avec la télévision nous permet de souligner que le dispositif scénique proposé n'est pas uniquement une reproduction du Globe, mais un système qui permet d'intégrer différentes dynamiques. Le fait d'avoir choisi de la terre glaise pour recouvrir la scène en demi-cercle évoque également une scène de cirque et fait écho aux propos d'Ostermeier qui évoquait le théâtre comme un lieu clownesque, où tous les déguisements sont possibles. Quand Eidinger se balance à son micro il incarne ces différentes dimensions : à la fois figure du Vice, mais aussi clown en lien avec son public dans un rapport rapide, toujours en changement, inspiré des dynamiques de la télévision.

grown up with television. In fact, filmic narration, characterized by montage and ellipsis, has got to be ever more radicalized for the stage (...).”.

²⁶⁵ J. PEARSON, « Das Böse feiern: Richard III. an der Schaubühne: Ein Gespräch mit Thomas Ostermeier von Joseph Pearson », sur *Schaubühne Berlin*, <https://www.schaubuehne.de/de/blog/das-boese-feiern-richard-iii-an-der-schaubuehne.html>, s. d. „*Ein etwas zeitgenössischeres Beispiel ist Kevin Spacey, der Richard 2012 in der Regie von Sam Mendes gespielt hat – kurz vor seiner Rolle in House of Cards, eine Serie, die in ihrer Darstellung eines unbeirrbar nach Macht strebenden Mannes dem Stück sehr nah kommt, inklusive langer Monologe und direkter Ansprache des (Fernseh-) Publikums.*“.

3. Hamlet en Palestine

Nous avons évoqué le dispositif scénique créé par Pappelbaum comme particulièrement représentatif de la « *traduction culturelle* » à l'œuvre dans la mise en scène de Shakespeare chez Ostermeier. Cependant, la question du lieu de représentation ne se limite pas au Globe construit à la Schaubühne. Un autre point essentiel est celui des différents lieux visités à travers le monde lors de la tournée internationale des deux pièces. Outre les quelques informations apportées par les différentes critiques de la pièce, nous pouvons nous appuyer sur le documentaire réalisé par Ostermeier lui-même et Nicolas Klotz, *Hamlet in Palestine*. *Hamlet* a en effet été joué à Ramallah, en Palestine, et plusieurs ateliers théâtraux ont été proposés à de jeunes Palestiniens. Pour Ostermeier, cette expérience est centrale dans le parcours de la pièce et dans sa perception du théâtre. Il évoque la résonance que prend la pièce dans le contexte palestinien : « *quand nous jouons Hamlet (...) à Ramallah et donc dans un pays où 80% des hommes de moins de 21 ans ont déjà été en prison, le vers de Hamlet "Le Danemark est une prison" est perçu de manière complètement différente que sur le Ku'damm [Kurfürstendamm, rue de la Schaubühne], parce que soudain il s'agit de questions de vie élémentaires, pleinement concrètes, que nous avons perdues depuis longtemps ici, dans les zones pacifiées du capitalisme (...).* »²⁶⁶. La réception de la pièce varie totalement en fonction des lieux de représentations : la situation politique et sociale des Palestiniens à Ramallah n'a forcément rien à voir avec celle d'un public occidental qui vit dans un pays en paix. Il est intéressant de voir comment *Hamlet* rentre en écho avec un contexte politique bien particulier et prend ainsi une signification différente. Pour Ostermeier, l'expérience de la représentation à Ramallah fut l'occasion d'une prise de conscience pour la compagnie. Ainsi l'ouverture du monologue « *Sein oder nicht sein* » prend une toute autre dimension : « *Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune/ Or to take arms against a sea of troubles / And by opposing end them ?*, (...) c'est ainsi que notre pièce commence... les

²⁶⁶ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Berlin, Theater der Zeit, 2015, p. 28, "when we perform Shakespeare's *Hamlet* in Ramallah and thus in a land where eighty per cent of male youths under 21 have already been in prison, Hamlet's line 'Denmark's a prison' comes across completely differently than it does on the Ku'damm – because suddenly these are entirely concrete, elemental questions of life that we have long since lost, here in the pacified zones of capitalism (...).".

gens à Ramallah savaient exactement de quoi nous parlions ! »²⁶⁷. De même que le texte pouvait prendre une nouvelle résonance chez un public anglophone par sa traduction en allemand, la pièce de Shakespeare prend une nouvelle signification à Ramallah. Le contexte politique permet une relecture actuelle du texte : ce dernier apparaît, pour un public occidental qui vit dans des zones de paix, comme un texte plus abstrait, une réflexion philosophique sur la vengeance et l'individu. Pour les Palestiniens au contraire, le texte fait écho à la situation concrète du quotidien et notamment à la question de la vengeance, comme l'explique Ostermeier. « *Dois-je me venger pour la mort de mon mari tué par une unité israélienne ? Et imaginez cette scène : dans la production, une kalachnikov est utilisée pour tuer Polonius, et curieusement, ce jour là, elle ne fonctionne pas, Eidinger demande au public si quelqu'un sait l'utiliser. La réponse : tout le monde ! (...) Et immédiatement l'un d'entre eux monte sur scène et l'arme fonctionne à nouveau.* »²⁶⁸. Ces différents éléments ont particulièrement marqué Ostermeier et Eidinger qui évoquent régulièrement Ramallah comme l'un des moments les plus importants de la tournée de *Hamlet*. Du fait de la situation sur place et du lien tissé avec le public, la mise en scène prend une autre dimension. Le sens de la pièce, loin de se limiter au texte et à son adaptation sur scène varie et prend des sens différents en fonction des lieux de représentation. On voit bien par les différentes explications d'Ostermeier que la pièce et son public sont dans une relation dynamique. Si le jeu des acteurs et le contenu qu'ils proposent déterminent en partie les ressentis des spectateurs, l'expérience des membres du public détermine également le contenu de la pièce et sa lecture. Le même acte (par exemple la mort de Polonius à coups de kalachnikov) n'a pas une signification unique. Il ne fait pas écho de la même manière à Ramallah, à Paris ou à New York. L'expérience d'un public plus ou moins unifié est déterminée par son quotidien, sa nationalité, ses habitudes théâtrales, parmi beaucoup d'autres facteurs.

Ce qui est essentiel dans la représentation de *Hamlet* à Ramallah est qu'elle a suscité non seulement les réflexions d'Ostermeier au sujet du texte shakespearien, mais a aussi permis la réalisation du film documentaire *Hamlet in Palestine*, qui propose une réflexion sur

²⁶⁷ Ibid., p. 231, "Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune/ Or to take arms against a sea of troubles / And by opposing end them ?, (...) that's where our performance begins... the people in Ramallah knew exactly what we were talking about!".

²⁶⁸ Ibid. "Should I take revenge for my husband, who was murdered by an Israeli unit? And picture this scene – in the production there's a Kalashnikov used to kill Polonius and curiously on this day it doesn't work, and Eidinger asks the audience whether anyone knows how to use it. The answer: everyone! (...) And straight away one of them jumps on stage, and then the gun works again...".

la pièce à plusieurs niveaux. Il s'agit de l'expérience du metteur en scène évoquée précédemment, celui-ci se faisant observateur de sa pièce à la lumière des réactions des spectateurs de Ramallah. Mais à cela s'ajoutent deux autres éléments : premièrement la réalisation de workshops dans le camp de réfugiés de Jénine (au Nord de la Cisjordanie), qui permirent à de jeunes Palestiniens de jouer certaines scènes de *Hamlet* ; deuxièmement l'enquête que mène Ostermeier sur l'assassinat de son ami Juliano Mer-Khamis. Ce dernier, figure de la résistance non violente en Palestine, fils d'une Israélienne et d'un Palestinien, était le directeur du Freedom Theatre à Jénine, un théâtre pour les enfants palestiniens à qui il proposait de nombreux ateliers. Sa dernière pièce *Alice au pays des merveilles* (2011) avait été un véritable succès à Jénine, la plupart des habitants du camp se sont rendus cinq fois de suite au théâtre pour voir la pièce. Le 4 avril 2011, il est assassiné dans sa voiture par un homme masqué. Le meurtrier n'a pas été identifié. Ostermeier avait travaillé avec Mer-Khamis à la Schaubühne pour un festival qui invitait des metteurs en scène palestiniens à Berlin. Dans le documentaire, Nicolas Klotz suit Ostermeier avec sa caméra. Le metteur en scène berlinois décide donc de mener l'enquête entre Jénine et Ramallah. Le film le suit alors qu'il passe du bureau d'Abdalla Barakat (gouverneur adjoint de Jénine) à la prison du camp pour rencontrer un ami de Mer-Khamis, en quête de vérité. De manière frappante, la question du meurtre du directeur du Freedom Theatre et l'attitude d'Ostermeier à la recherche de la vérité se posent en miroir à la réflexion sur *Hamlet*. Le montage du film fait que les scènes de répétitions avec les Palestiniens (qui contiennent de nombreux moments d'explication du texte de Shakespeare par Ostermeier) se croisent avec les scènes d'enquête du metteur en scène. Ce dernier souligne fréquemment le rapport entre la situation palestinienne et le conflit au cœur de *Hamlet*. Mais au fond, le parallèle le plus frappant est plutôt celui que le film tisse implicitement entre Ostermeier et Hamlet. Sans fantôme pour lui révéler la vérité, on sent dès le début du documentaire que la quête du metteur en scène est vouée à l'échec. Comme l'explique Nicolas Klotz, « *plus nous avançons dans l'enquête, plus tout devenait opaque* »²⁶⁹. Cette opacité est traduite par un travail particulier de l'image: le film passe par différents tons de couleur (bleu, rouge, vert ou bien noir et blanc). L'image n'est jamais très nette, souvent floue et en mouvement. « *En choisissant de tourner avec un viseur en noir et blanc, en mini DV, et une application Super 8 installée sur mon iPhone, je voulais ouvrir un horizon inattendu pour le travail sur la couleur. Surfaces d'enregistrement et de filmage plus*

²⁶⁹ N. KLOTZ, « A propos de « Hamlet In Palestine » », sur *La Furia Umana*, <http://www.lafuriaumana.it/?id=716>, juillet 2017.

primitives, moins contrôlables, et surtout moins formatées que les programmes numériques des caméras plus récentes. »²⁷⁰. Ce choix de travailler sur l'image et la couleur fait que le travail de Nicolas Klotz est à mi chemin entre un documentaire et un film. Le montage est loin de produire un résultat objectif. L'aspect artistique et créatif nous permet d'intégrer pleinement *Hamlet in Palestine* à notre réflexion sur *Hamlet*. Les couleurs choisies font écho au *Hamlet* d'Ostermeier (pour les tons verts et les images en noir et blanc notamment), l'image floue rappelle les projections sur le rideau de perles : le parallèle entre *Hamlet* et la situation en Cisjordanie devient de plus en fort à mesure que l'on avance dans le film et que les images de la représentation de *Hamlet* se mêlent à celle des workshops et à l'enquête d'Ostermeier. L'importance des thèmes de la vengeance, de la mort, de la violence et de la vérité est renforcée par les échos constants entre la pièce et le conflit israélo-palestinien. Aux yeux d'Ostermeier, le Freedom Theater invitait différents interlocuteurs à montrer leur vrai visage et à dialoguer, ce qui est le but visé par Hamlet et sa souricière. Selon le metteur en scène, le seul véritable ami de Hamlet est le public, car il ne peut jamais savoir qui est ou non son ennemi, et ne peut discerner le vrai du faux, situation qu'il compare à celle des Palestiniens. De même que le Danemark est une prison pour Hamlet, le camp de Jénine est une prison pour les Palestiniens qui y vivent. Toutefois, ce n'est pas le parallèle entre les Palestiniens et *Hamlet* qui est le plus frappant dans le film : au fond ce parallèle est une évidence quand les images de la production sont mises en parallèle avec les scènes du quotidien du camp de réfugiés. Les nombreux commentaires d'Ostermeier viennent certes souligner l'actualité totale du texte dans le conflit israélo-palestinien, mais ces commentaires ne sont pas nécessaires, car les images et les faits parlent d'eux-mêmes. En revanche, l'incarnation plus ou moins consciente d'un Hamlet en quête de vérité par Ostermeier est intrigante. « *Thomas [devenait] lui-même à son tour une figure de Hamlet, incapable de savoir où était la vérité, le bien, le mal, et surtout jusqu'à l'obsession, qui se cachait derrière le masque du meurtrier. Il avait beau tenter de garder une position objective, de s'improviser journaliste, la profondeur du conflit et ses multiples pièges anéantissaient tout espoir de vision et de résolution.* »²⁷¹. On voit Ostermeier, au fur et à mesure du film, perdre le contrôle et tomber de plus en plus dans la confusion, ce qui n'est pas sans rappeler la folie de son Hamlet, accentuée par le travail des couleurs. La dynamique de mobilité culturelle est essentielle car finalement ce n'est pas tant le public palestinien qui est interpellé par cette

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

relecture contemporaine de Hamlet, mais davantage le metteur en scène occidental, qui ne s'attendait pas à voir tant d'actualité dans la pièce de Shakespeare, ce qui le pousse à confondre plus ou moins volontairement son rôle avec celui de Hamlet. Le film joue de manière habile avec cette confusion en la mettant en scène, ce qui nous permet de voir comment la mobilité culturelle provoquée par la rencontre entre le public palestinien et la compagnie de la Schaubühne se traduit sous différentes formes.

B. Le Shakespeare d'Ostermeier : entre engagement et prise de distance

Le documentaire *Hamlet in Palestine* met très bien en avant le lien fort qui peut être tissé entre le texte de Shakespeare et la politique. Dans un contexte international de tournée, la question du politique face à la mondialisation se pose. La posture d'Ostermeier n'est pas sans ambiguïté face à cet enjeu, et nous allons tenter d'en analyser les différents aspects. Ainsi, il s'agit de se demander si le succès d'Ostermeier est lié – ou non – au traitement du politique dans ses mises en scène de Shakespeare : choisit-il vraiment de proposer un théâtre engagé, avec une cible précise, ou bien propose-t-il plutôt une réflexion sur l'individu et l'existence qui dépasse le politique et qui fait son succès au niveau mondial ?

1. Le théâtre engagé d'Ostermeier

Le début de la carrière d'Ostermeier à la Baracke est marqué par un fort engagement politique, qui caractérise son théâtre²⁷². Considéré comme un laboratoire théâtral, la Baracke lui permet de mettre en scène des pièces de dramaturges contemporains, notamment anglophones, traduits pour la première fois en allemand (*Des Couteaux dans les poules* de David Harrower, *Fat Men in Skirts* de Nicky Silver). Les textes choisis placent les thématiques centrales et politiques au centre du répertoire de la Baracke, complétés par de nombreuses lectures et débats. Cet intérêt pour le politique lance la carrière d'Ostermeier et

²⁷² La Baracke est un complexe de préfabriqués qui jouxte le Deutsches Theater. Ce complexe servait d'abord de cantine aux ouvriers qui travaillaient lors de la rénovation du théâtre dans les années 90. Thomas Langhoff, directeur du théâtre, utilise d'abord cet espace pour les répétitions et les lectures publiques, avant de le confier en 1996 à Ostermeier et Christian von Trevischow, tous deux fraîchement sortis de l'école Ernst-Busch. Seul Ostermeier restera à sa direction, pendant quatre ans.

permet d'attirer de jeunes spectateurs, qui voient dans son théâtre l'incarnation d'une nouvelle génération de metteurs en scène. Par la suite, Ostermeier va développer sa définition du théâtre engagé par différents écrits et manifestes. Le jeune metteur en scène s'interroge notamment sur les dynamiques du capitalisme, qui transforment la société en une addition d'individus qui cherchent séparément le bonheur par l'accumulation d'objets et de richesse. « *Le capitalisme, n'a, je crois, aucun problème avec le fait que les êtres humains se perçoivent comme des objets sans identité ou capacité d'agir, ni à voir cette vision de l'humanité représentée sur scène (...). Mais cela conduit à un sentiment d'impuissance.* »²⁷³. Le théâtre devrait donc remettre cette vision de l'humanité en cause, et proposer des modèles de société alternatifs, qui ne conduisent pas simplement à représenter le capitalisme sur scène et à s'en contenter, faute de meilleure solution. Face au sentiment d'impuissance produit par la société capitaliste, Ostermeier propose d'analyser en détail les relations humaines, leur degré de complexité, les différentes teintes que peuvent prendre les émotions d'un individu. Pour cela, il faut, selon lui, tendre vers un nouveau réalisme, qui ne sera pas celui du cinéma ou de la télévision, qui reste à un niveau basique d'empathie, mais qui cherchera à saisir la pluralité de l'individu. « *Une approche réaliste du théâtre cherchera à remettre en cause ces comportements clichés et à la place se rappellera, explorera, et mettra sur scène le comportement émotionnel remarquable des gens (...).* »²⁷⁴. La scène théâtrale est donc considérée comme un moyen d'explorer l'être humain, la variété de ses attitudes : ainsi Ostermeier encourage ses acteurs à observer leur environnement, les individus qui les entourent, pour percevoir les différentes réactions du corps face au mélange des émotions et pouvoir s'en inspirer dans leur jeu. « *La difficulté et le défi d'une telle approche du théâtre est l'exploration de toutes les causes cachées, les sensations, les stratégies, et les intérêts qui déterminent le comportement humain, dans toute leur complexité.* »²⁷⁵. Ce nouveau réalisme est politique en ce qu'il permet de montrer avec subtilité comment les différents jeux de pouvoir (politique, économique, émotionnel) affecte le comportement des individus. Ainsi, sa mise en scène de *Hedda Gabler* visait à montrer que la société dans laquelle évolue l'héroïne

²⁷³ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londres, Routledge, 2016, chap. « Towards a New Realism », p. 22, « *Capitalism has, I believe, no problem with the fact that human beings perceive themselves as objects with neither identity nor a capacity to act, and to see this idea of humanity represented on stage (...). Yet it leads to a sense of being powerless.* »

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 24, « *A realist approach to theatre will attempt to challenge such clichéd human behaviour and will instead remember, explore, and put on stage people's remarkable behaviour.* ».

²⁷⁵ *Ibid.*, « *The difficulty and challenge of this approach to theatre is the exploration of all the hidden causes, sensations, strategies, and interests which shape human behaviour, in all their complexity.* ».

détermine la notion d'ennui au centre de la pièce, ce qui fait que sa vision de Hedda au XXIème siècle était très différente de celle du XIXème siècle. Cette vision impliquait une analyse subtile de l'oppression que peut subir une Hedda du XXIème siècle dans la société. L'analyse de la société capitaliste et de son impact sur les individus s'oppose à un théâtre qui pense que la complexité du monde est trop impénétrable pour être comprise et exposée sur scène, ce qui produit, selon le metteur en scène, un sentiment de découragement, qui revient à une acceptation de cette société capitaliste. Par ce réalisme nouveau, l'individu, sans être dépourvu de sa complexité, est rendu compréhensible pour le spectateur, et lui donne ainsi le pouvoir de voir sur scène la société actuelle et de l'analyser.

Dans son dialogue avec Peter Boenisch, Ostermeier souligne également la difficulté de faire un théâtre radicalement engagé, puisque celui-ci impliquerait de se situer hors du système culturel institutionnalisé pour pouvoir le critiquer, tout en sachant que ce système culturel institutionnalisé recherche très exactement ce genre de points de vue « extérieurs », car ils permettent d'attirer le public et de proposer un renouvellement²⁷⁶. Son arrivée à la Schaubühne après la Baracke incarne ainsi cette volonté des grands théâtres d'attirer des points de vue plus radicaux et plus engagés. Toutefois, le passage d'Ostermeier aux « classiques » semble refléter davantage l'influence de la Schaubühne comme grand théâtre berlinois que rappeler le théâtre engagé de la Baracke. D'ailleurs, on constate une évolution importante entre sa position de l'époque et sa position actuelle. En 1999, il déclarait vouloir faire un théâtre qui met les « petits » sur scène, les gens ordinaires, et le choix d'un répertoire très engagé soutenait cette idée. En 2016, après avoir mis en question le potentiel politique du théâtre, qui selon lui ne peut se comparer à un acte politique comme une manifestation ou un mouvement social, il déclare : « *J'en ai tiré comme conséquence de créer ce que j'appelais autrefois le théâtre sociologique : le théâtre comme laboratoire afin d'observer le comportement humain dans notre société. Bien sûr, la politique fait partie de la société, mais je ne pense pas que le théâtre puisse être émancipateur, encore moins un acte de résistance.* »²⁷⁷. Cette réflexion est intéressante car elle pose également la question du politique en tant que tel et de ses frontières : à quel moment le théâtre cesse-t-il d'être politique pour devenir social ? La différence entre l'un et l'autre n'est pas forcément évidente.

²⁷⁶ *Ibid.*, chap. « The Politics of Contemporary Theatre ».

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 231, "I have drawn the consequence to create what I once described as 'sociological theatre': theatre as laboratory in order to observe human behaviour in our society. Of course politics is part of society, but I don't think this theatre can become emancipatory, let alone an act of resistance."

Ostermeier semble également faire une différence entre la représentation du politique au théâtre, et l'acte théâtral comme acte politique. Il est clair qu'il ne croit pas au second, mais sa position vis à vis du premier postulat est plus ambiguë. Une pièce comme *Un Ennemi du peuple* (2012) invitait clairement le public à participer à un débat sur le fondement de l'action politique et sur la corruption pendant le quatrième acte de la pièce. Plus récemment, *Retour à Reims* présentait une réflexion sur la montée de l'extrême droite et plus particulièrement du Front National en France. Il est donc évident que les thèmes politiques et engagés ne sont pas absents de son travail et de ses mises en scène. Cependant, en ce qui concerne tant *Nora* et *Hedda Gabler*, que *Hamlet* et *Richard III*, la question est plus complexe. Dans le cas des pièces d'Ibsen, ce sont davantage des questions de société qui sont mises en avant, qui permettent à Ostermeier de tendre un miroir à la bourgeoisie du monde capitaliste (on est loin de la représentation des « gens ordinaires » et des « petits » sur scène...). Le rapport au politique dans les pièces shakespeariennes nous pose différentes questions : Ostermeier a-t-il choisi *Hamlet* et *Richard III* pour la réflexion que les deux pièces proposent sur le politique et le pouvoir ? Et comment travaille-t-il avec ces thématiques ? Le rapport au politique dans les deux pièces de Shakespeare semble en effet marqué par une certaine ambiguïté. Le metteur en scène suit à la fois le texte de manière à le mettre en valeur par sa méthode inductive, mais semble en même temps effacer certains enjeux politiques, comme nous allons le voir plus loin. Le « nouveau réalisme » évoqué précédemment semble se confronter aux personnages shakespeariens dans un rapport particulier. Le Richard d'Eidinger représente-t-il la variété et la complexité des émotions de l'individu du XXIème siècle, ou bien au contraire ce qu'il ne peut pas se permettre d'être dans la société actuelle ? Nous allons d'abord nous interroger sur l'importance du politique dans le texte shakespearien avant de revenir à cette thématique.

2. Shakespeare : l'occasion de présenter un théâtre politique ?

Comme l'explique Robert Weimann, le théâtre élisabéthain est un dispositif nouveau qui permet l'émergence d'un théâtre politique dans l'Angleterre pré-moderne : « *Ainsi, les discours dominants politiques, religieux, et juridiques de l'autorité se trouvèrent interrogés sur scène comme nulle part ailleurs dans l'Angleterre de la fin du XVIème et du début du*

XVII^{ème} siècle. »²⁷⁸. Le théâtre de Shakespeare vient illustrer une nouvelle hétérogénéité du discours présente dans la société en générale, avec une diversification des formes (liée à la fois à la diffusion de textes imprimés et aux débats grandissants qui suivent la période de la réforme). Weimann explique que l'étude de ces formes de discours et des formes d'autorité de la Renaissance peut nous permettre de comprendre les problèmes du XX^{ème} siècle et s'interroger sur la crise de l'autorité qui y est à l'œuvre. Le lien entre les formes et les fonctions de la représentation et cette crise lui semble crucial, tout comme la « *relation entre la présentation d'une histoire fictive et les circonstances concrètes de la pratique de la représentation.* »²⁷⁹. Weimann indique ainsi qu'une différenciation doit être faite entre le texte dramatique et tout ce qui forme son contexte. La représentation (performance) ne se limite pas à un texte et à des rôles fictifs incarnés par des acteurs mais comprend une pluralité d'enjeux, du lieu de représentation comme lieu de travail, au profit qui peut en être tiré. Le théâtre de Shakespeare serait alors unique, en ce qu'il s'affirme comme un théâtre de la différence: « *le théâtre de Shakespeare défie radicalement le discours de la Renaissance de similitude, de bienséance et de catharsis et substitue aux objectifs unifiant de la poétique humaniste la représentation de la différence.* »²⁸⁰. Cet intérêt pour la différence se traduit selon Weimann dans une séparation entre signe et signification, entre rôle fictif et vie réelle, entre autorité et pouvoir. Ce questionnement de l'autorité est permis par l'espace théâtral à l'époque élisabéthaine, espace fortement hétérogène car aux fonctions de représentations multiples. Cette particularité de la scène élisabéthaine suscite ainsi cette représentation de la différence et de la pluralité, qui permet une interrogation profonde des formes d'autorité, la représentation et la remise en question du politique. Weimann différencie dans l'espace théâtral le « *locus* », espace de fiction, imaginé, et la « *platea* », le parterre, c'est-à-dire la matérialité du théâtre comme « *lieu non fictionnel d'amusement institutionnalisé* »²⁸¹.

²⁷⁸ R. WEIMANN, « Representation and Performance: The Uses of Authority in Shakespeare's Theater », *PMLA*, vol. 107, n° 3, 1992, p. 7, "So it happened that the dominant political, religious and juridical discourses of authority were interrogated on this stage as nowhere else in late 16th century and early 17th century England."

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 4, "Relation between the representation of fictive meaning and the actual circumstance of performing practice."

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 5, "The Shakespearean theater radically challenges the Renaissance discourses of similitude, decorum and catharsis, substituting for the unifying purposes of humanist poetics the representation of difference."

²⁸¹ *Ibid.*, p. 8, "a nonfictional site of institutionalized entertainment."

L'interaction entre ces deux espaces est une interaction inégale, l'autorité du « *locus* » (ce qui est représenté et qui représente) étant supérieure à celle de la « *platea* ». Toutefois, cette autorité du locus est défiée et remise en question chez Shakespeare, grâce à des formes théâtrales qui, au lieu de s'inscrire dans la bienséance attendue d'un certain type de « *locus* », font référence à la « *platea* », au public. « *Parmi ces formes, les jeux de mots et l'impertinence jouent un rôle essentiel, de même que le langage proverbial, ordinaire et portant parfois peu de valeur. Encore plus importants, les conventions du déguisement et du clownesque, avec les souvenirs d'anarchie et de monde à l'envers, tout cela aidait potentiellement à ébranler le respect que le locus d'autorité représenté évoquait pour le public élisabéthain.* »²⁸². Ces différentes formes sont en adéquation avec les analyses de *Richard III* que nous avons pu évoquer. Le contraste entre la représentation de l'autorité telle que le public élisabéthain l'attend et les différentes formes théâtrales et verbales, permet de faire du théâtre un lieu de questionnement du pouvoir et du politique. En reprenant la figure du Vice à partir des analyses de Weimann, Ostermeier ne chercherait-il pas aussi à questionner le politique dans sa mise en scène de Shakespeare ? Si le théâtre de Shakespeare était le lieu du politique par excellence, la méthode inductive d'Ostermeier a dû le conduire à des considérations d'ordre non seulement historique et esthétique mais aussi politique.

Comme nous l'avons évoqué, les textes choisis par Ostermeier ont souvent un rapport au politique, notamment dans ses premiers choix à la Baracke puis à la Schaubühne. Deux pièces ont caractérisé le début de sa carrière : *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill à la Baracke en 1998 et *Crave* de Sarah Kane en 2000. Le politique n'a pas quitté ses préoccupations, on trouve par exemple la question des classes sociales et du front national dans son *Retour à Reims*, son unique mise en scène pour l'année 2017 (première le 24 septembre 2017 à la Schaubühne). Cet intérêt pour l'émergence de l'extrême-droite est à nouveau présent dans sa nouvelle production, *Italian Nights*, de Ödön von Horváth (prévue pour 2018). Que faut-il alors penser du choix de mettre Shakespeare en scène ? Lorsqu'il commence à s'intéresser aux textes classiques, Ostermeier choisit d'abord Ibsen, qui, selon lui, incarne des problèmes qui sont toujours d'actualité. Les questions de la famille, de l'argent et de la société bourgeoise en général lui apparaissent comme essentielles pour

²⁸² *Ibid.*, p. 9, « *Among these forms, the figures of wordplay and impertinency loom large, as does the ordinary and sometimes deflating language of the proverb. Even more important, the conventions of disguise and clowning, together with memories of misrule and topsy-turvydom, all helped potentially to undermine whatever respect the represented loci of authority invoked for the Elizabethan audience.* »

présenter un miroir à la société berlinoise, puis internationale, et la faire réfléchir. Toutefois, ces problématiques du drame réaliste ne sont pas celles à l'œuvre dans les pièces de Shakespeare. Le texte original de *Hamlet* et *Richard III* a certes une forte charge politique, mais pour Ostermeier, il semble plutôt s'agir de l'abandon d'un théâtre engagé. Avec *Hamlet*, il désavoue le pouvoir du théâtre politique. La scène du piège tendu à son oncle (« *the Mousetrap* ») est essentielle selon le metteur en scène, car elle reflète la nature du théâtre. Ce dernier permet certes de faire surgir la vérité mais pas de changer le monde : le théâtre est incapable de faire de la politique. « *C'est la beauté de la pièce de Shakespeare, elle réaffirme la croyance que par une pièce dans la pièce, par le théâtre, Hamlet peut démasquer Claudius, le meurtrier.* »²⁸³. Cette confiance dans le pouvoir du théâtre, vu comme un moyen de révéler la vérité, n'est pourtant pas considérée par Ostermeier comme un moyen de proposer une réflexion politique. La scène de la souricière est justement faite d'ambiguïté : « *Même si [Shakespeare] croit au pouvoir du théâtre, il est assez réaliste pour raconter l'histoire de Hamlet de manière à ce que Hamlet ne réussisse pas. Le jeu de manipulation politique est plus fort que le théâtre ; ceci d'ailleurs est aussi ma réponse à tous ceux qui pensent que le théâtre peut changer le monde.* »²⁸⁴. La corrélation entre la vision de cette scène et la conception du théâtre proposée par Ostermeier indique tant une croyance dans le pouvoir du théâtre et sa capacité à faire voir le vrai, que son désaveu face à son incapacité à agir politiquement. Cette assertion pourrait être comprise de deux manières : soit Ostermeier choisirait de renoncer à représenter des thématiques politiques sur scène, soit il choisirait au contraire de les représenter en pensant qu'il s'agit d'une forme de vérité et de vrai, en restant pour autant conscient que cette représentation du politique ne peut pas changer le monde. Il est clair que certaines de ses mises en scène présentent un contenu politique (*Un Ennemi du peuple* en 2012 par exemple) mais sa relation au texte shakespearien est plus ambiguë. *Hamlet* et *Richard III* ne font pas d'allusion spécifique à une situation politique particulière. Il est certain que la question du pouvoir y est présente mais sans être particulièrement interrogée : elle semble plutôt passer à l'arrière-plan face à d'autres enjeux qui ciblent

²⁸³ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., p. 192, "It is the beauty of Shakespeare's play, that it reasserts the belief that by this play-within-a-play, by making theatre, Hamlet is able to unmask Claudius, the murderer."

²⁸⁴ Ibid. "Even though [Shakespeare] believes in the power of theatre, he is realistic enough to tell the story of Hamlet so that in the end Hamlet does not succeed. The political game of manipulation is stronger than theatre; this, by the way, is also my response to anyone who believes that theatre can change the world."

davantage l'individu que la société. Si le texte shakespearien, par l'hétérogénéité de son discours et sa mise en cause de l'autorité, aurait pu être l'occasion de présenter une réflexion politique, Ostermeier ne semble pas avoir défini le politique comme premier objet de ses deux mises en scène.

3. Ostermeier n'interroge-t-il pas davantage l'individu que le politique ?

La relation d'Ostermeier au politique et à la représentation du politique n'est pas une relation simple. L'idéalisme de ses premières années en tant que metteur en scène semble avoir laissé place au postulat suivant : le théâtre peut représenter la réalité et la société sur scène, mais cela n'en fait pas un acte politique, et montrer la vérité ne signifie en aucun cas susciter le changement. Toutefois, même si le théâtre n'est pas en soi un acte politique, la représentation de thèmes politiques sur scène aurait pu être au centre du travail d'Ostermeier sur Shakespeare, en s'inspirant du théâtre élisabéthain et de sa remise en cause de l'autorité par l'hétérogénéité des formes du discours. Les propos d'Ostermeier à ce sujet ne sont pas sans ambiguïté, puisqu'il déclare : « *plus nous sommes politiques, plus nous vendons.* »²⁸⁵. Selon lui, l'industrie culturelle est à la recherche du point de vue des « *outsiders* », qui présentent une vision engagée et différente du monde, car c'est cette vision qui attire le public et est « *vendeuse* ». Que faut-il alors penser de ces différents propos, parfois contradictoires, et comment les mettre en relation avec la mise en scène des deux textes de Shakespeare ? Ostermeier souligne à plusieurs reprises l'importance du politique dans *Hamlet* : « *Hamlet est un combattant de la résistance, c'est le sujet de la pièce. Il est appelé à résister dans une situation politique : "il y a quelque chose de pourri au royaume du Danemark !"* »²⁸⁶. Pourtant, dans sa mise en scène de *Hamlet*, plusieurs points sont à souligner. Son Hamlet n'apparaît pas comme un résistant : dès le début de la pièce, Hamlet est représenté comme un adolescent en crise, qui se roule dans la boue, mange de la terre. L'apparence produite par le « *fat suit* » qu'Eidinger porte pour paraître plus gros donne à Hamlet l'aspect d'un bouffon

²⁸⁵ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londres, Routledge, 2016, chap. « The Politics of Contemporary Theatre », p. 228, « *The more political we are, the better we sell.* ».

²⁸⁶ *Ibid.*, chap. « The Politics of Contemporary Theatre », p. 230, « *Hamlet is a resistance fighter, but that's the topic of the play. He is called upon to offer resistance in a political situation: 'Something is rotten in the state of Denmark!'* ».

qui ne s'intéresse à rien. Son Hamlet n'est pas un résistant, mais un enfant gâté qui ne sait pas ce qu'il veut. La scène de combat contre Laërte illustre très bien cet aspect, lorsqu'Eidinger s'empare d'une fourchette en plastique pour se battre. Son combat (qu'il soit physique ou psychologique) est d'emblée tourné en ridicule et infantilisé par l'objet choisi. C'est plutôt le désaveu de la résistance que l'on voit sur scène qu'une quelconque volonté d'opposition. Les questions de la résistance et du politique auraient pu se poser collectivement, mais la caractérisation de Hamlet semble avoir lieu davantage au niveau de l'individu. Le Hamlet d'Ostermeier n'est pas un personnage dans lequel on peut forcément se reconnaître : il y a là encore ambiguïté. D'un côté, Ostermeier a dit à plusieurs reprises que la question de la résistance et de l'indignation face à « *quelque chose de pourri* » était une expérience commune à tous les adolescents dans le monde : « *Hamlet réalise que quelque chose ne tourne pas rond. N'est-ce pas le sentiment de tout adolescent, à n'importe quelle époque, dans n'importe quelle société ? Vous pouvez avoir le même sentiment en grandissant en Chine aujourd'hui, mais de la même manière vous pouvez sentir que quelque chose est pourri quand vous grandissez à New-York, et que quelque chose ne tourne pas rond si vous grandissez en basse Bavière, comme moi.* »²⁸⁷. Selon le metteur en scène, Hamlet se fonderait donc sur une base d'expériences communes : le sentiment de révolte de l'adolescence. Ce sentiment pourrait donc être partagé partout dans le monde, comme il le suggère dans cette citation et dans ses analyses du travail en Palestine. Pourtant, le Hamlet incarné par Eidinger est loin d'être une figure consensuelle à laquelle peuvent s'identifier une grande partie des adolescents dans le monde. Il suscite certes la sympathie des spectateurs dans les premières minutes de la mise en scène, alors qu'il assiste à l'enterrement de son père sous la pluie. L'exagération visible de la tristesse des autres personnages met par contraste les sentiments de Hamlet en valeur, dont le chagrin sonne plus véridique ou vraisemblable car moins outrée. Cependant, ce moment initial passé, le personnage de Hamlet devient de plus en plus difficile à cerner : d'abord adolescent gâté, il est aussi un homme pulsionnel et agressif qui tente de violer Ophélie à deux reprises dans des scènes violentes où il l'étouffe sous de la terre à l'avant-scène. Lars Eidinger l'explique ainsi : « *L'idée était de le montrer comme un anti-héro, puis de montrer qu'il est tout aussi corrompu que la société dans laquelle il se trouve.*

²⁸⁷ Ibid., p. « The Politics of Contemporary Theatre », p. 231, "Hamlet realises that something isn't right. Isn't that the feeling of every adolescent, at whatever time, in whatever society? You can have the same feeling growing up in China today, but equally you feel that something is rotten as you are growing up in New York, and you feel that something isn't right at all as you grow up in Lower Bavaria as I did."

Le montrer d'abord comme un être humain, puis mettre en avant son humeur acariâtre, la manière qu'il a d'être un peu homophobe, sa méchanceté et sa laideur. »²⁸⁸. Cette vision du personnage fait que la perception que peut en avoir le spectateur est forcément ambiguë et complexe. Le Hamlet d'Ostermeier et d'Eidinger suscite tant le rire et la tristesse que la distanciation et l'énervement. Parce qu'il est impossible de le placer dans une case, et de le comprendre sans paradoxe, il ne nous donne pas à voir une réflexion politique sur la résistance et l'engagement mais une vision concentrée sur l'individu. La dernière phrase de la mise en scène est représentative de cette dimension. Lars Eidinger souligne l'importance de cette phrase dans une interview : « *Dans la traduction Schlegel-Tieck, quand Hamlet dit le dernier vers, 'The rest is silence', ils traduisent par 'Schweigen', ici nous traduisons par 'Stille', avec le mot 'Stille', personne n'a besoin d'être présent.* »²⁸⁹. La nuance entre « *Schweigen* » et « *Stille* » est effectivement essentielle : « *Schweigen* » implique de se taire, de ne plus parler, donc la présence d'une personne qui décide de ne plus parler, et éventuellement d'autres personnes qui notent que l'individu ne parle plus. Le terme « *Stille* » au contraire, fait référence au silence dans le sens de l'absence de bruit, de calme, ce qui, comme l'explique Eidinger, ne nécessite la présence de personne. On pourrait bien sûr postuler qu'il s'agit simplement d'une traduction plus proche du « silence » anglais, mais on peut aussi penser que ce terme reflète l'orientation de la pièce donnée par Ostermeier. Ces derniers mots prononcés par Eidinger indiquent que plus personne n'est là pour les écouter et les transmettre : l'individu est fondamentalement seul, et même le public, qu'Ostermeier décrit comme le « *seul allié* » d'Hamlet, est exclu²⁹⁰. On note ainsi un effacement progressif tout au long de la pièce des enjeux politiques, pour davantage mettre en avant l'individu, isolé des autres personnages et des spectateurs, dans un questionnement qui a davantage à voir avec l'existence en général qu'avec la politique. Il est vrai que c'est la place de l'individu dans la société qui est envisagée, mais c'est une société qui reste vague dans sa description. Jitka Pelechová souligne bien cet aspect quand elle évoque la différence entre le théâtre de Stein et

²⁸⁸ P. CRAVEN, « Lars Eidinger on Richard III, Hitler and Trump », sur *The Saturday Paper*, <https://www.thesaturdaypaper.com.au/2017/02/04/lars-eidinger-richard-iii-hitler-and-trump/14861268004180>, 4 février 2017, « *The rush was to show him as an anti-hero, and then to show him as just as corrupt as the society he is in. To show him first as a human being and then to get the surliness, the way he's a bit homophobic, the nastiness and ugliness.* ».

²⁸⁹ *Ibid.* « *In Schlegel-Tieck, when Hamlet says in his last line, 'The rest is silence', they translate it as 'Schweigen'. Here it is translated as 'Stille', and with 'Stille' no one has to be present.* ».

²⁹⁰ N. KLOTZ et T. OSTERMEIER, *Hamlet in Palestine*, Documentaire, 2017, 92 minutes.

d'Ostermeier : « *L'intérêt pour les dynamiques sociales est un dénominateur commun de la politique de répertoire des deux directeurs de la Schaubühne. Avec une différence majeure cependant : là où Ostermeier aborde ces sujets par le prisme de l'individu, sa position dans la société, Stein, quant à lui procédait avant tout en examinant la problématique du collectif, son fonctionnement interne et sa gestion (...) »*²⁹¹. Le théâtre d'Ostermeier nous inviterait ainsi à « *sonder nos propres abîmes inavoués* », comme le formule Boenisch, et se concentre bien davantage sur l'individu plutôt que sur la politique²⁹².

Cette importance de l'individu est présente dans les deux mises en scène de Shakespeare : dans le texte de *Richard III*, le thème du politique est central. Il est vrai que les luttes du pouvoir sont placées au centre de la pièce par Ostermeier, mais plus qu'une réflexion sur la corruption, on observe davantage un individu qui incarne nos désirs enfouis. Ce qui conduit le journaliste Michael Billington à titrer dans *The Guardian* : « *Nous sommes en crise. Pourquoi Ostermeier a-t-il dépouillé Richard III de ses enjeux politiques ?* »²⁹³. Il déplore ainsi le manque de complexité des thèmes politiques dans sa mise en scène, et regrette de ne pas retrouver l'engagement à l'œuvre dans *Blasted* ou *Un Ennemi du peuple*. Il explique : « *Mais où, ne cessais-je de penser, est la résonance politique de la pièce ? Loin de poursuivre un grand dessein, le Richard d'Eidinger semble inventer les lois à la légère, dans un esprit de joyeuse anarchie. A un moment où l'extrême-droite envahit l'Europe centrale et l'Europe de l'ouest, il me semble coupablement évasif de présenter la pièce de Shakespeare comme s'il s'agissait simplement de l'étude d'un opportuniste psychotique.* »²⁹⁴. Il est vrai que la pièce réussit à présenter Richard sous des traits extrêmement séduisants, ce qui en soi pourrait être un parti-pris politique, mais la pièce ne parvient pas à présenter un lien entre

²⁹¹ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier : en quête d'un réalisme nouveau à l'appui de quatre mises en scène de pièces d'Henrik Ibsen*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris Nanterre, 2011, chap. « Le répertoire », p. 125.

²⁹² T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londres, Routledge, 2016, p. 6.

²⁹³ M. BILLINGTON, « We're in a Crisis. Why Has Thomas Ostermeier Stripped His Richard III of Politics? », sur *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2017/feb/17/ostermeier-richard-iii-politics-thomas-barbican-lars-eidinger>, 17 février 2017.

²⁹⁴ *Ibid.* "But where, I kept wondering, is the production's political resonance? Far from pursuing some grand design, Eidinger's Richard seems to be making up policy on the hoof in a spirit of anarchic fun. At a time when the far right is on the move throughout western and central Europe, it also seems to me culpably evasive to present Shakespeare's play as if it were simply a study of psychotic chancer."

l'actualité politique de son époque et son texte. Au contraire, la présence d'Eidinger éclipse celle des autres acteurs et donc une réflexion sur les relations politiques entre les différents personnages. Encore une fois, c'est l'individu qui est au centre : contrairement à Hamlet, le anti-héro ne nous dégoûte pas mais nous attire. Il représente le théâtre comme l'espace de tous les possibles, où tout est permis, et on peut penser avec Michael Billington que la figure du clown modère les thématiques politiques de la pièce. Le choix des costumes, des décors, situe également la pièce dans une sorte d'intemporalité, qui rend les parallèles avec l'actualité politique difficile. Plus qu'une réflexion générale sur la nature du pouvoir et de la force, on observe davantage l'évolution d'un bouffon qui gagne d'abord notre sympathie avant de se révéler dans toute sa noirceur dans les scènes de fin. Les deux pièces de Shakespeare répondent bien au propos d'Ostermeier quand il affirme ne pas vouloir faire de théâtre politique mais plutôt étudier l'individu et son comportement en société pour le représenter sur scène dans sa complexité. Jitka Pelechová propose d'ailleurs une comparaison entre le travail d'Ostermeier et de Frank Castorf, puisque les deux metteurs en scène ont une carrière plus ou moins similaire (Castorf dirige la Volksbühne, à la tête de laquelle il arrive en 1992). Elle indique que la différence fondamentale entre les hommes réside dans l'importance, pour Castorf, du politique et des thématiques allemandes d'après la chute du mur²⁹⁵. Ostermeier, on l'a vu, cherche au contraire à s'éloigner d'une histoire allemande et de ses problématiques dans ses pièces, et pour le cas de Shakespeare, les questions actuelles de politique ne font pas partie de ses priorités. Même s'il prétend que le politique permet de bien « vendre » une pièce, l'aspect vague des questions politiques dans ses deux mises en scène permettent au contraire une diffusion internationale des deux pièces puisqu'elles ne s'ancrent pas dans un contexte local, qui serait forcément exclusif pour certains spectateurs voire certains pays. L'importance accordée à l'individu permet ainsi d'intéresser un vaste public, en allant au delà du politique pour développer des thématiques plus universelles.

C. Global Shakespeare : théâtre et culture mondialisée

²⁹⁵ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. « Le Répertoire », p. 134, « Castorf continue, dans une mesure variable, à s'attacher aux mêmes univers (...) et à s'attaquer surtout à des thématiques et problématiques spécifiquement allemandes, notamment à celles liées au passé récent de l'Allemagne, des deux guerres mondiales à la réunification, autour des sentiments contradictoires de culpabilité ou de nationalisme qui en ont découlé (...). ».

Le concept de traduction culturelle nous a permis de voir l'intérêt du travail d'Ostermeier à l'international et les différentes dynamiques d'échange à l'œuvre dans ses deux productions. La question du pluralisme culturel nous invite à interroger les deux pièces dans le contexte de la mondialisation : la question du politique par exemple, semble être volontairement effacée pour laisser place à l'individu, un individu avec lequel un large public international peut s'identifier. Shakespeare est-il alors pour Ostermeier un « *argument de vente* » à l'heure de la culture mondialisée ? Nous allons tenter d'analyser cette problématique.

1. Enjeux économiques du théâtre d'Ostermeier à l'heure de la mondialisation

Un premier élément concerne la dimension économique du travail d'Ostermeier : à quels défis se confronte le metteur en scène dans sa volonté de multiplier les représentations à l'international ? Il apparaît d'abord que les « *guest performances* » contribuent en grande partie au bon fonctionnement de la Schaubühne, puisqu'elles permettent l'élaboration de projets communs (*Hamlet* est coproduit par le Festival d'Avignon) et une importante partie du financement de la compagnie : « *La Schaubühne a pour objectif fixe un revenu de deux millions d'euros venant des "guest performances". Sans cela, nous ne pourrions pas réaliser notre business plan – nous recevons douze millions de la ville, jusqu'à deux millions de revenu à Berlin et deux millions de revenus internationaux. Donc nous avons 16 millions au total, dont vingt-cinq pourcents représentent notre propre revenu. Aucun autre théâtre subventionné publiquement en Allemagne ne rapporte autant.* »²⁹⁶. Cet aperçu du financement de la Schaubühne nous permet de mieux comprendre l'importance de l'exportation des productions à l'international. La Schaubühne choisirait-elle alors son contenu dans cette optique internationale ? On peut faire l'hypothèse que le choix de mettre en scène deux pièces essentielles du répertoire shakespearien est lié à cette dynamique. *Hamlet* comme *Richard III* permettent d'attirer un vaste public et d'inscrire le travail d'Ostermeier dans les enjeux de la mondialisation.

²⁹⁶ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit., p. 20, "The Schaubühne now has a fixed revenue target of two millions euros from guest performances. Otherwise we would never be able to stick to our business plan – we get twelve million from the city, up to two million from revenue at home, and then two million from international revenue. So we have 16 million in total, and 25 per cent of that is our own revenue – no other publicly funded theatre in Germany brings in that much."

Susan Bennet, dans son article « *Theatre/Tourism* » propose une réflexion intéressante sur le lien entre le théâtre à l'heure de la mondialisation et l'industrie touristique²⁹⁷. Il est vrai que le théâtre d'Ostermeier ne correspond pas à ce qu'elle appelle les « *megaproductions* », comme *The Lion King* ou le *Cirque du Soleil*, qui font partie intégrante d'un séjour touristique à New-York ou Las-Vegas, cependant, le rapport entre tourisme et théâtre permet d'interroger le travail d'Ostermeier. Le nombre de visiteurs internationaux à la Schaubühne montre bien que les productions d'Ostermeier constituent désormais une étape dans un séjour réussi à Berlin pour un certain type de touristes culturels, connaisseurs de théâtre, qui ont réussi à avoir une place en avance (la quasi totalité des productions se joue à guichet fermé). La figure de Lars Eidinger constitue également une puissante force d'attraction, notamment lors des soirées « *autistic disco* », organisées en moyenne tous les deux mois par l'acteur à la Schaubühne²⁹⁸. La présence de l'acteur dans le monde du cinéma, notamment avec deux productions d'Olivier Assayas (*Clouds of Sils Maria* en compagnie de Juliette Binoche et de Kristen Stewart, *Personal Shopper* à nouveau avec Kristen Stewart) et son apparition dans la série Netflix *Sense8* contribuent à sa célébrité. Ses rôles dans des productions cinématographiques à succès confèrent ainsi à l'acteur une certaine aura, qui attire en particulier les jeunes spectateurs. Les soirées « *autistic disco* » ne comportent pas de prévente : les places s'achètent uniquement le soir même. Le 31 avril 2018, plus de trois cents personnes attendent dans l'espoir de pouvoir rentrer. Lars Eidinger semble constituer un véritable phénomène berlinois, qui attire plus de cinq cents personnes à chacune de ses soirées, durant lesquelles il s'improvise DJ. Sa présence constitue ainsi un attrait supplémentaire pour la Schaubühne et renforce la constitution d'un public international.

Ce lien entre théâtre et tourisme est particulièrement intéressant car il n'est pas absolument clair en ce qui concerne Ostermeier : ses productions semblent répondre à une forme d'hybridité. En effet, on reconnaît dans son travail certains éléments caractéristiques du tourisme culturel : présence à des festivals de grande ampleur (Festival d'Avignon, das Theatertreffen, le Festival d'Epidaure), tournée mondiale et de longue durée (les dix ans de tournée de *Hamlet* rappellent dans une certaine mesure les tournées des comédies musicales

²⁹⁷ S. BENNETT, « Theatre/Tourism », *Theatre Journal*, vol. 57, n° 3, 2005, p. 407-428.

²⁹⁸ Le terme « *autistic disco* » a été choisi par Eidinger pour désigner ces soirées durant lesquelles il propose de la « *musique pop éclectique, du Bling Bling à la disco Hooligan, des années 80 à l'Eurotrash en passant par l'Indie, le Rock de Garage (...)* ». („Eklektische Popmusik von Bling Bling, Hooligan Disco, 80s, Euro-Trash über Indie und Garagen-Rock bis hin zum Engtanz.“, page Facebook de Lars Eidinger.).

de Broadway), grand succès avec des ventes à guichet fermé un peu partout dans le monde. On retrouve ici des signes distinctifs de certaines grandes productions populaires (*The Lion King*, *Mamma Mia !*, *Wicked*). Le rachat du spectacle *An Enemy of the People* par un théâtre canadien, le Tarragon Theatre, rappelle, comme le souligne Peter Boenisch, « *les spectacles et comédies musicales Disney que l'on peut voir partout dans le monde en copies identiques.* »²⁹⁹. On peut à présent voir une copie exacte de la mise en scène d'Ostermeier au Canada, dans le même texte et le même décor, avec simplement une compagnie différente et dans une traduction en anglais, de même que l'on retrouve à Hambourg l'exacte réplique des comédies musicales de Broadway dans une traduction allemande. Pour autant, le théâtre d'Ostermeier ne se trouve pas affublé des termes qui décrivent habituellement ces productions (à part, peut-être, chez certains critiques allemands, le terme de « *TV-Realism* »). Les éloges de la presse ne mentionnent en aucun cas un théâtre « *populaire, spectaculaire, blockbuster (...), léger* » comme cela peut être le cas pour des productions internationales à succès³⁰⁰. Au contraire, le travail d'Ostermeier suscite l'enthousiasme des critiques et fait désormais l'objet de plusieurs ouvrages, que nous avons pu citer. La constitution d'un public bourgeois indique également qu'il ne s'agit pas d'un théâtre populaire, mais au contraire de mises en scènes adressées à un certain type de spectateur. En fait, le théâtre d'Ostermeier est un théâtre hybride, qui sait s'adapter aux enjeux de la mondialisation pour pouvoir se financer, mais qui n'appartient pas non plus à la catégorie d'un théâtre commercial qui chercherait à produire un blockbuster accompagné de ses divers produits dérivés. Son théâtre reflète très bien la tension qu'il articule entre le théâtre institutionnalisé et la contestation politique. Ostermeier s'oppose ainsi à une division binaire entre ces deux possibilités : à ses yeux, il ne peut plus y avoir simplement les institutions en tant que représentation de l'autorité d'un côté et la résistance politique hors de ces institutions de l'autre. « *Ces deux mondes fonctionnent en vase communicant (...). Les institutions de notre société peuvent survivre seulement si elles se réapprovisionnent et se renouvellent de temps en temps avec des gens qui se sont tenus hors*

²⁹⁹ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, s.l., Routledge, 2016, chap. « The Politics of Contemporary Theatre », p. 230, « *When a Canadian theatre, as it recently happened, purchases your Enemy of the People wholesale to stage an exact copy, not unlike the Disney shows or musical productions which you can see in identical copies all around the globe (...), you must find yourself confronted with this tension.* ».

³⁰⁰ S. BENNETT, « Theatre/Tourism », *op. cit.* « *The adjectives that often attach to commercial theatrical production – popular, spectacular, blockbuster, entertainment, crowd-pleaser, feel good, lightweight – recall the emergence of other, generally pejorative descriptors in theatre criticism some hundred years or so earlier.* ».

du système, qui ont en fait été extrêmement critiques vis à vis de ce système. J'en suis un très bon exemple. »³⁰¹. Le théâtre d'Ostermeier serait alors, comme il le prétend, une rencontre entre ces deux dimensions : d'un côté, il tire profit de la Schaubühne comme institution du théâtre berlinois pour financer une compagnie de qualité, de l'autre, il apporte un regard nouveau et extérieur sur le « système », qui attire son public. Cependant ses propos posent problème. Il est vrai que la nomination d'Ostermeier à la tête de la Schaubühne en 2000 a été révélatrice de cette volonté du théâtre public allemand d'attirer de jeunes artistes, provocateurs et nouveaux. Cependant, les grandes difficultés rencontrées par Ostermeier au début de sa carrière indique que ce regard neuf, critique et provocateur ne convenait pas au public de la Schaubühne. Le théâtre sort de ses difficultés financières avec *Nora*, c'est-à-dire avec le passage aux grands classiques, dont les pièces de Shakespeare sont la parfaite continuité. *Hamlet* et *Richard III* ne sont-ils pas au fond représentatif d'un théâtre plus lisse et moins contestataire ? Le Shakespeare d'Ostermeier appartient peut-être à un « *global Shakespeare* », qui est conçu pour plaire de manière mondiale. Il est vrai qu'Ostermeier s'en défend, comme l'explique Jitka Pelechová : « *Malgré cette forte présence de la Schaubühne à l'étranger (...) Ostermeier se défend de vouloir adopter une "esthétique festivalière", de concevoir des spectacles en vue de leur "potentiel d'exportation" (...). Malgré tout, la forme [des productions] semble évoluer inexorablement vers celles des "productions artistiques délocalisées" (...). Un exemple récent en est la création d'Othello en 2010 au théâtre antique d'Epidaure : ostensiblement, le spectacle ne tenait pas compte des spécificités de ce site si particulier, il était d'emblée conçu et formaté pour une salle de théâtre frontale, comme celle de la Schaubühne et des autres lieux où il était destiné à partir en tournée.* »³⁰². Le travail d'Ostermeier serait pris au fond dans un paradoxe : c'est par l'originalité de ses productions et par l'identité berlinoise qui y était originellement présente qu'il a pu acquérir une réputation internationale si importante. Mais le succès à l'international et la nécessité économique de faire un grand nombre de « *guest performances* » amènent à une vision plus uniformisée de son théâtre, et à des choix de mises en scène qui visent davantage à satisfaire des exigences internationales qu'à explorer de nouvelles pistes théâtrales. On voit ainsi Pappelbaum

³⁰¹ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. « The Politics of Contemporary Theatre », p. 230, « Both worlds rather function as communicating pipes (...). The institution of our society can only survive if they replenish and refresh themselves from time to time with people who have stood outside the system, who have been in fact extremely critical of the system. I am the perfect example of this. ».

³⁰² J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, op. cit., chap. La Schaubühne, p. 100.

multiplier de plus en plus des dispositifs qui permettent un rapport frontal au public, transposables dans n'importe quel théâtre, alors qu'au début de son travail à la Schaubühne, il proposait des pistes plus originales, avec des dispositifs qui pouvaient tourner sur eux-mêmes, où la disposition du public pouvait se faire tout autour de la scène et pas seulement devant elle. L'internationalisme semble imposer ses propres règles et l'intégration du contenu théâtral au marché mondialisé de la culture est un aspect essentiel pour comprendre mieux l'œuvre d'Ostermeier et ses choix de mise en scène. Pour Jitka Pelechová, il s'agit d'une « *double mutation* », celle de Berlin lors de sa nomination à la Schaubühne, et celle des institutions théâtrales en général : « *le centre de gravité se déplace des théâtres-institutions (et leur création grâce à une troupe, un répertoire et leurs moyens de production) aux festivals qui deviennent des haut lieux de diffusion de spectacles formatés.* »³⁰³. Le succès d'Ostermeier voit le jour grâce à la compréhension de cette mutation et sa capacité à « *l'autopromotion de ses spectacles* », qui lui permettent d'affirmer sa place dans le paysage théâtral allemand et mondial. La compréhension fine et stratégique des enjeux économiques du travail à l'international est centrale dans le travail d'Ostermeier, et c'est en prenant en compte cet aspect que nous pouvons analyser ses productions de manière plus précise.

2. Shakespeare, un produit de consommation dans la mondialisation

Nous avons vu que le théâtre d'Ostermeier est marqué par les problématiques de la mondialisation : pour assurer la pérennité de la Schaubühne, le metteur en scène se doit de privilégier les représentations à l'international, qui sont essentielles pour ses revenus économiques. Shakespeare correspondrait-il à cette volonté d'attirer un public international ? Ce choix de répertoire permet certainement de faire appel à une référence connue de tous, peu importe le lieu de représentation. W. Worthen souligne ainsi l'aspect international de l'œuvre de Shakespeare : « *Ecrites par un auteur anglais il y a quelques quatre cents ans, les pièces de Shakespeare font partie d'un répertoire théâtral mondial, et entretiennent ainsi une tension critique qui anime la représentation dramatique aujourd'hui, c'est-à-dire le sentiment que les pièces classiques peuvent être représentées avec succès – avec profondeur, avec force – sur la scène contemporaine occidentale à travers des formes théâtrales issues de traditions*

³⁰³ *Ibid.*, chap. « Conclusion », p. 456.

dépassant largement les circonstances premières du théâtre de Shakespeare (...). »³⁰⁴. Les mises en scène contemporaines de Shakespeare seraient donc le lieu de rencontres entre différentes formes théâtrales, entre différentes traditions culturelles, ce qui pose le texte shakespearien comme un espace de création multiculturelle. Pourtant, plus que de composer et de s'inspirer de différentes traditions, les mises en scène d'Ostermeier semblent au contraire chercher à ressembler à une version « *exportable* » de Shakespeare. Le terme est utilisé à plusieurs reprises par Ostermeier, notamment pour justifier son choix de ne pas tirer de parallèle entre l'histoire de l'Allemagne et les textes classiques (contrairement à Frank Castorf ou Peter Stein). Le but est de pouvoir exporter Shakespeare, de bien « *vendre* », comme l'explique le metteur en scène. Selon lui, la mondialisation est à envisager comme un phénomène positif : « *L'internationalisme est absolument évident pour moi, je ne peux penser qu'internationalement (...). Un monde mondialisé, vous savez, en vérité, c'est une idée merveilleuse ! Cela me rappelle le rêve de la solidarité internationale.* »³⁰⁵. L'avantage de la mondialisation serait donc pour Ostermeier de pouvoir proposer son travail un peu partout dans le monde, et de voir ses pièces être appréciées par un public très vaste. Interrogé par Jörder sur le danger de faire du théâtre un service sur le marché économique et de proposer des pièces au contenu lisse et uniforme il répond : « *Les festivals internationaux nous achètent une identité berlinoise. (...). La culture hipster, qui se définit comme vegan, engagée, cultivée, et critique, mais qui, quand elle est en crise, se retire dans la sphère privée – cette culture hipster est plus concentrée à Berlin que partout ailleurs.* »³⁰⁶. Il est vrai que cette analyse fonctionne très bien pour décrire les mises en scène d'Ibsen, particulièrement *Un Ennemi du peuple*, *Nora* et *Hedda Gabler*. On y identifie clairement une identité berlinoise,

³⁰⁴ W. B. WORTHEN, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge (GB), Cambridge University Press, 2003, chap. « Shakespearean Geographies », p. 117, « *Written by an English author some four hundred years ago, Shakespeare's plays are part of a worldwide theatrical repertory, and so sustain a critical tension animating dramatic performativity today, the sense that classic plays can be successfully – meaningfully, forcefully – performed on the contemporary Western stage through performance forms drawn from traditions far beyond the original circumstances of Shakespeare's (...) theatre.* ».

³⁰⁵ T. OSTERMEIER et G. JÖRDER, *Ostermeier Backstage*; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, op. cit., p. 21, « *Internationalism is absolutely self-evident for me, I can only think internationally (...). A globalized world – you know it's actually a wonderful idea! To me it recalls the dream of international solidarity.* ».

³⁰⁶ Ibid., p. 22, « *International festivals are purchasing a Berlin identity from us (...). This hipster culture, which comes across as vegan, engaged, enlightened and critical but then, when it comes to crunch, retreats to the private sphere – this hipster culture is more concentrated in Berlin than anywhere else.* ».

tout en la mettant en relation avec une expérience plus globale, liée à un phénomène d'unification des modes de vie. Cependant, où est cette identité berlinoise dans *Hamlet* et *Richard III* ? Les deux pièces ont également été conçues dans le contexte de festivals internationaux, pourtant on ne retrouve pas la représentation du monde bourgeois et de la sphère privée à la même échelle que dans les productions précédentes d'Ibsen. Même si Ostermeier s'en défend, ces deux productions shakespeariennes font bien écho à un « *global Shakespeare* », produit de consommation dans la mondialisation. Worthen fait référence au « *globalized Shakespeare* » comme une catégorie dominante des productions shakespeariennes, qui fonctionne selon ses propres codes³⁰⁷. La tournée internationale de *Hamlet* et de *Richard III* rappelle d'autres productions du même acabit, comme le projet « *Globe to Globe* » du théâtre du Globe de Londres, qui, en 2014, propose une tournée de deux ans autour du monde pour représenter *Hamlet* sur tous les continents, dans 197 pays. Pour *Richard III*, la tournée mondiale de la production de Sam Mendes avec Kevin Spacey est à évoquer. À l'issue de cette tournée, un documentaire est produit (*Now, In the Wings on a World Stage*) qui souligne justement l'importance de son aspect international. On voit ainsi, avec Worthen, comment les productions de Shakespeare peuvent être présentées comme internationales, ce qui en fait un véritable argument de vente et une forme de production particulière. Pour Worthen, le Shakespeare mondialisé suscite un double mouvement. « *Shakespeare participe tant à ce qui pourrait être appelé l'universalisme des denrées dans le capital mondial moderne (Shakespeare et le Coca-Cola comme biens de consommation historiques et mondiaux), qu'à un effort d'accomplir les possibilités contestataires de la représentation théâtrale.* »³⁰⁸. En somme, il y aurait une ambiguïté dans ce « *global Shakespeare* » moderne, puisque d'un côté il s'agit d'une sorte d'uniformisation de Shakespeare, un Shakespeare qui peut être produit partout. D'un autre côté, l'international peut aussi être conçu comme un défi à relever, qui consiste pour le metteur en scène à dialoguer avec certaines cultures pour proposer un travail multiculturel.

³⁰⁷ W. B. WORTHEN, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, op. cit., chap. « Shakespearean Geographies », p. 118, « *Etant donné que le Shakespeare mondialisé est devenu un genre dominant dans les productions shakespeariennes, comment pouvons-nous rendre compte de sa force, et de son type de force ?* », (« *Given that globalized Shakespeare has dominant genre of Shakespeare production, how can we account its force, and what kind of force does it have?* »).

³⁰⁸ *Ibid.*, chap. « Shakespearean Geographies », p. 122, « *Shakespeare participates both in what might be called the commodity of universalism of contemporary global capital (Shakespeare and Coke as world-historical consumer goods) and in an effort to realize the contestatory possibilities of theatrical performance.* ».

Le travail d'Ostermeier semble pourtant viser une certaine forme d'uniformisation, qui permet à nos deux mises en scène de plaire à un niveau mondial. Différents arguments tendent dans ce sens. L'évolution entre la première représentation de la pièce à Avignon en 2008 et sa trois-centième représentation à la Schaubühne en 2018 dans le cadre du Theatertreffen de Berlin est à ce titre essentielle. Dix ans se sont écoulés entre les deux représentations, ce qui permet de voir quelles dimensions de la pièce ont été affirmées, quels aspects n'ont pas été retenus. Dans l'ensemble, on ne note pas d'énormes différences, l'ensemble de la pièce est demeuré assez identique. En revanche certains détails sont intéressants. La scène d'ouverture de la pièce, sans parole, durant laquelle est représenté l'enterrement du père de Hamlet, est beaucoup plus longue dans la version de 2018. Cette première scène donne le ton de la pièce : le burlesque y est très présent. Le fossoyeur tente en vain de faire descendre le cercueil dans la terre mais tombe dessus et lutte en un combat comique avec le cercueil qu'il empoigne à plein bras. Le décalage entre la noblesse et le sérieux que l'on attend de l'enterrement et le comique avec lequel il est représenté sur scène rentre pleinement dans le registre burlesque et donne une orientation très précise à la pièce. Dans la version de 2018, cette scène est prolongée, la plupart des personnages (et plus seulement le fossoyeur) participe à cette dynamique en tombant dans la terre et en agissant avec des gestes imprévisibles et précipités qui rompent de manière définitive avec tout aspect solennel que la pièce aurait pu avoir. Cette affirmation du burlesque est beaucoup plus nette qu'à Avignon et cette évolution est confirmée à la fin de la pièce, lorsque les acteurs succombent les uns après les autres de manière clairement exagérée et invraisemblable. Claudius meurt quand Hamlet lui passe une épée sous le bras à la manière d'enfants qui jouent avec des épées de bois, et les cris des acteurs ne peuvent être que parodiques. Ils visent à donner un aspect comique à cette dernière scène, dont on pourrait attendre un résultat tragique. Le décalage entre le verre en plastique que Gertrude montre à Hamlet alors qu'elle vient de se faire empoisonner et le terme « *der Becher* », c'est-à-dire « *la coupe* » qu'elle utilise, provoque également les rires du public. La mort d'Ophélie, qui en 2008 portait une teinte tragique alors qu'elle s'étouffait en silence sous une bâche en plastique, est marquée par son aspect comique en 2018 avec les cris de Jenny König qui rappellent davantage un mauvais film d'horreur dont l'aspect factice porte au rire. Notons d'ailleurs que la performance Gertrude/Ophélie est de manière générale assez différente, mais il est difficile de savoir s'il s'agit d'un choix de direction, ou bien si cela est lié au changement d'actrice, puisque Jenny König remplace Judith Rosmair à partir de 2014. La dernière scène se conclut dans l'hilarité du public, alors qu'à Avignon le public était très silencieux. Cette importance donnée au comique et particulièrement au burlesque est

révélatrice d'une volonté de mise en scène, qui était déjà présente au départ en 2008 mais qui a été clairement affirmée. Elle est aussi significative dans le contexte d'une tournée mondiale. On pourrait faire l'hypothèse que le travail d'Ostermeier est maintenant associé à une certaine image, ou plus particulièrement à un personnage : celui de Lars Eidinger. Ses interventions, qui interrompent la pièce, sont devenues une sorte de marque de fabrique, attendue par une certaine partie du public (particulièrement le public qui fréquente la Schaubühne). Le personnage qu'il s'est construit – tant dans son jeu théâtral que sur les réseaux sociaux – contribue au succès des productions à l'international et apporte un aspect comique au texte shakespearien. Le fait que les aspects les plus burlesques aient été les plus renforcés, quand les aspects plus tragiques qui invitaient au silence sont effacés, montre une cohésion plus forte dans le lien établi avec le public par Eidinger. Cette dynamique semble répondre à une volonté de plaire qui se fait parfois au détriment d'une certaine complexité. Le *Hamlet* de 2008 était plus ambigu, tant comique que tragique, avec un personnage qu'on ne sait identifier totalement comme fou. Le *Hamlet* que nous avons pu voir en 2018 est peut-être plus cohérent, mais il perd en force quand il s'agit de l'interrogation du texte, qui devient plus clair et plus facile à comprendre. Par exemple, dans la version de 2018, Hamlet/Eidinger montre toujours qu'il sait clairement que les autres personnages l'espionnent et l'écoutent (en leur parlant, leur faisant des signes, en criant pour être sûr qu'ils puissent l'entendre, par exemple quand il critique ses serviteurs). En 2008, lorsqu'il s'exclame « *ich werde hier abscheulich bedient !* » (« *je suis effroyablement mal servi !* »), le cri est dirigé vers le public et semble prouver les excès de tempérament de Hamlet et sa folie. En 2018, le cri est dirigé à l'arrière-scène où les autres acteurs se trouvent, cachés derrière le rideau de perles. Cet élément, parmi d'autres, renforce la clarté de la pièce et indique que Hamlet sait clairement tout au long de la pièce qu'il est espionné. Toutefois, la première version, certes plus floue, laissait planer le doute sur sa folie, qui apparaissait bien réelle et sur les autres personnages, que le spectateur avait du mal à cerner (sont-ils avec Hamlet ou contre lui ?). Dans la version de mai 2018, il apparaît clairement que Hamlet lutte et est en résistance contre tous les autres personnages. La pièce a évolué vers un contenu plus lisse, plus facilement compréhensible et ce que la pièce gagne en cohérence, elle le perd en complexité. Même si Ostermeier s'en défend, on note une certaine intention de plaire. Sans aller, avec Jitka Pelechová, jusqu'à parler d'« *esthétique festivalière* », on note néanmoins que le « *global Shakespeare* » tend vers un produit conçu pour être compris partout dans le monde et susciter l'engouement du public sans nécessairement le troubler ou le provoquer.

3. Shakespeare et son public : un nouveau canon multiculturel

Il est certain que le travail d'Ostermeier s'adapte aux conditions de la mondialisation culturelle. L'importance des tournées à l'international entraîne nécessairement des conséquences et des données à prendre en compte. Le metteur en scène sait réfléchir à la composition de son public pour proposer un résultat qui lui plaira, sans pour autant renoncer à développer son esthétique théâtrale au moyen des pièces de Shakespeare. Il est vrai que par certains aspects, le travail proposé sur *Hamlet* et *Richard III* est représentatif d'une volonté de « lisser » quelque peu le texte shakespearien en éliminant certaines ambiguïtés comme on a pu le voir pour *Hamlet*, ou bien en effaçant les enjeux politiques pour centrer davantage la pièce sur l'individu et ses problématiques, comme c'est le cas pour *Richard III*. Cependant, ne pourrait-on pas justement considérer que ces mises en scène prennent également leur signification en fonction de leur lieu de représentation ?

On a déjà noté, grâce au documentaire *Hamlet in Palestine*, que Hamlet prenait un sens différent dans le contexte du conflit israélo-palestinien à Ramallah. Les thématiques de la vengeance, de la prison, de la mort, résonnent différemment. Worthen explique ainsi : « *non seulement les entreprises transnationales exigent des marchés locaux différenciés, mais l'idée qu'un produit donné – poulet KFC, téléphones Nokia, automobiles Mercedes, Othello – reste "le même" dans toutes ses significations locales nie d'abord l'expérience vécue de la vie de tous les jours (un Coca à Istanbul n'est pas, en termes culturels, la même chose qu'un Coca à Indianapolis) et met exagérément en avant la mondialisation économique, au détriment de sa signification culturelle et politique.* »³⁰⁹. La distinction entre mondialisation économique et culturelle est ici essentielle, car elle nous permet également de différencier deux dimensions dans le travail d'Ostermeier. Il est évident que l'aspect économique des tournées internationales est central, cependant le travail à l'international se traduit également dans une dynamique multiculturelle et interculturelle qui répond à des règles différentes. Un deuxième aspect important dans le propos de Worthen est l'articulation entre mondial et local. Il est difficile d'affirmer que *Hamlet* ou *Richard III* sont porteurs d'une identité berlinoise (même si le dispositif scénique de *Richard III* rappelle celui de *Nora*, on y voit plutôt la touche de Jan Pappelbaum qu'une volonté de faire un parallèle entre les deux pièces). Cependant, les deux

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 126, "Not only do transnational corporations require differentiated local markets, but the sense that a given product – KFC chicken, Nokia cellphones, Mercedes automobiles, Othello – is the "same" in all its local meanings at once ignores the lived experience of everyday life (a Coke in Istanbul is not, in cultural terms, the same thing as a Coke in Indianapolis), and overemphasizes economic globalization at the expense of its cultural and political significance."

pièces ont bien à voir avec une identité allemande, tout simplement par la langue dans laquelle la pièce est jouée. Ostermeier aurait pu faire le choix, comme pour *Retour à Reims*, de jouer l'une ou les deux pièces en anglais avec les acteurs allemands de sa compagnie (Nina Hoss incarne ainsi le rôle principal de *Returning to Reims* : à aucun moment l'allemand n'est utilisé). Traduire et jouer Shakespeare en allemand est un choix fondamental, qui permet d'articuler une dimension locale à une dimension internationale au moyen des tournées, partout dans le monde, en allemand. Les attentes du public allemand vis à vis de la traduction de Shakespeare nous montrent bien une première différence de réception liée à la langue et à un aspect plus « local ». Au fond, chaque représentation prendrait un sens particulier en fonction du lieu de représentation. Cela semble évident lorsqu'on compare la première et la trois-centième représentation de *Hamlet*. La première à Avignon est dans un rapport assez sobre au public, avec beaucoup moins d'adresse et d'improvisation de la part d'Eidinger. Cela est bien sûr lié en partie au fait qu'il s'agissait de la première représentation de la pièce, ce qui impliquait de ne pas trop s'éloigner de ce qui avait été prévu et répété, le succès (ou non) à Avignon définissant la tournée à venir. Mais on peut aussi y voir l'impact du lieu : le caractère quasi « sacré » de la Cour du Palais des Papes, avec un très grand nombre de spectateurs et un espace ouvert limitent un rapport intime avec le public. En revanche, la représentation du 12 mai 2018 à la Schaubühne passe de 2h30 à 2h45. Le quart d'heure supplémentaire permet clairement à Eidinger de pouvoir improviser tant qu'il le souhaite et de communiquer avec le public. La possibilité d'échanger avec les spectateurs dans sa langue maternelle (malgré des sur-titres en français, le public est en majorité germanophone) donne plus de liberté à l'acteur et on sent que le fait de jouer « à la maison » a une grande influence sur la manière de jouer la pièce. Le texte de Shakespeare passe presque au second plan pour laisser voir Eidinger et ses collègues (fantômes ?), s'amuser sur scène à partir de la pièce. L'acteur phare déclare au milieu de la représentation : « *Vous êtes venu voir quoi ? Lars Eidinger ?* », et en effet, on sent que le public berlinois est davantage attiré par la figure de l'acteur et ses improvisations que par la pièce en elle-même, qui apparaît plus comme un prétexte pour pouvoir entrer en communication avec le public (ou du moins avec les deux premiers rangs de celui-ci, car au delà, il devient difficile d'entendre les apartés d'Eidinger)³¹⁰. La différence de public entre les deux représentations est essentielle : le dénouement de la pièce en est encore un exemple. Lors de la représentation de 2008 à Avignon, la fin en silence fait écho aux attentes du public lettré du Festival, qui souhaite voir

³¹⁰ « *Was wollt ihr sehen ? Lars Eidinger ?* ».

la tragédie *Hamlet*. L'hilarité du public à la fin de la pièce à la Schaubühne en 2018 souligne bien la volonté du public de voir Eidinger se jouer de *Hamlet* et en proposer une version burlesque et désacralisée. La pièce, si elle reste relativement identique entre chaque performance, a également un contenu plus mouvant, qui s'adapte à chaque représentation, à chaque public. Les improvisations d'Eidinger et la dynamique donnée à la pièce semblent ainsi variables et la même production semble très différente en fonction de son lieu de représentation. La scène qui suit l'enterrement du père de Hamlet par exemple, comporte un moment chanté par Gertrude, qui reprend la chanson de Carla Bruni, « *L'Amour* ». Les critiques français ont su reconnaître le parallèle entre le couple Sarkozy-Bruni et le couple Claudius-Gertrude, ce qui conférait un aspect beaucoup plus politique à la représentation de 2008 à Avignon. La référence, en revanche, n'est pas connue (sauf exception) hors de la France, ce qui rend la scène simplement comique et fait écho à une vision « romantique » de la chanson française. Le regret de ne pas trouver un parallèle plus fort entre *Richard III* et Trump par certains critiques américains illustre également l'imbrication de logiques « locales » et « mondiales ». La pluralité des publics est ce qui confère un aspect véritablement multiculturel aux deux pièces et la force du travail d'Ostermeier est peut-être d'avoir suffisamment « ouvert » les pièces de Shakespeare, de manière à ce que chacun, selon sa culture, sa nationalité, son environnement politique et social, puisse y voir des aspects différents, que la mise en scène ne valide ni ne rejette. L'intérêt du travail d'Ostermeier serait, pour reprendre l'expression de Worthen, qu'il « *articule les dynamiques mondiales et locales de la représentation shakespearienne, de différentes manières, dans les différents lieux où [ses pièces] sont représentées.* »³¹¹. *Hamlet* et *Richard III* jouent avec différentes données culturelles, comme nous avons pu le constater (le texte original, sa traduction, les références à la culture populaire, les adresses à un public bourgeois) : ces données sont présentées tant dans un rapport d'altérité que de mélange. Le texte allemand se mêle au texte en anglais, et Eidinger interpelle le public en s'amusant des surtitres et en mélangeant ainsi différentes langues. Chaque langue est bien différenciée, mais en même temps elles se trouvent ensemble sur scène. Le rapport avec le public, très étroit (les acteurs jouent dans le parterre, interpellent les spectateurs, demandent à ce qu'ils soient éclairés) permet de dépasser une dimension interculturelle, où chaque culture est bien différenciée. La multi-culturalité est prégnante dans

³¹¹ W. B. WORTHEN, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, op. cit., chap. « Shakespearean Geographies », p. 127, « *articulate the global/local dynamics of Shakespearean performativity in different ways in the different locations in which they are performed.* »

les deux pièces, dans un dialogue toujours en mouvement entre spectateurs et acteurs. Tant acteurs que spectateurs semblent adapter leurs attentes et leur comportement par rapport à ce qui se joue dans la salle. Jan Kott déclarait : « *Hamlet est comme une éponge (...) Il absorbe immédiatement les problèmes de notre temps* », et on pourrait élargir cette réflexion aux deux productions shakespeariennes d'Ostermeier, qui absorbent à chaque représentation les envies, les habitudes sociales et culturelles, le contexte de vie de ses spectateurs³¹². Cela permet de créer un résultat unique, où chaque représentation est différente, en mouvement. En fait, ce qui fait la richesse des deux mises en scène est autant le travail d'Ostermeier que ce que chaque spectateur a pu y lire, ce qui est certes beaucoup plus difficile à saisir, mais qui est la source de son hybridité culturelle.

On peut conclure en ajoutant que ce succès à l'international a permis aux deux pièces d'Ostermeier de marquer l'histoire de la mise en scène. Sa capacité à se modifier et à s'adapter à son public à travers le monde donne à ses productions un caractère multiculturel qui en fait la richesse. Ce travail semble aboutir à la création d'une nouvelle impulsion dans le domaine du théâtre international. Il se base sur des images fortes, qui s'intègrent pleinement à l'œuvre canonique de Shakespeare : pour *Hamlet*, la couronne à l'envers est devenue extrêmement symbolique, de même que le visage d'Eidinger couvert de Quark pour *Richard III*. Lorsqu'il se suspend par le pied, outre le fait de rappeler la mort de Mussolini, Richard fait écho à un monde à l'envers. La dynamique de mise en scène est liée à ces images : il s'agit de retourner le texte shakespearien originel, et tout en s'en inspirant de façon étroite, d'en donner une image inversée, retournée, différente, qui surprend et étonne. Il peut s'agir de faire de Hamlet un adolescent bedonnant, de lui donner, comme le dit Ostermeier, « *un bon coup de pied aux fesses* »³¹³, ou bien de voir jusqu'à quel point il est possible de séduire et de manipuler le public avec Eidinger en Richard, en concluant la pièce par une mort qui suscite émotion et pitié. Les images fortes produites par les deux mises en scène permettent d'en faire deux moments marquant de l'histoire de la représentation théâtrale shakespearienne.

³¹² J. KOTT, *Shakespeare, Our Contemporary.*, Norton, New York, 2015, chap. « Hamlet of the Mid-Century », « *Hamlet is like a sponge. (...) It immediately absorbs all the problems of our time.* ».

³¹³ F. DARGE, « Théâtre : trop attendu "Hamlet" », *Le Monde.fr*, 17 juillet 2008, « *Le metteur en scène explique, dans la bible du spectacle, avoir eu envie de "se mettre en colère contre Hamlet parce qu'il n'agit pas, le violenter un peu et lui mettre un bon coup de pieds aux fesses"*. ».

Conclusion

« Nous opposons [à l'esthétique du 'réalisme capitaliste'] la notion romantique de l'individu et de la narration des histoires. Et une forme qui trouve et affirme sa structure dans l'unité de l'action, ce qui donne aux spectateurs une structure qu'ils n'ont plus dans leur réalité. Cela aussi est romantique – et cela forge les identités. »³¹⁴.

Ces propos d'Ostermeier, tenus en 1999 lors d'une interview, semblent pertinents pour décrire son approche des deux pièces de Shakespeare, *Hamlet* (2008) et *Richard III* (2015). C'est en effet la narration et le personnage qui sont au cœur de l'esthétique du metteur en scène. Ses deux mises en scène shakespeariennes ont de nombreux enjeux mais il s'agit avant tout d'une réflexion sur l'individu, sa solitude dans la société, le sens qu'il donne à son existence. Ces thématiques sont présentées aux yeux du public grâce une re-dramatisation, une volonté de s'opposer au courant post-dramatique tout en affirmant la valeur de la fable, des personnages. Le théâtre n'est plus un lieu de déconstruction pour interroger l'art ou le langage mais le lieu de tous les possibles, dans lequel des spectateurs viennent écouter une histoire, racontée par les acteurs. Cette vision, pour laquelle Ostermeier a été vivement critiquée car « rétrograde » ou « académique », est, selon le metteur en scène, révolutionnaire. Elle affirme que le texte théâtral fait sens, et que l'individu et la société actuelle, même si complexes, peuvent être présentés de manière réaliste sur scène. Ostermeier vise dans son travail à s'affirmer contre l'idée que la représentation du monde sur scène est impossible et que seul le pessimisme approcherait la réalité. Il revendique au contraire la capacité du théâtre à saisir toutes les nuances de l'individu, et il parvient à prouver que ces nuances peuvent être représentées sur scène avec subtilité.

Le succès du metteur en scène est lié à de nombreux facteurs, comme nous avons pu le constater. Ce rapport à la narration est un premier point, auquel s'ajoute la qualité des représentations, notamment grâce au fonctionnement de la compagnie de la Schaubühne. Les acteurs et l'équipe artistique sont habitués à travailler ensemble et la complicité développée

³¹⁴ J. PELECHOVA, *Le théâtre de Thomas Ostermeier : en quête d'un réalisme nouveau à l'appui de quatre mises en scène de pièces d'Henrik Ibsen*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris Nanterre, 2011, chap. « L'auteur, le texte et la dramaturgie », Ostermeier tel que cité par Jitka Pelechová, extrait de « Next Generation, Interview mit Thomas Ostermeier, Stefan Bachmann und Matthias Hartmann », 1999. („Wir setzen einen romantischen Begriff des Individuums und des Geschichten-Erzählens dagegen. Und eine Form, die aus der Einheit der Geschichte Struktur findet und behauptet; was den Zuschauern Struktur gibt, die sie in ihrer Wirklichkeit nicht mehr haben. Das ist auch romantisch – und identitätsstiftend.“).

permet au metteur en scène de présenter un résultat fluide, cohérent qui séduit le public par le degré de maîtrise des acteurs et l'usage du dispositif scénique, de la musique et de la vidéo. Un autre point essentiel est la méthode inductive d'Ostermeier, qui permet, en s'inspirant étroitement du texte, de proposer un résultat unique pour chaque production, plutôt que de choisir un répertoire à partir d'une esthétique fixe qui détermine également les choix d'adaptation et de mise en scène. Même si Ostermeier adapte son travail au texte qu'il choisit de mettre en scène, nous avons pu souligner quelques traits distinctifs de son esthétique, qui caractérisent tant *Hamlet* que *Richard III*. Nous nous sommes notamment intéressés à la notion de « *Kintsugi* » qu'il évoque lui-même, et qui fait référence à la beauté d'une céramique brisée dont les morceaux ont été recollés ensemble. Ostermeier s'amuse en effet à jouer avec les différents morceaux du texte, de la mise en scène pour en présenter les jointures, que ce soit au moyen de la vidéo, du rapport au public ou de la traduction. Cette esthétique lui permet de jongler tant avec l'héritage shakespearien qu'avec les attentes du public germanophone. La place du spectateur a ainsi été au centre de nos recherches, car il occupe un rôle particulier dans le travail d'Ostermeier. Le metteur en scène prend soin de jouer avec lui, de le satisfaire tout en se moquant de lui, de prendre en compte ses attentes sans toutefois les satisfaire totalement. La figure d'Eidinger est à ce sujet essentielle : ses interventions et improvisations avec le public lui permettent de rompre totalement le quatrième mur et de faire participer les spectateurs à la mise en scène. Un autre aspect est la constitution du public d'Ostermeier : malgré la volonté de ce dernier de communiquer avec un large public et d'inclure un certain nombre de références populaires dans son travail, force est de constater que ses deux adaptations de Shakespeare s'adressent à un spectateur lettré, cultivé, en possession de certaines références et d'un certain capital culturel, ou du moins à la recherche de celui-ci. Il est intéressant de voir que par bourgeoisie, Ostermeier entend autant un groupe social déjà en possession d'une culture classique qu'un groupe social qui cherche à l'obtenir, ce qui correspondrait à ce qu'il nomme la « nouvelle bourgeoisie ». Un dernier élément ayant à voir avec le public est bien sûr son aspect international.

Les tournées des deux pièces dans le monde entier constituaient un point central dans notre travail : l'internationalisme du metteur en scène et de ses productions sont à l'origine de différentes dynamiques. Nous avons pu observer que les deux mises en scène, polyglottes, jouaient avec différentes données culturelles, dans des échanges inter et multiculturels. Le terme de « *traduction culturelle* » de Burke semblait particulièrement adapté pour décrire les différentes facettes du travail d'Ostermeier. Nous avons pu envisager le succès international, et l'ambiguïté de ce succès en Allemagne, la grande fréquentation de la Schaubühne étant

davantage liée à une dynamique internationale qu'aux faveurs de la critique allemande. Malgré ces quelques revers, le théâtre d'Ostermeier rencontre dans l'ensemble un très grand engouement, ce qui lui permet de multiplier les « *guest performances* » à l'étranger. Le travail à l'international permet tout d'abord une dynamique d'échanges culturels par les processus de traduction, de mise en scène et par les lieux de représentations. La réception joue en effet un rôle essentiel dans l'internationalisme des pièces : chaque public est unique, comme on l'a vu grâce au documentaire *Hamlet in Palestine*, et à chaque représentation ce sont des enjeux différents qui opèrent en fonction des spectateurs, du lieu et du contexte de la représentation. Ce travail à l'international comporte également une dimension économique, qui nous a permis de questionner le rôle d'un « *global Shakespeare* » dans la mondialisation et le lien qu'Ostermeier entretient avec lui. Le metteur en scène est pleinement conscient des enjeux de la mondialisation culturelle : ce qu'il faut faire et ne pas faire pour « bien vendre » (d'où un rapport ambigu et contradictoire au politique), la nécessité de faire son autopromotion et de jouer sur sa présence médiatique et celle de son acteur phare Lars Eidinger.

Les deux pièces de Shakespeare, deux classiques canoniques, sont ainsi au cœur d'un réseau d'enjeux imbriqués les uns dans les autres. Elles permettent d'attirer un certain public bourgeois lettré, plus ou moins uniformisé à travers le monde et de jouer avec ses références, entre satisfaction et frustration. Le texte anglais, traduit en allemand puis représenté partout dans le monde est un exemple parfait de cette catégorie qu'est le « *global Shakespeare* », qui vise à plaire à l'international. L'effacement de certains traits caractéristiques du metteur en scène comme l'engagement politique et la représentation du monde contemporain permet de mettre en avant l'individu, la vaste complexité de ses émotions et son rôle dans la société et dans le monde. Notre postulat final est d'affirmer que, si *Hamlet* comme *Richard III* peuvent paraître, par certains aspects, trop « lisses », le refus du metteur en scène de faire des références explicites ou trop évidentes à l'actualité politique permet d'ouvrir le sens des deux pièces. Cette ouverture fait que chaque représentation prend un sens différent car elle est en libre communication avec les spectateurs qui définissent en partie le sens de la pièce. Le travail d'Ostermeier est bien multiculturel, non pas seulement parce qu'il présente différents éléments culturels, mais surtout parce que la dynamique établie entre le matériau théâtral et les différents publics à travers le monde a permis de faire de *Hamlet* et de *Richard III* des productions véritablement internationales.

L'histoire d'Ostermeier avec l'œuvre shakespearienne n'est pas terminée, puisqu'il a déclaré à plusieurs reprises souhaiter s'attaquer prochainement à *La Nuit des rois*. L'évolution de son lien avec le barde sera à observer avec attention. Cette prochaine production sera-t-elle

dans la continuité des deux mises en scène que nous avons étudiées ? Sera-t-elle également orientée vers un public bourgeois unifié à l'international, ou Ostermeier y verra-t-il une occasion de changer sa méthode de travail avec les classiques et de s'adresser à un large public ? Lars Eidinger déclarait à propos du metteur en scène : « *Personnellement, je trouve que Thomas donne le meilleur de lui-même quand il ose travailler dans la réduction à l'extrême. (...) Parfois j'ai le sentiment que même dans une production comme Hamlet, avec son usage excessif des moyens théâtraux, de la vidéo, de la lumière et de la musique, il tend à sous-estimer tout ce qu'il est capable d'accomplir avec très peu, voire rien. Je suis convaincu que si vous lui demandiez de mettre en scène Hamlet avec une chaise et une table, son vrai potentiel créatif surgirait vraiment.* »³¹⁵. Ces propos rappellent l'évolution qu'on avait pu constater entre *Nora* et *Hedda Gabler* : dans la dernière production, tout avait été réduit à un minimum, ce qui laissait voir avec davantage de force la qualité et la finesse du jeu des acteurs. La réflexion d'Eidinger fait également écho à l'évolution qui a eu lieu entre *Hamlet* et *Richard III*. La mise en scène de *Richard III* est beaucoup plus sobre, comme s'il s'agissait d'une nouvelle version de son *Hamlet*, dénuée de tout excès et ramenée à l'essentiel, qui s'exprime avec force. On pourrait faire l'hypothèse que la prochaine mise en scène shakespearienne tendra encore davantage vers ce « dépouillement » pour laisser le texte s'exprimer avec force, par l'intermédiaire du grand talent des acteurs et de l'équipe artistique de la Schaubühne.

³¹⁵ T. OSTERMEIER et P. M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, s. l., Routledge, 2016, chap. « Making theatre with Thomas Ostermeier », p. 53, « *Personally, I find Thomas is really at his best when he dares to work with extreme reduction. (...). Sometimes I have the feeling that even in a production like Hamlet, with its excessive use of theatre means, of video, light and music, he tends to underestimate how much he is able to achieve with very little if anything. I am convinced that if you asked him to stage Hamlet with no more than a chair and table, his true creative potential would really come into its own.* ».

Annexes

1. Tableaux comparatifs

1.1. Hamlet

Comparaison du texte de Shakespeare et de la mise en scène d'Ostermeier

Shakespeare (Second Quarto 1604-5)	Mayenburg
I. 1	« Sein oder nicht sein », enterrement du père, suppression de I. 1-+ danse de la mère, musique, mitraillettes
I. 2	I. 2 + chanson de Carla Bruni, de I. 2 160 jusqu'à la fin de la scène : passage supprimé
I. 3	I. 3 puis retour à I. 2. 160 « Horatio was führt dich von Wittenberg hierher ? »
I. 4	I. 4 à partir du vers 55 toute la scène est supprimée
I. 5	Une grande partie de la scène est supprimée, notamment l'intervention du fantôme (« swear »). Polonius déterre la couronne et la met sur sa tête.
II. 1	Supprimé jusqu'à l'entrée d'Ophélie en II. 1. 71
II. 2	Les personnages Voltemand et Cornelius sont supprimés, passage du Folio II. 2. 238 à II. 2. 267. « Sein oder nicht sein » inséré entre II. 2. 257 et II. 2. 258, puis chanson Theater, Theater, le monologue de Hamlet est ici adressé à Guildenstern, il cite à nouveau la chanson Theater, Theater
III.1	« Sein oder nicht sein » : à sa place, reprend Theater, Theater
III.2	Le discours de Hamlet aux acteurs est réduit à quelques lignes, échange avec Ophélie supprimé, danse de Hamlet sur la chanson « Battles » de Atlas.
III.3	Après son monologue, Claudius récite le Vater Unser
III.4	Ajout d'une scène d'exorcisme de Gertrude
IV. 1	Supprimé
IV. 2	Supprimé
IV. 3	Reprise à IV, 3, 16. Ajout après le vers 47 « Ich wollte immer nach London »
IV. 4	Supprimé
IV. 5	A partir du vers 122, puis on retourne à IV. 5. 50.
IV. 6	Supprimé
IV.7	Déplacé
V.1	Début de V. 2 puis retour à IV. 7 avec l'annonce de la mort d'Ophélie. Coupe, puis reprise en V. 1. 242
V. 2	Début à V. 2. 67, puis saut jusqu'à V. 2. 200 avec le vers « the readiness is all » mis en valeur. Fin de la pièce sur « Der Rest ist schweigen », c'est-à-dire en V. 2. 345, le reste est supprimé.

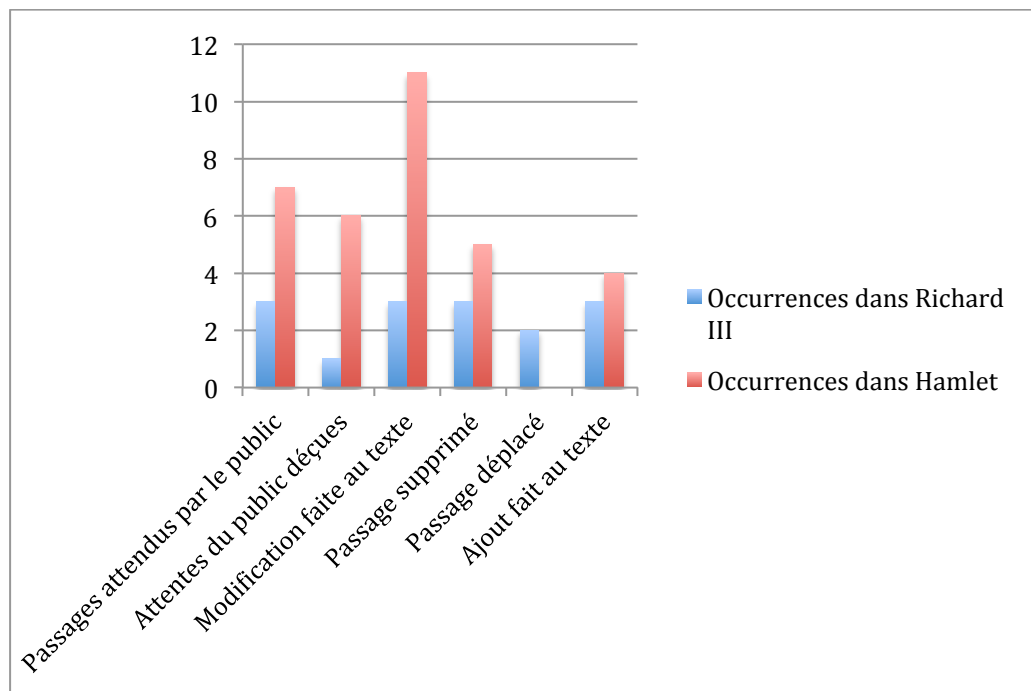
1.2. Richard III

Shakespeare (Quarto et Folio)	Mayenburg
I. 1	Monologue de Richard coupé par la musique, et répété en anglais après « idle pleasure of the days » puis reprise en allemand. Tout ce qui concerne la prophétie (nom en G) est supprimé
I. 2	Sans modification jusqu'au vers 208, reprise à 224, rap en fin de scène
I. 3	Sans modification, sauf au vers 319, le roi appelle Elizabeth lui même (pas Catesby). Rap en anglais
I. 4	Commence au vers 100, beaucoup de répliques supprimées
II. 1	Rajout de plusieurs impératifs « umarme » de la part du roi
II. 2	Commence au vers 34, coupe de 46 à 95
II. 3	Supprimée
II. 4	Supprimée
III. 1	Suppression des vers 188 à 199
III. 2	Commence au vers 191
III. 3	Commence au vers 34
III. 4	Pas de modification
III. 5	Supprimée
III. 6	Supprimée
III. 7	Pas de modification
IV. 1	Vers 37 à 56 supprimés
IV. 2	Vers 27 à 42 supprimés
IV. 3	Commence au vers 23
IV. 4	Commence au vers 137, coupe de 145 à 199 et de 340 à 415, vers 498 à 530 supprimés
IV. 5	Supprimée
V. 1	Supprimée
V. 2	Supprimée
V. 3	Commence au vers 131, déplacement de l'ordre des interventions des fantômes, chaque intervention se finit sur « Verzweifle und stirb » (« despair and die »), Mein Königreich für ein Pferd une première fois, v200 à 203 en anglais, combat seul puis A horse, my Kingdom for a horse. Fin
V. 4	Supprimée
V. 5	Supprimée

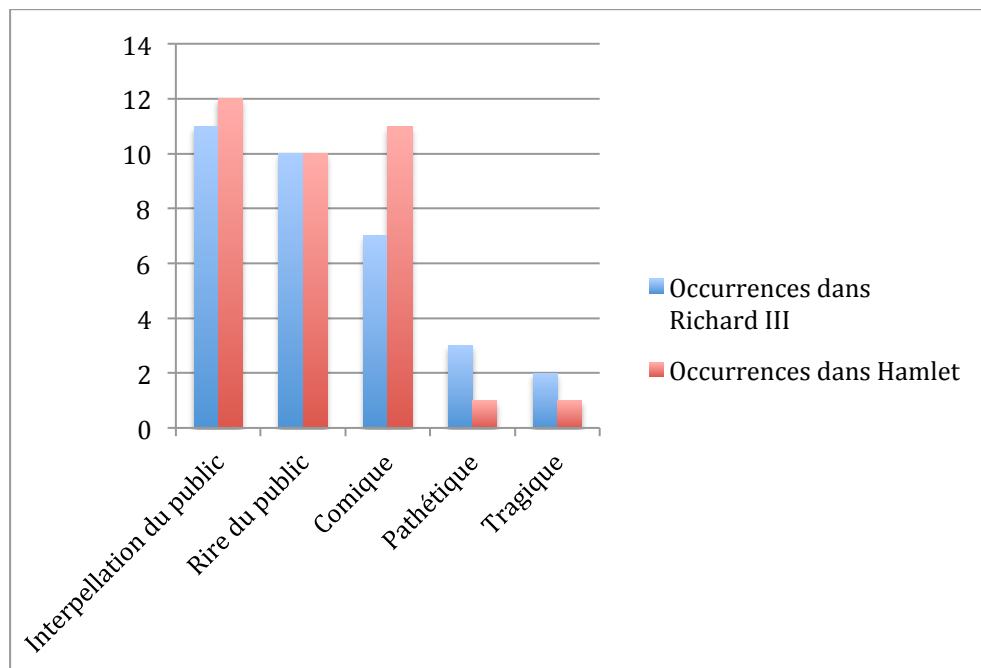
2. Graphiques

Ces graphiques ont été réalisés par nous-mêmes au moyen du logiciel d'annotation ELAN.

2.1. Modifications faites au texte



2.2. Registres



3. Photographies

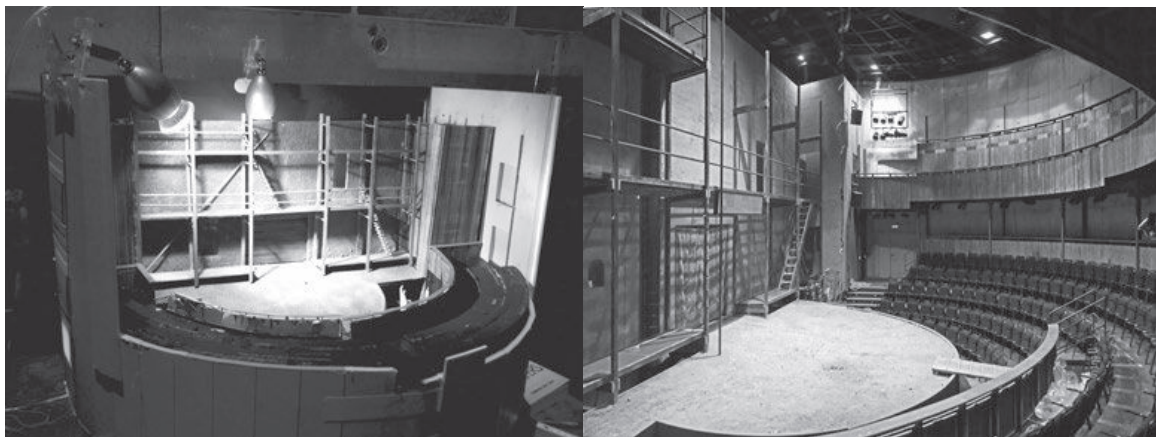
Les photographies sont issues de l'ouvrage : *The Theatre of Thomas Ostermeier*, de Peter Boenisch.

3.1. Lieux de représentation

3.1.1. Epidaure



3.1.2. Le Globe de la Schaubühne



3.2. Eidinger

3.2.1. *Hamlet*



3.2.2. *Richard III*





Bibliographie

1. SOURCES

OSTERMEIER Thomas, *Hamlet*, Captation, 2008, 154 minutes.

OSTERMEIER Thomas, *Richard III*, Captation, 2015, 164 minutes.

SHAKESPEARE William et James R SIEMON, *King Richard III*, Arden Shakespeare, London; New York, 2014.

SHAKESPEARE William, Ann THOMPSON et Neil TAYLOR, *Hamlet*, Arden Shakespeare, London; New York, Thomson Learning, 2005.

2. OUVRAGES D'ANALYSE GENERALE

AUMONT Jacques, *Le montage. « La seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, 2015.

AUMONT Jacques, Michel MARIE et Pariz NATHAN, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1993.

BIET Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais 467 », 2006.

BOUDIER Marion, Alice CARRE, Sylvain DIAZ et Barbara METAIS-CHASTANIER, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom? : lexique d'une recherche*, Paris, 2014.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, coll. « Apprendre 28 », 2010.

FISCHER-LICHTE Erika, Ramona MOSSE et Minou ARJOMAND, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London; New York, Routledge, 2014.

LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2015.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre: pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 2002.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1997.

SCHECHNER Richard et Sara BRADY, *Performance Studies: An Introduction*, London; New York, Routledge, 2013.

3. LITTERATURE SECONDAIRE

3.1. THOMAS OSTERMEIER

3.1.1. MONOGRAPHIES, THESE ET DOCUMENTAIRE

KLOTZ Nicolas et Thomas OSTERMEIER, *Hamlet in Palestine*, Documentaire, 2017, 92 minutes.

OSTERMEIER Thomas et Peter M BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londres, Routledge, 2016.

OSTERMEIER Thomas et Gerhard JÖRDER, *Ostermeier Backstage; traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand*, Berlin, Theater der Zeit, 2015.

PELECHOVA Jitka, *Le théâtre de Thomas Ostermeier : en quête d'un réalisme nouveau à l'appui de quatre mises en scène de pièces d'Henrik Ibsen*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Paris Nanterre, 2011.

PELECHOVA Jitka et Georges BANU, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, Louvain, Centre d'études théâtrales, 2014.

3. 1. 2. ARTICLES

BILLINGTON Michael, « We're in a crisis. Why Has Thomas Ostermeier Stripped His Richard III of Politics? », sur *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2017/feb/17/ostermeier-richard-iii-politics-thomas-barbican-lars-eidinger>, 17 février 2017, consulté le 18 janvier 2018.

BRANTLEY Ben, « Review: A Richard III Who Steps Straight Out of the Land of Id », *The New York Times*, rubrique « Theater », 12 octobre 2017 (en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/10/12/theater/richard-iii-review-shakespeare-brooklyn-academy-of-music.html>, consulté le 18 janvier 2018).

BRUG Manuel, « Narziss mit Prollmund », *Die Welt*, 9 juillet 2008 (en ligne : https://www.welt.de/welt_print/article2193168/Narziss-mit-Prollmund.html, consulté le 4 avril 2018).

CHEVILLEY Philippe, « Le fol « Hamlet » d'Ostermeier aux Gêmeaux de Sceaux », sur *lesechos.fr*, https://www.lesechos.fr/23/01/2017/LesEchos/22367-049-ECH_le-fol---hamlet---d-ostermeier-aux-gemeaux-de-sceaux.htm, 23 janvier 2017, consulté le 27 novembre 2017.

CLAPP Susannah, « Richard III Review – a Thoroughly Modern Game of Thrones », sur *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2017/feb/19/richard-third-schaubuhne-review-barbican>, 19 février 2017, consulté le 1^{er} avril 2018.

CRAVEN Peter, « Lars Eidinger on Richard III, Hitler and Trump », sur *The Saturday Paper*, <https://www.thesaturdaypaper.com.au/2017/02/04/lars-eidinger-richard-iii-hitler-and-trump/14861268004180>, 4 février 2017, consulté le 1^{er} avril 2018.

CRAVEN Peter, « That it Should Come to This is no Shame », <https://www.theaustralian.com.au/arts/that-it-should-come-to-this-is-no-shame/story-e6frg8n6-1225813982863?sv=8f18f03bcfcf950f421ac6d0088b38d1>, 27 décembre 2009, consulté le 1^{er} avril 2018.

DARGE Fabienne, « Thomas Ostermeier signe un “Hamlet” à la beauté cinglante et radicale », *Le Monde.fr*, 31 janvier 2009 (en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/31/thomas-ostermeier-signe-un-hamlet-a-la-beaute-cinglante-et-radical_1149061_3246.html, consulté le 27 novembre 2017).

DARGE Fabienne, « Théâtre : trop attendu “Hamlet” », *Le Monde.fr*, rubrique « Culture », 17 juillet 2008 (en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/17/theatre-trop-attendu-hamlet_1074419_3246.html, consulté le 9 février 2018).

DICKSON Andrew, « Thomas Ostermeier: “Hamlet? The Play’s a Mess” », *The Guardian*, rubrique « Stage », 13 novembre 2011 (en ligne : <http://www.theguardian.com/stage/2011/nov/13/thomas-ostermeier-hamlet-schaubuhne>, consulté le 27 novembre 2017).

FESTIVAL D'AVIGNON, « Hamlet - Festival d'Avignon », sur *Festival d'Avignon, Archives*, <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2008/hamlet>, 2008, consulté le 27 novembre 2017.

GARDNER Lyn, « Richard III Review – Monstrous Monarch Rocks the Mic in Ostermeier’s Thunderous Show », sur *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2016/aug/25/richard-iii-review-lyceum-edinburgh-thomas-ostermeier>, 25 août 2016, consulté le 1^{er} avril 2018.

GARDNER Lyn, « Hamlet – Review », sur *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2011/dec/02/theatre-shakespeare>, 2 décembre 2011, consulté le 1^{er} avril 2018.

GUEDOT Valérie, « Hamlet de Shakespeare par Thomas Ostermeier du 19 au 29 janvier 2017 au Théâtre Les Gêmeaux de Sceaux », sur *France Inter*, www.franceinter.fr/theatre/hamlet-de-shakespeare-par-thomas-ostermeier-du-19-au-29-janvier-2017-au-theatre-les-gemeaux-de-sceaux, 8 décembre 2016, consulté le 27 novembre 2017.

HEINE Matthias, « Wetten, dass...Lars Eidinger seinen Penis zeigt? », *Die Welt*, 9 février 2015 (en ligne : <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article137270393/Wetten-dass-Lars-Eidinger-seinen-Penis-zeigt.html>, consulté le 5 avril 2018).

HEINE Matthias, « Kritik: Lars Eidinger als Richard III. in der Schaubühne », *Die Welt*, 9 février 2015 (en ligne : <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article137270393/Wetten-dass-Lars-Eidinger-seinen-Penis-zeigt.html>, consulté le 22 mars 2018).

HORNBY Richard, « Two Hamlets », *The Hudson Review*, vol. 65, n° 1, 2012, p. 122-128.

HUGHES David Ashley, « Notes on the German Theatre Crisis », *TDR (1988-)*, vol. 51, n° 4, 2007, p. 133-155.

KALB Jonathán, « Thomas Ostermeier's "Richard III" at BAM », sur *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/shadows-collaborationism-bam/>, 17 octobre 2017, consulté le 1^{er} avril 2018.

KLOTZ Nicolas, « A propos de « Hamlet In Palestine » », sur *La Furia Umana*, <http://www.lafuriaumana.it/?id=716>, juillet 2017, consulté le 27 novembre 2017.

KLOTZ Nicolas, « Hamlet en Palestine — Cinéma du Réel », sur *Le cinéma du réel centre Pompidou*, <http://www.cinemadureel.org/en/archives/programme-2017/french-competition/hamlet-en-palestine>, 30 mars 2017, consulté le 27 novembre 2017.

KRUG Hartmut, « Hamlet – Lautsein oder nicht sein », https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1583&catid=34&Itemid=100476, sans date, consulté le 4 avril 2018.

LEBERT Stephan, « Thomas Ostermeier: Der Radikale », *Die Zeit*, rubrique « Kultur », 7 mai 2014 (en ligne : <http://www.zeit.de/2011/50/Regisseur-Ostermeier>, consulté le 1^{er} avril 2018).

MARCUS Dorothea, « Ostermeiers "Hamlet" in Avignon: Terrorist aus der Familienzelle », *Die Tageszeitung: taz*, rubrique « Kultur », 18 juillet 2008 (en ligne : <http://www.taz.de/!5178788/>, consulté le 4 avril 2018).

MEREUZE Didier, « "Hamlet", le temps du chaos - La Croix », <https://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Hamlet-temps-chaos-2017-01-23-1200819401>, 23 janvier 2017, consulté le 27 novembre 2017.

OSTERMEIER Thomas, « Celebrating Evil: Richard III at the Schaubühne | A Conversation with Thomas Ostermeier by Joseph Pearson », sur *Schaubühne Berlin*, <https://www.schaubuehne.de/en/blog/celebrating-evil-richard-iii-at-the-schaubuehne.html>, 29 janvier 2015, consulté le 11 février 2018.

PASCAUD Fabienne, « Avignon : Thomas Ostermeier transcende "Richard III" jusqu'à la folie - Scènes », sur *Télérama.fr*, <http://www.telerama.fr/scenes/richard-iii,128599.php>, 5 juillet 2015, consulté le 9 février 2018.

PASCAUD Fabienne, « Hamlet, au royaume de la folie - Arts et scènes », sur *Télérama.fr*, <http://www.telerama.fr/scenes/hamlet-au-royaume-de-la-folie,31667.php>, 18 juillet 2008, consulté le 9 février 2018.

PEARSON Joseph, « Das Böse feiern: Richard III. an der Schaubühne: Ein Gespräch mit Thomas Ostermeier von Joseph Pearson », sur *Schaubühne Berlin*, <https://www.schaubuehne.de/de/blog/das-boese-feiern-richard-iii-an-der-schaubuehne.html>, sans date, consulté le 24 avril 2018.

ROUDIER Marc, « Hamlet en Palestine: avec ce film, Ostermeier mue en documentariste engagé », sur *INFERNO*, <https://inferno-magazine.com/2013/07/15/hamlet-en-palestine-avec-ce-film-ostermeier-mue-en-documentariste-engage/>, 15 juillet 2013, consulté le 27 novembre 2017.

RUNDSCHAU Frankfurter, « “Hamlet” in Athen: Tschuldigung », sur *Frankfurter Rundschau*, <http://www.fr.de/importe/fr-online/home/hamlet-in-athen-tschuldigung-a-1175331>, sans date, consulté le 4 avril 2018.

SALINO Brigitte, « La passion Shakespeare, selon Thomas Ostermeier », *Le Monde.fr*, rubrique « Culture », 23 juin 2017 (en ligne : http://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/06/23/la-passion-shakespeare-selon-thomas-ostermeier_5150290_1654999.html, consulté le 6 avril 2018).

SALINO Brigitte, « “Hamlet en Palestine”, un film pour deux tragédies », *Le Monde.fr*, 15 juillet 2013 (en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/15/hamlet-en-palestine-un-film-pour-deux-tragedies_3447529_3246.html, consulté le 27 novembre 2017).

SANTI Agnès, « Hamlet - Journal La Terrasse », sur *Journal La Terrasse.fr*, <http://www.journal-laterrasse.fr/hamlet-8/>, 28 décembre 2016, consulté le 27 novembre 2017.

SCHAUBÜHNE, « Schaubühne – Hamlet », sur *Schaubühne Berlin*, <http://www.schaubuehne.de/en/productions/hamlet.html>, sans date, consulté le 27 novembre 2017.

SCHAUBÜHNE, « Das Haus Architektur », sur *Schaubühne Berlin*, <https://www.schaubuehne.de/en/pages/architecture.html>, sans date, consulté le 3 avril 2018.

SILVA Marina Da, « De l’engagement dans le théâtre », sur *Le Monde diplomatique*, https://www.monde-diplomatique.fr/2015/11/DA_SILVA/54159, 1^{er} novembre 2015, consulté le 4 mars 2018.

WALI Jessica, « Ostermeier’s Transcendental Hamlet », sur *the shakespeareance*, <https://theshakespeareance.wordpress.com/2011/12/14/ostermeiers-transcendental-hamlet/>, 14 décembre 2011, consulté le 29 avril 2018.

« Lars Eidinger, comédien-roi », dans l’émission *La grande table*, Paris, France Culture, 23 juin 2017, 28 minutes (en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/lars-eidinger-comedien-roi>, consulté le 18 mars 2018).

3. 2. SHAKESPEARE, THEORIE ET PRATIQUE

3.2.1. OUVRAGES

3.2.1.1. OUVRAGES GENERAUX

BERRY Ralph, *On Directing Shakespeare*, Londres, Routledge, 2015.

BLOOM Harold, *Shakespeare: the Invention of the Human*, Londres, Fourth Estate, 2010.

BROOK Peter, *The Empty Space*, Londres; New York; Toronto, Penguin Books, 2008.

CALDERWOOD James L, *Shakespearean Metadrama: the Argument of the Play in Titus Andronicus, Love’s labour’s lost, Romeo and Juliet, A midsummer night’s dream, and Richard II*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

DOBSON Michael, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Boulder, Colo., NetLibrary, Inc., 2000.

DUNCAN-JONES Katherine, *Ungentle Shakespeare: Scenes From His Life*, Londres, Arden Shakespeare, 2002.

EGAN Gabriel, *The Struggle for Shakespeare’s text: Twentieth-Century Editorial Theory and Practice*, Cambridge, 2013.

GREENBLATT Stephen J, *Cultural Mobility: a Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

GURR Andrew, *Playgoing in Shakespeare’s London*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2008.

KARIM-COOPER Farah et Tiffany STERN, *Shakespeare's Theatres and the Effects of Performance*, Londres, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016.

KOTT Jan, *Shakespeare, Our Contemporary.*, Norton, New York, 2015.

MARCH Florence, *Shakespeare au Festival d'Avignon: configurations textuelles et scéniques, 2004-2010*, Montpellier, L'Entretemps éd, coll. « Champ théâtral », 2012.

MULLANEY Steven, *The Place of the Stage License, Play, and Power in Renaissance England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

PALFREY Simon et Tiffany STERN, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

WEIMANN Robert et Douglas BRUSTER, *Shakespeare and the Power of Performance Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

WEIMANN Robert et Robert SCHWARTZ, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Baltimore; Londres, the Johns Hopkins university press, 1987.

WORTHEN William B, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge (GB), Cambridge University Press, 2003.

3.2.1.2. SHAKESPEARE EN ALLEMAGNE

FREUND Wieland, « Shakespeare-Übersetzungen: Von Schlegel-Tieck bis Günther », *DIE WELT*, 25 avril 2016 (en ligne : <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article154729425/Das-sind-die-besten-Shakespeare-Uebersetzungen.html>, consulté le 7 avril 2018).

HAMBURGER Maik, *Shakespeare on the German Stage: the Twentieth Century*, Cambridge [u.a.], Cambridge Univ. Press, 1998.

HUGHES David Ashley, « Notes on the German Theatre Crisis », *TDR (1988-)*, vol. 51, n° 4, 2007, p. 133-155.

LEDEBUR Ruth von, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare: die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918 - 1945*, Köln, Böhlau, 2002.

MEISNEST F. W., « Lessing and Shakespeare », *PMLA*, vol. 19, n° 2, 1904, p. 234-249.

MEYER Silke, *Checkpoint Shakespeare: Shakespeare-Rezeption in Deutschland als deutsche Nationsgeschichte 1945 - 1990*, 1^{re} éd., Düsseldorf, Grupello-Verl., 2006.

ROGER Christine, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au Romantisme », *Revue germanique internationale*, n° 5, 16 mai 2007, p. 5-11.

ROGER Paulin, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682 - 1914: Native Literature and Foreign Genius*, Hildesheim, Olms, coll. « Anglistische und amerikanistische Texte und Studien. - Hildesheim [u.a.] : Olms, 1986- », n° 11, 2003.

SCHLEGEL Friedrich, « Über Lessing », dans *Ästhetische und politische Schriften*, München, Holzinger, coll. « Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe », 1797, p. 100-126.

3.2.2. ARTICLES

BANU Georges, « Shakespeare à Avignon: le politique et la vie - Arts et scènes », sur *Télérama.fr*, <http://www.telerama.fr/scenes/shakespeare-le-politique-et-la-vie,128811.php>, 18 juillet 2015, consulté le 9 février 2018.

BILLINGTON Michael, « Michelle Terry's plan for Shakespeare's Globe is democratic – but is it doable? », sur *the Guardian*, <http://www.theguardian.com/stage/2018/jan/04/michelle-terry-shakespeares-globe>, 4 janvier 2018, consulté le 10 avril 2018.

BLOOM Gina, Anston BOSMAN et William N. WEST, « Ophelia's Intertheatricality, or, How Performance is History », *The Johns Hopkins University Press*, rubrique « Volume 65, Number 2 », mai 2013, p. 165-182.

CHRISTOPHE Catherine, « Shakespeare en Avignon », *Revue des Deux Mondes*, 1995, p. 172-177.

COUREL Valérie, « Ombres de Shakespeare dans le théâtre germanophone du XVIII^e siècle », *Revue germanique internationale*, n° 5, 16 mai 2007, p. 223-240.

DENT Robert W., « Shakespeare Around the World », *Shakespeare Quarterly*, vol. 16, n° 3, 1965, p. 47-63.

DEPRATS Jean-Michel, « Shakespeare in France », *Shakespeare Quarterly*, vol. 32, n° 3, 1981, p. 390-392.

SHAKESPEARE'S GLOBE, « Home / Shakespeare's Globe », <http://www.shakespearesglobe.com/>, sans date, consulté le 2 mai 2018.

WEIMANN Robert, « Representation and Performance: The Uses of Authority in Shakespeare's Theater », *PMLA*, vol. 107, n° 3, 1992, p. 497-510.

3.3. SUR LE THEME DE LA MONDIALISATION ET DES TRANSFERTS CULTURELS

BENNETT Susan, « Theatre/Tourism », *Theatre Journal*, vol. 57, n° 3, 2005, p. 407-428.

BONNAUD Irène, Sara JANSEN, Jean-Paul MANGANARO et Guillermo PISANI, « Dramaturgie et traduction Table ronde organisée par Agôn le 29 Mai 2010 dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon. », sur <http://agon.ens-lyon.fr>, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>, sans date, consulté le 2 avril 2018.

BURKE Peter, « Gilberto Freyre, Hybridity and Cultural Translation », *Portuguese Studies*, vol. 27, n° 1, 2011, p. 70-77.

BURKE Peter, « Burke - Performing History. the Importance of Occasions | Anthropology | Sociology », sur *Scribd*, <https://www.scribd.com/document/5117299/Burke-Performing-History-the-Importance-of-Occasions>, sans date, consulté le 3 avril 2018.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 18 avril 2013, consulté le 4 mars 2018.

LEHMANN Stephanie, *Die Dramaturgie der Globalisierung Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart; Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*, Schüren Verlag GmbH, 2016.

MEUNIER Olivier, « Approches interculturelle en éducation », *Les dossiers de la veille*, septembre 2007.

PINÇON Michel et Monique PINÇON-CHARLOT, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, Ed. La Découverte, 2000.

RAJKUMAR Joanna, « La tâche du poète-traducteur ou l'impossible geste poétique », *Revue Geste*, sans date, p. 4.

UNIVERSALIS Encyclopædia, « Transferts culturels », sur *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/transferts-culturels/>, sans date, consulté le 4 mars 2018.

« Enquêtes : profil-type du public abonné du festival OFF d'Avignon », sur *Festival OFF d'Avignon*, <http://blog.avignonleoff.com/enquetes-public-festival-off-avignon-2013/>, 29 janvier 2014, consulté le 2 avril 2018.

« Conseil de l'Ordre des Arts et des Lettres - Ministère de la Culture », <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation/Services-rattaches-a-la-ministre/Conseil-de-l-Ordre-des-Arts-et-des-Lettres>, sans date, consulté le 1^{er} avril 2018.

Index

A

Al-Bassam, Sulaymann, 20
Alexander, Bill, 22

B

Barrymore, John, 21
Barton, John, 21
Benjamin, Walter, 57
Bennett, Rodney, 20, 154
Bennett, Susan, 156
Benthall, Michael, 19
Berry, Ralph, 22, 37, 55
Bloom, Gina, 17, 18, 31, 39, 41, 116
Bloom, Harold, 31, 41, 116
Boenisch, Peter, 21, 26, 27, 33, 46, 48, 51, 52, 58, 60,
64, 76, 79, 80, 82, 94, 95, 102, 103, 107, 109, 110,
111, 112, 114, 118, 123, 124, 134, 141, 142, 147,
148, 155, 156, 171
Booth, Edwin, 19
Borck, Wilhelm von, 42
Branagh, Kenneth, 19
Brecht, Bertolt, 21, 26, 105
Brook, Peter, 22
Büchner, Georg, 9
Burke, Peter, 130, 131, 132, 170

C

Calderwood, James, 73, 74, 77
Castorf, Frank, 92, 104, 106, 109, 113, 114, 152, 159
Chekhov, Michael, 20
Cibber, Colley, 20, 21
Cooke, George Frederick, 20
Cumberbatch, Benedict, 19

D

Darge, Fabienne, 73, 83, 167
Diderot, Denis, 46, 47
Dobson, Michael, 37
Dort, Bernard, 24, 54
Dupouey, Sébastien, 12, 26, 63, 64, 67, 110

E

Egan, Gabriel, 60
Eidinger, Lars, 12, 15, 20, 26, 48, 51, 54, 59, 62, 66, 69,
70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 89,
90, 91, 96, 97, 103, 107, 108, 110, 115, 117, 119,
120, 133, 134, 135, 137, 144, 149, 150, 151, 152,
154, 155, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171
Espagne, Michel, 30

F

Fehling, Jürgen, 21
Fischer Lichte, Erika, 16
Freud, Sigmund, 21
Furnace, Horace Edward, 36

G

Goethe, Johann Wolfgang, 21, 29, 42, 43, 44, 45
Gratzner, Hans, 19
Greenblatt, Stephen, 28, 52, 130
Gurr, Andrew, 16, 33, 59, 80

H

Hall, Peter, 21
Hamlet, 1, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 24,
26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 45, 47,
54, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 73, 74, 75, 77, 79, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91,
93, 96, 97, 99, 103, 104, 108, 110, 111, 112, 114,
115, 116, 117, 120, 123, 126, 127, 131, 135, 136,
138, 139, 140, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
152, 153, 155, 160, 161, 163, 167, 168, 169, 170,
171
Harrower, David, 8, 95, 141
Hedda Gabler, 33, 63, 64, 97, 103, 119, 142, 143, 159,
171
Heine, Matthias, 97, 100
Herder, Johann Gottfried von, 43
Hornby, Richard, 41, 69, 70, 89, 100, 116

I

Ibsen, Henrik, 7, 9, 27, 33, 41, 45, 47, 88, 91, 95, 106,
114, 115, 119, 131, 143, 146, 159, 160, 168
Irving, Henry, 19

J

Jelinek, Elfriede, 104
Jessner, Leopold, 21
Jörder, Gerhard, 7, 26, 56, 70, 87, 89, 90, 93, 97, 98,
101, 109, 112, 114, 121, 122, 136, 154, 159
Jourdeuil, Jean, 10

K

Kalb, Jonathan, 127, 128, 129
Kane, Sarah, 8, 92, 95, 146
Kemble, John Philip, 18, 20
Klotz, Nicolas, 30, 136, 138, 139, 151
Kott, Jan, 20, 52
Krauss, Werner, 21

L

Langhoff, Matthias, 131, 141
Lawrence, Thomas, 18
Lehmann, Hans-Thies, 50, 98, 103, 126
Lenz, Jakob Michael Reinhold, 45
Lessing, Gotthold Ephraim, 21, 42, 43, 46

M

March, Florence, 23, 24, 25, 27, 28, 34, 35, 38, 60, 63
Mayenburg, Marius von, 12, 15, 24, 25, 26, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 74, 91, 99, 100, 110, 129, 130, 131

Mendes, Sam, 135, 160
Menzer, Paul, 23
Mervant Roux, Marie-Madelaine, 32
Miller, Jonathan, 19, 20, 23, 37, 55
Moritz, Karl Philip, 42
Müller, Heiner, 17, 20, 47, 52, 131
Muschg, Walter, 47

N

Nora, 7, 50, 102, 103, 116, 119, 143, 156, 159, 164,
171

O

Olivier, Laurence, 19, 20, 21, 22
Ostermeier, Thomas, 1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
17, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
34, 35, 36, 37, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,
128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150,
151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
171

P

Palfrey, Simon, 56, 60
Pappelbaum, Jan, 12, 26, 35, 66, 85, 106, 110, 132,
133, 134, 135, 157, 164
Pelechová, Jitka, 7, 8, 10, 26, 27, 88, 98, 101, 106, 119,
120, 131, 152, 157, 163, 168

R

Ravenhill, Mark, 8
Richard III, 1, 5, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 24,
26, 32, 33, 34, 35, 45, 48, 51, 54, 57, 58, 59, 62, 63,
65, 67, 68, 71, 73, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 85, 87,
88, 90, 91, 93, 94, 97, 99, 100, 102, 103, 104, 106,
110, 111, 115, 116, 118, 119, 120, 126, 128, 129,
131, 132, 134, 135, 143, 146, 150, 151, 154, 157,
160, 163, 164, 167, 168, 169, 171
Roger, Paulin, 29, 41, 42, 43, 44, 45
Rylance, Mark, 19

S

Schechner, Richard, 16
Schiller, Friedrich, 21, 29, 42, 44, 45, 94
Schlegel, Friedrich, 42, 43, 44, 91, 99, 128, 129, 150
Shakespeare, William, 1, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63,
68, 69, 73, 74, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 89, 90, 91,
95, 99, 100, 101, 106, 107, 108, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 127,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,
138, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153,
157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 170
Sher, Antony, 22
Siemon, James, 20, 21, 22
Silver, Nicky, 8, 141
Spacey, Kevin, 135, 160
Stein, Peter, 8, 92, 109, 110, 111, 159
Stern, Tiffany, 16, 23, 56, 60

T

Taylor, Neil, 18, 20, 36, 82
Terry, Michelle, 112
Thalheimer, Michael, 50, 104
Thompson, Ann, 18, 20, 36, 82
Tieck, Ludwig, 44

V

Verhelst, Peter, 80
Vilar, Jean, 37

W

Waltz, Sasha, 8
Weimann, Robert, 16, 17, 22, 32, 52, 81, 106, 107, 117,
118, 119, 120, 144, 145, 146
West, Will, 17, 18, 39, 47
Wieland, Christoph Martin, 42
Worthen, William, 16, 22, 23, 30, 31, 158, 160, 163,
164, 166

Z

Zadek, Peter, 20

Résumé

Ce travail de recherche consistait à étudier deux mises en scènes essentielles dans la carrière de Thomas Ostermeier, *Hamlet* et *Richard III*. L'objectif était de voir d'une part comment le texte shakespearien, canon de la littérature britannique et mondiale passait à la scène en prenant en compte un large nombre de facteurs : traduction, rapport aux attentes du public, lieux de représentations, dramaturgie. D'autre part, il s'agissait d'observer le travail d'Ostermeier dans un contexte de diffusion à l'international, qui conditionnait, par un va-et-vient entre l'œuvre au plateau et son public, la diffusion et la réception des deux mises en scène. Ce sujet demandait d'aborder l'œuvre shakespearienne en retraçant brièvement l'histoire de sa mise en scène et l'importance de certaines répliques ou passages « clés » et attendus par les spectateurs. Le rapport du directeur de la Schaubühne avec le canon shakespearien était d'autant plus important que la mise en scène d'*Hamlet* en 2008 marque le début d'une nouvelle phase dans la carrière d'Ostermeier, le propulsant sur la scène internationale. Le rôle des institutions, du Festival d'Avignon à la Schaubühne permettait d'envisager l'œuvre d'Ostermeier à travers le prisme de son public, un public bourgeois pour lequel il travaille. Enfin, un des enjeux principaux de ce travail est également de considérer la notion de « global Shakespeare » c'est-à-dire de l'œuvre de Shakespeare à l'heure de la mondialisation comme bien culturel commercialisable.

Mots-clés

Thomas Ostermeier; Hamlet; Richard III; Shakespeare; mise en scène contemporaine; théâtre