

Entretien avec Thomas Ostermeier

Vous présentez *Hamlet* au Festival d'Avignon 2008. Est-ce parce que tout metteur en scène doit monter *Hamlet* une fois dans sa vie ?

Thomas Ostermeier : Jusqu'à récemment je n'avais aucune envie de monter *Hamlet* parce que je ne savais ni pourquoi ni comment le faire. Dernièrement je suis allé voir une mise en scène présentée par un confrère et là il m'est apparu évident que c'était pour moi le moment de le faire. Souvent on présente Hamlet en personnage romantique intègre dans un monde corrompu. Je ne pense pas que ce soit si simple et j'ai eu envie de me mettre en colère contre Hamlet parce qu'il n'agit pas. J'avais envie de le violenter un peu et de lui mettre un bon coup de pied aux fesses ! Ce qui m'intéresse aussi, c'est l'éternel problème de la folie d'Hamlet et j'ai envie d'émettre l'hypothèse que la folie prend possession d'Hamlet et qu'il ne peut plus se cacher derrière le masque du fou dont il s'est couvert au début de la pièce. On a dit qu'avec *Hamlet* on entrait dans la période de l'homme moderne, de celui qui a la conscience de la complexité des actions, dans une période où s'opposaient une société de guerriers et une société de penseurs, d'intellectuels. Cette conscience de la complexité des actions possibles pourrait rendre les gens fous de même que la philosophie des Lumières en France au XVIII^e siècle a pu le faire en développant trop le raisonnement. Trop réfléchir entraînerait obligatoirement une paralysie de l'action. Il me semble que c'est un sujet très actuel pour nous qui savons très bien analyser les problèmes nés de l'injustice sociale mais qui n'arrivons pas vraiment à agir politiquement et globalement contre. Cette non-action peut nous rendre fou puisque nous en avons conscience et que nous nous maintenons dans l'impuissance.

Allez-vous adapter la pièce avec Marius von Mayenburg ?

Nous commençons par une nouvelle traduction et ensuite nous envisagerons les coupes pour concentrer l'action sur les problématiques dont nous venons de parler. Ainsi, nous allons commencer par l'enterrement du roi Hamlet et le mariage de Gertrude et de Claudius, sans ajouter de texte bien sûr, et enchaîner directement sur le premier discours de Claudius avant l'arrivée du spectre. Notre adaptation consistera aussi à jouer la pièce avec seulement six acteurs, toujours présents sur scène, qui échangeront les rôles pour souligner le fait que Hamlet devient de plus en plus fou, ne reconnaissant plus vraiment les personnes de son entourage, se demandant sans cesse où est la vérité des discours qu'il entend. Nous voudrions que Gertrude et Ophélie soient jouées par la même comédienne parce que Hamlet est devenu tellement fou quand il se trouve confronté à ces deux femmes qu'il peut très bien les confondre en un seul personnage, sans bien savoir qui est qui... Mais tout cela pose la question essentielle de comment jouer la folie ? Comment réagir à la question du jeu puisque tous les personnages sont masqués, puisque tout le monde joue à un moment ou à un autre un rôle. Où est la vérité ? A-t-elle disparue définitivement ?

Pourrait-on dire que quand Hamlet joue c'est pour chercher la vérité alors que les autres personnages jouent pour la dissimuler ?

Absolument, et c'est ce que je voudrais retrouver dans le jeu des acteurs sur le plateau en leur faisant jouer plusieurs personnages. Hamlet lui ne jouera que Hamlet sauf quand il sera acteur dans la pièce qu'il fait représenter devant Claudius et Gertrude.

Comment considérez-vous Polonius qui est souvent un personnage sacrifié dans les adaptations d'*Hamlet* ?

Ce qui est étrange, c'est que Polonius était un des conseillers du roi Hamlet et que normalement il devrait disparaître puisqu'il peut être un ennemi de la nouvelle cour. Dans l'ancienne cour, Polonius aurait pu devenir le père de la nouvelle reine si Ophélie avait épousé Hamlet, le prince héritier. La situation s'étant retournée, il est donc dans une situation ambiguë car, si l'histoire d'amour continue, il peut se retrouver dans une position défavorable. Ici le politique intervient dans la sphère privée et détruit cette relation amoureuse. Polonius est un homme politique et non pas un vieux débile, un homme de pouvoir qui se situe aussi dans la stratégie et donc dans le mensonge. Si Polonius est un personnage comique, c'est uniquement parce qu'il utilise le comique dans un but politique.

Il participe au complot contre Hamlet ?

Polonius participe au cauchemar qu'est cette pièce, un cauchemar organisé autour de la déchéance d'un prince privilégié pour qui tout était possible et qui devient un paria après la mort de son père, un paria que l'on veut paralyser et réduire à l'impuissance.

À son retour d'exil, Hamlet est-il encore dans le monde de la folie ?

Il va sans doute moins mal qu'à son départ mais, étrangement, on a l'impression qu'il a oublié ce qui s'était passé avant. Sa discussion avec les fossoyeurs est quand même bizarre pour un exilé menacé de mort qui revient pour reprendre le pouvoir, il discute sur la brièveté de la vie, il est encore plus impuissant qu'avant. On peut expliquer cette inactivité patente et cette passivité étrange par deux raisons opposées : soit il est redevenu très sensé, soit il est totalement abruti comme s'il avait pris des sédatifs dans une clinique psychiatrique...

Politiquement, comment interprétez-vous le rôle de Fortinbras, le prince étranger qui va prendre le pouvoir à la mort de Claudius, de Gertrude et d'Hamlet ?

Dans les années 90, Heiner Müller avait fait de Fortinbras, dans sa mise en scène d'*Hamlet* au Deutsches Theater, le cham-

pion du capitalisme extrême. Aujourd'hui nous ne sommes plus dans cette période où il y avait une opposition entre des programmes politiques ou économiques vraiment différents. Je ne suis pas sûr qu'il y ait eu une grosse différence entre Margaret Thatcher et Tony Blair en Grande-Bretagne. Quand on regarde les tragédies historiques de Shakespeare, nées de la guerre des Roses, chaque changement de roi se fait dans une grande violence mais rien ne change profondément et tout se reproduit à l'identique. Je pense que l'on est un peu dans ce monde-là avec Fortinbras. Il représente un impérialisme nouveau mais qui ne changera pas grand-chose dans le royaume du Danemark qui s'était déjà engagé, à l'époque du roi Hamlet, dans la conquête de la Norvège. Un impérialisme en remplacera un autre en fonction de la force ou de la faiblesse des protagonistes.

Vous situerez la pièce à quelle époque ?

Dans une période contemporaine assez vague. Le décor sera extrêmement simple, comme un immense tombeau couvert de terre noire boueuse comportant en son centre une grande table qui servira de lieu de débat, de repas, alors que les costumes seront des costumes de soirée contemporains, smokings et robes longues. Ce que je voudrais signifier, c'est que ce haut degré de sophistication de la cour a été obtenu par la guerre, le sang, la violence signifiés par la boue dans laquelle pataugent les personnages.

Sarah Kane disait que dans ses œuvres il y avait toujours un peu de Shakespeare. N'en est-il pas de même dans toutes vos mises en scène qui ne reculent pas devant une certaine violence épique très shakespearienne ?

On pourrait aussi dire qu'il y a toujours du Sarah Kane dans mes mises en scène... Étrangement la violence shakespearienne terriblement présente dans certaines œuvres, le *Roi Lear* ou *Titus Andronicus* par exemple, semblent moins émouvoir le public que la violence de certaines pièces contemporaines. La violence et la cruauté sont des éléments très importants sur une scène de théâtre, surtout aujourd'hui où nous sommes en période de guerre. La violence au théâtre ne serait-elle pas le moyen d'une catharsis qui permet à la violence guerrière d'être digérée par la société ? Pourquoi sous-estime-t-on le public du théâtre qui voit tant de violence dans les médias et qui ne pourrait pas la voir au théâtre ? En France, nous sommes quand même dans la patrie d'Antonin Artaud et de son "théâtre de la cruauté", qui affirmait que le théâtre était là pour nous confronter avec la mort, ce que revendiquera aussi Heiner Müller. En vieillissant, je pense que cela est extrêmement vrai et qu'avec *Hamlet* on est au cœur même de cette confrontation.

En 2004, vous avez dit dans une interview que "le théâtre devait être un forum, un lieu de débat politique et social". Persistez-vous dans cette opinion ?

En jouant *Woyzeck* en 2004, nous voulions montrer qu'il y avait une marginalisation des banlieues, que ce soit à Paris, à Berlin, à Moscou, à New York ou à Rio de Janeiro. Quelques années plus tard vous avez connu en France de vrais mouvements dans les banlieues. Ce n'était donc pas totalement inintéressant d'en parler sur la scène et de faire réagir le public. Le succès du néolibéralisme ambiant et les conflits qu'il engendre rendent sans doute le théâtre plus nécessaire encore et le renforcent terriblement.

Vous revenez assez régulièrement au Festival d'Avignon après avoir été le premier artiste associé invité par Hortense Archambault et Vincent Baudriller. Que reste-t-il de cette expérience ?

J'ai découvert à ce moment-là que cette aventure était une sorte de rêve sur la signification de ce que le théâtre peut produire. Ce fut une expérience très forte avec *Woyzeck* mais aussi avec la présence de Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesh... Le triangle théâtre, société et politique a été le point central du Festival et je pense que cela est toujours présent...

Vous jouez pour la deuxième fois dans la Cour d'honneur. Quel sentiment cela vous inspire-t-il ?

Pour bien jouer dans la Cour il faut jouer une pièce qui puisse y être représentée. *Hamlet* répond bien à ce besoin puisqu'elle se passe dans un palais... Il faut une pièce avec un thème puissant, ce qui est le cas et en prenant une pièce classique connue, cela permet de montrer une version différente.

Une de vos craintes, il y a quelques années, était de perdre la rage qui vous animait. En avez-vous encore ?

Oui pour le moment. C'est une rage très personnelle car j'arrive à l'âge où l'on se demande comment envisager sa vie, avec qui, pour faire quoi ? Avoir des enfants ? Où se situer professionnellement ? Comment accepter d'être jugé pour être catalogué dans une hiérarchie où les critères artistiques ne sont plus prioritaires ?

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2008