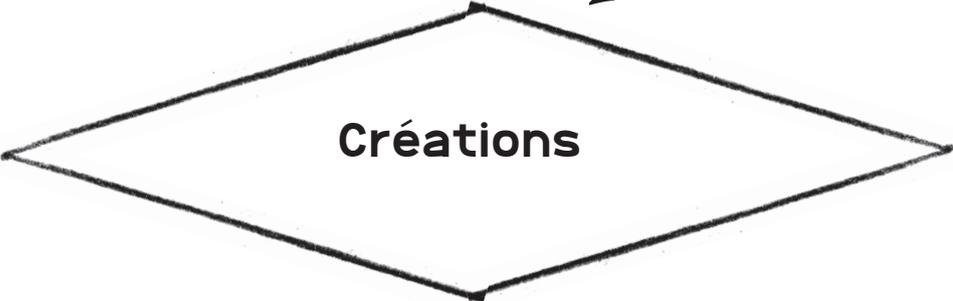


*NATHALIE
GARRAUD*

*OLIVIER
SACCOMANO*

Un Hamlet
de moins
Institut Ophélie



Créations

MÉTHODES - TEXTES ET DOCUMENTS

La collection «Méthodes» a pour objet la fabrique des œuvres scéniques et de leurs pensées, présupposant qu'elles ne se limitent pas à une suite d'intuitions. Une méthode n'est ni une recette ni une doctrine, pas plus qu'un système : elle désigne la rigueur d'une démarche, la structure d'un travail, la discipline d'une recherche. Cette collection composée d'entretiens avec des artistes, de textes de pièces documentés, d'essais critiques ou théoriques éclairant l'histoire d'une pratique ouvre un espace éditorial progressivement délaissé sous le coup des logiques de production dominantes. Elle voudrait contribuer à situer, armer, inspirer la création théâtrale ou chorégraphique contemporaine et les regards qui l'accompagnent.

**Collection dirigée par Pierre Banos, Olivier Neveux,
Olivier Saccomano**

ÉDITIONS THÉÂTRALES

théâtre
des 13 vents centre
dramatique
national montpellier

ISBN : 978-2-84260-919-1

© 2023, éditions Théâtrales, 47, avenue Pasteur, 93100 Montreuil

Selon les articles L. 122-4, L. 122-5-2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle, pour tout projet de représentation ou pour toute autre utilisation publique des textes de ce recueil, l'autorisation de l'auteur est nécessaire. La demande devra être déposée auprès de la SACD.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français d'exploitation du droit de copie).

Intervalles

C'est la première fois, depuis que les textes de nos pièces sont publiés, que nous cosignons un livre. La question de la signature n'est pas en soi très intéressante, mais dans notre cas – un auteur et une metteuse en scène, un homme et une femme – elle revient avec insistance, et souvent de l'extérieur, soit pour y projeter un modèle qu'on croit classique (la pièce écrite sur le papier puis mise en scène), soit pour la diluer dans la formule devenue passe-partout de « l'écriture de plateau » (qui sert désormais à désigner une secondarité du texte par rapport aux inventions de plateau – montages, improvisations – au gré de différentes formes d'allers-retours). Cette manière de poser le problème revient à demander, comme on le fait bêtement pour certaines guerres ou certaines disputes : qui a commencé ? Dans notre cas, si on nous demande, on dira qu'on ne sait pas. Et désormais on cosignera. La justice a un terme pour ça : coauteurs des faits reprochés.

D'ailleurs, cette collection portant sur des méthodes de travail, le « qui » importe moins que le « comment ». Quand nous commençons le travail sur une pièce, ou sur un cycle (les deux pièces ici rassemblées forment un diptyque qui nous a occupés trois ans), nous partageons d'abord les obsessions du moment, les problèmes qui insistent dans le temps. Il y a autour de la table des gens avec qui nous travaillons depuis quinze ou vingt ans, et le premier mouvement consiste à se recompter (bilan des pertes, des blessures, des forces en présence), à dire où on en est théâtralement (techniques de jeu, manières de faire, motifs apparus ou disparus dans la pièce précédente), et où on a l'impression d'en être historiquement (observations, élans et colères politiques). Le travail à venir se dit sous la forme d'une poignée d'hypothèses, pour organiser le chantier et lancer la rêverie : un planning de répétitions, des mots et des images pour commencer à hanter les jours. Mais rien n'étant déjà formé – texte, espace, distribution,

ni même sujet, qui ne se révèle en général qu'à la fin, et souvent là où on ne l'attendait pas –, il faut au moins former l'énigme : le titre de la pièce, pour des raisons de production, en est souvent le premier chiffre.

Lors des premières sessions de travail au plateau, et à vrai dire jusque très tard, nous sommes moins en « répétitions » (puisque aucune partition de texte ou de mouvements n'est encore constituée et donc répétable) qu'en *essais*. Au départ, il y a une trame, plus ou moins serrée, d'hypothèses dramaturgiques auxquelles viennent répondre des structures de jeu : dispositifs scéniques, contraintes formelles, situations d'improvisations organisant certains rapports ou orientant certaines *formes* à leur donner. Même si scénographie, son, lumière, costumes, participent pleinement de la recherche quotidienne, le travail des acteur·rices est central pour l'évolution de cette trame et ils restent premiers à la manœuvre dans le laboratoire, engageant quotidiennement les essais par des séquences d'improvisations, construites seul·e ou à plusieurs, à partir de consignes formelles renouvelées chaque jour en fonction des découvertes, impasses ou associations apparues. Ces *essais* constituent une sorte d'enquête en acte sur la pièce à venir. Sauf évidence provisoire, ils n'ont pas valeur de scènes à conserver ou à retranscrire telles quelles mais ils livrent des indices sur un certain nombre de plans : un régime de rapports, le dessin d'une silhouette, d'un rôle possible, un geste, un dialogue, qui éclairent ou non le chemin à suivre. Nous les notons à la volée dans nos carnets respectifs. Ils provoquent de nouveaux essais, de nouveaux textes. Et une partie de ces essais, triés, recomposés, remontés, redistribués, servent de base au « monstre » qui vient clore chaque session de répétitions : un bout à bout qui assemble les trouvailles de la période, mais qui est tout de même une première composition, une pièce-fantôme qui sert de point de repère en vue de la session suivante. Entre les sessions de répétitions se trouvent les temps d'écriture solitaire où se cherchent, en phrases et en scènes, des prolongements ou déviations aux indices de plateau, où s'imaginent de nouvelles structures de jeu ou dispositifs scénographiques.

Dans ce processus, tout avance donc parallèlement (ou coince, ou recule) par provocations réciproques qui viennent du plateau,

du jeu, du texte, chaque discipline s'efforçant de fournir des armes ou de poser de nouveaux problèmes aux autres. Et la forme des pièces, leur structure se découvrent et se transforment étape après étape. Pour ce diptyque *Un Hamlet de moins/ Institut Ophélie*, la donne était particulière : l'horizon était une pièce « originale » dont le point de départ serait la figure déli-rante d'Ophélie, déjà présente souterrainement dans quelques-unes de nos précédentes créations. Mais, à titre préparatoire, comme nous avons toujours besoin de beaucoup de temps (donc de moyens de production dans la durée), nous avons commencé par ce que nous appelons une « pièce d'étude ». Les pièces d'étude partent d'un texte existant (ici le *Hamlet* de Shakespeare), dans lequel nous mettons nos pas, pour y creuser notre propre chemin, régler la distance historique avec le texte-source, puiser indices et motifs pour la pièce à venir. Ces pièces, légères techniquement et financièrement, nous permettent de jouer beaucoup, en itinérance, dans des lieux très différents, de nous exercer, de continuer à chercher, pendant que la seconde pièce est mise en travail. Ce procédé, qui relève à la fois d'une nécessité de recherche et d'une nécessité de production, nous l'avons inventé quand nous étions en compagnie, il a fondé notre pratique et notre vie de troupe, et se prolonge avec certain·es camarades qui forment la troupe associée au Théâtre des 13 vents : Conchita Paz, Florian Onnéin, Cédric Michel et Charly Totterwitz.

C'est avec elleux, et avec Sarah Leterrier, plasticienne et collaboratrice de tout temps, que nous avons commencé le travail sur le diptyque en janvier 2020, trois mois après la création de notre précédente pièce, *La Beauté du geste*. Avec elleux que nous avons créé *Un Hamlet de moins* en juin 2021, puis *Institut Ophélie* en octobre 2022, rejoints par une équipe de création élargie à d'autres acteur·rices et technicien·nes. Trois années de travail marquées plus que d'autres par des imprévus et des secousses : confinements, reports de tournée, décalage des dates de création, allongements imprévus de certaines périodes de répétition, etc., dont le déroulement peut se lire dans la correspondance qui, dans ce volume, suit les textes des pièces.

La correspondance est une pratique, une sorte de discipline inventée pour la troupe, qui organise le travail et en garde la trace, fabrique le fil de notre vie imaginaire commune pendant une période de création. Dans le cadre proposé par cette collection

(« Méthodes ») et par ce type d'ouvrage (« Textes et documents »), il nous a semblé possible de partager cette correspondance qui témoigne, si ce n'est d'une méthode, en tout cas d'une manière de faire, de tenir dans le temps long l'échange écrit des questions, des hypothèses, des constructions successives, des points d'impasse et des détours. Même si cette correspondance est pleine de trous... D'abord parce que nous nous écrivons presque toujours dans *l'intervalle* entre deux périodes de répétitions collectives ou d'écriture solitaire, et donc à une certaine *distance* du travail effectif d'écriture ou de plateau. Y manque donc ce qui peuple nos cahiers de travail : consignes pour les improvisations, notes et retours d'après filage, relevés des séquences inventées par les acteur·rices, schémas de scénographie, esquisses de costumes, scènes et poèmes dans des versions antérieures ou abandonnées, indications sur le phrasé de certains passages de texte... Et puis surtout parce qu'elle ne contient pas toutes les paroles échangées avec la troupe et avec l'équipe au fil des discussions, ni les pensées, textes, films, images, que chacun·e met au pot commun. Mais il nous a paru, toute et trop réflexive qu'elle soit, que cette correspondance trouée pouvait dire quelque chose de notre chemin de recherche et de création.

Nathalie Garraud et Olivier Saccomano, février 2023

Un Hamlet de moins

**Une pièce de Nathalie Garraud
et Olivier Saccomano**

Textes et dialogues : Olivier Saccomano – Montage et mise en scène : Nathalie Garraud

Un Hamlet de moins a été créée le 10 juin 2021 au Théâtre des 13 vents – CDN Montpellier avec :

Conchita Paz* (actrice), Florian Onnéin* (acteur), Cédric Michel* (acteur), Charly Totterwitz* (acteur), Sarah Leterrier (créatrice costumes), Marie Delphin (costumière, chef d'atelier), Serge Monségu (créateur son), Nicolas Castanier (régisseur général), Jessica Delaunay (collaboratrice au projet artistique) et l'équipe des 13 vents.

* troupe associée au Théâtre des 13 vents

Un escalier au milieu de rien, posé sur un plancher de bois surélevé. Sur ses marches, quatre jeunes gens en costumes du xvii^e siècle sombres, et baskets du xxi^e criardes, sont assis ou allongés. De haut en bas : Laërte, Ophélie, Hamlet, Horatio. De leurs téléphones sortent musiques, sons, phrases. Ils écoutent, regardent, lisent, chantent, observent le public et l'ignorent. Sous l'escalier, une chaise de classe, et des traces de sang sur le mur. Sur le plancher, une couronne en carton.

Un temps.

Ils changent de posture.

Un temps.

Ils changent de posture.

Un temps.

Ils changent de posture.

Un temps.

HAMLET.– Horatio... Tu préfères manger de la viande froide jusqu'à ce que tes intestins explosent ou que la Terre soit détruite dans une heure par une météorite ?

HORATIO.– Je préf –

HAMLET.– Attends. Tu préfères être roi du Danemark ou avaler une guêpe ? Ne réponds pas. Tu préfères être enfermé avec moi ici pour l'éternité ou coucher avec ma mère ? Tu préfères saigner du cerveau ou vomir par les yeux ? Tu préfères que j'entende toutes tes pensées ou qu'un mort te parle toutes les nuits ? Tu préfères mourir à la guerre ou vivre dans la même pièce que tes parents ?

LAËRTE.– Hamlet... Tu préfères être ou ne pas être ?

HAMLET, HORATIO.– Wouhhhh !

OPHÉLIE.– Hamlet... Tu préfères que tout finisse ou que rien ne commence ?

HAMLET.– Ophélie... Tu préfères être fouillée par ton frère toutes les deux minutes ou accoucher tous les deux ans ?

LAËRTE.– Woh woh woh...

OPHÉLIE.– C'est un jeu, Laërte... (*à Hamlet*) Hamlet... Tu préfères avoir un père idiot ou un père mort ?

LAËRTE.– Ophélie!

HAMLET, *imitant Ophélie*.– C'est un jeu, Laërte...

LAËRTE, *imitant Hamlet imitant Ophélie*.– Un jeu, Laërte...

HAMLET.– Oui. Réservé aux princes. (*Ils changent de posture. À Ophélie.*) Je peux m'allonger entre vos cuisses?

OPHÉLIE.– Non, monseigneur.

HAMLET.– Je veux dire : ma tête sur vos cuisses.

OPHÉLIE.– Ah...

HAMLET.– À quoi pensiez-vous?

OPHÉLIE.– À rien.

HAMLET.– C'est bien ce qui se passe entre les cuisses d'une vierge...

OPHÉLIE.– Quoi?

HAMLET.– Rien.

Ils rient.

OPHÉLIE.– Vous êtes drôle!

HAMLET.– Drôle, moi?

OPHÉLIE.– Mais oui, monseigneur!

HAMLET.– Mais oui, très drôle! Je suis un prince de comédie, ma mère une reine de carnaval, et pourtant il n'y a pas deux heures que mon père est mort.

OPHÉLIE.– Vous croyez?

HAMLET.– Ah oui. Mort et enterré. Aussi raide dans sa tombe que son frère dans le lit de ma mère.

De son téléphone sort un rire enregistré. Ils changent de posture.

HORATIO, *citant Shakespeare*.– « Les viandes, cuites pour les funérailles, ont été servies froides au repas du mariage... »

HAMLET, *citant à son tour*.– « Économie, Horatio, économie... »

OPHÉLIE.– Mais cela fait deux mois, pas deux heures...

HAMLET.– Vous croyez? (*à Horatio*) Deux mois et pas encore oublié? Mais alors, le souvenir d'un homme lui survivra au moins... six

mois? S'il est de grande valeur! Sinon on l'oubliera, comme le petit cheval. Sur sa tombe, on a écrit –

OPHÉLIE.– La tombe du petit cheval?

HAMLET.– Sur sa tombe, on a écrit : « Hélas! Hélas! On a oublié le petit cheval! »

OPHÉLIE.– Le pauvre!

HAMLET.– Les rois ne sont pas pauvres, et c'est justice, car les pauvres ne sont pas rois.

OPHÉLIE.– Je parlais du petit cheval...

HAMLET.– Et vous?

OPHÉLIE.– Eh bien?

HAMLET.– Combien?

OPHÉLIE.– Combien quoi, monseigneur?

HAMLET.– Eh bien, combien valez-vous?

LAËRTE.– Woh woh woh...

OPHÉLIE.– Moi, je n'ai pas de prix, je vaud plus que tout.

HAMLET.– Allez, allez, multipliez votre beauté par votre nombre de vues, divisez le tout par votre âge, et vous ne serez pas loin de la vérité. Et si vous ne trouvez pas, demandez à votre père, qui est un beau maquereau, ou à votre frère.

LAËRTE.– Je ne suis pas un maquereau!

Ils changent de posture. Un temps.

HAMLET.– Laërte est un maquereau, vrai ou faux?

LAËRTE.– Faux!

OPHÉLIE.– Horatio a 420 ans.

HAMLET.– Vrai.

LAËRTE.– Hamlet écrit des poèmes à Ophélie.

HAMLET / OPHÉLIE.– Faux / Vrai.

HORATIO.– La guerre se prépare...

LAËRTE, HAMLET.– Vrai.

Institut Ophélie

**Une pièce de Nathalie Garraud
et Olivier Saccomano**

Textes et dialogues : Olivier Saccomano - Montage et mise en scène : Nathalie Garraud

Institut Ophélie a été créée le 13 octobre 2022 au Théâtre des 13 vents – CDN Montpellier avec :

Conchita Paz* (actrice), Florian Onnéin* (acteur), Cédric Michel* (acteur), Charly Totterwitz* (acteur), Lorie-Joy Ramanaïdou* (actrice), Maybie Vareilles (actrice), Zacharie Feron (acteur), Mathis Masurier* (acteur), Sarah Marcotte (créatrice lumières), Sarah Leterrier (créatrice costumes), Marie Delphin (costumière, chef d'atelier), Lucie Auclair (scénographe, constructrice), Christophe Corsini (constructeur, chef d'atelier), Serge Monségu (créateur son), Romane Guillaume (assistante à la mise en scène), Marie Bonnemaïson (régisseuse de scène), Nicolas Castanier (régisseur général), Jessica Delaunay (collaboratrice au projet artistique) et l'équipe des 13 vents.

* Troupe associée au Théâtre des 13 vents

Premier mouvement

Une pièce légèrement désaxée, formée d'un plancher, de deux cloisons et de six portes closes. Dans cette pièce, une table et deux chaises, légèrement décentrées. Arpentant les abords de la pièce, une femme répète en boucle des bribes d'un ancien rôle.

JEANNE.— «Je lève mon verre de vase à la santé de toutes les putains du Danemark... C'est ma dernière tournée, videz vos bières, adieu au music-hall, ce soir j'ouvre les jambes à la buvette du couvent... Mais le jour de ma mort, de mon internement, de mon, de mon enterrement, comme tous les jours, je serai prude, prudente, pudique, putride, pudique, je poserai pour la postérité dans ma posture de pucelle publique et les petits poètes se péteront la plume à pondre des pentamètres sur ma tombe... Oui, monseigneur. Tout l'honneur est pour moi, monseigneur. Le déshonneur aussi ? D'accord, monseigneur. Je prendrai sur moi, monseigneur. Non, monseigneur, vous avez raison. C'est vous qui prenez et moi qui suis prise. Mais oui, monseigneur. Je ne voulais pas vous offenser. Mais vous êtes drôle, monseigneur. Oui, drôle. Il y a une grande fièvre dans vos gestes... Le seigneur Hamlet s'occupe bien de moi, vous savez. Il m'a demandé l'autre jour si j'avais une âme... Alors je cherche, je cherche. Avec un miroir. Non, l'idée n'est pas d'Hamlet. C'est une recherche assez solitaire, vous savez... Monseigneur Hamlet m'a parlé d'un certain endroit où mon âme pourrait se trouver, j'ai regardé pendant des heures, mais je vous assure que je n'ai rien vu... À certaines heures, m'a-t-il dit, à certaines heures seulement... Comme les prodiges... »

Elle s'immobilise, dos au public. Elle regarde la pièce, puis le public. Elle entre dans la pièce, se place au centre, se retourne vers le public. Elle relève le bas de sa robe.

Vous voyez une femme. Elle porte une robe d'un autre temps ou d'une autre femme. Ses pieds sont nus. Vous ne savez pas son nom. Vous ne l'avez jamais vue. Elle se tient au centre d'une pièce vide dont les murs forment un angle à l'arrière-plan. Derrière elle, on voit plusieurs portes, fermées, et aucune fenêtre. La

lumière tombe des hauteurs en ligne droite et s'écrase sur le sol. La musique est de plus en plus forte.

Au loin, une valse (Mascarade, d'Aram Khatchatourian). Jeanne s'assied à la table, éclaire son visage au briquet. La lumière baisse. Elle tourne son visage vers le public. Elle prend la pose.

Vous voyez une femme. Seule. Ses cheveux sont noirs, courts, son regard est sombre. Vous voyez ce que vous voulez voir. Vous avez tous les droits. Vous êtes les plus forts. Elle est assise à sa table, légèrement décentrée sur la gauche de la scène. Sa chaise repose sur un plancher de bois rectangulaire dont on voit les rebords. Derrière elle, une ville à la fin du jour, d'où s'élèvent sans doute un chant patriotique, une litanie de chiffres et d'offenses, l'incessant commentaire du cauchemar.

La valse se rapproche. Jeanne s'éloigne de la table, tourne le dos au public, penche la tête en arrière, entoure de ses bras un cavalier inexistant. Elle tourne son visage vers le public. Elle prend la pose.

Vous voyez une femme. Derrière elle, un paysage de guerre. On voit une route de goudron qui mène au théâtre où des hommes viennent la voir et, au-delà, une masse rouge et indistincte d'orphelins, d'organes sexuels, de propriétaires, de voitures à chevaux, de fantômes, de salariés, et par temps clair, on voit la Chine et l'Amérique du Nord. Derrière elle, tout ça, derrière elle.

La valse envahit la pièce. Jeanne valse. Passent des soldats de la Première Guerre avec fusils, gueules cassées et bouquets de fleurs, des officiels portant costumes des années 1920 avec journaux et montres à gousset, une blanchisseuse avec des piles de draps. Les apparitions traversent la pièce en diagonale, de porte à porte. Les portes s'ouvrent et se referment. Jeanne valse parmi les apparitions.

Je dois vous prévenir : ici on ne répare rien, on ne soulage personne. *(aux soldats)* Si vous vouliez boire je n'ai plus de verres, fumer je n'ai plus de feu, coucher je n'ai plus de sexe. Autant dire que les perspectives d'animation sont rabougries. Je ne vous tricoterai pas d'intrigue dont vous pourriez sortir grandis. C'est du perdant-perdant. Faites comme tout le monde : asseyez-vous et regardez dans le vide.

Passe une blanchisseuse avec une pile de draps.

(à la blanchisseuse) Attention, sous le parquet ça grouille de cafards, de fourmis et d'hommes en décomposition. (aux soldats) Je ne dis pas ça pour vous, ce n'est pas une plaisanterie douteuse, bien qu'en ce moment les choses douteuses me semblent les plus intéressantes. Par exemple, depuis quelque temps, je doute sérieusement que notre siècle puisse durer cent ans, ce qui pour un siècle ne se serait jamais vu et constitue un tel problème que nous devrions nous interdire de l'appeler un siècle.

Passent des officiels avec pipes et journaux.

Et ne me dites pas que ce n'est pas votre problème et qu'à chaque siècle suffit sa peine. Moi, en tout cas, je ne collerai pas la mienne dans le coffre arrière et en voiture Simone. On en a soupé des coffres arrière et des Simone, et de l'industrie automobile dans son ensemble. Non, ce que j'aimerais voir dans vos yeux vides, c'est une vaste étendue de cimetières et d'usines qui recouvre la surface du globe, avec des petits drapeaux correspondant aux différentes puissances impériales. Vous pensez que c'est possible? Le globe de vos yeux piqué de petits drapeaux, comme sur la Lune? Oui, la Lune, vous ne pouvez pas savoir, vous ne pouvez pas imaginer.

Passe la blanchisseuse avec une pile de draps.

C'est ce que j'aimerais voir, maintenant, des yeux qui ne peuvent pas imaginer, incrédules et coupables. Et sans une larme. Ça suffit, les larmes. Pas de ça entre nous. Les larmes diluent les images, leur enlèvent toute odeur, et je dois dire que sur ce point, vous êtes irréprochables car vous puez considérablement.

Jeanne s'assied à la table, à côté d'un soldat.

Cette nuit, j'ai pensé à la guerre et au Soldat inconnu et je me suis demandé pourquoi, pas pourquoi la guerre, non, ça je sais, pourquoi le Soldat inconnu dont on ravive la flamme depuis cent ans, et pourquoi sous un arc de triomphe, et pourquoi on a mis la pyramide du Louvre et l'arche de la Défense sur une ligne qui passe par cette tombe. C'est une question, non?

Passent des officiels avec pipes et journaux.

(à un soldat) Ils voudront refaire votre visage. La chirurgie faciale. Ne les laissez pas faire. On commence par l'esthétique et ça finit en contrôle de police. C'est une question, non, cette ligne? Des

Correspondance

Extraits de la correspondance de travail de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano avec les équipes artistiques et techniques d'*Un Hamlet de moins* et d'*Institut Ophélie*, de janvier 2020 à octobre 2022.

10 janvier 2020

**Lettre de NG à l'équipe d'*Un Hamlet de moins*,
six semaines avant la première session de répétitions**

Je n'ai pas vraiment envie d'écrire, c'est sûrement trop tôt, trop rapide, mais je le fais. Je me dis que reprendre un pli – la discipline – parfois, ça aide. À vrai dire, ces temps-ci, il m'est bien difficile de dire où est mon désir, la seule chose que je voudrais, c'est retrouver suffisamment de calme et de force pour *bien* travailler, sur un plateau, avec des acteurs, tout en ne sachant absolument pas ce que j'y ferais. Et ailleurs. C'est une sorte de désir aveugle qui produit quelques rêves amusants et inquiétants.

Ces derniers mois, j'ai été prise dans une tension très forte entre la position de pouvoir (de fait, qu'on le veuille ou non, c'est une position de pouvoir, et au sein d'une institution), la continuité, la constance dans la décision, la socialité qu'elle implique et la réalité du travail de théâtre qu'on retrouvait, cette expérience de plongée en abstraction et de matérialité brute, de béances et de sauts, d'oubli de soi et de bifurcations, qu'est l'épreuve de la création. Entre le raz-de-marée que produit l'activité du CDN, les questions sans cesse renouvelées d'organisation du travail, les jeux et enjeux de socialité, le flot de décisions à prendre quotidiennement qui décuplent possibilités et impasses, le sentiment d'insatisfaction permanente, qu'il soit en propre ou renvoyé par les autres... et le désir que l'épreuve soit tout entière ailleurs, libre et asociale, sur le plateau ou sur la page, il y a une tension, une contradiction, parfois tenable et fertile, parfois pas... Et dans cette tension, qui produit quelquefois colère ou découragement, il faut arriver à tenir le désir actif, pour soi, en soi, pour le travail et pour la tenue d'une politique quant à ce travail et à son organisation (au sein du CDN ou ailleurs, d'ailleurs...). C'est ce qui est le plus difficile. Aussi parce qu'il y a une peur, immense et enfantine, que ce désir s'épuise ou disparaisse.

Pour l'instant, ça tient, même infime, même informe, même obscur... Alors ici, ces quelques petits jours, discipline : lire, écrire et copier (et *Hamlet* est vraiment une très longue pièce...).

Pour les lectures, il y en a trois qui aimantent, activent, éclairent la copie-relecture d'*Hamlet* : *Vivre sans ?*, de Frédéric Lordon, *Une chambre à soi*, de Virginia Woolf, et *La Suite de l'Histoire*, de Geneviève

Fraise – qui se lisent ensemble et jettent un éclairage sur l'invention possible d'une Ophélie, sur une suite possible de l'Histoire...

Pour les pièces (celles qu'on doit écrire), j'ai commencé une courte présentation (celle qu'on doit écrire pour la production) :

Visiter Hamlet, inventer Ophélie

« Walter Benjamin dit quelque part que la première expérience que l'enfant a du monde "n'est pas que les adultes sont plus forts, mais qu'il est incapable de magie". Cette affirmation, faite sous l'effet de la mescaline, n'en est pas moins exacte. Il est probable en effet que l'invincible tristesse dans laquelle sombrent parfois les enfants naissent précisément de cette prise de conscience qu'ils ne sont pas capables de magie. [...] Voilà pour quoi il n'est pas de plus grand bonheur pour un enfant que de s'inventer une langue secrète. Pourtant sa tristesse ne provient pas de ce qu'il ignore les noms magiques, mais de ce qu'il ne parvient pas à se défaire du nom qui lui a été imposé. À peine a-t-il réussi, à peine a-t-il inventé un nom, qu'il serre entre ses mains le laissez-passer qui le livre au bonheur. Avoir un nom, telle est la faute. La justice est sans nom, comme la magie¹. »

« Chaque homme a un nom qui le tient dans sa gueule. » C'est une phrase dont je ne connais pas l'auteur, attrapée au vol dans la pièce de Lionel Dray. Ici, on commence par deux noms : Hamlet, Ophélie. Qui engendreront deux pièces.

Il y a Hamlet, d'abord, qu'on visite, comme on visiterait des caves, des dessous, les dessous du théâtre depuis trois siècles, Shakespeare, Laforgue, Bene, Müller, Koltès, Langhoff... Alors, la première pièce, c'est une étude sur Hamlet, pas la pièce : le personnage. Une visite qu'on lui rend, nous, acteurs, actrices, fils et filles d'une histoire du théâtre européen. L'album de famille feuilleté par des orphelins. Pour en finir avec cette histoire-là. Parce que c'est ce qu'Hamlet demande, l'appel qu'il lance, depuis des siècles. Et la pièce s'appellera probablement « Un Hamlet de moins », dernière phrase du *Hamlet* de Jules Laforgue.

La seconde pièce s'appelle « Ophélie », c'est une invention. Une pièce qui n'a jamais existé. Ophélie ne meurt pas, elle désobéit à la Loi-du-Nom, elle invente une langue secrète dans laquelle elle se nomme, et dans cette langue secrète fait apparaître un monde qui jusque-là nous était inconnu. Un monde où d'autres lois s'inventent. Parce que ce qu'on veut, au fond, ce qu'on désire, c'est

1 Giorgio Agamben, *Profanations*, traduction Martin Rueff, Paris, Rivages, 2005.

que le théâtre soit le lieu d'une relance permanente d'un principe de non-identité ; et que cette expérience, en train de se faire, nous aide à écrire la Suite de l'Histoire.

« Dans les suites, il n'est pas sûr qu'il soit facile de lire ce qui s'invente. Car il n'y a pas de morale de l'Histoire, et il n'est pas question de changer la fin du récit de façon vertueuse ; il faut juste se reconnaître le droit d'inventer et de s'approprier le récit en cours². »

Ça, c'est pour le dessin d'ensemble... Hamlet, lui, puisqu'il vient en premier, il me pose des problèmes auxquels pour l'instant je n'ai que peu d'hypothèses à opposer. Je vais essayer d'en dire deux ou trois.

D'abord je me dis qu'*Hamlet* (notre pièce) est forcément une farce. Une farce macabre mais une farce, qui poursuit d'une certaine manière le travail que nous avons entamé sur *La Beauté du geste*³. Farce au sens le plus classique de sa définition dans le dictionnaire : d'une part, « elle présente des situations où règnent tromperie, équivoque, ruse, mystification » ; d'autre part, « par opposition à la tragédie qui s'adresse à la noblesse, la comédie à la bourgeoisie, la farce s'adresse au peuple, son décor est simple et elle peut se jouer dans n'importe quel lieu ».

Une farce aussi parce que je crois qu'il y a une ligne à creuser, ou un arrière-plan à former, qui a à voir avec une certaine *obscénité* de l'époque qui rejoint absolument l'obscénité à laquelle Hamlet a affaire. Pour le dire autrement, si *Hamlet* est une étude sur le personnage d'Hamlet, il me semble que l'arrière-plan historique et politique dans lequel on l'inscrit est caractérisé par une forme d'obscénité : mensonge à peine déguisé de l'État au service du Capital, usage à tous crins de la peur et de la morale à des fins de manipulation des masses, contrôle policier généralisé, exploitation massive des richesses de la planète, cynisme face à des inégalités prodigieuses, à la catastrophe écologique, etc. Il s'agit d'établir un rapport entre l'obscénité à laquelle se confronte Hamlet et celle de l'arrière-plan historique contemporain, de donner forme à l'obscénité, à l'intérieur même de l'étude. Et cette forme, dont je n'ai pour l'instant aucune idée, j'ai l'impression qu'elle a à voir avec la farce. Avec deux mots et trois images, sans explications...

2 Geneviève Fraisse, *La Suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2019.

3 *La Beauté du geste*, pièce créée par la troupe en 2019. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2021.

Table des matières

5	Intervalles
9	<i>Un Hamlet de moins</i>
51	<i>Institut Ophélie</i>
93	Correspondance