

Chrystel Dupuch, doctorante

Université Sorbonne Nouvelle

Chrystel.dupuch@gmail.com

Future doctorante à la Sorbonne Nouvelle, rattachée au LIRA (Laboratoire International de Recherches en Arts), dont la thèse portera sur l'exploitation dramaturgique du tragi-comique dans les mises en scène contemporaines des pièces de Shakespeare. Professeure de Lettres dans plusieurs lycées français à l'étranger, et professeure de théâtre pour adultes et adolescents. Participation à plusieurs prix du jury lors de festivals de théâtre francophones. Actuellement installée à Zurich. Ces entretiens ont été guidés par la volonté de montrer la dimension intrinsèquement virtuelle de la mise en scène, aidée de la scénographie, qui renvoie aux acceptions philosophiques et esthétiques de la *virtualité*, sans aucun recours aux outils numériques.

Elissa Bier, scénographe

<http://www.elissabier.de/>

elissa.bier@gmx.de

Scénographe indépendante, qui vit entre Strasbourg et Berlin. Après un apprentissage des arts de l'orfèvrerie hérité de sa mère, elle se forme à la scénographie à la Hochschule für Gestaltung d'Offenbach (école pluridisciplinaire des arts visuels), puis au TNS. Assistante scénographe entre 1997 et 1999 au Deutsche Theater Hanover et au théâtre Maxim Gorki Theater de Berlin, elle s'associe à différentes compagnies et théâtres situés en France, en Suisse et en Allemagne. Elle est intervenante dans le cadre de la formation continue à la Manufacture - Haute école des arts de la scène - à Lausanne, en Dramaturgie et Performance du texte. Elissa a réalisé la scénographie du spectacle *Hamlet*, mis en scène par Éric Devanthéry au Théâtre Pitoëff de Genève en 2017, qui nous occupe aujourd'hui.

Éric Devanthéry

<https://grutli.ch/>

Metteur en scène, traducteur et dramaturge, directeur de la compagnie *Utopia*. Après une formation à l'ESAD et des études de français moderne, philosophie et anglais suivies à l'université de Genève, il met en scène des auteurs classiques et contemporains tels que Sarah Kane (*Anéantis*), Racine, Tchekhov, Shakespeare, Tennessee Williams, Sylvain Levey parmi d'autres, et reçoit le prix de la meilleure mise en scène lors de plusieurs éditions des Rencontres théâtrales suisses (adaptation des *Misérables*, *La Nuit des rois* de Shakespeare et *Les Brigands* de Schiller). Il assiste Thomas Ostermeier à la Schaubühne de Berlin en 2002. De 2015 à 2018, il dirige le théâtre Pitoëff de Genève. Depuis l'été 2024, il est le nouveau directeur des Scènes du Grütli à Genève. Il a signé la mise en scène de *Hamlet* au théâtre Pitoëff de Genève en 2017, auquel l'entretien est consacré.

Time is out of joint (Le temps est hors de soi)

Entretiens croisés avec Elissa Bier et Éric Devanthéry

Résumé : C'est en lisant l'appel à contribution de la revue InVivoArts que j'ai été immédiatement intéressée par le mot « virtualité », très à la mode depuis une bonne décennie dans les spectacles contemporains avec l'utilisation du numérique, mais dont la revue proposait une définition plus ample, philosophique, sur la matière théâtrale elle-même et qui permettait de revenir à la notion d'illusion aux prises avec la réalité du spectacle vivant. C'est ainsi que je suis tombée sur les maquettes et croquis d'Elissa Bier pour la pièce *Hamlet*, mise en scène par Éric Devanthéry en 2017. Cette scénographie mettait en relief la tragédie en marche, inéluctable, appuyée sur l'idée de doute, de suspicion, que l'on peut lire dans le matériau même de la pièce de Shakespeare puisque tout commence par un revenant. Après m'être entretenue avec Elissa, j'ai contacté Éric Devanthéry, nouveau directeur des Scènes du Grütli à Genève, pour le replonger dans sa mise en scène de 2017, et évoquer la perte de repères qui nous rapproche tous, en 2026, du personnage d'Hamlet.

Mots-clés : Spectre, Théâtre, Tragédie, Confusion, Intime, Politique, Réalité.

Abstract: It was while reading the call for contributions from the journal InVivoArts that I was immediately drawn to the word "virtuality," which has been very trendy for over a decade in contemporary performances using digital technology, but for which the journal offered a broader, philosophical definition, concerning theatrical material itself and allowing a return to the notion of illusion in relation to the reality of live performance. That is how I came across Elissa Bier's models and sketches for the play *Hamlet*, directed by Éric Devanthéry. This set design highlighted the ongoing, inevitable tragedy, supported by the idea of doubt and suspicion, which can be found within the very material of Shakespeare's play since it all begins with a ghost. After speaking with Elissa, I contacted Éric Devanthéry, the new director of the Scènes du Grütli, to revisit his 2017 production and discuss the loss of bearings that brings us closer to Hamlet's character.

Keywords: Ghost, Drama, Tragedy, Confusion, Intimacy, Politic, Reality.

Les deux entretiens ont eu lieu séparément en visioconférence, en décembre 2025 et janvier 2026.

Sous surveillance

Chrystel Dupuch : *Bonjour Elissa Bier. Est-ce que vous pouvez évoquer votre collaboration avec Éric Devanthéry qui a adapté (traduit puis mis en scène) Hamlet de Shakespeare au théâtre Pitoëff de Genève en 2017 ?*

Elissa Bier : J'en garde un très bon souvenir. Ce fut une véritable collaboration, dans le sens où Éric m'a fait totalement confiance dans les propositions que je pouvais lui faire à partir de sa traduction de la pièce de Shakespeare. Il m'a donné le texte, avec quelques indications succinctes, puis j'ai commencé à travailler selon ma méthode, c'est-à-dire comme si le texte était une partition musicale, avec un certain tempo que je voulais lui donner. Ensuite, je lui ai fait plusieurs propositions et nous en avons discuté. La première idée à laquelle nous avons pensé, qui n'a pas été suivie pour des raisons pratiques, est la prison panoptique (*panopticon*) qui a été pensée à la fin du XVIII^e siècle comme lieu de surveillance et pouvait étendre son mode opératoire à d'autres lieux publics (hôpital, école). L'idée retenue pour la pièce *Hamlet* était bien évidemment de pouvoir surveiller sans être vu (une tour centrale permet de surveiller – sans être vus - les détenus enfermés dans un bâtiment en anneau entourant ce gué). La surveillance permanente étant au cœur de la pièce : la plupart des personnages se sentent épiés et/ou jouent un double jeu (la folie d'Hamlet est-elle feinte, Rosencratz et Guildenstern surveillent Hamlet, le couple Claudius-Gertrude craignent les soupçons...). Mais c'est surtout Hamlet qui en ressort le plus fragilisé car il ne sait pas par qui il est observé, et dès le début, tout repose sur lui et la déclaration du fantôme de son père.

C.D : *Effectivement, la pièce baigne dans une atmosphère de suspicion, qui atteint les spectateurs au cœur du concept de virtualité. Cette scénographie, avortée, met en lumière le mensonge puisque l'on se sent épié, et une réalité qui échappe constamment, qui mène à des drames (mort de Polonius et mort d'Ophélie). Je poursuis avec vous Éric, à propos justement de l'image sur laquelle se clôt votre mise en scène qui est la tombe d'Ophélie. Qu'est-ce qui a motivé cette idée ?*

Éric Devanthéry : Oui, le rideau se lève à la fin sur la tombe d'Ophélie et les derniers mots de la pièce sont « Le reste est silence », c'est-à-dire qu'il existe une ambiguïté voulue sur la relation entre Hamlet et Ophélie, on ne connaît pas la nature de leur lien intime. Tout reste à

penser par le spectateur. Dans ma mise en scène, je montre la folie d'Hamlet sans décider si elle est feinte ou non, et cela se répercute forcément sur sa relation aux autres personnages et particulièrement sur sa relation avec Ophélie, qui ne comprend pas. Que cette folie soit jouée ou non, elle précipite de toute façon la tragédie. De plus, concernant le tableau panoptique auquel vous faites référence, qui était effectivement notre première idée, il y a une idée presque carcérale dans *Hamlet*, de surveillance permanente, et qui pour moi se concentre beaucoup autour du personnage d'Horatio. Le panoptisme peut ainsi prendre sens par rapport à lui, qui joue presque le rôle du double du metteur en scène au sein de la pièce, de celui qui voit, agence, sans être vu. Avec l'idée du panoptisme, il y a celle de tension maximum liée au regard, de pièce dans la pièce car les personnages sur scène se sentent observés.

C.D : *Horatio apparaît effectivement au début de la pièce dans votre mise en scène : il chante, tel le chœur, et présente la pièce en annonçant le titre, et c'est autour de lui que se regroupent les personnages de la pièce dans cette scène d'exposition. Son apparition est cependant à contre-jour et il est plongé dans la pénombre, lui conférant encore plus le rôle de metteur en scène. Elissa, par quoi avez-vous donc remplacé cette idée de surveillance, de contrôle permanent ?*

E.B : J'ai imaginé de longs rideaux translucides entourant les trois côtés de la scène et qui laissaient filtrer les silhouettes pour évoquer ce sentiment d'irréalité et de surnaturel, puisque c'est tout de même ce qui domine dès le début de la pièce avec la « présence » du spectre.

Hors sol

C.D : *Cette réalité floue participe tout à fait à ce sentiment d'irréalité car cela peut se rapporter à notre imagination, qui va guider certaines conduites. Y a-t-il d'autres éléments qui enrichissent cette notion d'hésitation entre monde actuel/réel et virtuel ?*

E.D : Nous avons pensé à une sorte de proscenium qui permettait de proposer un « entre-deux » : une plateforme relativement étroite qui s'avance de la scène dans la salle. Cette avant-scène appuie l'idée d'une sortie de l'illusion théâtrale, d'une incursion dans le monde réel. De même, nous avons créé un univers qui pourrait être qualifié de « néo-baroque », où les corps ont des singularités visibles et intéressantes. L'aspect graphique a été particulièrement travaillé : les couleurs vives (rouge et noir pour Hamlet par exemple), l'utilisation de matières inédites sur scène telles que le néoprène, le jean, le lycra (maillot de bain du père d'Hamlet), associées

à des détails vestimentaires classiques tels que la collerette, ou les manchettes, épaulettes en dentelle pour Horatio et Hamlet.

E.B : Nous avons voulu une scène immaculée, dont la blancheur puisse faire penser à un laboratoire expérimental passant de la pureté à l'horreur, avec littéralement un passé qui va éclabousser l'ensemble des personnages (le sang se répand peu à peu sur le plateau). Cet espace blanc s'apparente à une boîte blanche presque capitonnée dans laquelle on est donc surveillé en permanence. L'idée de laboratoire, qui peut devenir un amphithéâtre de médecine dédiée aux dissections, détruit l'illusion théâtrale et renvoie à la dimension spectrale. C'est donc l'image virtuelle de laquelle découle tout le drame. Toutefois, l'élément le plus important de la scénographie est un disque très lourd suspendu dans les cintres qui pouvait simuler un soleil (noir sur une face), un paravent, une table de réunion ou de banquet, un miroir. Cet élément de décor massif a permis de jouer sur certains aspects de la virtualité : lors de la scène de théâtre dans le théâtre – qu'Éric a traduit de « piège à rats » et dont il a confié intégralement le récit à Horatio, avant qu'Hamlet le remplace - nous avons placé le couple Gertrude-Claudius et la cour sur un petit plateau à l'arrière de la salle, puis le disque se retournait pour laisser la place à l'autre face – le miroir – qui permettait de voir la réaction de ceux qu'Hamlet voulait piéger sans que les spectateurs dans la salle aient à tourner la tête. Ce miroir est presque un personnage à part entière qui conditionne le jeu des acteurs car il faut jouer en fonction de lui et c'est un élément de décor extrêmement délicat à fabriquer et qui pourrait vraiment blesser les comédiens.

C.D : *L'idée de mise en abyme théâtrale se lit ici effectivement littéralement avec l'image reproduite des personnages debout sur un plateau à l'arrière de la salle ; la dimension réflexive permise par le miroir annulant la réalité physique de ceux-là. Selon Aristote, la mimésis est le fait de reproduire sur scène la réalité. Le processus même de mimésis atteint son sens le plus exemplaire ici : de vrais acteurs jouent une saynète dans la salle mais les spectateurs n'y assistent qu'à travers un miroir placé devant eux. Ce miroir est très intéressant également lorsqu'il devient une loupe : les corps baignés de sang sur scène, ainsi agrandis, se métamorphosent en éléments virtuels, atteignant une dimension surréelle. Je reviens vers vous, Éric, concernant la genèse de votre projet de monter Hamlet : comment celui-ci a-t-il pris forme ?*

E.D : J'ai traduit la pièce pour la première fois lorsque j'avais 19 ans, et j'ai été tenté pendant plusieurs années de la monter évidemment. Mais les conditions n'ont jamais été réunies pour des raisons diverses. Shakespeare est pour moi un génie absolu. Ce projet est donc ancien. Lorsque je suis devenu directeur du théâtre Pitoëff à Genève, j'ai tout d'abord monté en 2015 *La Nuit des rois*, puis j'ai décidé en 2017 de créer *Hamlet* et de faire jouer en alternance les deux pièces, avec la nouvelle traduction que j'avais faite. Pourquoi ces deux pièces, qui appartiennent au premier abord à des genres différents (tragédie et comédie) ? parce que la question identitaire est au cœur de chacune des deux. *Hamlet*, dans une version sombre, tandis que dans *La Nuit des rois*, c'est une version plus lumineuse.

C.D : *J'aimerais revenir sur l'atmosphère surnaturelle dans laquelle baigne la pièce qui, dès les premières scènes, se trouve confirmée par la réplique d'Horatio lorsque Bernardo lui demande s'il est là, sa réponse « En partie » dans votre traduction met bien en avant la question de la réalité mise à mal Horatio se constituant en « objet partiel », donc virtuel, dont Deleuze écrit qu'« une partie manque toujours à l'autre ». De plus, vous avez choisi de désigner le spectre par « ça » (it) et le questionnement sur la réalité du spectre et son usurpation d'identité est au cœur du concept de la virtualité. Qu'est-ce qui vous a poussé à choisir le pronom ça ? Peut-on parler de différenciation au sens où Deleuze l'entend (par rapport au réel) ?*

E.D : Le « ça » était pour moi, avant toute réflexion sur la conscience, le spectre, et par le neutre du mot, je voulais signifier l'accroche tout à fait matérialiste dans laquelle évolue Hamlet - universitaire, tel un ébranlement fondamental.

Fracture

C.D : *Dans votre note d'intention, vous avez dit que le « théâtre [avait] un pouvoir sur les hommes ». Quel est ce pouvoir, que vous évoquez plus particulièrement par rapport à Shakespeare ?*

E.D : Il change la société. Disons qu'il change plutôt les individus qui forment la société. La citation la plus importante est certainement « Time is out of joint », que l'on peut traduire par « Le temps est hors de soi ». Il existe une triple résonance à cette formule quant à Hamlet : tout d'abord, lorsque la pièce a été représentée à l'époque de Shakespeare, c'était un véritable tournant historique car nous passons du Moyen-Âge à la Renaissance et donc nous allions vers

une plus grande rationalité et il est capital dans cette pièce de se poser d'emblée la question du surnaturel du type « Comment traiter une information qui me semble être fausse ? », que ce soit du point de vue d'Hamlet ou du point de vue des sentinelles ou d'Horatio, ensuite j'ai eu envie de retranscrire en filigrane la chute du mur de Berlin qui renvoie à la fin d'une ère, et enfin le fait est que nous ne parvenons toujours pas à entrer dans le XXIème siècle. Notre siècle piétine. Il n'y a pas d'ancrage dans une réalité. D'ailleurs, le rôle du spectre dans la pièce est de l'ordre du souvenir qui entrave l'entrée dans un avenir : le spectre ne dit rien d'autre à Hamlet que « Souviens-toi de moi », qui est de l'ordre de l'intime du personnage, et du spectateur en même temps.

To be

C.D : *Deleuze écrit dans Différence et répétition que les « objets réels sont soumis à la loi d'être ou de ne pas être quelque part, mais que l'objet virtuel a pour propriété d'être et de ne pas être où il est, où qu'il aille ». La virtualité est au cœur de la pièce de Shakespeare dans ce sens car la réalité et le virtuel s'entrechoquent : le surnaturel lié au spectre du père d'Hamlet est heurté par la traduction que vous avez faite de la première réplique de la pièce « Who's there ? ». Pouvez-vous en dire davantage sur cette traduction ?*

E.D : Oui, tout à fait, j'ai opté pour une phrase qui contient un sens ontologique, et qui résonne avec la tirade d'Hamlet « To be or not to be » ; j'ai donc décidé de traduire par « Qui est là ? » au lieu de « Qui va là ? ». L'idée de transcendance était pour moi bien plus riche. Ainsi, dans le fameux monologue d'Hamlet, j'ai traduit le « To be or not to be » en modifiant la place de la virgule, qui avait été ajoutée bien après les représentations de la pièce, donc de façon artificielle et selon moi, qui ne rendait pas compte de la résonnance de ces premiers mots ; j'ai donc établi ma traduction à partir de « To be or not, to be », ce qui a donné : « Etre ou pas, être ». De cette façon, je mets l'accent sur le verbe être, sur le « comment être », comment réagir surtout pour Hamlet, lorsqu'il se retrouve face à l'impensable, le surnaturel du spectre de son père.

C.D : *Il me semble que la figure du spectre représente par excellence celle de l'ontologie que vous avez évoquée plus haut (science de l'être) ou celle de l'« hantologie » (ou science de la hantise) que propose Jacques Derrida dans Spectres de Marx. L'idée serait en effet que la réalité est essentiellement multiple, presque incohérente. Cela rejoint ce que vous souhaitez montrer dans votre mise en scène : Hamlet ne sait pas « comment être », au sens d'agir, à partir*

du moment où il est sous l'emprise du fantôme de son père. C'est ce que vous écrivez d'ailleurs dans votre note d'intention, je vous cite : Tous les jours les médias et les réseaux sociaux nous abreuvent de plus ou moins d'horreurs. On les connaît, on les voit, et souvent on se trouve impuissants face à l'ampleur de la tâche. Dans cette disjonction des temps, de l'histoire et du monde (le nôtre), nous sommes les héritiers de Shakespeare et de Marx. C'est notre héritage européen.

A propos du « piège à rats », de la scène de meurtre jouée par des comédiens et reproduite par le miroir suspendu sur scène, vous avez décidé de choisir des extraits de Hamlet-Machine de Heiner Müller. Pourquoi avoir fait ce choix ?

E.D : J'ai choisi le premier et le dernier fragment de cette pièce de Heiner Müller dans lesquels Hamlet se met en scène. Je voulais créer une ambiguïté qui renvoie au « théâtre dans le théâtre ». Et j'ai également imaginé la castration d'Hamlet dans le dernier texte.

C.D : Dans le texte de Müller, il est possible de parler de hantise (politique, mais une hantise tout de même). Est-ce que l'on peut pousser la réflexion et dire que le fantôme du père d'Hamlet le hante à tel point qu'il se dédouble – dans les deux fragments que vous utilisez –, et donc que la virtualité a des conséquences ? Car un spectre est le contraire d'un mort définitivement mort : il n'a pas de corps, pas de lieu fixe, et c'est un revenant, si bien qu'Hamlet ne peut pas en faire le deuil et retourner à la réalité.

E.D : Certainement, disons pourquoi pas. C'est surtout l'idée du faux qui joue à travers cette pièce dans la pièce, puisque dans l'extrait de Müller, Hamlet dit « Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. ». Il subsiste une ambiguïté sur la folie du prince et c'est ce que je voulais garder comme idée jusqu'à la fin.

C.D : Je vous remercie, tous les deux, pour cette plongée hors du temps, puisque cette création de Hamlet a déjà quelques années, mais cette pièce porte peut-être en elle la trace d'une mémoire collective, qui de quelque manière que ce soit, vient nous hanter.