

À PROPOS DE TROIS ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DE PIÈCES DE SHAKESPEARE

HAMLET DE LAURENCE OLIVIER

Certainement le plus célèbre des films à partir d'une pièce de Shakespeare. Le ton est donné dès l'ouverture quand Olivier prononce ces mots : « This is the tragedy of a man who could not make up his mind. »¹

Cela soulève déjà la question de l'interprétation et de la fidélité par rapport à la pièce. Olivier aborde en effet la tragédie sous un angle psychologique prononcé. Le monde est peut-être chancelant, mais il l'est d'abord pour Hamlet, homme seul dont le regard voit sans voir : au-delà du visible ou vision intérieure ? La voix aussi est intériorisée, tout en douceur et en chuchotement, blessée et mélodieuse – parfois elle frémit et vibre, emportée par un sursaut de l'âme : la voix articulée alterne avec la parole silencieuse, dans les monologues ; le héros est pensif ou se parle à lui-même, il est son propre confident. L'acteur aussi est son propre metteur en scène, tant le film tourne autour du propre drame de Hamlet, de ses conflits personnels, de ses sentiments pour Ophélie à qui il voue un amour pur et absolu, de ceux qu'il porte à sa mère, non moins entiers mais plus charnels, à cause du lien maternel. Or si l'absolu de l'amour est devenu fragile comme le verre, quel sens ont désormais les déclarations de la foi la plus totale ? Le film est bâti sur les attermoissements d'un héros velléitaire, tenté par le vide devant la brutalité et l'inconstance humaines, prisonnier de ses doutes, tourné sur ses propres faiblesses mais capable de violence frénétique et soudaine.

Le film suit la construction de la pièce² mais des épisodes secondaires se sont élagués : Rosencrantz et Guildenstern sont absents, ainsi que les ambassadeurs norvégiens et Fortinbras ; Horatio et Laërte paraissent toujours à la périphérie, bien que le duel final soit un éblouissant numéro d'escrime digne de Douglas Fairbanks. Mais tout cela concourt à donner à Hamlet une place encore plus centrale dans le carré des deux femmes, de Polonius et du roi Claudius.

Lorsqu'il joue Hamlet, Olivier est déjà quadragénaire ; mais teint en blond, d'apparence juvénile, son âge ne le trahit pas au cinéma ; cela lui confère davantage de maturité dans la pensée et plus de gravité dans les tourments. Cependant, entre les bras de sa mère³, la situation se révèle troublante : un des grands moments du film est cet affrontement entre la reine Gertrude et son fils.

La qualité psychologique du drame est portée par la qualité esthétique du film tourné en noir et blanc, le jeu expressif de la lumière, de la semi-obscurité et des ombres centre davantage le drame sur les brumes de l'esprit et la nuit intérieure. Les masses sombres des murailles d'Elseleur battues par l'écume blanche des flots rendent pesante cette prison qu'est le Danemark pour son prince. Parfois un projecteur rasant les visages souligne les traits trop soucieux et dramatise le masque.

La densité de la solitude est aussi rendue par ce jeune homme vêtu de noir qui déambule dans une forteresse déserte entourée d'une mer tumultueuse ; il erre d'une salle à l'autre, parcourant un dédale de corridors, de volées d'escaliers, de chemins de ronde ; la caméra se déplace ainsi, passant sous une suite de portes voûtées étendant la profondeur du champ jusqu'à l'abîme ; par moments, elle s'arrête sur un trône, sur un siège vide, sur le lit défait de la reine ou au seuil de la chambre d'Ophélie. De larges balayages, amplifiés par la musique de Walton et le roulement des vagues, animent l'espace, d'une manière que seul le cinéma peut créer, et mettent le spectateur à la place même de Hamlet perdu dans son vertige.



¹ « Voici la tragédie d'un homme qui ne pouvait pas se décider. »

² Olivier place le monologue après la scène du couvent.

³ L'actrice Eileen Herlie a elle-même quatorze ans de moins qu'Olivier.

Lumière dans ce décor nocturne, mouvementé-expressionniste : Ophélie est jouée par Jean Simmons, sobre, claire. Il y a dans tout le film une relation de contrepoint entre le verbe et l'image : lequel accompagne l'autre ? Le tableau de la mort d'Ophélie, rappelant la peinture de J.E. Millais⁴, est à la fois image pleine de fleurs et de rayons de soleil entre les joncs et les branches de saule, c'est le lent mouvement du ru qui pleure, entraînant avec lui les guirlandes tressées et la jeune fille qui se noie, et chant mélodieux, le plus émouvant qui soit, venu du texte de Shakespeare.

Jean-François MATHEY – *Hamlet au cinéma*, Coll. Analyses & Réflexions, Ed. Ellipses

MACBETH D'ORSON WELLES

La version filmée de *Macbeth* (1948) – le cinquième film d'Orson Welles – dérive d'une version théâtrale présentée l'année précédente à Salt Lake City, pour les fêtes du centenaire de l'Utah. Le film est réalisé avec un budget minime, comme une sorte de gageure destinée à prouver qu'on peut, avec peu d'argent et vingt-trois jours de prises de vues, faire une adaptation de Shakespeare à condition, qu'un long travail préparatoire de répétitions et de réglage ait pu se faire.

Le film ne fut guère apprécié par la critique, à cause des inégalités de sa distribution, d'un décor qui, à certains, parut monstrueux, des modifications fort cavalières apportées à la pièce de Shakespeare et de sa conception-même. En France, il fut accueilli avec enthousiasme par Cocteau, bien jugé par Bresson, qui déclara : « J'aime trop les décors vrais et les lumières vraies pour ne pas aimer aussi les fausses lumières et les décors en carton de *Macbeth* »⁵ – et vilipendé dans les *Lettres françaises* où l'on parla de « gesticulations et de hurlements d'orang-outang, coiffé d'une boîte à biscuits et prisonnier dans le carton-pierre du zoo de Vincennes. »⁶ André Bazin, d'accord en cela avec Cocteau, rend justice au film : « Ce décor de carton goudronné, ces Ecosais barbares, vêtus de peaux de bêtes et qui brandissent des sortes de lance-croix de bois nouveaux, ces lieux insolites ruisselants d'eau, dominés par des brumes qui ne laissent jamais deviner un ciel où l'on doute qu'il y ait des étoiles, forment littéralement un univers de préhistoire, non celle des nos ancêtres les Gaulois ou des Celtes, mais d'une préhistoire de la conscience à la naissance du temps et du péché, quand le ciel et la terre, l'eau et le feu, le bien et le mal ne sont point encore distinctement séparés. Macbeth est au cœur de cet univers équivoque, comme sa conscience naissante, à l'image de cette boue, mélange de la terre et de l'eau, dans laquelle le charme des sorciers l'a englué. Aussi ce décor, qu'on peut trouver laid, évoque-t-il du moins par l'espèce de drame tellurique dont il révèle les métamorphoses, le drame métaphysique de Macbeth. L'ambiguïté psychologique de Kane est ici totalement purifiée de ses incidences biographiques. Celle de Macbeth, enfoui dans ses crimes, mais dans lequel nous sentons pourtant palpiter un mystérieux point d'innocence, et comme la chance d'une grâce et d'un salut, transpose sur le plan plus élevé de l'éthique et de la poésie le drame initial de Kane. »⁷

André Bazin avait parfaitement saisi l'isolement, le caractère halluciné et monomaniacal du protagoniste : l'œuvre de Shakespeare est changée en un « théâtre du subconscient »⁸, le débat intérieur se transposant comme un gant retourné sur la totalité de l'image.

Le personnage est dessiné à traits épais : Welles le joue de façon rigide, insensible aux nuances de ce qui reste du texte shakespearien, de sorte que Macbeth se trouve « au centre d'un tourbillon d'activité destructrice qui évoque moins la lutte d'une volonté qui voudrait dominer que celle d'un esprit en quête



⁴ Peintre préraphaélite anglais (1829-1896) dont le tableau célèbre *La mort d'Ophélie* est exposé à la Tate Gallery à Londres. Cette peinture se trouve sur la couverture de l'édition Folio-Gallimard.

⁵ Le Figaro, 12 novembre 1948

⁶ Les Lettres françaises n°319. Cette citation et la précédente dans C. Beylie, *Macbeth ou la magie des profondeurs*, Etudes cinématographiques n°24-25, 2^e trimestre 1963.

⁷ André Bazin, *Orson Welles*, Paris 1972, p. 90-91

⁸ Joseph McBride, *Orson Welles*, Londres 1972

de clairvoyance »⁹. Chez Shakespeare, les sorcières sont des entités certes maléfiques, mais complexes. Leur relation à Macbeth est équivoque, et l'in ne saurait dire si elles cherchent la destruction de Macbeth ou se servent de lui pour créer le chaos dans le royaume. Or, au début du film, on voit les sorcières modeler une petite figure d'argile ; à la fin, la tête d'argile tombe et Macduff coupe celle de Macbeth. Ce dernier apparaît ainsi comme un instrument et une victime du mal.

Cette impression est renforcée par les modifications que Welles a ménagées dans la narration-même. Dès les premières images, on apprend qu'il s'agit d'« un complot contre la loi et l'ordre chrétiens, fomenté par des forces liées au chaos et utilisant des hommes ambitieux pour réaliser leur dessein. L'opposition entre les forces néfastes, ou païennes, et le monde chrétien est renforcée par la création d'un personnage qui n'existe pas chez Shakespeare, un prêtre, dont le rôle est d'exhorter Duncan à renoncer au Diable. C'est dans le cadre de cette opposition primitive entre un paganisme redoutable et un christianisme décoré d'images sinistres que Macbeth cherche et trouve son destin – tout le poussant, en apparence, vers le but qu'il se donne et qu'il poursuit. La pièce – l'une des plus courtes de Shakespeare – est coupée en maints endroits, de sorte que les événements se bousculent dans le décor fuligineux. Le débat moral est presque entièrement esquivé – Macbeth glissant le long d'un toboggan sinistre. Joseph McBride juge que Macbeth « est ainsi dépouillé de l'ambiance tragique qui est celle des autres héros de Welles et que sa lutte n'est que pathétique »¹⁰ – ce qui correspondrait à l'idée de Welles selon laquelle Shakespeare a écrit des mélodrames plus que des tragédies. Il reste que Bazin décèle dans le Macbeth de Welles « un mystérieux point d'innocence, et comme la chance d'une grâce et d'un salut », et que Welles lui-même affirme que sa créature n'est pas « un pur instrument du mal parce que c'est un chrétien. Les forces du mal luttent pour se rendre maître de lui, mais la lutte n'est pas victorieuse au début du film, et elle ne l'est même pas à la fin. Car à la fin, il lutte encore – appartenant au monde chrétien – pour son intégrité. Le fait qu'il est détruit par le mal ne signifie pas qu'il soit un jouet du mal... (Son libre arbitre) Il tente de l'utiliser et des forces plus puissantes que lui – une femme à la personnalité plus ample, des forces historiques et le reste – l'emportent sur lui. Mais il n'est pas un simple instrument qui marche vers son destin »¹¹.

Il semble donc que l'intention de Welles ait été, en plaçant Macbeth au cœur d'un conflit vaste et douteux, de ménager la possibilité, pour le public, de ressentir à la fois de la terreur et de la pitié. Bien que le son n'y soit pas satisfaisant et la diction parfois déplorable, bien qu'aucun des acteurs ne parvienne à s'imposer face à Welles lui-même, et qu'enfin la relation à l'œuvre de Shakespeare soit fort distendue, le film conserve, après des années, une complexité et un pouvoir surprenant.

Richard MARIENSTRAS – *Orson Welles, interprète et continuateur de Shakespeare*, Revue Positif n°167 – mars 1975

Welles et Shakespeare

Entre l'œuvre shakespearienne de Welles et ses autres films, les relations thématiques et formelles sont si nombreuses qu'il faudrait une étude spéciale pour les décrire. Il faut rappeler pourtant certaines sympathies évidentes. Ici et là, les personnages évoluent dans un système significatif dont les cadres éthiques sont fortement marqués. A ces données éthiques, au demeurant complexes, tout se subordonne – la poésie, les images, les personnages. Quoi que Welles puisse dire sur les aspects tragiques ou mélodramatiques de Shakespeare, c'est du côté de la tragédie que se situent les œuvres majeurs du poète – et celles du cinéaste également. Les côtés – ou les à-côtés – mélodramatiques paraissent subordonnés et accessoires, chez l'un comme chez l'autre, Welles réalise ses films pour un public qui, selon le mot de Bernanos, a « le cœur dur et la tripe sensible » et c'est par la tripe – on le voit bien dans *la Soif du mal* – que Welles va au cœur. La mort préside à ces cérémonies – elle est comme incluse dans les séquences initiales que la fin des films répète – elle connote justement le tribut que des protagonistes plus grands que nature doivent payer pour rentrer dans le rang. Le monde des valeurs, fortement marqué (que ce soit par le contrat signé de Kane ou par le contrat implicite qui existe entre Falstaff et le Prince) est détruit par des personnages-fonction qui peuvent se confondre avec le protagoniste ou s'opposer à lui. Le temps remet les choses en place – mais à un niveau ontologique intérieur : les grandes silhouettes ne sont pas, elles ont été. Le monde qui continue est plus pauvre et moins intense. Présent parmi nous et s'éloignant de nous :

⁹ Id., ibid.

¹⁰ Id., ibid.

¹¹ Interview d'Orson Welles, 1973

Orson Welles, créateur et sosie de ses personnages, en nous imposant ses mesures, nous rappelle sans cesse qu'elles sont les nôtres.

Richard MARIENSTRAS

FALSTAFF D'ORSON WELLES

Chimes at Midnight (Falstaff) (1966), que l'on juge Outre-manche comme le chef-d'œuvre de Welles, emprunte ses éléments à cinq œuvres de Shakespeare (les deux parties d'*Henri IV*, *Henri V*, les *Joyeuses commères de Windsor* et *Richard II*) et utilise un bref extrait des *Chroniques* de Holinshed. Le travail de compression du texte est plus radical encore que dans les précédentes réalisations shakespeariennes de Welles. Avec une liberté entière, il a plié l'œuvre à son dessein, en faisant de Falstaff le principe organisateur et le foyer éthique du film. Si le découpage est aussi savant que dans les films antérieurs, il ne crée pas, entre les spectateurs et le protagoniste – ni entre l'acteur Welles et son rôle – de distance ironique ou critique. Chez Shakespeare, Falstaff occupe une position instable au regard du spectateur, si instable que certains commentateurs estiment que le prince Hal devenu roi a raison de le renier et de lui briser le cœur – c'est-à-dire de le tuer. Falstaff n'est-il pas le Vice des moralités médiévales, un principe d'anarchie et de corruption que la loi et l'ordre – mais aussi la morale spontanée – réprouvent ? Ne subit-il pas avec l'âge, avec le passage du temps, une dégradation aussi laide que corruptrice ? Mais Welles ne retient pas ces interprétations. Son Falstaff évolue moins dans le monde foisonnant de la guerre civile et des intrigues fomentées contre le premier roi lancastrien que dans un espace qui lui est propre, et autour duquel ce qui reste des complots et des multiples personnages de Shakespeare apparaît en de brèves et violentes échappées – où la lutte pour le pouvoir se présente dans une nudité entière. L'ordre et la paix du royaume, enjeu important dans les deux parties d'*Henri IV*, n'est pas vraiment thématique chez Welles, qui ne cherche guère à déceler qui, des partisans de Richard mort ou d'Henri vivant, a plus de raisons de combattre. La perspective est interne au camp des Lancastriens, Henri IV lutte parce qu'il incarne le pouvoir et qu'il est un usurpateur – et dans ce monde avide et cruel, Falstaff vieillissant est le lieu où s'est réfugiée toute la tendresse humaine. Welles dit : « Je crois que Falstaff est le seul grand personnage du monde de la fiction qui soit bon, qui soit véritablement bon. Ses défauts, me semble-t-il, sont si mineurs... Personne n'est parfait, il n'est pas une image de la perfection... mais l'essentiel de sa nature, c'est la bonté. »

Du même coup, le prince Hal (le futur Henri V) devient un « héros patriotique officiel », ce qui « le rend extrêmement ambigu ». Welles dit encore : « Il est le prince machiavélien, le fils d'un usurpateur sans titres véritables à la couronne. Il est dans l'obligation d'être un héros officiel. Et je crois que le héros obligé est l'un des êtres les moins attrayants du monde. »

Il ne le présente pas, cependant, comme un pur hypocrite : la trahison de son ami s'impose à lui, à la fois par nécessité d'Etat et par démagogie pure. Henri V est un traître à l'amitié, et le fait qu'il en souffre – Keith Baxter signale cette souffrance en une interprétation aussi mesurée qu'efficace – ne lui attire aucune sympathie.

C'est que le règne du roi qui a trahi son ami inaugure une époque nouvelle, que les scènes finales suggèrent nettement : un ritualisme froid – le visage glabre et sec du roi se détournant de Falstaff et sa silhouette couronnée et portant le spectre et le globe s'amenuisant alors qu'il avance dans la cathédrale – un commentaire ironique off, la décision du roi de combattre la France. Il n'est pas étonnant que le film commence par une réminiscence nostalgique : avant le générique, on voit Falstaff et son vieil ami le juge Shallow soupirer après les jours qu'ils ont ensemble vécus, ceux où ils ont entendu les carillons de minuit (the chimes at midnight). Puis alternent les scènes au château et celles à la taverne : dans les premières, des murs, des gibets, une raideur glacée, une vision rapide des rebelles (Worcester et Hotspur), le départ de Hotspur pour la guerre. Mêlées à cela, des images de la taverne : au souverain qui domine le château



s'oppose le roi qui domine le château s'oppose le roi qui domine la taverne, c'est-à-dire Falstaff. L'allégeance du prince hésitera – ou feindra d'hésiter – entre le père véritable et le père adoptif.

La scène, célèbre, où Falstaff dérobe de l'argent à des voyageurs pour être lui-même volé par le prince Hal déguisé, est traitée de façon presque irréelle, des silhouettes vêtues de blanc et encapuchonnées évoluant entre les arbres : c'est comme un jeu merveilleux auquel peut se livrer une époque heureuse. La bataille, qui commence dans la formalité ordonnée et chevaleresque, s'achève, après des séquences d'une violence extrême, dans la boue et l'horreur. Les contrastes se font entre ce qui est souple, agile, épais, verbeux – et la froideur des armures, les gestes mesurés des nobles, le visage savamment inexpressif du prince et la solennité du roi. Le bois des poutres, les chiffons, le ventre de Falstaff, les rires, les beuveries de la taverne apparaissent ainsi comme des images de vie, de chaleur et d'amitié.

Par une inversion étrange, c'est Falstaff qui incarne l'innocence et la générosité de la jeunesse, lui qui est si vieux – c'est le prince Hal en qui s'investit le calcul, la froideur et la trahison.

La seconde partie du film thématise le temps qui passe, l'érosion des pouvoirs mêmes de la vie : le roi est mourant, et le prince Hal dérobe la couronne : scène surprenante, puisque Henri IV bientôt se révélera un instant pour accuser son fils avant de mourir. La nouvelle de la mort du roi atteint Falstaff et Shallow vieilliss, qui évoquent à nouveau les carillons de minuit. Vient ensuite, dans la cathédrale, le moment où Henri V dans toute sa gloire renie son vieux compagnon et le bannit de Londres. On voit enfin, avant un dernier commentaire acide, une charrette emporter le gros cercueil dans un paysage hivernal, d'une mélancolie merveilleuse et insoutenable.

On a souvent parlé de l'identification de Welles à Falstaff : le film est en tout cas d'une tendresse rare, plus ample et plus soutenue que dans la Splendeur des Amberson. Welles a littéralement redonné vie à un personnage essentiel de la tradition symbolique anglaise – un personnage que la convention théâtrale ne savait plus représenter et qu'elle détruisait à chaque réincarnation par un comique facile et lourd. On comprend dès lors l'importance que les Anglais ou les Américains attachent à ce film, qu'ils considèrent généralement comme le chef-d'œuvre de Welles.

Richard MARIENSTRAS – *Orson Welles, interprète et continuateur de Shakespeare*, Revue Positif n°167 – mars 1975

[Voir toutes nos fiches pédagogiques de films](#)