

Institut polonais du théâtre, Varsovie, à l'occasion du 33e congrès de la SIBMAS : "*L'avenir en jeu. Institutions et politique de la mémoire*".

Orateur et auteur :

Annelis Kuhlmann, Professeur associé, École de communication et de culture, Université d'Aarhus. Courriel : dramak@cc.au.dk

Titre : Fantômes dans les ténèbres. Matériel d'archives autour du premier Hamlet danois (1813). Une étude de cas sur la traçabilité des débuts du Théâtre royal danois.

Aujourd'hui, je vais vous parler des fantômes au théâtre, et plus particulièrement des fantômes dans l'histoire du théâtre. Je vais vous parler de la première production danoise d'*Hamlet*, qui a été jouée au Théâtre royal danois le 12 mai 1813.

Si vous vous êtes déjà demandé ce que *Hamlet* avait à voir avec le Danemark et le théâtre danois, vous avez sans doute immédiatement pensé au château d'Elseneur. Ici, vous pouvez voir sur la diapositive une photo de nuit du château - les fantômes sont de la fête.

Lorsque j'ai commencé mes recherches sur les vestiges de cette première production, cela m'a vraiment ouvert les yeux. Et cela m'a amené à visiter différentes archives à Copenhague. Ce qui m'a le plus frappé, c'est qu'un puzzle composé de nombreuses pièces différentes, de toutes sortes et de toutes qualités, s'est agrandi au fur et à mesure du processus. Mais d'un point de vue dramaturgique, il ne s'agissait pas d'un processus d'addition qui aboutirait finalement à un résultat complet. Pour imbriquer ces pièces dans un récit plus cohérent, les études d'archives et l'analyse des représentations autour d'un événement théâtral historique ont révélé comment la présence et l'absence peuvent donner une perspective historiographique du théâtre danois. Il s'agissait d'un puzzle, où l'absence d'éléments mettrait l'accent sur une production théâtrale historique répondant à la censure et à l'idéologie dans la situation géopolitique du Danemark vers 1813.

Le contexte politico-historique de ce sujet était la monarchie absolue au Danemark, une situation gouvernementale marquée par l'exécution du médecin du roi Christian VII, Johann Friedrich Struensee, en 1772.

Struensee ne représentait pas seulement la rivalité, puisqu'il a eu une célèbre histoire d'amour avec l'épouse du roi danois, la reine d'origine anglaise Caroline Mathilde. Struensee représentait également le savoir et les idées nouvelles des Lumières européennes, des idées qui, à l'époque, étaient considérées à la fois comme étrangères et trop révolutionnaires pour la conception que les Danois avaient d'eux-mêmes en tant que centre de pouvoir.

Au tournant du XIXe siècle, la situation politique du Danemark se caractérise par une série de défaites et de désastres : la bataille de Copenhague, la guerre de Napoléon, les incendies et le virus de la variole, la perte de la Norvège et la banqueroute nationale. En l'espace d'une décennie, l'empire danois s'est réduit à une petite monarchie de maison de poupée.

Hamlet le danois, prince du Danemark

Hamlet de Shakespeare a déjà été traduit en danois en 1777 par un jeune étudiant, Johannes Boye. Comme il s'agissait d'une traduction littéraire, elle n'a jamais été mise en scène. Quelques années plus tard, l'acteur Peter Foersom, engagé au Théâtre royal danois, a commencé à traduire Shakespeare pour la scène. La première traduction de Foersom fut *Jules César*, qui fut cependant considérée comme politiquement trop dangereuse pour le public, y compris pour le roi. En revanche, le public a immédiatement manifesté un grand intérêt pour *Hamlet*, car le thème du prince du Danemark était susceptible de soutenir la monarchie.

Qu'est-ce que les études d'archives nous apprennent sur les traces de la représentation, et qu'est-ce que les traces nous apprennent sur la production ? Les notes d'un bibliothécaire norvégien sur les versions danoises d'*Hamlet* et les quelques publications de spécialistes de la littérature, datant pour la plupart de cinquante ou cent ans, voire plus, portaient sur la qualité des traductions ou sur les choix sémantiques effectués dans les traductions, comme par exemple la fidélité au vers (Anker 1971, Ruud 1918, 1920, Rubow 1939, 1961, 1951, Krogh 1964). Ces études sont sans aucun doute importantes, car elles sont présentées d'un point de vue linguistique ou littéraire. Cependant, l'analyse dramatique implique une perception qui ne se limite pas à la cartographie du territoire des pièces et à l'analyse littéraire du texte théâtral. Étant donné que la représentation théâtrale et, par conséquent, l'analyse de la représentation sont considérées comme l'épine dorsale des études sur l'histoire du théâtre, j'ai décidé d'aborder les sources d'archives de *Hamlet* sous cet angle, en espérant que cela permettrait de mieux comprendre l'histoire de la représentation fondatrice de cette production en danois, puisque cela n'a pas encore été réalisé dans le cas de la première représentation danoise de *Hamlet*.

Sur la diapositive, vous pouvez voir le registre du souffleur. Et vous pouvez voir sur le côté droit de ce document qu'*Hamlet* a été répété quelques jours avant la première. C'était une pratique normale à l'époque.

Approche des documents d'archives

En abordant les documents d'archives, j'ai décidé d'impliquer l'analyse de la représentation et l'événement de la représentation en tant que notions autour de la réminiscence archivistique de la représentation elle-même. J'ai combiné cette approche avec des études sur les intérêts royaux et sur le répertoire du Théâtre royal danois à l'époque. Les productions alors les plus appréciées montrent qu'elles suivaient les modes contemporaines du médiévalisme, les images des décors étant issues de la mythologie nationale danoise la plus célèbre de l'histoire médiévale.

L'inventaire montre que des décors issus de projets de décor de Thomas Bruun d'après le dessin de Peter Cramer ont été utilisés dans au moins trois autres productions notables : *Herman von Unna* (1799) de A. F. Skjöldebrand, ainsi que la chambre du lieutenant et celle de la reine dans *Dyveke* (1797) de Ole Johann Samsøe, et une chambre de *Niels Ebbesen* (1797) de C.L. Sander (Henriques 1948, 69). Les images de ces trois productions impliquent en quelque sorte une conception de la mythologie nationale qui, en faisant résonner des tropes maîtres, met l'accent sur des tournants significatifs dans la production d'*Hamlet*. Cet aspect visuel d'*Hamlet* avait pour fonction de maintenir la tragédie de Shakespeare en tant que mythe national danois, soutenant le règne du roi Frederik VI, qui avait finalement repris le trône de son père fou, le roi Christian VII, décédé en 1808.

Sur la diapositive, vous pouvez voir le dessin de Cramer, appelé "Le Capinet", qui devait également être la chambre de la reine.

Le but de mon approche est d'élargir l'espace de perception dans les études des vestiges de la représentation jusqu'à l'analyse contextuelle pour voir comment, dans ce cas, le remaniement de la pièce pour la représentation révélerait de nouvelles corrélations entre la liberté d'expression artistique et le reflet politique du pouvoir royal.

Cela conduit à une interprétation de l'absence au niveau fictionnel comme une sorte de miroir politique du pouvoir royal.

Absence de scènes romanesques - pouvoir politique, liberté artistique et relations amoureuses

La situation géopolitique du Danemark s'est reflétée dans le remaniement d'*Hamlet* de telle sorte que Fortinbras a été supprimé, de même que toute mention de la Norvège, de la France, de la Pologne et de l'Angleterre. Cela signifie que les affaires étrangères, qui étaient des questions problématiques à l'époque, ont été complètement retirées de la pièce, afin de ne faire aucune allusion à la situation contemporaine.

Le fantôme, qui donne le sentiment de menaces mystérieuses de la part d'un personnage rappelant le roi, pourrait facilement désigner le roi danois comme une personne suspecte. Sur le plan artistique, le célèbre conseil d'Hamlet aux acteurs a également été supprimé. Cela signifie que le discours sur l'interprétation artistique et la réalisation du spectacle a été supprimé, comme si le miroir de la pièce dans la pièce, la Souricière, créait l'illusion que les artistes de la scène pouvaient évoquer une situation révolutionnaire dans le royaume. L'histoire d'amour de la pièce a été réduite au minimum, probablement en raison de la perte douloureuse par le roi de sa propre mère, Caroline Mathilde. Au final, le remaniement de la pièce, avec des coupes dans des niveaux fictionnels substantiels, peut être considéré comme une représentation des conflits internes de la famille royale et de la situation de la monarchie.

Il est évident que la complexité même du contenu structurel du *Hamlet* de Shakespeare, dans lequel le pouvoir royal, la liberté artistique et, bien sûr, les liaisons amoureuses peuvent avoir une incidence sur la forme critique et la signification de la représentation. La famille royale serait en effet témoin de son propre pouvoir, reflété dans une représentation royale d'*Hamlet*, qui remettrait en question la monarchie sur scène et révélerait son manque de responsabilité, se référant (implicitement) à la perception qu'a le public du théâtre de son propre monarque. En d'autres termes, le Théâtre royal danois appartenait littéralement au roi qui, depuis son enfance, élevé par sa grand-mère qui l'emmenait au Théâtre royal une fois par semaine, comprenait que son pouvoir se reflétait dans les représentations sur scène.

Les sources d'archives dans ce cas ont montré que non seulement le répertoire, mais aussi une analyse dramaturgique et contextuelle des coupures de la pièce, sont des matériaux très utiles pour comprendre la signification de cette omission. Dans ce cas, les éléments absents laissent une trace très intéressante en relation avec les questions politiques sous le règne du roi Frederik VI (Krefting, Noding et Ringvej 2015).

Non seulement les notes des manuscrits témoignent des lectures dramaturgiques et du remaniement d'*Hamlet* par le metteur en scène Frederik Schwarz et les acteurs en vue de la production, mais les registres du machiniste et les carnets du souffleur témoignent également des peintures de scène et des rideaux qui accompagnent l'ensemble de la production. Au total, ces informations permettent de

percevoir l'interprétation historique et l'imagerie scénique, dans le contexte d'une situation culturelle et politique tendue pour l'ensemble de la production et pour le Théâtre royal danois. Les coupures du metteur en scène révèlent des éléments de texte dont le maintien était controversé par la censure. Les fragments édités et supprimés restent une matérialité qui parle d'une pratique témoignant de la censure. Les fragments supprimés témoignent de sujets qui ne doivent PAS être mentionnés sur scène. En outre, l'absence témoigne également d'une dramaturgie réduite au silence qui, au Danemark, a transformé la tragédie shakespearienne en une forme légère de tragédie, encore plus légère que le *Trauerspiel* allemand (danois : *Sørgespil*), un genre adapté à la scène danoise de l'époque.

Ma méthode de recherche sur *Hamlet*, avec cette lecture dramaturgique précise du matériel d'archives, a révélé comment l'autocensure au Théâtre royal danois a éclairé les choix de production faits pour cette fameuse production théâtrale (Kuhlmann, 2022).

Dans une perspective plus large, l'objectif de cette analyse n'est pas seulement de voir comment les Lumières, au début du romantisme danois, ont contribué à éclairer le processus dramaturgique de mise en scène. Les mécanismes du *Hamlet* censuré se sont transformés en un style dominant pour la tradition danoise (ou même scandinave). Ce style a été mis en pratique jusqu'à ce que Henrik Ibsen se tourne vers le réalisme dans les années 1870, alors que les traductions et l'édition des comédies de Shakespeare par Sille Beyer avaient pris le relais pendant un certain temps et les avaient transformées en comédies légères, sous la forte influence des pièces françaises bien faites, comme les pièces d'Eugène Scribe, perçues comme un genre bourgeois éducatif, et qui étaient devenues extrêmement populaires au Théâtre royal danois sous la direction de Johan Ludvig Heiberg.

Dans cette présentation, la présente recherche a démontré que, depuis la censure de la première production danoise de *Hamlet* de Shakespeare, un style dramaturgique populaire particulier a acquis un tel pouvoir dans le paysage culturel danois que l'art de l'édition et de la mise en scène a été influencé par cette forme de composition "anti-théâtrale" et "simple", qui est devenue une caractéristique dominante de la majeure partie du répertoire du Théâtre royal danois pendant la plus grande partie du 19e siècle.

Recherche dans les archives

Le matériel expérimental de cette étude de cas a été examiné à partir des Rigsarkivet (les archives nationales danoises), des archives de la Bibliothèque royale, y compris les archives du Théâtre royal danois, de la bibliothèque personnelle de la reine Margrethe II et de la Collection royale d'art graphique (Kobberstiksamlngen). L'approche a été dramaturgique dans le sens où toutes les étapes de la production d'*Hamlet* ont été prises en compte. Presque tous les documents d'archives trouvés ont été considérés comme utiles en soi. J'ai été inspirée par les théories relatives aux nouveaux matérialismes (Schneider 2015, 2011). Schneider a mis en lumière le danger potentiel de l'identification émotionnelle dans les reconstitutions de batailles historiques et de questions politiques, mais a également attiré mon attention sur la pratique de certaines absences dans ce qui serait autrement considéré comme une banale convention.

J'ai appliqué l'analyse dramatique spectatorielle à la plus grande partie possible de ce matériel, en combinaison avec l'analyse iconographique des esquisses de toiles de fond et des dessins de costumes (Kallenbach et Kuhlmann 2019). Je considère l'interaction entre la scène et le public non seulement comme une question relevant des études contemporaines sur la représentation, mais aussi comme une question relevant des études d'archives sur les représentations du passé. Bien plus tard,

au tournant du millénaire, la boucle de rétroaction, notion inventée par Erika Fischer-Lichte, peut être considérée comme une métaphore du fait que les représentations montreraient une négociation dans la relation entre la scène et le public. (Fischer-Lichte 2008).

Sélection de références

- Anker, Øyvind. 1971. "Den første Shakespeare-forestilling på dansk. "Hamlet" på Det Kongelige Teater 1813. Et fund og litt forskning." *Fund og Forskning* 18:83-110.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The transformative power of performance : a new aesthetics*. New York: Routledge.
- Henriques, Alf. 1948. *Teatret paa Kongens Nytorv*. Kbh.
- Kallenbach, Ulla, and Annelis Kuhlmann. 2019. "Towards a Spectatorial Approach to Drama Analysis." *Nordic Theatre Studies*.
- Krefting, Ellen M., Aina Noding, and Mona R. Ringvej. 2015. "Eighteenth-century periodicals as agents of change : perspectives on northern enlightenment."
- Krogh, Karen. 1964. "Hamlet." In *Shakespeare i TV*, edited by Finlands Rundradio, Danmarks Radio and Norsk Rikskringkasting, 100-155. Stockh: tr. : Svenska Tryckeri.
- Kuhlmann, Annelis. 2022. "The First Danish Production of *Hamlet* (1813): A Theatrical Presentation of a National Crisis." In *Disseminating Shakespeare in the Nordic countries : shifting centres and peripheries in the nineteenth century. Global Shakespeare inverted*, edited by Nely Keinänen and Per Sivefors, 31-62. London: The Arden Shakespeare.
- Rubow, Paul V. 1939. *To Kroniker om Hamlet, Udg. som Særtryk for Det danske Shakespeare Selskab*. Kbh.
- Rubow, Paul V. 1951. *Shakespeares Hamlet, Kritiske og historiske Bidrag*. Kbh.
- Rubow, Paul V. 1961. *Hamlet i original og oversættelse, Festskrift udg. af Københavns Universitet ; 1961*. S.l.: Bianco Luno.
- Ruud, Martin B. 1918. "Shakespeare in Denmark." *Scandinavian Studies and Notes* 5:191-196.
- Ruud, Martin B. 1920. *Register of Shakespeares performances in Denmark*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Florence: Routledge.
- Schneider, Rebecca. 2015. "New Materialisms and Performance Studies." *TDR/The Drama Review* 59 (4):7-17. doi: 10.1162/DRAM_a_00493.