

Hamlet

**Opéra en 5 actes et 7 tableaux créé à Paris le 9 Mars 1868
Musique d'Ambroise THOMAS (1811- 1896)
Livret de Michel CARRE et de Jules BARBIER d'après la tragédie de
William Shakespeare
Dossier pédagogique réalisé par Armelle BABIN, 2009.**



DELACROIX : *Hamlet et Horatio au cimetière*

Sommaire

- 1- Le compositeur Ambroise Thomas
 - 1.1. Eléments biographiques
 - 1.2. Sa musique et son œuvre

- 2- Le sujet de *Hamlet*
 - 2.1. La tragédie de W. Shakespeare
 - 2.2. L'influence de Shakespeare sur les artistes romantiques et la représentation de *Hamlet* dans les arts du XIXe siècle

- 3- L'ouvrage musical
 - 3.1. Synopsis
 - 3.2. Le livret de Barbier et Carré en regard avec le texte de Shakespeare
 - 3.3. Personnages
 - 3.4. Musique

- 4- Pistes pédagogiques

- 5- Annexes
 - 5-1. Comparaison de textes
 - 5-2. Textes à jouer ou à chanter

1- Le compositeur : Ambroise Thomas (1811- 1896)

1.1. Eléments biographiques

Né à Metz en 1811 et fils d'un professeur de musique, **Ambroise Thomas** apprend la musique avec son père (piano et violon) en même temps que l'alphabet ! Sa mère devenue veuve l'emmène à Paris en 1827. Ambroise fait alors de brillantes études musicales au Conservatoire de Paris couronnées par le 1^{er} Grand Prix de Rome obtenu en 1832 avec la cantate *Herman et Katy*. Il compose surtout de la musique de chambre. Après son séjour à la Villa Médicis où il rencontre Ingres, il voyage en Europe. Selon les souvenirs de Léon Escudier « ce svelte jeune homme, à la voix flexible et pénétrante, ne se faisait pas trop prier quand on l'engageait à se mettre au piano. Il jouait fort bien de cet instrument, non point à la manière des virtuoses [...] mais en poète qui sait parler au cœur et trouver de fines couleurs pour peindre ses transports et ses rêves. »

Attiré par le théâtre à son retour à Paris en 1837, il obtient son premier succès à l'Opéra-Comique avec *Le Caïd* en 1849. Mais bientôt il se détourne de la verve comique sans pour autant réussir pleinement à illustrer les sujets dramatiques qui attirent son attention. Il écrira une vingtaine d'ouvrages lyriques qui ont pratiquement tous sombré dans l'oubli. Sa première approche de Shakespeare avec *Le Songe d'une nuit d'été* (livret de Rosier et De Leuwen) date de 1850 et n'arrive pas à la hauteur de son modèle : on y trouve Falstaff et Shakespeare lui-même et non Titania et Obéron. Heureusement, la musique sauve le livret d'un extrême platitude.

Son ouvrage suivant, *Mignon* (livret de Barbier et Carré, Op.-Com. en 1866), emprunté aux *Années d'apprentissage de Wilhem Meister* de Goethe, parvient en 28 ans à sa millième représentation. On y trouve un lien lointain à Shakespeare dans l'intérêt que porte Meister au théâtre du dramaturge anglais. Le succès de l'opéra n'empêcha pas des critiques acerbes au sujet d'une musique aux « tendres rengaines. Sirupeuses romances. Onctueuses cantilènes »¹.

Le Songe et *Mignon* sont encore des opéras de demi-caractère (avec des dialogues parlés).

Ambroise Thomas, fort de son succès, se tourne à nouveau vers le dramaturge anglais et destine son *Hamlet* (livret de Barbier et Carré, 1868) à la scène de l'Opéra. L'adaptation de la célèbre tragédie shakespearienne (avec une fin heureuse !) sera représentée 384 fois de 1868 à 1938. Après une longue période de silence, Thomas n'obtiendra qu'un succès médiocre avec *Françoise de Rimini* d'après Dante en 1882 puis avec le ballet fantastique *La Tempête* en 1889. Malgré ces quasi-échecs, Ambroise Thomas achève sa carrière de musicien auréolé d'une gloire que la postérité n'a pas confirmée : premier musicien récompensé par la Légion d'Honneur en 1884, élu à l'Académie des Beaux-Arts depuis 1851, il succède à Daniel Auber comme directeur du Conservatoire de Paris en 1871, fonction qu'il assumera consciencieusement jusqu'à sa mort. Conservateur et réputé égocentrique, opposé à la musique allemande, Ambroise Thomas n'a pas su reconnaître le talent de la jeune génération, celle des Bizet, Lalo, Franck et Fauré.

¹ R.Goldron, *Les débuts du Romantisme*, éd. Rencontre, Lausanne, 1966, p.48.

1.2. Sa musique et son œuvre

« Il y a deux espèces de musique, la bonne et la mauvaise. Et puis il y a la musique d'Ambroise Thomas » a dit Emmanuel Chabrier : ni bonne, ni mauvaise, la musique de Thomas est légère, facile, mélodieuse. Elle était faite avant tout pour plaire au public bourgeois du Second Empire.

Musicien romantique, Ambroise Thomas se situe à la charnière de deux styles. A la fois « dernier représentant de la longue génération de producteurs rapides qui, pendant un demi-siècle, alimentèrent avec une fécondité infatigable et peut-être excessive nos théâtres lyriques », selon Alfred Bruneau, mais également initiateur de l'évolution du **grand opéra français*** de Meyerbeer vers le **drame lyrique****, juste avant Charles Gounod. On lui doit en particulier la transition du dialogue parlé ou du récitatif vers le récitatif *arioso* et un véritable talent d'orchestrateur au service des voix. Des interprètes fameux comme Faure ou Nilsson sont pour beaucoup dans le succès d' *Hamlet* de même qu'aujourd'hui Nathalie Dessay et Thomas Hampson.

En dehors de ses opéras, Ambroise Thomas a composé quelques pièces de musique sacrée ainsi que de musique instrumentale.

*appliquant les principes de Gluck (continuité dramatique, dimension psychologique des personnages), le **grand opéra français** s'épanouit dans la première partie du XIXe siècle. Ses effets dramatiques visuels et extérieurs cherchent à impressionner le public : scènes grandioses, mouvements de masses, somptuosité des ballets, sujets historiques revus sous un angle romantique. D'un point de vue structurel, on conserve le découpage des actes en numéros faisant alterner récitatifs et airs.

après 1850, la continuation de l'opéra romantique est assurée par le **drame lyrique, pendant au *Musikdrama* allemand inventé par Richard Wagner. Des sujets historiques avoisinent contes et légendes pour se tourner plus tard vers le roman réaliste. Chœurs et ballets (emblèmes de l'opéra français depuis Lully) perdent de leur importance au profit de portraits psychologiques plus approfondis des individus. Le style *arioso* remplace de plus en plus souvent le récitatif, le rapprochant ainsi de l'air. Quant à l'orchestre, il participe étroitement à la compréhension du sujet, en soutenant le texte mais aussi en exprimant l'action, parfois à lui tout seul. La fluidité dramatique qui en découle estompe petit à petit le découpage des actes en numéros.

2- le sujet de *Hamlet*

2.1. La tragédie de William Shakespeare (1564-1616)

C'est la plus longue et l'une des plus célèbres pièces du dramaturge anglais. La date exacte de composition n'est pas connue précisément ; la première représentation se situe vraisemblablement entre 1598 et 1601. Le texte fut publié en 1603.

L'action se situe au Danemark, à Elsenour. **Acte I** : le Roi Hamlet, père du Prince qui porte le même nom, est mort récemment ; son frère Claudius le remplace et moins de deux mois après épouse Gertrude, la veuve de son frère. Le spectre du roi défunt apparaît alors et révèle à son fils qu'il a été assassiné par Claudius : il réclame vengeance. **Acte II** : pour mener à bien sa tâche, le prince simule la folie et prévient son meilleur ami, Horatio de sa feinte. Mais il semble incapable d'agir et, devant l'étrangeté de son comportement, toute la cour croit qu'Hamlet a bel et bien perdu la raison. Cette folie serait peut-être due à un mal d'amour causé par Ophélie, fille de Polonius, conseiller du roi. Polonius se propose d'espionner une rencontre entre les deux jeunes gens pour découvrir la vérité. Claudius refuse de se livrer à pareille bassesse et semble en proie à des remords. Entre temps, des comédiens sont arrivés à la cour, pour la plus grande joie d'Hamlet qui leur demande en secret de représenter « le meurtre de Gonzague » afin de confondre Claudius.

Acte III : l'entrevue entre Hamlet et Ophélie tourne mal : agressif et insultant, le prince conseille à la jeune fille d'entrer au couvent et de ne rien attendre de lui. Claudius décide alors d'envoyer Hamlet en Angleterre. Mais la représentation des comédiens a lieu et quand il est question du poison versé dans l'oreille du roi Gonzague, Claudius trahit son émotion. Hamlet exulte mais accepte de se rendre chez la Reine qui, prise de remords, veut lui parler. Apercevant Claudius en train de prier, il ne peut se résoudre à le tuer. La conversation entre Hamlet et sa mère tourne mal et Gertrude se sent menacée. Quelqu'un se cache derrière le rideau : Hamlet tire son épée et tue... Polonius qui était en train d'espionner. Hamlet dénonce à la reine le meurtre de son père mais constate que celle-ci n'y est pour rien, comme le lui confirme le spectre en une nouvelle et dernière apparition. La reine promet de garder secrète la révélation que vient de lui faire Hamlet. **Acte IV** : suite au meurtre de Polonius, le roi décide de faire éloigner Hamlet, accompagné par Rosencrantz et Guildenstern, anciens amis du prince, manipulés par Claudius : à leur arrivée en Angleterre, Hamlet doit être exécuté. Ophélie apparaît, chevelure défaite et s'exprimant de manière étrange ; Laërte réclame vengeance pour la mort de son père. On annonce le retour d'Hamlet qui a déjoué le piège anglais. Claudius propose à Laërte d'affronter Hamlet en duel avec un fleuret à la pointe empoisonnée et prépare aussi une coupe de poison. Gertrude annonce la mort d'Ophélie qui s'est noyée dans la rivière. **Acte V** : deux fossoyeurs creusent la tombe d'Ophélie et discutent sur le suicide. Hamlet passe par là et se permet quelques macabres réflexions sur les vanités terrestres. Arrive un maigre cortège dont fait partie Laërte qui s'insurge devant le rituel écourté. Hamlet comprend qui est la défunte et il se précipite en jurant l'avoir aimée, ce qui fait redoubler la colère de Laërte. Le duel est proposé et Hamlet l'accepte, bien qu'en proie à un funeste pressentiment. La cour vient assister à l'affrontement : soudainement, la Reine boit à la coupe empoisonnée, un échange des fleurets permet à Hamlet de tuer Laërte, après quoi il transperce Claudius pour enfin finir de boire la coupe de poison. Avant de mourir, il laisse le trône à Fortinbras, héritier de Norvège.

Analyse succincte de la pièce :

Tragédie de la vengeance, cette pièce doit beaucoup aux traductions anglaises des tragédies de Sénèque (1 av.J-C. ? -65) où interviennent déjà des spectres associés à la vengeance. Plus proche de Shakespeare, la *Tragédie espagnole* (1587) de Thomas Kyd fait intervenir un spectre et l'allégorie de la Vengeance en dehors de l'action, à la manière du chœur.

Le nœud de la tragédie d'*Hamlet* est l'ambiguïté qui se pose au héros : « il est impatient de connaître et de remplir en toute hâte (I,5) une mission de vengeance [...]. Pourtant, dès que le spectre a fini de parler, on le voit en proie à une agitation extraordinaire [...]. Pour ne garder en tête que l'ordre reçu, il effacera tout le reste de sa mémoire, tant qu'elle subsistera "en ce globe égaré". »² Il endosse alors le rôle de fou pour s'affranchir de sa condition princière et devenir l'interprète de pensées propres à toute l'humanité. « On y entend l'écho d'inquiétudes, d'aspirations et de déconvenues qui sont ceux d'une époque et pas seulement d'elle. »³ Pour nous rendre Hamlet plus familier, Shakespeare le fait s'exprimer en prose, surtout dans ses monologues, et lui fait jouer un rôle d'acteur (le fou) au milieu d'une véritable représentation de comédiens. Cette insertion du théâtre dans le théâtre était répandue à l'époque, surtout quand il s'agissait de faire éclater une vérité cachée. Mais si l'arrivée des comédiens va permettre à Hamlet de confondre Claudius et de vérifier les paroles du spectre, cette approche de la vérité semble le perturber davantage : il agresse Ophélie verbalement et lors de la représentation, alors que le roi simule adroitement un sang-froid, l'agitation la plus extrême envahit Hamlet. Cela le poussera à tuer Polonius à l'aveuglette, créant ainsi un nouveau drame et suscitant de la part de Laërte un appel à la vengeance... l'insidieux mécanisme est relancé. La rencontre avec Gertrude et sa disculpation par le spectre est le seul apaisement que trouve Hamlet. Mais l'idée de la mort qui l'effrayait dès le départ se mue désormais en dérision, prétexte à des descriptions macabres et ironiques sur la destinée humaine (déjà amorcées au début de l'acte III, dans le célèbre monologue "te be or not to be"). En réponse à la folie feinte du prince, la véritable folie d'Ophélie qui la pousse au suicide est une autre forme d'échappatoire que la dérision à une réalité devenue insoutenable. La présence de la mort s'accroît avec l'entrée en scène des fossoyeurs dont la représentation familière de la fosse et du pourrissement des corps de toutes conditions rejoignent finalement les préoccupations moralisantes d'Hamlet. La double manipulation de Claudius pour se débarrasser du prince (l'envoyer trouver la mort en Angleterre puis affronter Laërte en duel) n'a pour effet que de conforter Hamlet dans son bon droit pour accomplir sa vengeance. Désormais, la mort peut accomplir son œuvre destructrice : en expirant, Hamlet prend à témoin l'assistance des acteurs comme le public et les place devant la réalité d'un monde où la violence n'en finit pas d'engendrer la violence. En ayant voulu se positionner en conscience, Hamlet rend cette violence encore plus dévastatrice. Il ne reste à la fin de la pièce de Shakespeare qu'une immense désolation.

« Souvent dans son œuvre, Shakespeare a franchi la ligne invisible qui sépare la représentation d'un drame du drame qu'elle représente, le monde réel de l'imaginaire.[...] Si le poète, par la voix du héros danois, ose impliquer le public dans sa tragédie, c'est qu'il a couru le risque de rendre Hamlet exceptionnellement proche du commun des mortels. »⁴

² M. GRIVELET, *Shakespeare*, tragédies I, éd. Laffont, coll. Bouquins, 1995, p.855.

³ *idem*, p.857.

⁴ *idem*, p.863.

On peut interpréter ainsi l'intérêt croissant que suscita la pièce tout au long du XVIIIe siècle, éveillant l'esprit pré-romantique. Un mythe d'Hamlet voit même le jour au XIXe siècle, le personnage devenant indépendant de la mise en scène chez Mallarmé et chez Laforgue : « on parle d'"hamlétisme" pour désigner un air d'accablement énigmatique qui tend à se répandre dans les écrits et les attitudes [...] La critique s'attarde sur ce que la conduite du prince du Danemark a d'incompréhensible, étant donné qu'il a une mission impérieuse à accomplir, qu'il veut s'en acquitter, et pourtant ne cesse d'en remettre l'exécution à plus tard. »⁵

Une explication apparaît cependant avec Freud qui met en parallèle Sophocle et Shakespeare pour élaborer son fameux "complexe d'Œdipe". Freud conçoit un Hamlet qui, désirant sa mère, se sent virtuellement le meurtrier de son père et voit en Claudius, le véritable assassin et amant de sa mère, un autre lui-même qu'il ne peut tuer sans se tuer également. Ce dilemme dans lequel se débat Hamlet, chacun d'entre nous le vit dans le développement de sa personnalité.

2.2. L'influence de Shakespeare sur les artistes romantiques et la représentation de *Hamlet* dans les arts du XIXe siècle

Les éditions et les traductions des pièces de Shakespeare vont se faire nombreuses dès le milieu du XVIIIe siècle et tout au long du XIXe siècle. Elles vont trouver avec bonheur une correspondance étroite avec la nouvelle sensibilité artistique qui apparaît à partir des années 1770 en Allemagne, le *Sturm und Drang*. L'œuvre du dramaturge anglais est traduite en allemand entre 1797 et 1810. En France, des traductions de *Hamlet* voient le jour bien avant, au milieu du siècle (La Place, Ducis et Le Tourneur) mais elles tentent de convertir la langue originale brute en alexandrins chargés de bienséance. Entrée au répertoire de la Comédie-Française en 1769, cette version polcée de *Hamlet* sera jouée quasi annuellement jusqu'en 1860.

Quelques curieux et avant-gardistes auront la chance d'assister aux représentations des drames en anglais lors d'une tournée donnée à Paris par des acteurs anglais entre 1822 et 1827. Parmi eux, Hector Berlioz éprouve alors le choc de sa vie (après la rencontre de Virgile puis de Goethe) et tombe amoureux d'Harriet Smithson en Ophélie. Quant à Alexandre Dumas père qui avait lu la version de Ducis, il écrivit, plein d'émotion « supposez un aveugle-né auquel on rend la vue... Oh ! c'était donc cela que je cherchais, qui me manquait... des hommes de théâtre, oubliant qu'ils sont sur un théâtre... cette réalité des paroles et des gestes qui faisait des acteurs des créatures de Dieu, avec leurs vertus, leurs passions, leurs faiblesses, et non pas des héros guindés, impassibles déclamateurs et sentencieux. »⁶

Et Dumas d'entreprendre une traduction enfin plus fidèle : cet *Hamlet, prince de Danemark* est néanmoins refusé par la Comédie-Française en 1846 et ne refait surface qu'en 1886... remanié par Paul Meurice. Les essais littéraires mettent plus réellement en valeur le génie du dramaturge anglais (Stendhal fait publier en 1823 *Racine et Shakespeare*, Hugo un *William Shakespeare* en 1864) mais éloignent de la réalité de la scène...

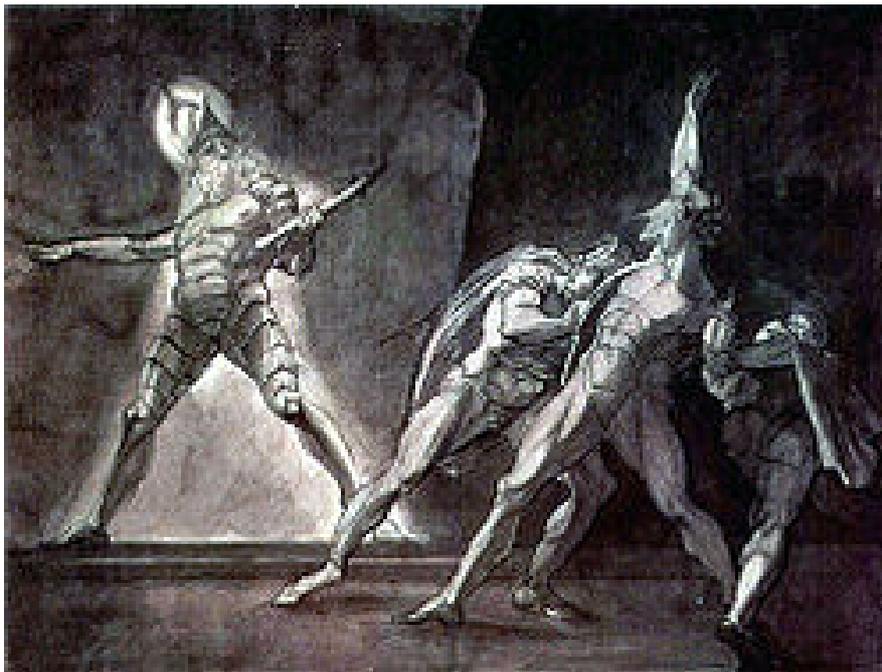
Ce qui touche les esprits novateurs et précurseurs du Romantisme dans le théâtre de Shakespeare, ce sont les thèmes communs à leurs propres préoccupations : la solitude et les tourments existentiels du héros (*Hamlet*), la question du pouvoir face aux problèmes du monde (*Le Roi Lear*), la folie qui s'empare de l'âme d'Ophélie ou

⁵ *idem*, p.864.

⁶ cité par A.TUBEUF, livret de l'enregistrement EMI dirigé par A. de Almeida, 1993.

de Lear, l'attrait de la nuit dans quasiment toutes les pièces. Mais c'est aussi un style qui rompt avec l'unité de temps et de lieu et ose le réalisme le plus trivial ou le plus grotesque : il inspirera Hugo dans *Ruy Blas* ou dans le personnage de Quasimodo de *Notre Dame de Paris*, Berlioz dans *La Symphonie Fantastique*, Wagner quand il crée les nains de la Tétralogie.

En peinture, l'univers shakespearien a également trouvé de nombreux échos. Henry Füssli (ou Fuseli en anglais, mort à Londres en 1825), dans son univers cauchemardesque, préfigure les sorcières de *Macbeth* ou *Hamlet et le spectre de son père*. John Everett Millais crée en 1852 une célèbre *Ophélie* « retenant du romantisme sa sublimation de la femme et son attachement à une nature raffinée, mais déjà symboliste en ce qu'elle élude la réalité physique de la mort et de la folie dans un non-dit qui suggère par un jeu de correspondances (repos, sommeil) l'affreuse évidence. »⁷ Le style de la peinture dépasse ici de loin le sujet, contrairement aux différents tableaux antérieurs d'Eugène Delacroix. Ce dernier s'enthousiasme pour Shakespeare au même moment que Berlioz, à partir de 1825. En dehors des gravures (dont des illustrations pour les éditions des pièces), Delacroix a peint une quinzaine de toiles inspirées par le dramaturge anglais, dont plus de la moitié se rapporte à *Hamlet*. (voir page suivante)

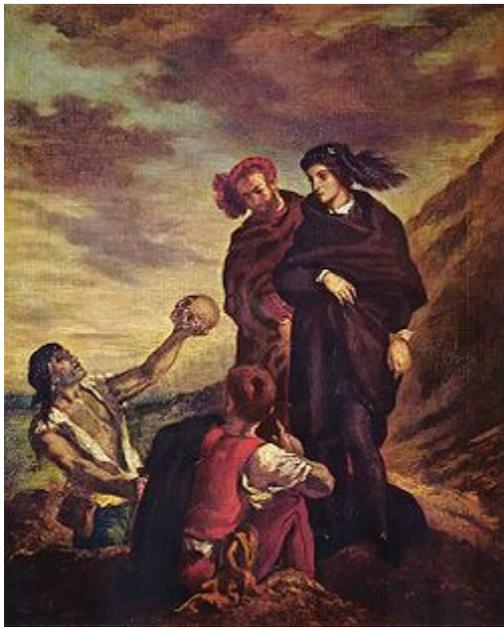


Henry FUSELI : *Hamlet et le spectre de son père*

⁷ F.SABATIER, *Miroirs de la musique*, tome II, éd. Fayard, 1995, p.75.



DELACROIX : *Hamlet et sa mère*



DELACROIX : *Hamlet et Horatio au cimetière*

Pistes pédagogiques :

1. il serait intéressant de faire comparer l'*Ophélie* de Millais avec celle de Delacroix qui lui est contemporaine : l'ambiance est plus romantique chez le maître français (couleur sombre, mélancolie due au poids de la matière) et la technique plus moderne (larges touches successives, jeux de lumière et d'harmonies).⁸

Berlioz répond à cette toile de Delacroix par une *Ballade imitée de Shakespeare* dont le texte est une traduction à peu près exacte de *Hamlet* (IV, 7) :

Auprès d'un torrent Ophélie
Cueillait, tout en suivant le bord,
Dans sa douce et tendre folie,
Des pervenches, des boutons d'or,
Des iris aux couleurs d'opale,
Et de ces fleurs d'un rose pâle,
Qu'on appelle des doigts de mort.
Chantant quelque vieille ballade,
Chantant ainsi qu'une naïade,
Née au milieu de ce torrent [...]

Si l'on retrouve au début du poème l'énumération des couleurs délicates de Millais, la suite devient plus sobre, comme le tableau de Delacroix.



Ophélie de MILLAIS-1852

La mort d'Ophélie de DELACROIX-1844



⁸ d'après F.SABATIER, *opus cité*, p.82.



Auguste PREAULT-Ophélie

2. Voici quelques autres représentations de la mort d'Ophélie à mettre en parallèle avec le poème d'Arthur RIMBAUD, extrait de *Poésies*, 1870, qui annonce plutôt le symbolisme d'Albert Samain que le visionnaire du *Bateau ivre* :

Ophélie

I

*Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
-On entend dans les bois lointains des hallalis.*

*Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir,
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.*

*Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.*

*Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid d'où s'échappe un petit frisson d'aile ;
-Un chant mystérieux tombe des astres d'or. [...]*

**Odilon REDON-Ophélie
1905**



1904



Michel CURE- *Ophélie*- 1990

On peut envisager un travail de comparaison entre le poème et les tableaux ⁹:

- Trouver des correspondances précises entre le texte et les représentations.
- Relever les sentiments qui se dégagent de chaque tableau et les insistances expressives qu'a choisies tel ou tel peintre ou sculpteur.



DELACROIX

⁹ Voir l'étude pédagogique complète sur [http:// abardel.free.fr](http://abardel.free.fr)

3- L'ouvrage musical

3.1. synopsis

Acte I

1^{er} tableau

Elseneur, au Danemark, dans la salle du trône. Le roi **Hamlet** est mort assassiné par son frère **Claudius** : deux mois seulement après ce drame resté inconnu de tous, Claudius épouse **Gertrude**, veuve du roi défunt, et va la couronner devant la cour qui fête cet événement. Hamlet, prince du feu roi, reste à l'écart de ces réjouissances, rongé par des soupçons mais doutant de lui-même. **Ophélie**, fille du chambellan de la cour **Polonius**, aime le prince mais lui reproche tendrement de la délaisser, préoccupé par ses sombres pensées. Hamlet rassure Ophélie et la rejoint dans un duo d'amour passionné. Sur ce survient **Laërte**, frère d'Ophélie, pour annoncer son départ en Norvège. Il confie sa sœur aux bons soins d'Hamlet. Ce dernier refuse toutefois de suivre les jeunes gens au banquet des noces. **Horatio**, ami intime d'Hamlet, et **Marcellus**, viennent informer le prince que le spectre du roi mort est apparu sur les remparts la nuit précédente.

2^{ème} tableau

Il va être minuit et Hamlet se hâte de rejoindre ses amis sur les remparts. Le spectre apparaît en effet, et lui apprend qu'il a été assassiné par son frère. Il ordonne au prince de venger le crime, en épargnant toutefois la reine, malgré sa complicité évidente.

Acte II

1^{er} tableau

Ophélie arpente les jardins en essayant de lire, désespérée de l'indifférence soudaine d'Hamlet à son égard. Elle voudrait quitter la cour, mais la reine l'en dissuade, espérant que la présence de la jeune fille viendra à bout de la mélancolie du prince. Elle s'entretient avec le roi de l'état d'Hamlet, craignant que ce dernier ait des soupçons quant au crime: Claudius croit qu'Hamlet est devenu fou, tout simplement, comme semblent le confirmer les propos incohérents qu'il vient tenir. Des bruits de fête au dehors annoncent l'arrivée d'une troupe de comédiens. Hamlet propose de les inviter au château. Le roi accepte, trop heureux d'offrir là un dérivatif à l'humeur morose du prince. Une idée germe dans l'esprit d'Hamlet qui demande aux comédiens d'interpréter « *le meurtre de Gonzague* » où il est question d'empoisonnement, comme pour le feu roi. Cette perspective sort soudain Hamlet de sa torpeur : il entonne une chanson bachique qu'il fait partager à ses amis.

2^{ème} tableau

Les comédiens interprètent la pièce en pantomime, pendant qu'Hamlet commente l'histoire devant la cour, en insérant ça et là le refrain de sa chanson précédente pour faire croire à sa folie. Son plan réussit quand Claudius se trahit. Hamlet accuse ouvertement le roi et réclame vengeance tandis que Claudius et la cour crient à l'offense, tout ceci dans un tumultueux final.

Acte III

Hamlet est en proie à lourd cas de conscience : la vengeance est un devoir trop pénible pour son cœur. Il médite sur la condition humaine, « *être ou ne pas être...* ».

En se rendant chez la reine, il surprend Claudius, pris de remords, en train de prier. Assurément, il ne pourrait le tuer en un tel moment. Mais il entend également Polonius demander au roi de se ressaisir ; ainsi le chambellan aurait trempé dans le meurtre... Sur ce, Gertrude entre avec Ophélie et parle de mariage avec Hamlet. Mais ce dernier rejette durement ce projet et conseille à la jeune fille de choisir le couvent. Ophélie se retire, désespérée. Aux reproches de Gertrude, Hamlet répond par ses propres reproches, comparant l'époux qu'elle a perdu à celui qu'elle s'est empressée d'épouser ensuite. Le ton monte... Hamlet accuse sa mère. Mais le spectre lui apparaît, et à lui seul : Hamlet ne doit pas condamner sa mère mais se rappeler de sa vengeance à accomplir.

Acte IV. Un site champêtre.

Des paysans fêtent le printemps au bord d'un lac par des chants et des danses. Ophélie se mêle à eux en distribuant des fleurs puis chante sa ballade de Willis. Elle croit entendre arriver son "époux" Hamlet puis se penche au dessus de l'eau en écartant branches de saule et roseaux. Elle tombe et sa longue robe blanche flotte un moment avant d'être entraînée par le courant.

Acte V. Le cimetière d'Elseneur.

Deux fossoyeurs creusent une tombe tout en débattant sur la destinée commune aux princes et aux paysans... Hamlet s'approche d'eux et leur demande pour qui creusent-ils ; ils ne savent plus... Hamlet pense à Ophélie et s'en veut d'avoir traité si cruellement la belle enfant. Laërte, de retour de sa mission, paraît alors et s'adresse durement à Hamlet qu'il accuse de la mort de sa sœur. Ils s'apprêtent à se battre quand approche le cortège funèbre. Hamlet se jette sur le cercueil d'Ophélie. La voix du spectre se fait entendre, rappelant à Hamlet son serment. Il se redresse, dénonce le crime de Claudius qu'il transperce de son épée. Gertrude ira expier dans un couvent. Et Hamlet devra vivre, quoique désespéré, pour être roi.

3.2. le livret de Barbier et Carré en regard avec l'œuvre de Shakespeare

Si la pièce de Shakespeare fut une révélation pour un Berlioz ou un Dumas, sa vérité sous de nombreux aspects restera inacceptable pour le public français du XIX^e siècle. Cela pouvait encore passer pour le poison et l'inceste, cela devenait difficile avec les fossoyeurs et le crâne de Yorick, et inadmissible avec la folie qui conduit à la mort en scène. Nous avons déjà parlé plus haut (2-2) de l'adaptation édulcorée du livret de Decis au théâtre ; il en est de même pour le livret de l'opéra réalisé par Jules **Barbier** et Michel **Carré** qui répond tout à fait à la convention du grand opéra français avec toutes ses mièvreries. Barbier et Carré avaient précédemment collaboré avec Thomas pour son premier succès à l'opéra, *Mignon* d'après Goethe, en apportant déjà des modifications à l'original. Rappelons ici quelle est la progression d'Ambroise Thomas dans son approche de Shakespeare, selon l'étude de Francis Guinle : « *Ainsi le Songe d'une nuit d'été* (1850)¹⁰, *Mignon*, *Hamlet*, et *La Tempête* (un ballet et non pas un opéra, composé en 1889), doivent, de façon centrale ou anecdotique, quelque chose à l'œuvre du dramaturge anglais. On assiste, au moins à travers les trois opéras nommés, à une évolution à la fois dans le style du

¹⁰

livret de Rosier et de De Leuwen

compositeur mais aussi dans son exploitation des thèmes shakespeariens et dans l'intégration et l'exploitation musicale de ces thèmes. »¹¹

Le songe d'une nuit d'été n'emprunte à la pièce de Shakespeare que le titre mais beaucoup d'éléments disparates à l'œuvre du dramaturge (des personnages tels que Falstaff, Elizabeth I en Titania ; des lieux comme une taverne, une forêt surnaturelle).

Mignon s'inspire des *Années d'apprentissage de Wilhem Meister* de Goethe mais l'un et l'autre des deux ouvrages ont à voir avec Shakespeare : l'un des personnages de l'opéra, Philine, est comédienne et joue le rôle de Titania dans *Le songe* mis en scène par Wilhem qui a un ami prénommé Laërte...

Hamlet est néanmoins l'ouvrage qui se rapproche le plus de son modèle et c'est aussi dans la production d'A.Thomas le plus tardif et celui qui aborde le **grand opéra**, les deux précédents n'étant que des opéras de **demi-caractère** de type opéra comique (avec des dialogues parlés entre les airs, ensembles et chœurs chantés).

Malgré cette évolution dramatique, la première différence de taille avec la pièce anglaise est l'affaiblissement du côté tragique au profit d'un sentiment mélodramatique propre au grand opéra français. En témoigne un livret qui a manifestement beaucoup déformé l'histoire originale, comme nous allons tenter de l'illustrer par des exemples précis :

- peu de morts, donc moins de sang versé : ni Polonius, ni Laërte ne sont assassinés, pas plus que les deux "compagnons de voyage" Rosencrantz et Guillester chargés par le roi de livrer Hamlet aux anglais dans la pièce et qui n'existent pas dans l'opéra.
- Le héros lui-même ne meurt pas mais est condamné à devenir roi par le spectre (qui apparaît une fois de plus dans l'opéra, c'est-à-dire une troisième fois au lieu de deux dans la pièce). Une fin tragique a cependant été écrite pour la représentation à Covent Garden : après avoir tué Claudius, Hamlet meurt pour rejoindre Ophélie.
- La modification la plus flagrante et qui justifie une fin semi-heureuse à l'opéra est la place accordée par les librettistes au couple Hamlet-Ophélie et à leur histoire d'amour, même si ce dernier est contrecarré par la mission que le spectre confie à Hamlet. Le héros est, dès le début des deux ouvrages, contrarié par le remariage de sa mère mais se présente comme amoureux d'Ophélie. Alors qu'il le fait savoir dans un poème lu par Polonius au couple royal chez Shakespeare (II,2), c'est une véritable scène d'amour qui réunit les deux jeunes gens dans le premier acte de l'opéra. Nous reviendrons sur l'analyse musicale de cette scène un peu plus loin, mais son intensité rend plus importante encore l'incidence qu'aura le changement subit d'attitude d'Hamlet sur l'échec de cet amour. (**voir textes des deux versions en annexe**)

« Cette fin semi-heureuse représente un moyen terme entre une solution finale qui consiste à voir l'amour triompher et celle dans laquelle le héros éponyme aussi trouve la mort, victime de sa propre soif de vengeance. »¹²

- La folie d'Ophélie est mise en scène de manière beaucoup plus spectaculaire dans l'opéra où elle occupe un acte entier. Ceci bien-entendu au bénéfice des prouesses vocales destinées à la cantatrice. La

¹¹ F.GUINLE, *La comédie shakespearienne en France. De la fête impériale à la Belle Epoque*. Ed.univ. Lyon, 2003, p.88.

¹² *idem*, p.92.

mort d'Ophélie y est chantée alors qu'elle n'est qu'évoquée dans la pièce. Précédemment, sa lecture d'un livre tout en épiant Hamlet au début de l'acte II de l'opéra ne se résumait chez Shakespeare qu'à une courte intervention de la jeune fille, effrayée par le trouble du comportement qu'elle venait de percevoir chez le prince.

- Le personnage de Laërte est ami d'Hamlet dans l'opéra : quand il part pour Paris, il lui confie sa sœur en toute confiance, alors que chez Shakespeare, il met en garde Ophélie contre la cour que lui fait le prince. Certes, dans l'acte V des deux ouvrages, les deux jeunes gens s'affrontent dans le cimetière et croisent le fer ; Hamlet est blessé. Rien cependant du duel organisé par Claudius qui se termine en massacre.
- Enfin, quelques détails de mise en scène : la scène des comédiens jouant "*le meurtre de Gonzague*" se place immédiatement après leur arrivée à Elsenour, dans l'acte II de l'opéra alors qu'elle se déroule dans l'acte III de la pièce ; le poison qui tue Gonzague (ou Hamlet père) est versé dans son oreille chez Shakespeare au lieu de l'être sur ses lèvres chez Thomas

3.3. personnages

Nous nous intéresserons exclusivement à ceux du livret de l'opéra, maintenant que la comparaison avec la pièce originale a été établie.

Hamlet, prince de Danemark, *baryton*

Ophélie, fille de Polonius, *soprano*

Gertrude, reine de Danemark et mère d'Hamlet, *mezzo soprano*

Claudius, roi de Danemark, *basse*

Laërte, fils de Polonius, *ténor*

Le spectre du feu roi, *basse*

Marcellus, un officier, *ténor*

Horatio, ami d'Hamlet, *baryton*

Polonius, chambellan du roi, *baryton*

Premier fossoyeur, *baryton*

Deuxième fossoyeur, *ténor*

Des comédiens

Nous remarquons dans le choix des voix, une domination des tessitures graves qui assombrit particulièrement la partition, et que seule la voix d'Ophélie vient éclairer. Initialement, Ambroise Thomas voulait jouer le jeu de la convention et confier le rôle-titre à une voix de ténor. Mais le choix du grand baryton Faure lui fit réécrire le rôle pour cette tessiture, habituellement dévolue aux frères ou aux compagnons. Les ténors de la partition ont des rôles secondaires.

3.4. musique et analyse générale

Nous avons déjà souligné dans 1-2 l'ambiguïté de la qualification du style d'Ambroise Thomas, à la fois réformateur du grand opéra et garant d'un certain académisme. Comme le dit justement F. Guinle, « la tentative d'Ambroise Thomas de renouveler l'opéra français, de lui donner un sang neuf, une vie nouvelle, sans tomber ni du côté des Italiens (et de Verdi en particulier), ni du côté de Wagner, ne sera pas comprise de la critique, alors que le public suivra assez bien... »¹³

La principale différence entre l'opéra et son modèle est le déplacement du sujet shakespearien (l'incapacité du héros à passer à l'acte de vengeance) vers l'histoire d'amour entre Hamlet et Ophélie, histoire détruite par l'obsession vengeresse du héros. Une révision vers plus de sentimentalité a donc été choisie par les librettistes, ce qui crée bien évidemment un affadissement de la tragédie. A. Thomas a réussi à inventer une musique qui corrige les faiblesses du livret. Le succès de son opéra doit beaucoup également au talent et à la personnalité des interprètes. Pour le rôle-titre, **Faure** « voyait en Hamlet son incarnation suprême, au-dessus de Don Juan même : seul de ses rôles qui lui demandât, comme artiste, tout. »¹⁴ Ophélie fut créée par **Ch. Nilsson**, « blonde et bleu ciel », puis reprise par Mary Garden, « peu vocalisatrice, mais bizarre et lunaire aussi, avec des fleurs dans les cheveux »¹⁵.

MANET : *Faure en Hamlet*



Avec *Hamlet*, Ambroise Thomas aborde enfin le **grand opéra** : les récitatifs plus chantants tendent vers l'*arioso* tout en servant la plupart du temps d'introduction aux airs. Les cinq actes comportent beaucoup de musique instrumentale, en particuliers dans les ballets « obligés » du IVème acte parfois supprimés.

L'écriture d'Ambroise Thomas est romantique dans l'utilisation d'un grand orchestre. Le sujet d'*Hamlet* se prête à un traitement grandiose. Les **cordes** installent des ambiances, soulignent le pathétique de certaines scènes et renforcent les situations dramatiques avec des trémolos et des traits, des modes de jeu particuliers

¹³ F. GUINLE, *opus cité*, p.92.

¹⁴ A. TUBEUF, livret du CD Emi Classic, p.13.

¹⁵ *Idem*

(en *pizzicato*), bien que moins diversifiés que chez Berlioz. Un rôle de soliste est parfois confié au premier violon.

Les vents sont plus individualisés selon les scènes, **cuivres** dans les marches (royales **I,1** ; chœur des comédiens **II,1** ; funèbre **V**), dans l'évocation par le spectre du statut royal usurpé **I,2** ; **bois** traités parfois même en solistes dans des circonstances particulières. Ainsi, la flûte, relayée parfois par la clarinette et le hautbois, accompagne souvent Ophélie pour contrepointer ses récits (**I,1** ; **II,1** ; **IV**) ou dialoguer avec elle dans sa folie (**IV**), comme dans *Lucia di Lammermoor*. Enfin une place de soliste est accordée au **saxophone** dans les préparatifs de la pantomime, après qu'Hamlet ait demandé à Ophélie de prendre place à ses genoux (**II,2**, à 2' de la Marche danoise). Notons que c'est la première fois que cet instrument est utilisé dans l'orchestre symphonique, avant *L'Arlésienne* de Bizet qui date de 1872.

D'un point de vue mélodique, Ambroise Thomas, utilise des motifs instrumentaux qui représentent des personnages ou des sentiments et qui reviennent. Nous pouvons les qualifier de *leitmotif* puisque leurs apparitions ne sont pas toujours identiques. Ce procédé d'écriture n'est cependant pas aussi complexe que chez Wagner.

Voici les motifs que nous avons relevés :

- trois motifs du *Prélude* général sont repris dans le *Prélude* du 2^{ème} tableau de l'acte **I**, **CD1,9** : les tremolos et chromatismes des cordes ne sont repris qu'une fois. La mélodie des cors (mesures 18 et ss) est au contraire très développée à la reprise. Enfin, la modulation de mib m en Mib M qui passe des cors aux cordes est la même.
- Le motif *d'Ophélie* est une gracieuse envolée à la flûte sur une dominante de Fa M qui sert d'introduction au duo Ophélie-Hamlet dans l'acte **I,1**, **CD1,5** (page 26)¹⁶. Il est réexposé en Mi M par les flûtes à l'entrée d'Ophélie à l'acte **IV**, **CD3, 3**, entrée annoncée par les ténors du chœur des villageois mais module en do m sur un *crescendo* inquiétant. La tête du motif est exposée en Réb M par les violoncelles quand Ophélie commence son récit quelque peu étrange puis à nouveau en Mi M mais par la clarinette, ce qui donne une couleur plus sombre à la mélodie.
- Le motif de l'amour entre Hamlet et Ophélie est tout d'abord chanté dans le duo de l'acte **I,1**, **CD1, 6** : c'est le fameux refrain « *Doute de la lumière...* » chanté d'abord par Hamlet, puis repris par Ophélie sur « *Astre de la lumière...* » (page 30). Ce motif devient instrumental et sert d'entracte au début de **II,1**, **CD1, 14**. Dans la scène de la lettre qui suit, il revient intégralement au hautbois quand Hamlet s'approche d'Ophélie en l'ignorant, **CD1, 15** (page 89). A la fin de l'acte **IV**, les cors redonnent le motif (page 308) puis Ophélie le rechante avec le texte initial d'Hamlet, au moment où elle sombre dans les eaux, **CD3, 6** (page 310).
- Le spectre est annoncé par des accords saccadés joués en *pizzicato* par les cordes, sur un rythme obstiné en fa# m, la première fois dans l'acte **I,2**, **CD1,12** (page 72) puis dans l'acte **III**, quand Hamlet s'entretient avec la Reine, **CD2, 15** (page 236). Par contre, ce motif ne reviendra pas lors de l'ultime apparition du spectre qui vient forcer Hamlet à accomplir son vœu. C'est au contraire un martèlement d'octaves en triolets qui précipite l'acte vengeur et l'épilogue.

¹⁶

Nous nous reportons à la partition éditée au Ménestrel, rue Vivienne, 2bis, PARIS.

- Le motif d'Hamlet n'est utilisé que trois fois, alors que le rôle-titre est présent dans la majorité des scènes. Ce motif annonce l'arrivée du héros pour la première fois puis à deux moments où l'attend une épreuve. Tout d'abord, dans l'acte **I,1**, après la cérémonie triomphale donnée par le Roi en l'honneur de la Reine, Hamlet apparaît enfin, d'une humeur très sombre puisqu'il a refusé d'assister à la cérémonie, **CD1, 4**. Le motif est composé d'une succession de cellules descendantes de deux ou quatre notes en mi m, joué par les cordes graves. Il introduit à nouveau Hamlet lors de l'entrevue difficile avec le Roi et la Reine dans l'acte **II,1, CD1, 19** (page 118). Il réapparaît partiellement pendant l'échange entre les trois personnages, plus tendre au moment où il est question d'Ophélie mais ironique quand Hamlet évoque la vanité de la beauté. Ce leitmotiv précède ensuite l'arrivée du héros dans le cimetière, **CD3, 7**, avant que les deux fossoyeurs ne reprennent leur chant sarcastique sur la vanité de l'existence. On n'entend le motif en mi m qu'une seule fois. Hamlet ne se doute pas de la nouvelle qu'il va apprendre, mais un peu plus tard...

L'harmonie utilisée par Ambroise Thomas est tout à fait conforme à la tradition romantique, tonale avec des accords de septième de toutes espèces, surtout diminués, des modulations aux tons de la sixte ou de la tierce supérieures, des traits ou des enchaînements chromatiques utilisés à des fins expressives. Nous avons relevé trois scènes où la modalité est utilisée volontairement pour créer une ambiance médiévale ou populaire. N'oublions pas que Shakespeare lui-même a situé l'action de sa tragédie dans un Danemark féodal :

- La mélodie qui accompagne la **pantomime** dans l'acte **II,2, CD2,4** est écrite en Sib M mais ne fait pas entendre la note sensible (page 148). Elle est soutenue à la basse par une quinte à vide en bourdon qui alterne avec un accord placé sur IV puis II. Elle est interprétée par le hautbois et la flûte. Cette mélodie est transposée ensuite sur Sol avec une quarte augmentée.
- La **ballade** d'Ophélie dans **IV, 2, CD3,4** est écrite en mi m mais utilise les deux formes de ce mode (avec sensible ou non). L'arpège ascendant sur lequel débute le chant est placé sur une pédale de Mi (page 293). Ce chant pseudo modal alterne avec des vocalises orientalisantes reprises en écho par le hautbois, cette fois-ci sur une pédale de quinte à vide sur Si et soutenues par des cymbales.
- Le chant du **premier Fossoyeur** au début de l'acte **V, CD3,7** débute en ré m et sa première phrase presque *a cappella* se termine par une cadence modale en la (page 314). La suite est tonale. Le duo page 316, cette fois-ci accompagné, procède de la même manière.

4- Pistes pédagogiques sur quelques scènes.

4.1. Prélude (3'30)

- **Ecoute préliminaire** et partielle pour ressentir l'ambiance sombre et presque effrayante de ce début : un drame va se jouer. Les élèves exprimeront comment les instruments, le tempo, les rythmes, la dynamique illustrent cette ambiance.
Registre grave, roulements de timbales, tremolos des cordes, chromatisme, crescendo et thème du cor.
- **Deuxième écoute** intégrale pour faire repérer un moment d'apaisement à 2'40 due à la modulation en Majeur sur l'apparition d'un second thème joué par les cordes.
- **Mise en pratique:** faire imaginer et créer une telle ambiance avec les voix (sirènes) et les percussions de la classe ou des objets sonores inventés (grondements, tremolos...).

4.2. Acte I, 1 : introduction (fanfare et marche puis chœur), pages 4 à 15, CD1, 2.

- **Ecoute du début** (1 mn) sans avoir précisé de titre : les élèves identifieront les cuivres et les percussions d'une fanfare royale. Nous sommes à la cour d'Elseneur, on attend sans doute l'arrivée du nouveau roi.
- **Ecoute du chœur à partir de 1'44** : le peuple et la cour acclament leur souverain. Le texte est facilement compréhensible car les voix sont homorythmiques et chantent en alternance avec la fanfare. Après une partie **A** chantée par tout le chœur en **Mi M**, vient une partie **B en do# m** adressée à la Reine par les voix de femmes et plus douce. Enfin, une partie **A'**, de même caractère que A et chantée par tous, mélange les textes des précédentes parties pour terminer sur l'éloge de la Reine.
- **Mise en pratique:** cette scène peut facilement être jouée et chantée. Déplacement et installation de « la cour » ; chant du chœur arrangé à partir des trois voix supérieures de la partition (S1, S2, T1).

4.3. Acte I, 1 : récitatif et duo d'Hamlet et Ophélie, pages 26 à 36, CD1, 5-6.

- **Ecoute du récit :**
Le récit fait entendre le motif d'Ophélie en 6/8 sur un accord de dominante de **Fa M**. La deuxième partie du motif fait entendre un chromatisme en doubles croches piquées et se termine par un trille. Tout ceci confié à la flûte représente le côté juvénile, léger et pur de la jeune fille qui s'adresse à Hamlet avec respect: « Monseigneur ! ». Suit un récit assez animé entre les deux jeunes gens qui ressemble à une dispute d'amoureux. L'orchestre, d'abord inexistant, reprend le rythme en doubles croches piquées avec le questionnement d'Ophélie puis devient plus martial et plus sérieux en modulant en **ré m**. Le discours s'achève avec une réplique d'Hamlet prolongée par un arpège de clarinette sur la dominante de **Sib M**, donc en suspens...
- **Pratique :** on peut imaginer faire jouer cet échange par deux élèves sur l'accompagnement réalisé au piano, en faisant chanter les deux premières apostrophes et parler la suite.
- **Le grand duo d'amour de l'œuvre « Doute de la lumière... » :** c'est la page romantique et sentimentale portée à sa plus haute expression! La situation ne doit rien à Shakespeare puisque cette scène n'existe pas dans la pièce. Seule une lettre

qu'Hamlet a adressée à la jeune fille et qu'elle a montrée à son père, par obéissance, atteste de cet amour. Polonius lit la lettre au Roi et à la Reine au début de l'acte II pour expliquer l'état mental du jeune homme.

Sa qualité littéraire n'a rien d'extraordinaire, mais les librettistes ont respecté la traduction des vers originaux que la musique met en valeur fort heureusement (voir annexe 5-1). Etranges, ces impératifs par lesquels notre héros demande à celle qu'il aime promise de *douter...de la lumière, du soleil et du jour, des cieus et de la terre, mais non de son amour !*

La première écoute de ce thème qui sert de refrain au duo entraînera inmanquablement l'auditeur par son allure décidée de marche aux rythmes pointés à 4 temps : Hamlet déclare sa flamme avec certitude. Mais Ophélie, elle, doute encore, comme le montre l'échange qui suit, qui module de **Sib M** à **ré m**, **Ré M** puis semble revenir dans le ton principal pour brusquement passer au ton de la tierce supérieure, **Réb M**, comme cela est fréquent dans la musique romantique. Le deuxième refrain démarre donc plus aigu, d'autant plus qu'il est chanté cette fois-ci par la jeune fille qui demande aux éléments du ciel et de la terre *d'être témoins de son amour...* Le deuxième couplet, en duo, devient plus passionné, modulant, soutenu par un accompagnement en sextolets et en tremolos : les amoureux se prêtent serment. Le troisième refrain qui ramène le ton initial est un duo où chacun des jeunes gens reprend son refrain antérieur en se répondant mais où les rythmes ne sont pas synchrones : si la phrase d'Hamlet est identique à la première, celle d'Ophélie lui oppose, par un rythme en triolets, ses dernières hésitations. Enfin, les deux voix se rejoignent à l'octave sur le même rythme et sur le même texte avant de conclure la scène par des envolées lyriques et des vocalises, dans un 12/8 tournoyant.

On peut envisager ici une **mise en scène** où un duo d'élèves interpréterait les textes des couplets tandis que les refrains seraient chantés par les garçons et les filles, en prévoyant des passages à l'octave inférieure et en se dispensant d'exécuter la coda. Sans sombrer dans un sentimentalisme ridicule, il serait intéressant de « forcer le trait » pour faire comprendre combien il est primordial que les acteurs transmettent l'émotion d'une telle scène, que l'on peut retrouver dans des productions de cinéma ou de comédie musicale et auxquelles les adolescents sont souvent sensibles.

4.4. Acte I, 2 : Esplanade du château, scène du spectre, pages 59 à 63 puis 70 à 84. CD1, 9 à 13.

- **Ecoute du prélude** sans consigne préalable : les élèves reconnaîtront sans peine la musique initiale de l'opéra, sombre et inquiétante, mais ici plus longue. Un court prolongement sur la plage suivante permettra de situer la scène : Hamlet et ses compagnons attendent la venue du spectre du Roi Hamlet.
- **Arrivée du spectre et son invocation par Hamlet** : il serait intéressant ici de faire comprendre aux élèves le rôle du chant *arioso* si caractéristique du grand opéra. On distribuera le texte des pages 11 et 12 : « *Ici, l'ombre et le deuil* » puis « *Spectre infernal !* » pour le faire jouer comme au théâtre avec la réalisation de bruitages pour évoquer le lieu, l'heure (les 12 coups de minuit), l'arrivée spectaculaire du spectre, l'effroi... La connaissance du texte ainsi réalisée rendra l'audition des extraits beaucoup plus aisée. Les élèves remarqueront que la façon de chanter cette scène se rapproche énormément de la déclamation. Il sera utile alors de se demander dans quel but le compositeur choisit plutôt de privilégier le

texte comme ici ou la musique comme dans les airs et d'évoquer ce choix qui s'est posé aux musiciens dès l'invention de l'opéra.

- **Dialogue entre le spectre et Hamlet :** procéder à l'écoute du début jusqu'à 1'15 pour faire comparer les voix. L'une semble endormie, lointaine comme celle d'un fantôme, l'autre plus présente, celle d'un vivant, Hamlet. A la fin de l'extrait, le dialogue est interrompu par une fanfare. Une seconde écoute un peu plus prolongée permettra de préciser la manière de chanter : là encore, c'est de l'*arioso* sur un accompagnement discret. Le spectre chante sur la même note pour demander vengeance tandis qu'Hamlet, plus mélodieux, le questionne. Après la fanfare qui évoque la cour, le spectre évoque le nouveau roi, toujours *recto tono* tandis que l'orchestre se met à bruire, traduisant l'angoisse qui monte en même temps que la « brise matinale ». Le spectre reprend sa plainte monocorde mais graduellement plus aigüe et plus menaçante quand il révèle le crime dont il a été victime. Remarquons l'adoucissement du ton et de l'orchestre quand il est question d'épargner la Reine pourtant complice. Revenue sur hauteur initiale, la voix du spectre s'atténue progressivement pour enfin disparaître. Resté seul, Hamlet, dans un élan lyrique, promet de venger son père mais en même temps de renoncer à la gloire et à l'amour. Cette scène peut être jouée, voire chantée *recto tono* par les élèves sur l'accompagnement au piano. On peut faire écouter en comparaison les scènes de *Don Giovanni* où apparaît le spectre du Commandeur.

4.5. Acte II,1 : dans le château.

Une sombre mélancolie s'est abattue sur le prince Hamlet, que nul ne comprend. Ophélie pense qu'il ne l'aime plus. Le roi et la reine croient qu'il a des soupçons ou bien qu'il est devenu fou.

1. scène de la lettre et air d'Ophélie, CD1, 15-16.

Ecoute seule pour faire reconnaître le motif de l'amour quand Hamlet s'approche de la jeune fille sans la regarder.

2. Acte II,1 : trio Roi-Reine-Hamlet, CD1, 19.

Ecoute seule pour entendre le motif d'Hamlet et le changement d'ambiance à l'arrivée des comédiens.

3. Acte II, fin du 1^{er} et 2^{ème} tableau : les comédiens et la pantomime.

Cette partie cruciale pour la suite du drame existe chez Shakespeare et a été conservée dans l'opéra. Une idée géniale a germé dans l'esprit d'Hamlet à l'annonce de l'arrivée d'une troupe de comédiens à Elsenour: obtenir la preuve que les paroles du spectre étaient vraies en confondant les coupables. Pour ce faire, il suffira de faire jouer un assassinat similaire à celui du feu roi. La fin du 1^{er} tableau est très joyeuse, à l'instar de l'humeur des comédiens, de par leur nature, et de celle d'Hamlet qui ébauche son projet. Le 2^{ème} tableau, inquiétant pendant la pantomime, tourne au drame et à l'affront lorsque le Roi démasqué... récupère la situation à son avantage. L'incapacité d'Hamlet à accomplir sa vengeance, dans la tragédie, est parfaitement illustrée musicalement par l'opposition entre le *tutti* de la cour qui soutient Claudius et le *solo* d'Hamlet qui reprend sa chanson bachique, dans un final d'acte autant sinon plus spectaculaire que le final de l'opéra lui-même.

Cette grande séquence peut être jouée avec des passages chantés ;

- **Récit et chœur des comédiens, pages 125 à 130, CD2,1**

Le récit introductif peut être joué ou chanté par deux solistes, le chœur chanté à deux voix (de préférence par des lycéens) et la conclusion d'Hamlet déclamée par un soliste.

- **Chanson bachique, pages 131 à 140, CD2, 2.**

La fin du refrain, « *Ô liqueur enchanteresse ! Verse l'ivresse...* » peut facilement être mémorisée par tous les élèves, sans souci de tessiture. Une fois cet extrait appris, on fera écouter la chanson en entier, de manière à en faire repérer la forme et la répartition des rôles (**refrain-soliste et chœur/ couplet soliste/ refrain idem**).

- **Pantomime, pages 148 à 157, CD2, 4.**

Cette scène, très théâtrale, peut facilement être jouée. Elle comporte quatre moments qui graduent la tension dramatique :

1. La description du Roi Gonzague et de la Reine Genièvre, très calme. Mélodie à 6/8 qui sonne modale aux bois, sur une quinte à vide, puis en tonalité mineure.
2. L'arrivée de l'usurpateur et l'assassinat, en tension croissante. Tempo plus rapide, trémolos et harmonie qui progresse par ton à chaque mesure
3. Le meurtrier qui s'empare de la couronne. Tempo rapide, vagues de sextolets, tremolos, modulations par demi-tons supérieurs.
4. Retour à la réalité, accusation d'Hamlet et effroi de la cour. Tempo ralenti puis à nouveau rapide, crescendo, agitation croissante rendue par des traits chromatiques aux cordes, un motif en triolets aux cuivres qui ponctue les invectives d'Hamlet, des sextolets.

On lira tout d'abord le texte pour faire trouver ces quatre moments puis on répartira le rôle d'Hamlet entre quatre élèves, un pour chaque moment, avec l'intervention d'autres solistes pour le Roi, la Reine, Ophélie et du chœur de la cour.

On fera écouter l'accompagnement joué au piano de ces moments dans le désordre pour faire deviner quelle ambiance correspond à chaque texte. Si on ne peut disposer d'un piano, on essaiera d'inventer ces ambiances avec les voix et les instruments à disposition. On jouera la scène avec l'un ou l'autre accompagnement avant d'écouter la véritable version enregistrée.

- **Final de l'acte II, CD2,5.**

Ecoute seule pour parfaire la pratique précédente et comprendre comment la musique illustre la coalition de la cour contre Hamlet.

4.6. Acte III, chez la Reine.

Après avoir fait lire le résumé de l'action (voir synopsis), on écoutera quelques extraits significatifs : le monologue « *être ou ne pas être* » **CD 2,7**, qui ne reprend que deux vers du célèbre texte original (voir annexe 5-1) et la fin de l'acte avec la seconde apparition du spectre chez la Reine, **CD2,15** où l'on réentend le motif du spectre et un rappel de la conclusion adoucie aux cordes lorsqu'il disparaît, comme la première fois.

4.7. Acte IV, un site champêtre, paysans et Ophélie.

Comme nous l'avons dit précédemment, cet acte est celui qui diffère le plus avec la pièce de Shakespeare (voir **3-2** et **3-3**). Les librettistes et le musicien ont mis à l'honneur le personnage d'Ophélie, seule rôle soliste pendant tout l'acte qui accorde également une place de choix au chœur et à l'orchestre. Ainsi la danse et le chœur des paysans du début (page 242) suivi d'un immense ballet qui est souvent supprimé. Nous passerons donc de la page 251 à la page 284 dans la partition, comme dans le CD. La scène suivante qui fait intervenir Ophélie se conclue également par un mouvement de valse page 289.

Il est intéressant ici de faire ressentir le contraste entre le ton naïf et bon enfant des danses, du chœur et de la première intervention d'Ophélie avec la folie qui gagne progressivement la jeune fille à partir de la Ballade et qui l'entraîne vers la mort devant un chœur devenu témoin impuissant puisqu'il ne s'exprime plus que bouche fermée dans le final.

Cet acte peut être mis en scène par les élèves qui chanteront les chœurs et imagineront une chorégraphie sur les passages dansants. Le rôle d'Ophélie ne peut être chanté, en raison des difficultés de l'écriture vocale, excepté dans la ballade, mais il peut être joué ou mimé.

- **La fête du Printemps, danse et chœur, pages 242 à 251, CD3,2.**

Une écoute initiale de la danse qui précède le chœur, sans consigne donnée, permettra aux élèves d'exprimer ce qu'ils ressentent. En comparaison avec les extraits de l'acte III, cette musique revêt un caractère tout à fait différent : joie, entrain, simplicité. On demandera ce qu'il pourrait se passer sur une telle musique. La réponse attendue est la danse qui n'a rien de comparable avec la marche noble du début de l'opéra. Les écoutes suivantes permettront de trouver les éléments rustiques de cette danse « villageoise » : la répétition de motifs courts, sur un accompagnement répété, la présence d'un refrain au rythme enlevé. On fera trouver la structure **AA BCAA' BCAA'** sur laquelle une chorégraphie simple sera inventée. Sur **A**, un accompagnement aux tambourins superposera l'ostinato de la basse avec le rythme du thème (voir partition mesures 10 à 20). On pourra y ajouter le bourdon de quinte aux xylophones. Ces éléments musicaux travaillés, structure répétitive, ostinato, bourdon permettront d'expliquer le caractère populaire de cette danse. L'écoute de la suite avec le chœur permettra de situer l'action de cet acte : à la campagne, des paysans célèbrent l'arrivée du printemps. Hommes puis femmes chantent le même texte, entrecoupés par le refrain **A** de la danse. Suit une seconde partie en chœur accompagnée par les motifs **C** et **A** de la danse. Le chœur se termine brillamment, soutenu par les vents et les percussions. L'apprentissage peut se faire comme sur la partition (ténors/garçons ; sopranos/filles) pour le début. A partir de la polyphonie, les lycéens pourront tout chanter, les collégiens les deux voix extrêmes avec des passages de la voix des basses à octavier pour les garçons.

Cette page musicale n'est pas sans rappeler les chœurs des Moissonneurs et la Farandole de *Mireille* de GOUNOD qui date de 1864. La représentation idéalisée de la classe paysanne dans cette fin de XIX^{ème} siècle français est bien dans l'air du temps.

- **Scène et air d'Ophélie, pages 285 à 292, CD3, 3.**

A écouter pour reconnaître le motif d'Ophélie en introduction et expliquer le registre de soprano *colorature*. Relever les trilles, les vocalises, les traits vers l'aigu qui illustrent l'alouette.

- **Ballade et final de l'acte IV, pages 293 à 312, CD3, 4 et 6.**

Le point commun entre ces deux numéros est la mélodie de la ballade si caractéristique par sa simplicité qui s'oppose à tous les traits de virtuosité de la soliste.

Il s'agira de montrer que ce contraste musical symbolise le passage de l'esprit d'Ophélie de la raison à la folie qui finalement l'emporte.

Au préalable, on peut se familiariser avec la ballade en l'apprenant bouche fermée, comme cela est écrit dans le final pour le chœur (S1, S2 et T1): le caractère est calme mais triste, cela sonne ancien (pseudo modal). Puis on fera écouter la ballade chantée par Ophélie et on expliquera son texte : on ne sait pas encore que la jeune fille va s'identifier à la blanche Willis ou nymphe des eaux. En poursuivant l'audition, on sera

surpris d'entendre une musique orientalisante (bourdon, hautbois et cymbales) sur laquelle la voix vocalise très librement. La ballade reprend avec la suite du texte, puis le passage oriental. L'identification se précise dans une coda brillante où Ophélie crie son amour à un amant qui ne vient pas et pour lequel elle annonce qu'elle va mourir.

La folie gagne donc Ophélie, comme le constate le chœur dans le n° suivant, loin maintenant des réjouissances du printemps (CD3,5).

Le final débute par des traits de harpe et de flûte très calmes, presque lointains et l'on reconnaît la ballade chantée par le chœur bouche fermée, lointain aussi. Le compositeur a demandé que tous jouent ou chantent dans les coulisses. La voix d'Ophélie répond au chœur par cinq phrases qui attestent de son délire :

« *Le voilà !*

Je crois l'entendre !

Pour le punir de s'être fait attendre,

Blanches Willis, nymphes des eaux,

Ah ! Cachez-moi parmi vos roseaux ! »

Le chœur chante a cappella tandis que flûte, hautbois et harpe soutiennent la voix de la soliste dans des harmonies étranges, quasi célestes. La dernière phrase d'Ophélie est chantée avec le chœur. Au lieu de conclure, une modulation en **MI M** réintroduit aux cors le motif de l'amour qui revêt ainsi un aspect presque cynique. Les dernières paroles d'Ophélie sont celles que lui chantait Hamlet au début du duo. Puis sa voix s'évanouit sur un *Si* aigu au moment où on l'imagine s'enfoncer dans les eaux.

Malgré les difficultés vocales dévolues au rôle d'Ophélie, il semble imaginable de faire chanter les deux strophes de la ballade par quelques solistes filles puis d'y enchaîner la première partie du final pour chœur et soliste, surtout si l'on peut accompagner les voix au piano.

On se posera également la question de l'utilisation du chœur à bouches fermées, pour symboliser des témoins devenus impuissants, et insister sur la variété des moyens musicaux utilisés par Ambroise Thomas. Bien-sûr, Verdi a déjà utilisé ce procédé à l'opéra, mais on peut faire écouter, dans un autre domaine, le Nocturne *Sirènes* de Debussy qui date de 1899.

Enfin, l'étude de cet acte peut conduire à la comparaison avec d'autres célèbres scènes de folie dans d'autres ouvrages :

1. *Orlando* de HAENDEL, fin de l'acte II.
2. *Lucia de Lamermoor* de DONIZETTI, acte III.
3. *Faust* de GOUNOD, fin de l'acte V, mort de Marguerite.
4. *Kata Kabanova* de JANACEK, fin de l'acte III, mort de Kata.

4.8. Acte V, le cimetière d'Elseneur

Le dénouement de l'opéra est moins complexe que la tragédie. Les librettistes en ont conservé la réflexion cynique des fossoyeurs, l'affrontement réduit entre Hamlet et Laërte, et dans le dénouement initial, ils font ré-intervenir le spectre. Deux scènes, très opposées dans leur caractère, peuvent être présentées dans le détail et chantées :

1. Le chant des fossoyeurs et arrivée d'Hamlet, pages 313 à 320, CD3, 7.

- **Ecoute initiale jusqu'à la fin de la première intervention** : après une introduction sombre jouée dans les graves, un motif martial et un peu sarcastique est énoncé par les cuivres et les cordes, interrompu par un coup de timbale. Un homme chante a cappella une réflexion sur la mort et sur la vanité du monde terrestre. L'orchestre joue entre les phrases et sur la fin du chant quand il est question du plaisir de boire. On remarquera le décalage entre les

paroles sérieuses et la ponctuation ironique des instruments (rythme sautillant, appoggiatures, notes piquées). Mais tout ici est ironique. On demandera aux élèves pourquoi cet homme dont la fonction est d'enterrer les morts chante d'un air si détaché... la fin du passage introduit un motif déjà entendu il y a longtemps. Si les élèves ne reconnaissent pas le thème d'Hamlet, il faudra leur faire écouter le duo des fossoyeurs jusqu'à ce qu'Hamlet intervienne. La fin de l'extrait confirme le détachement des fossoyeurs qui ne savent pas pour qui ils creusent cette tombe.

- **Pratique** : ce chant des fossoyeurs peut être appris par deux groupes de garçons, avec une mise en scène éventuelle où l'échange entre Hamlet et les deux hommes serait parlé.

2. Marche funèbre et chœur, pages 329 à 336, CD3, 11.

Après la rencontre fortuite entre Hamlet et Laërte où ce dernier demande au héros ce qu'il a fait d'Ophélie, la dispute semble s'acheminer vers le duel quand arrive la procession funèbre. Au questionnement d'Hamlet sur la personne défunte, Laërte comprend qu'il ignore la mort de sa sœur.

On écouterait cette page chorale pleine de délicatesse et de recueillement, élégie à la beauté et à la jeunesse.

3. Final, page 337, CD3, 12.

Très concis (en comparaison de celui de l'acte II), il débute par le cri d'Hamlet « Ophélie ! » et la consternation de la cour. Hamlet réclame la mort quand soudain réapparaît le spectre aux yeux de tous pour réclamer sa vengeance. Hamlet se ressaisit et exécute Claudius d'un coup de dague. La reine qui implore le pardon est épargnée. Le spectre demande à Hamlet de vivre pour être roi. Hamlet conclut « *mon âme est dans la tombe, hélas ! et je suis Roi !* » tandis que la cour l'acclame.

L'écoute de ce final questionnera les élèves sur l'intérêt de sa brièveté, très efficace certes... On comparera évidemment cette page avec celle de Covent Garden, plus proche de la tragédie.

5- ANNEXES

5.1. Comparaison de textes

- Amour entre Ophélie et Hamlet

Shakespeare, II, 2¹⁷

POLONIUS : J'ai une fille –je
l'ai pour le temps qu'elle est
mienne –Qui par devoir, notez, et
par obéissance,

M'a remis ceci. Alors à vous de
conclure.

Il lit une lettre

« A la céleste, à l'idole de mon
âme, la très comblée de beauté
Ophélie » -voilà une méchante
expression, une vilaine expression,
« très comblée de beauté » est une
vilaine expression. Mais vous allez
entendre « ces vers sur l'excellente
blancheur de son sein, ces vers ».

GERTRUDE : Ils lui viennent
bien d'Hamlet ?

POLONIUS : Bonne madame,
attendez, je dirai ce qui est.

« **Doute des feux du firmament,
Ou si se meut l'astre du jour,
Doute si la vérité ment,
Ne doute point de mon amour.**

O chère Ophélie, je ne m'entends
guère à la métrique, je ne possède
pas l'art de mesurer mes
gémissement. Mais que je t'aime
plus que tout, oh, plus que tout au
monde, crois-le. Adieu.

A toi, pour jamais, dame très
chère, tant que cette machine
corporelle est à lui. Hamlet. »

Thomas, I,1

HAMLET : pardonne, chère
créature,

Je ne t'accusais pas !
Ton âme chaste et pure
Se révèle dans ta beauté ! ah !

**Doute de la lumière,
Doute du soleil et du jour,
Doute des cieux et de la terre,
Mais ne doute jamais de mon
amour !**

**Ah ! ne doute jamais de mon
amour !**

OPHELIE : hélas Hamlet !
Cet amour même
Ne pouvait vous retenir !
Songeriez-vous à me fuir,
Si vous m'aimiez autant que je
vous aime ?

¹⁷ La traduction est extraite de
*William Shakespeare, Œuvres
complètes*, coll. Bouquins, ed.
R.LAFFONT, 1995.

• Monologue « être ou ne pas être »

Shakespeare, III,1¹⁸

HAMLET : **Etre ou ne pas être** ; c'est cela la question :

Savoir s'il est plus noble pour l'esprit d'endurer les coups de fronde, les flèches, de l'outrageuse Fortune

Ou de prendre les armes contre une mer d'épreuves,

Et, s'y opposant, les finir. Mourir, dormir –pas plus, et par un sommeil dire qu'on met fin aux angoisses et aux mille atteintes naturelles dont hérite la chair –c'est un achèvement à désirer avec ferveur.

Mourir, dormir.

Dormir, rêver peut-être.

Thomas, III,1

HAMLET : **Etre ou ne pas être !...** Ô mystère ! Mourir !... dormir !... dormir !...

Ah ! S'il m'était permis, pour aller te retrouver, de briser le lien qui m'attache à la terre ! Mais après ? Quel est-il ce pays inconnu d'où pas un voyageur n'est encore revenu ?

Etre ou ne pas être !... Ô mystère ! Mourir !... dormir !... dormir !...

Ô mystère ! Ô mystère !

Mourir, dormir, rêver peut-être !

¹⁸*idem*