

18 novembre 2022  
Journée d'études  
« Hamlet »

LIRCES UPR 3159 & CTEL UPR 6307



Organisation : Christian Gutleben & Nora Galland

# SOMMAIRE

|                                                                                                                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Programme .....                                                                                                                                                                                    | 2  |
| « Counterfeiting in <i>Hamlet</i> » .....                                                                                                                                                          | 4  |
| « ‘My gorge rises at it’ : La nausée d'Hamlet » .....                                                                                                                                              | 5  |
| « Dying in art in <i>Hamlet</i> » .....                                                                                                                                                            | 6  |
| « ‘I will delve one yard below their mines’ (3.4.209): Digging in <i>Hamlet</i> » .....                                                                                                            | 7  |
| « Sonneries de trompettes, Chansons, Airs et Ballades dans la tragédie d'Hamlet, Prince du Danemark de W. Shakespeare: un théâtre de vérité qui ‘génère de la réalité et recrée du vivant’ » ..... | 8  |
| « De Jean Marais à Serge Reggiani : <i>Hamlet</i> à la radio française dans les années 50 » .....                                                                                                  | 9  |
| « Between Heaven and Earth : <i>Hamlet</i> and the Space of the Stage » .....                                                                                                                      | 10 |
| « <i>Hamlet in Wittenberg</i> » .....                                                                                                                                                              | 11 |
| « Voir avec les oreilles : l'interprétation au cœur de l'action dramatique d' <i>Hamlet</i> » .....                                                                                                | 12 |

# PROGRAMME

8h15-8h50 Petit-déjeuner de bienvenue

8h50-9h00 Ouverture de la JE, introduction & présentation des laboratoires partenaires

*Modération* Line Cottegnies

9h00-9h30 **Pascale Drouet : Counterfeiting in *Hamlet***

9h30-9h40 Temps d'échange et questions

9h40h-10h10 **Nora Galland : "My gorge rises at it" (5.1.159): La nausée d'*Hamlet***

10h10-10h20 Temps d'échange et questions

10h20-10h30 Pause café

*Modération* Nathalie Vienne-Guerrin

10h30-11h10 **Line Cottegnies : Dying in art in *Hamlet***

11h10-11h20 Temps d'échange et questions

11h20-11h50 **Sophie Chiari : "I will delve one yard below their mines" (3.4.209): Digging in *Hamlet***

11h50-12h00 Temps d'échange et questions

12h00-13h30 Pause déjeuner

*Modération* Christian Gutleben

13h30-14h00 **Annick Fiaschi Dubois : Sonneries de trompettes, Chansons, Airs et Ballades dans la tragédie d'*Hamlet*, Prince du Danemark de W. Shakespeare: un théâtre de vérité qui « génère de la réalité et recrée du vivant »**

14h00-14h10 Temps d'échange et questions

14h10-14h40 **Nathalie Vienne-Guerrin : De Jean Marais à Serge Reggiani : Hamlet à la radio française dans les années 50**

14h40- 14h50 Temps d'échange et questions

14h50-15h00 Pause café

*Modération* *Nora Galland*

15h00-15h45 **Heather Hirschfeld : Between Heaven and Earth : *Hamlet* and the Space of the Stage**

15h45-16h00 Temps d'échange et questions

16h00-16h10 Pause café

*Modération* *Emmanuelle Peraldo*

16h10-16h40 **Yan Brailowsky : *Hamlet in Wittenberg***

16h40-16h50 Temps d'échange et questions

16h50-17h20 **Sandrine Montin : Voir avec les oreilles : l'interprétation au cœur de l'action d'*Hamlet***

17h20-17h30 Temps d'échange et questions

17h30-17h35 Conclusion de la JE & remerciements

## « COUNTERFEITING IN *HAMLET* »

**Pascale Drouet**

Professeure de littérature britannique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles à l'université de Poitiers

### **Abstract**

There is just one occurrence of 'counterfeit' as an adjective in Hamlet – “The counterfeit presentment of two brothers” (3.4.53-54) that Hamlet shows to his 'blind' mother. Yet, the verb, in its variety of meanings (imitate, forge, simulate, portray, adulterate, personate), underlies and pervades the whole tragedy. This paper will first explore circumstantial counterfeiting as a defence mechanism (distancing as self-protection); then it will focus on premeditated counterfeiting as political strategy and manoeuvre (simulation/dissimulation to get closer to one's goal); it will finally consider professional counterfeiting as a dramatic practice (public exhibition and exposition).

# « 'MY GORGE RISES AT IT' : LA NAUSÉE D'HAMLET »

**Dr Nora Galland**

A.T.E.R Théâtre anglais des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

## Abstract

La nausée est une sensation physiologique qui se traduit par une envie de vomir laissant penser qu'un individu va régurgiter, mais aussi par un sentiment de révolte contre l'inacceptable. Mais alors, qu'est-ce qui répugne Hamlet au point de provoquer une « indigestion », au sens propre comme au sens figuré ? Dans quelle mesure est-il en proie à la nausée ? Chez Hamlet, ce trouble à la fois physiologique et psychologique est aussi discursif. Précisément, en quoi le discours d'Hamlet est-il malade ? Souffre-t-il d'une maladie du creux et du manque, ou au contraire du trop-plein et de l'excès ? Est-ce que la nausée d'Hamlet se traduit par un rejet du langage et une certaine aphasie ou, au contraire, par une exubérance discursive qui prendrait la forme d'une logorrhée ? Cet article se propose d'examiner cette dialectique baroque de l'aphasie et de la logorrhée comme symptôme de la nausée d'Hamlet. Il s'agit bien d'une nausée de type baroque car elle oscille entre resserrement de la gorge (aphasie) et expulsion discursive (logorrhée). Le spectateur/lecteur est ainsi pris dans un mouvement de balancier entre aphasie et logorrhée qui mime la nausée d'Hamlet comme si celui-ci se trouvait sur un bateau – ce qui renvoie à l'étymologie du mot, venant du latin « nausea » signifiant « seasickness » selon l'*OED*. Nous analyserons tout d'abord dans quelle mesure Hamlet est écoeuré par la révélation du meurtre de son père – incapable de digérer la nouvelle – qui lui donne une nausée tragique. Il est dégoûté aussi bien par l'action meurtrière de son oncle que par la trahison incestueuse de sa mère pour qui il ressent une nausée misogyne qu'il transfère ensuite sur Ophélie. Cette nausée sexuelle se généralise enfin en nausée existentielle qui repose sur un dégoût pour la finitude humaine qu'il perçoit comme une pourriture symbolique qu'il nourrit par son discours malade.

## « DYING IN ART IN *HAMLET* »

**Line Cottagnies**

Professeure de littérature anglaise de la première modernité à l'université de la Sorbonne

### Abstract

It has been eighty years since C. S. Lewis famously remarked that the subject of Hamlet was death. Many critics, often taking their cue from Ariès's influential *The Hour of Our Death* (translated forty years ago), have more specifically commented on the underlying presence of the motif of the Memento Mori in the play (which echoes the Ghost's injunction: "Remember me!"). As the recent collection entitled *The Shakespearean Death Arts: Hamlet Among the Tombs* edited by William Engel and Grant Williams (Palgrave Macmillan, 2022) has reminded us, the play must also be understood in the context of the death arts that flourished in the wake of fifteenth-century Ars Moriendi. According to Grant Williams, Hamlet must thus be read as "the privileged expression and enactment of the Renaissance death arts so much so that it could be called a handbook or even a compendium of the memento mori" (173). In this talk, which takes its cue from Webster's *Duchess of Malfi*, I take up this line of thought to argue that the play resorts to the death arts as a conscious framework for Hamlet's progress. I show in particular how reading Hamlet alongside Christopher Sutton's 1600 treatise, *Disce Mori*, Learne to Die, helps us better understand Hamlet's "crisis" and its partial resolution, from inordinate mourning to a form of acceptance of his own death.

# « 'I WILL DELVE ONE YARD BELOW THEIR MINES' (3.4.209): DIGGING IN *HAMLET* »

**Sophie Chiari**

Professeure de littérature anglaise de la première modernité à l'université Clermont Auvergne

## Abstract

Corruption, in *Hamlet*, is said to “min[e] all within” (3.4.149), and the vision of Ophelia being laid “i’t’h’earth” (5.1.205) sadly corroborates the Prince’s observation: in Shakespeare’s play, while heaven remains an impossible ideal, much actually happens underground. Against all odds, the twofold process of digging and extracting at work in the tragedy has seldom—if ever—been analysed, perhaps because, as Robert Macfarlane acknowledges in *Underland*, we have traditionally tended “to turn away from what lies beneath” (2019, 13). A new consciousness of the impact of human activity on soil degradation, however, is now slowly shifting our focus. From this new ecocentric perspective, what can *Hamlet* tell us, today, about the overuse, or the misuse, of land?

I will first unpack the meaning(s) of the burial process at stake in act 5, scene 1, which features a gravedigger throwing two skulls up and out of the grave he is digging for Ophelia and which, as such, oddly ties in with the four-line epitaph on Shakespeare’s tomb, which forbore anyone “To dig the dust enclosed here” and which famously cursed (to no avail) those who would remove the playwright’s bones. With their own comic mode, *Hamlet*’s clowns already warned against a potential extraction process, betraying a deep anxiety that needs to be addressed not just from a religious perspective, but also from material and ecocritical standpoints. I will then turn to mining as one of *Hamlet*’s recurring, if not obsessive, themes. The ghost is compared to a “mole” early on by his son before being likened to a “pioneer”, i.e. to a soldier digging to lay mines: “Well said, old mole, canst work i’t’h’ earth so fast? / A worthy pioner!” (1.5.162-63).

Pioneers have not, so far, attracted the attention they deserve, probably because their role mainly consisted in carrying spades and pickaxes in order to dig trenches. Yet in *Hamlet*, the playwright’s insistence on pioneers, mines and countermines conjures up the details of a war that has already started and that destroys the very foundations of Denmark. With this in mind, I will eventually study *Hamlet*’s subterranean imagery as a materialization both of the underworld and of the world of the theatre. Old *Hamlet*’s ghost, coming from the grave, must have entered the stage through a trap-door associated with hell. A stage direction present both in the Folio and in the Quarto version of the play makes this clear: the Ghost is said to cry “under the stage” (1.5.149 s.d). *Hamlet*, as to him, appeals to earth and hell after his meeting with his father’s spirit, before alluding to “this distracted globe” (1.5.97). My observations should in fine lead to a reassessment of *Hamlet* as a tragedy of the soil—a tragedy where humans’ “solid”/sullied “flesh” (1.2.129) is doomed to lodge “in ground unsanctified” (5.1.196).

# « SONNERIES DE TROMPETTES, CHANSONS, AIRS ET BALLADES DANS LA TRAGÉDIE D'HAMLET, PRINCE DU DANEMARK DE W. SHAKESPEARE: UN THÉÂTRE DE VÉRITÉ QUI 'GÉNÈRE DE LA RÉALITÉ ET RECRÉE DU VIVANT' »

**Annick Fiaschi Dubois**

Maîtresse de conférence en musicologie à l'université Côte d'Azur

## Abstract

W. Shakespeare, parfaitement au fait de la culture musicale de son époque, utilise, dans sa tragédie Hamlet, force sonneries de trompettes (II, 2), mais aussi des Chansons (Ophélie, IV, 5) et des Ballades (Le Fossoyeur, V, 1). La scène 1 de l'acte I d'Hamlet s'ouvre sur le «chant du coq» «trompette de l'aube», la scène 2 de l'acte 2 fait entendre «le premier couplet d'une piètre chanson», une Pantomime occupe la scène 2 de l'acte III où Hamlet lance un enthousiaste «Allons la Musique» et constate que jouer «du flageolet» (III, 2, 320) est plus «simple que de la flûte», à l'acte IV Ophélie entre «Playing of a lute, and Her hair down, singing»<sup>1</sup> sa célèbre chanson et le «Premier Fossoyeur» creuse la tombe de la malheureuse «chantant» (V, 1) une longue ballade<sup>2</sup>, «accompagnement vocal du coup de pelle»<sup>3</sup>. Les Sonneries de trompettes, les Chansons, les Airs de Flageolets et les Ballades insérés dans chaque acte de la tragédie d'Hamlet, Prince du Danemark re-présentent, pour W. Shakespeare, un théâtre de vérité qui «génère de la réalité et recrée du vivant». Les notions philosophiques rattachées à la musique, en particulier en ce qui concerne la cosmogonie élisabéthaine, permettent de montrer, en scène, un «instrument-corps susceptible de faire résonner l'âme»<sup>4</sup> des protagonistes de cette tragédie-opéra.

# « DE JEAN MARAIS À SERGE REGGIANI : *HAMLET* À LA RADIO FRANÇAISE DANS LES ANNÉES 50 »

**Nathalie Vienne-Guerrin**

Professeure de littérature anglaise de la première modernité à l'université Paul Valéry Montpellier 3

## Abstract

Cette communication portera sur deux versions d'*Hamlet* diffusées à la radio française dans les années 50 : celle de Léon Ruth en 1950, avec Jean Marais dans le rôle-titre et celle de Serge Reggiani, metteur en scène et acteur du rôle d'*Hamlet*, enregistrée au Festival d'art dramatique d'Angers, sous la direction de Jean Marchat et diffusée pour la première fois sur France Culture en 1954. De natures différentes, ces deux adaptations utilisent la traduction de Marcel Pagnol. Nous en proposerons une analyse comparative qui s'appuiera sur quelques arrêts sur séquences et nous dégagerons les traits les plus saillants de ces deux versions en explorant ce qu'elles nous donnent à entendre de l'œuvre de Shakespeare.

# « BETWEEN HEAVEN AND EARTH : *HAMLET* AND THE SPACE OF THE STAGE »

**Heather Hirschfeld**

Professeure d'anglais à l'université du Tennessee

## **Abstract**

As the poison “o’ercrows [his] spirit,” Hamlet worries about publicity. “Report me and my cause aright,” he instructs Horatio, “To the unsatisfied.” Hamlet fastens here on a term – satisfaction – used to mediate relationships between plays and audiences. Such a mediating function, I explain, derives from satisfaction’s long semantic history as a principle of religious, juridical, and economic atonement or restitution, shifted here to account for the practical and affective experience of narrative or textual exchange. In this paper I explore Hamlet’s multiple scenes of reportage, testing out the possibilities they afford for satisfactory reception. These scenes culminate in Hamlet’s dying concern with the unsatisfied, and I conclude by assessing the ways in which the protagonist, even with his last breath, tries to orchestrate his story “by the book” for potential audiences.

## « *HAMLET IN WITTENBERG* »

**Yan Brailowsky**

Maître de conférences HDR en histoire et littérature anglaise de la première modernité à l'université Paris Nanterre

### Abstract

This paper will explore the heuristic uses afforded by Gerhart Hauptmann's 1935 play *Hamlet im Wittenberg* with regards to Shakespeare's tragedy. Hauptmann's play contrasted Hamlet's merry student days in Wittenberg with shock produced by news of his father's death. The paper will discuss the meaning of Wittenberg for Shakespeare's audience (as a university and as the birthplace of the Reformation), and how the Wittenberg connection informs performances of the play and the play as a performance.

# « VOIR AVEC LES OREILLES : L'INTERPRÉTATION AU CŒUR DE L'ACTION DRAMATIQUE D'*HAMLET* »

**Sandrine Montin**

Maitresse de conférences en littérature générale et comparée à l'université Côte d'Azur

## Abstract

Réfléchir aux pouvoirs du théâtre, c'est se demander ce que peut la puissance de la parole mise en scène. Au théâtre, il n'y a souvent pas grand-chose à voir : un plancher, trois murs, un décor minimal ou pas de décor, en tout cas ni « yond same star that's westward from the pole » illuminant « that part of heavens / where now it burns », ni « morn in russet clock » (Hamlet acte I scène 1). L'étoile puis l'aube, nous ne les voyons que parce que les personnages ou plutôt les comédiens les font exister par leurs mots : au théâtre, on « voit » par les oreilles.

Les personnages de Hamlet qui voient le spectre n'ont-ils pas d'abord entendu parler de lui ? ne l'ont-ils pas « vu » par les oreilles, comme Horatio, comme Hamlet, avant de le voir avec les yeux ou les yeux de l'imagination ? « thing » désigne dans la pièce à la fois le spectre mais aussi la pièce de théâtre qu'Hamlet entend faire jouer devant Claudius : « What, has this thing appeared again tonight ? » (acte I scène 1) et « The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king » (acte II scène 2). Horatio est peut-être un très bon spectateur. A l'acte I scène 1 il est affirmatif : dans ce décor minimal d'un noir d'encre, et après avoir entendu le début du récit de Bernardo, à l'exclamation de Marcellus il voit l'apparition. Il fait mieux, il reconnaît sans aucun doute possible le sourcil du fantôme d'Hamlet pourtant armé et casqué. Et ceci alors même que quelques répliques plus haut, la nuit noire empêchait les soldats de se reconnaître les uns les autres, et qu'on n'y voyait rien. La précision de l'identification déclarée par Horatio est suspecte. C'est vraiment à se demander s'il a vu de ses yeux ce qu'il a cru voir, ou s'il a vu par l'imagination ce que ses oreilles ont commencé de lui faire voir grâce à une mise en scène suggestive.

Au théâtre, donc, on voit par les oreilles. Oui, mais encore faut-il pouvoir interpréter ce que l'on entend, et ce que l'on croit voir. La parole, dans la pièce, comme dans toute tragédie, est ambiguë. C'est même sans doute la caractéristique tragique par excellence que cette parole oblique, ici comme dans *Œdipe-Roi*. Au point de devenir parfois un vrai poison. La voix entendue par Hamlet raconte : « Now Hamlet, hear, / 'Tis given out that, sleeping in my orchard, / A serpent stung me. So the whole ear of Denmark / Is by a forged process of my death / Rankly abused. But now, thou noble youth, / The serpent that did sting thy father's life / Now wears his crown. » Après une exclamation d'Hamlet, la voix fantômale reprend : « Sleeping in my orchard, / My custom always in the afternoon, / Upon my secure hour thy uncle stole / With juice of cursed hebenon in a vial, / And in the porch of mine ears did pour / The leperous distilment » (acte I scène 5). Outre que le spectre affirme avoir été endormi et que son identification sans doute possible du criminel par le dormeur pose autant question que celle du fantôme par Horatio (au fond la question est toujours celle qui ouvre la pièce « Who's there ? »), une autre question se pose : et si le poison versé dans l'oreille du roi avait été moins liquide que verbal ?

D'autres paroles empoisonnées circulent dans la pièce, comme celles qu'évoque Claudius à propos de Laertes : « Her brother is in secret come from France, / Feeds on his wonder, keeps himself in clouds, / And wants no buzzers to infect his ear / With pestilent speeches of his father's death » (acte IV scène 5). Evidemment, le

parallélisme entre ce passage et le récit de la mort du roi invite à revenir sur le poison qui aurait tué Hamlet père. S'il s'était agi de paroles fatales, quelles terribles paroles le roi aurait-il pu entendre au point d'en mourir ?

Nous émettrons bien sûr une hypothèse, sur un mode hypothétique, de ce qu'aurait pu dire au roi un locuteur intempestif cet après-midi là ... ou une voix entendue en rêve, dans son esprit.

Mais surtout, nous reviendrons sur la question de l'action et son lien avec l'interprétation nécessaire, et nécessairement pesée, des signes ambigus du monde, paroles et vision. Qu'est-ce qu'agir ? est-ce vraiment, forcément, prendre les armes ? tuer ? les contradictions de la tirade d'Hamlet après sa rencontre avec le prince de Norvège Fortimbras révèlent les ambiguïtés d'un mot qui continue, des siècles plus tard, à nous poser problème. Pourquoi un film d'action est-il un film de poursuites, de batailles, voire de meurtres ?

Dans la pièce Hamlet, le prince se reproche sans cesse de ne pas agir. Hamlet, qui ne ressemble en rien à son père, a d'autres champs d'action que le champ de bataille : la scène de théâtre, l'écriture, la parole, il pourrait avoir la diplomatie peut-être, ou l'exercice de la justice. Nous défendrons l'hypothèse, contre l'avis du prince lui-même, qu'il a peut-être au contraire agi trop vite, sur le modèle d'une action archaïque, au terme d'un processus d'interprétation précipité des voix entendues et de ce qu'il a cru voir.

Ainsi, l'interprétation de la scène de « The Mouse Trap » est éminemment problématique. Hamlet a fait jouer la pièce pour observer la réaction de son oncle et vérifier si la voix entendue une nuit est véridique, si son oncle est coupable de la mort de son père. Après la représentation, Hamlet est certain de cette culpabilité sans doute possible : « I'll take the ghost's word for a thousand pound » (acte III scène 2). Il demande confirmation à Horatio... qui ne confirme pas. Horatio a tout vu, selon ses propres termes, mais il ne renchérit pas sur l'interprétation d'Hamlet. Et le suspense d'Horatio est raisonnable : la réaction de Claudius est-elle vraiment la preuve de sa culpabilité ? pourquoi n'a-t-il pas réagi lors de la pantomime muette ? que peut signifier son retrait de la salle de spectacle lors de la deuxième partie de la représentation, verbale cette fois ? a-t-il vraiment vu un reflet de son propre crime, la mort d'un roi assassiné par son frère, ou bien, lorsque Hamlet est monté sur scène, expliquant ce qui s'y passait, une menace à venir contre sa propre personne, la mort d'un roi assassiné par son neveu ?

Certes, d'autres passages de la pièce, notamment un bref monologue de Claudius acte III scène 3, plaident pour la culpabilité de Claudius. Mais cette prière de Claudius est-elle une preuve définitive ? et dans tous les cas, résout-elle les ambiguïtés soulevées plus haut ? Enfin Hamlet n'avait-il pas d'autres possibilités d'action que la répétition tragique du meurtre ?

Cette contribution s'appuiera notamment sur le livre de Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet*, et sur les ambiguïtés du montage du film de Kenneth Branagh, Hamlet.

Grand merci à toutes les intervenantes et à tous les intervenants pour leurs communications, grand merci également à Catherine Delemarre et Sylvie Laus pour l'organisation logistique et enfin grand merci au LIRCÉS UPR 3159 et au CTCL UPR 6307 pour avoir rendu possible cette belle journée d'études !

Christian Gutleben & Nora Galland