



La
de **Haine**
Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez
& François Lecercle (dir.)

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, il était nécessaire de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler ou massacrer le grand homme. Il ne s'agit pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, voire de rejet profond.

Les études réunies en ce volume émanent d'un colloque tenu en Sorbonne en décembre 2015. Pour prendre la mesure de ces résistances, elles balisent un large empan chronologique (du XVII^e siècle à nos jours), culturel (Angleterre, France, Belgique, Allemagne, Espagne, Italie, Canada) et générique (pièce, essai, pamphlet, film, *fanfiction*).

Entre le sauvage ivre de Voltaire et l'éternel contemporain de Jan Kott, où situer Shakespeare ?

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé (dir.)

La Haine de Shakespeare



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017
ISBN du TAP : 979-10-231-0850-7

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

INTRODUCTION

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle

Shakespeare a le rare privilège de n'avoir jamais quitté la scène, d'avoir été très vite proposé comme un modèle du théâtre universel, parlant à toutes les époques et à toutes les cultures – bref d'être, pour le dire avec Jan Kott, « notre contemporain ». Mais l'admiration n'est pas sans partage. Avec des « traits sublimes », *Hamlet* est, pour Voltaire, sorti de « l'imagination d'un sauvage ivre ». Entre le sauvage ivre et l'éternel contemporain, où situer Shakespeare ?

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, l'idée est venue de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler, massacrer le grand homme. Il ne s'agissait pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, de résistance, voire de rejet profond.

Au départ, l'idée même d'une « haine de Shakespeare » était une gageure – une façon de prendre à contre-pied les célébrations académiques. À l'arrivée, c'est devenu une évidence. Il ne faut pas gratter beaucoup pour mettre au jour, dans quatre siècles de témoignages, tous les ingrédients de la haine. Voltaire est à cet égard un paradigme. Il y a, dans la haine qu'il exprime à l'endroit de Shakespeare, la passion extrême qu'on met à défendre une opinion minoritaire. Il y a du renversement en son contraire : ce que les autres – et parfois soi-même – ont adoré, on finit par le brûler. Il y a surtout une blessure narcissique : je hais celui qui m'empêche de vivre, qui m'étouffe, parce que son ombre portée dénonce le naufrage de ce que je croyais être l'avenir de la civilisation, me renvoyant peut-être à la certitude refoulée de ma médiocrité.

Cette haine vise diverses cibles. Un anti-modèle absolu, l'incarnation de ce qu'il ne faut pas faire – et dans ce cas, la haine vise aussi bien les thuriféraires que le modèle indigne. Un modèle étouffant : un de ces géants qu'il faut abattre quand on ne se sent pas capable de se hisser sur ses épaules pour atteindre le ciel. Une insulte à des préjugés d'autant plus enracinés en nous qu'on ne veut pas les reconnaître : comment ce petit acteur – nécessairement inculte – peut-il prétendre avoir écrit l'œuvre que quatre siècles plus tard les dramaturges continuent de réécrire, que les metteurs de scène montent plus

qu'aucune autre, et à laquelle les spectateurs n'en finissent pas de s'intéresser? Comment cette face de rat qui s'affiche au frontispice du Folio pourrait-elle se hisser à de telles hauteurs? C'est pour lui qu'il est urgent de réinventer le délit de faciès.

6 Ce volume propose donc plusieurs pistes. La première consiste à suivre les aléas de l'œuvre aux mains d'éditeurs et de commentateurs qui cherchent à la débarrasser de scories intolérables et réaménagent le texte, bien avant la *bowdlerization* du début du XIX^e siècle qui en livre une version expurgée que les femmes et les enfants ont le droit de lire. Cela a commencé très tôt, dans les marges des éditions. Profitant de la découverte récente du folio de la bibliothèque de Saint-Omer, Line Cottegnies analyse les traces d'un rapport ambivalent à l'œuvre de Shakespeare, que des pédagogues jésuites filtrent, voire censurent pour leurs élèves. Plus tard, des pans entiers de l'œuvre seront rejetés comme indignes : on en veut pour preuve la réaction de T.S. Eliot aux « horreurs » de *Titus Andronicus*. À partir du XIX^e siècle, les querelles sur la paternité cherchent à arracher la totalité de l'œuvre à un acteur indigne d'un tel monument. Ces polémiques, dont débattent contradictoirement François Laroque et Daniel Bougnoux, dans les deux interventions en guise de travaux pratiques qui ferment ce volume, ont été récemment réactivées par l'hypothèse Florio, défendue par l'Italo-Canadien Lamberto Tassinari. Il s'agit là d'un ultime rebondissement qui s'inscrit notamment dans le sillage de l'ouvrage de Delia Bacon. S'affrontent, dans cette section « débat » du volume, les thèses stratfordiennes et anti-stratfordiennes dans un espace que l'on a souhaité ouvert, mais engagé dans la nécessité de comprendre les raisons, outre l'attrait du sensationnel, de prendre ses distances avec l'homme de Stratford, voire de le dépouiller tout à fait.

La deuxième piste que suit le volume s'intéresse aux manifestations explicites de désaveu et de haine. L'hostilité la plus déclarée s'exprime dans des pamphlets, des essais critiques ou des commentaires. Si le « *Bard-bashing* » a commencé chez les contemporains de Shakespeare (Greene, par exemple) et a su, plus tard, enflammer les plumes de John Dryden ou de Thomas Rymer, la grande époque du phénomène est le XVIII^e siècle – la réputation de Shakespeare déborde alors le cadre des frontières nationales –, et le début du XIX^e. Marc Hersant analyse la crise anti-shakespearienne de Voltaire, en 1776 : le gardien de l'ordre esthétique français qui, dans les années 1730, avait proposé de réformer la scène française en s'inspirant des Anglais, voit dans le succès de Shakespeare le signe d'une décomposition du goût, voire d'un déclin de la civilisation. Michèle Willems étudie la confrontation entre le modèle classique et le drame shakespearien dans un cadre chronologique plus large pour suivre la

construction de l'image ambivalente du dramaturge en France et en Angleterre. Laurence Marie retrace, quant à elle, les intermittences de la haine, en se focalisant sur quatre jalons essentiels de la réception française (la *Dix-huitième lettre sur la tragédie* de Voltaire, 1734, *Le Théâtre anglois* de La Place, 1745, le *Parallèle entre Shakespeare et Corneille*, 1760, et *Shakespeare traduit de l'anglois* de Le Tourneur, 1776), pour montrer comment la polémique autour de Shakespeare permet de tester une nouvelle conception du théâtre libérée de l'imitation et laissant davantage de place à l'expression. Enfin, Dominique Goy-Blanquet se penche sur la suite de cette histoire, de Voltaire à Hugo en passant par Chateaubriand : elle analyse le mélange d'attrance et d'aversion que les premières vagues d'écrivains romantiques expriment pour le « grand génie inculte », ses facultés d'invention, ses personnages plus grands que nature et son mépris des règles, ou encore pour ses fautes de goût. Elle montre la diversité des trajets, les uns allant de l'admiration à l'horreur, d'autres faisant le chemin inverse, pour prendre le parti d'un Shakespeare libérateur de l'art dramatique ou pour prendre rang parmi les défenseurs du patrimoine national.

C'est sur la réception allemande de Shakespeare que se concentre Romain Jobez. Deux stratégies contraires se dégagent : les uns promeuvent Shakespeare comme une arme anti-française, tandis que les francophiles, à la suite de Gottsched, le prennent pour cible. Romain Jobez montre que la valorisation de Shakespeare participe de la haine de soi : le dramaturge anglais permet de refouler les modèles dramatiques autochtones, il devient même le symptôme d'une incapacité à penser le théâtre comme spectacle vivant, voire d'une franche hostilité à l'égard de la scène, puisque la réception se cantonne délibérément au plan strictement littéraire.

Autre domaine donnant prise aux pulsions agressives, les réécritures, traductions et adaptations, quand elles opèrent des modifications qui ne servent pas seulement à mettre l'œuvre au goût du jour (avec William Davenant, Nahum Tate et leurs émules) ou à la rapprocher d'une culture et d'un public différents, mais qui impliquent une violence assumée. Il n'y a guère, en vérité, de réécriture qui ne soit ambivalente, puisque la réécriture implique l'inadaptation ou l'insuffisance du modèle. Dans les réécritures contemporaines (et elles sont nombreuses ! rappelons pour mémoire celles de Brecht, Stoppard, Bond, Barker, Heiner Müller, Deutsch, Botho Strauss, etc.), cette ambivalence prend une forme volontiers agressive. François Jardon-Gomez analyse la posture d'amour/haine adoptée par le dramaturge québécois Normand Chaurette dans une pièce née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, *Les Reines*, où il campe un univers shakespearien qui est à la fois reconnaissable et insolite, moins pour régler son compte à un modèle encombrant que pour explorer ses coulisses. La pièce,

dont l'intrigue se situe à Londres en 1483, année d'accession au trône de Richard III d'Angleterre, montre ce qui se passe derrière le décor du *Richard III* de Shakespeare : elle réduit à l'extrême la fable et ses protagonistes et gomme les scènes clefs pour en inventer d'autres. Ce faisant, Chaurette déconstruit la tragédie shakespearienne pour développer une réflexion personnelle sur le théâtre qui se situe à la fois dans le prolongement de Shakespeare et bien au-delà de lui.

8 Les réécritures shakespeariennes de Giovanni Testori et d'Eduardo De Filippo, étudiées par Piermario Vescovo, sont quant à elles plus ludiques : le théâtre italien de la fin du xx^e siècle entretient avec Shakespeare un rapport fait de haine et d'amour qui va jusqu'au pastiche, Shakespeare offrant le moyen de renouveler une tradition dialectale et plurilingue qui avait marqué de son empreinte l'histoire du théâtre italien. Le metteur en scène et dramaturge belge néerlandophone Jan Decorte est, lui, bien plus agressif. Il a largement développé son œuvre autour d'une réécriture systématique de Shakespeare dont Klaas Tindemans analyse les enjeux. Il procède à une réduction radicale du texte – *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc. – qu'il réduit à une solitude à deux ou un ménage à trois, en introduisant des ruptures brutales dans l'action, des changements de rôle inattendus, un langage entre l'enfantin et le ridicule, le tout tournant au triomphe de la pulsion de mort, un peu comme chez Carmelo Bene, l'inspiration parodique en moins.

Avec la *fanfic* (*fan fiction*), on pénètre dans un tout autre univers, auquel Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin nous introduisent, à propos de la réécriture d'*Othello* que proposent un court métrage de Pasolini, *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (1967), et une vidéo de 2010, *Sassy Gay Friend: Othello*. Tous deux évitent le scandale du meurtre d'une femme blanche par un homme noir, la vidéo permettant en outre aux spectateurs de prendre activement leur part de responsabilité. Il ne s'agit pas simplement de rectifier Shakespeare en proposant une fin alternative mieux adaptée à nos normes idéologiques, mais de se demander si les représentations d'*Othello* qui respectent la fin de Shakespeare peuvent échapper au racisme et au sexisme. Cela n'équivaut pas à condamner une pièce qui serait forcément coupable de véhiculer des préjugés mortifères, car le geste est fondamentalement ambigu : on rectifie, mais pour renvoyer à l'original, la *fanfic* ne fonctionnant vraiment que pour des amateurs et prenant une distance qui tient autant de l'humour que du rejet.

Les réécritures se sont volontiers focalisées sur les personnages. C'est moins des pièces que les adaptateurs et imitateurs s'emparaient, que de la galerie de portraits léguée par le Barde. Véronique Lochert montre comment, dès le xvii^e siècle, les héroïnes féminines ont suscité le débat, d'autant plus que le passage, en Angleterre, des *boy actors*

aux actrices appelait actualisation et controverse, puisque l'œuvre offrait deux visions passablement contradictoires : à quelques exceptions près (Lady Macbeth) les tragédies insistent sur l'impuissance et la fragilité de femmes qui sont souvent montrées comme des victimes, tandis que les comédies de la maturité mettent en valeur leur habileté à manipuler et leur aptitude à conquérir le pouvoir et à l'incarner. C'est à l'une de ces héroïnes, Ophélie, que s'intéresse Anne-Françoise Benhamou pour montrer comment les metteurs en scène du xx^e siècle – Chéreau et Ostermeier, notamment – ont récusé la vision romantique de la folie érotomane et de la « fragilité fleurie » pour faire du personnage non plus une victime passive, étrangère aux principaux enjeux de la pièce, mais une protagoniste active qui renvoie le héros à son « immaturité tragique ». Dans un tel cas, la contestation du canon shakespearien (ou plutôt de sa version romantique et victorienne), s'impose quand la mutation du statut des femmes en Occident rend inévitable la renégociation du répertoire.

Le personnage devient plus radicalement encore la cible de la haine lorsqu'il est marionnettisé, comme c'est le cas, à première vue du moins, dans les pièces « shakespáriennes » d'Alfred Jarry et de Ramón del Valle-Inclán qu'analyse Hélène Beauchamp. Dans ces adaptations masquées, la dégradation parodique que suppose la marionnette vide le héros de sa substance jusqu'à en faire un simple fantoche. Mais le geste est ambigu, car déshumaniser ces personnages et en révéler la face mécanique, instinctive et barbare permet de donner à la fameuse « barbarie » shakespárienne une énergie nouvelle qui permet au personnage-marionnette d'entrer dans ce que Valle-Inclán appelle la « comédie barbare » de l'humanité du xx^e siècle.

La confrontation à Shakespeare prend parfois une forme très indirecte. C'est déjà le cas dans *Ubu Roi*, où l'ombre de *Macbeth* est aussi discrète qu'évidente une fois qu'on l'a décelée. Il en va de même de l'ombre d'*Hamlet* sur *Roberto Zucco*, analysée par Sandrine Montin. Bernard-Marie Koltès sature sa pièce de références discrètes à la tragédie shakespárienne, sans jamais afficher cette parenté. Ce « meurtre symbolique » de Shakespeare opéré par Koltès n'est pas une simple posture d'auteur qui veut s'affranchir de la tutelle d'un « père » littéraire et jouer la rupture avec la tradition dramatique. Si Koltès efface le texte source pour laisser toute la place à un fait divers, c'est qu'il s'est reconnu dans le personnage d'*Hamlet*, dans la figure d'un fils qui ne partage pas les valeurs du père, et qu'il est travaillé par la question (qui est l'une des questions d'*Hamlet*) de l'impossibilité de rompre avec un héritage qui finit dans le sang. Effacer le texte source, c'est tuer symboliquement le père – biologique ou littéraire – et lui substituer le nom d'un meurtrier notoire, c'est reconnaître que cet héritage-là nourrit la fascination. Bref, inscrire Roberto Zucco dans l'ombre inavouée d'*Hamlet*, c'est manifester fascination et répulsion pour un héritage problématique.

La personne de Shakespeare n'est pas épargnée. Elle a nourri des spéculations qui vont bien au-delà de la désattribution de l'œuvre, et a donné consistance à un Shakespeare personnage de fiction. Ces fictions ne sont pas forcément hostiles : on veut bien croire que la mièvrerie est une forme d'admiration (*Shakespeare in Love* de John Madden, 1998). Mais le Shakespeare dépressif de *Bingo* relève d'une tout autre veine. Dans cette pièce, qu'analyse Robert Henke, Edward Bond va plus loin dans sa réécriture politique de *Lear*, c'est Shakespeare lui-même qu'il met au cœur d'une fiction incisive pour dénoncer celui qui pourfend dans *King Lear* les inégalités économiques et qui prend, dans les controverses sur les *enclosures* de 1614, le parti des riches propriétaires. Et non content de pointer cette contradiction, Bond va jusqu'au bout de la pulsion agressive : il « suicide » Shakespeare.

10 D'autres fictions s'attachent à l'identité de l'auteur, comme la pièce de Mark Rylance *I am Shakespeare* (2007) ou le film de Roland Emmerich *Anonymous* (2011). Sébastien Lefait montre que ce dernier ne défend qu'en apparence la théorie oxonienne qui fait d'Edward de Vere, 17^e comte d'Oxford, le véritable auteur du corpus. Car la volonté de faire descendre un petit acteur de son piédestal est éclipsée par une réflexion sur l'importance de l'anonymat, la participation d'intervenants multiples donnant toute sa force à un théâtre fondamentalement politique capable de contrer les puissants, un théâtre qui suscite, précisément, un déchaînement de haine. La haine de Shakespeare devient celle que l'œuvre a su déchaîner.

De toutes ces études, on peut tirer quatre conclusions principales. La première est l'ambivalence fondamentale de la haine. Les positions sont, en effet, promptes à s'inverser : si Voltaire va de l'admiration réticente à la détestation absolue, Chateaubriand opère le trajet inverse et le public parisien qui hue les acteurs londoniens en 1822 leur fait un triomphe cinq ans plus tard. Mais il y a une ambiguïté plus intrinsèque. Attaquer Shakespeare, c'est montrer qu'il vous importe : l'attaque est un hommage, fût-il involontaire. La rage de Voltaire est un aveu de défaite. Qui déteste au point de désigner une cible exclusive contribue à assurer la fortune et la gloire de ce qu'il prétend honnir. La meilleure disqualification étant le silence, l'adversaire radical cède à une passion forcément ambiguë. Il n'y a de haine qu'hainamourée.

La deuxième conclusion est que la haine a des vertus. Non pas seulement parce que, comme on l'a dit, elle conforte la renommée (au XVIII^e siècle, la montée du rejet de Shakespeare coïncide avec l'amplification d'une gloire qui déborde les frontières), mais parce que la polémique suscite l'inventivité. La haine est productive : elle stimule les défenseurs en les poussant à répliquer, elle permet de prendre mieux conscience de la nouveauté et de la différence. Dans la France du XVIII^e siècle, les attaques des gardiens

de la tradition contribuent à rendre désirable un modèle exotique, à favoriser de nouvelles conceptions du théâtre libérées de la *mimèsis* et des règles et faisant davantage de place à l'expression.

La troisième conclusion est que la haine s'exerce souvent précisément sur ce que Shakespeare compte de plus solide et désigne par là ceux-là mêmes des enjeux qui font l'exceptionnalité du corpus shakespearien. La haine revêt donc une valeur critique qui guide le lecteur-spectateur dans son analyse de l'œuvre.

Dernier constat : la haine de Shakespeare n'est pas une haine du théâtre. Même ses ennemis les plus radicaux ne prennent jamais Shakespeare comme l'incarnation superlative de la nocivité intrinsèque du théâtre. On dénonce ses abus, ses crimes contre la tradition et les règles mais, à la différence de Molière en France, il ne fixe pas pour autant la hargne des théâtrophobes, alors même que la théâtrophobie s'est déchaînée plus tôt en Angleterre qu'ailleurs en Europe et que Shakespeare est contemporain de cette première vague.

Ce volume émane d'un colloque organisé en décembre 2015 à l'université Paris-Sorbonne par le PRITEPS (Projet interdisciplinaire sur le théâtre et les pratiques scéniques) avec la collaboration du projet « Haine du théâtre » du labex OBVIL et de l'équipe « Voix anglophones : littérature et esthétique » (VALE-EA 4085). Le colloque faisait également la part belle aux praticiens de la scène. Particulièrement fascinant au sein d'une communauté de metteurs en scène contemporains qui, de Jean-Michel Rabeux à Vincent Macaigne, se sont emparés de l'œuvre de Shakespeare dans une dynamique à la fois iconoclaste et révérencieuse : Thomas Jolly et son travail remarquable sur la première tétralogie. La présence au colloque du metteur en scène qui a monté avec sa compagnie rouennaise, La Piccola Familia, une remarquable intégrale de *Henry VI* (2012-2014), complétée bientôt par un *Richard III* (2015), a permis de passionnantes discussions sur Shakespeare au plateau. Cet entretien avait été enregistré, mais une avarie de la machine a fait disparaître l'unique copie. À défaut, les lecteurs pourront consulter le [site de la compagnie](#) où l'on peut commander des captations de ces représentations mémorables. En outre, [la performance de Speranza Von Glück](#), « "Hates any man the thing he would not kill?" : une Tentativ de mörtre de Shakespeare en *live* », a permis à la communauté de chercheurs de découvrir en actes une pensée synthétique, hilarante et bouleversante aussi de la haine contemporaine qu'inspire un Shakespeare qui prendrait l'académie en otage, étoufferait les autres voix et dessinerait autoritairement des carrières.

QUAND SHAKESPEARE FAIT SCANDALE : AU DIABLE, LA FIN D'OTHELLO!

Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin
GRIC, université Le Havre Normandie
& IRCL, université Paul-Valéry Montpellier 3/CNRS

« Ivre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé » : tel était le titre à sensation qui présentait, dans le *Télé 7 Jours* du 20-26 janvier 1962, la fin d'*Othello* réalisé par Claude Barma pour la télévision. Ce gros titre qui, incidemment, coupe court à tout suspense est le symptôme d'un télescopage entre acteurs et personnages, entre fiction et « réalité ». Daniel Sorano est, en effet, l'acteur qui joue Othello et Francine Bergé incarne Desdémone. De ce titre, on peut déduire que la notoriété des acteurs prévalait sur les noms des personnages shakespeariens et que le rédacteur de l'article pensait attirer davantage de téléspectateurs en citant des comédiens de proximité, célèbres à cette époque. Ce gros titre souligne qu'*Othello* est une histoire à scandale, ce qui est le cas, dans tous les sens du terme : Iago y est le scandale incarné, le *scandalum*, c'est-à-dire « la pierre d'achoppement », celui qui fait « tomber dans le mal », mais aussi le *diabolos*, celui qui hait et qui diffame et celui qui crée « l'esclandre » par voie de calomnie (*slander*, étymologiquement lié au terme *esclandre*), autres sens attachés au terme *scandale*¹, dans une œuvre qui suscite l'indignation à la fois sur scène et hors scène. Cette fin, qui met en scène un homme noir assassinant une femme blanche, affecte profondément l'auditoire, qui a l'impression d'assister à un événement « réel » : selon Lois Potter, le public se sent « moins spectateur [...] que badaud devant un accident de la route² ». Dans son ouvrage sur *Othello* en représentation, Potter fait état de plusieurs anecdotes où des spectateurs outrés et écœurés interpellent les acteurs ou choisissent de monter sur scène pour interrompre l'action fatale. Les acteurs eux-mêmes n'ont pas échappé à ce brouillage entre la vie et l'art. Des histoires circulent sur des Othello qui auraient bel et bien menacé ou tué leur Desdémone. Lois Potter mentionne les rumeurs persistantes qui ont accompagné la production d'Ira

1 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993, s.v. « Scandale ».

2 Lois Potter, *Othello*, Manchester, Manchester UP, 2002, p. 1. « *Those who call Othello the most theatrically successful of Shakespeare's plays do not always mean it as a compliment. In almost any competent production the final scene will affect the audience deeply, but it may also make them feel less like spectators at an ancient art form than like bystanders at a traffic accident* ».

Aldridge à la fin des années 1850 et l'opéra de Rossini dans lequel la Malibran incarnait Desdémone dans les années 1830, exemples qui suggèrent que l'identification entre l'acteur et le rôle a parfois été si grande qu'il en est devenu difficile de distinguer fiction et réalité³. Cette contribution se propose d'étudier comment les réécritures shakespeariennes se sont approprié ce scandale théâtral pour le traiter de manière transfictionnelle avec distance et humour, jusqu'à rejeter la fin d'*Othello*. Le court métrage italien *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (*Les nuages, c'est quoi?*, Pier Paolo Pasolini, 1967) et la vidéo « Sassy Gay Friend: Othello » postée sur YouTube en 2010, en dépit de leurs contextes et de leurs projets esthétiques différents, se rejoignent pour poser une question essentielle: les représentations filmiques et théâtrales d'*Othello* qui respectent la fin écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme et du sexisme? Faut-il, en d'autres termes, changer la fin de la pièce pour dénoncer des préjugés mortifères?

176

L'annonce de 1962, « Ivre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé », contient en creux une lecture d'*Othello* comme tragédie domestique et transforme la pièce en fait divers. Cette formulation révèle la nature de l'objet télévisuel de l'époque. Le téléfilm de Barma fait, en effet, partie de ces films hybrides appelés des « dramatiques »: seul le début du film est enregistré, le réalisateur ayant ensuite fait le choix du direct⁴. Le meurtre de Desdémone aurait donc bien lieu ce mardi 23 janvier 1962 au soir. Dans cette France des années 1960, alors en pleine guerre d'Algérie, Daniel Sorano joue Othello⁵ en se fondant sur son expérience personnelle. Fils d'un immigré algérien, Sorano était appelé « nègre » dans sa jeunesse, terme qui vient remplacer « Moor » dans la traduction choisie par le téléfilm. Dans un entretien, Sorano s'était totalement identifié au rôle – « Oui, c'est vrai, je suis Othello⁶ » – avant de mourir tragiquement, comme son personnage, quelques mois après le tournage. En outre, des films comme *Stage Beauty* (Richard Eyre, 2004) ou *A Double Life* (George Cukor, 1947) jouent précisément avec l'idée de reflet entre la vie et la scène. Ils intègrent des scènes d'*Othello* qui entrent en résonance avec leur intrigue principale. À travers la menace qu'un meurtre représenté sur scène puisse avoir lieu dans la vraie vie, ces films

3 *Ibid.*

4 À propos des « dramatiques », voir Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

5 Voir Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « “O monstrous”: Claude Barma's French 1962 TV *Othello* », dans Patricia Dorval et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen in Francophonie*, Montpellier, Université Montpellier III, Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et les Lumières (IRCL), 2014.

6 Voir *Télérama*, 21-27 janvier 1962, p. 17.

dits « en miroir⁷ » négocient avec l'autorité culturelle du théâtre⁸. Le cinéma révèle son désir de réalisme – puisque l'acteur se trouve effacé derrière le rôle – et, dans le même temps, en vient à diaboliser le théâtre, le pointant du doigt comme une source de pathologie. Les films montrent, en effet, que le personnage finit par se jouer de l'acteur et l'entraîne dans l'excès et la folie.

CE PAR QUOI LE SCANDALE ARRIVE...

Le rôle d'Othello porte le poids d'une longue histoire de discrimination et de racisme, d'années de lutte pour que les acteurs noirs puissent bénéficier des mêmes opportunités que les acteurs blancs. Le fait même de dire que les acteurs noirs seraient des choix « naturels » pour le rôle est à double tranchant, puisqu'on nie alors leur intelligence artistique : c'est comme s'ils n'avaient pas besoin de savoir jouer⁹. En tant que séducteur et meurtrier d'une femme blanche, Othello incarne ce qu'Arthur Little appelle une vérité iconographique, qui affiche les peurs raciales et sexuelles de la société dominante blanche¹⁰. Selon Celia Daileader, le mythe de la rapacité sexuelle attribuée à l'homme noir et les dangers d'une « pollution » raciale étaient utilisés pour contrôler les femmes blanches (en soulevant le spectre de l'impureté sexuelle et raciale¹¹), mais aussi pour exorciser la culpabilité du maître esclavagiste, qui violait les esclaves femmes, et sa crainte d'engendrer des enfants interracialisés¹². Confier le rôle à un acteur noir peut ainsi prolonger des pratiques culturelles où l'homme noir est étiqueté comme le méchant meurtrier, où la femme blanche est sommée d'avoir peur d'un amant de couleur et où la culpabilité de l'esclavagiste peut rester dans le non-dit. Hugh Quarshie, acteur de la Royal Shakespeare Company, avait déclaré en 1999 qu'Othello serait peut-être le seul rôle classique qu'un acteur noir ne devrait pas jouer¹³. En 2015, Quarshie a fini par jouer le rôle pour la Royal Shakespeare Company sous la direction de Iqbal Khan, mais aux côtés d'un Iago joué par un acteur noir également (Lucian Msamati).

7 Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, p. 209.

8 Douglas M. Lanier, « Murdering *Othello* », dans Deborah Cartmell (dir.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 198-215.

9 Voir Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, BFI/Macmillan, 1987, p. 124.

10 Arthur L. Little, *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, Stanford UP, 2000, p. 148.

11 Celia R. Daileader, *Racism, Misogyny, and the Othello Myth: Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 10.

12 *Ibid.*, p. 8-9.

13 Voir Hugh Quarshie, « Second Thoughts About Othello », *International Shakespeare Association Occasional Papers*, n°7, 1999, p. 1-25.

Si un acteur noir est maintenant requis pour le rôle, en vertu non seulement du réalisme cinématographique, mais des politiques culturelles, les films anglophones comme *Othello* d'Oliver Parker (1995), *O'* de Tim Blake Nelson (2001) et la version de Geoffrey Sax pour la télévision britannique (2001) soulèvent la question de la couleur de peau et reproduisent un schéma de victimisation raciale à travers un regard anglo-américain. Or, dans le cinéma non anglophone, la tendance est à la dé-racialisation de la pièce. *Huapango* d'Iván Lipkies (Mexique, 2003) et *Omkara* de Vishal Bhardwaj (Inde, 2006) révèlent la manière dont les castes et classes sociales sont construites ; dans le film *Othello: The Tragedy of the Moor* de Zaid Shaikh (Canada, 2008), c'est la question religieuse qui est au premier plan. Hors de la sphère anglophone, on adapte ainsi *Othello* en se détournant des enjeux raciaux pour parler d'autres formes identitaires. Douglas Lanier en vient à se demander si la pièce n'est pas en train de devenir une histoire « post-raciale¹⁴ ». Les adaptations mexicaines ou indiennes résistent à l'appropriation anglo-américaine de Shakespeare et présentent ce dernier comme un auteur globalisé. Ce changement est ambivalent. On peut le saluer comme un signe de progrès et de tolérance dans une période que l'on pourrait qualifier de « post-Obama », mais on peut aussi le lire, de manière plus inquiétante, comme un effacement des problèmes raciaux – comme si la pièce ne portait plus que sur les différences en général. Cette tendance mondiale est notamment porteuse d'une ironie certaine puisque c'est au moment même où le rôle d'Othello est réservé aux acteurs noirs qu'il leur échappe à nouveau¹⁵.

La fragmentation d'*Othello*, ainsi que sa dissémination dans des vidéos sur YouTube, est partie prenante de ces réflexions sur la (dé)construction de la « race¹⁶ ». Du très populaire « *Othello rap* » interprété par la Reduced Shakespeare Company à la vidéo « *Othello Lego Movie* » où Othello est représenté sous les traits de Dark Vador, en passant par le court-métrage en noir et blanc *Othello Blacking up* (2011), le net se trouve pris aussi dans le filet d'Iago et ne peut éviter les questions raciales soulevées par la pièce. Les adaptations et appropriations de la pièce à l'écran révèlent qu'au-delà de la diversité et de l'hybridité des objets filmiques et des modes de médiatisation, nous demeurons, tant individuellement que collectivement, les prisonniers d'une

¹⁴ Douglas M. Lanier, « *Post-racial Othello* », conférence Lindberg de 2010, mise en ligne en 2012.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ayanna Thompson, « Unmooring the Moor, Researching and Teaching », *Shakespeare Quarterly*, n°61/3, 2010, p. 337-356 ; Stephen O'Neill, *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014, p. 139.

perspective raciale¹⁷. Il est possible, à la manière de Roderigo, de dire « Chut ! » (*Tush!*) à la vision de Iago, mais ce dernier reste le maître du jeu d'*Othello*. Les représentations qui respectent la fin écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme, du sexisme et d'un supposé masochisme féminin ? Peuvent-elles dénoncer ces préjugés funestes ? Est-il possible de ne pas tomber dans les filets d'Iago quand on montre un homme noir qui finit par tuer son épouse blanche ?

POUR EN FINIR AVEC LA FIN D'OTHELLO

Sur le site du *Guardian* du 3 octobre 2015, un [dessin humoristique](#) de Tom Gauld a imaginé un générateur d'adaptations shakespeariennes. L'une des options propose de changer la fin de la pièce (« *with a new ending* »). Or, cette option n'a été que rarement utilisée par les artistes. Même les réécritures pour enfants que sont *Tales from Shakespeare* de Charles et Mary Lamb et les *Animated Tales* scénarisés par Leon Garfield n'offrent aucune échappatoire au destin tragique de Desdémone : cette dernière meurt étouffée par son mari¹⁸. Mais quelques versions d'*Othello* ont choisi d'éviter les filets de Iago en changeant le cours de l'intrigue. L'inconfort suscité par l'acte meurtrier s'est manifesté dans des traductions alternatives en France et en Allemagne, qui ont proposé une fin heureuse. L'article de *Télé 7 Jours* consacré au téléfilm de Barma en 1962 rappelait la tradition française qui consistait à édulcorer la pièce :

Lorsque, le 26 novembre 1792, Jean-François Ducis présente pour la première fois au public français *Othello ou le More de Venise*, une pièce écrite près de deux siècles auparavant par William Shakespeare, il a très peur. Et il a raison. Le goût des amateurs de théâtre est alors à Marivaux ou Beaumarchais, aux répliques piquantes, aux sentiments élégants, aux délicates « moralités » en dentelle. Ducis sait fort bien que le public ne supportera pas la brutalité des personnages imaginés par celui que nous considérons, aujourd'hui, comme le plus grand génie dramatique de tous les temps. Passe encore

17 À ce sujet, voir Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « Introduction: Ensnared in *Othello* on screen », dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen: Othello*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 1-23.

18 Voir la réécriture de Charles et Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*, London, Thomas Hodgkins, 1807 : « *Desdemona was awakened with his kisses, and she looked upon Othello, and she saw him gnaw his under lip, and roll his eyes, and she knew he was always fatal when he looked so: and he bade her prepare for death, and to say her prayers, for he would not kill her soul. And this innocent wife, as she lay at his mercy, begged for compassion, and to know her fault, and then he named Cassio, and the handkerchief which (he said) she had given him; and as the guiltless lady was proceeding to clear herself he suddenly would hear no more, but covering her up in the bed-clothes, stifled her till she died* ». Voir aussi la [fin d'*Othello*](#) dans la série *Animated Tales*.

qu'Othello ait la peau noire et qu'il commande cependant les troupes de la République de Venise, passe encore, même qu'il tue [...], mais comment expliquer la noirceur de cet affreux Iago [...] ? Le bon Ducis prend donc soin de présenter une version d'*Othello* très « édulcorée » [...]. Ce n'est pas l'adaptation de Ducis qui vous sera présentée ce soir à la TV, mais la traduction de George Neveux qui s'efforce avec bonheur de traduire le plus fidèlement possible en français moderne l'esprit de Shakespeare¹⁹.

En effet, Jean-François Ducis proposait bien deux versions de la fin d'*Othello*, une version tragique où Othello poignarde Desdémone et une version heureuse destinée à ne pas choquer les spectateurs français. Il commente longuement cette proposition de fin alternative dans son avertissement au lecteur :

180 J'ai maintenant à parler de mon dénouement. Jamais impression ne fut plus terrible. Toute l'assemblée se leva à la fois, et ne poussa qu'un cri. Plusieurs femmes s'évanouirent. On eût dit que le poignard dont Othello venoit de frapper son amante, étoit entré dans tous les cœurs. Mais aux applaudissemens que l'on continuoit de donner à l'ouvrage, se mêloient des improbations, des murmures, et enfin même une espèce de soulèvement. Je crus un moment que la toile alloit se baisser. [...]

Cependant, quoique le public ait le droit, sous tous les climats, de tracer aux auteurs les limites de la terreur et de la pitié, ces limites pourtant sont plus ou moins reculées selon le caractère des différentes nations. Mon dénouement a eu de la peine à passer à Paris ; et à Londres, les Anglais soutiennent très-bien celui de Shakespeare. Ce n'est point avec un poignard qu'Othello, sur leur théâtre, immole son innocente victime ; il lui presse, dans son lit et avec force, un oreiller sur la bouche, il le presse et le represse encore jusqu'à ce qu'elle expire. Voilà ce que des spectateurs français ne pourroient jamais supporter. Un poète tragique est donc obligé de se conformer au caractère de la nation devant laquelle il fait représenter ses ouvrages. C'est une vérité incontestable, puisque son principal but est de lui plaire. Aussi, pour satisfaire plusieurs de mes spectateurs qui ont trouvé dans mon dénouement le poids de la terreur et de la pitié excessif et trop pénible, ai-je profité de la disposition de ma pièce, qui me rendoit ce changement très-facile, pour substituer un dénouement heureux à celui qui les avoit blessés ; quoi que le premier me paroisse toujours convenir beaucoup plus à la nature et à la moralité du sujet, et que je l'aie eu sans cesse en vue, comme il est facile de le remarquer, dès le commencement et dans le cours de ma tragédie. Mais comme je l'ai fait imprimer avec

19 Jean-François Chabrun, « Livre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé », *Télé 7 Jours*, 20-26 janvier 1962, p. 22-23.

les deux dénouemens, les directeurs de théâtre seront les maîtres de choisir celui qu'il leur conviendra d'adopter²⁰.

Ducis propose ici, en quelque sorte, « une pièce dont vous êtes le héros » ou, plus précisément, une pièce dont le directeur de théâtre est le héros, qui aurait le pouvoir de choisir une version alternative. Stendhal, en 1823, dans son ouvrage *Racine et Shakspeare*, évoquait le même type d'indignation des spectateurs face au scandale du dénouement :

L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de *Baltimore*, voyant Othello qui au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence, un maudit nègre aura tué une femme blanche. » Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'années sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien ! ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène²¹.

Pour Stendhal, ce type de réaction est un exemple de « ces purs moments d'illusion parfaite » qui « se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakspeare que dans les tragédies de Racine²² ». Le cinéma du xx^e siècle traduit ce mélange de fascination-répulsion face à une fin monstrueuse. Ainsi, dans le court métrage *Che Cosa Sono Le Nuvole?* de 1967, le réalisateur Pier Paolo Pasolini inclut une production d'*Othello* où des acteurs déguisés en pantins jouent devant des spectateurs d'origine populaire et ouvrière. Atterrés par le tour que prend l'intrigue, ces derniers envahissent la scène et changent l'histoire : ils sauvent Desdémone, et tuent Othello et Iago. Si les spectateurs révèlent leur manque de sophistication en confondant fiction et réalité, l'esclandre qu'ils orchestrent constitue avant tout une dénonciation héroïque du discours de la pièce. Selon Sonia Massai, en montrant le libre-arbitre du public et sa capacité à agir, Pasolini met en tension l'« autorité » de la pièce et la résistance idéologique qui peut s'organiser face à elle²³. On retrouve là la réaction de Samuel Johnson qui écrivait à propos du meurtre de Desdémone : « *I am glad that I have ended my revisal of this*

20 Jean-François Ducis, *Othello ou le Maure de Venise. Tragédie par le Citoyen Ducis*, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792, l'an premier de la République, Paris, Chez André, An huitième (1799-1800), « Avertissement », p. VI-VIII.

21 Stendhal, *Racine et Shakspeare*, Paris, 1823, p. 19.

22 *Ibid.*, p. 21 et 23.

23 Sonia Massai, « Subjection and Redemption in Pasolini's *Othello* », dans Sonia Massai (dir.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, London/New York, Routledge, 2005, p. 5-103.

dreadful scene », « *it is not to be endured* »²⁴. La pièce elle-même dénonce cette fin comme étant insoutenable et haïssable lorsque Lodovico demande à ce que ce tableau tragique soit dérobé à la vue des spectateurs : « *Let it be hid* » (acte V, scène 2, v. 363). La résistance à cette fin est inscrite dans la pièce elle-même.

DE LA HAINE À L'HUMOUR...

Cette résistance est retravaillée quarante-trois ans après le film de Pasolini dans la vidéo « *Sassy Gay Friend: Othello* », postée sur YouTube en 2010 et vue presque 4 millions de fois²⁵. Avec Internet, toute personne peut devenir l'un des spectateurs actifs imaginés par Pasolini et peut faire bifurquer l'intrigue d'*Othello*. Le *vidding*, c'est-à-dire la création et diffusion de vidéos à partir d'une œuvre de départ, est une pratique qui permet de jouer avec un texte canonique, de poser de nouvelles hypothèses narratives, d'explorer des scénarios alternatifs et de présenter d'autres chemins pour les personnages. Dans cette courte séquence d'une durée d'1 min 26 s, Desdémone est sauvée par son ami *gay* qui lui recommande de partir avant qu'Othello n'arrive dans la chambre pour la tuer.

Cette vidéo fait partie de la websérie « *Sassy Gay Friend* » créée en 2010 par la troupe d'improvisation The Second City basée à Chicago et qui a connu un succès phénoménal sur YouTube. Brian Gallivan interprète un homosexuel à la flamboyance stéréotypée qui part à la rencontre de personnages célèbres de l'histoire ou de la littérature pour leur prodiguer soutien et conseil. La première vidéo fut consacrée à Ophélie ; la seconde à Juliette. À chaque fois, le « *Sassy Gay Friend* » parvient à les convaincre de ne pas se suicider ou de ne pas se complaire dans une position masochiste. À travers un regard *queer* posé sur la pièce, il met au jour avec humour les codes dramatiques et l'idéologie patriarcale qui les sous-tend. Selon Stephen O'Neill, la séquence parodie la masculinité traditionnelle tout en questionnant le rôle donné aux femmes par les formes de désir hétérosexuel qui s'expriment dans les tragédies de Shakespeare²⁶. L'ami bienveillant et impertinent informe ainsi Desdémone des soupçons de son mari en déconstruisant la

24 Walter Raleigh (éd.), *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford UP, 1946, p. 200. Voir l'édition de Johnson de 1765 des œuvres de Shakespeare, p. 1045. Sur les réactions de Johnson aux pièces de Shakespeare, voir Philip Smallwood, « Shakespeare: Johnson's poet of nature », dans Greg Clingham (dir.), *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 143-160.

25 Merci à Peter Holland de nous avoir fait connaître cette série de vidéos.

26 Voir <http://shakespeareonyoutube.com/tag/youtube-shakespeare> ainsi que le chapitre 3 de *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014, p. 121-159.

politique de genre de la pièce : « Quoi ? Un type se retrouve avec ton mouchoir, et ça donne le droit à ton mari de t'assassiner ? Non²⁷ ! » Le personnage anticipe et préempte ainsi les réactions que l'on entend souvent chez les spectateurs ou les étudiants – « c'est trop injuste qu'elle soit tuée – elle était innocente, elle n'a pas trompé son mari » – comme si Desdémone méritait de mourir si elle avait été coupable d'infidélité.

Pour être bien comprise, la vidéo demande à ses spectateurs non seulement de bien connaître l'intrigue initiale, mais de reconnaître les citations culturelles et cinématographiques. Quand l'ami interpelle Desdémone en la surnommant « Tina Turner », il convoque la violence conjugale qu'a subie la chanteuse, mais également la carrière de l'acteur Laurence Fishburne, qui a joué Ike Turner, le mari violent de Tina, dans le film *What's Love Got to Do with It* (Brian Gibson, 1993) avant d'interpréter Othello dans l'adaptation d'Oliver Parker en 1995. L'ami n'a pas non plus peur d'exploiter les clichés racistes, mais en toute connaissance de cause. Il pose à Desdémone la question indiscreète (et difficilement traduisible en français), « *Does Moor mean more?* », avant de se sermonner lui-même en riant : « Ah là, je fais mon raciste²⁸ ! » En faisant ainsi directement référence aux angoisses des blancs face aux supposées prouesses sexuelles des hommes noirs, le « Sassy Gay Friend » identifie précisément l'une des sources mêmes des discriminations raciales.

L'homme *gay*, aussi stéréotypé soit-il, est celui qui est porteur de bien-être, de bon sens et de jugeote. Il nous fait haïr la fin d'*Othello*, ou du moins nous la fait rejeter radicalement, parce que c'est une fin où la femme ne s'aime pas et ne se protège pas suffisamment. On pourrait être tenté de dire que le « Sassy Gay Friend » crée une nouvelle conclusion féministe, mais ce serait oublier que le personnage féminin est encore montré comme ayant besoin de l'assistance d'un homme pour voir la lumière et s'en sortir.

Internet et les nouvelles technologies ont créé un espace d'imagination accrue en brouillant les frontières entre producteurs et récepteurs²⁹. La pratique paratextuelle à la dimension souvent ludique fait apparaître les choix des dramaturges ou des scénaristes comme des décisions subjectives que l'on peut prolonger ou contester. Selon Matt Hills, il n'est plus possible de raisonner en termes de séparation étanche entre les créateurs-producteurs d'un côté (avec leurs puissantes stratégies *marketing* d'anticipation) et les

27 « *What? Some guy ends up with your handkerchief so your husband gets to murder you? No!* »

28 « *Now I'm being racist.* »

29 Richard Berger, « Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries », dans Christopher Pullen et Margaret Cooper (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York, Routledge, 2010, p. 173-184.

récepteurs-consommateurs de l'autre (avec leurs petites tactiques d'appropriation)³⁰. Ce modèle semble à présent trop rigide pour rendre compte du système de production fanique actuel, où les spectateurs sont devenus des consommateurs-producteurs, où les *fans*-producteurs sont devenus des créateurs-exégètes et côtoient les producteurs officiels. Parce qu'elle fait l'objet de *vidding*, la pièce d'*Othello* devient un texte à la fois populaire et culte, c'est-à-dire, selon John Fiske, un texte qui présente suffisamment de contradictions, de failles, d'ambiguïtés, de questions culturelles non résolues pour *demandeur* à être réapproprié³¹. Tel un texte populaire culte, la pièce de Shakespeare est « productible » et « ouverte », invitant à des réécritures qui retravaillent, réactivent et font circuler le sens, et par là même, sont vectrices de culture shakespearienne auprès d'un large public.

FANS DE SHAKESPEARE ?

Cette pratique du *vidding* peut être apparentée à un mode de « transfictionnalité », défini par Richard Saint-Gelais comme le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel³² ». Un texte transfictionnel peut apporter un complément au récit premier, le transformer, en prélever des éléments, mais aussi susciter de nouvelles questions et un autre regard sur ce récit. Les éléments fictionnels (histoires, personnages, motifs) sont prélevés comme s'ils étaient devenus complètement autonomes et pouvaient être détachés de la fiction d'origine. Ces éléments sont ensuite ré-agencés et recomposés de manière inventive. Si les œuvres sont ainsi démembrées, citées, parodiées, imitées et disséminées, un Shakespeare « original » continue d'être produit à travers l'acte même de réitération et de re-médiation.

La vidéo « Sassy Gay Friend » peut ainsi se lire comme une « critique *en acte* » d'une pièce canonique. En utilisant le personnage de Desdémone pour générer un trouble dans la fiction et un commentaire subversif et quasi carnavalesque, la vidéo révèle le script initial comme une suite de choix parmi de multiples options idéologiques³³. La reprise des personnages dans une histoire remaniée construit une

30 Matt Hills, *Fan Cultures*, New York, Routledge, 2002.

31 John Fiske, « The Cultural Economy of Fandom », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992, p. 30-49.

32 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 7.

33 *Ibid.*, p. 129.

fracture, un paradoxe, qui retravaille les identités postulées *a priori*. Dans un texte transfictionnel, l'identité du personnage y est contaminée par une part d'altérité sans que l'on puisse pourtant parler d'un personnage distinct. Desdémone est et n'est plus Desdémone. La vidéo « Sassy Gay Friend » peut être étudiée à la lumière de la fiction fanique littéraire. Sur Internet, de très nombreux sites hébergent des récits écrits par des auteurs amateurs qui reprennent, continuent, transforment ou déforment les histoires des personnages issus de fictions dramatiques, cinématographiques, télévisées ou autres. Au cours de la dernière décennie, les communautés de *fans* auteurs se sont développées et organisées à un rythme effréné. Les sites de *fanfic* sont devenus très sophistiqués avec des forums de discussion, des archives et des bases de données dans lesquelles il est possible de faire des recherches par mots-clés. L'écriture fanique est notamment connue pour prendre pour cible les personnages qui reproduisent les clichés de la masculinité, les hiérarchies traditionnelles de classe, de genre et d'ethnicité afin de construire de nouvelles configurations plus égalitaires et transgressives³⁴.

Othello n'a pas échappé à la créativité des internautes, d'autant plus que nombreux sont les élèves anglophones qui composent des rédactions libres pour leurs devoirs d'anglais, avant de les diffuser sur le net³⁵. On peut ainsi lire des textes, souvent très courts, qui prolongent l'histoire après le suicide d'Othello, ou bien nous présentent l'intrigue à travers le point de vue de Cassio, de Iago ou de Desdémone. De manière plus originale, dans une *fanfic* postée le 5 octobre 2008, Diana Hawthorne invente une version parallèle du récit dans laquelle Othello se noie avant d'arriver à Chypre, laissant à Cassio la possibilité de devenir le gouverneur de l'île et d'épouser son amour de toujours, Desdémone. Dans cette version, Desdémone évite la mort et finit comblée... mais ce sera avec un homme blanc.

La fiction fanique permet aux virtualités de s'actualiser, aux trames narratives possibles de prendre corps. L'attrait de l'écriture fanique réside dans le fait que l'auteur-e peut profiter d'une base diégétique préétablie forte, d'arcs déjà nourris³⁶, de personnalités fictives construites sur le long cours. Le texte fanique va alors pouvoir se greffer sur un fonctionnement narratif qui est bien connu des spectateurs/lecteurs

34 Susanne Jung, « *Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction* », 2004.

35 Voir, par exemple, [ici](#) ou [ici](#).

36 Un « arc narratif » (ou « arc scénaristique » ou simplement « arc ») est une subdivision d'un cycle narratif dans une œuvre de fiction. Dans une série télévisée, différents arcs narratifs peuvent être tissés au niveau d'un épisode et peuvent courir d'une saison à l'autre. Sur cette notion, voir, par exemple, Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon (dir), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2014.

et qui a déjà suscité des émotions et des phénomènes d'attachement. Même court, le texte fanique pourra donc bénéficier d'un sous-texte important et travailler un aspect précis, en continuité ou en décalage par rapport aux codes fixés par l'œuvre³⁷. La vidéo de « Sassy Gay Friend » ne comble pas simplement des interstices laissés vides par la pièce, mais inflige à l'histoire un véritable chamboulement, en évitant la fin tragique. En changeant un fait majeur du récit, en opérant par substitution (la vie plutôt que la mort), la transfiction se fait ici *contrefaction*. La contrefaction génère un vacillement, une incertitude, qui révèle la fiction première « non pas comme l'émanation continue d'un créateur qui en serait le détenteur, mais comme une fabrique aux résultats incertains avec ses faux départs, ses reprises tâtonnantes, ses scénarios alternatifs entre lesquels choisir³⁸ ». La transfictionnalité opère généralement sur un modèle satellitaire où le texte dérivé, qu'il soit conventionnel ou subversif, est construit à partir, et autour, du texte initial. Ce dernier, indispensable pour comprendre le texte transfictionnel, devient à la fois une origine et un centre³⁹.

186

La nouvelle proposition narrative va alors rétroagir sur la précédente. La vidéo a un effet-retour sur la pièce canonique puisqu'il est impossible, après l'avoir visionnée, de revoir ou relire la pièce sans y appliquer un regard *autre*, qui dénature le déroulé des événements. La *fanfiction* peut donc s'appréhender comme une manière de pointer du doigt les préjugés silencieux de la réception, « ses certitudes contestables, ses évidences qui n'en sont pas⁴⁰ ».

Cependant, parce que la *fanfiction* officielle et provocatrice vient altérer une diégèse *officielle*, certains spectateurs pourraient être confortés dans leur idée que la « bonne » version est l'histoire canonique initiale. Même si les *fanvids* mettent au défi l'idéologie dominante, elles pourront ne pas être toujours perçues comme une critique de cette idéologie. Mais elles deviennent essentielles à la réception du canon, tant les spectateurs lisent de plus en plus souvent la version officielle au prisme des créations officielles.

Dans son étude d'*Othello* et YouTube⁴¹, Ayanna Thompson mentionne un autre type de reconfigurations shakespeariennes : la web-série américaine *Thug Notes*, créée en 2013 sur YouTube, sous-titrée *Classic Literature. Original Gangster*, qui propose des analyses des œuvres littéraires dans un « style de voyou » (*thug*) assumé. Le présentateur, « Sparky Sweets, Ph.D », est joué par l'acteur noir américain Greg Edwards et résume

37 Jane Mortimer, « [The Advantages of Fan Fiction As an Art Form: A Shameless Essay](#) », n.d.

38 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 367.

39 *Ibid.*, p. 317-18.

40 *Ibid.*, p. 427.

41 Ayanna Thompson, « *Othello/YouTube* », CUP Online Resources, dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir), *Shakespeare on Screen: Othello*, op. cit.

et analyse en cinq minutes chrono des œuvres littéraires, telles que *King Lear*, *Sense and Sensibility*, *To Kill a Mockingbird* ou encore l'*Odyssée*. Après les YorkNotes, les SparkNotes, les CliffNotes si décriés par les universitaires, voici donc les *Thug Notes* qui mettent, à ce jour, quatre-vingt-cinq œuvres littéraires « à la portée des masses⁴² ». Un Shakespeare de culture populaire prend pour modèle parodique les Notes académiques qui ont nourri des générations d'élèves. Shakespeare « façon gangster » devient un outil éducatif que les professeurs sont invités à utiliser pour rendre Shakespeare attractif et pallier la haine ou l'aversion que les élèves peuvent avoir pour un Shakespeare qui serait trop scolaire ou universitaire et donc supposément ennuyeux. L'ambition de cette web-série⁴³ produite par Wisecraft est en effet d'ouvrir les œuvres au monde et de faire en sorte qu'elles ne soient plus réservées à la communauté universitaire. Il s'agit de rendre « drôles des trucs intelligents » (« *to make smart stuff funny*⁴⁴ »). Les *Thug Notes* consacrées à *Othello* commencent par l'annonce suivante : « *This week haters gonna hate with Othello by William Shakespeare* ». Comme le souligne Ayanna Thompson⁴⁵, la haine de Shakespeare énoncée dans ce préambule peut être de deux ordres : elle peut renvoyer à *Othello* comme pièce sur la haine, celle d'Iago (« Je hais le Maure » / « *I hate the Moor* ») qui contamine *Othello* ; mais aussi à la haine d'*Othello* comme pièce qui charrie, notamment, des préjugés racistes. La fin d'*Othello* est résumée en ces termes :

*Later Othello rolls up on his woman, and straight chokes a bitch to death. When Iago's biddy Emilia comes in, she like 'WHAT THE F***', Othello? Othello tell her what's up and Emilia immediately calls Iago out, sayin he been lying his ass off. Iago like 'bitch, shut up!' and ENDS her. Man, what is this? The NFL?' (National Football League). Knowin he got played, Othello stabs Iago and then ices himself before the po-po (police) put him away fo good. Damn.*

La référence à la *National Football League*, qui connaissait à l'époque où cette vidéo a été tournée (en décembre 2014) une vague de violence⁴⁶, rapproche la haine qui s'exprime dans *Othello* de celle issue du milieu footballistique américain, la vidéo s'inscrivant alors dans une approche présentiste du dramaturge. Le ton du Professeur Sweets suggère son indignation face au carnage que représente la fin d'*Othello*, indignation rendue d'autant plus criante par le fait que le présentateur est lui-même

42 Voir « *Thug Notes: YouTube comic brings literary Classics to the masses hip-hop style* », *The Independent*, 14 août 2013.

43 Voir Ernest Hooper, « *Thug Notes delivers the innovation needed in education* », *Tampa Bay Times*, 3 septembre 2013.

44 Voir le *channel trailer* de Wisecraft.

45 Ayanna Thompson, dans *Shakespeare on Screen*, *op. cit.*, p. 11-12.

46 *Ibid.*

noir américain. On peut imaginer que pour une partie de la communauté universitaire que nous constituons, ce « Shakespeare de voyou » constitue un massacre de l'œuvre originale. Pour leurs concepteurs en revanche, ces *Thug Notes* sont un moyen de rendre un Shakespeare qui rebute *aimable*, de faire des écoliers des *fans* de Shakespeare. Finalement, « la haine de Shakespeare » conduit à se poser la question suivante : la haine de quel Shakespeare⁴⁷ ? Marjorie Garber commence son ouvrage *Shakespeare After All* par ces quelques mots : « Chaque âge crée son propre Shakespeare⁴⁸. » Faut-il encore maintenant laisser la fin d'*Othello* entre les mains du diable ? Le XXI^e siècle doit-il prendre la responsabilité de changer la fin pour ne pas perpétuer racisme et sexisme ou, au contraire, doit-il la réhabiliter et inviter la société dans son ensemble à sortir du piège tendu par Iago ? Chacun pouvant créer son propre Shakespeare à sa guise, il devient impossible de dire « Je hais Shakespeare », tant du Shakespeare, il y en a pour tous les goûts. Et ironiquement il semblerait que c'est précisément parce que l'on veut en finir avec Shakespeare qu'il n'en finit jamais.

188

⁴⁷ Ann Thompson, avec Thomas L. Berger, A.R. Braunmuller, Philip Edwards et Lois Potter, *Which Shakespeare?*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1992 ; Maynard Mack, *Everybody's Shakespeare. Reflections Chiefly on Tragedies*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.

⁴⁸ « *Every age creates its own Shakespeare* » (Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon Books, 2004, p. 3).

BIBLIOGRAPHIE

- BERGER, Richard, « Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries », dans Christopher Pullen et Margaret Cooper (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York, Routledge, 2010, p. 173-184.
- DAILEADER, Celia R., *Racism, Misogyny, and the Othello Myth: Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.
- DELAUDAUD, Gilles, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck, 2005.
- DUCIS, Jean-François, *Othello ou le Maure de Venise. Tragédie par le Citoyen Ducis*, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792, l'an premier de la République, Paris, Chez André, An huitième (1799-1800), « Avertissement », p. VI-VIII.
- DYER, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, BFI/Macmillan, 1987.
- FISKE, John, « The Cultural Economy of Fandom », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992, p. 30-49.
- GARBER, Marjorie, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon Books, 2004.
- HATCHUEL, Sarah et VIENNE-GUERRIN, Nathalie, « “O monstrous”: Claude Barma’s French 1962 TV *Othello* », dans Patricia Dorval et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen in Francophonie*, Montpellier, Université Montpellier III, Institut de recherche sur la Renaissance, l’Âge classique et les Lumières (IRCL), 2014.
- , « Introduction: Ensnared in *Othello* on screen », dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen: Othello*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 1-23.
- HILLS, Matt, *Fan Cultures*, New York, Routledge, 2002.
- JUNG, Susanne, « Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction », 2004.
- LAMB, Charles et Mary, « *Othello* », dans *Tales from Shakespeare*, London, Thomas Hodgkins, 1807.
- LANIER, Douglas M., « Murdering *Othello* », dans Deborah Cartmell (dir.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 198-215.
- , « Post-racial *Othello* », conférence Lindberg de 2010, mise en ligne en 2012.
- LITTLE, Arthur L., *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, Stanford UP, 2000.
- MACK, Maynard, *Everybody’s Shakespeare. Reflections Chiefly on Tragedies*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.
- MASSAI, Sonia, « Subjection and Redemption in Pasolini’s *Othello* », dans Sonia Massai (dir.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, London/New York, Routledge, 2005, p. 5-103.

- MORTIMER, Jane, « *The Advantages of Fan Fiction As an Art Form: A Shameless Essay* », n.d.
- O'NEILL, Stephen, *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014.
- POTTER, Lois, *Othello*, Manchester, Manchester UP, 2002.
- QUARSHIE, Hugh, « Second Thoughts About Othello », *International Shakespeare Association Occasional Papers*, n° 7, 1999, p. 1-25.
- RALEIGH, Walter (éd.), *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford UP, 1946.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993.
- ROTHWELL, Kenneth S., *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- RYAN, Marie-Laure et THON, Jan-Noël (dir.), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2014.
- 190 SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- SMALLWOOD, Philip, « Shakespeare: Johnson's poet of nature », dans Greg Clingham (dir.), *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 143-160.
- STENDHAL, *Racine et Shakspeare*, Paris, 1823.
- THOMPSON, Ann, avec Thomas L. BERGER, A. R. BRAUNMULLER, Philip EDWARDS et Lois POTTER, *Which Shakespeare?*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1992.
- THOMPSON, Ayanna, « Othello/YouTube », CUP Online Resources, dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen: Othello*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.
- , « Unmooring the Moor, Researching and Teaching », *Shakespeare Quarterly*, n° 61/3, 2010, p. 337-356.

Sarah Hatchuel, présidente de la Société française Shakespeare, est professeure en littérature et cinéma anglophones à l'université Le Havre Normandie. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinéma (*Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson UP, 2011 ; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge UP, 2004 ; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) et sur les séries télévisées américaines (*Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015 ; *Lost: fiction vitale*, PUF, 2013). Elle codirige (avec Nathalie Vienne-Guerrin) la collection « Shakespeare on Screen » (PURH/CUP) et codirige (avec Ariane Hudelet) la revue *TV/Series*. [<http://tvseries.revues.org>]

Nathalie Vienne-Guerrin, vice-présidente de la Société française Shakespeare, est professeure en études shakespeareiennes à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, où elle dirige l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et les Lumières (UMR 5186, CNRS). Spécialiste de l'injure et de la mauvaise langue, elle a notamment publié *Shakespeare's Insults: A Pragmatic Dictionary* (Bloomsbury, 2016) et *The Unruly Tongue in Early Modern England: Three Treatises* (Fairleigh Dickinson UP, 2012). Elle a co-édité (avec Florence Cabaret) *Mauvaises langues!* (Presses universitaires de Rouen et Le Havre, 2013). Elle a co-dirigé (avec Sarah Hatchuel) huit volumes de la collection « Shakespeare on Screen ». Elle co-dirige (avec Patricia Dorval), le programme « [Shakespeare on Screen in francophonía](#) » ; elle co-dirige (avec Bénédicte Louvat-Molozay) la revue électronique *Arrêt sur scène/Scene Focus* ; elle co-dirige la revue internationale *Cahiers élisabéthains* (Sage).

RÉSUMÉ

La fin d'*Othello*, qui met en scène un homme noir assassinant une femme blanche, provoque inconfort et scandale, jusqu'à susciter des traductions et des fins alternatives. Cet article se propose d'étudier les représentations filmiques du rejet de la fin d'*Othello*. Le court métrage italien *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (Pasolini, 1967) et la vidéo « Sassy Gay Friend: Othello » postée sur YouTube en 2010 se sont approprié un sujet éminemment théâtral pour le traiter de manière transfictionnelle avec distance et humour. Le film de Pasolini et la vidéo « Sassy Gay Friend », en dépit de leurs contextes et de leurs projets esthétiques différents, se rejoignent pour poser une question essentielle : les représentations filmiques et théâtrales d'*Othello* qui respectent la fin

écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme et du sexisme, pour dénoncer des préjugés mortifères ?

MOTS CLÉS

Che Cosa Sono Le Nuvole?, Jean-François Ducis, fiction fanique, fin, *Othello*, Pier Paolo Pasolini, Sassy Gay Friend, Daniel Sorano, *Thug Notes*, transfiction

ABSTRACT

192 By dramatizing a black man murdering a white woman, the end of *Othello* makes the spectators feel uncomfortable and outraged, so much so that it sometimes leads artists to imagine alternative translations and endings. This article studies the filmic representations of this hatred of the end of *Othello*. The short Italian film *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (Pasolini, 1967) and the 'Sassy Gay Friend: Othello' video posted on YouTube in 2010 have appropriated an eminently theatrical topic and handled it in a transfictional way, using distance and humour. Although Pasolini's film and the 'Sassy Gay Friend' video are embedded in different contexts and do not share the same aesthetic agenda, they nevertheless both ask the same fundamental question: can films and stage productions of *Othello* which stick to Shakespeare's original end escape a view that verges on racism and sexism in order to denounce deadly prejudice?

KEYWORDS

Che Cosa Sono Le Nuvole?, Jean-François Ducis, ending, fanfiction, *Othello*, Pier Paolo Pasolini, Sassy Gay Friend, Daniel Sorano, *Thug Notes*, transfiction, YouTube

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé	5
---	---

PRÉAMBULE

LA RÉCEPTION ORTHOPÉDIQUE

Les jésuites lisent Shakespeare : pratiques de lecture « réservée » dans un collège anglais du xvii ^e siècle Line Cottagnies	15
---	----

323

LA HAINE DE SHAKESPEARE • PUPS • 2017

PREMIÈRE PARTIE

LES INTERMITTENCES DE LA HAINE : SHAKESPEARE NÉOCLASSIQUE ET ROMANTIQUE

Voltaire contre Shakespeare : la crise de 1776 dans les lettres de Voltaire Marc Hersant	37
---	----

Haine ou envie ? L'ambivalence de la réception de Shakespeare à l'Âge classique, en Angleterre et en France Michèle Willems	53
---	----

« Juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris » : Shakespeare contre le modèle tragique français ? Laurence Marie	67
--	----

Shakespeare pré-romantique : un lion en sabots chinois Dominique Goy-Blanquet	85
--	----

En haine du théâtre : l'« esprit allemand » de Shakespeare et les ambiguïtés de sa réception dans le monde germanique Romain Jobez	101
--	-----

DEUXIÈME PARTIE
POUR EN FINIR AVEC SHAKESPEARE

Chaquette contre Shakespeare : de <i>Richard III</i> aux <i>Reines</i> François Jardon-Gomez	121
Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo Piermario Vescovo	137
Enterrer Shakespeare: l'œuvre de Jan Decorte Klaas Tindemans.....	157
Quand Shakespeare fait scandale: au diable, la fin d' <i>Othello</i> ! Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin	175

324

TROISIÈME PARTIE
TRIBULATIONS DES PERSONNAGES SHAKESPEARIENS

La haine des héroïnes de Shakespeare Véronique Lochert	195
<i>Othello, j'aurai ta peau</i> . Shakespeare aux marionnettes : la haine du personnage? Hélène Beauchamp	213
Ophélie <i>versus</i> Hamlet : Shakespeare à contre-courant Anne-Françoise Benhamou	231
Zucco/Hamlet: le fantôme de Shakespeare Sandrine Montin	247

QUATRIÈME PARTIE
SHAKESPEARE PERSONNAGE

Bond hating Shakespeare Robert Henke	265
« <i>Our Shakespeare... For he is all of ours, is he not?</i> » Enjeux du <i>bardicide</i> fictionnel dans <i>Anonymous</i> Sébastien Lefait	277

CINQUIÈME PARTIE
DÉBATS ET POLÉMIQUES

Shakespeare, pourquoi tant de haine ?

François Laroque 297

Hair quel Shakespeare ?

Daniel Bognoux 309

SIXIÈME PARTIE
PERFORMANCE

« *Hates any man the thing he would not kill?* » :

une Tentativ de Mörtre de Shakespeare en *live*

325

Speranza Von Glück 321

Table des matières 323

E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

DÉJÀ PARU

La Scène en version originale

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

