



La **Haine**
de
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 : 979-10-231-0852-1

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 « shakespeariennes » 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 » shakespearienne 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 shakespearienne, 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.

*OTHELLO, J'AURAI TA PEAU*¹.
SHAKESPEARE AUX MARIONNETTES :
LA HAINE DU PERSONNAGE ?

Hélène Beauchamp
Université Toulouse-Jean Jaurès, laboratoire LLA-CREATIS

Les théâtres de marionnettes, grands « recycleurs » de mythes, de classiques, de romans ou d'opéras à succès, ont fait du théâtre de Shakespeare une des sources privilégiées de leur répertoire, principalement constitué d'adaptations en tous genres². Lorsqu'on parcourt leur répertoire en Europe depuis le XIX^e siècle, on remarque trois grandes directions dans le traitement de Shakespeare par les marionnettes³. Premièrement, l'adaptation sérieuse, qui ne touche guère au texte et à l'action, comme ont pu en présenter les théâtres de *marionete* en Italie, très en vogue au XIX^e siècle, qui reproduisaient en miniature et de façon réaliste les opéras ou drames de la scène traditionnelle. Deuxièmement, la réécriture du théâtre shakespearien tirant vers la féerie, très présente en particulier dans le répertoire des marionnettes à fils. Ainsi, *The Tempest*, *A Midsummer Night's Dream* et *Macbeth*, avec ses sorcières et son fantôme, ont connu un grand succès dans les théâtres de marionnettes. Troisièmement, la parodie, qui peut d'ailleurs se combiner avec la féerie. Ici, tous les degrés de déformation sont possibles, depuis le pastiche de certaines répliques ou scènes canoniques jusqu'à une dégradation burlesque de tous les aspects d'une pièce. Le plus souvent, cette veine parodique concerne les théâtres de marionnettes à gaine jouant dans des contextes populaires (foires, places, rue) ou bien certaines pratiques foraines des marionnettes à fils.

- 1 Titre d'un spectacle de 2009 de la compagnie « La Générale électrique » (Frédéric Bargy). Une bande-annonce de ce spectacle qui marionnettise et mécanise l'intrigue d'*Othello* ainsi qu'un dossier de présentation et des photographies sont consultables [ici](#).
- 2 Voir par exemple la synthèse de John McCormick et Bennie Patrasik, *Popular puppet theater in Europe 1800-1914*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- 3 Sur Shakespeare en particulier, le catalogue de l'exposition *Shakespeare e il teatro di figura in Europa. Prima indagine su un repertorio*, édité par la Compagnia Drammatico Vegetale di Mezzano (Agenzia Editoriale Essegi Ravenna, 1983), présente succinctement une série d'adaptations de Shakespeare tout au long du XX^e siècle, chacune associée à une marionnette exposée ; ce catalogue m'a été très utile pour me faire une idée quantitative des œuvres shakespeariennes les plus adaptées. Ce constat a été confirmé par un ouvrage dédié plus spécifiquement à l'Italie : Susan Young, *Shakespeare Manipulated. The Use of the Dramatic Works of Shakespeare in Teatro di Figura in Italy*, Madison (Wis.)/Teaneck (NJ), Fairleigh Dickinson Press, 1996.

C'est cette dernière direction, celle qui « dégrade » le plus l'œuvre shakespearienne que je vais explorer, non pas dans les répertoires populaires, mais à travers les parodies marionnettiques d'Alfred Jarry et du dramaturge espagnol Ramón del Valle-Inclán, qui ont adapté respectivement *Macbeth* (*Ubu Roi*, 1896) et *Othello* (*Los Cuernos de don Friolera*, 1921) à la manière du théâtre de marionnettes.

214 En jetant leur dévolu sur *Macbeth* et *Othello*, ces dramaturges se conforment à la « tradition » des adaptations de Shakespeare pour le théâtre d'acteurs et plus spécifiquement pour les marionnettes qui, outre les féeries et la tragédie plus « mélodramatique » *Romeo and Juliet*, ont nettement privilégié trois tragédies et donc trois personnages : Hamlet, Macbeth, Othello. Pourquoi ces personnages concentrent-ils l'intérêt des marionnettes ? On pourrait donner une première explication en relevant l'importance du motif très marionnettique de la manipulation : dans *Macbeth*, le héros voit son destin en partie commandé par les prédictions des sorcières puis par sa femme ; Hamlet doit à la fois devenir l'exécutant de la vengeance du spectre paternel et naviguer entre toutes les manipulations orchestrées par Claudius à travers des tiers (Polonius et Ophélie, les pantins interchangeable Rozencrantz et Guildenstern) ; quant à *Othello*, non seulement le Maure de Venise est manipulé par Iago, mais ce dernier apparaît comme un marionnettiste démiurge qui manipule en même temps tous les autres personnages afin d'assurer la réussite de son entreprise⁴.

Une seconde interprétation de la fortune de ces personnages au théâtre de marionnettes serait de remarquer que les marionnettes se sont emparées des tragédies qu'on pourrait dire « ontologiques » de Shakespeare : elles ont en commun de mettre en jeu la perte de la volonté propre des héros, la séparation tragique entre pensée et action, les errements ou les vides de l'identité, en un mot des héros dont l'être semble se dissoudre sous les assauts de la mécanique tragique et des exigences d'un monde opaque qui leur dicte une conduite. Il me semble que c'est dans cette vacance de l'être que l'on peut chercher les raisons et les interprétations les plus suggestives des réécritures marionnettiques de Jarry et Valle-Inclán.

En s'emparant de ces héros tragiques, les adaptations pour marionnettes de Jarry et Valle-Inclán les soumettent à la schématisation et à la simplification implacable de la parodie, réduisant leur psychologie à une alternance de *stimuli* et de réactions, voire annihilant toute psychologie. Que reste-t-il alors du personnage shakespearien si la tragédie ontologique est réduite à néant, si les doutes d'Othello ne trouvent pas place dans des tirades torturées ou si Macbeth agit sans exprimer ses pensées coupables ?

4 Notons sur cette question de la manipulation que *Richard III*, un peu moins adapté que les trois autres, occupe néanmoins une place honorable dans les castelets.

Ainsi, les marionnettes s'empareraient de personnages parmi les plus complexes de Shakespeare pour les détruire, témoignant des ambiguïtés possibles de la réception du héros shakespearien jusqu'à poser la question de la haine du personnage. La marionnette menace et désacralise le héros tragique, pas seulement en le dégradant de manière irrévérencieuse, mais en suggérant son vide possible, sa brutalité pure ou sa nature de simple rouage dans une mécanique. Mais alors, s'agit-il simplement, pour des auteurs dramatiques de cette trempe, de vider Shakespeare de sa substance pour affirmer une nouvelle théâtralité débarrassée des affres et des tics de la psychologie, dans un contexte bien connu de « crise du personnage » ? Le devenir-marionnette du personnage shakespearien se réduit-il à sa fonction critique ou élabore-t-il des conventions susceptibles de donner un éclairage singulier à l'œuvre du dramaturge anglais et d'en revivifier la lecture ?

Pour explorer ces questions, après avoir décrit la manière dont on peut considérer *Ubu Roi* et *Los Cuernos de don Friolera* – du moins son prologue – comme des « parodies malpropres » de *Macbeth* et d'*Othello*, je m'intéresserai à ce qu'on peut nommer, selon le verbe ubuesque, le « décervelage » du personnage shakespearien. Je terminerai par des hypothèses sur les significations possibles à donner à cette mécanique destructrice du personnage dans les œuvres d'Alfred Jarry et Valle-Inclán, qui semblent poser la question inverse du reproche voltairien : Shakespeare est-il assez barbare ?

DES « PARODIES MALPROPRES » DE *MACBETH* ET *OTHELLO*

On doit l'expression « parodie malpropre » au critique Catulle Mendès au lendemain de la première représentation d'*Ubu Roi* au théâtre de l'Œuvre, en décembre 1896⁵. Cette impression doit beaucoup à l'esthétique de la marionnette dont la présence dans l'œuvre de Jarry n'est plus à démontrer. Il s'agit pour Jarry, comme pour Valle-Inclán, de réécrire Shakespeare sinon pour de véritables marionnettes, du moins à la manière des marionnettes et en l'occurrence des plus populaires, schématiques et parodiques, les marionnettes à gaine. *Los Cuernos de don Friolera* s'ouvre sur un prologue sous forme de théâtre dans le théâtre où l'on assiste à une représentation de l'intrigue d'*Othello* jouée par des marionnettes à gaine des plus rudimentaires, de celles que le montreur de rue manipule sur ses épaules sans même recourir à un castelet. Le Compère, qui joue de la vielle et s'adresse au Fantoche tandis qu'un gamin caché sous sa cape anime les

5 Catulle Mendès, article sur la première représentations d'*Ubu Roi* dans *Le Journal*, 11 décembre 1896, cité par Henri Robillot, « La presse d'*Ubu* », *Cahiers du Collège de pataphysique*, 3-4, « Le problème d'*Ubu* », octobre 1950.

marionnettes, figure ici Iago. Ce spectacle de rue est commenté par deux personnages loufoques, Don Manolito et Don Estrafalario⁶, qui donnent leur vision du drame shakespearien et de l'art en général. Ensuite, la partie centrale de la pièce rejoue la tragédie de la jalousie de façon plus développée à travers des personnages humains « marionnettisés », réduits à des comportements mécaniques régis par la loi militaire du corps de carabiniers auquel appartient le héros, le lieutenant Don Friolera. Enfin, l'histoire d'Othello est à nouveau racontée sous la forme d'un *romance de ciegos*⁷ considéré par les personnages commentateurs comme la pire littérature qui puisse être. De ce dispositif métathéâtral, il ressort que l'esthétique la plus valorisée par les extravagants critiques théâtraux que sont Don Manolito et Don Estrafalario est celle des marionnettes du prologue, sur lesquelles je m'attarderai le plus longuement.

216 Quant à Jarry, s'il a écrit dans un second temps une version d'*Ubu* pour de véritables marionnettes à gaine intitulée *Ubu sur la butte*, où l'intrigue est encore réduite, il revendique pour *Ubu Roi* cette esthétique appliquée à des acteurs jouant comme des marionnettes⁸. La pièce est placée sous le signe de Shakespeare par l'épigraphe initiale qui fait du père Ubu le double du dramaturge anglais : « Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript⁹. » La trame de *Macbeth* apparaît avec évidence. Le Père Ubu, poussé par la Mère Ubu, assassine le roi de Pologne, usurpe son trône et devient un tyran sanguinaire avant d'être lui-même chassé du pouvoir par Bougrelas, le descendant légitime du roi Venceslas. La réécriture de *Macbeth* est aussi perceptible dans nombre de répliques dont la critique a relevé les plus spectaculaires, telle cette injonction du Père Ubu à la Mère Ubu à l'acte III : « Ah ! Mère Ubu, donne-moi ma cuirasse et mon petit bout de bois¹⁰ », qui réécrit une réplique de l'acte V de *Macbeth* où le tyran s'adresse au médecin Seward : « *Come, put mine armour on; give me the staff*¹¹ ».

6 L'adjectif *estrafalario* signifie « extravagant ».

7 Le *romance de ciegos* est un genre de poésie populaire espagnole, une ballade en octosyllabes d'après la tradition poétique savante du *romance* adaptée dans un registre plus bas. Ces ballades étaient souvent chantées par des aveugles (*ciegos*) et accompagnées d'images retraçant les grandes étapes de l'intrigue.

8 « *Ubu Roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour des marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose. » (Alfred Jarry, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi* », reproduit dans l'article d'André-Ferdinand Hérold, « Les théâtres », *Mercur de France*, janvier 1896, p. 218.) Phrase supprimée des autres éditions, notamment des œuvres complètes de Jarry dans la Pléiade.

9 Alfred Jarry, *Ubu Roi* [1896], dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 345-398, ici p. 349.

10 *Ibid.*, p. 377.

11 William Shakespeare, *Macbeth*, éd. bilingue et traduction de Pierre-Jean Jouve, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, p. 90.

Dans d'autres scènes, la parodie est plus diffuse, mais il est par exemple démontrable que le repas initial où Ubu foment le complot contre le roi est une transposition de la fameuse scène du banquet de *Macbeth*¹².

Ces réécritures obéissent à deux opérations classiques de la parodie dramatique : le traitement burlesque d'une part, c'est-à-dire la dégradation du registre élevé par des éléments du style bas ; le resserrement et la schématisation de l'action d'autre part. La marionnette contribue largement à nourrir ces deux champs du traitement parodique. Chez Jarry, c'est d'abord le héros lui-même qui est dégradé par l'emprunt aux types des marionnettes populaires. Celui que la Mère Ubu nomme « mon gros Polichinelle » en a les caractéristiques¹³ : la pleurerie – Ubu se distingue par sa lâcheté à la guerre –, la violence instinctive et l'obsession de la nourriture, transposée ici dans la « gidouille » qu'il faut remplir. Le « bâton à physique » d'Ubu, outre les allusions sexuelles qu'il contient, rappelle par ailleurs la trique de Guignol et de ses confrères, dont Ubu use largement dans *Ubu sur la butte*.

Le héros de Valle-Inclán est plus anonyme, moins marqué en tant que type. Il apparaît dans le prologue comme une pure marionnette, nommée simplement « El Fantoche » (« Le Fantoche ») dans les indications scéniques, alors qu'il sera dans la partie centrale « El Teniente don Friolera » (« Le Lieutenant don Friolera »). L'univers d'*Othello* est nettement dégradé : Desdémone est réduite à « La Bolichera » (patronne de taverne) et le rival du Fantoche-Othello est un marchand d'huile ambulant. Quant à la soi-disant preuve de l'adultère, le fameux mouchoir de la pièce source, elle est ici remplacée par l'odeur d'huile que l'on retrouve sous les jupes de La Bolichera... Après avoir été tuée par Le Fantoche, celle-ci, comme Desdémone, reprend conscience un instant – ici selon un processus de brutale résurrection typique de la dramaturgie des marionnettes à gaine, bien loin du dernier sursaut de vie de Desdémone. Mais ce n'est pas pour s'accuser elle-même de sa mort comme chez Shakespeare : elle est en réalité réveillée par le bruit d'une pièce de monnaie agitée par le Fantoche, dont elle s'empare et qu'elle cache dans son bas, non sans avoir gratifié son amant légitime (elle n'est pas mariée au Fantoche) d'un doigt d'honneur.

12 Voir Hélène Beauchamp, « *Ubu Roi*, ou *Macbeth*-Guignol : un retournement fondateur de la parodie dramatique moderne », *Modern French Identities*, n° 55, « Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours », dir. Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghne, Peter Lang, 2006, p. 203-213.

13 Sur la marionnette de Polichinelle et ses avatars, voir Didier Plassard (dir.), *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*, Milan/Lyon, Silvana Editoriale/Musées Gadagne de Lyon, 2014.

C'est aussi dans le langage très familier, centré sur le « bas corporel » qu'apparaît la dégradation burlesque. Ce « langage du corps » marque traditionnellement la parole des marionnettes populaires, comme le synthétise Brunella Eruli :

Les marionnettes parlent très souvent de coliques, de clystères et utilisent toute une variété de jeux de mots et de doubles-sens à caractère scatologique. Le « Merdre ! » du Père Ubu constitue un saisissant raccourci de plusieurs éléments qui se croisent dans le langage des marionnettes : la scatologie, la déformation langagière [...] ¹⁴.

Je pense par exemple à ce qu'on pourrait considérer comme un pastiche d'une réplique d'Othello dans la bouche du Fantoche. En écho à la colère d'Othello échauffé par Iago – « *I will chop her into messes... Cuckold me¹⁵!* » –, le Fantoche de Valle-Inclán file la métaphore culinaire sur un registre plus trivial encore : « *¡Me comeré en albondiguillas el tasajo de esta bribona, y haré de su sangre morcillas¹⁶!* » Quant à la dimension sexuelle du drame, déjà présente dans certaines allusions de Iago chez Shakespeare, elle est ici essentielle et crûment exprimée : « EL BULULÚ. — *Si pringa de aceite, dele usted mulé. Levántele usted el refajo, sáquele usted el faldón para fuera, y olisque a qué huele el pispajo, mi Teniente Don Friolera. ¡Mi Teniente, qué dice el faldón¹⁷?* » Je n'épiloguerai pas sur la corruption scatologique et sexuelle du langage dans *Ubu Roi* déjà largement commentée ; je rappellerai seulement qu'elle doit beaucoup aux marionnettes – c'est très visible dans *Ubu sur la butte* – et qu'elle contamine particulièrement la sphère militaire, la condition d'officier et de guerrier étant commune à Othello, Macbeth, Ubu et Don Friolera. Il faut ajouter à ce verbe dégradé le langage du corps, car le mouvement des marionnettes participe largement aux effets de distorsion burlesque. Les didascalies de Valle-Inclán insistent sur les « bras en croix » et les « *aspavimientos* », battements de mains et de bras propres à la gestuelle schématique et exagérée des marionnettes à gaine, par exemple quand la Bolichera se frappe le visage de désespoir : « (*Grita aspando los brazos. Manotea. Se azota con rabioso tableteo la cara de madera*)¹⁸. »

14 Brunella Eruli, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », dans Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1988, p. 107-118.

15 William Shakespeare, *Othello*, éd. bilingue, texte établi par Gisèle Venet, traduction, préface et notes d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001, p. 346 : « Je la hacherai menu, j'en ferai de la charpie. Me tromper ! »

16 Ramón del Valle-Inclán, *Los Cuernos de don Friolera* [1921] dans *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 121-200, p. 128 : « Je la mangerai en boulettes, la viande de cette catin et son sang, j'en ferai du boudin ! » Traduction personnelle pour cette citation et les suivantes en espagnol.

17 *Ibid.* : « LE COMPÈRE. — Si elle sent l'huile, buttez-la... Relevez ses jupes, enlevez-lui ses culottes et reniflez l'odeur de son moineau, mon Lieutenant Don Friolera. Mon Lieutenant, que dit la culotte ? »

18 *Ibid.* : « (*Elle crie en agitant les bras en croix. Elle bat des mains. Elle frappe d'un battement rageur son visage de bois.*) »

Enfin, le traitement dramatique de l'action originelle obéit à un processus d'accélération et de schématisation. L'accumulation des meurtres de Macbeth, qui assassine successivement les plus hauts personnages du royaume (Duncan, Banquo, Macduff) est dans *Ubu Roi* resserrée et multipliée dans la scène du massacre des Nobles empilés par dizaines dans la trappe selon un schéma de meurtres en série familier de la dramaturgie des marionnettes populaires. Quant à l'intrigue d'*Othello* dans le prologue de *Los Cuernos de Don Friolera*, elle est réduite à la manipulation directe du héros par Iago : l'auteur ne s'embarrasse point de personnages secondaires que Iago manipulerait parallèlement pour atteindre Othello comme chez Shakespeare.

Dans ces conditions, que reste-t-il du personnage ? À propos des difficultés à transposer les pièces de Shakespeare au théâtre de marionnettes, Susan Young fait la remarque suivante : « *The importance of the psychological dimension in Shakespearean drama poses a problem because the marionette does not have the expressive tools of facial and body language which an actor employs*¹⁹. » Cette limitation des marionnettes, inaptées à incarner par leur jeu la profondeur psychologique des personnages est justement ce qui intéresse Jarry et Valle-Inclán et sert leur entreprise de « décervelage ».

LE DÉCERVELAGE DU PERSONNAGE SHAKESPEARIEN

Rappelons d'abord que ces réécritures apparaissent dans un contexte de « haine de l'acteur » qui s'accompagne d'une forme de « haine du personnage » dans son acception psychologique traditionnelle. En ce tournant de siècle, Shakespeare constitue l'exemple topique qui sert à critiquer l'acteur comme trop humain, trop « accidentel », aussi bien chez Maeterlinck, qui reprend la théorie développée par Charles Lamb dans son essai *Tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for stage representation*²⁰, que chez Gordon Craig. Jarry se livre dans les textes théoriques qui accompagnent la création d'*Ubu Roi* à une critique des acteurs et de la notion de personnage ; quant à Valle-Inclán, qui déclare que les acteurs de son pays ne savent toujours pas parler, mais balbutient, il participe à la diffusion des théories de Craig en Espagne. Voici quelques mots de Jarry à propos d'Hamlet qui résument assez bien le débat :

19 Susan Young, *Shakespeare Manipulated, op. cit.*, p. 56 : « L'importance de la dimension psychologique dans le drame shakespearien pose problème car la marionnette n'a pas les outils expressifs du visage et du corps dont dispose un acteur. »

20 Maurice Maeterlinck développe cette critique de l'acteur à travers Shakespeare dans plusieurs articles dont « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 331-336, reproduit dans *Œuvres*, t. I, *Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 457-463.

Le théâtre, qui anime des masques impersonnels, n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie : un conflit de passions plus subtil que les connus ou un personnage qui soit un nouvel être. Il est admis par tous qu'Hamlet, par exemple, est plus vivant qu'un homme qui passe, car il est plus compliqué et avec plus de synthèse, et même seul vivant, car il est une abstraction qui marche²¹.

On voit ici que la « haine du personnage » ne vise pas Shakespeare, au contraire, celui-ci sert à fustiger la médiocrité des caractères du théâtre contemporain de Jarry. C'est bien cette « synthèse », que Jarry trouve dans la marionnette aussi bien comme interprète que comme personnage, qui préside à la création du personnage d'Ubu.

220 Cependant, l'attitude de Jarry et de Valle-Inclán vis-à-vis du personnage shakespearien reste paradoxale. D'un côté, ils critiquent l'incapacité de l'acteur à rendre compte de son intensité symbolique, mais d'un autre côté, leurs réécritures procèdent à une réduction et une stylisation de la psychologie du héros tragique si radicales qu'on peut se demander si elles permettent vraiment d'en sublimer l'abstraction ou bien si elles ne consistent pas plutôt à le vider de sa fameuse « substance ». Quel sens donner alors à ce « décervelage » ?

À part le fait qu'il est entièrement manipulé par Le Compère-Iago, il est difficile de dire quelque chose du Fantoche, qui n'est même pas un personnage, mais une enveloppe sans pensée qui renvoie à Othello. On le voit dans le premier échange stichomythique entre Iago et le Fantoche, les réponses comme les questions sont automatiques et semblent bien plus dictées par des répliques et un rythme parodiques du drame d'honneur caldéronien que par les émotions du personnage ; à aucun moment les affres de la jalousie d'Othello ne sont exprimées :

EL FANTOCHE. — [...] ¿Quién mi honra escarnece?

EL BULULÚ. — *Pedro Mal-Casado.*

EL FANTOCHE. — ¡Qué pena merece?

EL BULULÚ. — *Morir degollado.*

EL FANTOCHE. — ¿En qué oficio trata?

EL BULULÚ. — *Burros aceiteros conduce en reata, ganando dineros. Mi Teniente Don Friolera, llame usted a la bolichera.*

EL FANTOCHE. — ¡Comparece, mujer deshonestá²²!

21 Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 410-415, ici p. 413.

22 Ramón del Valle-Inclán, *Los Cuernos de don Friolera*, éd. cit., p. 127 : « LE FANTOCHE. — [...] Qui bafoue mon honneur ? / LE COMPÈRE. — Pierre Mal-Marié. / LE FANTOCHE. — Quelle peine mérite-il ? / LE COMPÈRE. — Mourir égorgé. / LE FANTOCHE. — Dans quoi trafique-t-il ? / LE COMPÈRE. — Il conduit en

Plus complexe est la réécriture de la tragédie dans la partie centrale de *Martes de Carnaval*, qui met en scène non plus le fantoche, mais le lieutenant Don Friolera, un être humain marionnettisé. Sur un mode burlesque certes, des monologues rendent compte de son dilemme et de sa souffrance, tout en mettant en valeur, à l'intérieur de cette indéniable humanité, un processus de décervelage très net, mais pas sans signification : c'est celui de la substitution de la pensée, des émotions ou des passions par le code d'honneur. Ce code d'honneur est d'abord celui de la loi militaire qui marionnettise les officiers comme Don Friolera. À la huitième scène se tient une parodie de « tribunal d'honneur » formé d'officiers décadents et grotesques qui doivent juger si, étant cocu, il peut ou non rester dans l'armée. Selon ce code d'honneur, il doit tuer sa femme de manière sanglante, ce qu'il fait à la fin de la pièce en répétant mécaniquement « *he vengado mi honra* » (« J'ai vengé mon honneur »), à ceci près qu'il s'est trompé de cible et a tiré sur sa fille. Pris dans une sorte de transe répétitive, il encourage alors son supérieur à assassiner sa propre femme. Il endosse ainsi le rôle du Compère-Iago du prologue qui poussait le Fantoche à la violence, comme si la mécanique de la vengeance était vouée à se poursuivre sans fin de fantoche en fantoche. Le langage est réduit à la répétition et à l'onomatopée : « *¡Maté a mi mujer! ¡Máte usted a la suya, mi Coronel! ¡Mátela usted, que también se la pega! ¡Pim!, ¡Pam! ¡Pum!*²³! »

La vision marionnettisante et décervelante du code d'honneur ne se limite pas à l'armée. En plus d'être une parodie d'*Othello*, la pièce est tout entière une parodie du drame d'honneur de Calderón, dont Valle-Inclán fustige à la fois la rhétorique et les valeurs. Dans le prologue, Don Estrafalarío oppose la cruauté « magnifique » de Shakespeare à la cruauté « dogmatique » et à la « furie scolastique » du théâtre espagnol du Siècle d'or. Ce que parodie *Martes de Carnaval*, c'est donc, plus encore que Shakespeare, des drames d'honneur comme *El Médico de su honra* (*Le Médecin de son honneur*) ou *El Pintor de su deshonorra* (*Le Peintre de son déshonneur*), où l'adultère, qu'il soit réel ou supposé, doit se résoudre dans le sang. On a affaire à une parodie à double détente, où Shakespeare est malmené, mais ne semble pas être la véritable cible de la satire, qui est Calderón.

Cela n'empêche pas de se demander quel aspect du personnage d'*Othello* cette contamination militaire et calderonienne met en valeur et dans quelle mesure elle engage aussi une « critique » du héros shakespearien. *Othello* est-il ce « *valiant Moor* » empli de valeurs authentiques manipulé par un être démoniaque ou bien y-a-t-il en

file, des ânes porteurs d'huile. Mon lieutenant don Friolera, appelez-la patronne. / LE FANTOCHE. — Comparais, femme malhonnête! »

23 *Ibid.*, p. 196 : « J'ai tué ma femme! Tuez la vôtre, Colonel! Tuez-la, elle aussi elle vous roule! Pim! Pam! Poup! »

lui, dès le départ, une forme de vide et d'usurpation? Cette question, déjà posée par la critique et relevée par Yves Bonnefoy dans la préface à sa traduction²⁴, me semble particulièrement mise en jeu par la marionnettisation du personnage, notamment sur la question des valeurs militaires qu'il incarne et de l'honneur qui y est associé. À la scène 3 de l'acte II, Iago décrit à Cassio l'honneur qu'il vient de perdre comme une image, un simple vêtement. Quant à Othello, après le meurtre de Desdémone, il se définit ainsi: « *an honourable murderer, if you will: For nought did I in hate, but all in honour*²⁵. » La critique du drame d'honneur qui décervelle le fantôme de Valle-Inclán contamine donc aussi la pièce de Shakespeare et en propose une lecture qui interroge la substance du héros. Il est indéniable que Jarry et Valle-Inclán admirent profondément Shakespeare, mais en décervelant ses personnages les plus ambigus, ils en suggèrent le vide possible.

222 C'est bien le cas pour Macbeth dont le rêve de pouvoir agir sans penser, qui constitue peut-être sa névrose essentielle, semble réalisé par Ubu. On a l'impression que Jarry réécrit Shakespeare à partir du moment où Macbeth décide de se débarrasser définitivement de ses pensées spéculatives pour faire coïncider pensée et action, c'est-à-dire ne plus penser pour n'être plus qu'action (acte IV, scène 2) :

[...] *From this moment
The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand. And even now
To crown my thoughts with acts, be it thought and done*²⁶.

Dans le monde d'Ubu, il n'y a pas de conflit entre la pensée et l'acte: la pensée semble avoir disparu, aussi bien comme source que comme conséquence de l'acte. Le Père Ubu n'obéit qu'à des impulsions, il ne se livre à aucun retour réflexif sur ses actions et ne ressent donc aucune culpabilité. Mère Ubu nous prévient dans une réplique du premier acte qui pastiche celle de Lady Macbeth dans la scène du banquet: « Ne l'écoutez pas, il est imbécile²⁷. » Et tandis que Macbeth a « assassiné le sommeil » par ses remords, Ubu oublie pourquoi il est parti à la guerre: « C'est vrai, les Russes! Me

²⁴ Voir William Shakespeare, *Othello*, éd. cit., p. 23-27.

²⁵ *Ibid.*, p. 472: « Un meurtrier par honneur, si vous voulez. / Je ne fis rien par haine, je ne pensais qu'à l'honneur. »

²⁶ William Shakespeare, *Macbeth*, éd. cit., p. 208: « [...] Dorénavant / Les premiers fruits de mon cœur ce seront / Premiers fruits de ma main. Et à l'instant / Couronnant pensée en action, / Que soit pensé et soit fait... »

²⁷ Alfred Jarry, *Ubu Roi*, éd. cit., p. 356. La réplique correspondante chez Shakespeare est « *Feed, and regard him not* » (acte III, sc. 4, éd. cit., p. 172).

voilà joli²⁸. » Tout entier dédié à la satisfaction de ses besoins corporels, le Père Ubu n'a donc pas « d'âme » à proprement parler, ce que confirme Jarry : « Des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, en lui, n'est pas embryonnaire²⁹. »

Si on entreprend de relire *Macbeth* d'après *Ubu* selon un « effet-retour » de la parodie, on remarque à quel point le tyran shakespearien semble aspirer à cet état de marionnette ou de machine, désirant « être agi » par des forces que la pensée ne contrôlerait pas, ce qu'il exprime à de nombreuses reprises dans la pièce comme ici, après l'apparition du spectre de Banquo : « *Strange things I have in head that will to hand, Which must be acted ere they may be scanned*³⁰. »

En réalisant le rêve de décervelage de Macbeth, Ubu renvoie à la nature « machinique » du héros shakespearien, effaçant par là même les émotions pathétiques ou tragiques qu'il pouvait susciter dans le texte de Shakespeare. Il incarne une version de Macbeth comme un être de pures impulsions et réactions, un héros vraiment « barbare » : aspect que Jarry et Valle-Inclán semblent reprocher à Shakespeare de n'avoir pas mené jusqu'à son terme, s'empressant de « corriger » ce manque...

SHAKESPEARE EST-IL ASSEZ BARBARE ?

Si je poursuis ma périlleuse relecture de *Macbeth* à la lumière d'*Ubu Roi*, il apparaît que certaines répliques du texte source entrent en résonance de façon frappante avec la structure d'ensemble de la pièce de Jarry. Certains passages de *Macbeth* conduisent même à considérer la trame d'*Ubu Roi* comme une simple extension des pires aspects de la tragédie shakespearienne. Lorsque Macbeth, par exemple, apprend la fuite de Macduff en Angleterre et décide de massacrer sa famille, on se rend compte que les mots que prononce un Macbeth hors de lui-même sont ceux d'un Ubu parfaitement sain d'esprit. Les horreurs que les personnages de Shakespeare osent à peine formuler constituent l'ordinaire du Père Ubu, comme peut le suggérer la relecture d'une réplique de Malcolm dans le texte de Shakespeare. Il s'agit d'un moment où Malcolm ment à Macduff en lui faisant croire que s'il venait à régner, il deviendrait un tyran sanguinaire :

*I should cut off the nobles of their lands
Desire his jewels and the other's house,*

²⁸ Alfred Jarry, *Ubu Roi*, éd. cit., p. 381.

²⁹ Alfred Jarry, « Les paralipomènes d'Ubu », dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., t. I, p. 467.

³⁰ William Shakespeare, *Macbeth*, éd. cit., p. 180 : « D'étranges choses sont dans ma tête, voulant la main, / Qui doivent être agies avant d'être pensées. »

*And my more-having would be a sauce
To make me hunger more, that I should forge
Quarrels unjust against the good and loyal,
Destroying them for wealth*³¹.

Malcolm semble dérouler la geste ubuesque : extermination des nobles et pillage des richesses par passion de la fortune (la Phynance), désignée ici comme dans *Ubu Roi* en termes d'appétit par la métaphore culinaire. On pourrait presque considérer la pièce de Jarry comme une simple amplification de ces quelques vers qui ne sont chez Shakespeare qu'une ruse, une hypothèse du pire destinée à tester la loyauté de Macduff et non une réplique assumée par le personnage.

224 Alors, la cruauté shakespearienne serait-elle trop mièvre pour le monde moderne, au point qu'il faudrait la transposer dans un univers arbitraire et dénué de toute dimension morale comme l'est celui des marionnettes ?

C'est la question que pose Ramón del Valle-Inclán, vingt ans plus tard, dans le prologue de *Los Cuernos de don Friolera*. Après la représentation, Don Estrafalario se livre tout d'abord à un éloge de la cruauté shakespearienne, qui possède toute la « furie aveugle des éléments », et l'oppose à la cruauté espagnole emprisonnée dans les codes esthétiques et moraux. Mais il faut noter que ce qu'il entend ici par « cruauté shakespearienne » renvoie surtout à la représentation de marionnettes qui vient d'avoir lieu. En effet, l'éloge du dramaturge anglais est nuancé quelques lignes plus bas. À Shakespeare, il oppose le Compère Fidel, le montreur de marionnettes qui regarde ses créatures avec ironie et distance, suprême indifférence auprès de laquelle le sentimentalisme de Shakespeare, qui selon Don Estrafalario compatirait trop avec ses personnages et en particulier avec Othello, apparaît bien faible :

DON ESTRAFALARIO. — [...] *El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Oteló: Se desdobra en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica*³².

31 *Ibid.*, IV, 3, p. 226 : « Je dépouillerais les nobles de leurs terres, / Je voudrais de l'un ses bijoux, et de l'autre sa maison, / Mon plus-avoir serait pareil au condiment / Pour augmenter encor ma faim, tant que je pourrais forger / Des injustes procès contre un juste loyal / Et le détruire afin de saisir sa fortune. »

32 Ramón del Valle-Inclán, *Los Cuernos de don Friolera*, éd. cit., p. 131-132 : « DON ESTRAFALARIO. — Le compère Fidel est supérieur à Iago. Iago, quand il déchaîne ce drame de la jalousie, veut se venger,

Même si l'on doit évidemment considérer la part ironique de cette critique de Shakespeare, il n'en reste pas moins que Don Estrafalario suggère qu'il y a trop « d'humanité » et de sentiments dans les drames du dramaturge anglais et rejoint en cela les implications de la réécriture de Jarry. Soumettre le théâtre classique à la parodie des marionnettes est pour Valle-Inclán un moyen de le déshumaniser et de le rendre paradoxalement plus proche de la vérité. Il suggère ici l'ambition de l'*esperpento*, le genre qu'il crée avec cette pièce : mettre en jeu une cruauté et une violence shakespeariennes, corrigées par le pouvoir déshumanisant des marionnettes. Shakespeare serait ainsi « dépassé » par le compère Fidel, de même que Don Manolito au début du prologue vante le tableau d'un mauvais peintre parce qu'il surpasse largement Goya en matière de barbarie et d'indifférence. Ce tableau représente un damné qui s'étouffe et un diable qui rit aux éclats à ce spectacle, rire que Don Manolito distingue du rire sardonique habituellement associé aux démons pour souligner que c'est tout simplement le spectacle de l'humanité qui le divertit au plus haut point. L'interprétation de ce tableau, revendiquée ensuite par Don Estrafalario comme exemple d'une esthétique de « dépassement de la douleur et du rire », propose une théorie de l'indifférence représentée par le Compère-Iago vis-à-vis de ses marionnettes, théorie que l'on retrouve appliquée aussi bien dans les *esperpentos* que dans le cycle antérieur des *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán³³, « comédies barbares » qui mettent en jeu cette cruauté indifférente qui manquerait à Shakespeare.

La profondeur psychologique et humaine du personnage, qui est en général à la source de l'admiration que suscite le théâtre de Shakespeare, résiste donc difficilement au décervelage marionnettique. Si l'on ne peut convoquer à proprement parler la « haine » du personnage, il est quand même question de sa simplification radicale et de sa destruction, puisque la marionnette s'attaque à ce qu'il y a de plus humain chez ces héros : les émotions et la pensée.

Cela ne va pas sans paradoxes, car il est en même temps évident que, pour ces deux auteurs, Shakespeare reste le dramaturge indépassable qui offre notamment à Valle-Inclán l'occasion de mettre en jeu sa haine de Calderón – qu'il admire aussi pour

tandis que cet autre fripon, esprit beaucoup plus cultivé, essaie seulement de s'amuser aux dépens de Don Friolera. Shakespeare fait rimer le cœur d'Othello avec le rythme de son propre cœur : il se dédouble dans les accès de jalousie du More ; créateur et créature sont faits de la même argile humaine. Alors que ce Compère à aucun moment ne cesse de se considérer supérieur, par nature, aux marionnettes de son retable. Il possède une dignité démiurgique. »

33 Trilogie formée par *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) et *Cara de plata* (1921) qui met en scène une humanité animalisée et profondément dégradée menée par ses instincts. La dernière pièce écrite, *Cara de plata*, est la première dans la chronologie interne du cycle.

d'autres raisons. Il n'en reste pas moins que leurs réécritures marionnettiques suggèrent qu'au jour où ils écrivent, Shakespeare n'est plus suffisant. Les passions et les émotions des héros shakespeariens ne seraient plus adaptées à la barbarie moderne, c'est en tout cas évident pour Valle-Inclán dont la vision désespérée de l'Espagne contemporaine réclame des héros encore plus noirs que Iago et d'autres encore plus faibles qu'Othello. Shakespeare serait l'équivalent des eaux-fortes grotesco-tragiques de Goya, encore humaines, tandis que le théâtre devrait être le reflet de ses glaçantes « peintures noires », la marionnette étant l'instrument de ce changement de paradigme. La barbarie qu'on a pu reprocher à Shakespeare, tout au long de sa réception, devient alors sa principale qualité... et son premier manque. Jarry et Valle-Inclán proposent d'une certaine manière de relire Shakespeare en rompant avec l'approche traditionnellement humaniste de son théâtre pour en proposer une interprétation anti-humaniste qui souligne la part mécanique des héros comme de l'action tragique, inaugurant un « Shakespeare-Machine » qui trouvera au xx^e siècle des voies singulières chez Heiner Müller ou Botho Strauss.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUCHAMP, Hélène, « *Ubu Roi*, ou *Macbeth*-Guignol : un retournement fondateur de la parodie dramatique moderne », dans Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghne (dir.), « Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours », n° 55 de *Modern French Identities*, Peter Lang, 2006, p. 203-213.
- ERULI, Brunella, « Texte et “pratique” dans le théâtre de marionnettes », dans Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1988, p. 107-118.
- JARRY, Alfred, *Ubu Roi* [1896], dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 345-398.
- , « Discours prononcé à la première représentation d’*Ubu Roi* », reproduit dans l’article d’André-Ferdinand Hérold, « Les théâtres », *Mercure de France*, janvier 1896, p. 218.
- , « Réponses à un questionnaire sur l’art dramatique », dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 410-415.
- , « Les paralipomènes d’Ubu », dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 467.
- MAETERLINCK, Maurice, « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 331-336 ; *Œuvres*, t. I, *Le Réveil de l’âme. Poésie et essais*, éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 457-463.
- MCCORMICK, John et PATRASIK, Bennie, *Popular puppet theater in Europe 1800-1914*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- PLOSSARD, Didier (dir.), *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d’une figure traditionnelle*, Milan/Lyon, Silvana Editoriale/Musées Gadagne de Lyon, 2014.
- ROBILLOT, Henri, « La presse d’*Ubu* », *Cahiers du Collège de pataphysique*, 3-4, « Le problème d’*Ubu* », octobre 1950.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, éd. bilingue et traduction de Pierre-Jean Jouve, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993.
- , *Othello*, éd. bilingue, texte établi par Gisèle Venet, traduction, préface et notes d’Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001.
- Shakespeare e il teatro di figura in Europa. Prima indagine su un repertorio*, cat. expo., éd. Compagnia Drammatico Vegetale di Mezzano, Agenzia Editoriale Essegi Ravenna, 1983.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Los Cuernos de don Friolera* [1921], dans *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 121-200.
- YOUNG, Susan, *Shakespeare Manipulated. The Use of the Dramatic Works of Shakespeare in Teatro di Figura in Italy*, Madison (Wis.)/Teaneck (NJ), Fairleigh Dickinson Press, 1996.

NOTICE

Hélène Beauchamp est maîtresse de conférences en littérature comparée à l'université de Toulouse-Jean Jaurès. Ancienne pensionnaire de la Casa de Velázquez à Madrid, elle est l'auteur d'une thèse de littérature comparée intitulée *La Marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre. Usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (France, Espagne, Belgique)*, à paraître en 2018 dans une version remaniée (Institut international de la marionnette/L'Entretemps). Elle s'intéresse en particulier aux textes et à la dramaturgie du théâtre de marionnettes, sujet sur lequel elle a publié de nombreux articles et l'ouvrage *Alain Recoing. La marionnette ou « je est un autre »* (THEMAA, 2009). Elle a codirigé le collectif *Marionnette corps-frontière* (Artois Presses Université, 2016) et l'ouvrage *Les Scènes philosophiques de la marionnette* (Institut international de la marionnette/L'Entretemps, 2016). Elle travaille actuellement sur les théâtres d'actualité et de propagande en temps de guerre au xx^e siècle.

228

RÉSUMÉ

Cet article confronte le personnage tragique shakespearien à sa marionnette parodique à partir des réécritures de *Macbeth* et d'*Othello* que sont respectivement *Ubu Roi* d'Alfred Jarry (1896) et *Los Cuernos de don Friolera* de Ramón del Valle-Inclán (1921). L'auteure montre comment la dégradation parodique du héros shakespearien, en le vidant de sa substance jusqu'à menacer de le faire disparaître sous la simple enveloppe du fantoche, révèle la face mécanique, instinctive et barbare de ces célèbres personnages et leur soumission à un processus de déshumanisation et de perte de l'être. La fameuse et si critiquée « barbarie » shakespearienne se trouve alors investie d'une énergie nouvelle par la marionnette et devient une qualité propre à faire entrer le personnage shakespearien dans ce que Valle-Inclán appelle la « comédie barbare » de l'humanité du xx^e siècle.

MOTS-CLEFS

Barbare, *Macbeth*, *Othello*, parodie, personnage, théâtre de marionnettes

ABSTRACT

This paper compares Shakespeare's tragic characters with their parodic counterparts in two adaptations: Alfred Jarry's *Ubu Roi* (1896) and Ramón del Valle-Inclán's *Los Cuernos de don Friolera* (1921), which are parodic rewritings of *Macbeth* and *Othello* inspired by the aesthetics of puppet theaters. The author shows how these parodic devaluations of Shakespearean heroes transform them into empty puppets until they almost completely disappear, thereby revealing the mechanical, instinctive and barbaric side of these famous Shakespearean protagonists and submitting them to a process that dehumanizes them and empties them of their essence. The transformation of these figures into puppets allows them to provide the famous, and much criticized, Shakespearean "savagery", with characteristics which enable them to take part in what Valle-Inclán calls the "barbaric comedy" of humanity in the twentieth century.

229

KEYWORDS

Barbaric, character, *Macbeth*, *Othello*, parody, puppet theaters

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*

Speranza Von Glück 321

325

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.)

