



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 : 979-10-231-0853-8

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 Charette 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.

OPHÉLIE VERSUS HAMLET : SHAKESPEARE À CONTRE-COURANT

Anne-Françoise Benhamou
École normale supérieure de Paris

En travaillant avec des metteurs en scène en tant que dramaturge, j'ai souvent eu l'occasion d'admirer la façon dont certaines actrices négocient, subtilement ou frontalement, avec l'écriture de personnages féminins du passé – des personnages fort éloignés des normes qui sont les nôtres, celles de femmes occidentales du XXI^e siècle, mais auxquels elles sont chargées de donner vie, crédibilité, et – ce qui est parfois le plus difficile – subjectivité. Une telle négociation tourne parfois au combat, tant les lectures traditionnelles, mais aussi certains traits de composition des textes, peuvent enfermer ces personnages dans la passivité, dans l'image, ou dans le fantasme. La réflexion qui suit a pris naissance dans de telles expériences.

Ce n'est donc pas de haine de Shakespeare qu'il sera question ici, mais plutôt d'une forme d'insoumission active à son œuvre, de désobéissance civile – ou, pour le dire autrement, d'une façon d'organiser, de l'intérieur même du texte, un soulèvement contre lui, notamment par une subversion plus ou moins explicite de sa construction narrative et de sa hiérarchisation des rôles.

Certes, il y a chez Shakespeare des personnages de femmes qui s'octroient une liberté, une *agency* que pourraient leur jalouser des héroïnes d'Ibsen – telles Juliette ou Desdémone. Les deux personnages féminins d'Hamlet, Ophélie surtout, sont assez loin d'une telle émancipation. Outre la condition qui leur est faite à Elsenour, leur principale entrave est peut-être ce qui a depuis longtemps été repéré comme la pente monodramatique de la pièce (que cette pente émane de l'écriture ou d'une lourde tradition d'interprétation critique ou scénique n'est pas ici le plus important – elle existe). Ainsi, Nada Strancar, lorsqu'elle reprit le rôle de Gertrude dans la mise en scène de Patrice Chéreau, dit en substance, dans une interview pour France-Culture, que sa plus grande difficulté pour jouer le rôle était la disproportion entre la place fantasmagique du personnage dans la pièce – centrale –, et le très petit nombre de scènes offert par Shakespeare pour incarner cette centralité (ce qui est un problème classique posé par l'interprétation de certains rôles féminins parmi les plus fameux : l'Antigone de Sophocle, elle non plus, ne dispose pas d'un volume de texte à la mesure de son mythe séculaire...)

La remarque inquiète de Nada Strancar me paraît toucher un point crucial de dramaturgie : comment une actrice pourrait-elle être à la hauteur de ce que représente Gertrude dans l'imaginaire d'Hamlet (le personnage) et dans celui d'*Hamlet* (la pièce) alors que Shakespeare lui a écrit si peu de texte – ce qui entraîne des zones d'indétermination redoutables, comme celle de sa connaissance ou non du crime perpétré par Claudius ? Indétermination d'un côté, surdétermination de l'autre (par l'abondance de fantasmes projetés, de l'intérieur de la pièce, par les protagonistes masculins¹), c'est souvent cette alliance qui rend difficile l'interprétation de ces personnages d'autrefois pour les actrices d'aujourd'hui si elles cherchent à les habiter « de l'intérieur », ou du moins à les nourrir de leur sensibilité et de leur expérience. Mais l'on peut aussi voir dans cet obstacle un *challenge* dramaturgique particulièrement fécond. Car la tension quasi inévitable avec ces rôles, liée à la mutation anthropologique que représente le changement de statut des femmes en Occident, a des effets théâtraux considérables : maintenant qu'est révolue l'heure des grandes « lectures » idéologiques, c'est à mon avis dans la renégociation avec les rôles féminins du répertoire que se joue aujourd'hui une bonne part de la relecture des classiques – étant entendu que cette renégociation a forcément des implications majeures sur l'interprétation des rôles masculins, et donc sur la pièce entière.

232

Dans le premier chapitre de *L'Affaire du chien des Baskerville*, intitulé « Sherlock Holmes existe-t-il ? », Pierre Bayard démontre, à la suite de Thomas Pavel, qu'un personnage littéraire peut développer une existence autonome, extra-fictionnelle. « Si la plupart sont des “autochtones” du monde de la fiction, qu'ils habitent constamment et définitivement, d'autres personnages mythiques seraient des “immigrants” capables d'aller et venir entre le livre et le monde. Ces immigrants échapperaient par là même au contrôle et aux volontés de leur créateur pour adopter une existence collective et plurielle dans le monde² ». Il est clair que le personnage d'Ophélie appartient depuis

1 Au cours de mon expérience de dramaturge, j'ai trouvé de ce point de vue particulièrement difficiles à construire par des actrices, pour ne donner que deux exemples, les personnages de Célièmène et de Lulu, dont on sait tant sur ce qu'elles représentent (d'énorme) pour les personnages masculins de la pièce, et si peu sur leur parcours et leurs intentions. Très attentif à ces difficultés dramaturgiques, Antoine Vitez avait coutume de dire que la seule façon de ne pas être misogyne en montant Molière et Tchekhov était de mettre en scène leur misogynie, ce qu'il fait magnifiquement dans sa leçon de théâtre consacrée à *L'Ours*, « *L'Ours* ou Tchekhov est-il misogyne ? », en partie filmée par Maria Koleva (*Antoine Vitez, Leçon de théâtre n°2*, Maria Koleva films, 1976) Mais on peut y constater aussi que pour l'actrice, la voie est alors fort étroite : il ne reste qu'à jouer avec des images fantasmagiques. Peut-on raconter autrement certains personnages du répertoire ? Cette question, heureusement pour le théâtre, n'admet pas de réponses simples...

2 Je reprends ici les formulations de Maxime Prévost, « *Compte rendu de Bayard (Pierre), L'Affaire du Chien des Baskerville* », *CONTEXTES*, Notes de lecture, mis en ligne le 10 juillet 2008, consulté le 31 octobre 2016.

longtemps à ces migrants, ce qui m'oblige à repartir de ses pérégrinations hors texte : bien au-delà des trois scènes que la pièce lui offre, elle a en effet conquis, depuis au moins le début du XIX^e siècle, et notamment par l'iconographie³, une autonomie considérable par rapport à la fiction shakespearienne – au point qu'on a pu repérer l'existence d'un véritable « mythe ophélien » tout au long du « grand XIX^e siècle » (fin XVIII^e-début XX^e).

Mais, pour les personnages de fiction comme pour ceux de la réalité, la migration ne garantit pas la libération... Dans un article fondateur écrit en 1985, Elaine Showalter montre comment le personnage de Shakespeare a peu à peu été vidé de sa charge subversive au cours du XVIII^e et du XIX^e siècle, par des coupes dans le texte autant que par l'iconographie et l'interprétation⁴. Selon elle, la folie d'Ophélie, capable d'une obscénité dérangeante, s'associait clairement pour les Élisabéthains à une mélancolie féminine de nature érotomaniaque. Par ce qui ressemble à une dénégation, la tradition romantique et victorienne substitue à cette héroïne ambiguë un personnage gracieux, éthéré, sublimé – pure victime bien plus que facteur de désordre, qui va bientôt supplanter la version d'origine. Sa mort est euphémisée, iconisée, inscrite dans une nature efflorescente, érotiquement liée à l'eau comme une Vénus anadyomène inversée ou une sirène exorcisée de son pouvoir. « La mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet au monde », formulait Edgar Poe en 1856⁵...

De plus en plus, Ophélie se trouve donc arrachée à son histoire, déployée hors de son parcours de vie, exclusivement associée à sa mort, une mort à la fois sensuelle et virgine. « Ophélie est emportée avant d'être femme, en quelque sorte sauvée du féminin, fleur qui ne sera jamais déflorée », écrit Anne Cousseau des Ophélie fin-de-siècle⁶. Le personnage emblématise alors une jouissance à mourir ; sa noyade se présente comme une extase sacrificielle, et une aspiration comblée à une passivité féminine essentielle. Symptomatiquement, Bachelard écrit dans *L'Eau et les rêves*, dans un chapitre appelé « Le complexe d'Ophélie » : « [L'eau] est la vraie matière de la mort bien féminine. [...] Ophélie pourra donc être pour nous le symbole du

3 Pour ne citer que les jalons le plus célèbres : les gravures de Delacroix (1834), sa toile consacrée à la mort d'Ophélie (1844, Paris, musée du Louvre), les élégiaques noyées préraphaélites tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle (Millais, Arthur Hughes, Waterhouse), jusqu'à la peinture symboliste du début de siècle (Odilon Redon). On peut [ici](#) trouver une bonne iconographie.

4 Elaine Showalter, « Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism », dans Patricia Parker and Geoffrey Hartman (dir.), *Shakespeare and the Question of Theory*, London, Methuen, 1985, p. 77-94.

5 Edgar Allan Poe, « Genèse d'un poème », dans *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

6 Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001/1, p. 91.

suicide féminin. [...] L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines⁷. » Ces phrases qui semblent condenser les leitmotifs d'un siècle d'appropriation picturale montrent aussi que les enjeux, ici, ne sont pas qu'icônographiques ; ils ont des incidences dramaturgiques lourdes. On peut les nommer : cette passivité, cette soumission jouissive à la mort, racontent *a contrario* l'impossibilité d'accéder au monde de l'action, au monde de la sexualité, au monde de l'histoire, au monde politique, au monde adulte. Telle est bien la dramaturgie sous-jacente à toutes ces représentations, une dramaturgie qui prive le personnage de toute *agency*.

234

C'est précisément cette dramaturgie de la passivité que vont s'employer à déconstruire, à l'époque contemporaine, un certain nombre d'auteurs et de metteurs en scène. Mais il faut pour cela attendre la seconde moitié du xx^e siècle, car le mythe de la vie dure, et il va travailler la scène bien au-delà de sa période d'expansion picturale – comme on le voit exemplairement dans le *Hamlet* de Laurence Olivier en 1948. Avec l'interprétation de Jean Simmons (19 ans alors qu'Olivier en a 41), on est encore en plein dans l'Ophélie femme enfant, femme fleur, victime gracieuse, esthétisée. Certains plans du film, et ses affiches aussi, font d'ailleurs ouvertement référence à l'imagerie romantique ou victorienne dont ils s'inspirent, notamment, bien sûr, pour la scène du suicide, aussi fleurie qu'on peut le souhaiter...

Mais le théâtre n'est pas que question d'image, et la dramaturgie du mythe travaille aussi le jeu ; je prendrai ici pour exemple la façon dont Olivier met en scène et joue la première rencontre d'Hamlet et Ophélie (III, 1). Face à une Ophélie d'emblée apeurée, c'est très droit, avec un calme menaçant, qu'il démarre la scène sur un ton glacial – on comprendra par la suite qu'il sait déjà que Polonius est caché (dans d'autres interprétations, il s'en aperçoit en cours de scène). De façon volontairement énigmatique, il lui impose son *self-bashing*⁸ en plein visage, comme une épreuve, ou comme pour la brutaliser dans sa vision convenue de lui : Ophélie semble bien loin de pouvoir comprendre quoi que ce soit aux tourments de son ex-fiancé... Par la suite, lorsque la colère d'Hamlet explose après la question sur Polonius (« *Where is your father?* »), qui la contraint à un mensonge, il la jette à terre où elle s'effondre en pleurs. À la fin de la scène, elle se relève pour tenter une réconciliation (fort peu

7 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 100 et 102.

8 J'appellerai ainsi le passage où Hamlet se déclare capable de toutes les bassesses avant d'envoyer Ophélie au couvent : « *I could accuse me of such things that it /were better my mother had not borne me: I am very /proud, revengeful, ambitious* », etc.

plausible à ce stade...) en se jetant dans ses bras ; et, à nouveau, il la repousse, plus brutalement encore puisqu'il la fait tomber sur l'escalier et la laisse à terre où elle sanglote bruyamment, comme une petite fille, tandis qu'il sort en fureur. En termes techniques, c'est Olivier qui mène la scène, continûment et exclusivement. Jean Simmons ne prend jamais la main, son personnage ne fait tout au long que subir et réagir. En outre, l'infantilisation de ses réactions ne cesse de creuser le décalage avec les problèmes d'Hamlet, et de prouver combien ses enjeux la dépassent. La relation est tellement univoque et déséquilibrée qu'on se demande vraiment (si on cherche à se placer sur le plan de la crédibilité fictionnelle) à quoi pouvait bien ressembler un tel couple « avant » – au temps de leur histoire d'amour... Ou plutôt, on ne se le demande pas, car rien dans la mise en scène n'y invite, rien n'y fait rêver à ce que pourrait être un vrai dialogue entre les deux personnages. Le couple n'existe pas, le film ne met en scène que le drame d'Hamlet.

Elaine Showalter, dans l'article que j'ai cité, situe l'entrée en mutation du mythe dans les années 1960, sous le double assaut de la réflexion féministe et de l'apparition d'une pensée critique de la folie qui va bientôt dominer le champ intellectuel (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Franco Basaglia, etc.). Le point de vue clinique se modifie : Ophélie cesse d'être une mélancolique qui s'abandonne voluptueusement à sa pulsion de mort. On la regarde désormais volontiers comme une schizophrène ; c'est ainsi en tout cas que Ronald Laing la décrit, au milieu de différents cas cliniques bien réels, dans une note de son célèbre livre *Le Moi divisé*, en 1959 : « [...] Ophélie est devenue psychotique. Elle est depuis peu sans aucun doute, schizophrène. Dans sa folie, il n'y a personne. Elle n'est pas une personne. Aucun moi ne s'exprime à travers ses propos ou ses actes. Elle est morte. Il n'y a plus qu'un vide là où il y a eu quelque temps une personne⁹. » Pour le courant antipsychiatrique, auquel on peut rattacher la pensée de Laing, la schizophrénie n'est pas qu'une maladie mentale, mais aussi le produit d'une oppression familiale, sociale, politique. L'enjeu est décisif : Ophélie quitte la troupe des mal-aimées pour rejoindre le camp des suicidés de la société. Sa mort accuse l'ordre du monde. Sur le plan de la dramaturgie globale, les incidences sont majeures : au lieu d'être un dommage collatéral de l'affaire Hamlet, la tragédie d'Ophélie devient un des

9 « [...] she has become psychotic. Clinically she is latterly undoubtedly a schizophrenic. In her madness, there is no one there. She is not a person. There is no integral selfhood expressed through her actions or utterances. Incomprehensible statements are said by nothing. She has already died. There is now only a vacuum where there was once a person » (Ronald D. Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, London, Penguin Books, 1959. p. 195n). La traduction citée est celle de Claude Elsen, publiée chez Stock en 1970 sous le titre *Le Moi divisé (de la santé mentale à la folie)*, p. 175n.

aspects les plus criants, les plus scandaleux, les plus révélateurs de la violence politique du drame... Le personnage se trouve ainsi rapatrié au cœur des enjeux de la pièce, tout près de son « discours central », dirait Edward Bond : Ophélie était hors Histoire, elle devient désormais le double du personnage masculin, frappée tout autant que lui, voire plus, par sa grande hache.

236 *Le Hamlet-machine* de Heiner Müller (écrit en 1977, mais qui ne sera mis en scène en Allemagne qu'en 1990) peut apparaître comme le point d'aboutissement de ce rééquilibrage : la pièce fait une part égale aux monologues d'Hamlet et à ceux d'Ophélie ; elle s'achève sur la parole d'Ophélie, un discours de violence radicale, double inverse de la paralysie d'Hamlet, lui livré à la honte de sa compromission et de son impuissance, prisonnier de la « pétrification de l'espérance¹⁰ » – la pièce se réfère entre autres à l'écrasement de la révolution hongroise par les chars soviétiques en 1956. Mais même si Müller, traitant de la folie d'Ophélie, n'oublie pas Artaud (un de ses inspirateurs déclarés et une des références favorites des « éloges de la folie » propres aux années 1960), et même s'il a probablement Laing en tête – Hamlet dit dans la pièce qu'il « rentre à la maison et tue le temps en accord / avec [s]on moi non divisé¹¹ » (ce qui laisse penser qu'Ophélie, elle, est du côté du moi divisé) –, c'est aussi d'une autre filiation, d'une autre réévaluation du personnage d'Ophélie que sa pièce est tributaire en cette fin des années 1970. *Hamlet-machine* se trouve en effet, selon moi, au confluent du courant antipsychiatrique de réinterprétation du rôle, tel que je viens de l'évoquer, et d'un autre courant de relecture, ouvertement politique celui-ci. En effet, depuis les années 1920 en Allemagne, mais bien plus nettement encore après 1945 en RDA, la figure d'Ophélie est devenue subversive, voire révolutionnaire. Cet héritage, sur lequel je vais revenir, est patent chez Müller en pleines années de plomb : le premier monologue qu'il attribue à son Ophélie convoque la figure d'Ulrike Meinhof (« Je suis [...] la femme à la corde¹² » – Meinhof est morte pendue dans sa cellule un an avant l'écriture de la pièce) ; le monologue d'Ophélie qui clôt *Hamlet-machine* commence par « C'est Électre qui parle¹³ » (c'est-à-dire la justicière et non plus la victime), et s'achève, étonnamment, sur une phrase de Susan Atkins, une des

10 *Hamlet-machine*, dans *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, trad. Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingler, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 75.

11 *Ibid.*, p. 77.

12 *Ibid.*, p. 72.

13 *Ibid.*, p. 80.

complices de l'assassin Charles Manson ; peut-être parce que chez Müller, la révolution est toujours regardée frontalement dans toute sa violence meurtrière, voire dans sa folie.

C'est le courant cette mutation politique de la figure d'Ophélie que je voudrais maintenant remonter. Heiner Müller, comme souvent, n'invente rien, il recycle ; en l'espèce, il hérite du traitement du thème d'Ophélie par plusieurs poètes importants de RDA, des années 1950 aux années 1970 – tels Peter Huchel, Wolfgang Hilbig, Richard Pietrass¹⁴. À une époque où tout discours politique contre le régime est réprimé, les figures mythologiques ou littéraires sont un biais fréquemment utilisé, de façon parfois un peu absconse, pour exprimer une dissidence – les lecteurs étant parfaitement à même d'en saisir le sens caché. Dans les textes des auteurs que je viens de citer, très clairement, le cadavre d'Ophélie ne renvoie plus à une peine d'amour, mais à une catastrophe sociale ou politique qui reste innommée, suggérée. Le poème de Peter Huchel en 1966, dédié à Nelly Sachs, rescapée du nazisme, a été écrit à propos d'une jeune femme abattue et noyée dans la Spree alors qu'elle tentait de passer à l'Ouest. Il lie donc la figure d'Ophélie aux victimes de deux totalitarismes, et aussi, sans doute, à la révolutionnaire Rosa Luxemburg – qui fut battue, puis assassinée d'une balle dans la tête avant d'être jetée dans un canal de la Spree, où l'on repêcha son corps six mois plus tard. De l'autre côté du mur, d'ailleurs, la figure d'Ophélie hante peut-être aussi le célèbre (et obscur) poème que Paul Celan composa en 1967 en mémoire de Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht, *Tu es couché dans la grande ouïe*.

Remontons encore le courant. La prolifération des Ophélie dans le contexte « elseneurien » de la RDA avait elle-même une source : le premier à avoir politisé la mort de la fiancée d'Hamlet a sans doute été Bertolt Brecht¹⁵. Fervent admirateur de Rimbaud, dont il avait pu lire en traduction allemande le célèbre poème *Ophélie*, il en donna sa version dans sa « Ballade pour une jeune noyée », sans doute écrite peu après la mort de Rosa Luxemburg et l'écrasement de l'insurrection spartakiste :

Lorsqu'elle fut noyée et dérivée
De ruisseaux en plus grandes rivières
L'opale du ciel prit un ton étrange
Comme s'il devait apaiser le cadavre.
Varech et algues s'enroulèrent à elle

¹⁴ Je m'appuie ici sur un article de Ruth J. Owen, « Claiming the Body: the Ophelia Myth in the GDR », *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 82, n° 3, 2007, p. 251-267.

¹⁵ Voir Rainer Nägele, « Phantom of a Corpse: Ophelia from Rimbaud to Brecht », *Modern Language Notes*, vol. 117, n° 5 « Comparative Literature Issues », 2002, p. 1069-1082.

Et peu à peu elle s'alourdit
 Les poissons glacés glissaient près de sa jambe
 Plantes et animaux alourdirent encore son dernier voyage.
 Et le soir, le ciel s'assombrit comme de la fumée
 Et la nuit, il tint avec les étoiles, la lumière en échec.
 La clarté toutefois se fit tôt, afin
 Que pour elle aussi il y ait un matin et un soir.
 Lorsque son corps pâle fut pourri dans l'eau
 Il arriva (cela se fit lentement) que Dieu l'oublia peu à peu
 Tout d'abord son visage, puis les mains et enfin sa chevelure.
 Alors elle devint charogne parmi les charognes des rivières¹⁶.

238 Le poème de Rimbaud, que je ne peux analyser dans ce cadre, était déjà sans doute un tremplin pour cette politisation, puisque le poète fait suivre une première partie quasi picturale, statique, proche du mythe iconographique, d'une seconde partie beaucoup plus tourmentée, où la mort d'Ophélie se lie à ses aspirations brisées : aspiration à l'amour, mais aussi à la liberté, à l'absolu, au point qu'on a pu y voir une allusion aux morts de la Commune¹⁷. Plus radicalement encore, la ballade de Brecht, où transparait la figure de Rosa Luxemburg, reprend certains éléments de l'imagerie pour les contrer violemment : son Ophélie meurt sous un ciel vide, oubliée de Dieu ; même ses cheveux pourrissent, et loin d'être sublimée par la mort, elle devient charogne entre les charognes, dans une claire référence baudelairienne. La première guerre mondiale, qui marqua tant Brecht, a aussi fait changer le regard sur les victimes. Il n'est plus besoin d'être une belle héroïne tragique pour signifier par sa mort la scandaleuse violence du monde – au contraire.

Réécrire une œuvre, ou écrire à partir d'elle, est un chemin direct pour en produire un « nouvel usage », selon la terminologie brechtienne. Mais les metteurs en scène et les actrices auxquelles je faisais allusion au départ ne disposent pas forcément de ces méthodes frontales, puisque leur projet n'est pas, comme celui de Müller, de faire imposer l'œuvre, mais de la jouer. C'est autrement qu'ils entrent en négociation avec elle. Pour en donner une approche, je choisirai ici de commenter le regard porté sur

¹⁶ Bertolt Brecht, « *Ballade pour une jeune noyée* », traduction de Lionel Richard.

¹⁷ « Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle ! / Tu te fondais à lui comme une neige au feu : / Tes grandes visions étrangeaient ta parole / – Et l'Infini terrible effara ton œil bleu ! » (Arthur Rimbaud, « Ophélie », dans *Poésies ; Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1961, p. 47.

Ophélie dans deux mises en scène importantes, celle de Patrice Chéreau en 1988, et celle de Thomas Ostermeier en 2008. L'un et l'autre, de façon très différente, ont cherché à redonner à Ophélie une puissance, une autonomie, une subjectivité en dialogue avec celle du spectateur – contrairement à ce qui se passe dans le film d'Olivier, qu'on ne peut regarder que du point de vue de la « conscience centrale¹⁸ » d'Hamlet.

Comme on le sait, le théâtre de Chéreau donne une place décisive aux affects, aux pulsions, aux paradoxes des relations de désir. La figure de l'affrontement, d'un combat désirant entre les êtres où les rapports de force se renversent perpétuellement, est la forme que prennent dans son théâtre l'aspect inévitable des liens et leur vitalité. Ce postulat d'instabilité de la domination suppose entre les personnages une véritable égalité, ce que montre exemplairement le travail que Chéreau effectue sur la première scène Hamlet/Ophélie¹⁹, qu'il construit, à rebours d'Olivier, comme un jeu à deux complexe et mouvant²⁰.

Certes, Hamlet exerce là aussi une violence physique sur Ophélie, une violence à laquelle elle ne peut se soustraire, mais au cœur de la scène, c'est le regard d'Ophélie tourné vers Hamlet (alors que Jean Simmons osait à peine croiser celui d'Olivier), c'est la présentation de son visage, « l'épiphany du visage », dirait Emmanuel Levinas, qui suspend le cours de la scène et même l'inverse pour un court instant, ramenant Hamlet à la tendresse qu'il a eue pour elle, et cela alors même qu'il vient de dénoncer la fausseté de ce visage (comme toujours chez Chéreau, le mouvement physique se noue au texte de façon puissamment contrapuntique, le corps venant révéler une vérité que la parole cherche à refouler).

Cette levée du visage d'Ophélie contre la parole d'Hamlet – « Le visage est présent dans son refus d'être contenu », écrit Levinas dans une formule célèbre²¹ –, l'enlacement amoureux irrépessible qu'elle produit en réponse, d'autant plus bouleversant pour le spectateur qu'Hamlet le contre aussitôt, ce passage par la communauté des amants, au sein d'une scène dominée par le rejet et la répulsion, sont entièrement mis par Chéreau au crédit d'Ophélie. C'est son geste qui parvient à protéger un moment le protagoniste

¹⁸ Selon l'expression de Louis Althusser, pour opposer à une dramaturgie brechtienne « décentrée » les modalités propres à un théâtre d'identification (voir « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht », dans *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, rééd. Paris, La Découverte, 1996, p. 129-152.

¹⁹ Interprétés par Gérard Desarthe et Marianne Denicourt.

²⁰ La description qui suit s'appuie non sur la captation commercialisée du spectacle, mais sur l'[archive en ligne](#) sur le site En scène de l'INA, dernière consultation le 30 octobre 2016).

²¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1990, p. 211.

masculin de sa propre violence, qui l'oblige à une reconnaissance de son altérité à elle, qui le force à ressentir, contre ce qu'il proclame, la réalité de ce qui les lie. En faisant se battre pied-à-pied Ophélie contre la tragédie, contre la déliaison, Chéreau nous fait regarder par ses yeux l'enfermement entêté d'Hamlet dans sa souffrance. Tandis qu'Olivier faisait du *self bashing* du héros une façon de faire pression sur Ophélie, de la renvoyer ironiquement à la bêtise des rêves de jeunes filles, très loin des complexités masculines de l'âme d'Hamlet, chez Chéreau, le *self bashing* d'Hamlet apparaît comme une crise névrotique torturante, sur laquelle nous, spectateurs, partageons le point de vue de celle qui l'aime. Loin d'être, comme chez Olivier, un personnage infantile, Ophélie est le plus profond témoin, avec Horatio, de l'immatunité tragique, ou plutôt de l'impossible maturité du personnage masculin. Et la véritable clôture de sens de la scène n'est pas la sortie d'Hamlet sur « Au couvent ! », mais bien la réplique finale d'Ophélie, qui restée seule, droite et digne, face public, dit sa douleur immense de voir l'homme qu'elle a aimé et estimé défiguré par le malheur, avec une force de protestation qui la situe au plus loin de tout sentimentalisme et de tout repli victimaire.

Si l'Hamlet de Chéreau apparaissait comme un intellectuel incapable de s'engager pleinement contre un processus historique qui pourtant le détruit, plus nettement encore, vingt ans plus tard, alors que la désillusion politique en Europe s'est considérablement aggravée, la mise en scène de Thomas Ostermeier, présente Hamlet comme un sale gosse d'un « égocentrisme démesuré », « d'un narcissisme excessif », qui affiche avec désinvolture son « manque total d'intérêt pour le processus politique²² ». Ce gamin immature et cynique dans un corps d'homme est pourtant capable d'une grande violence sur Ophélie – le fort contraste entre la corpulence massive de Lars Eidinger et la silhouette fine de Judith Rosmair augmentant la sensation de dangerosité de leur relation. Leur première scène est notamment l'occasion de figures volontairement choquantes où, sous les coups d'Hamlet, le corps de sa partenaire apparaît presque aussi désarticulé que celui d'une poupée gonflable, tandis que son visage et sa robe blanche maculés de terre semblent préfigurer son enterrement.

La mise en scène de cette séquence, considérée isolément, pourrait faire penser qu'on est revenu, sous une forme plus contemporaine (c'est-à-dire avec la possibilité d'une marge critique créée par l'excès même de cette violence machiste) à une dramaturgie de la domination univoque. Replacée dans le contexte plus global du spectacle, la scène prend néanmoins un sens plus complexe. Car si Ostermeier y orchestre

22 Thomas Ostermeier, *Backstage*, entretiens avec Gerhard Jörder, traduction de Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Paris, L'Arche, 2015, p. 104.

cette crise très brutale de destructivité masculine, c'est parce que dans sa mise en scène, l'affrontement fondamental est celui d'Hamlet à la figure féminine – une figure féminine double : Gertrude-Ophélie. Les deux rôles sont en effet joués par la même actrice, dans une transformation à vue qui s'opère à plusieurs reprises au cours du spectacle, par des moyens volontairement sommaires, mais affirmés avec une théâtralité provocante : une perruque blonde et des lunettes noires qui donnent à la reine un look de star. La jubilation de l'actrice à glisser d'un rôle à l'autre dessine un personnage actif, inventif, qui semble en mesure de s'octroyer à volonté la place qu'elle choisit dans l'imaginaire d'Hamlet... L'Ophélie victime et violentée n'est alors qu'une face ou qu'une phase d'un personnage de femme *bifrons* omniprésent, à la puissance inquiétante. Significativement, le spectacle s'ouvre par l'enterrement du vieil Hamlet immédiatement suivi de la noce et du triomphe érotique d'une Gertrude hollywoodienne ; la table du banquet, associée à cette prise de pouvoir, ne quittera jamais la scène. Ainsi, toute la pièce est concrètement placée sous le signe de l'affrontement d'Hamlet à la mère en tant que femme ; son immaturité de « sale gosse » est son arme contre la puissance que déploie Gertrude-Ophélie. Loin d'être victime, ce personnage ambivalent semble au contraire jouer magistralement d'une duplicité fragilité/force, vulnérabilité/froideur, victimisation/domination. Même l'entrée d'Ophélie folle face à Laërte peut se lire comme un moyen inventé par Gertrude pour retourner la situation : alors que le roi et la reine peinent à éteindre la fureur de Laërte, l'actrice ôte sa perruque, se transforme avec brio en une jeune femme égarée et pathétique, comme si elle avait la capacité de déclencher à volonté les angoisses les plus intimes des hommes auxquels elle se confronte. Et de fait, l'élan de Laërte en est coupé net ; le couple royal n'a plus qu'à le manipuler à son profit.

Mais ce serait réduire le spectacle d'Ostermeier et son onirisme que de les ramener à une construction trop logique, où Ophélie ne serait qu'une facette par laquelle Gertrude met en place sa domination. Malgré l'instrumentalisation de la figure de victime par le pouvoir, telle que la fait apparaître la dramaturgie du spectacle, il y a au moins un moment où le personnage existe pour lui-même et même au-delà, un moment où Ophélie porte, centralement, les enjeux de la pièce. Pour boucler la boucle de cette investigation partie de l'iconographie du XIX^e siècle, je voudrais donc finir sur la façon dont Ostermeier a mis en scène la noyade – comme un démenti cinglant au mythe pictural d'une passivité érotisée. De même que dans le film de Laurence Olivier, le suicide apparaît ici à l'image, parallèlement au texte. Mais c'est pour rendre au personnage féminin son *agency* : à la noyade élégiaque du personnage fin-de-siècle, Ostermeier substitue une image violente, bien que non littérale. Une projection en direct nous montre le visage en gros plan de Judith Rosmair étouffé par une feuille de

plastique transparent. Sa bouche s'ouvre désespérément pour tenter d'aspirer un peu d'air, on entend très fort son souffle, sa respiration impossible – image d'horreur d'une lente asphyxie –, et on découvre peu à peu la silhouette de l'actrice derrière l'écran, entièrement empêtrée dans le plastique dans lequel elle se débat, sans consentir à sa mort. Comme toujours dans ce spectacle, le régime d'apparition de l'image est ambigu. Peut-être ce suicide est-il halluciné par Laërte comme un meurtre – mais on peut se dire aussi qu'il en voit la vérité politique : dans ce moment d'effroi cauchemardesque, Ostermeier rend à la mort d'Ophélie sa force de protestation et d'insoumission contre l'ordre politique qui la sacrifie ; et en même temps, il nous met en contact concrètement et longuement, avec son agonie et sa défaite, point d'émotion d'un spectacle que le héros éponyme tentait de submerger de son cynisme et de sa dérision. Cette asphyxie en lutte avec le désir de vivre, par laquelle se clôt le parcours d'Ophélie, est peut-être la figure en anamorphose d'une tragédie à laquelle Hamlet n'accède plus. Encore une façon d'être à contre-courant.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTHUSSER, Louis, « Le “Piccolo”, Bertolazzi et Brecht », dans *Pour Marx* [1965], Paris, La Découverte, 1996, p. 129-152.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BAYARD, Pierre, *L'Affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- COUSSEAU, Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001/1, p. 91.
- LAING, Ronald D., *Le Moi divisé (de la santé mentale à la folie)*, trad. Claude Elsen, Paris, Stock, 1970.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1990.
- MÜLLER, Heiner, *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen, Paris, Éditions de Minuit, 1983. 243
- NÄGELE, Rainer, « Phantom of a Corpse: Ophelia from Rimbaud to Brecht », *Modern Language Notes*, vol. 117, n° 5 « Comparative Literature Issues », 2002, p. 1069-1082.
- OWEN, Ruth J., « Claiming the Body: the Ophelia Myth in the GDR », *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 82, n° 3, 2007, p. 251-267.
- OSTERMEIER, Thomas, *Backstage*, entretiens avec Gerhard Jörder, trad. Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Paris, L'Arche, 2015.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1960.
- SHOWALTER, Elaine, « Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism », dans Patricia Parker and Geoffrey Hartman (dir.), *Shakespeare and the Question of Theory*, London, Methuen, 1985, p. 77-94.

NOTICE

Anne-Françoise Benhamou est professeure en études théâtrales à l'École normale supérieure et affiliée à PSL Research University – UMR 7172 THALIM. Elle travaille également comme dramaturge, principalement auprès de Stéphane Braunschweig, avec qui elle a créé, à l'École du TNS, la section mise en scène/dramaturgie dont elle a été responsable de 2001 à 2008. Elle est membre de l'UMR THALIM. Ses travaux portent sur la dramaturgie, la mise en scène contemporaine, le jeu de l'acteur en rapport avec le texte. Derniers ouvrages parus : *Dramaturgies de plateau* (Les Solitaires intempestifs, 2012) ; *Koltès dramaturge* (Les Solitaires intempestifs, 2013) ; *Patrice Chéreau. Figurer le réel* (Les Solitaires intempestifs, 2015).

RÉSUMÉ

244

Cet article s'intéresse à la façon dont, des années 1960 à aujourd'hui, des poètes, des auteurs, des actrices et des metteurs en scène ont œuvré à retourner le « mythe ophélien » romantique et victorien, largement répandu par l'iconographie. Leurs productions font de l'héroïne de Shakespeare, non plus une victime passive étrangère aux enjeux centraux de la pièce, mais un personnage actif, voire subversif, dont le parcours et le point de vue sont mis à égalité avec ceux d'Hamlet. Ce renversement terme à terme est regardé comme une contestation interne d'un certain canon shakespearien, aussi nécessaire que fructueux, dans l'idée que la mutation anthropologique du statut des femmes en Occident rend inévitables les renégociations de la scène avec les personnages féminins du répertoire.

MOTS CLÉS

Actrice, Patrice Chéreau, dramaturgie, Hamlet, iconographie, Heiner Müller, Ophélie, Thomas Ostermeier, personnages féminins

ABSTRACT

This article analyses how, ever since the 1960s, poets, authors, actors/actresses and stage directors have turned upside down the Romantic and Victorian myth of Ophelia, mainly constructed by iconography. Their works take Shakespeare's heroine from the passive victim, unaware of the central preoccupations of the play, to an active, not to say subversive character whose itinerary and point of view are not inferior to Hamlet's. This term to term reversal can be seen as a way to defeat a certain Shakespearean canon from within. This is both fruitful and necessary, as the anthropological mutation affecting the status of women in the West makes it inevitable for the contemporary stage to revisit the feminine roles of the repertoire.

KEYWORDS

Actress, Patrice Chéreau, dramaturgy, female characters, Hamlet, iconography, Heiner Müller, Ophelia, Thomas Ostermeier

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.)

