



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 : 979-10-231-0849-1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Klaas Tindemans
Vrije Universiteit Brussel (VUB)
& Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound (RITCS)

ilson tiré ma peau de mesoss
pour en fair dé pti chapeau
pour mettre le dimanche
Jan Decorte, *Messieu, le fou & lenfan*, 1993

Jan Decorte est un metteur en scène belge néerlandophone, né en 1950. Depuis les années 1980 il est devenu l'icône d'un radicalisme formel, corporel et dramaturgique dans le théâtre flamand, l'icône donc de la « vague flamande » mythique¹. C'est en 1980 qu'il manifeste pour la première fois son obsession pour la pulsion de mort dans l'œuvre de Shakespeare, avec sa mise en scène de *Cymbeline*, pièce rarement jouée, sur les mystères de l'amour et du pouvoir dans un paysage païen où une brutalité post-moderne se conjugue avec une profonde langueur : l'influence de Heiner Müller est évidente. Un an plus tard, en 1981, il réalise une mise en scène presque historique de *Hamletmaschine* de Müller (fig. 1), avec *Mauser* en guise de prologue. Rétrospectivement, cette production sert de prélude à un itinéraire shakespearien qu'il poursuivra presque sans interruption jusqu'à aujourd'hui. Sans les frivolités postmodernistes à la mode – les portraits de Marx, Lénine et Mao imprimés sur des serviettes de bain font peut-être exception –, ce *Hamletmaschine* est d'une noirceur radicale et porte la marque de la désillusion et du désespoir. De manière très significative, les changements de scène y sont tous matérialisés par la descente fort bruyante du rideau de sécurité². La mise en scène que Decorte livre de *King Lear* en 1983, presque sans coupures et dans sa propre traduction très littérale, divise les critiques³. La rigidité textuelle va de pair cette fois avec une pléthore de trouvailles postmodernistes, dont

- 1 Karel Vanhaesebrouck « “L'exception flamande” : mythe ou réalité », *Théâtre/Public*, janvier-mars 2014, p. 6-10.
- 2 Johan Wambacq, « Wanhoop en weerzin, liefde en lust. Het theater van Jan Decorte », *Etcetera*, juin 2000, p. 36.
- 3 Johan Thielemans et Theo Van Rompay, « King Lear: Decortes obsessief gevecht met teksten. De nar waagt toch nog de waarheid te piepen / Een concrete King Lear. Die tintelende verwarring », *Etcetera*, juin 1983, p. 5-9.

certaines, comme la présence presque continuelle d'un aspirateur en fonctionnement sur la scène, hantent encore la mémoire de plusieurs spectateurs. D'une certaine façon, Jan Decorte laisse déjà deviner là ses sentiments d'amour et de haine vis-à-vis de William Shakespeare.

158



1. Jan Decorte, *Hamletmaschine* (1982)

La fascination ambiguë prendra une tout autre forme dans la suite de sa carrière. Enterrer Shakespeare sous des monceaux d'extrapolations – métatexte contemporain avec *Hamletmaschine*, hypotexte historicisant avec *King Lear* – mènera Decorte dans une direction bien différente : celle de la haine absolue. La nature de cette haine doit toutefois être expliquée avec précaution.

DÉSOSSER SHAKESPEARE

Je m'efforcerai d'analyser, au moins en partie, le parcours shakespearien de Jan Decorte⁴. Il s'agit pour lui d'effacer, bien sûr, le *corpus* shakespearien, mais aussi

4 Tous les textes de Jan Decorte sont publiés sur internet : textes en néerlandais [<http://www.bloet.be/archief/theaterteksten/>] et textes d'autres auteurs, traduits en néerlandais par Jan Decorte et Sigrid Vinks ou textes de Jan Decorte traduits en anglais, allemand, suédois et français [<http://www.bloet.be/archief/vertalingen/>]. Les réécritures de Shakespeare sont considérées comme des textes

d'annihiler le corps du comédien, dans ses moments les plus forts, comme dans *Bloetwollefduivel*, son adaptation de *Macbeth* de 1994, où le cruel roi d'Écosse devient à la fois un jeune membre du *Interahamwe* rwandais, un *četnik* assiégeant Sarajevo et un Kurt Cobain suicidaire. Pourtant ces confrontations violentes et poétiques avec Shakespeare relèvent bien d'une dimension existentielle, tant pour Jan Decorte que pour sa femme, Sigrid Vinks. À partir de 1985, le couple ne se quittera plus sur scène, exhibant comme le récit sans cesse répété d'une solitude à deux, l'exploration d'une pulsion de mort que partagent un homme et une femme vieillissants, dans un monde en ruine.

Cet itinéraire shakespearien commence, pour Jan Decorte, avec une réécriture de *Woyzeck* de Georg Büchner, *In het moeras* (*Dans le marais*). En 1991, il écrit et joue *Meneer, de zot & tkint* (*Messieu, le fou & l'enfant*). Cette réécriture extrémiste de *King Lear* deviendra le paradigme permettant d'analyser toutes les pièces « shakespeariennes » à venir. Decorte y met au point son langage « enfantin ». À cause de leur orthographe très spécifique, les pièces de Decorte – fondées sur Shakespeare, sur les Grecs anciens, ou encore sur Büchner, Anton Tchekhov et Bertolt Brecht – ne sont traduisibles que par Decorte et Vinks eux-mêmes. Jan Decorte a réécrit huit pièces de Shakespeare : *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, *Titus Andronicus*, *The Tempest*, *The Winter's Tale*, *Much ado about nothing* et *The Merchant of Venice*. Il insiste lui-même sur ce terme de *réécriture* et rejette l'idée d'adaptation : Decorte paraphrase et défie la théâtralité shakespearienne, il désosse le poète et il s'approprie sa moelle.

LE CONTEXTE THÉÂTRAL ET SOCIÉTAL DE SHAKESPEARE

Pour comprendre le défi fondamental à relever lorsqu'on entreprend de définir la démarche de Jan Decorte, il est nécessaire de rappeler quelques caractéristiques de la production dramatique de Shakespeare lui-même, car le contexte élisabéthain fournit des éléments qui aident à analyser cette réécriture radicalement contemporaine. Stephen Greenblatt a décrit les transformations sociétales dont témoignent les textes du début de la Modernité, comme une « circulation d'énergies sociales ». Cette notion de *social energy* renvoie aux négociations informelles, économiques, mais aussi symboliques⁵, qui, dans une société, contribuent à transformer en artefacts culturels certaines idées reçues – sur la diversité des « races », sur la différence sexuelle ou sur la

originaux, et non comme des adaptations ou des traductions.

5 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 6-9.

hiérarchie des classes, par exemple. Dans la société élisabéthaine, le théâtre garantit la rationalité de l'ordre des choses : la construction dramatique garantit une « itérabilité⁶ » des rapports sociaux, et déjoue l'impression de spontanéité et de chaos de ces rapports dans la réalité. Le théâtre de Shakespeare porte des discours qui, vus avec la distance historique qui est la nôtre, peuvent être qualifiés de quasi subversifs, notamment sur la religion (on y perçoit un athéisme tacite), sur la supériorité présumée de la race européenne ou encore sur l'instabilité des identités sexuelles. Les spectateurs se rendent parfaitement compte du fait que ce sont des machines qui font voler Ariel ou qui donnent une allure transparente au spectre du vieil Hamlet et cet aveu d'artificialité est précisément ce qui permet l'expérimentation intellectuelle, loin des rapports de force à l'œuvre dans la société. Si cette liberté existe effectivement, la notion d'autorité devient un enjeu. L'idée d'autorité est effectivement bien précaire dans ce XVII^e siècle d'après la Réforme, et particulièrement en Angleterre, où la royauté est obligée de se construire une nouvelle légitimité aussi bien politique que théologique. La scène shakespeareienne imite, en prenant les plus grandes libertés, la théâtralité de la cour élisabéthaine et, de fait, en expose les contradictions intrinsèques. Ainsi, par exemple, le personnage d'Hamlet campe un prince mélancolique qui contredit par son comportement les conseils de sobriété dans le jeu qu'il donne aux comédiens. S'il révèle ainsi l'écart qui sépare la vérité psychologique de l'homme et sa vérité sociale ou sociétale, il évite, du même coup, de provoquer ouvertement l'autorité établie, tout en s'autorisant à développer sa propre ambition politique⁷. Un autre mécanisme mimétique, plus audacieux encore, est à l'œuvre dans le théâtre élisabéthain : l'imitation du discours judiciaire. Pour les protagonistes d'un débat judiciaire (avocats et autres) – une procédure qui, à cette époque, se sécularise, se rationalise et s'affranchit des préjugés religieux (la torture comme preuve en est un exemple) –, l'enjeu est toujours de créer un climat de suspicion à l'égard de la vérité et de tous ceux qui y prétendent. C'est précisément cette suspicion qui caractérise le dialogue dramatique et définit alors, pour le dire avec Austin⁸, la performativité même de la confrontation théâtrale : toute première impression d'une apparition scénique – le spectre d'Hamlet, disons – invite à la suspicion, à la méfiance⁹. Retenir l'hypothèse de cette analogie entre le judiciaire et le théâtral permet également de révéler une caractéristique historique de ce théâtre :

6 Jacques Derrida, « Signature événement contexte » dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 374-376.

7 Robert Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Repräsentation im elisabethanischen Theater*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1988, p. 245-248.

8 J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, 2^e éd., Oxford/New York, Oxford UP, 1975, p. 117-118.

9 Lorna Hutson, *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford/New York, Oxford UP, 2007, p. 1-11.

le théâtre shakespearien se situe dans la zone de transition entre une culture orale et une culture littéraire. Même si cette zone intermédiaire ne nous invite pas à considérer le règne d'Élisabeth I^{re} comme une période d'anomie généralisée¹⁰ ou de suspension temporaire de la formation (et donc de la lutte) des classes – pour se référer à un paradigme historico-matérialiste¹¹ –, il est clair que le statut du texte dramatique envisagé comme matériel scénique et aussi comme objet commercial autonome est précaire et problématique. Le texte imprimé, qui commence alors à devenir un produit de masse, ne vise pas à fixer de manière définitive un discours, mais révèle bien plutôt un changement profond dans la façon qu'a l'histoire de se percevoir elle-même¹². En d'autres termes, les transformations engendrées par l'alphabétisation de la population – grâce à l'imprimerie ou, à notre époque, à la digitalisation – ne sont jamais que le résultat d'une logique technologique. Les technologies n'affectent les représentations sociales que dans la mesure où elles sont intégrées à la rhétorique culturelle générale, qui fait à son tour partie du discours hégémonique. Les rapports avec le passé, avec l'héritage, avec un canon littéraire, changent et font donc partie de la transformation générale des processus de production du sens. Dans le cas du théâtre élisabéthain, cela implique que l'autonomie relative du texte vis-à-vis de la performance – les deux pratiques, édition et théâtre, relevaient d'une économie différente – ait donné lieu à une pensée hiérarchisée des deux instances (textes et performance). La communauté politique a pris une forme spécifique dans la nation du XIX^e siècle, sous l'influence de la distribution anonyme des textes imprimés, qui allait de pair avec une bureaucratisation accrue : la nation devient une communauté de textes partagés¹³. Au théâtre, l'autorité historique du texte va prendre le dessus par rapport à la performance, qui demeure précaire et éphémère.

ADAPTATION ET PERFORMANCE CHEZ JAN DECORTE

Ces évolutions historiques, et la dernière en particulier, pèsent de tout leur poids sur la manière dont on peut considérer la question de l'adaptation ou de la réécriture des pièces de Shakespeare. Le texte, celui de Shakespeare ou celui de Jan Decorte, fonctionne toujours comme matériau premier, comme base de toute analyse de la

¹⁰ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*. Paris, PUF, 1965, p. 167-192.

¹¹ Robert Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis*, op. cit., p. 54-89.

¹² W.B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge, Cambridge UP, 2003, p. 319

¹³ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, p. 47-65.

performance, même si l'analyste n'en a pas conscience. Le texte est le lieu de mémoire d'une interrogation historique du théâtre et du monde représenté sur scène. Si le statut du texte dans la culture élisabéthaine est beaucoup plus ambigu que dans la nôtre – âge digital ou pas –, et si l'on constate à quel point nous dépendons de la chose imprimée, la comparaison devient difficile. Surtout quand on se réfère à un *corpus* littéraire qui est le produit *a posteriori* de négociations sur la possibilité de représenter le pouvoir et la souveraineté, spécifiquement dans leurs excès physiques. Il faudrait donc, si possible, résister à la tentation de partir du texte publié pour commencer l'analyse de l'œuvre théâtrale de Jan Decorte et Sigrid Vinks. Mais cette résistance n'a peu que de sens, puisque Decorte lui-même suit la logique de la primauté et de l'antériorité du texte. Dans plusieurs interviews, il explique sa façon de travailler : il lit le texte original, Shakespeare dans le cas qui nous occupe, mais il ne s'arrête pas quand il a besoin d'explications ou de commentaires, et il finit donc par ne comprendre qu'un tiers du texte. Puis il met Shakespeare de côté, et il commence à écrire. Pour *Niks of Niks* (*Much ado about nothing*) par exemple, Decorte raconte qu'il a travaillé pendant 40 heures sur son texte, qu'il qualifie de réécriture, une abstraction fondée sur sa propre mémoire de lecture¹⁴. Depuis plus de vingt ans, cette procédure n'a pas vraiment changé. Il en va de même pour la mise en scène : l'équipe passe au maximum deux heures par jour sur scène, puis elle se réunit et discute de la mise en scène et de toute autre chose. C'est durant cette période que s'opèrent les choix visuels, toujours minimalistes : un ameublement simple et rigide, un agrandissement ou une réduction du terrain de jeu, des costumes génériques. Une logique de mise en scène occidentale post-naturaliste, réduite à son essence. La question reste alors de savoir si cette simplicité implique aussi une dramaturgie – et surtout une signification – comparables. Qu'est-ce que cette réécriture et cette réinvention scénique de Shakespeare conservent de la représentation d'une société précaire qui était au cœur de l'œuvre de Shakespeare ? Autrement dit, comment Decorte, en « maltraitant » Shakespeare, met-il en scène à l'attention du public une impasse sociétale contemporaine ?

Il y a, dans l'œuvre shakespearienne de Decorte, une différence subtile entre le traitement des tragédies – *Titus Andronicus*, *Macbeth*, *Hamlet* et *King Lear* –, des *problem plays* (*The Tempest* et *The Winter's Tale*) et des comédies (*Much ado about nothing* et *The Merchant of Venice*). Dans les comédies, plus aucune trace de la poésie de Shakespeare : c'est Decorte lui-même, dans le rôle d'un maître de cérémonie pervers ou d'un magicien agnostique, qui maltraite la pièce, sa fable et son langage. Par ailleurs, le

14 Comme Jan Decorte l'explique dans [une interview promotionnelle](#) pour le Toneelhuis où il joue, en 2012, *Niks of Niks*.

travail de réécriture des tragédies témoigne d'une fascination beaucoup plus intense : Decorte donne au moins deux versions, radicalement différentes, des tragédies qu'il réécrit. On sent que l'enjeu est plus important : la guerre que Decorte mène contre la notion shakespearienne de représentation, contre une l'idée de la subjectivité comme compromis social, est plus virulente. Les attentes des spectateurs sont effectivement fortes, qui voudraient voir s'inscrire ces réécritures dans une tradition qui a de toute éternité contribué à faire de Shakespeare et de ses personnages, selon le mot de Jan Kott, nos « contemporains¹⁵ » : bourgeois, romantiques, révolutionnaires, existentialistes.



2. Jan Decorte, *Wintervögelchen* (2008)

Le simple fait d'être obligé de traduire Shakespeare dans une culture qui n'est pas anglo-saxonne comme la nôtre rend incontournable la question du statut du texte et sa contemporanéité. Decorte y répond d'une façon extrémiste. Prenons l'exemple de *Cannibali!*, sa version de *The Tempest*. La figure de Prospero disparaît, non sans amertume, derrière la rivalité joyeuse entre Ariel et « Canibal » – Decorte préfère l'explicite à l'anagramme de Shakespeare (Caliban) – et interroge directement le relativisme culturel de Montaigne. Les deux esprits, l'ange et l'enfant de la sorcière, organisent une intrigue érotique, un rituel de défloration décomplexé. Les deux actrices

15 Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 2006.

sont nues, Ariel couvert de miel, Canibal couvert de chocolat. Si *The Tempest* tente de réinventer un certain paradis où s'épanouirait une société humaniste idéale, *Cannibali!* en revanche, évite tout idéalisme social. Les rencontres amoureuses qui résultent de ce pseudo-contes de fées continuent à être, de manière flagrante, des mariages arrangés, et la mélancolie de Prospero – la mélancolie de Jan Decorte, en fait –, dont la présence est insistante, hante le plateau. Dans *Wintervögelchen* (fig. 2), d'après *The Winter's Tale*, c'est la vision d'un monde organisé comme intrigue anti-humaniste, que seule la force de l'érotisme vient adoucir, qui est proposée de manière encore plus explicite. L'histoire se déroule dans une petite boîte en bois naturel, tandis que Decorte, dans le rôle très shakespearien du chanteur et du Temps, dirige la narration en y ajoutant quelques phrases poétiques, librement inspirées par Hölderlin. Les personnages sont réduits aux pancartes qu'ils portent autour du cou. Mais tout le monde s'amuse bien, très bien même, dans cet univers dansant, sous l'œil d'un vieillard souriant à la générosité feinte. *Niks of Niks* (fig. 3), la réécriture de *Much ado about nothing*, ne tente plus de dissimuler cette idée presque pornographique de la condition humaine. La réalité sociale est réduite à une agence de rencontres, avec Decorte comme *webmaster* du site, affublé du nom de Fafoulio qui laisse deviner un avatar grotesque du clown shakespearien. Toutefois, *Shylock* (fig. 4) – c'est le juif qui est le personnage-titre ici, pas le Marchand de Venise – fait exception. Tandis que Decorte fait une large part à la

164



3. Jan Decorte, *Niks of niks* (2012)

comédie matrimoniale, notamment avec l'histoire des trois petites boîtes, fatales pour la plupart des prétendants de Portia, le ton change brusquement dans la scène finale. Sigrid Vinks récite des bribes du fameux plaidoyer pour la tolérance de Shylock, mais comme Decorte/Shylock n'a plus la force de parler, il s'enferme dans un mutisme sans perspective.



4. Jan Decorte, *Shylock* (2013)

Si le traitement des comédies et des *problem plays* représente, dans un certain sens, le nihilisme beckettien que Jan Kott suggère pour mettre en avant la contemporanéité de Shakespeare, la mélancolie cynique et l'érotisme naïf – combinaison tout de même remarquable – suggèrent que le monde élisabéthain, comme *locus* d'une crise de la représentation, n'intéresse plus vraiment Jan Decorte. Dans ses pièces, il se met littéralement à l'écart, avec ses longs cheveux gris, sa robe, et ses pieds nus. Si le jeu se fait toujours « face public » et suggère une sorte d'ouverture à l'autre, le monde imaginaire de Decorte reste clos, et relève d'un pessimisme avéré en dépit de la gaieté qui règne sur scène. Cette présence sur scène ne fait pas non plus signe vers la crise de la représentation de la société contemporaine, à moins d'y voir une métonymie de cette crise.

Toutefois, cet enfermement, cette prise de distance par rapport à « l'énergie sociale » dont il est question avec Greenblatt, prennent une tout autre forme dans les versions multiples des tragédies que produit Decorte. Avec *Hamlet*, Decorte se bat



5. Jan Decorte, *In het kasteel* (1985)



6. Jan Decorte, *Amlett* (2001)

depuis son *Hamletmaschine*. Il en livre la version la plus dépouillée avec *In het kasteel* (*Dans le château*) (fig. 5), créé en 1985, où le silence règne dans une caserne militaire transformée en théâtre. Une table de billard domine la scène. Dans l'action dramatique – s'il y en a une –, ce sont les comédiens invités qui reçoivent le maximum d'attention : la performance s'ouvre sur une série de conseils aux acteurs ; des clowns conjuguent les figures de Horatio, de Rosencrantz et de Guildenstern, méconnaissables, tandis que Decorte/Hamlet lui-même joue l'enfant gâté. En 2001, seize ans plus tard, alors qu'il est metteur en scène en résidence au Toneelhuis, le théâtre de la ville d'Anvers, Decorte relit *Hamlet* à la lumière d'*Amlett* (fig. 6) et le titre suggère qu'il revisite également la source de Saxo Grammaticus. À cette époque, le langage de Decorte est déjà devenu prévisible : orthographe et énonciation spécifiques, style enfantin, penchant avéré pour les expressions sanglantes et érotiques. Les acteurs, tous en smoking autour d'une table gigantesque, jouent une intrigue différente. Horatio prend beaucoup plus d'initiatives que dans l'original de Shakespeare : il devient le complice d'Hamlet, sans révéler ses plans personnels. Ophélie, danseuse, se déshabille dans ses scènes cruciales – amoureuses ou suicidaires – et incarne à elle seule toute la troupe des comédiens invités. Le personnage-titre, c'est encore Decorte lui-même, un quinquagénaire triste dans l'univers de la jeunesse dorée. L'affiche met en exergue la

167

KLAAS TINDERMANS Enterrer Shakespeare : l'œuvre de Jan Decorte

7. Jan Decorte, *Amlett* (affiche)

phrase trop célèbre: « *Tis of tisni daddist* » (fig. 7), et le monologue se poursuit et se conclut de cette manière: « *slape drome sterreve wadde gedacht vanniks komt niks tizal* » (« C'est ou c'est pas c'est ça dormir rêver mourir quelle idée de rien ne vient rien c'est tout »). Rien de plus. Hamlet demande alors à Ophélie de danser nue, en une scène qui une fois de plus rassemble le vieillard et la nymphe blonde dans une esthétique voyeuriste caractéristique de toutes les productions de cette période.

LE SANG DE SHAKESPEARE

168 Toutefois le cœur de cette relation d'amour et de haine avec Shakespeare ne se dévoile vraiment que dans les versions qu'il livre de *Titus Andronicus* et, surtout, de *Macbeth* et de *King Lear*. En 1984, il crée *Anatomie*, à partir de bribes du texte de *Titus Andronicus*. Les critiques avouent qu'ils ne se souviennent que d'une tirade d'une violence extrême, imitée de Heiner Müller, dénuée de pertinence idéologique et empreinte d'une sorte de romantisme noir. Mais *Titusandonderonikustmijnklote* – dont la traduction approximative serait: « Titusantonnerresucemescouilles » – est d'une violence scénique implacable. Cette version tourne autour la figure d'Aaron, ici appelé « *de kwaai* », « le méchant », lequel manipule deux autres figures, Letitia – une sorte de double de Lavinia – et Titus. La violence se loge là encore dans les mots qui suggèrent que, hors-scène, des gens se détruisent avec une barbarie indicible. Les comédiens vocifèrent le récit de ces violences dans des hurlements hystériques. La cruauté est plus grande encore, si possible, dans les versions de *Macbeth*. En 1987, Decorte et Vinks organisent une *Macbeth Party*, dans une maison délabrée: des citations extraites du texte de la pièce sont placardées sur les murs, peintes en lettres d'or; on entend les chansons de Dolly Parton sur un pick-up, tandis que des bouteilles de bière tiède sont distribuées.

En 1994, toutefois, cette ironie grinçante ne fonctionne plus pour Decorte. *Bloetwollefduivel* (*Sangloupdiable*) prend encore une fois pour point de départ une conversation entre un enfant et une femme. L'enfant – effectivement jouée par une petite fille de 9 ans – est le témoin tout sauf innocent d'une sorte d'ouragan scénique où se conjuguent, sans interruption, ambitions démesurées, amour moribond, et discours scatologique et sanglant. En effet, les deux personnages se livrent à un sabbat de sorcières pendant toute la performance, avec pour seules interruptions les hurlements insupportables et agressifs d'un troisième personnage: le « sangloup ». Decorte apparaît, la tête emballée dans du papier kraft, masque qu'il n'enlève pas lors des applaudissements, timides, à la fin du spectacle. C'est là que Decorte donne véritablement toute sa force à la haine de Shakespeare qui l'habite: dans cette amputation radicale, qui frôle l'éradication, d'une fable qui essaie déjà en soi de

représenter la violence intrinsèque du pouvoir, même légitime. Toute ambition, sans exception, est meurtrière et autodestructrice. On est fin 1994, pendant le siège de Sarajevo, juste après le génocide rwandais, juste après le suicide de Kurt Cobain. Le « sangloop » s'effondre pendant qu'on entend *Lithium*, la chanson la plus psychotique de Nirvana. Jan Decorte est à ce moment-là, et depuis 1991, membre de la Chambre des représentants, le Parlement de la Belgique, où il a été élu en 1991 sur une liste libertaire et siège comme indépendant. Mais la représentation théâtrale du pouvoir dans *Bloetwollefduivel* n'a plus du tout l'ironie « post-politique » qu'elle a sur la scène de l'hémicycle : bien au contraire, elle en est la négation. Elle n'est même pas antipolitique. Tout au plus exprime-t-elle, dans un geste d'impuissance totale et absolue, une pulsion inconsciente et indicible que l'on devine chez tout politicien. Il n'existe pas de photos de *Bloetwollefduivel*, comme s'il n'était pas souhaitable d'avoir des témoins de ce massacre émotionnel, de cette haine rouge foncé. En effet, *Bloetwollefduivel* magnifie l'anarchie de ce microcosme (in)humain, dans une performance qui élabore un hypotexte déjà violent en un déluge de cris. C'est une dynamique qui s'inscrit à rebours de l'idée de circulation sociale développée par Greenblatt, et qui suggère justement que le théâtre élisabéthain domptait et structurait l'anarchie et l'anomie de son époque.

Enfin, abordons une autre œuvre phare du répertoire de Jan Decorte où s'exprime de manière flagrante la haine de Shakespeare : il s'agit de la réécriture de *King Lear* que Decorte intitule *Meneer, de zot & tkint (Messieu, le fou & l'enfant)*, et qu'il crée en 1991. C'est là le seul texte qu'il a « officiellement » traduit en français. La pièce s'organise à nouveau autour d'une scène de ménage insolite interrompue par l'arrivée d'un homme à la fois dangereux et séduisant, dont on sent bien qu'il incarne la perte totale (perte de prestige, de ses moyens d'existence). Le fou et l'enfant – une vague réminiscence de Cordelia – avec leurs langages et leur humour indigent et amer, construisent un paysage apocalyptique. Tandis que le roi viole sa fille, ou celle qu'il tient pour sa fille, le fou continue à raconter les histoires atroces et l'enfant continue à écouter avec enthousiasme (« é alor é alor é alor ») (fig. 8).

Les réécritures shakespeariennes de Jan Decorte expriment certes une haine de Shakespeare, mais surtout s'efforcent de représenter la haine comme condition de l'existence humaine. Si, dans l'œuvre de Shakespeare, cette haine ne pouvait trouver à s'exprimer que par le détour de l'intrigue politique ou amoureuse, Decorte s'en empare frontalement, avec sa *persona* de magicien, de chanteur ou de pervers pur et dur. Dans une société où toute image du mal, de la violence et de la haine est digitalisée afin d'effacer le moindre risque de contamination corporelle, Decorte donne à entendre un récit et surtout donne à voir des corps qui, pour faibles et hésitants qu'ils soient,

le fou.

cri crac peti lutin
donnmoi ton ptiné enfin
je mor dedan il é parti
voilà peti
lutin chéri

la vachki ri
TU É PUMI

lenfan.

é alor é alor é alor

le fou.

troi cochon
é un gran zizi
é listoir
ellé fini.

Handwritten signature: *Jan Decorte*
OP DEN DAG VAN DE LENTE 21-3-193

8. Jan Decorte, *Messieu le fou & lenfan* (fragment) (2008)

témoignent, par leur présence même, d'une résistance déterminée à l'hégémonie de la technologie et à la « récupération » qu'elle exerce¹⁶.

¹⁶ Depuis la rédaction de cet article, Jan Decorte a créé une nouvelle pièce shakespearienne, fondée sur *Othello : Ne Swarte (Un Noir)*.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.
- AUSTIN, J.L., *How to Do Things with Words*, 2^e éd., Oxford/New York, Oxford UP, 1975.
- DECORTE, Jan, *In het kasteel*, 1985.
- , *Messieu, le fou & lenfan*, 1991/1993.
- , *Titus Andonderonikustmijnklote*, 1993.
- , *Bloetwollefduiwel*, 1994.
- , *Amlett*, 2001.
- , *Cannibali!*, 2003.
- , *Wintervögelchen*, 2008.
- , *Niks of Niks*, 2012.
- , *Shylock*, 2013.
- DERRIDA, Jacques, « Signature évènement contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 365-383.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.
- GREENBLATT, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1988.
- HUTSON, Lorna, *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford/New York, Oxford UP, 2007.
- KOTT, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 2006.
- THIELEMANS, Johan, VAN ROMPAY, Theo, « King Lear: Decortes obsessief gevecht met teksten. De nar waagt toch nog de waarheid te piepen / Een concrete King Lear. Die tintelende verwarring », *Etcetera*, juin 1983, p. 5-9.
- VANHAESEBROUCK, Karel, « 'L'exception flamande': mythe ou réalité », *Theâtre/Public*, janvier-mars 2014, p. 6-10.
- WAMBACQ, Johan, « Wanhoop en weerzin, liefde en lust. Het theater van Jan Decorte » *Etcetera*, juin 2000, p. 35-45.
- WEIMANN, Robert, *Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Repräsentation im elisabethanischen Theater*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1988.
- WORTHEN, W.B., *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.

NOTICE

Klaas Tindemans est docteur en Droit (1996, KU Leuven) et il travaille comme chargé de cours et chercheur au RITCS School of Arts (arts audiovisuels et dramatiques) à Bruxelles, où il assure aussi la coordination du programme de recherche. Il enseigne également à la Vrije Universiteit Brussel (VUB) et au Conservatoire de Bruxelles. Il est aussi actif comme dramaturge avec le collectif d'acteurs anversoïses De Roovers, avec BRONKS (théâtre jeune public à Bruxelles) et avec les metteurs en scène Ivo van Hove, Lies Pauwels, Chokri ben Chikha, Anne Teresa De Keersmaecker et Piet Arfeuille. Il a écrit et mis en scène deux pièces de théâtre : *Bulger* (2006) et *Sleutelveld* (2009). Pour *Bulger*, il a obtenu le « Förderpreis für neue Dramatik » au Theatertreffen à Berlin (2008). Ses travaux portent sur le théâtre (documentaire) et sur la théorie politique et juridique.

172

RÉSUMÉ

Jan Decorte (1950-) est un metteur en scène belge néerlandophone. Depuis les années 1980, il est l'icône d'un radicalisme formel, corporel et dramaturgique dans le théâtre flamand, et la figure de proue de la « vague flamande ». Dans *Messieu, le fou & lenfan*, sa seconde variation sur le thème du roi Lear (1990), il introduit des procédés dramatiques qui marqueront toutes ses adaptations, dont plus de la moitié sont des réécritures radicales des pièces de Shakespeare : *Hamlet* (deux versions), *Macbeth* (deux versions), *Titus Andronicus*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*, *Much ado about nothing*, *The Merchant of Venice*. Jan Decorte joue dans tous ses spectacles, en compagnie de sa femme, Sigrid Vinks. Ses réécritures procèdent à un dépouillement systématique du texte shakespearien. Le rapport de Decorte avec le texte de Shakespeare est le résultat à la fois d'une érudition considérable et d'une intuition naïve. Il s'agit d'une confrontation, théâtrale et violente avec le poète historique : Decorte désosse Shakespeare et s'approprie sa moelle.

MOTS CLÉS

Jan Decorte, pulsion de mort, William Shakespeare, théâtre flamand, théâtre post-moderne, Sigrid Vinks

ABSTRACT

Jan Decorte (1950-) is a Belgian, Dutch-speaking theatre director. Since the 1980s, he has become the icon of a formal, physical and dramaturgical radicalism in Flemish theatre, and the figurehead of the mythical “Flemish Wave”. In *Meneer, de zot en het kind* (*Gentleman, Fool and Child*), written in 1990, his second variation on the theme of King Lear, Decorte introduces techniques and dramatic devices that will characterize all his rewritings and adaptations, half of which are radical rewritings of Shakespeare’s plays: *Hamlet* (two versions), *Macbeth* (two versions), *Titus Andronicus*, *The Winter’s Tale*, *The Tempest*, *Much ado about nothing*, *The Merchant of Venice*. Jan Decorte rewrites and directs all his plays, he plays the leading roles, along with his wife, Sigrid Vinks. His rewritings are radical prunings of the Shakespearean text. His relationship with Shakespeare’s text is ambiguous, to say the least, his adaptations being the result of serious learning and naïve intuition. Decorte’s Shakespeare productions are the result of a violent confrontation with the historical poet: they are an attempt to remove the flesh and dig out the marrow of the Shakespearean matrix.

173

KEYWORDS

Death drive, Jan Decorte, Flemish theatre, Post-modern theatre, William Shakespeare, Sigrid Vinks

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.)

