



HAL
open science

Réécrire Shakespeare aux xxe et xxie siècles : un état des lieux

Jean-Marc Lanteri

► **To cite this version:**

Jean-Marc Lanteri. Réécrire Shakespeare aux xxe et xxie siècles : un état des lieux. *Revue des Sciences Humaines*, 2021, pp.07 - 76. 10.4000/rsh.463 . hal-04468776

HAL Id: hal-04468776

<https://hal.science/hal-04468776>

Submitted on 20 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Revue des sciences humaines

342 | 2021

Les réécritures de Shakespeare aux XX^e et XXI^e siècles

HOME

CATALOGUE OF
631 JOURNALS

OPENEDITION SEARCH

All
OpenEdition**JEAN-MARC LANTERI**

p. 101-108

<https://doi.org/10.4000/rsh.469>

Full text

- 1 Dans la tradition théâtrale britannique, *Mac Beth* est une pièce maudite et, pour éviter de prononcer ce nom, les acteurs la désignent fréquemment par l'expression « The Scottish play », tout comme les acteurs et actrices évitent, sur un plateau de théâtre français, de prononcer le mot « corde ». Et pourtant les adaptations et réécritures de *Mac Beth*, au théâtre, à l'opéra et au cinéma sont pléthore, du grand classique cinématographique d'Orson Welles à cette transposition évanescence de l'œuvre en théâtre immersif par la compagnie *Punch Drunk* sous le titre de *Sleep no more*. « Ne dormez plus » : tel est le programme minimal qui relierait encore le héros éponyme de Shakespeare, condamné à l'insomnie perpétuelle après son crime, et le spectateur itinérant de ce spectacle mouvant. Il lui incombe effectivement ne pas dormir s'il veut suivre les personnages de ce spectacle, qui est un vaste et sombre déambulatoire, contenu dans le vase clos d'un immeuble. Le personnage principal de cette réécriture scénique (ou écriture de plateau) de *Mac Beth* ne serait plus le héros éponyme mais le spectateur, en un troublant et logique renversement des rôles dans le cadre d'un théâtre immersif. De l'impératif au singulier « Ne dors plus », adressé au héros écossais par une mystérieuse voix, à l'impératif pluriel « Ne dormez plus », adressé par le spectacle même aux spectateurs mobiles, le centre de gravité de la

fiction s'est visiblement déplacé.

- 2 On sait que sur le théâtre shakespearien, les femmes sont de facto interdites de scène. Les rôles de femmes mûres sont tenus par des hommes, et ceux des jeunes filles par des adolescents imberbes dont la voix n'a pas encore mué. Dans *Hamlet*, Gertrud fait pendant à Ophélie et réciproquement, qu'il s'agisse d'opposer la femme lascive à la vierge en termes de diégèse, ou, en termes de convention théâtrale, l'homme mûr qui joue la première à l'adolescent qui joue la seconde. Dans *Roméo et Juliette*, les trois âges de la femme sont peut-être figurés, avec Juliette, sa mère et sa nourrice. Au sein de l'œuvre originelle, le personnage de Lady Mac Beth constitue un topos théâtral à lui seul et il a inspiré nombre d'œuvres, entre autres la *Lady Mac Beth* de Chostakovitch, dont l'un des postulats serait que ce même personnage serait, dans un contexte différent, poussé au meurtre par des circonstances sociales, déterminées et atténuantes.
- 3 La Lady Mac Beth d'origine en revanche figure une sorte d'Ève infernale (une Lilith, pourquoi pas ?) par laquelle Adam-Mac Beth se damnerait, et il n'est donc guère surprenant que nombre de réécritures de la pièce se focalisent exclusivement sur le personnage féminin, pour en proposer une réécriture contemporaine en rupture avec cette tradition. Alors que la femme du souverain écossais souffre dans l'esprit de ses lecteurs ordinaires d'une image dégradée, d'un passif démoniaque et d'une aura luciférienne, la pièce opère un radical renversement de perspective. Chez les deux auteurs d'aujourd'hui, c'est Mac Beth qui se situe tel un démon du côté des maléfices et qui fait allégeance aux puissances de l'au-delà, tandis que sa femme, humaine assurément, ne ferait que le suivre et le seconder par amour, développant un quant à elle éthique dont il n'a même pas idée.

Une dramaturgie intimiste

- 4 Pour mener à bien cette entreprise de réhabilitation du personnage et de démythification d'une œuvre canonique, les auteurs procèdent d'abord à une réduction intimiste de la tragédie de Shakespeare. La pièce est cantonnée au duo amoureux. Seuls deux acteurs interprètent la fable, et si des silhouettes ou scènes collectives sont mentionnées ou vaguement mise en scène, elles sont prises en charge par les deux acteurs ou résumées à des bruits et ambiances. Il n'est aucun pittoresque celtique ou paysagiste qui vienne parasiter la relation entre le mari et la femme, le roi et la reine, et l'action est concentrée en un lieu unique : la chambre des époux, sur quoi se greffe un espace plus abstrait, non représentable et non représenté, celui de l'au-delà qui s'emboîterait donc dans la chambre nuptiale ou apparaîtrait dans sa perspective.
- 5 Dans cette optique où le seul espace est celui de l'intimité, l'action est réduite au minimum au profit de la conversation, du débat et de l'*agon*. Le projet de régicide occupe tout l'espace des scènes II et III et fait l'objet d'une préparation laborieuse et différée, tandis que la scène IV ne traite que l'après-coup de l'acte. En une sorte de reduplication en miroir, qui signe une certaine apathie de l'action dramatique, le projet de tuer Banquo s'élabore en scène V, tandis que la scène VI en figure seulement l'après coup.
- 6 L'action de la pièce est donc plus symbolique que physique, plus spirituelle que matérielle. Elle a trait principalement au salut de Lady Mac Beth et à la damnation de Mac Beth. Dans l'espace élisabéthain, il y a de l'espace médiéval. Et la division s'y maintient entre l'enfer qui est le sous-sol du théâtre, la terre qui est le proscenium et

le ciel qui commence à partir de la galerie. On sait que Corneille assigne au théâtre du conflit un lieu idéal et unique : l'antichambre. Le purgatoire aussi est une espèce d'antichambre. Si le théâtre vide peut figurer le purgatoire, Lady Mac Beth est donc spirituellement parlant en transit. Elle est déjà en partance pour le paradis, à l'instar d'une vierge chrétienne dont les « âmes pures », auxquelles s'adresse l'actrice dès le départ, prépareraient l'assomption. En exposition, Lady Mac Beth franchit avec un certain naturel le quatrième mur et s'adresse au public. Mais au dénouement, Mac Beth se heurte à un mur, ce même quatrième mur que Lady Mac Beth a traversé ou contourné si facilement pour parler au spectateur. Mac Beth a précisé au début de la scène finale qu'il attendait les âmes pures depuis « si longtemps¹ » mais sa concurrente spirituelle et épouse dialoguait avec ce public de juges depuis l'exposition. Ses tâtonnements à la dernière réplique révèlent qu'il les attendra encore longtemps. Il est damné. Il est en enfer comme il est en prison. Il y restera donc.

- 7 L'espace théâtral est donc sous-tendu par une métaphore judiciaire et la pièce est le lieu d'un procès permanent. C'est le procès en canonisation de Lady Mac Beth et le procès en damnation de Mac Beth. Les âmes pures, c'est le tribunal devant lequel Lady Mac Beth paraît, occupant tantôt le rôle de victime avec partie civile incorporée, tantôt le rôle de juge qui distingue le vrai du faux, précisément pour ce qu'elle prête et consent au public cette même capacité de discernement. Mac Beth au contraire est l'accusé à qui est toutefois équitablement accordée l'opportunité de se défendre, même si le résultat final et indubitable est qu'il est condamné.

Un mixte épico-dramatique

- 8 Dans cette dramaturgie conversationnelle et lyrique, on remarque un mouvement de balancier souvent capricieux entre l'épique et le dramatique. Jusqu'à présent, Mac Beth et les hommes avaient raconté Lady Mac Beth comme ils le voulaient, selon leurs préjugés et leurs cauchemars. À présent, c'est Lady Mac Beth qui, en plus de se raconter elle-même, va raconter son autre masculin et l'inclure à son propre point de vue épique, qui se veut en surplomb de l'action tout entière.
- 9 Le monologue est donc le mode privilégié dont use le personnage féminin pour se raconter et raconter l'autre, alors que Mac Beth a beaucoup moins accès à ce mode de communication directe avec le spectateur. Et lorsqu'il y a accès, sa parole monologuée n'a ni le même sens, ni le même statut. Lorsqu'elle monologue, Lady Mac Beth est toujours du côté de l'épique. C'est-à-dire du recul, de la pensée, d'une certaine sagesse acquise. Lorsqu'elle monologue, c'est qu'elle pense à haute voix et partage sa pensée avec nous. Lorsque Mac Beth monologue spontanément, il est du côté de la force naïve, de la brutalité instinctive, de la magie et du sortilège. Bref, Lady Mac Beth monologue sur le mode de la raison tandis que Mac Beth monologue plutôt sur le mode de la passion.
- 10 Cette différenciation, entre deux paroles monologuées, répond à une dichotomie dramaturgique plus large et plus conséquente. C'est que Lady Mac Beth est fondamentalement épique tandis que Mac Beth est fondamentalement dramatique. C'est Lady Mac Beth l'épique qui réfléchit à ses actes et qui, lorsqu'elle se décide, le fait en fonction de motifs explicites. C'est Mac Beth le dramatique qui impulse instinctivement et passionnément le mal, inspire le crime, et plonge le couple dans le régicide. Le mouvement ternaire de la scène I est à cet égard fort éloquent. Dans un premier temps, avec un décrochage épique immédiat et inaugural de l'action qui

l'instituée en spectre, donc en conscience lucide et détachée des passions terrestres, Lady Mac Beth entrevoit sa propre sauvegarde et rompt le quatrième mur, narrant l'action incipiente et se narrant elle-même. Dans un deuxième temps, la lettre envoyée par Mac Beth, métonymique (sans doute) de la tradition shakespearienne même, et de l'antique domination masculine sur la femme, agit sur elle au passé à la manière d'une puissance symbolique. De sorte que dans le troisième temps de la scène, en une référence explicite au texte shakespearien qui confine alors à la traduction, elle assume la métamorphose maléfique à laquelle la *lettre* originelle, en position médiane dans la scène, l'a symboliquement vouée. Toutefois cette métamorphose aura été par avance relativisée, médiatisée et idéologiquement dénoncée sur un mode épique qui compromet toute identification naïve du personnage au mythe misogyne de la Lady Mac Beth élisabéthaine. La même tension entre épique et dramatique se signale au lecteur et s'affirme dans la structure duelle de la scène II. Après avoir dialogué avec Mac Beth, Lady Mac Beth monologue à nouveau et invoque les esprits maléfiques (et non pas les âmes pures) en une tirade tout à fait néo-shakespearienne. Mais, là encore, c'est le même esprit de responsabilité et de sacrifice qui l'inspire, si bien qu'elle voudrait épargner à son mari « cet acte si abject². » Enfin, à la scène II, même si la scène est majoritairement dialoguée, c'est bien sur une clause épique que s'achève la scène, et l'on dirait bien qu'au moment où elle prononce ces cinq lignes déterminées et lucides, le mari a déjà déserté le théâtre des opérations.

- 11 Enfin, cette tension entre un mode épique, spécifiquement féminin ici, et un mode dramatique, spécifiquement masculin ici, le premier subordonnant logiquement le second à sa visée émancipatrice, s'étend aux catégories du surnaturel dont joue le texte d'une manière parfois assez artificielle mais tout à fait significative de son entreprise polémique. Le temps présent, c'est le temps du jugement dernier où ne comparaissent donc que deux prévenus : l'un à sauver, la femme, et l'autre à damner, l'homme. Mais Lady Mac Beth et Mac Beth sont tantôt des créatures vivantes, tantôt des spectres. Et tout comme la relation des personnages au monologue est nettement différenciée, la relation de la femme à son être spectral se différencie nettement de celle que l'homme entretient avec son propre spectre. L'exposition instaure une hiérarchie dramaturgique assez nette entre les spectres, comme elle en édicte une autre, tout aussi nette, entre les figures vivantes. Lady Mac Beth se sait Lady Mac Beth comme elle se sait spectre, sans doute, puisqu'elle désigne en son mari à la fois un vivant et un spectre. « Le spectre de Mac Beth apparaîtra pour éclairer mon récit³. » nous indique la narratrice. C'est tout un programme dramaturgique où l'homme est narré et inclus, tandis que la femme est narratrice, metteuse en scène, et planifie en quelque sorte les entrées et sorties. On conçoit bien que le fantôme masculin n'est qu'un adjuvant secondaire et dépendant, subordonné à la femme épique qui use clairement d'un méta-terme narratif et alterne avec maîtrise, décision et lucidité entre ses deux états de personnage vivant et de narratrice post-mortem, alors que Mac Beth, jouet du destin, se retrouve spectre sans même s'apercevoir qu'il a versé dans cette condition seconde et confuse qu'il se retrouve impuissant à verbaliser.

Du féminin au féminin

- 12 Mais quelle Lady Mac Beth s'affirme alors, nantie et dotée de ce surplomb épique, si l'objectif de la pièce est bien de dépouiller le texte originel de sa fable idéologique

voire propagandiste qui damne Lady Mac Beth tandis que les deux auteurs s'emploient à la sauver ?

- 13 Premièrement, le texte défoule en quelque sorte ce que le texte shakespearien refoule. Lady Mac Beth de Shakespeare ne se dit (assez allusivement) mère que pour affirmer sa capacité à nier sa propre maternité dans le crime. On découvre Lady Mac Beth au moment où elle décide de cesser d'être femme et mère, de cesser d'être Lady Mac Beth pour devenir un diable ou un succube, métamorphose incompatible avec la maternité. Loin de prier les démons, la Lady Mac Beth contemporaine dépeinte par Edouard et Dori se soucie de la tombe de l'enfant et elle s'inquiète que la sépulture soit profanée et abandonnée. Les vues photographiques ou chrétiennes de la « mère endeuillée » parsèment donc la première partie de la scène d'exposition, signant la polémique ouverte avec le texte shakespearien. Mère dénaturée, sorcière ou cousine des sorcières sous les Élisabéthains, le personnage devient une pietà d'aujourd'hui.
- 14 Avant d'être une femme ambitieuse et sans scrupule, Lady Mac Beth est aussi une épouse aimante que le guerrier ambitieux délaisse et c'est l'épouse aimante que nous entendons. En un contraste satirico-comique, le Mac Beth machiste fait son entrée avec une proclamation vaniteuse et narcissique : « J'ai sauvé l'Écosse⁴. » et il n'écoute rien des déclarations d'amour de sa femme. Si elle tue, c'est par amour. Si elle assassine, c'est par fidélité. De cette exemplaire constance à son mari, le personnage tire sa dignité dans le crime ou son éthique privée dans le régicide, d'autant que face à elle, le mari est adultère et trompe son épouse avec Hécate en personne.
- 15 Par moments, le texte révèle un rapport plus ambigu et plus complexe à la question même de la féminité, et donc de la masculinité, de sorte qu'il basculerait idéologiquement d'un agrégat de postulats féministes aisément repérables à un territoire trans-genriste un peu plus contemporain. Du reste, le renversement dans l'ordre des prérogatives, de l'épique au dramatique, dont nous avons déjà défini les modalités, nous le signalait très clairement : le mode épique, de la réflexion, du recul, ce serait « traditionnellement » celui du masculin, mais c'est Lady Mac Beth qui en jouit, tandis que le mode dramatique, celui de la passion, de l'aveuglement, ce serait « traditionnellement » celui du féminin, mais c'est Mac Beth qui en est en quelque sorte affligé ou marqué. Il s'agit là d'un comportement répertorié que chaque genre pourrait adopter et la dramaturgie se ressent de la nouvelle performativité des sexes, qui est un nouvel horizon culturel et une nouvelle épistémè des mœurs.
- 16 Rappelons encore et toujours qu'historiquement Lady Mac Beth est née sur la scène élisabéthaine jouée par un homme, et il est tout à fait clair que la diégèse shakespearienne a joué maintes et maintes fois de cette dualité sexuelle, contradictoire mais conventionnelle, entre le personnage et son interprète, notamment, bien sûr, par le travestissement. À l'époque on croit d'autant plus facilement que la Viola de *La nuit des rois* puisse se déguiser en Césario, la Rosalinde de *Comme il vous plaira* en Ganymède ou la Portia du *Marchand de Venise* en docteur de la loi, qu'un jeune homme (imberbe mais jeune homme) interprète le personnage féminin dès le départ. Et lorsqu'au terme de son travestissement, la jeune fille retrouve son identité diégétique officielle, alors l'apparence juvénile et féminine du garçon acteur consolide sa fonction rhétorique et conative dans l'ordre de la vraisemblance.
- 17 Dans le cas de *Lady Mac Beth*, il n'est nul travestissement de comédie qui fasse passer conventionnellement d'un sexe à l'autre. La cérémonie d'asexuation ou de déséxuation, incantatoire et magique, solitaire et psychique, à laquelle la future meurtrière se livre dans le texte shakespearien est toutefois d'autant plus crédible

que le personnage féminin est interprété par un acteur de sexe masculin d'âge mûr. Se décrétant non-femme (en quelque sorte) par la parole, Lady Mac Beth nous rappelle alors opportunément qu'elle est très concrètement, à la vue de tous, un homme travesti en femme, donc une non-femme. Et la diégèse de se nier, plaisamment et efficacement, au profit du hic et nunc de la représentation.

- 18 Dans l'esprit de cette scène canonique, il s'agit moins pour la Lady Mac Beth de Shakespeare de devenir un homme que de cesser d'être une femme pour devenir un démon. Dès lors toutefois qu'elle détruit sa féminité, l'arrache en quelque sorte d'elle-même, elle verse assez logiquement dans le paradigme même de l'humanité à l'époque : le masculin. Mais dans ce texte écrit à quatre mains, une autre espèce de masculinisation se profile, avec par exemple cette notation troublante et isolée dont l'esprit est bien différent de celui de Shakespeare. « Me fuyait-il parce qu'il avait compris que je voulais être homme dans un corps de femme, ou était-ce autre chose⁵ ? » se demande Lady Mac Beth à la scène VI, alors même qu'elle est spectre, donc sur-épiciée. Et l'hypothèse d'un changement de sexe se renforce sans doute de cette surépiciation que lui confère son statut spectral conscient. Il ne s'agit donc pas ici de revenir à la lettre de la représentation shakespearienne par quoi, pourrait-on dire, la femme jouée fait retour à l'homme jouant, et le désigne comme réalité de référence sous le masque de la diégèse. C'est un accès de transgenrisme, voire de transexualisme dont le personnage est pris, renvoyant d'une manière diffuse aux préoccupations d'une époque genrée. Dans la même optique, Lady Mac Beth déclare un peu plus bas : « Je cherche mon mari, mais c'est son absence qui m'étreint⁶. » L'homme semble absent, comme personne non-présente, mais aussi comme entité sexuelle et symbolique volatilisée. Et dans le droit fil de ce qui précède, la question shakespearienne posée par l'épouse au mari : « Êtes-vous un homme ?⁷ » revêt donc un tout autre sens dans la pièce, qui est tributaire de son propre contexte idéologique, alors que la question ne diffère pas, littéralement, du texte de Shakespeare. La question élisabéthaine était moins question qu'injonction à en être un (un homme, un vrai) et à assurer la Lady Mac Beth de Shakespeare, qui est phallocrate, que son mari est viril et courageux. La question contemporaine est une vraie question et elle sous-entend que le sexe anatomique serait désormais réductible à un genre performé et problématique.

- 19 Dès lors, ce renversement polémique à quoi œuvre la pièce ne consiste pas seulement en une réhabilitation d'ordre strictement éthique de la figure féminine. Attribuant une série d'actes réfléchis, médités et maîtrisés à la femme, et une autre série d'actes déraisonnables, maléfiques et hystériques à l'homme, la pièce ne fait pas de la femme un homme mais avance indirectement que tel ou tel sexe est fondamentalement performé et performatif, car « ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriquée à travers une série ininterrompue d'actes⁸. »

- 20 Rien n'est plus masculin que la phénoménologie comportementale de Lady Mac Beth dans cette pièce éponyme et rien n'est plus féminin que « cet effet hallucinatoire de gestes⁹ » déployé hystériquement par un Mac Beth qui veut s'identifier et s'unir (sexuellement aussi) à la déesse féminine Hécate. Au point qu'on ne dira donc plus que la femme devrait être un homme et l'homme la femme, mais plutôt que le genre (et pas le sexe) même est toujours affaire de performativité.

- 21 Il est enfin un autre genre que le genre sexué à quoi *Lady Mac Beth* réfère, avec cette Hécate, réputée féminine, réduite à une fumée et fascinant l'entité

(officiellement) masculine de la pièce : c'est celle du film d'horreur psychédélique. Et l'on verrait bien l'un et l'autre des deux protagonistes, indépendamment de leur sexe performé (ou performant), traverser le champ dans un film de Dario Argento ou de Mario Bava. D'une troublante contemporanéité alors que ses *topoi* touchent au genre du film d'horreur, que sa spectralité confine à la série B et que sa langue corsetée semble parfois d'un autre âge, ce curieux opus touche donc à une certaine post-modernité (celle qui décode et décale les sexes) en même temps qu'il s'inscrit dans un genre cinématographique codé.

Notes

- 1 Pamela Edouard & Gaspare Dori, *Lady Mac Beth*, Paris, Unicité, 2018, p. 54.
- 2 *Ibid.*, p. 20.
- 3 *Ibid.*, p. 14.
- 4 *Ibid.*, p. 17.
- 5 *Ibid.*, p. 37.
- 6 *Ibid.*
- 7 William Shakespeare, *Mac Beth*, Acte III, scène 4, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 283.
- 8 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006, p. 36.
- 9 *Ibid.*

References

Bibliographical reference

Jean-Marc Lanteri, "Du féminin au transgenre : *Lady Mac Beth* de Pamela Edouard et Gaspare Dori", *Revue des sciences humaines*, 342 | 2021, 101-108.

Electronic reference

Jean-Marc Lanteri, "Du féminin au transgenre : *Lady Mac Beth* de Pamela Edouard et Gaspare Dori", *Revue des sciences humaines* [Online], 342 | 2021, Online since 01 January 2023, connection on 20 February 2024. URL: <http://journals.openedition.org/rsh/469>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rsh.469>

About the author

Jean-Marc Lanteri

By this author

Réécrire Shakespeare aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles : un état des lieux [Full text]

Published in *Revue des sciences humaines*, 342 | 2021

Copyright



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.