

Revue des sciences humaines

342 | 2021

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

Réécrire Shakespeare aux xxe et



HOME

CATALOGUE OF
631 JOURNALS

OPENEDITION SEARCH

All
OpenEdition

p. 07-76

<https://doi.org/10.4000/rsh.463>

Full text

- 1 À la fin des *chemins actuels de la critique*, Georges Poulet résumait, en une équation simple et perpétuelle, les relations entre le lecteur et le critique, l'amateur de littérature et l'universitaire, moins éloignées l'une de l'autre qu'on ne le pense face à l'œuvre littéraire : « Critiquer, c'est lire¹ [...] » qu'il convient de compléter par la formule qui la renverse et l'achève : Lire, c'est critiquer. Et cette équation en appelle immédiatement une autre, à lui homologuer, et qui unit cette fois l'écrivain et son prédécesseur, en ce vaste continent intertextuel confondu plus ou moins avec la littérature : écrire, c'est réécrire. Réécrire, c'est écrire. De même que le lecteur critique en même temps qu'il lit, l'écrivain est joyeusement condamné à réécrire en écrivant et à écrire en réécrivant. Et ce que disait Antoine Vitez des traductions semble s'appliquer merveilleusement à tout acte d'écriture, puisque selon le poète, traducteur et metteur en scène, « tous les textes de l'humanité constituent un seul grand et même texte écrit dans des langues infiniment différentes, et tout nous appartient, et il faut tout traduire². »
- 2 Et donc, si le théologien réécrit la bible en permanence, l'auteur dramatique occidental, mais le poète et le romancier également, réécrivent inlassablement Shakespeare car comme le dit Borgès du barde : « Il n'y avait personne en lui ; [...] Personne ne fut autant d'hommes que cet homme qui, à la ressemblance de l'Egyptien Protée, put épuiser toutes les apparences de l'être³. » Et par hommes, au pluriel, Borgès entend personnages créés sur scène, et par homme, au singulier,

Borgès entend le barde lui-même, qui n'avait pu atteindre à un tel plein du créateur qu'à partir du vide matriciel de sa propre personne. Nous glissant dans le plein de sa création, nous le réécrivons à outrance et jamais à satiété et, sur cette lancée, nous avons d'ailleurs aussi réécrit l'homme Shakespeare, de sorte que sans jamais entrer dans la querelle stérile entre stratfordiens et antistratfordiens, il nous faudra aussi compter avec les réécritures qui ont fait du barde un personnage de fiction.

Traduction, adaptation, réécriture

- 3 Le corpus des œuvres inspirées de Shakespeare, pièces de théâtre, films, romans et œuvres poétiques, est si étendu qu'on est tenté de résister à toute tentation taxinomique, de regrouper ces rejets du barde dans une vaste catégorie fourre-tout et de se concentrer sur la place de telle ou telle réécriture dans l'œuvre de tel ou tel shakespearo-récrivain. Croisant thématique et chronologie pour parvenir à ordonner les œuvres marquantes de ce singulier corpus, on posera toutefois en préalable que toute réécriture shakespearienne s'inscrit dans une triade fondatrice, dont la modernité tend à démontrer que les trois composantes débordent l'une sur l'autre en un tuilage constant, mais les distinctions opératoires demeurent, selon nous, entre la traduction, l'adaptation et la réécriture.

- 4 La traduction repose sur un processus simple qui est celui de la transposition linguistique : nous allons lire l'œuvre dans notre langue alors qu'elle a été écrite en une autre. Et c'est bien l'œuvre originelle que vise le traducteur et non pas son œuvre propre, alors même que son historicité singulière et sa distance à l'œuvre classique le mettent potentiellement en contradiction avec le respect formel qu'il lui démontre. La traduction pourra être lisse ou rugueuse, pour employer des termes guère rigoureux mais qui font toujours florès, belle infidèle (ou belle fidèle), pour employer des termes aussi peu rigoureux mais historiquement situés. Elle pourra lorgner vers la traduction-source, de sorte que la langue de départ (et l'œuvre en amont) s'y affirmera plus que la langue d'arrivée, ou incliner vers la traduction-cible, de sorte que la langue française (et l'œuvre en aval) y occupera le premier plan. Elle pourra aujourd'hui être plus lexicale que contextualisante, autrement dit, on traduira un terme en toutes ses occurrences par le même terme, et non par différents termes en fonction de son environnement (c'est l'actuelle tendance, post-saussurienne assurément), mais la transcendance de l'œuvre qui traverse toutes les langues, conformément à cette doxa des linguistes que tout ce qui s'écrit en une langue est traduisible en une autre, n'est contestée ni par le traducteur, ni par ses lecteurs.

- 5 Réécrire n'est certes pas traduire (ou retraduire) même si l'on peut prétendre, analogiquement parlant, que nous réécrivons toujours un peu Shakespeare en le traduisant. Et certes ce fécond abus de langage se renforce de ce que nous ne disposons pas, pour Shakespeare, d'un paradigme traductologique fondateur, comme nous disposons, par exemple, pour l'œuvre d'Edgar Poe, de la traduction canonique de Charles Baudelaire, idéalement contemporaine des *histoires extraordinaires*. On peut rêver à ce qu'aurait été l'intégrale de l'œuvre shakespearienne traduite à quatre mains par Rabelais et Montaigne. Si c'est bien à propos de traduction que Benjamin a édicté cette immortelle formule que c'est « à partir de l'Histoire, et non de la nature (...) qu'il faut finalement circonscrire le domaine de la vie⁴ », les traducteurs shakespeariens qui viennent après la Renaissance européenne sont donc privés d'un

repère vital. Et au moment où les premiers adaptateurs et récrivains s'emparent de l'œuvre du barde, il est déjà trop tard pour que Shakespeare s'implante en France *via* une traduction qui ajouterait le souverain scepticisme de Montaigne à la boulimie vitaliste de Rabelais⁵. L'ahistoricité (ou la trans-historicité ?) du traducteur de Shakespeare, c'est à la fois une chance et un fardeau, car nous dépaysons forcément la langue de la renaissance en notre idiome et rien ne permettra jamais de mesurer l'ampleur de notre écart à l'original. Traduire Shakespeare, c'est toujours le retraduire. Et le retraduire, c'est donc réécrire implicitement ou explicitement, consciemment ou inconsciemment, toutes les traductions antérieures que le geste réactualisé du traducteur critique, corrige, annule et remplace avec la pertinence de sa propre historicité, jointe à la certitude de sa prochaine caducité. Il est donc bien une part, maudite ou bénie, de réécriture (au sens peu conceptualisé du terme) dans l'acte de traduire le barde. Une part sans laquelle nous ne disposerions pas de la somptueuse et désopilante traduction d'*Hamlet* par Michel Vittoz, conçue pour la mise en scène de Daniel Mesguich en 1977, et où il est bien une part de réécriture, qui procède d'une mystification à visage découvert. Car il n'est rien de plus réécrit et de plus contemporain que cette version, qui use pourtant d'un idiome parodiquement décalé, médiéval et archaïsant, au point de nous faire croire qu'elle daterait de l'époque de Shakespeare, et, mieux encore, qu'elle serait la première traduction d'*Hamlet*, lors même qu'elle contient toutes les strates d'interprétation de la pièce dans la modernité.

- 6 À ce décalage historique d'avec Shakespeare qui est et demeurera éternellement le nôtre, s'ajoute une autre composante spécifique : c'est qu'avec le théâtre, la traduction est déjà un peu mise en scène.

Une grande traduction, parce qu'elle est déjà une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse⁶.

- 7 C'est un metteur en scène et traducteur qui s'exprime ici, en un seul corps pourrait-on dire, et dans le cumul avoué de ses deux fonctions, mais très souvent le traducteur opère dans l'orbite du metteur en scène, qu'il soit au fait de ses intentions artistiques ou qu'il les ait intériorisées, de sorte que la traduction contient une part de mise en scène mais, bien avant cela, une part d'adaptation.

- 8 Qu'est-ce alors qu'une adaptation, voire une tradadaptation, par opposition à une traduction ? Et comment conceptualiser la notion de sorte qu'elle se distingue de celle de réécriture ? Ce que désigne et labellise l'adaptation, ce n'est nullement la transition d'une œuvre d'une langue à une autre. C'est en première instance la transposition, ou disons encore la transplantation de l'œuvre d'un support à un autre, même s'il convient de distinguer l'adaptation cinématographique de l'adaptation théâtrale, l'une servant la réalisation audio-visuelle et l'autre la mise en scène, avec des configurations bien distinctes même si le terme convient effectivement à l'une et à l'autre.

- 9 Shakespeare a été ainsi doublement adapté sur le mode des arts mimétiques (théâtre et cinéma) dont ses pièces relèvent, au sens où Aristote distingue récit et discours, donc *diégésis* et *mimésis*, et, par voie de conséquence, théâtre et roman. On parlera donc couramment d'adaptation théâtrale ou d'adaptation cinématographique de telle ou telle pièce de Shakespeare, l'une et l'autre partageant un même mode, la *mimésis*, qui justifie qu'on use pour l'une et l'autre du même vocable, alors qu'une

transposition romanesque de Shakespeare est, selon nous, inévitablement réécriture dans l'ordre de la poétique aristotélicienne, parce qu'elle transmute la *mimèsis* en *diégèsis*. Le théâtre comme le cinéma montrent des hommes en action dans l'immédiateté d'un déroulement, mais le roman suppose l'acte d'un narrateur intégré aux actions décrites, qu'il soit ostentatoire comme chez Balzac ou escamoté comme chez Robbe-Grillet. Si la distinction aristotélicienne entre l'imitation épique par le récit et l'imitation dramatique par le dialogue n'est guère contestable, d'autres distinctions entre le mode cinématographique et le mode théâtral se greffent encore sur cette dichotomie fondatrice qui distingue donc la réécriture romanesque de l'adaptation mimétique, théâtrale ou cinématographique donc. Et il convient de distinguer l'adaptation cinématographique de l'adaptation théâtrale, car le terme est logiquement le même mais l'opération est entièrement différente. Un cinéaste doit effectivement adapter une pièce de Shakespeare afin de la transposer à l'écran, qu'il dispose pour ce faire d'un scénariste-adaptateur ou qu'il le soit lui-même. Le sens commun tend à affirmer que l'adaptation d'une pièce de Shakespeare, donc sa transformation objective en scénario, est en quelque sorte un passage obligé pour un réalisateur de cinéma, le choix de conserver l'intégralité de la pièce n'étant *a priori* nullement évident. Un metteur en scène de théâtre, en revanche, ne devrait nullement adapter une pièce de Shakespeare pour la mettre en scène, et l'adaptation théâtrale d'une pièce est, toujours aux yeux du sens commun, un acte dérogatoire et singulier. La pièce a été écrite telle quelle pour être portée à la scène, avant même qu'existe d'ailleurs le terme de mise en scène. En somme, l'adaptation d'une pièce de Shakespeare serait plutôt obligatoire pour un réalisateur de cinéma et plutôt facultative pour un metteur en scène de théâtre.

10 Dans l'adaptation cinématographique, il n'y a en fin de compte qu'une seule œuvre : un film qui traduit la vision singulière de son créateur et le scénario tiré de la pièce n'y constitue pas une fin en soi. De par l'adaptation théâtrale, acte de médiation si l'on veut, il y a trois œuvres en une, fondues en un tout synchronique mais esthétiquement distinctes : la pièce originale signée par Shakespeare mais tombée dans le domaine public, son adaptation par un adaptateur qui peut donc avoir statut d'auteur, comme l'adaptation peut avoir statut d'œuvre, et la mise en scène, signée par un metteur en scène qui, lui aussi, peut revendiquer un statut d'auteur et constituer sa mise en scène en œuvre de l'esprit. Il est des auteurs dramatiques aussi maudits que les poètes du même nom, mais si l'adaptateur est bien un auteur, au sens juridique du terme, il n'existe pas d'adaptateur maudit ! Il n'existe pas d'adaptateur qui se targue ou se pique de travailler dans sa tour d'ivoire afin de produire un texte dramatique qui ne sera peut-être jamais représenté. Avec l'adaptation théâtrale, qui offre un domaine plus vaste d'intervention que la traduction, même si le répertoire qu'elle génère est nettement plus restreint que celui des œuvres traduites, l'adaptateur théâtral est généralement adossé à une entreprise culturelle, financée et institutionnelle, celle-là même de la mise en scène. Observons par exemple le travail officiel de traduction et d'adaptation auquel se livre Daniel Benoin, objet d'autant plus digne d'intérêt qu'il proclame officiellement son hybridité. Le texte français de la pièce est présenté comme *Le Roi Lear* de W. Shakespeare, mais il est cerné en amont d'analyses dramaturgiques et en aval de considérations sur la mise en scène qui le constituent, d'une manière non honteuse du reste, comme le livret de la représentation. Au centre, le texte français de la pièce figure à une place qui est à la fois très honorifique et très relative, puisqu'on pourrait dire en termes aristotéliciens qu'on y voit le *mythos* encerclé par l'avant et l'après de l'*opsis*. Daniel Benoin a choisi pour libeller son propre travail une option de

compromis qui ne laisse pas de poser question lorsqu'il présente effectivement son texte français dans le volet central de ce retable. « Traduction et adaptation ». On ne doutera pas que, contrairement à une femme qui ne saurait être un peu ou à moitié enceinte, une version française d'une pièce de Shakespeare ne puisse effectivement émarger aux deux catégories à la fois⁷.

- 11 Lorsque le texte se déroule, on constate qu'effectivement l'acte textuel relève en partie de la traduction et on décèlera l'acte d'adaptation, par exemple, dans cette interpolation assumée de deux scènes qui procède d'un effet de montage cinématographique, effet dont on ne s'étonnera guère puisque cette génération de metteurs en scène a été nourrie au lait du cinéma.

Gloster : Ces éclipses du soleil et de la lune ne nous présagent rien de favorable...

Kent : Je suis ce que je parais.

Gloster Dans les cités...

Albany N'est-ce pas là un de vos fils ?

Gloster Dans les cités l'émeute, dans le pays la discorde.

Kent J'aime celui qui est honnête.

Gloster Dans les palais...

Dans les palais la trahison. Le lien...

Albany N'est-ce pas là un de vos fils ?

Kent Je parle avec qui est sage et parle peu.

Gloster Le lien entre le père et fils est rompu. Machination...

Kent Je crains la justice.

Gloster Perfidie, désordre...

Edgar Ah !

Gloster Perfidie, désordre destructeur nous poursuivent menaçant jusqu'au tombeau.

Kent Et je n'aime pas faire maigre.

Gloster Et ce pauvre Kent banni. C'est étrange⁸...

- 12 Voici un geste artistique typique de l'adaptation qui réaménage la succession très théâtrale des scènes en une structure de montage alterné. Comme il est indiqué par Alain Duclos qui commente le dispositif scénique, cette scène est fortement modifiée dans sa forme, si on la compare aux scènes originales dont elle s'inspire puisqu'effectivement, elle repose sur un « regroupement des scènes 2 et 3 de l'acte I⁹ » mais le message dramaturgique que la mise en scène délivre ne contredit en rien une interprétation d'ensemble de la pièce qui demeure fidèle à une certaine lettre shakespearienne. Aux yeux de l'adaptateur comme aux yeux du metteur en scène, Gloster (pour Gloucester) est pour le héros éponyme « ce double qui accomplira la même démarche vers la marginalité et enfin la mort¹⁰. » Et c'est bien au travers de cette double déchéance que l'action à double fil de la pièce se bâtit. Qui contestera que l'adaptateur se contente ici de réagencer le texte au nom d'une dynamique de plateau et que réécrire, au sens de transformer radicalement, n'est clairement pas son but ? Qui soupçonnera Daniel Benoin de ne pas se situer dans les limites d'une adaptation qui postule la transcendance de son objet premier, ou, en termes plus passe-partout encore, qui le suspectera de ne pas souscrire à une certaine vulgate du texte shakespearien ? Au contraire, en interpolant ces deux scènes, le tradadaptateur met l'accent sur l'aveuglement de ce sacrifié futur, de ce Gloucester à qui Kent semble faire la leçon à distance comme il fait la leçon à Lear sur son dommageable *aveuglement*.

- 13 Avec une autre adaptation par Gervais Robin d'une autre pièce de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, la promotion dont jouit effectivement l'adaptateur dans le cadre éditorial assez analogue à celui délimité par Daniel Benoin, semble un luxueux lot de

consolation, octroyé à l'adaptateur par l'ordonnateur suprême du projet artistique, le metteur en scène qui inaugure le volume : Daniel Mesguich. Ceci établi, il est deux approches possibles du texte de Gervais Robin, promu par la première de couverture au rang d'auteur, écrivant très officiellement d'après Shakespeare, alors qu'en réalité il l'adapte pour le plateau. L'une consiste à repérer dans le texte les scènes shakespeariennes qui sont passées, assez littéralement, dans ce texte français. Elles sont fort nombreuses et, grosso modo, les trois quarts du texte shakespearien se retrouvent sous la plume de l'auteur nommément désigné. L'autre approche consiste à repérer les scènes qui diffèrent radicalement du texte shakespearien et qui, à vrai dire, n'existent tout simplement pas dans ce même texte : trois moments alors se détachent de manière significative dans ce sous-corpus. Le prologue de *Roméo et Juliette* est souvent éludé tant il semble dévoiler l'intrigue et tuer tout effet de surprise¹¹. Dans la version établie par Gervais Robin, ce prologue est remplacé par un montage de courtes citations d'œuvres dramatiques célèbres postérieures à *Roméo et Juliette*. Et, au moment du bal qui voit la rencontre des deux amants, une foisonnante séquence de théâtre dans le théâtre, composée de duos d'amants célèbres dans l'histoire du dit art, se substitue à l'événement dansé. Enfin, au dénouement, l'oraison funèbre de Juliette par son père coïncide avec le dénouement du *Roi Lear* où le personnage éponyme déplore la mort de Cordélia, de sorte que Capulet devient Lear et que Lear devient Capulet. Comme si Mesguich montait tout Shakespeare (et tout le théâtre occidental, en sus) par le truchement d'une seule pièce, farcie en grande partie de celles qui l'ont suivie dans l'histoire. Ce qui commande cette adaptation, c'est l'ambition testamentaire et totalisante de la mise en scène à l'époque, et elle procède essentiellement par ajouts, interpolations et déplacements, en contrepoint et armature d'une authentique traduction.

14 Le texte de cette tradadaptation est donc ouvertement et joyeusement hétérogène. D'une part, elle est shakespearienne et elle est traduction. D'autre part, elle est mesguichienne et elle est intertextuelle. Le metteur en scène qui défend sa dramaturgie propre dans l'ouverture de ce livre¹² conteste que le théâtre se perde ici « dans la contemplation dévote de sa propre pratique (en une) autoproduction complaisante¹³ » alors qu'il cherche à se penser, à se saisir et donc, pourrait-on dire, à se relire lui-même. Et donc « comment, concernant le théâtre, une telle lecture de soi-même ne renverrait-elle pas à l'autre, comment pourrait-elle opérer sans renvoyer fatalement au texte, à tous les textes¹⁴ [...] ». L'adaptation de Gervais Robin met en œuvre cette pratique intertextuelle et universalisante du théâtre, à l'image de la scénographie choisie, une bibliothèque, de sorte que ces amours shakespeariennes ne peuvent se démêler du vaste intertexte théâtral et passionnel qu'elles charrient.

15 Bref, qu'il ne fasse qu'un avec le metteur en scène ou constitue une figure distincte de ce dernier, l'adaptateur théâtral soumet son geste et son texte à une démarche esthétique unitaire, où c'est bien la mise en scène qui commande l'acte d'adaptation, selon un modèle dont le théâtre hérite depuis Antoine et Stanislavski. En sa primauté même, la mise en scène de la deuxième moitié du xxe siècle se conçoit comme une lecture raisonnée de l'œuvre, à l'aune de la sociologie, de l'Histoire et de la psychanalyse, mais ces multiples sciences humaines qui se fondent en une lecture d'ensemble, unitaire ou contradictoire, supposent encore la transcendance d'un original, aussi relu dans ses multiples sens que refondé en son unicité au travers de sa relecture.

16 Le terme d'adaptation cinématographique rend également compte du passage d'un art à un autre et d'un langage à un autre. *Chimes at night* d'Orson Welles est une adaptation cinématographique qui vise à transposer les deux parties d'*Henry IV* à

l'écran, avec les exigences de compression de l'intrigue, de condensation des dialogues et de segmentation des scènes en séquences, qui relèvent proprement de l'art cinématographique. Bien évidemment, telle ou telle adaptation cinématographique rendra compte d'une vision différente de l'œuvre. Opposons, par exemple, deux adaptations cinématographiques en bonne et due forme du *Roi Lear*, qui contrastent grandement l'une avec l'autre en termes d'interprétation mais dont les dialogues, littéralement parlant, se distinguent peu du texte shakespearien. L'adaptation de Grigori Kozintsev commence par une longue scène de foule, rattachant donc l'action de tous les personnages à un cadre collectif, conformément à une vision néo-marxiste de la fable. Au contraire, dans l'adaptation de Peter Brook, le cinéaste met l'accent sur un dénuement généralisé des populations, royales et populaires, toutes confrontées à la rudesse d'une contrée qui nivèle autant les conflits individuels que les différences sociales. Au fond, le dénuement glacé où se retrouvent tous les êtres, et qui se traduit par une direction d'acteurs sobre et intériorisée, renvoie à un état de dissolution de l'homme dans une nature hostile et uniforme. De sorte que s'affirme à l'écran une esthétique qui équivaut à celle, si unie et si émouvante, de l'espace vide brookien, quand Kozintsev recourt à un certain décorum pour afficher la distance socio-politique entre une royauté de fer et les couches populaires miséreuses, sans aucun cuirassé pour porter leur révolte.

17 Tandis que l'adaptation théâtrale est une pratique textuelle subordonnée au geste scénique de la mise en scène, l'adaptation cinématographique consiste en la transplantation d'un support écrit dans un support audio-visuel. D'un côté, une kinotransposition qui donne lieu à vision singulière et, de l'autre, une relecture scénique à quoi l'acte textuel d'adaptation demeurera lié et subordonné. Qu'elle soit théâtrale ou cinématographique, l'adaptation d'une pièce de Shakespeare par les arts mimétiques participe donc d'une relecture « misenscénique », qui suppose la persistance d'un support transcendant, et non pas d'une réécriture, qui nécessite l'altération ontologique d'un support textuel, la déformation de l'œuvre d'origine et la mise au monde d'une œuvre irréductiblement nouvelle.

18 Avec la réécriture, qui nous apparaît donc comme une entreprise d'altération, voire de refonte, un curseur se déplace de manière décisive et la réécriture s'oppose à l'adaptation, tout comme la transformation qui est fondamentalement « invention¹⁵ » s'oppose, selon Ruby Cohn, à l'adaptation « relativement fidèle à l'intrigue shakespearienne¹⁶ [...] ». L'acte du récrivain induit un saut qualitatif, de sorte qu'il dépasse les limites de l'adaptation et échappe aux intimations de la mise en scène, si du moins il est lui-même auteur de théâtre, sachant que s'il est romancier, il est nécessairement récrivain. Traduire, c'est transposer un même texte d'une langue dans une autre, même si le traducteur peut être impliqué dans l'adaptation ou objectivement entraîné à des effets de réécriture. Adapter, c'est transposer à l'écran ou moduler la pièce en fonction d'une mise en scène. Réécrire, c'est polémiquer, altérer, détruire, voire remplacer, de sorte que par cet acte, le shakespeareo-récrivain tue le père prestigieux et que, muni de son stylo comme d'un poignard, il peut confesser ou proclamer à l'instar de Mac Beth : « J'ai commis l'acte¹⁷. » Avec la réécriture, la relecture adaptatrice et modulée cède à une réévaluation polémique et radicale qui n'est pas dans l'optique de l'adaptation, car relire n'est pas contester l'œuvre nourricière dans ses fondements. Réécrire Shakespeare, c'est donc le contester et le combattre, voire même le haïr. « Il n'y a guère, en vérité, de réécriture qui ne soit ambivalente, puisque la réécriture implique l'inadaptation ou

l'insuffisance du modèle¹⁸. » soulignent Elisabeth Angel-Perez et François Lecercle en introduction au colloque intitulé précisément « La Haine de Shakespeare ». En l'occurrence, l'enjeu est de taille même si le récrivain se veut et se rêve à la hauteur de la tâche ! Haïr, c'est accorder à l'alter ego de la haine une considération maximale, puisqu'on le reconnaît capable de vous détruire, de sorte que se pose et s'impose toujours une certaine intersubjectivité des sujets haïssants. On ne peut donc que haïr Shakespeare si on le combat. On ne peut le mépriser car il est trop fort, mais si on le hait, on peut croire qu'on est à son niveau : c'est donc se pousser du col sur la grande scène intertextuelle de la littérature que de haïr le barde.

19 Adapter c'est moduler, mais réécrire c'est au moins altérer. Et cela commence, tout au bas de l'échelle des réécritures, avec la censure, qui peut être partielle ou totale, consciente ou inconsciente, délibérée ou orchestrée, et altérer radicalement alors qu'elle réécrirait peu. C'est ainsi que Nahum Tate a cru devoir réécrire Shakespeare pour le moraliser. C'est ainsi que la France a très vite réécrit et censuré Shakespeare sans même s'en rendre compte. Cette esthétique shakespearienne des contrastes, qui touche autant l'aristocratie qu'elle émeut la populace, se heurte à celle des bienséances françaises : et ces dernières domptent cette sauvagerie dans l'enceinte nivelante d'un théâtre de cour. Encore à l'heure où l'on écrit ces lignes, l'une des tragédies les plus marquantes du barde, *Le Roi Lear* donc, ne figure au répertoire de la Comédie française¹⁹ que sous les espèces d'une réécriture bienséante commise en 1783 par Ducis, lequel a « tremblé plus d'une fois (...) à l'idée de faire paraître sur la scène française un roi dont la raison est aliénée²⁰. ». Et dans le même temps où il loue « le plus étonnant et vigoureux poète tragique qui ait jamais existé²¹ », Ducis sauve donc Cordélia de la mort à l'instar de Nahum Tate. Avec un présentisme aussi naturel que criant, celui du peintre médiéval qui représente Adam en pourpoint et Ève coiffée d'un hennin, Ducis récrivait Shakespeare et le repeignait tout naturellement aux couleurs compassées de Versailles.

20 La censure peut être partielle ou totale, inconsciente ou semi-consciente, conjoncturelle et réversible, alors que la révision est un procès (ou processus) qui revoit l'œuvre de fond en comble et suppose un déni polémique, sinon haineux, de la substance perçue ou supposée de l'œuvre originelle. Schylock est usurier. Conscient de ce que le personnage a été instrumentalisé par le nazisme, Arnold Wesker change l'usurier en gardien du savoir, entreprise qui suppose une véritable tabula rasa, tabula rasa à laquelle s'oppose objectivement la pièce du même titre, rédigée postérieurement par Mark Leiren-Young.

21 Entre la révision, entreprise radicale et idéaliste, et la censure qui est falsificatrice même si elle n'en est pas toujours consciente, il y a encore place pour ce qu'on appellera, avec Jennifer Drouin, l'appropriation, à cette réserve près que l'auteure fait de l'appropriation une variante de l'adaptation. Nous en ferions plutôt, entre censure et révision, la troisième sous-catégorie de l'altération (ou réécriture partielle et partielle²²) dont la visée est généralement militante. Toujours est-il qu'une appropriation est effectivement dotée d'un « agenda politique clair²³ » et Jennifer Drouin précise encore, pour le corpus qui l'intéresse plus particulièrement, que « les auteurs québécois d'adaptation, surtout s'ils procèdent par appropriation, annexent avec profit l'autorité culturelle de Shakespeare et alimentent ainsi leur propre capital socio-politique²⁴. »

22 S'approprier le *Hamlet* de Shakespeare, par exemple, pour les deux auteurs d'*Hamlet le Malécite*, Yves Sioui Durand et Jean-Frédéric Messier, c'est l'annexer au capital socio-politique d'une minorité opprimée, celle des Amérindiens, sans rien sacrifier des ambitions artistiques d'une écriture violente et débridée. L'intrigue

d'*Hamlet* est certes rappelée par les deux auteurs et la pièce est citée à maintes reprises par Dave le héros, selon un procédé usuel de mise en abîme et de théâtre dans le théâtre. Cette tragédie, la plus connue de Shakespeare, Dave voudrait bien la mettre en scène afin d'y jouer le rôle-titre. On soulignera toutefois que la pièce élisabéthaine, enchâssée dans la pièce amérindienne, est rattrapée en permanence par cette dernière, et Dave lui-même par son atavisme politico-culturel. Comme le titre l'indique, Dave est un Malécite avant d'être un acteur qui jouerait Hamlet sur un mode universaliste ou politiquement neutre. Dave n'échappera pas au destin que lui ménagent (intra-diégétiquement) sa famille, et (extra-diégétiquement) les deux auteurs de cette appropriation, quand même il voudrait s'y soustraire, renierait ses origines et traiterait sa famille et sa communauté d'« Hostie de gang d'indiens mal décolonisés²⁵ [...] ». Toujours est-il que l'intrigue de la pièce convertit irrévocablement la faute originelle de Hamlet père, le meurtre de Fortinbras père (résolu par l'arrivée in extremis de Fortinbras fils qui prend le pouvoir) en un vaste péché incestueux, lequel ressortit clairement à l'identité ethnique des protagonistes. Tony Bear, qui figure ici Hamlet père, a voulu faire cinq cents enfants, entreprise nataliste effrénée qui aurait dû compenser, d'une manière ou d'une autre, l'oppression néo-colonialiste qu'a subie toute la communauté amérindienne dont il est le chef. Cette entreprise a toutefois pour résultat catastrophique que nombre d'enfants ignorent l'existence de leurs frères et sœurs et que deux d'entre eux, Ophélie et Dave, sœur et frère donc, couchent ensemble et, pire encore, conçoivent. Ophélie enceinte de son frère se suicide. Les péchés des pères retombent assez classiquement sur les fils, et la pièce de Shakespeare que les deux auteurs se réapproprient devient la tragédie amérindienne d'un peuple, cantonné par le pouvoir central à un mode de vie endogame, où l'inceste résume une malédiction sociale écrite d'avance.

23 L'appropriation est une réécriture partielle, si elle n'est point partielle. La réécriture totalisante, forme la plus aboutie artistiquement, selon nous, dans l'ordre de la réécriture, transcende bien évidemment toute entreprise de censure, mais aussi de révision idéaliste ou d'appropriation militante, car elle ne sert pas, en vérité, telle ambition d'ordre polémique, telle menée idéologique ou telle entreprise d'ordre sociopolitique. Elle n'altère ni n'anéantit son modèle shakespearien : elle le reprend, avec le geste créateur et la pulsion organique de son histoire propre. Donc elle transforme et remplace mais, du même coup, elle remet en jeu l'original. Considérons trois grandes pièces du répertoire du vingtième siècle qui sont des modèles de réécriture shakespearienne : *Rosenkrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard, *Hamlet-Machine* d'Heiner Müller ou *Le Parc* de Botho Strauss. D'une part, elles ont une place de choix dans le répertoire contemporain, au point que ce sont plus ou moins des classiques d'aujourd'hui. D'autre part, ce sont des réécritures totalisantes. À chaque fois, c'est le geste second mais impérieux et nécessaire d'un shakespearo-récrivain qui s'affirme. L'auteur réécrit totalement la pièce de Shakespeare selon sa contemporanéité propre, parce que l'absolu de sa situation historique l'oblige à repenser de fond en comble l'œuvre-boussole qui le précède et le hante, l'inspire et le guide, quand même il se révolterait contre cette injonction à la réécrire qu'il éprouve dans sa chair. Mais si l'on réécrit une œuvre, c'est bien parce qu'elle a une valeur intrinsèque telle qu'on ne puisse faire autrement que la réécrire à l'aune de son Histoire propre. Réécrire, ce n'est donc pas strictement polémiquer, altérer, déformer et détruire. C'est aussi reprendre, comme on reprendrait un illustre et éternel exemplum de l'Histoire romaine dont la substance éthique perdurerait, mais aussi comme on reprendrait un élève que l'Histoire rendrait nécessairement

bégayant et fautif quatre siècles après qu'il a parlé. Réécrire essentiellement, totalement, génialement une pièce de Shakespeare, ce n'est ni l'adapter, ni la censurer, ni la réviser, ni se l'approprier : c'est la reprendre, au sens kierkegaardien de la reprise, qui n'est pas répétition mais instauration par la seconde fois d'une authentique première fois.

24 Car au siècle de Staline et d'Hitler, *Hamlet* ne peut être qu'*Hamlet-Machine* mais, en même temps, *Hamlet* était déjà *Hamlet-Machine* quand il n'était encore qu'*Hamlet*. Et c'est ce qu'*Hamlet-Machine* reconnaît douloureusement, sinon confesse et proclame, cependant que William Shakespeare après les camps nazis ou les goulags staliniens ne pourrait que s'appeler Heiner Müller. Réécrire *Hamlet*, pour Heiner Müller, c'est certes mettre en pièces la pièce d'origine, et l'entreprise déconstructionniste ressortit à la destruction de l'œuvre première ou à sa dévoration cannibale, ce qui est à peu près la même chose²⁶. Le terme de machine est employé dans la pièce de Shakespeare ; c'est un remarquable mais discret hapax. Il signifie corps, carcasse, squelette ou structure. En brisant dès l'acte un d'*Hamlet-Machine* le cercueil du père, événement absent de *Hamlet*, Heiner Müller brise métaphoriquement l'œuvre d'origine. Ce bris est comme l'*Aufbruch* du créateur vis-à-vis de ce père oppressant et encombrant qui a nom Shakespeare et qui a édicté, avec l'hécatombe finale et l'arrivée de Fortinbras, que le tyran vaincra toujours et que la révolution coïncide avec la mort. Mais c'est aussi la substantifique moelle de la pièce originelle que l'exploration quasi canine de l'auteur contemporain va bestialement tirer du cercueil shakespearien. *Hamlet-Machine*, c'est donc bien l'état de désossement méthodique de la pièce originelle, après que le système digestif d'Heiner Müller l'a ingéré, puis recraché, sous la forme ultra-condensée de sept pages. Car il l'a détruite mais il l'a aussi réduite à l'essentiel de ce qu'elle est pour les hommes de ce temps de destruction et d'anéantissement : elle perdure et elle est reprise²⁷.

25 Jusqu'en son être tissé d'historicité donc, le récrivain se prend au piège d'une certaine transhistoricité shakespearienne, autant qu'il réévalue l'historicité de Shakespeare même. Et donc, hélas ou heureusement pour le récrivain ou le créateur, réécrire, c'est toujours réitérer l'œuvre ancienne en sa cruciale essentialité et en sa transcendance inexpiable, sous une forme réactualisée dans et par l'Histoire. Cinq actes pour Shakespeare, cinq actes pour Müller : dans l'un et l'autre cas, il s'agit bien de sanctionner l'échec, chaque fois éternel et chaque fois historique, de la révolution. Haïssant Shakespeare pour avoir démontré qu'un Fortinbras reconduira encore et toujours la figure du tyran néo-stalinien et propagandiste, Müller se révolte donc contre ce diktat vieux de quatre siècles, mais en arrive à reconduire la même et pessimiste issue et à reporter le véritable drame désiré d'*Hamlet* au moment fantasmé d'un « temps du soulèvement²⁸ » qui n'a jamais eu lieu et n'aura peut-être (jamais ?) lieu. LA RÉVOLUTION EST LE MASQUE DE LA MORT, LA MORT EST LE MASQUE DE LA RÉVOLUTION²⁹, comme dit Müller en un autre contexte mais en épousant une même trajectoire. Réécrire Shakespeare, c'est donc s'en faire le phénix infernal, car la révolution reconduit dans l'Histoire sa propre impossibilité, de sorte qu'elle n'est plus événement singulier mais retour cyclique de l'astre désastreux sur lui-même³⁰. Le shakespearo-récrivain, c'est un avatar torturé de l'Angelus Novus, tel que l'ont dépeint Klee et théorisé Benjamin, et qui garde les yeux fixés vers l'origine alors même que l'emportent vers l'avenir la tempête du progrès et la tornade des Lumières.

D'un modèle à l'autre

- 26 Qu'on réaffirme donc un distinguo entre les trois démarches ou qu'on mette l'accent sur ce tuilage, qui fait qu'en traduisant déjà on adapte, et qu'en adaptant déjà on réécrit, on demeure plus ou moins tributaire d'un modèle à deux temps de la création théâtrale, et, avouons-le, bien sûr, à notre charge : l'acte de réécriture (théâtrale s'entend) considéré dans son hypothétique ou spéculative autonomie, n'a de pleine légitimité que dans ce champ culturel, perdurant de Stanislavski mettant en scène Tchekhov à Roger Blin faisant de même pour Samuel Beckett, et où s'affirme donc le primat du texte théâtral sur la représentation.
- 27 Ce modèle esthétique s'illustre encore avec ce schéma socio-artistique du grand directeur de Centre dramatique national des années soixante-dix et quatre-vingt qui met en scène les textes (donc éventuellement les réécritures shakespeariennes) de son auteur vivant maison. Et c'est Jean-Pierre Vincent avec Bernard Chartreux, Georges Lavaudant avec Michel Deutsch, Patrice Chéreau avec Bernard-Marie Koltès. Et, bien sûr, en Allemagne, Botho Strauss avec Peter Stein. Il est tout à fait évident qu'il n'existait entre Peter Stein et Botho Strauss aucune espèce de lien de subordination dramaturgique, comme il s'en affirmait clairement entre Gervais Robin et Daniel Mesguich, et que Botho Strauss n'a nullement écrit *Le Parc* pour répondre aux options arrêtées d'une mise en scène steinienne et obéir à la logique contrainte d'une adaptation, conçue en vue du plateau.
- 28 Dans les années quatre-vingt-dix ont émergé des auteurs-metteurs en scènes de talent, tel que Joël Jouanneau, Hubert Colas ou Jean-Michel Rabeux, dont la démarche ne portait nullement atteinte au modèle à deux temps, quand même ils en condensaient la temporalité à l'échelle d'un seul corps, et, au moment où Rodrigo Garcia affirme ses pratiques scéniques à partir des années 2000, ce modèle parvient à son paroxysme en même temps qu'il touche à ses limites propres. D'une part, Rodrigo Garcia écrit des pièces de théâtre qui peuvent être mises en scène par lui-même ou par d'autres metteurs en scène. D'autre part, il les met en scène. Rodrigo Garcia est donc encore un auteur-metteur en scène, même si la performativité qui préside à ses créations scéniques, comme le feuilleté stratifié de ses spectacles, tendent à poser le texte comme une composante parmi d'autres, au sein de créations plurielles, le constituant certes comme un « écrivain de plateau³¹ ». Mais il importe peu que la chronologie soit de facto inversée si le modèle à deux temps demeure en usage, et moins encore que l'auteur-metteur en scène prétende avoir publié un texte qu'il n'aurait élaboré et finalisé que par sa recherche concrète au plateau. D'un côté, il y a la publication. De l'autre, il y a la mise en scène. Le modèle à deux temps est devenu un modèle à deux jalons, détachés du temps linéaire et du temps de la répétition, mais les deux temps subsistent donc abstraitement. Avec la création collective qui prend son essor à partir des années 2000, le modèle à deux temps du théâtre est puissamment concurrencé par un modèle global et indifférencié, où il n'existe pas de texte premier à la base du processus scénique, mais tout au plus un texte finalisé au processus terminal. Et ce texte est clairement fondu cette fois dans le tout de la représentation³². Les compagnies ne daignent ni l'éditer, ni même le transmettre, voire même ne le mentionnent pas en tant que tel, car considéré tout seul, il est tout simplement inessentiel. Bien entendu, ces deux modèles co-existent à l'échelle vaste des pratiques contemporaines, comme à celle plus ciblée des réécritures de Shakespeare. Ouvrant généreusement à Laetitia Coussement-Boillot son atelier de réécriture Shakespearienne, Jean-Marie Piemme réécrit Shakespeare en solitaire et écrit des pièces de théâtre qui donnent lieu autant à création qu'à

publication. Son approche libre de la réécriture ne s'oppose pas aux compagnies qui traitent Shakespeare comme un vaste matériau, et il souligne d'ailleurs que Shakespeare lui-même était un fervent brasseur de textes et un magnifique producteur d'intertexte, phagocytant les œuvres qui le précédaient. Avec *L.E.A.R* d'Antoine Laubin et Thomas Depryck, Élise Deschambre étudie un cas de réécriture d'autant plus passionnant qu'il semble se situer à la jonction ou à la charnière entre ces deux modèles, qui se différencient donc l'un de l'autre sans nécessairement s'opposer. D'une part, on a affaire, à ses dires, à un véritable « texte-réseau » qui aime par cut-up, interpolation ou agglutination, des textes de provenance très différente et se fond dans un tout scénique. D'autre part, cette partition textuelle plurielle, où *Le Roi Lear* demeure tout de même le noyau centripète de l'ensemble, peut être étudiée à part entière. *L.E.A.R.* : ce titre promet à lui seul cette périlleuse motion de synthèse, car le nom réfère à l'unité de la pièce originelle qui en demeurerait encore le centre de gravité, tandis que les points entre les lettres semblent hachurer et biffer toute espèce de textocentrisme impérieux ou contraignant.

29 On pourra toutefois questionner ou mettre en doute, voire même nier dans son fondement ou sa perpétuation l'entreprise de réécriture au sens de reprise, qu'elle s'applique à Shakespeare, à Molière ou aux tragiques grecs, dès lors qu'on suggère avec Joseph Danan que le texte-matériau perd encore de sa consistance dans le processus de création scénique et devient un simple « matériau-gisement³³ », notion fort opératoire (dans sa plasticité même) pour ce qui est d'appréhender certaines démarches de plateau ultra-contemporaines. Avec le texte-matériau, le modèle à deux temps du théâtre chante encore un certain chant du cygne et certains auteurs, Heiner Müller le premier, n'hésitent d'ailleurs pas à qualifier ainsi leur pièce publiée, comme s'il y avait encore là niche statutaire pour le texte dramatique, et donc radeau de survie offert aux auteurs et aux autrices. Avec le matériau-gisement, disons que le modèle à deux temps est proprement enterré. En une sorte de chiasme, confrontons deux modèles de théâtre visuel dont le premier répondrait encore au paradigme du texte-matériau, tandis que le second répondrait à celui du matériau-gisement. Il reste assurément des matériaux de l'*Antigone* de Sophocle dans *Chant du bouc* de François Tanguy, alors qu'on s'interroge sur ce qui demeure textuellement du *Jules César* de Shakespeare ou de l'*Orestie d'Eschyle* dans les spectacles de Roméo Castellucci qui, très officiellement, en adoptent le titre. Le premier intègre effectivement des extraits du texte tragique, y compris cet *agon* entre Antigone et Créon, fondateur du tragique sophocléen et seul texte en français du spectacle, mais le deuxième ne joue plus que sur le fantôme imagé de cette trilogie fondatrice du théâtre occidental. Avec le matériau-gisement, on peut dire que le texte, dont Aristote prétendait qu'il était au fondement de l'acte théâtral, est effectivement entré dans une certaine clandestinité. Avec la mise en scène, l'Occident relisait sa propre Histoire à l'aune des sciences humaines, mais avec la mise au plateau d'un matériau-gisement, il ne fait plus qu'en évoquer le spectre.

30 Ci-gît donc le texte théâtral en ce gisement ? Seule l'Histoire dira si les collectifs ont enterré durablement les auteurs et les autrices qui s'isolent encore dans une tour d'ivoire afin de rédiger un texte dramatique préalablement aux premiers pas des acteurs sur le plateau. À l'heure où Thomas Ostermeier a pérennisé avec Marius von Mayenburg un compagnonnage auteur-metteur en scène qui semblerait nous ramener aux tandems institutionnels des années quatre-vingt, la question demeure ouverte au point qu'on pourrait même esquisser un retour de refoulé du texte, enfoui ou enterré dans le matériau-gisement. Selon le metteur en scène allemand cité par

Jean-Pierre Sarrazac, « la théorie du théâtre postdramatique est aujourd'hui dépassée car les conflits dans les sociétés contemporaines deviennent à nouveau si forts que le drame revient en force dans la vie, et le théâtre doit bien s'en faire l'écho³⁴. »

Les trois Shakespeare

31 Et donc aujourd'hui encore, on réécrit toujours Shakespeare mais rappelons qu'il y a trois Shakespeare unifiés en un seul : l'œuvre est encore médiévale, pleinement renaissance et déjà baroque.

32 Qu'est-ce que le Moyen-Âge ? C'est d'abord un espace mental où le divin et l'homme sont structurellement et organiquement inséparables. Bien sûr, ce modèle est en crise au moment où Shakespeare écrit ses premières pièces, mais c'est bien parce qu'il est en crise qu'il se déploie encore, à nos yeux de spectateurs comme à ceux de l'époque, avec la netteté de l'oiseau de Minerve. Et s'il y a crise, c'est que le nouveau modèle n'est pas encore assez fort pour remplacer l'ancien et que, par conséquent, l'ancien est toujours là, jetant d'ultimes feux qui éclairent son contenu et dessine ses contours. Ce monde est donc ordonné selon une hiérarchie qui englobe l'homme dans une totalité d'essence divine. Cet ordre, Ulysse en fournit une version tout à fait sérieuse dans *Troilus et Cressida*, tandis que Titania en fournit une version plus plaisante dans *Le songe d'une nuit d'été*, au moment même où elle constate que sa querelle d'amoureux avec Obéron en dérègle le superbe ordonnancement.

33 Dans ce monde qui conserve donc une partie de sa verticalité divine et de sa rigidité hiérarchique, le paradigme de la relation inter-humaine est l'allégeance, avec son corrélat tant scandaleux qu'obligé : la trahison. On n'imagine pas un suzerain shakespearien qui ne soit pas, à un moment où à un autre de sa trajectoire politique, trahi par son vassal, de même qu'on ne peut concevoir la figure de Jésus sans qu'il soit trahi par Judas. Judas trahit celui qui dit : « Je suis le chemin, la vérité et la vie³⁵. » Qui ne serait pas le vassal naturel de celui qui incarnerait une telle trinité ? La trahison, c'est la rupture d'un lien tellement absolu, tellement incontestable, tellement universel qu'il est souvent à peine formulé, et qu'aucun traître ne pourra donc arguer d'une omerta consubstantielle à l'être tout entier pour se dédouaner de ses actes. À toute règle, il est des exceptions, bien sûr, exceptions d'avant-garde qui illustrent avec éclat la déliquescence du modèle suzerainiste. Lorsque Harry trahit Falstaff après s'en être amusé, nous sommes bouleversés, car c'est une trahison moderne et séculière, perpétrée par un ethos aux dépens d'un autre dans le monde profane des tavernes. Après quoi Harry retourne à cette allégeance première qu'il a initialement mise en suspens, celle qui le lie, très sacramentellement, à son roi, à son père et au trône d'Angleterre. Et il abandonne Falstaff à son destin : celui d'incarner toute la modernité shakespearienne en sa double nature d'humoriste et de bouffon, lors même qu'il serait mis en valeur dans n'importe quelle scène de genre peinte par Brueghel l'ancien.

34 Pour que le Christ meurt et ressuscite, il faut bien que Judas soit. Et donc la trahison est autant le paroxysme du mal qu'un jalon *crucial* de la téléologie chrétienne, mais certes le manichéisme, doublé d'un système d'opposition des sexes où le féminin paye pour le masculin³⁶, est bien à son zénith dans le quatuor noir que forment les quatre grands drames de la maturité : *Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear* et *Mac Beth*. Iago est le mal absolu face à Desdémone qui est le bien absolu. Mac Beth est le mal absolu face à Lady Mc Duff qui est le bien absolu. Claudius est le mal

absolu face à Ophélie qui est le bien absolu. Edmond est le mal absolu face à Cordélia qui est le bien absolu. C'est chaque fois le démon masculin face à l'ange féminin, et c'est l'ange féminin qui meurt, même si la bête masculine le suit qui dûment le mérite. Certes, nous peinons à réécrire Shakespeare strictement en ces termes, et pourtant il faut bien le relire (le réécrire ?) à la racine du christianisme médiéval, quand même il ne resterait en mémoire de ce dernier que ses recettes méphitiques, ses silhouettes de sorcière et ses rejetons des ordres mendiants. Edgar grimé en Tom est l'auteur d'un chatoyant descriptif de pêcheurs à la manière de Breughel l'ancien et il a lui-même revêtu les haillons d'une secte égarée dans le monde séculier. Et la modernité comme la postmodernité auront donc perpétuellement réécrit Hamlet face au ressac, lequel se posait une question d'ordre existentiel, et beaucoup moins, sans doute, un mendiant hirsute se plaignant des assauts d'un pittoresque et « immonde démon³⁷ » bâti à son image. Lorsque Hamlet toutefois a des visions de l'enfer qui le terrifient et le dissuadent de s'anéantir, c'est sans doute l'imaginaire médiéval qui vient implicitement occulter, dans cette conscience déchirée, une vérité plus terrible nommée nouvellement le néant. L'homme médiéval n'était qu'un rouage dans un édifice hiérarchisé, mais l'homme shakespearien qui est encore médiéval occupe donc, à lui seul, un espace vierge et nouveau, immense et effrayant : c'est à la fois le monde et le théâtre, le théâtre et le monde.

35 Donc, le shakespeareo-réécrivain réécrit Shakespeare nanti ou affublé d'un *vade mecum* dramaturgique qui est essentiellement szondien ou post-szondien. La Renaissance, c'est d'une part la naissance du monde, et, d'autre part, la naissance du drame absolu, la première ne pouvant s'affirmer sans la seconde et réciproquement. Le théâtre de l'événement inter-humain naît d'un conflit organique qui ne nécessite plus le recours à la transcendance divine mais se règle *sui generis* selon les données de fait injectées au départ de l'action. Donc réécrire Shakespeare, pour un auteur dramatique, c'est tout simplement se ressourcer à son art propre, et à la tradition d'un art fondamentalement adonné au dialogue et œuvrant à la résolution absolue d'un conflit.

36 De cette entreprise de réécriture du drame, l'auteur de la *Poétique du drame moderne* excluait donc les chroniques ou histoires du même Shakespeare et de facto les chroniques (ou histoires) inspirent peu les réécrivains d'aujourd'hui. Pourquoi cette relative désaffection pour des œuvres aussi marquantes que Richard II ou Henri IV ? Aux yeux de Peter Szondi, ces pièces « dans lesquelles (comme par exemple dans *Henry V*) un narrateur, qui s'appelle le chœur, présente au public chaque acte comme les chapitres d'un ouvrage historique populaire³⁸. » sont affligées de traits épiques dont le drame renaissance, lentement mais sûrement, se déleste. Outre qu'elles sont encombrées par ces traits, elles sont organiquement reliées à l'Histoire de l'Angleterre et il est fort délicat de les dépayser de leur tuf originel. En revanche, les intrigues des grandes tragédies de la maturité semblent intemporelles, dépayées dans une Italie fantasmée, un Danemark déshistoricisé ou une Écosse païenne. Et les réécrivains démontrent donc un net tropisme pour les quatre pièces du quatuor noir, qui se prêtent à toutes sortes de réactualisations impénitentes, ou offrent au contraire au réécrivain le privilège de se situer comme « hors Histoire ». *Richard III* fait relativement exception à cette règle, car le personnage central fait type (ou fait mythe) dans la galerie historique des souverains anglais et il transcende donc à nos yeux d'aujourd'hui la matière historique des deux tétralogies. D'une part, il est exceptionnellement monstrueux et cette monstruosité se prête effectivement à toutes sortes de relectures au prisme des sciences humaines, mais il reste à savoir si cette monstruosité n'est pas fondamentalement celle, très située et très pittoresque, d'un

démon médiéval. D'autre part, il est épique au sens dramaturgique du terme, et il inclut si systématiquement le spectateur à l'intrigue qu'il nous semble toucher à une modernité épiciante exceptionnelle dans le siècle³⁹.

37 Enfin, Shakespeare est baroque parce que le principe de symétrie qui est à l'œuvre dans l'esthétique médiévale donne lieu à mobilité, flottement, contradiction dynamique et vertigineuse réversibilité : le sujet baroque, premier sujet de l'ère moderne, naît de cette dynamique qui travaille et affole le principe de symétrie médiévale.

38 L'œuvre de Shakespeare est en partie païenne, par ses références culturelles à l'antiquité et ses sources d'inspiration antérieures au christianisme, mais on ne peut guère la taxer d'athéiste avant la lettre. Disons plutôt que Dieu y fait l'objet d'un discret non-dit ou d'un savant court-circuitage. Le divin n'est plus présent qu'au travers de manifestations sporadiques et symptomatiques, de soubresauts intermittents qui peuvent tout au plus faire signe, aux yeux d'une herméneutique de fortune ou d'une sémiotique angoissée. Dès lors que Dieu ne garantit plus effectivement le rattachement de ce monde à un conglomérat de sphères, ce monde né si brusquement à lui-même est structurellement menacé par son contraire : le néant. De Platon jusqu'au Christ, l'être continue d'être et le non-être continue de n'être pas comme l'a édicté Parménide. Hamlet est Shakespeare à lui tout seul : le porte-parole le plus probant du nouvel humanisme renaissance se situe à ce point de jonction qui ne distingue pas seulement sa vie d'avec sa mort mais l'être d'avec le non-être. Être ou ne pas être, la question se pose autant à l'échelle d'une décision individuelle, en termes de vivre ou ne pas vivre, qu'à celle d'une conscience métaphysique confrontée à l'hypothèse que la substance, qui n'est donc plus gagée sur celle de Dieu, puisse verser sans rémission en son opposé qui est le néant : un concept irrémédiablement nouveau à quoi renvoie, presque anecdotiquement, la mort d'un prince.

39 Un monde réel, massif et concret, se présente à une conscience qui commence d'affirmer, d'assumer et de subir sa propre autonomie, du seul fait qu'elle conçoit à la fois la dense existence de ce monde et du néant qui la double : le sujet est né. Il naît en même temps qu'il fonde le troisième Shakespeare qui est le Shakespeare baroque. Eugène Green a défini le baroque en évoquant les gens baroques dans ce film baroque qu'est *Le pont des arts*. « Ils disaient toujours en même temps deux choses contradictoires. Et toutes les deux étaient vraies. (...) C'est comme si on te disait qu'on est deux personnes la fois. Et que l'une est vivante parce que l'autre est morte. » répond Sarah à son mari lorsqu'il l'interroge sur les gens baroques et ce dernier demeure assez perplexe. Réponse baroque de la femme baroque, puisqu'elle est déjà morte au moment où elle est encore vivante et toujours vivante alors qu'elle est morte. Hamlet était inchoativement baroque dès lors qu'il posait sa question. Le sujet renaissance, c'est celui aux yeux duquel se déploie un monde à conquérir, délivré du sceau de Dieu, mais il ne peut aller sans le sujet baroque, qui doute de la réalité même de ce monde alors même qu'il vient de naître face à cette neuve immensité. Et le sujet fait la contradiction comme la contradiction fait le sujet. Plus tard, qu'est-ce que le cogito cartésien ? C'est le sujet baroque renversé, après qu'il a surmonté les tromperies d'un mauvais génie et reconnu que, même à considérer que le monde n'est pas et qu'on le trompe, il ne pouvait en arriver à se nier lui-même dans son existence unilatéralement affirmée. De sorte qu'il est. Sans nul doute. Et il nous fait ainsi passer du baroque au classicisme. Et sans cogito, pas de sujet de droit qui proclame un siècle plus tard ceux de l'homme. Et sans sujet déçu par les révolutions confisquées tout au long du dix-neuvième siècle, pas de sujet romantique,

pensif et indécis, immobile au bord des abîmes. Lorsque le romantisme adoube Hamlet, il établit une grande et diffuse continuité historique, qui fait que le baroque naissant d'Hamlet habite déjà le désespoir affirmé de Musset.

40 Mais pour définir adéquatement la subjectivité baroque, il faut faire un saut qualitatif et perplexe de l'ontologie à la morale. Le sujet baroque, c'est celui qui éprouve la contradiction entre l'être et le néant, s'en fait le lieu et le théâtre, mais cette contradiction d'ordre ontologique fait aussi tâche sur le manichéisme médiéval, dont les rigides effets de symétrie se renforcent dans l'imagination d'oripeaux clinquants et de monstres pittoresques. De ce que la contradiction entre l'être et le néant peut recouvrir celle entre le bien et le mal, c'est bien la condition *a priori* du sujet baroque. Donc là où l'individu médiéval (expression oxymorique à mains égards) tranchait sans difficulté entre le bien et le mal, le sujet baroque n'est plus à même de le faire, car l'ordre axiologique est mis à mal par un ordre ontologique désormais hésitant. Deux contradictions se superposent désormais et semblent échanger leurs composantes, de sorte que le sujet se débat dans un carré volontiers infernal, mouvant assurément : c'est le carré baroque où maintes consciences plus modernes se retrouvent.

41 « Certes, Shakespeare n'est ni philosophe, ni ne s'est jamais dit tel. » mais il apparaîtrait aux consciences d'aujourd'hui comme un « spectre dont la présence autant que l'évanouissement hante aujourd'hui la conscience philosophique⁴⁰. » Nous dirions plus encore : Shakespeare est la mémoire de Platon, de Machiavel et l'annonce de Spinoza. Et pour proposer une taxinomie des réécritures shakespeariennes, qui ne se limiterait pas à une simple répartition thématique ou à une chronologie linéaire même si certaines césures (notamment entre les années soixante-dix et le début des années quatre-vingt) sont incontournables, il faut donc embrasser une notion qui est au fondement de l'art et de la philosophie occidentale : celle, en toute simplicité, de la politique. Et il est trois politiques (ou trois ordres) de la politique dont l'une est millénaire, prégnante et quasi caduque en Occident, la deuxième encore actuelle et la troisième fort opératoire (c'est notre épistémè politique), tout juste profilée lorsque Shakespeare affirme son œuvre. Et ces trois conceptions de la politique recouvrent bien évidemment ces trois temps de l'Occident que l'œuvre de Shakespeare fait tenir ensemble de main de maître.

42 La première, c'est la cosmopolitique⁴¹ de Platon, dans laquelle se coule assez facilement l'ordre théocratique du christianisme médiéval et la politique shakespearienne est à maints égards néo-platoniste. C'est-à-dire qu'elle est cosmique, au sens originel que l'on donne au terme de cosmos, celui d'ordre géométrique. On peut aborder la politique platonicienne au travers de *La République* qui fonde et décrit l'organisation concrète de la cité ou du *Politique*, qui pose le politique comme un grand opérateur démiurgique. Le *Gorgias* qui aborde la politique indirectement, par la rhétorique, laquelle se réduit selon Socrate à « la contrefaçon d'une partie de la politique⁴² », demeure toutefois le dialogue le plus emblématique de la politique néo-platonicienne, définie en opposition à ce qui n'est pas elle. La politique platonicienne est indexée sur un ordre cosmique qui confond *a priori* le bien, le beau et le vrai, au sein d'une justice suprême que le christianisme a pu aménager par la suite au mieux de sa *Weltanschauung* comme de ses intérêts.

43 Certains sages disent, Calliclès, que le ciel, la terre, les dieux et les hommes forment ensemble une communauté, qu'ils sont liés par l'amitié, l'amour de l'ordre, le respect de la tempérance et le sens de la justice. C'est pourquoi le tout du monde, ces sages, mon camarade, l'appellent cosmos ou ordre du monde et non pas désordre ou dérèglement. Mais toi, tu as beau être savant, tu ne me sembles pas faire très attention à ce genre de choses. Au contraire, tu n'as pas vu que l'égalité géométrique est toute puissante chez les dieux comme chez les hommes⁴³ [...]

44 Avec la Renaissance et l'émergence d'un monde terrestre, comme réalité et comme concept, la cosmopolitique devient un écrin trop étroit pour la politique, alors même qu'elle entend contenir le cosmos. Naît une politique nouvelle qui n'est pas celle du roi légitime, géométrique et incontestable, mais celle du prince dont l'objectif est d'acquérir le pouvoir s'il ne l'a pas, de le conserver s'il l'a acquis et de le regagner si jamais il le perd. C'est celle de Nicolas Machiavel dont l'ouvrage *Le prince* date de 1632 et traverse sous diverses formes toute l'œuvre de Shakespeare. La cratopolitique, c'est la science pratique du pouvoir et en un sens, elle enterre la cosmopolitique. C'est probablement à travers les pièces romaines que Shakespeare l'a explorée au plus près, dans la mesure où Rome elle-même avait déjà liquidé la cosmopolitique platonicienne au profit d'une *res publica* et n'était, bien évidemment, pas encore touchée par la théocratie chrétienne⁴⁴. Et pourtant, le substrat cosmopolitique demeure, là où Shakespeare est au mieux de sa fibre machiavélienne, parce qu'il est toujours trois Shakespeare en un. Dans *Coriolan*, le personnage éponyme est impuissant à ratifier, pratiquer et intérioriser la cratopolitique, et il demeure prisonnier à ce point de sa posture aristocratique qu'on peut rattacher son obstination (une *hybris* rétrograde, à maints égards) à un néo-platonisme cosmopolitique dont il périra logiquement, dans une Rome shakespearienne déjà indexée sur la cratopolitique de la Renaissance, non sans avoir fait entendre, en sa contradiction subjective, la petite voix naissante de l'éthopolitique.

45 Et donc l'éthopolitique est à distinguer de la cosmopolitique comme de la cratopolitique. L'éthopolitique naît avec Spinoza alors que le panthéisme spinoziste opère une véritable réduction du cosmos à la sphère humaine et que le comportement individuel, éthique à la base, est de part en part politique. Dès lors que « le bien qu'il désire, il le désire pour les autres hommes⁴⁵ », alors le sujet de l'éthique est structurellement politique lors même qu'il n'existe plus, pour inspirer le désormais créé sujet éthopolitique, que « l'idée de Dieu⁴⁶ » et non pas la préexistence globale d'un cosmos dont l'ethos ne serait qu'un rouage ou une partie inessentielle en soi.

46 Est-il aujourd'hui une pensée politique qui englobe le néo-platonisme shakespearien tout comme son éthopolitique incipiente, entre lesquelles s'intercalerait donc la cratopolitique, et qui permettrait de cerner, dans toute leur latitude, les réécritures shakespeariennes postérieures à 1950 ? Assurément celle d'Alain Badiou dont nous n'épousons nullement, par ailleurs, les engagements politiques, présents et passés⁴⁷, mais disons que Badiou fait inévitablement paradigme dans cette triade, en ce qu'il oppose à une doxa de l'éthique dominante (ultime avatar ou dévoiement de l'éthopolitique ?) une rétro cosmopolitique fondée sur l'*eidōs*. Alain Badiou est donc à maints égards un néo-platoniste marxiste (forte

synthèse puisque le marxisme est à maints égards une téléologie athée) et ce néo-platonisme pose l'homme en ces termes politiques premiers :

Un immortel : voilà ce que les pires situations qui puissent lui être infligées démontrent qu'est l'Homme, pour autant qu'il se singularise dans le flot multiforme et rapace de la vie⁴⁸.

- 47 Et Badiou de privilégier, en quasi démenti aux très officiels droits de l'homme, « les droits de l'Immortel, s'affirmant pour eux-mêmes, ou les droits de l'Infini exerçant leur souveraineté sur la contingence de la souffrance et de la mort⁴⁹. » Voilà qui passerait donc (au mieux) pour un néo-platonisme, dont le contenu philosophique et pratique se résumerait au processus d'accès à l'*eidōs*, mais renverrait aussi à une téléologie marxisante. Et c'est encore Socrate plaidant pour la philosophie, la libération des liens de l'homme des apparences cavernes, mais, au pire, on peut aussi y déceler un éloge voilé ou inconscient de la doxa totalitaire. Si bien que dans la caverne, il faudra bien que des cavernes meurent en masse pour satisfaire à l'immortalité totale. L'argument qu'O'Brien, l'idéologue du totalitarisme, oppose à Winston Smith, c'est bien que la réalité n'existe que « dans l'esprit du Parti, qui est collectif et immortel⁵⁰. »

Seul, libre, l'être humain est toujours vaincu. Il doit en être ainsi, puisque le destin de tout être humain est de mourir, ce qui est le plus grand de tous les échecs. Mais s'il peut se soumettre complètement et entièrement, s'il peut échapper à son identité, s'il peut plonger dans le parti jusqu'à être le parti, il est alors tout-puissant et immortel⁵¹.

- 48 Le parti est un cosmos à lui tout seul. C'est en lui-même et pour lui-même le garant de la cosmopolitique et il se perpétue ainsi contre « la contingence de la souffrance et de la mort ». D'un côté, la politique cosmique dont la corruption malheureuse ou l'aboutissement logique, selon les points de vue, est le totalitarisme. De l'autre, l'éthique individuelle qui ne peut en aucun cas faire politique, au sens platonicien ou néo-platonicien du terme. C'est entre ces deux pôles extrêmes du spectre politique occidental, celui de la néo-cosmicité politique dont l'avatar le plus récent est le totalitarisme⁵² à l'éthique droit de l'hommiste la plus atomisée qu'on peut sans doute décliner problématiquement le spectre des réécritures shakespeariennes de 1950 à nos jours.

I. Shakespeare après Auschwitz ou les réécritures post-concentrationnaires

- 49 Ayant embrassé l'action politique à partir d'une cosmopolitique exterminatrice et concentrationnaire, les deux totalitarismes du siècle ont mené pour le premier à l'écroulement de l'Europe, et, pour le second, à la répression des républiques limitrophes dans « l'empire éclaté⁵³ », puis à la dislocation de l'URSS, mais l'un comme l'autre ont précipité l'écroulement de la cosmopolitique dont ils étaient à la fois les terrifiantes caricatures et les terminales actualisations. Alors que Dieu se retire du monde élisabéthain, plus vaste dans sa nouveauté et plus nouveau dans son étendue, et qu'un sujet baroque émerge qui tient en sa main la nouvelle dichotomie de l'être et du néant (laquelle le tient autant qu'il la tient), le sujet d'après guerre fait face au néant d'un nouveau monde : celui suscité par le phénomène concentrationnaire. En 1601, au travers d'une interrogation sur le suicide, Hamlet

liquidant philosophiquement Parménide introduisait l'opposition de l'être et du néant, et, de 1945 à 1956 (date de révélation des crimes de Staline par le xxe congrès) avec « dans le dos les ruines de l'Europe⁵⁴ », le sujet occidental hamletien est l'homologue parfait de la conscience hamlétienne originelle. D'un côté, les deux systèmes qui ont encore prétendu faire cosmopolitique, et, de l'autre, le néant qui porte un double nom historique et transhistorique : Auschwitz et Hiroshima.

Les absurdismes

50 À un premier pan des réécritures Shakespearieuses, les réécritures absurdistes, il convient d'associer une vision théorique, celle de Jan Kott puisque le théoricien polonais centre dans *Shakespeare, notre contemporain* ses analyses sur la question du pouvoir, infléchissant trois décennies de mise en scène politique des pièces shakespearieuses. Kott qui est donc un théoricien (pas toujours proclamé) de l'après Shoah, ne repère presque plus rien de la cosmopolitique dans l'œuvre de Shakespeare, ou du moins est-ce sa position officielle. Il décele avant tout dans Shakespeare l'influence de la cratopolitique et le nom de Machiavel apparaît sous sa plume à maintes reprises. Là où Machiavel entendait faire œuvre normative et codifier les méthodes d'acquisition du pouvoir aux fins (entre autres) d'éviter le chaos, la cratopolitique n'est plus sous la plume de Kott qu'un nihilisme sans spiritualité, et, selon lui, Shakespeare montre la politique seulement comme « l'art de conquérir et de conserver le pouvoir⁵⁵. »

51 Aux yeux de Kott, lecteur de Shakespeare, l'Histoire ne se déroule plus dans le temps, dans la mesure où la Shoah a fait sortir le temps de ses gonds. Après que dans l'Europe humaniste et l'Europe des Lumières ont été exterminés six millions d'êtres humains dans les chambres à gaz, comment ne pourrait-on pas dire, ou du moins être tenté de dire, à l'instar d'Hamlet : « Le temps est hors de son axe⁵⁶. » à quoi Jan Kott semble faire écho lorsqu'il affirme : « Le temps n'existe pas ; seule existe la présence de l'Histoire, son fonctionnement même, que nous ressentons presque physiquement⁵⁷. » Jan Kott conçoit l'Histoire comme cycle ou répétition mais comment l'Histoire pourrait-elle exister, à son double sens de tissu d'événements et de narration rétrospective, sans le temps indéterminé qui conditionne l'imprévisibilité des événements historiques et oblige, une fois qu'ils sont arrivés, à leur rétro-narration documentée ? L'Histoire est donc réduite par Kott à un concept transversal qui semble s'opposer à toute espèce d'Histoire vue par les yeux du sens commun : la répétition est mise en avant en lieu et place du devenir. L'Histoire est réduite à un « grand mécanisme » ou à un « grand escalier », termes assez interchangeable. Et l'homme est donc broyé à tous les étages de cette mécanique, y compris, bien sûr, celui qui en gravit tous les échelons. *L'exemplum* hyperbolique des théories de Jan Kott, c'est donc Richard III, logiquement défait au terme d'une ascension irrésistible et qui, prêt à échanger le royaume qu'il a conquis pour un cheval, fait la démonstration involontaire que l'Histoire n'est qu'un anéantissement machinal, puisqu'elle détruit celui qui en avait victorieusement gravi toutes les marches. Aux fins de dégager de l'Histoire une structure répétitive et infernale où l'homme est nécessairement broyé, Jan Kott se donne un corpus qui, chose éminemment notable, n'est pas celui privilégié par les récrivains modernes de Shakespeare : les chroniques.

Chacun de ces chapitres commence et s'achève au même endroit. Dans chacune de ces chroniques, on dirait que l'Histoire décrit un cercle pour revenir à son

point de départ. Ces cercles répétés, immuables, que décrit l'Histoire, ce sont les règnes successifs⁵⁸.

52 Alors que les réécrivains d'aujourd'hui boudent quelque peu les chroniques, Jan Kott fonde sur elles l'essentiel de son argumentation, de son interprétation de l'Histoire et donc des *histoires* de Shakespeare. Bien entendu, cette relecture est de son époque et elle repose, à notre sens, sur un contresens historique, au double sens du terme. Jan Kott voit dans la cratopolitique une pure quête du pouvoir. En ceci, il est bien de son temps, et il réinterprète Machiavel en fonction d'une cosmopolitique devenue infernale qui entraînerait la cratopolitique dans sa sphère désastreuse. Lorsque Jan Kott résume Shakespeare en les termes qui suivent, c'est bien la cosmopolitique, revue par la théologie chrétienne, qu'il voit très justement à l'œuvre dans le paysage politique des œuvres du barde.

Le soleil tourne autour de la terre et, avec lui, rangées en un ordre hiérarchique, les sphères, les planètes et les étoiles. Il est dans l'univers un ordre des éléments, un ordre des chœurs angéliques et, sur la terre, l'ordre des états lui répond. Il y a les seigneurs et les vassaux des vassaux. Le pouvoir royal vient de Dieu, et tout pouvoir sur la terre n'est que le reflet du pouvoir du roi⁵⁹.

53 On croirait entendre un Élisabéthain se rassurant lui-même après que Titania et Obéron se sont réconciliés. C'est bien un résumé de la cosmopolitique que cette brève peinture mais la cosmopolitique se passe de tout concept d'Histoire, qui n'existe pas comme nous l'entendons à l'époque où Platon conçoit *La République* comme à celle où Shakespeare écrit ses pièces. « Pour Shakespeare, ce Grand Mécanisme est l'ordre de l'Histoire, dans laquelle le roi est l'oïnt du Seigneur⁶⁰. » Non. La cosmopolitique, qui déduit la royauté absolue d'un ordre géométrique, est résolument anhistorique, et la succession dans le temps des figures royales ne fait ni Histoire, ni même succession, dans l'ordre suprême de la géométrie à laquelle elle renvoie. Le roi ne meurt jamais et la légitimité royale n'est pas contingente. De sorte que si le roi est déchu, renversé ou destitué, c'est un véritable cataclysme et alors l'Histoire entre en jeu. L'Histoire aux yeux de Shakespeare, c'est tout au plus le point de rencontre, heurté et désastreux, de la légitimité divine et de la contingence. Sans la seconde qui la perturbe, voire la renverse, la première ne fait pas Histoire. Le roi ne peut être l'oïnt du Seigneur qu'au nom d'un ordre divin qui est résolument transhistorique et où l'Histoire se réduit à une hagiographie officielle et fleurie. Qu'à la Renaissance, cet ordre géométrique et christiano-platonicien soit en crise, car il se heurte à la contingence systémique d'un monde, nouveau et actif, chaotique et chatoyant, celui du commerce et des grandes découvertes, c'est indubitable. Qu'il ait disparu du monde shakespearien, c'est tout à fait impossible. Réduire l'Histoire chez Shakespeare à un grand mécanisme (le roi n'est pas mécaniquement remplacé, il ne meurt jamais), c'est là une opération que l'on doit porter au crédit (ou au débit) de Jan Kott et de ses lecteurs qui partageaient, bien sûr, la même expérience politique : celle de l'écroulement définitif de la cosmopolitique au travers des totalitarismes, lui valant sa transmutation en Histoire bégayante et déplorable. Et lorsqu'il évoque la scène célèbre où Richard III séduit Lady Anne, il affirme « qu'il faut la déchiffrer à l'aide de notre expérience propre, il faut retrouver la nuit de l'occupation, la nuit des camps de concentration, la nuit des crimes politiques⁶¹. » Et c'est bien l'effet dévastateur et transhistorique de l'expérience totalitaire qu'elle génère « la conviction que l'Histoire n'a pas de sens et demeure sur place, ou bien répète sans cesse son cycle atroce⁶². » Lorsque Richard III gravit, marche après marche, le grand escalier du pouvoir, on peut à bon droit y voir, avec Jan Kott et les yeux de l'après-guerre, la

déclinaison d'une Histoire répétitive, mais lorsque Mac Beth a la vision des successeurs de Fléance, c'est la figure même d'une dynastie trans-historique qui se déploie sous ses yeux par le truchement du surnaturel. Et si Mac Beth cauchemarde en termes de cosmopolitique successorale, c'est bien parce qu'elle informe encore en profondeur le monde shakespearien.

54 D'une certaine manière, les auteurs absurdistes qui ont réécrit Shakespeare se moquent allègrement de Jan Kott, lors même qu'ils souscrivent immanquablement à ses théories sérieuses, bien dans l'air de ce temps qui sent la chair brûlée et la cendre, puis empeste de celui des Goulags et de l'atmosphère des purges staliniennes. Jan Kott lui-même n'a pas dégagé dans son propre concept ce qu'il contenait de potentiel comique, alors même que la dimension potentiellement bergsonienne de ce « grand mécanisme » est criante. Si le mécanisme se plaque sur l'Histoire au point que l'Histoire même devient une pleine et entière mécanique, sans possibilité offerte à l'homme d'enrayer l'engrenage, ce n'est évidemment pas drôle. C'est mortifère et c'est terrible. Et il n'y a plus d'Histoire mais seulement un cycle morbide. Il n'y a que la mort de l'Histoire et l'histoire de la mort. Mais ce grand mécanisme n'est pas l'Histoire : il se plaque plutôt sur l'Histoire dont Walter Benjamin édictait qu'elle définissait le domaine de la vie. Il se plaque tel un effet mécanique sur le devenir vivant des hommes, lesquels hommes continuent pourtant d'être vivants puisqu'ils ont une Histoire, qui est aussi synonyme de vie. Et alors, l'effet est comique ou potentiellement comique.

55 Le nouveau théâtre de l'époque ou théâtre de l'absurde est un théâtre du comique, de la dérision et du burlesque, alors que les chroniques, à un Falstaff près, ne sont nullement des comédies. Les réécritures absurdistes de Shakespeare, de Ionesco à Stoppard en passant par Beckett⁶³, qui traitent obliquement ou frontalement du totalitarisme, vont donc osciller entre le comique d'une Histoire qui continuerait malgré tout à vivre, en dépit de la bombe et des camps, et la dérision d'une Histoire morte à Auschwitz en même temps qu'une certaine idée de l'homme.

56 Ionesco, c'est le théâtre de la dérision qui n'interdit toutefois pas le comique. Afin de déployer dans l'esprit du lecteur toute l'étendue répétitive du grand mécanisme et de fonder en amont le principe kottien, le *Mac bett* intègre à la nouvelle trame de « la pièce écossaise » des éléments de préquel tout à fait significatifs. La pièce s'ouvre sur un duo de clowns qui ne sont pas présents dans l'œuvre originale, sauf à tomber hors scène sous l'épée de Mac Beth. La pataude conjuration de ces deux grotesques, celle de Glamis et de Candor donc, préfigure le duo en miroir de Mac Beth et Banquo, dont les monologues sont identiques et décrivent des crimes de guerre routiniers et systématiques. Elle indique bien qu'avec la chute des comploteurs se prépare celle des guerriers, comme celle du tyran en personne. Le Duncan de *Mac Beth* était un souverain légitime, sévère mais juste, aimé du peuple, et l'ordre cosmopolitique était d'autant plus menacé par le régicide que son représentant ajoutait à sa légitimité d'oïnt du seigneur, d'obédience géométrique donc, une sorte de plus-value vertueuse.

57 Avec l'archiduc dépeint par Ionesco, la sacralité est réduite à la caricature et il est évident que *Mac Bett* est taillé sur le patron d'*Ubu roi*. Dans le *Mac Beth* de Shakespeare, le dialogue entre Mac Duff et Malcom est des plus étranges et des plus déconcertants et il pourrait constituer à lui seul une *problem play*. Malcom laisse présager que l'action de son règne sera inspirée par trois passions inextirpables de son être : la luxure, l'avarice et la cruauté. Quel jeu joue-t-il ? Est-il sincère ? S'agit-il seulement d'éprouver la vertu de Mc Duff et de vérifier qu'il se refuserait à mettre sur

le trône un tyran avéré ? S'agit-il au contraire pour lui de vérifier que, ses soutiens lui demeurant acquis alors même qu'il les avertit de son abjection, il pourra régner sans vergogne sur des dupes passifs et consentants ? Au dénouement de la pièce de Shakespeare, le doute demeure sur ce que fera ou ne fera pas Malcom, sachant aussi que la lignée de Banquo triomphera. Avec *Mac Bett*, il n'est pas de dénouement en demi-teinte puisque le Malcom de Ionesco, sous l'ubuesque sobriquet de Macon, démontre au peuple qu'il a perdu au change en troquant un tyran contre un autre : il annonce la couleur sanglante de la dictature à venir. La vie est toujours une histoire contée par un idiot, mais elle est à ce point sanglante que le rire en vient à céder à la dérision, qui ne relève pas du comique mais d'une doctrine : celle d'un nihilisme larvé et navré qui est celui de Cioran autant que de Ionesco.

58 Avec Beckett, nous quittons le terrain de la dérision pour regagner celui du comique⁶⁴ mais précisons d'emblée que l'entreprise de réécriture beckettienne est si discrète et si subtile que la notion même de réécriture est ici discutable et pourrait céder méthodologiquement du terrain à celle plus générique d'intertexte. L'intertexte shakespearo-beckettien est en tout cas à l'opposé, esthétiquement parlant, de l'entreprise menée par Ionesco au travers de ce *Mac Bett* grand guignolesque et parodique. C'est *Le Roi Lear* qui inspire et informe le diptyque beckettien : *En attendant Godot* et *Fin de partie*. Et l'on retrouve, dans l'un comme dans l'autre des deux volets, les deux fils narratifs de la pièce. D'une part, le couple Lear/le fou, et, d'autre part, le duo Gloucester/Edgar alias Tom. Dans le premier volet, *En attendant Godot*, c'est plutôt Gloucester-Pozzo qui, devenu aveugle comme Gloucester, erre encore et toujours vers la mort, flanqué de son Edgar-Lucky, mais nulle falaise périlleuse n'arrête le duo. On se rappelle que dans *Le Roi Lear*, Edgar déguisé met un terme à la dérive mortelle de Gloucester vers les falaises de Douvres et obtient donc de son père, non sans le duper sur la réalité de sa chute, qu'il renonce à s'autodétruire. Moyennant quoi cette âme meurtrie est sauvée, par ce faux suicide à portée cathartique, non de la mort mais d'un péché mortel pour l'âme. Chez Beckett, il n'est pas de falaise qui offre un cadre (et un leurre) pour que se déroule une épreuve d'aussi grande conséquence. Dans un enfer terrestre et infini, Pozzo va continuer de dériver aux côtés de Lucky dont la folie n'est peut-être pas feinte, comme l'était celle d'Edgar-Tom. Shakespeare nous rassure puisque Edgar, alias Tom, nous met dans la confiance de son stratagème et de sa folie simulée, mais Beckett nous inquiète en nous rendant Lucky totalement opaque. Dans le deuxième volet du triptyque, *Fin de partie*, un Gloucester tout aussi aveugle, Hamm devenu ou redevenu Lear, y officie encore, flanqué de son fou. Hamm dans son bunker, servi ou molesté par Clov, c'est Lear dans la hutte escorté de son fou. Sauf que cette situation de transition de l'acte III est devenue permanente et que cet état d'exception au milieu de l'orage est devenu une norme : celle d'un monde dévasté dont la vision, par la fenêtre occultée, nous est perpétuellement dérobée. En tout état de cause, la métaphysique de Beckett romprait donc en partie avec celle de Jan Kott dans la mesure où l'univers beckettien, en dépit d'une certaine anhistoricité de façade, s'enracinerait dans l'Histoire récente, quand Ionesco se limite au domaine de l'allégorie farcesque. L'anhistoricité de Beckett dissimule en effet un véritable cryptage historique qui n'a pas été forcément éventé à la création de la pièce. Estragon s'appelait originellement Lévy et, selon les thèses de Pierre et Valentin Temkine, publiées en Allemagne⁶⁵ et à paraître prochainement aux éditions Circé, nos deux clochards métaphysiques seraient d'authentiques Juifs, coincés dans la nasse entre zone occupée et zone libre, à attendre l'improbable arrivée d'un passeur nommé Godot. Et ce n'est pas là figuration abstraite de l'Histoire, sous la forme d'un

grand escalier ou d'un grand mécanisme, mais événement réel et sous-jacent où, rappelons-le, Beckett a pris sa part de risque en tant que résistant. Wladimir et Estragon n'ont pas rencontré Godot. Et donc ils reviendront demain. Et donc ils ne meurent pas. Alors que Pozzo et Lucky traversent la scène en une espèce de danse de mort médiévale, Wladimir et Estragon conservent une certaine routine de vie dans le sas de l'attente. Ce n'est plus l'Histoire qui se répète, et qui broie les souverains dans ce grand escalier qui mène au néant, mais une vie provisoire et perpétuée sur les pourtours mêmes de l'Histoire, et, à ce compte, le comique de survie de Beckett souscrirait bien moins à la vision mécaniste de l'Histoire que n'y souscrit effectivement la sanglante dérision de *Mac Bett*.

59 Alors que Beckett crypte sa réécriture du *Roi Lear*, Tom Stoppard conçoit avec *Rosenkrantz et Guildenstern sont morts* un nouvel *Hamlet* assez complet, raconté au point de vue de deux comparses dont le sort est scellé dès le titre. La pièce de Stoppard est minutieusement emboîtée (et inversement) dans celle de Shakespeare, mais elle apparaît dans la continuité de l'œuvre beckettienne. Et ce sont deux errants absurdistes, doublés de deux clowns linguistiques, qui sont les héros de la pièce. « Il y avait un messenger, c'est ça. On nous a envoyé chercher⁶⁶. » se souvient vaguement Rosenkrantz, exactement comme Wladimir et Estragon se rappellent régulièrement mais vaguement qu'ils attendent Godot et son messenger. Tels Wladimir et Estragon, Rosenkrantz et Guildenstern sont réduits à l'inaction, en vecteurs d'une dramaturgie qui est soit incidentelle, soit conversationnelle. « Des incidents ! Rien que des incidents ! Mon Bon Dieu, c'est trop d'espérer un peu d'action soutenue⁶⁷. » se plaignent-ils en vain, alors qu'ils alternent entre des micro-numéros de clowns avortés et des joutes verbales sans issue. « Ils attachent les deux ceintures ensemble et les tendent entre eux. Les pantalons de Rosenkantz commencent lentement à glisser⁶⁸. » Mais ce Hamlet qui traîne le corps de Polonius après lui et qu'ils tentent ainsi de faire tomber évite le piège. Et ce jeu de scène, dans sa deuxième notation, nous ramène évidemment à la séquence finale d'*En attendant Godot*. Lorsqu'ils ne se ridiculisent pas gestuellement, ils se ridiculisent verbalement. Un de leurs principaux jeux consiste à dialoguer uniquement par des questions adressées à l'autre. Et le premier qui dévie de l'attitude interrogative a perdu, manière évidemment pour l'auteur de nous renvoyer à la philosophie sceptique qui est celle de l'œuvre tout entière, nullement en contradiction avec la philosophie de l'œuvre shakespearienne puisque Hamlet ne vainc son tempérament sceptique et son attitude attentiste qu'au dénouement. Une seule chose est certaine : leur mort. Et leur mort, c'est celle, anonyme et cachée, d'autres millions de personnes dont ils désignent indirectement la masse anonyme au travers du rôle subalterne qu'ils jouent et du discret anéantissement qui les frappe. Alors que Ionesco organisait un jeu de massacre à ciel ouvert, le bilan stoppardien des morts reste limité (outre celui des morts shakespeariens, bien sûr, à la fin de l'acte V) à ces deux victimes canoniques. Cette mort collective, la première scène nous la signifie à maintes reprises, en une sorte de litanie tragico-probabiliste si l'on veut bien valider l'oxymore. La pièce tombe chaque fois sur « face » (en anglais sur « heads ») en un aveu de puissance du signifiant sur l'homme et d'impuissance de l'homme face au couperet symbolique. Les têtes des deux personnages vont tomber et d'autres têtes aussi, selon une mécanique répétitive et dévastatrice, celle-là même du génocide. Et le texte nous le répète inlassablement avec cette série de pièces tombant sur face, en un procédé déroutant qui confond le hasard et la nécessité, le destin et la contingence, le sens et le non-sens. Tel est l'événement qui a conditionné les réécritures absurdistes d'après 1945 : un événement incompréhensible et vertigineux, si énorme qu'il paraît confondre le

hasard et la nécessité. Cette pièce qui tombe ne renvoie à rien de plus en première apparence qu'une loi des probabilités, mais elle ressortit en deuxième intention à une affreuse loi des séries : celle qui gouverne la mort industrielle des camps.

60 Le discret pathos de cette double mort renvoie aussi à toutes les stratégies nazies qui ont visé, en même temps qu'à l'extermination collective, à sa vaste et durable dissimulation, car les nazis ont effectivement réussi à tuer six millions d'êtres humains dans une certaine clandestinité. La mort, maintes fois réitérée par l'effigie d'une pièce, renvoie à la mort tenue secrète de tout un peuple car la mort « est un homme qui ne revient pas, c'est tout [...] une sortie discrète, effacée, une disparition⁶⁹ [...] ». La mort camouflée de ces deux personnages, embarqués dans le bateau fatal vers l'Angleterre, vaut allégoriquement pour celle de tout un peuple embarqué dans les trains de la mort et qu'on a tenté d'effacer de l'Histoire. Donc si Stoppard crypte la Shoah, c'est pour en dénoncer la criminelle dissimulation mais Shakespeare lui-même dénonçait, au dénouement d'*Hamlet*, d'autres numéros d'escamotage tout aussi honteux. Jan Kott conseille implicitement à toute une génération de metteurs en scène, pour mettre en scène *Hamlet*, de déterminer l'identité de Fortinbras. Mais un shakespeareo-récrivain tel que Stoppard réécrit (et dénonce) Fortinbras du fait même qu'il ne raconte pas l'histoire d'*Hamlet*, mais celle de deux comparses manipulés et anéantis. Car Fortinbras n'est pas seulement un guerrier efficace et un politicien madré : c'est aussi un avisé propagandiste qui fait taire Horatio et recouvre cette hécatombe finale d'une habile omerta, avec les ors d'un enterrement de première classe. Shakespeare faisait des deux personnages les dindons de la farce et ils ignoraient jusqu'au dernier moment que Hamlet les envoyait à la mort. Avec Stoppard, ils savent. Mais ce savoir ne les libère de rien et ne les sauve en rien. Il les condamne d'autant. Ils savent qu'ils ne peuvent rien faire et qu'ils sont embarqués sur un bateau sans retour. Tout comme Horatio se tait alors qu'il sait, Rosenkrantz et Guildenstern se taisent alors qu'ils savent. Et leurs « morts minuscules⁷⁰ » sont d'autant plus inévitables qu'elles sont atomisées et conscientes d'être atomisées. Avec cette réécriture du dénouement shakespearien, d'autant plus forte qu'elle ne change rien du texte original qu'elle retient, Stoppard semble indiquer qu'un rien sépare le silence imposé à Horatio par Fortinbras de la mascarade de Theresienstadt. La pièce de Stoppard, c'est bien la deuxième fois d'*Hamlet* pour ce que la Shoah oblige à réécrire l'hôte d'Elseneur, mais cette réécriture seconde dans la chronologie des œuvres reprend cette vaste omerta qui accompagne tous les anéantissements d'envergure, masqués et récupérés par un pouvoir abstrait et inhumain.

Bond contre Shakespeare

61 Avec l'œuvre d'Edward Bond qui est contemporaine de l'absurdisme, mais semble en contester tous les postulats tant elle apparaît comme sérieuse, voire même messianique, la question politique de l'après-guerre, celle de l'horreur des totalitarismes, est plus ou moins court-circuitée au nom d'une éthopolitique inspirée des Lumières. Certes, le théâtre de Bond est hautement tributaire des deux événements majeurs de la deuxième guerre mondiale, fréquemment cités dans son œuvre critique : la Shoah et la bombe. Toutefois, à rebours des absurdismes qui réécrivaient Shakespeare pour dénoncer le mécanisme concentrationnaire sans délivrer aucun message d'ordre anthropologique, l'œuvre de Bond repose sur une vaste réaction qu'on dira « éthiquisante » et qui prend donc pour cible, repoussoir,

mais aussi mètre étalon l'œuvre de Shakespeare. Qui est Bond en effet ? Bond est un homme des Lumières égaré dans la débâcle de l'après 45, où l'on peut croire que les Lumières ont effectivement fait naufrage ou, au moins, se poser la question⁷¹.

62 Et c'est la société mauvaise qui corrompt l'homme sauvage, saisi dans sa forêt originelle avant que la société ne s'empare de lui et ne le contraigne à l'inégalité et à l'injustice. Avec Bond, on peut dire qu'un rousseauisme précède toute espèce de praxis et que sa philosophie des Lumières prime sur son marxisme. De sorte qu'au centre de toute fiction bondienne, il est toujours un personnage qui renvoie à ce que l'auteur appelle lui-même « l'innocence définitive⁷² », parangon moral de la fable singulière et paradigme moral du théâtre bondien dans son entier. Dans cette œuvre inaugurale qui est *Sauvés*, il s'appelle Len. Il n'entre pas dans ses attributions ou ses capacités d'orienter la praxis ou d'empêcher l'infanticide bien connu de l'œuvre, mais il manifeste indirectement, de par sa foncière innocence, l'innocence foncière de ceux-là même qui ont agi ainsi. Dans cette réécriture du *Roi Lear* qui porte le nom de *Lear*, c'est le fils du fossoyeur qui demeure jusqu'à la fin de la pièce la figure de l'innocence et prend donc le relais de Len. La trajectoire apologétique et démonstrative de *Lear*, c'est celle d'un innocent qui méconnaît sa propre innocence, alors que maints signes lui auraient permis de se dessiller les yeux sur sa nature originelle et sur celle des autres. Lorsque *Lear* fouille les entrailles de sa fille Fontanelle et découvre la beauté intérieure de l'être humain, c'est après avoir méconnu l'innocence en lui et l'avoir identifiée trop tard chez l'autre. L'innocent qui est tué accompagne l'innocent qui tue, mais l'un comme l'autre sont innocents.

63 S'il est une bonté originelle de l'homme d'inspiration rousseauiste chez Marx, elle est moins l'objet d'une reconstruction rétrospective que l'horizon d'une prospective. Ce sont les rapports de production qui réactualiseront l'innocence de l'homme, reconstruite par l'Histoire et dans l'Histoire, de sorte que l'Histoire finalement s'achève. En sa phase critique toutefois, l'analyse économique (préliminaire à toute révolution) menée par Marx met en sommeil toute espèce d'anthropologie morale. Mais que l'homme soit innocent avant que toute société, et donc toute économie s'instaure, innocent en dépit des rapports de production qui le forcent à des actes mauvais, c'est bien le credo et l'obsession de Bond. « Faim, pauvreté, vol, violence – ces choses sont mauvaises : mais pire encore est la philosophie qui les justifie comme découlant de la nature humaine⁷³. »

64 Le Shakespeare réécrit des *Carnets* fictifs à qui Edward Bond prête donc des opinions marxistes a minima se révélerait donc comme un esprit radicalement bondien, chose pour le moins douteuse, mais passons de *Lear* à *Bingo* et de la réécriture de l'œuvre à celle de l'homme dans l'œuvre. L'entreprise polémique de Bond face à Shakespeare est, fictivement parlant, menée *ad hominem*. Aux vues de Bond, celui qui dans *le Roi Lear* médite avec son héros déchu sur la vanité des différences sociales, ne saurait être celui qui dans *Bingo* tire profit d'un système d'exploitation des terres, générant au long cours de la mendicité. Laquelle mendicité est réprimée sous les yeux du barde sans même qu'il bronche. Au terme de ce parcours encoléré contre l'homme de Stratford qui l'amène donc à réécrire sa plus grande œuvre avec *Lear*, puis à réécrire avec *Bingo* l'homme même qui l'a écrite, Bond achève son entreprise par un acte d'usurpation où il faut bien avouer que la part de l'ironie est assez réduite et celle de la mégalomanie bondienne assez flagrante : le dernier carnet de Shakespeare aurait donc été écrit par Edward Bond lui-même. Cependant, à la lecture du seul *Bingo*, on cède à l'ironie en découvrant l'autoportrait édifiant et mortifié que Bond propose de Shakespeare, travaillé ici par la culpabilité et le repentir : « Quand je vais dans mon théâtre je passe sous une grille

où sont piquées seize têtes tranchées... J'ai apaisé les orages en moi. Mais l'orage éclate au dehors. Avoir usurpé la place de Dieu, et menti⁷⁴... » On ne peut guère s'imaginer que Shakespeare, installé à Stratford avec sa fortune acquise par le théâtre, homme triplement complexe du Moyen Âge, de la Renaissance et du baroque, puisse être défini et caricaturé par ce seul trait de culpabilité néo-chrétienne, ni qu'il se prenne pour Dieu regrettant ses mensonges, sauf à être idéologiquement réécrit par Bond lui-même. Réécriture qui révèle le messianisme larvé de Bond tel qu'on peut le percevoir en transparence d'un rousseauisme récurrent : Len et consorts renvoient finalement moins aux bons sauvages des forêts qu'à des archétypes néo-christiques. Si Bond avait été Dieu, il semble nous assurer qu'il n'aurait pas menti mais il n'est pas Dieu, et il n'est guère que Shakespeare que l'on puisse comparer à Dieu sans trop ridiculiser l'artiste qu'on promet ainsi.

65 Il n'est aucun des trois Shakespeare unis en un qui prêcherait la bonté originelle de l'homme et nierait l'existence du mal. Le premier est l'homme de la cosmopolitique néo-platoniste mais aussi du péché originel et des diables toujours vivaces. Le deuxième est l'homme de la renaissance cratopolitique qui constate que l'action humaine se détache inexorablement de Dieu et qu'elle peut être conçue comme autonome. Le troisième s'interroge sur la bascule du bien au mal, à proportion de ce qu'il envisage celle de l'être au néant et, dans la combinatoire perturbée entre ces quatre paramètres, il est encore impuissant à se constituer comme ce sujet de droit auto-proclamé qui fonderait une éthopolitique. William Shakespeare n'est pas un homme des Lumières et le Hamlet sur la falaise n'est pas plus à même de se constituer comme cogito que de proclamer les droits de l'homme, homme qu'il considère tantôt comme « le parangon des animaux », tantôt comme « une quintessence de poussière »⁷⁵. Et c'est ce qu'Edward Bond ne peut visiblement supporter. Edgar n'est pas Len. Car Edgar n'existe pas sans son opposé qui est Edmond, lequel est à la fois un diable médiéval, un cratopolitique efficace et une ébauche baroque d'éthos libre⁷⁶. Len n'a pas d'opposé et l'innocence laïque de l'homme fondée par les Lumières n'est pas le bien opposé au mal, mais une substance indivise qui ne peut historiquement éclore comme telle dans l'œuvre du barde. En bref, Shakespeare révisé par Bond ne ressemble guère à Shakespeare.

Universalisme et identitarisme

66 Avec les réécritures absurdistes inspirées ou guidées par Kott, l'ordre géométrique s'est donc dégradé et, à la place de la hiérarchie des sphères, il n'est plus qu'un « grand mécanisme » comique ou dérisoire, mais lorsqu'on aborde les réécritures engagées ou militantes, la géométrie divine dont les absurdistes diagnostiquent le dévoilement et retracent la destruction cède la place à un absolu plus incarné, celui d'un universalisme libérateur. Et les droits de l'homme convergent alors avec le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Un peuple, c'est un absolu conçu hors de toute cosmicité. C'est l'universel incarné et délimité par un collectif humain, en deçà du concept de nation et, plus encore, de celui de nationalisme : c'est le démos en tant qu'il fonde l'absolu démocratique. Ceci étant, il nous semble impossible d'envisager cette deuxième constellation des réécritures post-concentrationnaires (c'est-à-dire, aussi, post-coloniales) indépendamment de leur évolution (et dégradation ?) récente en relectures intersectionnelles et identitaires des oppressions, qui rompent avec la doctrine (désigné par ces lectures comme doxa) de l'universalisme révolté et refondateur. Dans le contexte des colonialismes à liquider et des indépendances à

refonder, les communautés ou minorités (terme passe-partout) tels que les Juifs, les Noirs et les femmes se soulevaient au nom de l'universel qu'ils représentaient, indépendamment ou au-delà de leurs identités respectives, alors qu'aujourd'hui, pour caricaturer quelque peu le syndrome identitaire qui menace l'Occident, chaque individu en lutte se retrouve doté d'une ou de plusieurs identités, constituant un véritable capital identitaire⁷⁷ ou multi-identitaire à opposer à l'opresseur.

67 Comment un auteur juif pourrait-il réécrire Shakespeare après la Shoah sans réécrire *Le marchand de Venise* ? Que constate-t-on si l'on se penche sur la réécriture par Arnold Wesker du *Marchand de Venise* sous le titre de *Schylock* ? Que l'absurdisme est né de la Shoah mais que, de cette dernière, il est fort peu question dans *Schylock*. Et alors même qu'il porte un idéal universaliste, le judaïsme représenté par ce nouveau Schylock entend rien moins qu'ennoblir et purifier la cosmopolitique des dérives criminelles des totalitarismes, aux fins de rétablir une manière d'ordre géométrique tel que le décrit Socrate dans le *Gorgias*. Il s'agit là d'une réécriture très ambitieuse et dès l'exposition de *Schylock*, au fondement dramatique de la pièce, Wesker rompt avec Shakespeare de manière radicale. D'une part, l'argent n'intéresse le héros éponyme ni de près, ni de loin, et, d'autre part, Antonio est son ami. Dès que la pièce de Wesker commence, la pièce d'origine est devenue méconnaissable. L'objectif du Schylock de Wesker, ou plutôt sa mission, est simple : la perpétuation du savoir. « J'enrange le génie des hommes⁷⁸. » affirme-t-il assez programmatiquement. L'ordinaire capital est vidé de son ordinaire substance, la substance fiduciaire ou aurifiée, au profit d'une autre substance qui est donc celle de l'esprit. L'enrangeur est double, animé d'une manifeste humilité vis-à-vis de ceux dont il conserve le savoir, mais s'il est l'enrangeur, n'est-il pas le suprême et orgueilleux synthétiseur des savoirs dont il assure la perpétuation ? On dira très précisément perpétuation et non point conservation, même si la première opération suppose le succès de la seconde. Et cette entreprise de perpétuation constamment revivifiée du savoir se traduit, dans les faits, par la possession et l'enrichissement d'une bibliothèque considérable. Les seuls biens que convoite et acquiert Schylock, ce sont les livres. Schylock n'est évidemment pas dupe de ce que le devenir des siècles lui échappe en partie et que le savoir permet tout au plus de réagir face à une dynamique imprévisible, mais il s'agit d'être à la fois prêt et mûr, en somme, face à l'imprévu. « Le fil que moi je tends relie, à des moments donnés, des hommes qui n'auraient jamais pu prévoir les actions des uns et des autres⁷⁹. » Voici une magnifique définition de l'Histoire universelle mais qui n'est donc réductible ni à une téléologie chrétienne, ni à un finalisme hégéliano-marxiste. Et moins encore au chaos. Et moins encore caricaturable à l'aune de cette infernale ou dérisoire mécanique que décrit Jan Kott et qui scellerait la corruption de l'Histoire en cycle infernal. Il y a bien Histoire puisqu'il y a indétermination au départ des événements à venir. Il y a bien Histoire car il est un fil (ou plusieurs ?) qui établissent que l'Histoire humaine n'est pas plus assimilable à un non-sens linéaire qu'à un mécanisme circulaire. Et les livres permettent qu'il y ait bien cette Histoire où les livres s'écrivent. C'est cette entreprise historique, historicisée et historicisante, qui fournit son unité narrative à l'acte un de la pièce, puisque Schylock y est dès le départ ce rabbin bibliothécaire, rigoureux et fantasque à la fois, et, pour conclure ce premier acte, il se met lui-même en scène méta-théâtralement, comme l'épigone et la réincarnation de ce Cassiodore dont les attributions ne diffèrent guère de celles du héros éponyme !

68 Chose étonnante toutefois, cet absolu insaisissable du devenir où le judaïsme implante l'arbre du savoir referait donc cosmos et cosmopolitique, transcendante et non hiérarchisée, alors même qu'il s'agit d'un simple universalisme du savoir humain dont le judaïsme serait le garant œcuménique, voire laïque. Jessica a donc assez beau jeu de se moquer de son père qui invoque cet « ordre des choses⁸⁰ ! » lorsque Jessica est en retard à un rendez-vous et dérogerait donc dommageablement, selon son père, à cet ordre suprême ! En réalité, c'est une pure plus value symbolique offerte à l'universel par Schylock, comme elle est offerte par l'auteur au personnage. L'ordre du savoir est le dernier ordre opposable absolument à la contingence comme au machiavélisme, mais ce n'est pas un ordre géométrique, car c'est un ordre souple du savoir évolutif, qui n'est ni avoir, au sens où les livres appartiennent à tous, ni pouvoir, au sens où il ne théorise aucune entreprise de domination. Qu'il réponde à l'optique idéologique et moralisante de Lorenzo qui voit dans Venise une seconde Rome, celle des papes, bien sûr, et donc une continuation du principe chrétien, ou à Antonio qui ne reconnaît à Venise que la qualité fort réductrice de centre économique, Schylock garantit toutefois un absolu politique qui fait encore cosmos à ses yeux, sans doute parce qu'il est l'ultime rempart contre cette barbarie qui aura tenté de pervertir la géométrie de l'ordre cosmopolitique :

Il se peut que ce que vous dites soit vrai, mais il est un ordre des choses de plus grande importance. Laissez-moi vous rappeler trois étapes distinctes, qui ont marqué l'Histoire de cette terre extraordinaire qui est la nôtre et voyons où réside le vrai pouvoir⁸¹.

69 Dans cette profession de foi, deux termes sont à relier très fermement entre eux. D'un côté, « l'ordre des choses », c'est-à-dire une structure fondée sur la géométrie que la cité transpose à l'échelle humaine, et, de l'autre, le « vrai pouvoir » qui est la transcription en actes de cette présente légitimité. Ce pouvoir, quel est-il, aux yeux de Schylock ? C'est le savoir humain qui, quelle que soit l'époque, affirme son utilité opérante même s'il ne constitue finalement qu'une « toute petite source oubliée, pleine de questions aveuglantes et de doutes délicieux⁸². » mais cette petite source ne fait évidemment pas géométrie globale et totalisante, antérieure à l'ordre des hommes.

70 Dans l'optique d'Arnold Wesker qui réécrit Schylock de fond en comble, Schylock déteint finalement sur Portia qui devient un Schylock au féminin. Le Schylock de Shakespeare amorce, au départ du prêt, la mécanique de la vengeance et du meurtre comme le savant docteur, joué par Portia, le lui signifiera juridiquement. Et l'enjeu du prêt est donc bien dicté chez Shakespeare par la cruauté à moitié inconsciente (ou consciente) du personnage principal. Chez Wesker, le pacte est l'effet de la désinvolture qui unit dans une sorte de provocation amicale et joyeuse l'un comme l'autre des deux signataires, épisode de loin le moins crédible dans l'entreprise de révision systématique que mène Wesker. C'est finalement Portia qui tranche le débat chez Wesker, comme elle le tranche chez Shakespeare, et, bien entendu, sans effusion de sang puisque la loi juive interdit de couper la chair en versant le sang. D'où l'on déduit que la Portia de Wesker est juive et qu'elle a la connaissance de la loi, alors que la Portia shakespearienne promouvait la moralité chrétienne de la miséricorde contre la moralité juive de la justice.

71 En somme, la rupture d'avec Shakespeare est radicale et définitive, y compris avec des parties de la pièce originale qui relativiseraient la monstruosité de Schylock, en même temps qu'elles amoindrieraient ou relativiseraient le supposé antisémitisme de Shakespeare. Schylock est effectivement insulté par Antonio et Bassanio comme il est trahi par sa fille, de sorte que sa férocité dériverait moins de sa méchanceté

intrinsèque que d'une situation conjoncturelle où il subit de terribles humiliations. Et il est dans la population shakespearienne d'authentiques chrétiens qui se livrent à des actes bien pires avec des motifs bien plus minces ! La célèbre suite de questions interro-négatives adressées par Schylock⁸³ qui autorise généralement l'exégète à humaniser le personnage autant que possible (outre sa profession de foi d'anti-esclavagisme moins fréquemment citée) est donc rejetée par Arnold Wesker d'une manière assez paradoxale aux yeux du spectateur mais parfaitement logique dans l'optique de l'auteur. Le conservateur de la bibliothèque des hommes n'a que faire de se rattacher très ordinairement à l'humanité. C'est la singularité du savoir perpétué dans l'Histoire qui fait toute l'humanité sublime de Schylock. Et il se moque de pouvoir rire quand on le chatouille, capacité humaine bien ordinaire et bien insignifiante aux yeux de qui veille sur la bibliothèque de l'univers ! Ainsi s'explique que cette réécriture postérieure à la Shoah ne fasse pas directement allusion à l'événement, car ce judaïsme du savoir perpétué ferait moins cosmopolitique aux yeux de son conservateur s'il était indexé sur un événement historique⁸⁴.

72 Que déduire ou conclure de cette singulière et radicale réécriture ? Certes elle réécrit Shakespeare, et le débat même qui accompagne et parasite la pièce, puisque le héros juif y devient au fond le garant de l'humanité tout entière (y compris des Chrétiens) alors que toute la population chrétienne de la pièce, sauvant la vie d'un homme, l'un des leurs, se reconstituait chez Shakespeare autour du châtimeur infligé au juif, le bouc émissaire. Mais, selon nous, c'est une révision et pas une reprise, une réécriture partielle et non pas totalisante.

73 L'extraordinaire entreprise d'Arnold Wesker laisse à la fois admirateur et rêveur, surtout si on la confronte à une autre réécriture bien plus récente, celle de Mark Leiren-Young, laquelle réécriture relève d'une dramaturgie méta-théâtrale et édicte clairement que Schylock est à accepter en bloc, jusque dans ses aspects caricaturaux et encombrants. C'est que la première pièce renvoie au paradigme universaliste⁸⁵ qui domine, des années soixante aux années quatre-vingt, tandis que la deuxième fait la critique distancée du paradigme identitaire qui s'affirme à partir des années deux mille. Arnold Wesker a dépeint avec son Schylock un personnage qui se situe exactement aux antipodes du Schylock de Shakespeare, mais plus encore des représentations péjoratives que le personnage a charriées dans les siècles des siècles. Avec *Schylock*, Mark Leiren-Young semble adopter de prime abord un point de vue exactement opposé à celui de Wesker et ce monologue, en adresse constante au public, repose sur un coup de théâtre initial en même temps qu'il reconduit, de part en part, une mystification brillante. Le coup de théâtre initial, c'est que l'acteur qui incarne Schylock à son entrée en scène l'incarne au plus caricatural, au plus outré et au plus scandaleux du personnage archétypal. Mais cette entrée en matière *in medias res*, qui ressemble à une simple provocation et ramène donc Schylock à son statut de méchant officiel⁸⁶, amorce une rencontre critique avec le public en laquelle consiste, à vrai dire, toute la dramaturgie. La mystification, c'est que cette rencontre narre l'histoire d'une censure et, comme l'indique l'auteur, nombreux sont les spectateurs à croire que l'arrêt des représentations du *Marchand de Venise* dont il est question dans *Schylock* a réellement eu lieu. Cependant ce monologue n'est en rien un témoignage authentique. C'est une fiction discursive. Il rend compte d'un *agon* qui oppose l'acteur respectueux d'une œuvre d'art, comme construction purement esthétique, à une enseignante, Marcia T. Berman, laquelle stigmatise cette interprétation antisémite, selon elle, du personnage et traite l'œuvre comme une construction idéologique. L'acteur fait l'objet d'accusations qui procèdent des codes de la correction politique, elle-même co-extensive à une politique identitaire dont

Mark Leiren-Young n'épouse nullement les *topoi*, alors qu'il en restitue impeccablement le raisonnement. Autant dire que ces deux œuvres, heureusement juxtaposées par leur publication, sont historiquement aux antipodes l'une de l'autre.

- 74 Il est un trait d'union médusant qui unit pourtant encore cet opus de facture dramaturgique assez classique qu'est la pièce de Wesker à cette forme monologuée et interactive proposée par Mark Leiren-Young. Et c'est le livre. La question de la Shoah n'est pas directement abordée par Arnold Wesker, dans la mesure où il entend dépeindre un juif qui soit non pas une victime mais un gardien de l'humanité. Lorsqu'on découvre ce bibliothécaire méticuleux et méditant, impossible de ne pas songer aux premiers actes des Nazis qui brûlèrent les livres bien avant de brûler les cadavres, sans doute parce qu'ils considéraient (non sans raison) les livres comme des ennemis bien plus dangereux que des hommes, des femmes et des enfants sans défense dont on peut programmer efficacement l'extermination.

Donc je lui demande si elle pense que *Le Marchand de Venise* devrait être interdit.

Elle n'a pas un instant d'hésitation. « Je ne vois certainement aucune raison pour la voir représentée ».

Pourquoi s'arrêter là ? Pourquoi ne pas la retrancher de tous les volumes d'œuvres complètes et la brûler ?

Il y eut un long silence. Tout le monde s'est tu pendant un moment.

[...]

« Je ne pense pas que ce serait facilement réalisable », dit-elle⁸⁷.

- 75 Cette litote déplace la question hors du champ éthique pour l'envisager sur un plan strictement pratique. Dire que l'entreprise ne serait pas facilement réalisable en fait, c'est indiquer qu'elle n'est pas tout à fait inenvisageable en droit, et donc qu'elle serait éthiquement acceptable nonobstant sa difficulté d'ordre pratique⁸⁸. On frémit quelque peu, bien sûr, à lire ce dialogue, puisqu'à des vellétés de censure s'ajoutent ici des perspectives d'autodafé, mais c'est aussi le moment le plus critique (dans les deux sens du terme...) de cette œuvre dense et lapidaire. En tout état de cause, on mesure ce qui a changé d'un Schylock à un autre, alors que Mark Leiren-Young expose les points de vue des deux adversaires et s'en remet à l'esprit critique du lecteur pour les confronter. L'idéologue fer de lance d'une politique identitaire combinée à un certain annulationnisme⁸⁹, (les deux allant si bien ensemble) n'exclut donc pas totalement de brûler le livre qui perpétue l'existence de Schylock, alors qu'Arnold Wesker aura dépensé des trésors d'intelligence à réécrire Schylock de sorte que cette figure revue et corrigée puisse, de par l'œuvre de conservation de toute une vie, faire qu'aucun livre (y compris celui qui le contient, lui, Schylock) ne soit jamais brûlé⁹⁰.

- 76 Avec ce sidérant diptyque, une brutale polarité s'établit entre un certain universalisme de la révision et un certain identitarisme de la censure, mais on ne peut au fond ni suivre Wesker dans sa réhabilitation à marches forcées de Schylock, fonction d'une véritable tabula rasa de la pièce, comme on ne peut réduire Schylock au méchant du *Marchand de Venise*. Et d'ailleurs, cette dimension sanguinaire du personnage, quelle réalité a-t-elle puisque Schylock ne tue personne et qu'il n'est pas tué ? Rappelons-nous quand même qu'aux yeux des éditeurs du Folio de 1623, John Heminge et Henri Condell, la pièce est statutairement une comédie. Schylock est, en sus d'être juif certes, le barbon de l'histoire dupé par les amoureux qui réaffirment, comme dans toute comédie digne de ce nom, la victoire du komos, et donc celle de la jeunesse féconde sur la vieillesse stérile. Qu'est-ce qui différencie génériquement *Le marchand de Venise* de *L'Avare*, à part que le judaïsme est synthétiquement ajouté

au type plauto-moliéresque qu'est Harpagon ? Il reste que quatre siècles après sa création, Schylock demeure un problème qui n'en finit pas d'être résolu, ou plutôt un personnage qui n'en finit pas d'être réécrit, de sorte que réécrire *Le marchand de Venise*, c'est forcément réécrire Schylock.

77 Sans transition, passons des représentations des Juifs aux représentations des Noirs. *Une tempête* d'Aimé Césaire suit de quelques années le *Mac Bett* d'Ionesco, mais il n'est plus question ici de l'intangibilité du grand mécanisme, non plus de son comique que de sa dérision. L'indépendance des anciennes colonies africaines, l'égalité entre les Blancs et les Noirs en Amérique, sans même évoquer la relation des Antilles à la métropole qui touche l'auteur de près, tout ceci est clairement mis en jeu dans la réécriture par Aimé Césaire de cette pièce testamentaire de Shakespeare. Les opprimés de la pièce, Caliban et Ariel, sont définis (et donc réécrits) dès le *dramatis personae*, respectivement comme Noir et métis, deux figures entre lesquelles l'écrivain développe un *agon*, véritable centre de gravité de la pièce. Face à Caliban, le noir africain radical, qui envisage tel un Nat Turner insularisé l'anéantissement des Blancs, Ariel, le métis américain modéré, prônerait plutôt une certaine forme de compromis. Et pour caricaturer dans un premier temps leur affrontement politique, c'est Ariel le réformiste mou qui ferait face à Caliban le révolutionnaire intransigent⁹¹. Mais il convient de nuancer immédiatement ce combat des puissances éthiques, car Ariel entend libérer le colonisé aliéné de son aliénation, tandis que Caliban peut faire figure d'anarchiste vandale et destructeur, et non pas de révolutionnaire porteur d'un idéal politique. Sur cette lancée, force est d'appréhender avec Aimé Césaire les colonisateurs au travers d'une même contradiction dynamique et complexe, par quoi la pièce s'exclut subtilement de tout dogmatisme militant. Cruellement dépeint par Césaire dans *Une tempête*, Prospero est à l'évidence un tyran colonialiste, mais notons bien qu'il a été trahi et évincé par l'Occident alors qu'il défendait les théories de Galilée, lesquelles théories ont libéré l'humanité du joug du dogme ptoléméen et d'une partie de l'obscurantisme chrétien. Dans l'optique d'une prospective ou d'une téléologie marxiste⁹², qui envisage le colonialisme comme l'une des étapes du développement global de l'humanité, Prospero tient son rôle dans cette vaste partition historique où la distinction entre le bien et le mal compte moins que celle entre le passé et l'avenir. Et l'avenir, c'est le dépérissement de l'état. C'est l'avènement d'une société sans classes qui implique évidemment la disparition des colonisateurs comme celle des colonisés. Cette dramaturgie des contradictions, qui a intégré l'esthétique brechtienne à un verbe prestigieux et poétique, nous indique clairement que dans l'optique même de la négritude, *Une tempête* se rattache à l'universalisme des Lumières. Un universalisme qu'elle entendrait idéalement partager in fine avec les ex-colonisateurs éclairés et repentis, puisqu'ils sont aussi aliénés au colonialisme que les ex-colonisés. À la fin de la pièce, Prospero reste. Caliban aussi. La lutte continue et l'Histoire aussi. On ne réconciliera pas d'un coup de baguette magique le colon et le colonisé. C'est bien ce que Shakespeare nous a dit et que Césaire se limite splendidement à réécrire dans le cours de sa propre Histoire : car réécrire en totalité, c'est reprendre.

78 Alors que la mondialisation a fait son œuvre dès les années quatre-vingt et suppose un néo-colonialisme essentiellement économique, que les peuples opprimés et colonisés se sont constitués en nations officiellement libres, toujours opprimés par des dictateurs largement soutenus par la Françafrique, la puissance néo-coloniale ne se distingue plus guère d'une puissance capitaliste transnationale, exercée par une

oligarchie mondialisée. La lutte des minorités de couleur se réorganise donc en des termes d'une polarité entièrement nouvelle, et les ex-colonisés se fondent cette fois dans le collectif universel des anticapitalistes et autres altermondialistes. Partant, Sony Labou Tansi réécrit *Roméo et Juliette* pour dénoncer comme il l'indique en un oxymore fort parlant « la construction du cosmocide⁹³ », et, dès lors qu'il y a cosmocide, il y a donc un cosmos à défendre, qui ne justifie certes pas d'une cosmopolitique mais est invoqué ici pour donner toutes ses lettres de noblesse, son absolutité, à un idéal politique lyrique et universalisant : celui d'un anticapitalisme mondialement ligué contre un capitalisme destructeur.

79 Avec les années deux mille et, entre autres réécritures, celles fort nombreuses d'*Othello*⁹⁴, il est clair que nous entrons de plain-pied dans l'ère des réécritures (entre autres) identitaires et intersectionnelles, alors que la pièce originelle juxtapose avant la lettre les identités raciales et les identités sexuelles et semble ménager d'emblée un terrain favorable à de nouvelles et multiples appropriations. Lorsque Tony Morrison réécrit *Othello* en *Desdémone*, nous sommes encore aux confins de la réécriture militante mais universaliste. Certes la pièce n'est plus centrée autour de la figure masculine mais de la figure féminine. Alors que Desdémone est la victime d'Othello qui est la victime de Iago, de sorte que Desdémone est aussi la victime de Iago, le personnage masculin dépeint par Tony Morrison partage avec Iago une complicité masculine d'opresseur. Dans l'un des récits enchâssés de la pièce, il est même question d'un double viol commis par les deux hommes dans une grange. Il n'est donc rien qui rattache dans cette partition scénique tantôt parlée, tantôt chantée, l'un ou l'autre des deux personnages à un véritable concept identitaire. Une femme opprimée et qu'on juge telle travaille à se désaliéner politiquement face à un homme lui-même impuissant à se désaliéner politiquement, dans la perspective d'une guerre des sexes de dimension universaliste. En revanche, avec *Harlem Duet* de Djaner Sears, l'universalisme semble céder le pas à l'identitarisme et ce préquel d'*Othello* se revendique ou se trahit comme une appropriation militante. Dès la scène 1, une politique identitaire et communautariste s'esquisse et l'on entend significativement en voix off un discours de Malcom X qui « évoque le cauchemar qu'est la race en Amérique et la nécessité d'y bâtir des communautés noires fortes⁹⁵. » La pièce alterne entre trois époques, 1860, 1928 et l'époque actuelle, et elle se structure autour du comportement infidèle d'Othello. Qu'on se situe avant la guerre de Sécession, avant la crise de 1929 ou de nos jours (avant la révolution ?) par trois fois donc, Othello délaisse l'héroïne noire, Billie, au profit d'une femme blanche de sorte que Billie, humiliée intersectionnellement pourrait-on dire, comme femme et comme femme noire, ne trouve d'autre solution que d'assassiner son amant.

80 Après les représentations post-shakespeariniennes des Juifs et des Noirs, passons donc à celles des femmes, et mesurons là encore le chemin qui mène d'un féminisme universaliste à cette logique intersectionnelle, qui fait qu'une femme noire musulmane de condition modeste puisse être constituée comme un individu multi-identitaire ou, du moins, disposant selon le terme déjà mentionné d'un capital multi-identitaire⁹⁶.

81 Rappelons que les hommes ont pour le meilleur et pour le pire réécrit les femmes de Shakespeare bien avant que les femmes ne les réécrivent. Avant même que n'essime la théorie du genre, Müller fait de Hamlet un désir-femme, comme si un certain transexualisme (qui est aussi un transtextualisme) permettait au sujet d'échapper à la fatalité de la tyrannie comme à la fatalité de sa propre soumission.

Illusion coupable et illusion meurtrière et, comme dans l'œuvre originelle où le puritanisme destructeur du héros anéantit Ophélie, l'hystérie de conversion de ce Hamlet machiné, impuissant à révolutionner le monde (tel son modèle d'origine) précipite la tête d'Ophélie dans le four à gaz. En exposition et acte I, Hamlet brise inutilement le cercueil de son père, mais au dénouement et acte V, Ophélie sort de sa tombe où l'ont renfoncée les deux hommes de sa mort, Hamlet et Laerte. Shakespeare sicut Müller et inversement, comme le veut le mécanisme de reprise, même s'il se présente d'abord sous les espèces d'une furieuse rébellion. Si Ophélie est finalement la seule héroïne révolutionnaire et désespérée de *Hamlet-Machine*, on ne peut guère taxer l'écriture de Müller de féministe, pas plus qu'on ne peut juger du désir féminin réécrit lorsqu'on appréhende les reines de Shakespeare au travers de la pièce de Normand Chaurette ainsi baptisée, laquelle relève d'une fantasmagorie masculinisante s'ouvrant sur un « babil des reines⁹⁷ ».

82 D'un autre côté, la pièce d'Antonine Maillet, *William S.*, façon règlement de comptes avec ce grand machiste qu'aurait été Shakespeare n'est guère plus convaincante, même si le texte n'est pas réductible à un plaidoyer idéologique. En un procès néo-pirandellien assez lourdement mené, certaines des figures les plus marquantes du barde (en quête d'auteur donc) viennent demander des comptes à Shakespeare. Ce dernier tente de se masquer derrière la figure du fou, qui passe assez couramment pour un délégué auctorial de la dramaturgie, mais Shakespeare doit finalement s'expliquer à visage découvert, notamment face aux personnages féminins, aux premiers rangs desquels Lady Mac Beth et Mégère. La première affirme que le barde est « l'injuste, l'arbitraire, le misogynne Shakespeare⁹⁸ » mais des deux, Mégère semble la plus virulente et la plus efficace lorsqu'il s'agit de clouer l'auteur au pilori, puisqu'elle affirme, en un discours qu'on dirait auctorial, que la déféction dramaturgique de *La mégère apprivoisée* serait précisément due à ce que l'auteur a volontairement étouffé son personnage et qu'« en apprivoisant la Mégère, il a raté sa pièce⁹⁹. »

83 Ni fantasme masculin, ni procès en misogynie, *Lady Mac Beth* de Pamela Edouard et Caspare Dori nous est apparu comme une œuvre composite, de transition et de juste milieu, pourrait-on dire, en sa lyrique apologie de l'héroïne. Face à son mari, Lady Mac Beth y cumule des revendications qui relèveraient de la féminité à l'ancienne (elle est mère aimante alors que son mari est un père oublieux de son fils mort, tout comme elle est épouse délaissée), d'un féminisme universaliste et combattant (elle est femme décidée alors que son mari est un homme timoré) et d'un trans-genrisme proprement performatif qui mettrait face à face de pures entités comportementales (un Mac Beth sérieusement hystérique face à une Lady Mac Beth sérieusement rationnelle), tel ou tel sexe soutenant telle ou telle partition genrée en flagrant démenti à son destin anatomique. C'est l'un des fondements de l'identitarisme sexuel que le remplacement du sexe, fondé sur la différence anatomique, par le genre, tel qu'il se retrouve indexé sur une performativité sérielle et plastique.

II. Critique de la raison démocratique

84 En des temps politiquement incertains et troublés qui ont fait le deuil de la cosmopolitique dans tous ses aspects, après soixante-dix ans de réécritures shakespeariennes absurdistes, éthiquisantes, militantes puis identitaires, émergent à nos yeux des réécritures purement critiques, post-démocratiques ou pro-

démocratiques, selon qu'on considérera que la démocratie y est dépeinte comme une entité vermoulue, un absolu chancelant à préserver ou un terrain de réinvention politique. Car le militantisme radical des années soixante, comme le militantisme plus hédoniste des années soixante-dix, tendaient à concevoir la démocratie comme un minimum institutionnel qui demeurerait toujours à disposition, en attendant l'éclosion d'une société utopique (moyennant quoi le gauchisme éreintait à outrance cette alma mater supposée increvable), mais la démocratie, tout comme ses détracteurs, commencent à comprendre qu'à l'instar de la civilisation décrite par Valéry, elle est mortelle.

De Greig à Garcia

85 On n'imaginerait pas au départ rassembler, dans la même étude ou au même chapitre, Rodrigo Garcia et David Greig, même si le nom de la première compagnie, fondée par David Greig et Graham Eatough, « Suspect Culture », pourrait au fond assez bien cibler la démarche de Rodrigo Garcia.

86 Chez l'un comme chez l'autre s'affirme pourtant une âpre critique du néo-colonialisme, menée au nom d'un universalisme perpétué ou résurgent et non point d'un postcolonialisme identitaire, avec cette différence qu'on perçoit plus chez Greig un critique raisonné et chez Garcia un révolutionnaire exacerbé.

87 Dans *Dunsinane*, Greig envisage l'expédition menée par Siward comme une guerre néo-coloniale qui fait songer à la première comme à la deuxième guerre du golfe, guerres où s'est trouvé chaque fois entraîné (empêtré) le Royaume-Uni, placé à la remorque de l'impérialisme américain. Et en transparence de l'expédition menée par Siward en Écosse, on déchiffre aussi ce plus antique colonialisme : celui de l'Angleterre face à l'Écosse¹⁰⁰. Au premier abord en tout cas, la pièce de David Greig revêt donc une forte dimension polémique, qu'on repère aisément dans le texte, comme on peut l'établir au travers des déclarations de l'auteur. Si on la confronte au Mac Beth de Shakespeare, *Dunsinane* est un authentique sequel. L'action commence exactement au moment où le héros éponyme de Shakespeare est tué par Mac Duff, de sorte que se bouclerait ici un certain cycle de la vengeance qui laisserait le champ libre à une action politique moderne. Rien ne permet d'établir que le Mac Beth en question fut le tyran sanguinaire qu'a décrit Shakespeare et rien n'assure que la vision qui nous a été transmise par *Mac Beth* soit la bonne. Rompant assez violemment avec la lettre de l'intrigue, *Dunsinane* tend à dénoncer le *Mac Beth* de Shakespeare comme une vaste opération de propagande pro-absolutiste, à quoi il opposerait donc une entreprise de révision aussi radicale que celle d'Arnold Wesker réécrivant *Le Marchand de Venise*. Comme pour démontrer hyperboliquement l'horreur de ce que serait l'Angleterre sans la bonne reine Elisabeth, Shakespeare exhiberait donc à la populace comme aux nobles des rois faibles ou monstrueux qui rehausseraient, par effet de contraste, la splendeur de l'absolutisme. Car selon David Greig, le « vrai » Mac Beth a probablement fait preuve d'un sens politique remarquable et d'une certaine retenue dans la cruauté, faute de quoi il n'aurait pas régné aussi longtemps en ces temps de violence. Au fond, si l'on épouse cette théorie, le vrai Mac Beth, c'était Duncan, et le Mac Beth de Shakespeare n'est jamais que l'usurpateur fictionnel du vrai Mac Beth dont l'existence réelle a été dissimulée par la propagande monarchiste.

88 Rodrigo Garcia, lui, est plus direct dans sa critique virulente du néo-colonialisme d'inspiration capitaliste et il court directement, avec un certain sens de la provocation

et de l'ellipse, au bilan de la guerre néo-coloniale alors que le geste inaugural en est à peine esquissé. Au moment où Lear entame une guerre néo-coloniale archétypale et grotesque, l'issue en est jouée d'avance.

LEAR
 La plus stupide des guerres
 La moins épique
 Des guerres
 Nous y sommes
 Jusqu'au cou, jusqu'au cul
 Jusque par dessus la tête
 Flottant
 Dans la moins épique de toutes
 Les guerres
 Pourquoi ?
 Parce qu'on sait déjà qui va gagner, bordel !
 On le sait d'avance, bordel !
 Je vais les faire chier ces mecs¹⁰¹ !

89 La première immersion en annonce une deuxième, bien plus conséquente, celle du spectateur. De guerrier sûr de lui qu'il était, Lear se change immédiatement en spectateur-voyeur de sa propre action de conquête, et la guerre néo-coloniale devient pour lui comme pour le spectateur (mis à distance ou mis mal à l'aise par cette implication) un spectacle à narquoisement observer, justement parce que son issue est indubitable¹⁰². Le néo-colonialisme n'a donc rien à envier au colonialisme : il est destruction physique et morale de l'autre comme il est destruction physique et morale de soi. Les deux spectateurs-guerriers et guerriers-spectateurs, le roi et le fou, en arrivent donc assez naturellement, en leur entreprise guerrière, illimitée et confuse, à se piller eux-mêmes et à dévaliser les biens culturels les plus emblématiques de l'identité espagnole. La dérision de *Roi Lear* atteint logiquement à son maximum lorsque les deux belligérants veulent piller les œuvres de Goya. Car c'est l'artiste qui a décrit la guerre de la façon la plus implacable et la plus répulsive qui soit, une autre guerre néo-coloniale, celle de Napoléon, lequel a entre autres forfaits rétabli dans les colonies l'esclavage que la révolution avait aboli.

90 On pourrait croire alors que ces récits allégoriques et détournés du néo-colonialisme rétablissent, par leur violence, le conflit comme thématique et comme ressort dramatique.

91 Mais il n'existe pas de véritable conflit dans *Roi Lear*. Le seul conflit entre Lear et son fou se résume à une querelle nominaliste, grotesque et lancinante : faut-il appeler chaise qui plie ou chaise pliante le siège qui sert aux néo-coloniaux à observer la guerre jouée d'avance dont ils sont à la fois les acteurs et les spectateurs ? Sinon, la structuration de la parole théâtrale en chœur amène au contraire à disséminer le conflit entre les personnages et à mettre l'accent sur leur confusion d'esprit plutôt que sur leurs dissensions.

92 Et certes, il est des conflits marquants dans *Dunsinane*, et, au premier chef, celui qui oppose Gruach à Siward. Et c'est le fil directeur de toute la pièce que cet affrontement tendu et frontal entre ces deux massives individualités. Le personnage de Gruach est même un exemple, éclatant et tardif, de ce que Hegel nomme puissance éthique, donc d'une figure identifiée à un principe éthique fondamental. Cette puissance éthique contemporaine ne pourrait se concevoir sans toutes les luttes féministes qui ont précédé la pièce dans l'Histoire, mais l'on conçoit bien que cette Lady Mac Beth écossaise et celtique n'a que faire d'illustrer ou de promouvoir des luttes partisans, identitaires moins encore. Elle comme Siward sont des puissances

éthiques réactualisées, tels l'Antigone et le Créon de Sophocle. Le modèle sophocléen est exemplaire du tragique tel que le conçoit Hegel, car les deux personnages ont chacun raison : Antigone incarnant la fidélité rituelle aux morts, Créon la préservation de l'ordre politique et institutionnel. Gruach incarne un principe de perpétuation dynastique et de souveraineté nationale, et elle viole d'ailleurs allègrement sa propre parole au nom de ce principe qui les surclasse tous, mais face à elle, cet envahisseur intrusif et violent du nom de Siward n'est pas qu'un soldat obtus ou un brûleur de corps vivants. Il a un principe éthique substantiel, celui du rétablissement de la paix et de la recréation d'un ordre politique. C'est pourquoi il est tellement furieux d'être joué lorsqu'il perpète un coup d'éclat politique remarquable, qui ferait aussi « honneur » à Machiavel et à la cratopolitique, en organisant le mariage de Gruach et de Malcom, solution dont Gruach ne voudra pas et qu'elle fera échouer. Toutefois *Dunsinane* n'est nullement une tragédie car la tragédie est d'un autre temps, celui où les dieux tout-puissants œuvraient à la destruction des hommes. En un sens, Gruach est bien analogiquement face à Siward comme Antigone est face à Créon, mais ces puissances éthiques ne sont pas soutenues en quelque sorte (le terme est paradoxal, bien sûr, puisque Antigone et Créon sont détruits) par cette harmonie divine et suprême dont ils troublent le repos et qui, du coup, selon Hegel, procède à leur total anéantissement. Au moment où David Greig donne une suite à *Mac Beth*, les dieux sont morts et les hommes sont terriblement vivants. Déconnectées de l'unité spirituelle suprême qui ne supporterait pas leur division mais qui n'existe plus, les puissances éthiques modernes terminent donc leur *agon* face-à-face, dans la perpétuation de leur altérité et la poursuite de leur affrontement. Bien au-delà du conflit. Et c'est bien l'étrangèreté inaltérable de l'autre qui prime sur la lutte à mort qu'on mènerait encore avec lui. Entre l'homme et la femme, il ne reste que « le froid », figure basique de l'inconnu et épaisseur du vide. Gruach est aussi impénétrable pour Siward que le pays d'Écosse dont Malcom, le roi parachuté et sarcastique, prétend que « tout ce qu'on serait capable de répondre sans craindre la contradiction serait : il y fait froid¹⁰³. » Siward « marche dans la neige¹⁰⁴ » à la fin de la pièce. Et il expérimente à nouveau cette seule donnée qu'on puisse fermement établir, à propos de cette contrée longuement envahie et durablement inconnue : le temps qu'il y fait. D'un bout à l'autre de la pièce, l'Écosse sera demeurée un froid et silencieux mystère aux yeux du colon britannique, comme l'Irak sera demeuré un brûlant et bruyant mystère aux yeux du colon américain qui ne dira donc du désert irakien que ceci : il y fait chaud.

93 Que reste-t-il alors du politique ?

94 Pour Greig qui, sans être gramscien à proprement parler, allie le pessimisme de l'intelligence à l'optimisme de la volonté, et œuvre avec son génie propre à un théâtre politique lucide, ni lénifiant, ni nihiliste, la cratopolitique est hélas la seule rémanence de l'action démocratique et post-coloniale à repenser dans cette fiction qu'est *Dunsinane*. Ce qui ne signifie nullement que l'auteur vante les pratiques d'intrigue politique qui accompagnent inmanquablement le jeu démocratique. Gruach et Siward sombrent également dans la tyrannie et la violence. Pas Malcom. Et on remarquera que Malcom n'est plus dans *Dunsinane* un tyran déterminé par les trois passions basses que sont la luxure, l'avarice et la cruauté, et moins encore le Macon sanguinaire à l'infini qui promet une dictature perpétuelle au peuple à la fin de *Mac Bett*, mais un politicien cynique et dandy, lucide et intrigant, caustique et séduisant, qui répugne à verser inutilement le sang et pratique une *real politik* mesurée (ou une cratopolitique tempérée), quand Gruach assassine à tour de bras et quand Siward fait brûler vifs ses adversaires. La politique de Malcom n'est pas plus

saine que celle des deux autres et l'activité démocratique est à repenser de fond en comble, comme l'Europe, où le néo-colonialisme est ici sommé de faire face à ses racines.

- 95 Alors que Greig abandonne deux entités face à face mais nous porte à repenser le politique, le pessimisme iconoclaste de Rodrigo Garcia s'en donne à cœur joie pour allumer une flamme de révolte. Alors que Greig œuvre dans un certain sérieux, en dépeignant le trouble final où sont littéralement gelés Gruach et Siward, Rodrigo Garcia œuvre dans la dérision et modélise l'altérité là où, selon lui, elle peut encore subsister, dans la relation entre l'homme et l'animal. La pièce tourne donc autour de deux monologues qui se reproduisent et se parodient l'un l'autre, celui de Lear et celui du Fou, et, chaque fois, l'homme s'y confronte à la figure du chien, bouc émissaire de la surconsommation mais survivant à tous les supplices infligés par ses maîtres, modèle indestructible de l'autre et paradigme (animal) d'une éthopolitique à repenser. La politique, chez Rodrigo Garcia, c'est la virée de deux canailles qui pillent leur propre pays alors qu'ils ont déjà en partie détruit le monde. En un raccourci saisissant, l'exposition dramatique de *Roi Lear* se raccorde insolemment à celle de Shakespeare, mais le dénouement catastrophique est inscrit dans le geste premier de la division qui est instantanément destruction :

LEAR

Je trace une ligne pâle, avec de la craie :
Partagez-vous la poussière¹⁰⁵

- 96 Et Kent le disait déjà à Lear :

Garde ton état
Et avec gravité revois ta décision
Terrible et insensée¹⁰⁶

- 97 Avec ce sous-entendu à peine voilé que ce legs, du vivant du roi, sonne le glas de la cosmopolitique. Car le Roi doit régner s'il n'est pas mort ou le chaos règne à sa place. Géométrie versus contingence.

Tim Crouch ou l'humilité démocratique

- 98 Avec l'œuvre de Tim Crouch, la néo-Shakespeareie entre de plain-pied dans l'ère de l'éthopolitique. David Greig comme Tim Crouch cultivent une sorte d'humanisme post-moderne qui les porte l'un comme l'autre au-delà des excès du *in yer face theatre* même s'ils en conservent la mémoire. Un abîme sépare les années quatre-vingt-dix, celles d'*Anéantis* et de *Shopping and Fucking*, de la décennie qui suit l'an 2000 et il est bien évident que ce recentrement de *Moi, Shakespeare* sur l'éthopolitique, qui va de pair avec la forme monologuée, n'a strictement rien à voir avec la réaction éthiquisante qu'a pu développer un Edward Bond. Avec Tim Crouch, le sujet néo-shakespeareien est effectivement repensé à une échelle individuelle et intime. Avec les personnages dont il traite, comparses marginalisés, moqués ou sacrifiés par Shakespeare qui prennent enfin la parole et s'avancent vers nous, une forme d'empathie singulière s'affirme qui est à la racine même de la fraternité démocratique, valeur actuellement déficitaire dans la trinité du même nom¹⁰⁷.
- 99 Au concept d'innocence néo-rousseauiste revendiqué par Bond, Crouch substitue celui d'une certaine plasticité de l'action humaine. Qui dit plasticité dit fragilité. Et dit aussi volatilité. Pensée du processus et pas du résultat, dans le cadre d'un théâtre qui s'affirme comme dématérialisé, et dont le seul décor est cet espace mental,

commun à l'acteur et au spectateur. Espace qui surgit par exemple d'une simple *suggestion* d'un supposé hypnotiseur face à un acteur, ignorant tout de la pièce qu'il va jouer, délégué du spectateur sur scène qui, lui non plus, ne sait rien de ce qui se jouera¹⁰⁸. Dans la vision singulière que fournissent à la fois Tim Crouch et Banquo le narrateur, Mac Beth n'est aucunement un innocent originel auprès de qui Banquo jouerait le rôle d'un Len, accompagnateur des infanticides, ou d'un fils fantôme veillant sur un roi égaré. L'acte qu'a commis Mac Beth est jugé et il est posé comme irréversible. L'homme n'est pas naturellement innocent et il est toujours responsable de ses actes. Responsable de ses actes en tant que sujet de droit, il est pourtant plastique en tant qu'individu. Chaque homme est soumis aux aléas de son esprit, et il n'est certes pas oiseux de rappeler que tout acte coupable tient, dans son exécution, à un cheveu de la perception comme à un iota de l'imagination. Shakespeare, bien sûr, l'a déjà dit à l'échelle du microcosme, alors même que sa dramaturgie embrassait le macrocosme, mais, après lui, il ne nous reste en héritage que la pure contingence des actions.

100 Personne n'est donc à l'abri du mal même si certains sont coupables et d'autres innocents. À partir de ce postulat qui ne relève ni d'un manichéisme moyenâgeux, ni d'un rousseauisme messianique, on comprend que Banquo le narrateur insiste, d'une manière tout à fait lancinante et presque musicale, en un véritable leitmotiv éthicopolitique, sur l'interchangeabilité potentielle entre lui et son ami ou « copain » Mac Beth. Cela aurait pu être moi, répète Banquo à intervalles réguliers, de sorte qu'il se sépare de la scène shakespearienne originelle (où il n'était que victime et spectre) pour s'avancer sur scène et dire enfin : Moi Banquo. Moi, Banquo, j'aurais pu aussi tuer le roi. Moi Banquo, j'aurais pu être Mac Beth qui n'est pas un héros tragique, mais n'importe quel homme puisque, moi, son « copain », je pouvais aussi être lui. Le deuil étant fait de la cosmopolitique, c'est une sorte de mantra médité et lucide de la contingence, condition même de l'homme, qui scande à présent le texte de Tim Crouch. Banquo n'oublie jamais qu'il suffit d'une suggestion, d'un dérapage, d'une sorte de lapsus existentiel pour que le crime se commette, non plus au sens d'un destin infernal ourdi par un trio de Parques, mais d'un lapsus de l'action. Il n'est donc même plus d'*hamartia*, au sens aristotélicien du terme, cette faute que commet, selon Aristote, un homme ni bon ni mauvais. C'est plutôt un vaste engrenage contingent où se prend une âme bonne à partir d'un grain de sable, car rappelons-le, Mac Beth n'est pas un héros tragique sur le mode aristotélicien : il est bon même s'il tue très ordinairement, parce qu'il est soldat dans un univers de violence. Et sa femme qu'il connaît bien le lui certifie en même temps qu'elle s'emploie à le métamorphoser. Tout cet appareil satanico-complotiste et moyenâgeux, des poignards qui dansent aux sorcières qui font bouillir des mixtures, est allégé dans ce monologue au profit d'une parole qui dit toute la fragilité de l'homme, tandis que la dimension sanglante de la pièce est réduite à quelques gestes performatifs de Banquo, lesquels gestes instaurent donc avec la tragédie originelle une relation quasi brechtienne¹⁰⁹. Tim Crouch révisé-t-il pour autant Mac Beth ? Pas le moins du monde : il le réécrit et il le reprend, car la surenchère déterministe de cette pièce, la seule de Shakespeare finalement où les dieux, sous leur forme dégradée, pittoresque et caricaturale, manipulent et détruisent le héros, confinait déjà effectivement au grotesque et appelait déjà in nucleo la vision dérisoire et absurde de *Mac Beth*. Seule authentique tragédie de Shakespeare au sens où les dieux¹¹⁰ s'y acharnent contre le héros, *Mac Beth* est aussi la parodie de la tragédie même, en même temps que l'hymne naissant de la contingence et du non-sens.

Éthiques romanesques

101 Alors que l'entreprise de réécriture migre de la scène théâtrale vers la scène romanesque moderne, la question éthopolitique tend à se réduire à la simple question éthique, ou même à embrasser exclusivement le champ du social. Cette répartition affichée des compétences, entre réécriture théâtrale et réécriture romanesque, est assez conforme à l'articulation historique des genres, et elle excède bien évidemment la question fort ciblée des réécritures de Shakespeare. Le théâtre est né en Occident au V^e siècle avant Jésus-Christ pour repenser et refonder le politique, et plus particulièrement pour assurer la transition d'un ordre aristocratique à un ordre démocratique, alors que le roman est né des transformations socioéconomiques résultant de la première révolution industrielle. Et il a donc généré son ethos propre, autrement dit ses personnages, à partir d'un récit du macrocosme social conditionné par des machines nouvelles¹¹.

102 Toujours est-il que le crime politique, qui se résumait pour Shakespeare à un régicide, toujours scandaleux et toujours réitéré, terminant ou initiant une longue série d'allégeances rompues, n'est pas au sein des réécritures spécifiquement romanesques dont traite notre volume un crime de lèse-majesté, ni même un coup d'État : c'est plutôt un fait divers. Antonio voulait liquider Prospero et sa descendance, mais dans *Graine de sorcière* de Margaret Atwood, l'acte d'usurpation des deux conjurés, se borne, si l'on peut dire, à obtenir le renvoi de Félix-Prospéro de son poste de directeur du festival. Après quoi le héros sombre, il est vrai, dans une certaine déchéance sociale et dans une certaine aliénation mentale qui font craindre pour sa vie. Le crime de Claudius se déclinait en trois composantes également scandaleuses aux yeux de la cosmopolitique : le régicide, le fratricide et l'inceste. Et tout portait à croire (ou du moins rien n'indiquait le contraire) que Gertrud n'était nullement complice de l'usurpateur dans *Hamlet*. Avec *Dans une coque de noix* de Ian Mc Ewan, cet assassinat se réduit à un fait divers sordide, et le crime y est d'autant plus dépolitisé qu'il inclut à parts égales l'amant et la femme adultère, en sorte qu'*Hamlet* romancé par Ian Mc Ewan devient un peu *Thérèse Raquin*, moins les excès du naturalisme à quoi le romancier anglais substitue une ironie fort décapante.

103 Les réécritures shakespeariennes, déclinées sur un mode romanesque, n'échappent évidemment pas à ce vaste débat de la postmodernité qui est en première instance plus esthétique que sociologique ou politique : celui des relations entre les littératures de genre, réputées peu artistiques ou assimilées à des sous-littératures, et la littérature blanche, qui se rattacherait à la sphère de l'art. Le débat sera d'autant plus vif que le littérateur de genre s'attaquera au socle même de la littérature blanche occidentale : les œuvres du barde. Notons que le roman de Ian Mc Ewan a valeur de discours critique implicite ou larvé, si on le replace au sein de cette controverse. Il met en scène et fictionnalise un véritable combat entre la littérature d'art et la littérature de genre, au sein d'une œuvre qui relève clairement de la première. Claude et Trudy, archétypes du roman noir avec leurs passions basses (qu'il s'agisse de cupidité, de sexe ou d'alcool) assassinent donc John, journaliste et poète. Avec ce meurtre, c'est le roman noir qui vient fictionnellement empoisonner la littérature blanche en la personne d'un de ses éminents représentants, alors même que la littérature blanche aura ainsi absorbé le roman noir. Comment la littérature blanche peut-elle assimiler la littérature de genre, afin d'en problématiser et d'en contester les stéréotypes, sans être tuée par cette dernière ? Et, à l'inverse, peut-on investir d'une valeur littéraire égale à la littérature blanche une littérature populaire qui s'en

nourrirait ostensiblement et s'adosserait donc, du même coup, à un socle de pratiques artistiques incontestables ? Deux questions connexes dans cette vaste postmodernité où Michel Houellebecq, pour ne citer que lui, fait l'objet de colloques universitaires, tandis que d'autres voix le considèrent comme un Gérard de Villiers à peine littérisé¹¹². C'est donc au deuxième versant de cette problématique que Catherine Magalhaes se confronte, en abordant l'œuvre de Terry Pratchett au travers de deux romans néo-shakespeariens, dont elle défend et illustre la portée critique, non sans souligner par ailleurs la dimension ludique et les vertus divertissantes de la littérature de Fantasy.

104 Il reviendrait donc au roman démarqué de Shakespeare de traiter d'enjeux sociopolitiques, voire socioéthiques, alors que les réécritures théâtrales relaieraient, comme au temps des Grecs, l'entreprise strictement politique. Comme nous le démontre Ariane Ferry, le fœtus hamlézien imaginé par Ian Mc Ewan est mû par des motifs pleinement éthiques. Il s'agit pour lui d'assurer l'arrestation et le châtement des criminels, mais aussi de travailler à sa propre maturation, de sorte que le message hamlézien du tout est d'être prêt deviendrait ici celui, tout edgarien, du tout est d'être mûr¹¹³. Le saut que fait le héros dans l'inconnu n'est certes pas celui de l'auto-anéantissement et c'est un véritable sursaut humaniste de la part du romancier. Et un bond plein d'espoir pour le héros qui va s'arracher ainsi au corps de sa mère criminelle. Car le fœtus d'Hamlet veut découvrir le monde, de sorte que le roman apparaît paradoxalement comme un roman de formation à la Dickens alors même que le héros de *Dans un coque de noix* n'est pas encore né¹¹⁴ ! Avec Margaret Atwood, on croit un moment à une réécriture de genre car *Graine de Sorcière* flirte savamment avec le roman noir. Dans la logique de l'action dissimulée et sordide, on peut croire que le héros va céder à la tentation de la vengeance et que *La tempête*, tragi-comédie désenchantée mais sereine¹¹⁵, va se réécrire en un roman de la vengeance assez gore. Ne peut-on le craindre au départ alors que Félix prépare sa vengeance et égrène différentes hypothèses criminelles qui font d'ailleurs écho à des éléments d'intrigue chez Mc Ewan ?

Se fauflerait-il dans la maison/le bureau/le restaurant préféré de Tony pour glisser dans son repas une substance toxique qui lui vaudrait une maladie incurable ou une mort lente et douloureuse ? [...] Félix pourrait alors se déguiser en médecin, faire irruption dans la chambre d'hôpital de Tony et se réjouir de son succès. Il avait lu un roman policier dans lequel la victime était morte après avoir ingéré des bulbes de jonquilles¹¹⁶.

105 À l'action criminelle de la vengeance semble même succéder une entreprise de type totalitaire, puisqu'avec sa mise en scène Félix conçoit un système vidéo en direct qui lui permet d'observer tous les faits et gestes dans la prison. Toutefois le disciple de Big Brother devient le champion d'une fraternité reconquise avec la vengeance farcesque et bénigne que perpète finalement Félix sur ses anciens confrères. Comme nous le démontre James Weldon, qui détaille les multiples tempêtes dont est constitué *Graine de Sorcière*, c'est moins la constitution (ou la désagrégation) d'un pouvoir politique qui est décrite dans cette réécriture romanesque qu'un processus de maturation et de reconstruction sociale. Au final, la conclusion de ce roman au moins édificateur (s'il n'est édifiant¹¹⁷) porte au-delà de l'optimisme amer dont a fait preuve Prospero au moment de son retrait du monde. De multiples Caliban¹¹⁸ dont l'humanité est posée *a priori* et établie *a posteriori* vont donc heureusement se réinsérer dans la société par le truchement du théâtre.

III. L'Etho-politique du désir

106 L'ethos nouveau, celui de Spinoza avant même celui des droits de l'homme, est un être de désir avant même d'être un être social, et rappelons que Shakespeare fut poète du sentiment amoureux avant même d'être dramaturge. Les réécritures transgressives de Shakespeare qui délimitent un large spectre d'écriture des années soixante-dix aux années quatre-vingt n'en retiennent que l'ethos désirant et excessif au détriment de l'objet qui le transcenderait encore, et le sujet amoureux y a autant de droits (de droit) que de désirs (de fait), à moins que son désir ne fasse droit au nom même de cette célèbre interdiction d'interdire, qui aura donc fait tache d'huile jusque dans les années quatre-vingt.

Exacerbations

107 Avec les réécritures exacerbées d'Howard Barker du *Roi Lear* sous le titre des *Sept Lear*, et celle d'*Hamlet* sous le titre de *Gertrud (le cri)*, le désir de pouvoir, pris au piège selon Jan Kott d'une Histoire circulaire, cède au pouvoir du désir : un désir indistinct et impérieux semble fouler au pied toutes les dimensions de la politique, alors même qu'il fait son lit au fond des consciences régaliennes. Autour de Lear et de Gertrud s'affairent donc les seconds couteaux de l'intrigue politique¹¹⁹ alors que la dynamique d'ensemble vise à l'expression continue d'un désir qui se précipite dans le cri final de Gertrud. Ce cri fait déjà entendre dès l'exposition sa « musique des extrêmes¹²⁰. » alors qu'elle trucidé allègrement son mari de concert avec son amant. Avec cette esthétisation affichée du régicide, la dramaturgie de la transgression substitue donc la tyrannique cosmicité du désir à une cosmopolitique d'ordre géométrique. Et la question même de la domination passe au second plan, alors que Barker tente à l'évidence d'introduire une certaine dose d'artaudienne cruauté au cœur d'une dramaturgie de facture néo-élisabéthaine, pour ne pas dire néo-classique. La cruauté n'est certes selon Artaud ni une catégorie politique, ni une catégorie éthique mais une catégorie métaphysique, et le fait est que l'ethos cruel, indifférent au pouvoir institutionnel lors même qu'il l'exerce, est aussi un ethos désindividualisé par l'exercice, en lui et par lui, de la cruauté.

108 Lorsque Carmelo Bene réécrit *Richard III*, c'est pour tenter d'annexer la figure de Richard III à l'ethos de son créateur, mais il n'est pas certain que cette opération soit si probante. Co-signataire de *Superpositions*, Gilles Deleuze tente de démontrer dans sa postface que le héros éponyme serait inspiré par une puissance essentiellement disruptive, celle d'un état de guerre perpétuel, et qu'il n'aurait donc pas en ligne de mire l'acquisition du pouvoir institutionnel. Il n'est rien pourtant dans ce dernier volet de la première tétralogie qui déroge aux trois Shakespeare tenus en un seul par Shakespeare lui-même, fors l'exceptionnel machiavélisme de son héros. L'objectif de Richard III est clairement la conquête du pouvoir par une cratopolitique¹²¹ amoralisée et décomplexée, mais dès qu'ils s'emparent de la couronne, les nouveaux souverains se réfèrent bien à une légitimité cosmopolitique, quel que soit le nombre de coups d'État qu'ils ont dû perpétrer pour y parvenir. Car c'est cette légitimité géométrique qui pérennisera leur couronne ou du moins pourra y prétendre. De fait, Richard III trahit si facilement, si naturellement et si couramment que la rupture d'allégeance, celle qui procède du Shakespeare médiéval, semble paradigmatiquement mise à mal. À force de se banaliser par les soins de Richard, la trahison se dissout en ruse, et elle est donc rabattue sur la sphère de la cratopolitique

par un machiavélien officiel. Au contraire d'Hamlet, Richard III n'est pas un sujet baroque puisqu'il se situe absolument et résolument du côté du mal. Mais il n'est rien dans cette cratopolitique dont il est l'officiel vecteur qui relève de cette conflictualité plastique et impénitente où Deleuze voudrait précipiter la figure de Gloucester. L'action se juge au résultat. En première instance, Richard III est le plus efficace des cratopolitiques. En deuxième instance, il est abattu comme Mac Beth par une coalition. Qui est Richard III ? Comme le dit Lady Anne, c'est un porc-épic. Gloucester est l'oint du seigneur et Gloucester est une gargouille. Il est la cosmopolitique toujours réaffirmée, sous la forme paradoxale d'un porc-épic mais il est aussi la contingence incarnée, sous les espèces d'un souverain légitime tombé de sa monture¹²².

109 En revanche, il est clair qu'avec Carmelo Bene qui est pionnier dans ce domaine, et non point avec Howard Barker, prisonnier d'une forme dramatique élaborée où le néo-artaudisme n'attente pas aux catégories du drame, nous sommes confrontés aux premières irruptions de la performance dans l'art théâtral institutionnel, sous les espèces d'un narcissisme passablement échevelé. (De sorte que le sujet obscène, défini par son « excès du désir¹²³ », est ici mis en valeur au sein d'un gynécée shakespearien aussi artificiellement recomposé que par Normand Chaurette). Deleuze ne dispose pas de cette catégorie, ou la masse critique n'est pas atteinte pour qu'il en use dans ce contexte, lorsqu'il déclare non sans raison évidemment : « L'homme de théâtre n'est plus auteur, acteur ou metteur en scène. C'est un opérateur¹²⁴. » Opérateur vaudrait ici pour performeur si l'on rapproche de nous Carmelo Bene, mais à preuve sans doute qu'une dramaturgie performative se greffe ici très synthétiquement sur un texte dramatique, la pièce est réduite en volume mais littéralement aussi peu réécrite qu'une tradadaption menée sous l'égide d'un metteur en scène. Et il n'est rien dans les commentaires, didascalies profuses accumulées par Carmelo Bene autour de cette scène canonique, celle où Richard conquiert Lady Anne à même le cadavre de son mari, que le texte shakespearien ne puisse engendrer de lui-même, à partir d'une solide exégèse herméneutique mené par le critique, le dramaturge ou le metteur en scène.

La maladie d'Éros

110 Dans les années soixante-dix, le désir est roi, et cela mène à toutes les transgressions joyeuses et utopiques comme à toutes les expériences néo-sadiennes, mais avec les années quatre-vingt Éros tombe malade. Et Cupidon traîne donc après lui son arc affaissé. Avec les années quatre-vingt, l'hédonisme post-soixante huitard, déclaré pleinement autonome, se retrouve orphelin des idéaux et des utopies qui l'avaient nourri au cours de la décennie précédente. À l'époque où Barker célèbre encore paroxystiquement le désir transgressif d'une reine néo-élysabéthaine, Botho Strauss diagnostique avec *Le Parc* l'anémie du désir en Occident. D'un côté, la population du parc semble suivre les lois d'un hédonisme généralisé, propre à une société de loisirs, individualiste et frondeuse, coupée du sacré et tentée par le cynisme. De l'autre, alors que l'on consomme joyeusement à tous les étages de ce nouveau rêve, celui des dieux comme celui des hommes, le désir se dépeint lui-même comme émiété et moribond.

111 Dans la comédie de Shakespeare, bel édifice pyramidal s'étageant sur pas moins de quatre niveaux, des dieux aux gens du peuple en passant par les rois et les aristocrates, une simple dispute de comédie entre Obéron et Titania s'étend à

l'ensemble du cosmos et le dérègle en totalité. Toutefois la vitalité amoureuse des dieux et des hommes n'est nullement atteinte par la crise, une simple épreuve initiatique en fait, et, finalement, Obéron et Titania bénissent en catimini une quadruple nuit de noces, incluant leur remariage de fait. Selon Obéron décrit par Botho Strauss, la Titania des années quatre-vingt devrait faire « en sorte que (leur) apparition ait plus d'effet sur les citadins. Car (leurs) éternelles disputes affaiblissent trop (leur) éclat¹²⁵. » Dans *Le parc*, ce couple de dieux faméliques en est donc réduit à s'exhiber sexuellement devant les hommes et les femmes, officiellement dans l'espoir de redonner une substance à la sexualité humaine diminuée, mais on s'aperçoit rapidement que les dieux sont conçus à l'image de l'homme même s'ils se le cachent à eux-mêmes. Ces dieux, qui sont aussi l'homme et la femme incarnés, manquent de sexe et de libido à l'instar de leurs ouailles. Et ils sont donc forcés de se montrer nus aux hommes pour se prouver à eux-mêmes qu'ils sont sexués et ont encore des désirs, forts de ce prétexte de renforcer et de rétablir celui-là même des créatures humaines.

112 Si le désir perd de sa substance et la sexualité de sa force, alors le mécanisme mimétique du désir humain se renforce et se crispe, pourrait-on dire, à proportion de cet affaiblissement. C'est un rééquilibrage assez logique, mais la solution est peut-être pire que le problème. Telle est bien l'hypothèse que l'on pourrait faire avec René Girard sur *Le parc* via celles qu'il émet sur *Le songe*. Selon lui, la pièce de Shakespeare démonte le mécanisme de la rivalité mimétique d'une manière particulièrement claire et implacable, de sorte que les quatre amoureux qui en subissent les effets passent une nuit dantesque à leur point de vue, même si elle est plaisante à celui du spectateur. Démétrius se détournant initialement d'Hélène pour désirer Hermia, les unions prévues au départ se dérèglent cataclysmiquement, au sein de ce quatuor fondateur que Botho Strauss ramène à un simple trio mimétique, puissamment illustratif des théories girardiennes. L'acte I du *Parc* s'achève sur une longue scène à trois dont le titre est hautement significatif : « Ça marche¹²⁶ ». Comme l'indique René Girard, les sujets désirants désirent un même objet, sans savoir que leur désir est conditionné non par l'attractivité intrinsèque de l'objet (qui est illusoire) mais par le désir de l'autre. L'autre, ce médiateur de mon désir, me porte à croire que je désire l'objet parce qu'il est désirable, alors que je désire cet objet parce que le médiateur, lui, le désire. Démétrius cesse donc de désirer Hélène pour désirer Hermia, dans la mesure où Lysandre désire Hermia et pas Hélène, et il se met à désirer à nouveau Hélène parce que Lysandre, victime du suc d'amour déposé sur ses yeux, désire Hélène. Ces quatre-là illustrent un mécanisme dont ils n'ont pas conscience et sont persuadés qu'ils aiment, chaque fois, parce que l'objet de leur amour est en soi aimable. Dans cette véritable étude dramatique de l'acte I qui se décline en sept séquences non numérotées, Georg, Wolf, Helen s'entendent à demi-mot pour mettre en branle un mécanisme du désir mimétique conscient de soi, de sorte qu'il s'en trouve dénudé jusqu'à l'os, sans pour autant perdre de son efficacité et de sa persistance. Si Georg présente Helen à son ami Wolf, c'est bien évidemment pour que ce dernier soit le médiateur nourricier de son désir pour elle, d'un désir pour elle qui, sinon, s'éteindrait. Le recours au médiateur est d'ailleurs si impérieux que le sujet désirant, toujours selon Girard, ne peut plus se séparer de son médiateur. Et il finit donc par le désirer plus encore que l'objet officiellement aimé, dans la mesure où il conditionne la perpétuation de son désir pour l'objet. Les conclusions que tire Georg de ce ménage à trois sont positivement sans appel et il les communique à Helen en ces termes : « Mais, n'est-ce pas, si ça marche entre toi et lui et si ça marche entre lui et moi, la logique des sentiments veut qu'entre toi et moi

—¹²⁷ ». Il n'est rien dans cette conclusion, véritable syllogisme du désir mimétique, qui se rapporte romantiquement au couple formé par Georg et Hélène, ni rien touchant à l'amour spontané qui serait né entre eux, et, lorsqu'on arrive au couple et donc au « toi et moi », la phrase intimidée s'étrangle, face à cette terrible vérité du désir triangulaire, négateur de toute essence désirable. Il n'est question que du rapport qui unit, d'une part, le médiateur et l'objet, et, d'autre part, le sujet et le médiateur : manière indirecte de dire que l'amour n'a pas d'autre substance que mimétique, et donc pas de substance du tout, à moins de considérer qu'il soit de la même étoffe que les rêves.

113 Avec cet opus majeur, nous saisissons là l'essence même de la réécriture totalisante conçue comme reprise : selon Girard, *Le songe* scrute comme nulle autre œuvre de Shakespeare le mécanisme insidieux de la rivalité mimétique, alors que les artifices de la comédie permettent de rétablir, au dénouement officiellement heureux, un certain mensonge romantique et, par là même, de rassurer le spectateur, confronté aux violents désordres du désir, sur la *désirabilité* transcendante de l'objet. Dans la mesure où trois des protagonistes du carré amoureux de départ s'entendent quasi consciemment et quasi programmatiquement pour alimenter à flux constants cette rivalité, la pièce de Botho Strauss donne un tour d'écrou à cette loi girardienne déduite de Shakespeare, mais, en un autre sens, Botho Strauss démasque cette vaste anthropologie mimétique qu'enrobe donc un dénouement lénifiant, purement de façade. Selon René Girard, Shakespeare masque et démasque à la fois le désir mimétique et Botho Strauss fait de même, démasquant et masquant, lorsqu'il réécrit Shakespeare. C'est une reprise, à l'aune d'une histoire propre, mais cela reste une reprise, donc investie d'une certaine transhistoricité lors même qu'elle se commet dans l'espace historique des années quatre-vingt. Et l'on comprend pourquoi Botho Strauss affecte d'être réécrit par Shakespeare lui-même et pourquoi ses propres personnages d'aujourd'hui sont « soumis au charme magique d'une très ancienne, d'une insondable comédie¹²⁸. » Selon Girard, Shakespeare avait prévu que nous puissions, si du moins nous supportions cette mise à nu, ôter au diagnostic cruel du *Songe* son maquillage rassurant. *Le Parc*, c'est donc l'actualisation brutale du *Songe* en ce qu'il désigne la violence du désir mimétique sous la gangue de la comédie, craquelée ici parce que le sexe sacré est perdu. Bien évidemment, il faut à la fois relativiser et refonder les théories girardiennes à l'aune de l'Histoire, lors même qu'elles se prétendent en partie anhistoriques ou purement anthropologiques. Et si *Le Parc* démasque la comédie, c'est que le désir de l'époque est faible. Lorsque le désir humain était fort de l'humanisme naissant, fort de toute une civilisation expansionniste qui amorçait au xv^e siècle sa domination sur le monde, il avait capacité à vivre pleinement comme à vaincre joyeusement le désordre mimétique, et donc à le baillonner (finalement) sous le masque triomphant et réconciliateur de la comédie. Alors que l'homme s'effondre comme parangon des animaux et construction obsolète des sciences humaines, qu'il se conçoit lui-même comme une marchandise fabriquée en série, le désir n'est plus à même de maintenir close la boîte de Pandore de la rivalité mimétique, sauf à nourrir un certain cynisme contemporain qui le traiterait comme une énergie ordinaire, un carburant anéthique où n'entrerait plus ni éthique du désir, ni désir d'éthique¹²⁹.

114 Du *Songe* au *Parc*, la royauté d'Athènes et les commerçants d'Athènes ont significativement disparu, car les rois et les couches populaires ont été fondus dans une vaste classe moyenne. L'une comme l'autre des catégories de population subsistantes, ces bobos avant la lettre et ces dieux dans le vent qui échangent donc entre eux leurs caractéristiques, sombrent donc dans la mercantilisation du sexe.

Georg trafique et manipule, tel un capital affectif gérable et constant, une rivalité mimétique qui n'a plus rien de sacré, ni même de mystérieux. Obéron et Titania, après avoir exhibé leur sexe en vain, en font un objet de commerce entre les humains. Titania sert donc de modèle à une série de miniatures, commercialisées tels des santons post-modernes ou des tamagochi érotiques, et, sous le nom de Cyprien, Puck est un artiste mandaté par son commanditaire, Obéron, pour usiner *ad libitum* les statuettes de la déesse. En une contradiction très pasolinienne, Cyprien-Puck est à la fois un serviteur du pouvoir et un poète maudit, supplicié sur une place, au lieu de cette plage d'Ostia où l'auteur de *Salo* trouva la mort sous les coups des fascistes.

115 Lorsqu'il réécrit *Titus Andronicus*, Botho Strauss ne procède pas si différemment, alors même que nous passons de la plus joyeuse comédie de Shakespeare à sa pièce la plus sanglante, de sorte que l'auteur du *Parc* et de *Viol*¹³⁰ aura réécrit Shakespeare en ces deux pôles extrêmes. D'un côté, rien ne saurait outrepasser en violence les actes originels de *Titus Andronicus* mais, de l'autre, leur transposition dans un cadre médiatique les fait redoubler de violence avec cette surexposition, comme si la représentation donnait une sorte d'imprimatur aggravé à la chose shakespearienne, déjà violente en soi. Et si dans *Viol*, Lucas est couronné empereur, en jeune lauréat d'une émission de télévision, au lieu que Lucius, avatar archaïque de Fortinbras, accède au pouvoir dans *Titus Andronicus*, alors notre civilisation n'a rien à envier à la violence des Romains revus par les Élisabéthains. Botho Strauss reprend donc Shakespeare et ne se l'approprie pas. Malheur à la ville dont le prince est un enfant et à qui la Rome d'aujourd'hui offre sa gouvernance dans le cadre d'un jeu télévisé. C'est la véritable *Schändung*¹³¹ du texte et sa plus grande violence, que la violence ne relève plus que d'un jeu simulé et virtuel, de sorte que *Viol* égale bien en violence *Titus Andronicus*.

Désir et politique

116 Au sortir des années quatre-vingt, l'éthopolitique ne peut se ressaisir et se refonder que par une critique raisonnée du désir, au sens où le désir est le territoire premier ou dernier du sujet contemporain, et où les transgressions de la libido se sont assagies, au rythme même du mercantilisme ambiant dénoncé par Botho Strauss. Tout comme il aborde le sujet politique avec humilité dans *Moi, Banquo*, Tim Crouch aborde le sujet désirant avec *Moi, Fleur des pois* et *Moi, Caliban*. Dans son étude de trois volets du cycle *Moi, Shakespeare*, Déborah Prudhon nous démontre que le théâtre pour adultes et le théâtre jeune public de cet auteur majeur de la scène britannique convergent en une même dramaturgie, accordant au spectateur, acteur de la représentation et citoyen en action, un rôle actif et déterminant. Même s'il y a de la politique dans le désir et du désir dans la politique, il est clair que les deux volets de *Moi, Shakespeare* consacrés à la toute petite enfance se concentrent sur la naissance du sujet désirant : l'un est Caliban, sujet asexué¹³² et politico-désirant, l'autre est Fleur des Pois, sujet asexué et féérico-désirant. Avec *Moi, Fleur des Pois*, Tim Crouch aborde le personnage secondaire le plus improbable de tout le corpus shakespearien et, sans qu'il y ait ici référence à Deleuze, on peut dire que Fleur des Pois est bien une conscience en devenir minoritaire face à la grande pyramide sexuelle du *komos* : celle des adultes. *Moi, Fleur des Pois* la pièce est à la fois un sequel et un récit onirique et rétrospectif. Ce petit elfe aux ordres de Titania parvient sur les lieux du désir alors que la pièce est pratiquement terminée. Il participe donc comme tous les esprits, fées ou elfes, à cette grande opération de sanctification du

désir, où Girard voit l'habile et merveilleuse censure de la violence mimétique. Il est en tout cas le témoin perplexe de la sexualité des adultes, à laquelle il ne comprend rien, et son immaturité désirante d'enfant oscille entre deux pôles. D'une part, il développe un déni pré-génital de cette sexualité et il partage donc, avec un public d'enfants interpellés dans le spectacle, une prude moquerie pour les gens mariés, et ce alors même que se touchant les yeux avec le suc, il tombe amoureux d'une spectatrice dans la salle. D'autre part, il fait des cauchemars qui associent notamment la rencontre avec une abeille, vecteur de la fécondité, à une angoisse de mort, manière de signifier que la sexualité infantile n'est nullement une non-sexualité et qu'elle fait assez tôt l'expérience de l'ambivalence. Ce quadruple et énorme mariage, qui implique donc toutes les sphères du réel et de la société, n'est-ce pas au fond une énorme scène primitive aux yeux de cet enfant ? Alors même que le héros n'est qu'un enfant, la pièce se ressourc donc au fond trouble et inquiétant¹³³ de la comédie originelle, de ce rêve dont Hippolyte nous précise bien dans *Le songe d'une nuit d'été* qu'il est « substance tangible¹³⁴. » Ce fond trouble n'est pas relié à une certaine crise de civilisation, décrite par Botho Strauss, et il s'agit simplement pour une conscience en formation d'accepter, de formuler, d'articuler et de célébrer les arcanes de l'inconscient et du désir. C'est pour le désir un roman de formation. À l'intérieur de ce quintet, par le biais du langage qui fait de nous des êtres parlants, donc des êtres tout court, on ne peut s'empêcher de relier le moi le plus infantile au moi le plus mûr. Et il faut bien que Fleur des Pois souffre d'un vaste trou de mémoire pour que Cinna (le poète) écrive. Il faut bien que Fleur des Pois ne fasse que rêver sa mort pour que Cinna nous fasse écrire la sienne. Il faut bien désirer, ou commencer à désirer, pour devenir un être pleinement politique. On mesure en tout cas ce qui change, de l'excès de désir carmelo benien ou barkerien des années soixante-dix, à cette critique kantienne et sereine du sujet désirant, saisi par Tim Crouch dans son ambivalence originelle, en passant par cette crise du sujet désirant qui éclôt dans les années quatre-vingt avec Botho Strauss.

117 Hamlet ne faisait pas ses délices de l'homme, mais il était de cette époque où l'espèce humaine se trouvait située au centre de l'univers alors même que la terre allait cesser d'occuper officiellement le centre du cosmos, et, à moins que nous cessions totalement d'être des hommes, nous ne cesserons pas de réécrire Shakespeare, non parce qu'il serait notre contemporain, mais tout simplement parce que nous sommes encore les siens.

118 Avec sa vaste territorialité politique, le texte shakespearien ne saurait être épuisé comme terrain d'affrontement et théâtre de l'*agon*. Référons-nous au lien complexe et ambivalent entre une ancienne puissance coloniale et son ancienne colonie qui s'affirme dès le milieu du dix-neuvième siècle et que résume Jennifer Drouin en des termes tout à fait parlants : « En Inde, alors, le système éducatif usait de Shakespeare comme d'un vecteur de la colonisation, tandis que la culture populaire en usait comme d'un vecteur de la résistance à cette même colonisation¹³⁵. » Entre colons et autochtones, Shakespeare est un terrain d'affrontement à double sens et à double tranchant, mais au temps militant d'un Césaire, rien n'empêchait qu'il fût le creuset des luttes universelles.

119 Racisation d'aujourd'hui versus négritude d'hier... Comme celui d'autres corpus littéraires, l'avenir des réécritures shakespeariennes est fonction du violent conflit qui s'envenime actuellement entre l'universalisme et l'identitarisme. Les universalistes sembleraient tolérer, accepter, voire soutenir toutes les expressions

minoritaires au nom même de la tolérance universelle, mais ils ne peuvent en réalité que nier le point de vue adverse. Car ils relativiseront nécessairement les affirmations identitaires chez ceux qui les mettent en avant, puisque selon eux, les droits de l'homme englobent nécessairement tous les hommes, en dépit de leurs différences identitaires affirmées. Et, en face, au point de vue des identitaires, la doctrine universaliste n'est qu'une doctrine identitaire honteuse, qui camoufle son statut majoritaire et sa nature d'opresseur sous un paravent idéologique d'universalité dont les identitaires battent en brèche l'objectivité et dénoncent l'imposture historique. En somme, l'identitaire dit à l'universaliste : vous êtes nécessairement identitaire alors que vous le niez, tandis que l'universaliste dit à l'identitaire : vous êtes nécessairement universaliste alors que vous le niez. Et chacun accuse donc l'autre d'être un idéologue, c'est-à-dire de nier la réalité au profit d'un corps de doctrine autonome, fondée sur la dénégation du réel, donc de l'autre.

120 Dans son article fondateur des théories intersectionnelles comme de la politique identitaire, Kimberlé Crenshaw distingue bien deux formulations ou deux prises de position que chacun peut aisément comprendre et qui sont effectivement aux antipodes l'une de l'autre. Soit on dit : « Je suis noir » et on s'arrête là, soit on dit : « Je suis une personne et il se trouve que je suis noir ». La première formule se rattache à l'identitarisme et la deuxième à l'universalisme. La première est conforme à une certaine politique identitaire, de combat et de résistance, mais on conçoit qu'elle enveloppe alors des enjeux ontologiques et éthiques plus conséquents si, comme dit l'auteure, le sujet identitaire « s'empare de l'identité socialement imposée pour y amarrer fortement la subjectivité¹³⁶ », en sorte que l'identitaire procède ainsi à « une affirmation positive de l'identification personnelle¹³⁷ ». La formule semble embarrassée mais elle embarrasse tout le monde, y compris son auteure qui perçoit bien qu'entre l'intersectionnalité, qui peut passer pour une simple grille d'analyse sociologique, et la politique identitaire qui suppose une *réduction* non pas strictement militante mais essentielle à une identité, il y a un véritable saut ontologique. D'une universalité acquise *a priori* à une identité ontologiquement déterminante *a posteriori*, l'identitaire s'éloigne sans billet de retour de cet universalisme dont, selon les universalistes, chacun est irrémédiablement doté car il est être humain.

121 Que reste-t-il aujourd'hui de plus incontestable dans le corps de doctrines dérivées de l'universalisme des Lumières ? L'universalité sans concept du jugement esthétique, tel que formulé par Kant dans sa *Critique du jugement*, et dont est encore aujourd'hui lointainement déduite la sanctuarisation de l'art face à l'idéologie, comme son refus propre d'être indexé sur les intimations de la morale ou les diktats de la politique. C'est beau, dit du *Marchand de Venise* l'interprète de *Schylock* alors qu'il entend bien dépeindre un Schylock repoussant, que cette peinture outrée convienne ou non à tel ou tel public. Qu'il soit sur scène maquillé ou pas, barbu ou glabre, costumé ou pas, perruqué ou pas, affublé d'une dentition ridicule ou avec les dents naturelles de l'acteur, Schylock participe de cette beauté globale de l'œuvre qui peut encore et toujours faire scandale. Mais partie intégrante d'une œuvre d'art, dont l'auteur est le plus grand auteur de tous les temps, il est à prendre ou à laisser. Le judaïsme de Wesker, tel qu'il s'exprimait dans *Schylock*, était universaliste. Sur le mode d'un judaïsme identitaire, d'aucuns prétendront au contraire avec Marcia T. Berman que la pièce est une construction idéologique antisémite qui repose sur l'imposture universaliste d'un groupe multi-identitaire dominant à l'époque : celui des Chrétiens blancs mâles et aisés.

122 Donc rien n'interdit de supposer qu'en fonction des injonctions de tel ou tel

identitarisme, adossé à tel ou tel annulationnisme, Shakespeare soit expurgé lors même que l'entreprise de réécriture, à son zénith artistique, est moins censure, bien évidemment, révision ou appropriation, que reprise totalisante, et n'a en réalité que peu à voir avec l'adaptation scénique des années soixante-dix ou quatre-vingt. Et la recréation de l'original ne va pas sans son essentielle remise en jeu, au point qu'un très grand shakespearo-récrivain, Botho Strauss, aura pu prétendre avec une humilité mi-jouée, mi-sincère, être réécrit en sous-main par Shakespeare lui-même¹³⁸. Entre annulationnisme et identitarisme, l'avenir des Shakespearo-récrivains demeure incertain et se joue dans un cadre plus large encore que celui de l'aporétique conflit qui se dessine actuellement entre identitaristes et universalistes : celle d'une liquidation de cet humanisme dont est tributaire le deuxième Shakespeare et qui entraînerait donc, par effet-domino de part et d'autre du triptyque, l'écroulement du Shakespeare, médiéval certes, fort éloigné de nous et politiquement désuet, et du troisième Shakespeare, encore assez proche de nos sensibilités, comme en témoignerait encore l'infusion généralisée du baroque dans l'art contemporain. Dès lors que l'ordre transhumaniste se fonde sur la sursingularité d'un individu augmenté, potentiellement immortel, donc sur une biopolitique et non plus sur une éthopolitique, l'œuvre de Shakespeare s'éloigne effectivement de nous et nous nous éloignons d'elle. Lorsque nous serons devenus des cyborgs, nous n'aurons plus besoin de réécrire Shakespeare, mais au fond de quoi aurons-nous encore besoin ? C'est la question.

Notes

1 Georges Poulet, *Les chemins actuels de la critique*, Christian Bourgois, 10/18, 1968, p. 406.

2 « Le devoir de traduire », entretien entre Antoine Vitez et Georges Banu, *Théâtre public*, n° 44, mars-avril 1982, p. 7.

3 Jorge Luis Borges, *L'auteur et autres textes*, coll. l'imaginaire, Gallimard, 1982, p. 89-91.

4 Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*, in *Œuvres 1*, Paris, Gallimard, 2000, p. 247.

5 Thèse d'autant plus étayée par le dernier livre de Jean-Pierre Richard, *Shakespeare pornographe*, (Paris, Presses de l'ENS, 2019) qui nous démontre, exemples fort probants à l'appui, que telle ou telle scène de Shakespeare est savamment cryptée, et se dédouble donc en une scène manifeste de délibération, de décision et d'action, et en une autre scène latente qui figurera en détails un coït homosexuel ou hétérosexuel.

6 « Le devoir de traduire », Entretien de Georges Banu avec Antoine Vitez, *Théâtre/public*, mars-avril 1982, p. 7.

7 Le terme de tradadaptation, déjà attesté, semble assez opératoire, pour ce qui est d'appréhender des versions intermédiaires entre traduction et adaptation.

8 William Shakespeare, *Le Roi Lear*, Saint-Etienne, La comédie de Saint-Étienne, 1976, p. 32.

9 *Ibid.*, p. 80.

10 *Ibid.*

11 Comme, les analyses de Jean-Pierre Richard permettent de l'établir, le prologue livre au spectateur différentes clés pour appréhender l'obscénité généralisée de la pièce. Comme si le prologue était une sorte d'aboyeur pornographique, assurant au public qu'il va en avoir pour ses désirs graveleux même si, au final, il assistera aussi à un double suicide. En ce sens, il répond à l'épilogue, la gigue endiablée qui conclut toujours les représentations pour décréter que, quel que soit le nombre de morts sur le plateau, le théâtre demeure une fête.

12 Le terme est revendiqué par le duo dans toute son acception néo-mallarméenne.

13 Gervais Robin, d'après William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Paris, Actes Sud-Papiers,

1986, p. 16.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.* Ruby Cohn distingue une première catégorie qui impliquerait seulement coupure et correction et qui nous semble assez anecdotique, voire peu pertinente.

16 Ruby Cohn, *Modern Shakespeare offshoots*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 3-4. La partition entre adaptation et réécriture recoupe donc plus ou moins les deuxième et troisième catégories proposées par Ruby Cohn : adaptation et transformation.

17 « I have done the deed. », William Shakespeare, *Mac Beth*, Oxford, The Oxford Shakespeare, 2005, p. 976.

18 Elisabeth Angel-Perez et François Lecercle, Introduction in « La haine de Shakespeare », Paris, PUPS, 2017, p. 7.

19 Cette lacune sera forcément comblée un jour ou l'autre.

20 Ducis, *Le Roi Lear*, Edition de 1783, Hachette livre, BNF, VI.

21 *Ibid.*

22 En les termes de Ruby Cohn, ce serait une transformation partielle et partiale.

23 Jennifer Drouin, *Shakespeare in Quebec: Nation, Gender and Adaptation*, University of Toronto press, 2014, p. 64. Ce capital socio-politique est, dans l'optique d'une politique identitaire, un capital du même nom.

24 *Ibid.*, p. 47. Toute appropriation est donc aussi réappropriation.

25 Yves Sioui Durand & Jean-Frédéric Messier, *Hamlet-Le-Malécite*, manuscrit version 3.2, p. 16.

26 Avec *Quartett*, Müller a dévoré et recraché Laclos sur le même mode.

27 Le terme peut être ici adjectif ou substantif.

28 Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, *op. cit.*, p. 76.

29 Heiner Müller, *La mission*, Paris, Minuit, 1982, p. 18.

30 Ce sont les deux sens opposés du mot révolution, de sorte qu'il n'est aucun terme qui contienne à ce point deux sens contraires l'un à l'autre.

31 Selon la formule de Bruno Tackels.

32 Laquelle tend à devenir présentation si l'on en croit le dernier ouvrage de Jean-Frédéric Chevalier, *Le théâtre du présenter*, Strasbourg, Circé, 2020.

33 Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral*, Le méjan, Actes-Sud, coll. Apprendre, 2018, p. 28.

34 Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise », *Études théâtrales*, 2007/1, n° 38-39, p. 17.

35 *Évangile selon Saint Jean*, Le livre de poche, 14.6, p. 174.

36 Rien n'est plus archaïque que tout ceci, mais rien n'est plus mis en valeur que tout ceci dans *Hamlet-Machine*.

37 William Shakespeare, *Le Roi Lear*, Strasbourg, Circé, 2016, p. 81.

38 Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, p. 17.

39 Dans *House of cards*, Frank Underwood serait donc l'avatar de *Richard III*, partageant à ce point avec le spectateur le détail de ses entreprises criminelles et les étapes de son ascension, qu'il le transforme en un jouisseur lucide et embarrassé de la fable.

40 Pascale Drouet, Philippe Grosos, Introduction, in "Shakespeare au risque de la philosophie", Paris, Hermann, 2017, pp. 5-8.

41 Il va sans dire que nous n'entendons cosmopolitique ni au sens stoïcien, ni au sens kantien, et que la cosmopolitique n'a rien à voir ici avec ce qu'on appelle le cosmopolitisme.

42 Platon, *Gorgias*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 161.

43 *Ibid.*, p. 274.

44 De sorte qu'il est n'est rien de plus « Renaissance » que les pièces romaines de Shakespeare.

45 Spinoza, *Éthique*, Paris, Seuil, coll. Points/Essais, 1999, p. 447. 449. Cette seule phrase

est pré-kantique.

46 *Ibid.*

47 Nous n'avons rien de commun avec les détracteurs de Simon Leys et les laudateurs du Kampuchea démocratique.

48 Alain Badiou, *L'éthique, essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993, p. 14.

49 *Ibid.*

50 Georges Orwell, *1984*, Paris, Folio, 2002, p. 352.

51 *Ibid.*, p. 373.

52 Nous ne disons pas : le communisme et le nazisme mènent au totalitarisme. Nous disons simplement que le totalitarisme est la dernière forme sous laquelle s'est incarnée et appliquée la cosmopolitique, si l'on excepte évidemment la Corée du Nord.

53 Selon l'expression d'Hélène Carrère d'Encausse.

54 Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, Paris, Minuit, 1985, p. 69.

55 Kott Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Payot, 1978, p. 46.

56 William Shakespeare, *Hamlet*, Lille, La Fontaine, 2003 p. 31.

57 *Ibid.*, p. 23.

58 *Ibid.*, p. 14.

59 *Ibid.*, p. 39.

60 *Ibid.*

61 Jan Kott. *op. cit.*, p. 44.

62 *Ibid.*, p. 38.

63 Auteur inspiré par le brechtisme et l'expressionnisme allemand, Arthur Adamov est pour faire court un büchnérien et pas un shakespearien. Le paradigme du gueux, du proscrit ou du lumpen-prolétaire, le passionnera toujours plus que celui du Roi, et il n'est pas évident de réécrire Shakespeare au seul moyen de ses gueux.

64 La dérision se nourrit d'une idéologie du nihilisme, pas le comique qui vise à la production, axiologiquement neutre, de l'hilarité.

65 Pierre Temkine, *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*, Berlin, Matthes & Seitz, 2008.

66 Tom Stoppard, *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, Paris, Seuil, 1967, p. 16.

67 *Ibid.*, p. 107.

68 *Ibid.*, p. 82.

69 *Ibid.*, p. 28.

70 *Ibid.*, p. 112.

71 Adorno a vivement critiqué les Lumières, mais Edward Bond combine rousseausisme et adornisme.

72 Edward Bond, *Bingo*, Paris, L'Arche, 1994, p. 9.

73 Edward Bond, *La trame cachée*, Paris, L'Arche, 2003, p. 153.

74 Edward Bond, *Bingo, op. cit.*, p. 53.

75 William Shakespeare, *Hamlet*, La Fontaine, 2003, p. 43.

76 Tout comme Edmond se refuse à croire sa nature indexée sur les astres, il voudra à l'agonie faire le bien contre sa propre nature, en une double posture éthico-ontologique assez paradoxale. C'est un sujet baroque, au moins aussi saisissant qu'Hamlet, qui se débat dans le carré du même nom, mais s'il échoue à faire le bien puisque Lear et Cordélia meurent, c'est signe qu'il lui faut regagner, par sa mort, le troupeau des gargouilles médiévales.

77 Le capital identitaire serait en passe de se substituer à la fameuse notion de capital social conceptualisé par Pierre Bourdieu.

78 Arnold Wesker, *Schylock*, texte français d'Anne Estienne et Raymond Gardette, « Variations contemporaines autour de Schylock » Coup de théâtre, RADAC, 2014.

79 *Ibid.*, p. 71.

80 *Ibid.*, p. 62.

81 *Ibid.*, p. 69.

82 *Ibid.*, p. 72.

83 La litanie des « Do we not ».

84 À l'opposé donc de la réécriture de Julia Pascal qui raccorde au contraire une représentation de la pièce de Shakespeare au point de vue d'une survivante de la Shoah.

85 Pour promouvoir le paradigme universaliste, Wesker a dû blanchir Schylock, tandis que pour analyser (et critiquer, sans doute) le paradigme identitaire, Leiren-Young a dû noircir Schylock.

86 L'expression est à mettre au crédit ou au débit de Mark Leiren-Young.

87 Mark Leiren-Young, *Schylock*, « Variations contemporaines autour de Schylock 2 », Coup de théâtre n° 28, RADAC, 2014, p. 210.

88 Faire disparaître entièrement une pièce de Shakespeare, compte tenu du nombre d'exemplaires papier et de fichiers qui la contiennent, relèverait effectivement de la gageure.

89 C'est la traduction la plus satisfaisante à nos yeux de ce qu'on appelle la « cancel culture », qui pourrait s'appliquer dommageablement à Shakespeare dès lors qu'on cessera d'appliquer à l'art un régime d'exception ontologique (lequel porte bien au-delà de ce qu'on appelle l'exception culturelle) et qu'on considérera une œuvre d'art comme une construction idéologique, ni plus ni moins, véhiculant le capital identitaire (ou les capitaux identitaires) de tel ou tel camp censément oppresseur face à tel camp censément opprimé, et inversement.

90 Entre ces deux pôles radicalement opposés, la réécriture de Julia Pascal apporte un intéressant moyen terme. Une survivante d'Auschwitz, Sarah, souhaite que la pièce n'eût jamais été écrite mais, pour autant, elle n'envisage pas qu'elle ne soit pas jouée, et encore moins qu'elle soit brûlée.

91 Ou, pour caricaturer, en termes historiques, Martin Luther King face à Malcom X.

92 Qui est en grande partie celle de Césaire, même si l'auteur du *Discours sur le colonialisme* a pu prendre ses distances avec la doctrine et l'appareil de parti.

93 Sony Labou Tansi, *La résurrection en rouge et blanc de Roméo et Juliette*, Acteurs Auteurs, n° 83, octobre 1990, p. 116. Le terme semble préfigurer celui plus récent d'écocide.

94 « Othello a toujours été féconde en adaptations et réécritures post-coloniales », Claire Gail Chambers, « Aimer le maure » : postcolonial Artists write back to Shakespeare's Othello, *Postcolonial Interventions: An Interdisciplinary Journal of Postcolonial Studies*, Vol. 1, No. 2, 1, 30.06.2016, p. 1-39.

95 Djanet Sears, *Harlem Duet*, Toronto, Scirocco drama, 2008, p. 24.

96 C'est à partir de cet échantillon sociologique de population que Kimberlé Crenshaw a élaboré ses concepts connexes d'intersectionnalité et de politique identitaire.

97 Normand Chaurette, *Les reines*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991, p. 13.

98 Antonine Maillet, *William S.*, Montréal, Lemeac, 1991, p. 34.

99 *Ibid.*, p. 99.

100 David Greig a très fortement réfléchi à l'identité écossaise dans le sein du Royaume-Uni et de l'Europe, notamment au travers du personnage de John Law, décrit dans *The Speculator*, Londres, Methuen, 1999. Il n'empêche que sa pièce est un schème transhistorique ou trans-géographique, qui peut s'appliquer à de multiples situations néo-coloniales.

101 Rodrigo Garcia, *Roi Lear*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 13.

102 La coalition internationale devait l'emporter contre Saddam Hussein.

103 David Greig, *Dunsinane*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, p. 79.

104 *Ibid.*, p. 279.

105 Rodrigo Garcia, *op. cit.*, p. 11.

106 William Shakespeare, *Le Roi Lear*, *op. cit.*, p. 13.

107 On peut dire aussi que, contrairement à Bond, Tim Crouch réécrit Shakespeare sans haine et sans crainte, en toute humilité en quelque sorte.

108 Tel est en résumé le système dramaturgique d'*Un chêne*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016.

109 De sorte que la tête que sort Banquo du chaudron, à la fin du monologue, pourrait aussi bien être la tête de Mac Beth que la sienne propre.

110 Lear prétend que les dieux tuent les hommes par jeu, mais rien n'indique dans Lear la présence divine ou luciférienne.

111 Le dernier héros de tragédie est donc tiré du chaudron des sorcières, tandis que le premier héros de roman sort de la machine à vapeur.

112 En d'autres termes plus crus encore, *Game of Thrones* peut-il faire réellement pendant à la première tétralogie de Shakespeare comme *House of cards* à *Richard III* ?

113 Yves Bonnefoy oppose la sentence d'Hamlet « Readiness is all. » à celle d'Edgar « Ripeness is all. » dans sa préface à sa traduction d'*Hamlet*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978.

114 Le roman est optimiste, au point qu'il se termine sur le rituel joyeux qui concluait toute représentation au temps des Elisabéthains : une gigue.

115 *La tempête* est classé parmi les comédies dans le folio de 1623.

116 Margaret Atwood, *Graine de sorcière*, Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons, 2019, p. 58.

117 Au chapitre des réécritures partielles qui ne peuvent faire reprise, il conviendrait sans doute d'ajouter l'édification qui est tout au plus altération.

118 Au départ des ateliers théâtre, tous les prisonniers veulent jouer ce rôle.

119 Tel le Casca de Gertrud, qui serait donc ici un rescapé dérisoire de la romanité shakespearienne et de la cratopolitique.

120 Howard Barker, *Gertrud (Le cri)*, Paris, Théâtrales, 2009, p. 18.

121 Une combinaison constante et soutenue de force et de ruse, de la vertu du lion et de celle du renard.

122 Richard III n'est pas du tout un sujet baroque, et, comparé à Edmond qui est d'une stupéfiante modernité, il ne démontre aucune subjectivité de crise. Sa modernité tient à son brechtisme avant la lettre. Ce que retient de Gloucester une réécriture tout à fait passionnante déjà citée, celle de *House of Cards*, c'est l'épicisation en continu du personnage.

123 Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 10.

124 *Ibid.*, p. 89.

125 Botho Strauss, *Le parc*, Paris, coll. Le manteau d'Arlequin, Gallimard, 1986, p. 16.

126 *Ibid.*, p. 27.

127 *Ibid.*, p. 34.

128 *Ibid.*, p. 11.

129 Lorsqu'on songe aux grandes héroïnes de Botho Strauss, de Lotte de *Grand et Petit* à la Marie Steuber du *temps et la chambre*, (personnage joker et personnage éponge) qui ne sont qu'imitation, on se dit que *Le Parc* occupe une place centrale dans l'œuvre, constituant un art éthico-poétique que l'auteur n'aura pu systématiser qu'en réécrivant Shakespeare.

130 Botho Strauss, *Viol*, Paris, L'Arche, 2006.

131 Le vocable originel est polysémique et fort délicat à traduire.

132 Pour traduire dans ce contexte particulier le terme asexué de « fairy », le terme d'elfe nous a paru le plus judicieux car il est neutre sexuellement. Sinon, la plupart des passages traduits de Shakespeare reprennent notre traduction à paraître chez Circé. Nous renvoyons à la postface du traducteur pour plus d'éclaircissements sur la traduction des noms des artisans, dont celle de Bottom par Anus.

133 Selon mains et fins esprits, de Cavell à Girard, *Le songe* est plus sombre que comique.

134 L'expression d'origine est « great constancy ». William Shakespeare, *Midsummer Night's Dream*, Londres, Bloomsbury, coll. The Arden performances, 2017, p. 166.

135 Jennifer Drouin, *op. cit.*, p. 24-25.

136 Kimberlé Williams Crenshaw, *Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur*, Paris, L'Harmattan, Cahiers du genre, 2005/2, n° 39, p. 51 à 82.

137 *Ibid.*

138 Rappelons que Botho Strauss est un parangon d'incorrection politique, et il n'est pas besoin de se référer à son essai polémique, *Le soulèvement contre le monde secondaire*, pour le rappeler. *Le parc* décrit Helen comme un personnage raciste et la Lavinia de *Viol* fait l'amour jouissivement avec le personnage qui l'a initialement violée.

References

Bibliographical reference

Jean-Marc Lanteri, "Réécrire Shakespeare aux xx^e et xx^{ie} siècles : un état des lieux", *Revue des sciences humaines*, 342 | 2021, 07-76.

Electronic reference

Jean-Marc Lanteri, "Réécrire Shakespeare aux xx^e et xx^{ie} siècles : un état des lieux", *Revue des sciences humaines* [Online], 342 | 2021, Online since 01 January 2023, connection on 20 February 2024. URL: <http://journals.openedition.org/rsh/463>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rsh.463>

About the author

Jean-Marc Lanteri

By this author

Du féminin au transgenre : *Lady Mac Beth* de Pamella Edouard et Gaspere Dori [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.

