

# ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Cilt: 12 Sayı: 68 Yıl: 2019  
www.sosyalarastirmalar.com  
Issn: 1307-9581



Volume: 12 Issue: 68 Year: 2019  
www.sosyalarastirmalar.com  
Issn: 1307-9581

Doi Number:  
<http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3820>

## LES MARQUEURS DE L'UNIVERSALISME SHAKESPEARIEN\* THE MARKERS OF SHAKESPEARIAN UNIVERSALISM

Şengül KOCAMAN\*\*

### Résumé

Les écrivains et auteurs de théâtre disposant d'une envergure leur permettant de rayonner dans le monde entier ne manquent pas; sans remonter jusqu'à l'Antiquité grecque ou latine, citons, en France: Molière, Racine, Corneille et, plus près de nous: Anouilh, Giraudoux, Ionesco, Camus, Sarraute, Sartre, Duras, etc. Il y a aussi, en Europe, les Brecht, Beckett, Dostoïevsky, Pirandello, Goldoni, Ibsen, etc. Comment expliquer qu'un seul de ces auteurs, à savoir Shakespeare, ait réussi la prouesse, à savoir s'imposer comme LE dramaturge par excellence de la mondialisation ?

Le théâtre de Shakespeare renferme, en effet, une palette de personnages, de sites et de coutumes empruntés aux quatre coins du monde, une palette comme on n'en trouve chez aucun de ses confrères. L'intérêt principal de ces "marqueurs" est qu'ils appartiennent à des sociétés souvent éloignées de l'Europe. Dans cet article, nous nous contenterons d'un rapide panorama des marqueurs les plus pertinents en question, qui constituent autant de points de fixation censés aiguïser l'intérêt des publics les plus divers.

**Mots clés:** Shakespeare, Macbeth, Elisabethain, Hamlet.

### Abstract

There is no shortage of writers and playwrights with a scale that allows them to shine around the world; without going back to Greek or Latin antiquity, let us quote, in France: Molière, Racine, Corneille and, closer to us: Anouilh, Giraudoux, Ionesco, Camus, Sarraute, Sartre, Duras, etc. There are also, in Europe, Brecht, Beckett, Dostoevsky, Pirandello, Goldoni, Ibsen, etc. How to explain that only one of these authors, namely Shakespeare, has achieved the feat that established himself as the playwright par excellence of globalization?

Shakespeare's theater contains, indeed, a palette of characters, sites and customs borrowed from the four corners of the world, a palette as one does not find in any of its confreres. The main interest of these "markers" is that they belong to societies often distant from Europe. In this article, we will content ourselves with a quick overview of the most relevant markers in question, which are all points of fixation intended to sharpen the interest of the most diverse audiences.

**Keywords:** Shakespeare, Macbeth, Elizabethan, Hamlet.

\* Résumé du chapitre "Pourquoi adapte-t-on un chef d'œuvre de William Shakespeare?" in *L'itinéraire Paradoxe d'Eugène Ionesco* de Şengül Kocaman.

\*\* Assoc. Prof. Dr., Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Bölümü, Fransız Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı, senkocaman1@outlook.com



Shakespeare est un auteur dit élisabéthain, ce qui remonte à une époque où le théâtre moderne se cherchait encore. À cela, il faut ajouter une langue anglaise plutôt difficile, qui pourrait être comparée au français archaïque d'un Clément Marot ou d'un Ronsard. Ajoutons-y le fait que le théâtre occidental est une activité peu usitée en milieux populaires et plutôt réservée à des catégories sociales ayant les moyens de se l'offrir. Et, pourtant, la mayonnaise a pris: l'adoption du théâtre de Shakespeare à travers le monde s'est toujours faite en deux phases consécutives ou alternatives: ce sont les pièces originales qui sont présentées tout d'abord à un public recherché, la plupart du temps par des sujets britanniques – commerçants, missionnaires, etc. – qu'on qualifierait d'expatriés, puis, dans un deuxième temps, des auteurs locaux procèdent à des traductions, voire à la réécriture complète de nouvelles pièces inspirées de l'auteur britannique, lequel, du coup, n'apparaît plus parfois que comme une référence lointaine, comme l'illustre abondamment la comédie musicale *West Side Story*. F. March rappelle à ce propos une formule de M. Duras :

*"Toute écriture n'est que réécriture", selon l'écrivain français Marguerite Duras. Terence Cave nous rappelle aussi que "l'existence d'un texte dépend principalement de la pré-existence d'autres textes plutôt que de phénomènes extérieurs à l'écriture". Jorge Luis Borges développe cette idée d'un "bibliocosm" où tous les livres fuient les étagères pour communiquer et échanger de manière à créer un énorme livre universel. (March, [En ligne] <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=188> (traduction assurée par nos soins)*

Un bon exemple de ces préoccupations artistiques a été soumis aux spectateurs dans le cadre du festival international londonien autour de Shakespeare dans une version de *Macbeth* dont la traduction française serait: *"Macbeth. Leïla et Ben: une histoire sanglante"*. La pièce est ainsi présentée sur le site du festival:

Un *Macbeth* de Tunisie, où le tyran maléfique de Shakespeare et sa femme se réincarnent dans un duo d'aujourd'hui tout aussi diabolique: Leïla et Zine Ben Ali. En combinant le texte de Shakespeare avec des extraits de film et du reportage, cette production interroge la manière dont les dirigeants arabes utilisent, possèdent et perpétuent le pouvoir. La vision de Shakespeare du mal et de la force des ambitions trouve une résonance nouvelle au milieu d'une culture de type mafieux. (<http://yearofshakespeare.com/#entries-africa> (traduit par nos soins)

Ce qui précède devrait aider à répondre à la question de la popularité des œuvres de Shakespeare: on peut raisonnablement spéculer sur le fait que le monde s'identifie à l'œuvre de cet auteur probablement parce qu'il s'y retrouve abondamment, l'œuvre jouant le rôle d'un miroir. En d'autres termes, si Shakespeare s'est si largement mondialisé, c'est parce qu'il avait anticipé le mouvement en mettant le monde au cœur de ses pièces. C'est ce que nous tenterons de démontrer dans cet article.

#### **A. Un théâtre mondialisé car reflétant le monde**

H. Suhamy prête à Alexandre Dumas cette appréciation du génie de Shakespeare:

*"Je reconnus que Shakespeare était aussi dramatique que Corneille, aussi comique que Molière, aussi original que Calderón, aussi penseur que Goethe, aussi passionné que Schiller. Je reconnus que ses ouvrages, à lui seul, renfermaient autant de types que les ouvrages de tous les autres réunis. Je reconnus enfin que c'était l'homme qui avait créé le plus après Dieu."* (Suhamy, 2005, 113-114)

Le théâtre de Shakespeare renferme, en effet, une palette de personnages, de sites et de coutumes empruntés aux quatre coins du monde, une palette comme on n'en trouve chez aucun de ses confrères. L'intérêt principal de ces "marqueurs" est qu'ils appartiennent à des sociétés souvent éloignées de l'Europe et qui ne peuvent que se sentir concernées par de telles apparitions ou évocations; pensons, par exemple, aux sorcières ou aux cannibales.

Dans ce qui suit, nous nous contenterons d'un rapide panorama des marqueurs les plus pertinents en question, qui constituent autant de points de fixation censés aiguïser l'intérêt des publics les plus divers.

**Amazones:** cette peuplade mythique était composée de femmes guerrières établies sur les bords de la mer Noire et dont les mœurs et coutumes sont décrites par Hérodote dans ses *Histoires*. Elles sont à la fois admirées pour leur courage indomptable et redoutées pour leur férocité légendaire envers les hommes, ainsi que pour leur monstrueux comportement sexuel (Niayesh, 2005, 20).

On en trouve une évocation dans *Le songe d'une nuit d'été*.

**Anthropophages.** Ce peuple monstrueux des légendes antiques figure parmi les tributaires des Scythes tels qu'ils sont énumérés par Hérodote. De ce nom légendaire, Shakespeare semble avoir retenu les connotations exotiques et les sonorités hyperboliques plutôt que le sens étymologique de "mangeurs d'hommes" dans les deux utilisations qu'il en a fait: *Othello* et *Les Joyeuses Commères de Windsor* (Niayesh, 2005, 20).



L'anthropophagie ou cannibalisme est une pratique qui a longtemps eu cours dans un certain nombre de sociétés africaines ou océaniques où elle fut constamment combattue par les missionnaires au cours des colonisations européennes. Mais il n'est pas impossible qu'elle survive encore ici ou là.

**Apparitions.** Dans *Macbeth*, trois apparitions prophétiques sont suscitées successivement par la sorcellerie des Sœurs Fatales: une tête coupée qui avertit Macbeth de se méfier de Macduff, prémonition du sort final de l'usurpateur, puis un enfant couvert de sang qui lui promet que nul né de femme ne peut lui faire de mal, autre allusion obscure et trompeuse à Macduff, et enfin un enfant couronné – représentant Malcolm – qui lui fait savoir qu'il n'a rien à craindre tant que la forêt de Birnam ne s'avancera pas sur Dunsinane. *L'apparition de toute une lignée de rois s'ajoute alors aux précédentes et plonge Macbeth dans une fureur désespérée* (Suhamy, 2005, 35).

L'apparition, qu'il s'agisse de sujets vivants (sorciers, magiciens) ou morts (fantômes, spectres) est un concept présent dans toutes les sociétés animistes, celles qui croient aux dieux et aux esprits de la nature. Mais on la trouve également dans les sociétés monothéistes: on pense aux apparitions de la Vierge dans le catholicisme, par exemple, mais aussi aux visions rapportées par Jeanne d'Arc. Par ailleurs, l'Église catholique a, de tout temps, pratiqué l'exorcisme, censé éloigner les esprits malins s'étant emparés de l'âme de personnes qu'on dit possédées.

**Arabie.** Il s'agit d'un pays mystérieux, qu'on croit, depuis Plin l'Ancien, divisé en trois zones – rocheuse, désertique, heureuse. *Le théâtre de Shakespeare attribue aux déserts et aux oasis de l'Arabie une valeur magique. Les caractéristiques de ce pays peu accessible deviennent des symboles de l'irréversible destin* (*Macbeth, Coriolan, Othello*) (Gardette, 2005, 35.)

**Berbérie.** Située sur la côte d'Afrique du Nord, à l'ouest de l'Égypte, elle est associée au désert et à ses mirages. Sycorax, sorcière chassée d'Alger, évoque les renégats en rupture de ban (*La Tempête*); Antonio, marchand de Venise, commerce avec la Berbérie (*Le marchand de Venise*). *Dans la tragédie shakespearienne, les richesses de Berbérie sont un signe de puissance* (*Hamlet, Richard II*); *ou même de dérision* (*Othello*). *Le coq de Berbérie évoque la jalousie amoureuse* (*Comme il vous plaira*) *ou l'amour vénel* (*Henri IV, Falstaff*). (Gardette, 2005: 35)

**Caliban.** Cet esclave sauvage et difforme (*La Tempête*) est le fils, mi-homme, mi-poisson, de la sorcière Sycorax, d'après la description qu'en donne Trinculo; il était le seul habitant de l'île avant l'arrivée de Prospero. Ce dernier, après avoir bénéficié de son accueil et entrepris de l'éduquer, le réduisit en esclavage pour avoir tenté de violer Miranda. *Pour beaucoup de commentateurs du XX<sup>ème</sup> siècle, Caliban, dont le nom constitue une anagramme transparente de cannibal, est une figure emblématique du prétendu sauvage africain ou américain vu par les colonisateurs et exploités occidentaux. Ce n'est peut-être pas ce que Shakespeare avait dans l'imagination quand il inventa ce personnage* (Suhamy, 2005, 68).

**Combats de coqs.** Les coqs de combats se négociaient fort cher du temps des élisabéthains, rapporte le chroniqueur John Stow, car leurs propriétaires faisaient monter la mise des plus féroces spécimens confrontés en duel, les remplaçant par d'autres pour que le spectacle dure quatre ou cinq heures. Shakespeare nomme "cockpit" le théâtre dans lequel est joué *Henri V* en 1599: "*Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de France ?*", demande le chœur dans le prologue. *L'emplacement en contrebas de la scène où s'entasse, debout, le petit peuple criailleur, rappelle en effet les corps-à-corps sanglants des volatiles quand ils se déroulent dans ce même lieu, et englobe dans sa circonférence la vision imaginaire des combats du vainqueur d'Azincourt* (Cousin, 2005, 83-84).

Comme l'arène où se livrent les combats de coqs peut, parfois être convertie en théâtre, sauf en période de peste, la compétition entre ces amusements populaires est transposée dans le langage du dramaturge. Le triumvir Antoine, auquel le devin a prédit un sort malchanceux, mentionne, dans *Antoine et Cléopâtre*, *ce pugilat de coqs qu'il pratique à Rome contre ceux de César, où, comme aux dés, la chance se dérobe* (Cousin, 2005, 83-84).

Les combats d'animaux sont une pratique fort répandue dans le monde où ils donnent souvent lieu à des paris, le recours aux coqs étant une tradition locale aux Antilles et dans l'Asie du Sud-Est.

**Découverte.** Avant la victoire sur l'Armada espagnole (1588), l'Angleterre était réservée face aux découvertes maritimes. Shakespeare, qui demeure prudent et énigmatique face aux voyages d'exploration, évoque la découverte d'îles très lointaines (*Les Deux Gentilshommes de Vérone*) où l'on peut lire une allusion à Christophe Colomb, à qui Ferdinand d'Aragon et Isabelle la Catholique confièrent, en 1492, la mission de découvrir une île dans les océans. Falstaff décrit un désir inextinguible envers Lady Page, évoquant une région de la Guyane, toute d'or et de munificence (*Les Joyeuses Commères de Windsor*). *On trouve une allusion à*



*l'Amérique: Dromio voit dans le nez de la servante les richesses orientales et occidentales, dans son souffle les brises qui caressent les caraques espagnoles (La Comédie des Erreurs) (Gardette, 2005, 103-104).*

**Égypte.** Ce pays légendaire est localisé, par Mercator et Ortelius, en Asie, à la suite des Anciens. Dans *Antoine et Cléopâtre* apparaît un Égyptien, domestique portant un message de la reine à Octave César. À la différence de Marlowe, Shakespeare garde le silence sur les initiatives contemporaines à l'instar des projets vénitiens, puis turcs, d'un canal vers la Mer Rouge. Il place les référents mythiques, égyptiens, helléniques et romains, à l'arrière-plan de la tragédie où se détruisent Antoine et Cléopâtre. Dans la confrontation entre deux visions du monde, entre l'ordre (romain) et la sensualité (égyptienne), il n'est nulle forme de rédemption possible (Gardette, 2005, 118).

**Enfant noir.** On découvre un nouveau-né, fruit des amours adultères d'Aaron et de Tamora dans *Titus Andronicus*. Sa couleur constituant la preuve de son illégitimité, l'impératrice ordonne de le tuer, mais Aaron défend son fils, et confesse tous ses crimes en échange d'une promesse faite par Lucius de le sauver et de l'élever (Suhamy, 2005, 120).

**Fauconnerie.** Cette technique de chasse n'est plus pratiquée de nos jours que par de rares groupes aux confins de l'Arabie et de la Mongolie. Shakespeare exploite avec talent les techniques de cette science très ancienne, hautement prisée par la noblesse, comme source de comparaison entre les oiseaux à dresser et les personnages soumis à des pressions extérieures. *L'héroïne de Vénus et Adonis, subjuguée par l'amant, "vole comme un faucon vers le leurre", expression se rapportant à l'appât fictif ou réel imposé à l'oiseau de proie au cours de son entraînement. L'art de coudre les paupières et de laisser filtrer progressivement la lumière du jour, pour rendre le rapace performant, est évoqué encore dans Roméo et Juliette comme dans Antoine et Cléopâtre. Shakespeare a peut-être parcouru un des traités en vogue, comme The Booke of Faulconrie or Hauking de George Tuberville, publié en 1575 (Cousin, 2005, 130).*

**Italie.** On la retrouve évoquée dans une dizaine de pièces de Shakespeare. On peut y rattacher l'Illyrie de *La Nuit des Rois*, la Sicile de *Beaucoup de bruit pour rien* et du *Conte d'hiver*, de même que les tragédies romaines. Cette récurrence est d'autant plus remarquable que, par exemple, l'Espagne est absente des paysages shakespeariens. *Au pays de Machiavel, c'est-à-dire des transgressions délibérées de la morale publique et privée, les desseins criminels ou simplement rusés sont réputés se déployer sans freins mais non sans complications, ce qui fournit au théâtre une mine inépuisable de scénarios. Shakespeare, cependant, ne se contente pas d'une vision péjorative et conventionnelle de l'Italie, terre de complots, même si la vilénie d'un Iachimo est stigmatisée comme typiquement péninsulaire. Malgré sa désinvolture en matière de géographie, et l'habitude qu'il a d'introduire des personnages britanniques dans un décor italien, Shakespeare ne néglige pas la couleur locale. Le climat lui-même manifeste discrètement sa présence: plus de scènes se déroulent en plein air, dans les pièces italiennes, que dans celles dont l'action se situe en Angleterre. Le catholicisme italien, vu de Londres, apparaît comme une religion archaïque, rituelle et encore imprégnée de magie primitiv. (Suhamy, 2005 198).*

La pièce "italienne" la plus célèbre de Shakespeare est, sans aucun doute, *Roméo et Juliette*, basée à Vérone. Le thème des amours clandestines, en raison d'une inimitié féroce entre deux familles, est déjà présent chez Ovide, qui relate la destinée de Pyrame et Thisbé dans le livre IV de ses *Métamorphoses*. Plus tard, Masuccio di Salerno rédige *Il novellino* (1476), ouvrage dans lequel il reprend le thème de l'amour interdit, avant d'inspirer à son tour *La storia di due nobile amanti* de Luigi da Porto (1524). Cette fois, l'action ne se passe plus à Sienne mais à Vérone, et Mariotto est devenu Roméo, Gianozza devenant Giuletta. Une autre version de l'œuvre, due à Matteo Bandello (1554) sera à son tour traduite en anglais par William Painter sous le titre *Palace of pleasure* et reprise par Arthur Brooke en 1562, sous le titre, *The tragical history of Romeus and Juliet* (Suhamy, 2005, 198).

**Juif.** Shylock est le personnage central du *Marchand de Venise*; Shakespeare reprend le stéréotype de l'usurier juif avare et cruel, assoiffé du sang des chrétiens, né au Moyen Âge et qui avait survécu à l'expulsion des Juifs d'Angleterre en 1290. Comme contrepoint à Shylock, nous avons Antonio, le marchand chrétien, qui prête sans intérêt. Shylock vit du commerce de l'argent et incarne le péché d'usure dénoncé par l'Eglise au Moyen Âge.

H. Maccoby voit une différence notable entre le Juif de Malte, de Christopher Marlowe et celui de Shakespeare, lorsqu'il affirme que la différence entre le Barabas de Marlowe et le Shylock de Shakespeare repose sur des considérations d'ordre historique. Ainsi, jusqu'au XIII<sup>ème</sup> siècle, les Juifs avaient un statut plus proche de celui de Barabas que de celui de Shylock. C'étaient de grands voyageurs et des preneurs de risques. La croissance des guildes de marchands au XIII<sup>ème</sup> siècle a exclu les Juifs du commerce des matières premières. Ils ont donc été contraints d'utiliser le capital accumulé pour se reconvertir en banquiers, c'est-à-dire, selon la terminologie de l'Église, en usuriers. Finalement, au cours du XV<sup>ème</sup> siècle, l'Église a assoupli



ses propres règles contre l'usure, ce qui a conduit les banquiers lombards chrétiens à évincer les Juifs de l'activité fort lucrative à l'époque du prêt à intérêt. Les Juifs se sont ainsi retrouvés relégués à des activités subalternes comme colporteurs, petits prêteurs sur gages ou revendeurs de vêtements de seconde main. Ainsi, l'image de l'usurier, selon Shakespeare, ne rend pas compte des changements intervenus dans la vie professionnelle des Juifs, dès lors qu'il est admis que le prêt à intérêts pratiqué par Shylock relevait déjà d'un passé révolu à l'époque de Shakespeare.

Le personnage de Shylock semble ainsi plus riche et plus complexe que le stéréotype médiéval. Outre le fait que Shakespeare réhabilite son personnage juif, en montrant que ce dernier ne fait que se venger des insultes subies et en lui prêtant la célèbre tirade dans laquelle il affirme son humanité, le dramaturge met également en scène les principaux conflits qui agitaient son époque dans les domaines religieux, juridique et économique. (Hyam, 2006, 99).

**Magie.** Bien évidemment, magie et sorcellerie sont des concepts très voisins. En matière de magie, il est volontiers fait référence à *La Tempête*, qui voit Prospero en exil sur une île après avoir été chassé de son trône milanais par son frère Antonio. Prospero partage son exil avec sa fille Miranda sur une île déserte initialement habitée par Sycoraxe et son fils Caliban, fruit de ses amours avec le diable, ainsi que leur esclave Ariel, un esprit de l'air. Grâce à ses pouvoirs magiques, qu'il a puisés dans les livres, Prospero va faire de Caliban et d'Ariel ses serviteurs. Au lever du rideau, Prospero, à l'aide de son esprit, Ariel, déclenche une tempête et fait couler le bateau de son traître de frère et de ses acolytes qui se retrouvent dispersés dans l'île.

Cette fable est significative pour plusieurs raisons, estime J. Kingsley-Smith, dès lors que Prospero admet que l'exil puisse être une punition méritée. Il reconnaît le caractère anti-social de la magie, qui l'a conduit à l'expulsion vers une île inhabitée. Par ailleurs, il est à noter que la tradition en vigueur à l'époque, alors même que Shakespeare écrivait sa pièce, était de brûler magiciens et sorcières sur le bûcher. Le bannissement était plus souvent appliqué aux magiciens dans un sens figuré, comme métaphore de leur statut de damnés (Kingsley-Smith, 2001, 228).

À la toute fin de la pièce, en guise d'épilogue, Prospero fait encore allusion à ses anciens pouvoirs magiques :

*Now my charms are all o'erthrown,  
And what strength I have's mine own,  
Which is most faint. Now, 'tis true  
I must be here confined by you  
Or sent to Naples; let me not,  
Since I have my dukedom got  
And pardoned the deceiver, dwell*

In this bare island by your spell...

Shakespeare, [En ligne] <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html>

*Maintenant tous mes charmes sont détruits;  
Je n'ai plus d'autre force que la mienne.  
Elle est souvent bien faible; et en ce moment, c'est la vérité,  
Il dépend de vous de me confiner en ce lieu  
Ou de m'envoyer à Naples. Puisque j'ai recouvré mon duché,  
Et que j'ai pardonné aux traîtres, que vos enchantements  
Ne me fassent pas demeurer sur cette île déserte...*

**Maure.** Shakespeare emprunte aux récits de voyages les traits souvent contrastés du Maure, constate R. Gardette. Dans *Titus Andronicus*, Aaron, esclave juif venu du Sahara, est un athée, à la façon des Turcs. Dans le *Marchand de Venise*, le prince du Maroc, de race noire, a combattu dans les rangs turcs. Dans *Othello*, le protagoniste éponyme, prince de Mauritanie christianisé, général au service de Venise, allie culture classique et religion chrétienne. La tragédie du Maure vénitien décrit la difficulté d'une symbiose des races et des cultures. Le "Prince of Morocco" du *Marchand de Venise*, tout habillé de blanc et accompagné de trois ou quatre serviteurs semblablement accoutrés, se dit fier de sa pigmentation, produite par le soleil, mais se dit prêt à prouver que son sang est aussi rouge que celui des plus belles ou plus blondes créatures nées dans les contrées nordiques (Gardette, 2005, 249).



**Négritude.** Le terme date des années 1930, sous les plumes respectives de Léon Gontran Damas et Aimé Césaire. Il ne correspond pas nécessairement à l'univers shakespearien, dans la mesure où la conscience raciale n'était pas la même à l'époque élisabéthaine qu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Il n'empêche que la conscience de l'altérité existe bel et bien et certains personnages la revendiquent ouvertement.

Trois Noirs figurent parmi les personnages shakespeariens: Aaron dit le Maure, dans *Titus Andronicus*, le prince du Maroc dans *Le Marchand de Venise* et *Othello*. Les deux premiers proclament eux-mêmes leur négritude avec insistance et fierté, Aaron y ajoutant une certaine dose de défi. L'indication de scène, au début de l'Acte II du *Marchand de Venise*, et le discours par lequel le prince du Maroc se présente, où sont décrits les vêtements qu'il porte et la couleur de sa peau, montrent que Shakespeare était attentif à la composition visuelle de la réalisation théâtrale de son œuvre et qu'il pouvait exploiter, quand l'occasion se présentait, tel ou tel élément pittoresque et exotique. R. Gardette constate qu'*Othello, contrairement aux deux autres, semble partager l'opinion de son environnement vénitien, qui considère cette négritude au mieux comme une déficience physique. Les plus virulents et les plus nourris de préjugés y voient une marque de barbarie primitive proche de l'animalité, un certain nombre d'ambiguïtés qui font osciller le discours entre des connotations positives et négatives* (Gardette, 2005, 249).

On retrouve les critères élisabéthains selon lesquels un teint laiteux et des cheveux blonds sont indispensables à la beauté. Certains personnages confrontés à des Noirs véhiculent le stéréotype selon lequel ces créatures viennent des ténèbres et de l'Enfer, et Aaron le Maure contribue lui-même à donner de la consistance à ce mythe. Mais, composant *Othello* une dizaine d'années après *Titus Andronicus*, Shakespeare semble (la question est en fait controversée) avoir abandonné ce type de pensée raciale. Le crime commis par *Othello* résulte plus de son adoption des mœurs européennes que de son atavisme africain.

**Sorcellerie.** L'attitude de Shakespeare envers la sorcellerie est ambiguë et fluctuante, selon les besoins des intrigues, semble-t-il, mais elle reflète aussi le voisinage des certitudes et des doutes concernant ce sujet pendant la période où il écrivait. Et comme il existait aussi des prestidigitateurs, on distinguait entre magie blanche et magie noire. La première était censée ne rien devoir au Démon et avoir des effets bienfaisants, tandis que la seconde ne pouvait résulter que d'un pacte avec les puissances infernales et avait des effets malfaisants.

Les ethnologues considèrent la sorcellerie européenne contemporaine comme un ultime avatar des croyances magiques populaires en voie d'extinction. Ils attribuent en général ces pratiques aux couches les plus crédules et arriérées de la population, imperméables à la sacro sainte causalité, rejetant leurs difficultés et leur malheurs répétés sur autrui, expliquant leur tenace malchance par la haine, la jalousie ou le désir de nuire d'un voisin qui leur aurait jeté un sort. Or, estime H. Suhamy, *malgré le développement de l'instruction et de la pensée scientifique dans nos pays civilisés, cette croyance dans le "pouvoir sorcier" et ses pratiques occultes reste très vive, non seulement chez les pauvres ou les marginaux, mais également dans les classes moyennes et la jeunesse instruite. La notion de sorcellerie paraît ancrée dans ce que Jung appelle notre "inconscient collectif". Avec la crise économique et spirituelle qui sévit actuellement, elle aurait même tendance à gagner du terrain.* (Gardette, 2005: 249)

La croyance dans la réalité de la sorcellerie permet à la victime de rejeter la faute de tous les malheurs qui lui arrivent sur un bouc émissaire, le voisin jaloux, le jeteur de sort, le sorcier. L'accumulation de malchance, les malheurs domestiques à répétition, les maladies imprévues, les pannes ou les accidents d'automobile en série, le chômage, le manque d'argent, la mort subite de proches ou d'un animal familier, ne sont alors plus considérés comme le fruit du simple hasard, d'une malchance passagère, du manque d'hygiène, de l'imprudence, de l'imprévoyance, de la négligence, de la paresse, d'une vie décausée voire de l'alcoolisme ou de la drogue, mais sont attribués à l'action malveillante d'individus ayant le pouvoir de nuire à autrui: les sorciers.

Par définition, la sorcellerie englobe les pratiques magiques en vue d'exercer une action néfaste sur une personne, un animal, un lieu, un objet. Les moyens de cette action sont la suggestion, le sort, l'envoûtement, la possession. L'outil principal du sorcier, c'est la parole, le verbe. Le sorcier est un mage noir, il pratique la magie noire, celle qui agresse, qui envoûte, qui terrorise, qui mutile, qui tue. *Pour se dégager de cette agression, le plus souvent imaginaire, celui qui se croit ou se sent victime de ces agissements, a recours au curé, au désenvoûteur, bon mage, ou bien à un sorcier plus puissant que celui qui lui a jeté le sort. En fait, la sorcellerie ne se limite pas à la pratique de la magie noire. Elle comporte aussi les notions de révolte contre la divinité officielle, de liberté, d'anarchie, de religion secrète* (<http://www.science-et-magie.com/sm50/sm0022sorc.htm>).

**Spectres.** Quatre pièces de Shakespeare comptent des spectres parmi leurs personnages: *Hamlet*, *Jules César*, *Macbeth* et *Richard III*. Les revenants y sont animés de l'esprit de vengeance et viennent tourmenter



leur assassin: Macbeth voit arriver à son banquet le spectre de Banquo; Brutus reçoit, la veille d'être vaincu, la visite du spectre de César; Richard III, en de pareilles circonstances, est harcelé par les spectres de ses victimes. Ou bien les revenants cherchent et exhortent un vengeur: les spectres des victimes de Richard III bénissent Richmond, futur vainqueur de Richard; le spectre, dans *Hamlet* obtient, non sans bavures, le châtiement de son assassin. Shakespeare et ses contemporains, tout en se méfiant ou se gaussant des histoires de revenants, aimaient à y croire. Les revenants pouvaient être des illusions suscitées par le démon: Hamlet évoque cette éventualité. *La scène 5 de l'acte I, où Hamlet apostrophe le spectre avec rudesse, semblerait confirmer le caractère diabolique de l'apparition. La Bible, cependant, apporte sa caution à la réalité des revenants. Elle rapporte, en effet, la consultation, par Saül, de la sorcière d'Endor. Celle-ci fait remonter du monde souterrain des morts le spectre du roi Samuel pour l'interroger (Premier Livre de Samuel, ch. 28) (Taurinya Dauby, 1994, 23).*

Des faits divers ont de tout temps étayé la croyance aux revenants, mais c'est à l'époque de Shakespeare (et non au Moyen-Âge) que se sont développées les sciences occultes et la chasse aux sorcières.

Avec les fantômes, les spectres apparaissent dans les pièces de Shakespeare et sont quelquefois considérés comme n'étant pas exactement des personnages, puisqu'ils n'ont pas de matérialité, et que, même si l'on récuse l'interprétation selon laquelle ils ne seraient que des hallucinations produites par la conscience des personnages coupables, ils ne prennent pas véritablement part à l'action. N. Frye signale qu'en fait, *les fantômes qui surgissent dans Richard III, dans Jules César et dans Macbeth sont ceux de personnages qui ont déjà joué un rôle dans la pièce: les victimes de Richard, César lui-même et Banquo. Le spectre de Hamlet représente un cas à part, car il apparaît dans trois scènes sans avoir jamais figuré en chair et en os dans le drame (Frye, 1988, 130).*

S'agissant de l'emploi du surnaturel dans le *Hamlet* de Shakespeare, N. Frye relève encore *que la première scène démontre que le Spectre a une existence objective et qu'il n'est pas une simple hallucination de Hamlet. Pour un tempérament spéculatif comme le sien, il peut y avoir une certaine exaltation à découvrir un autre monde, à voir par soi-même qu'il y a plus de choses au ciel et sur la terre que n'en imagine la philosophie prudente et sceptique de Horatio... Le fait que le Spectre doive disparaître à l'aube laisse entendre qu'il pourrait s'agir d'un esprit malin, et il y a assez d'indications en ce sens pour que ceux qui, les premiers, le voient, se serrent les uns contre les autres et cherchent à se réchauffer, pour ainsi dire... (Frye, 1988, 130).*

La figure du spectre est universellement répandue à travers le monde, dans les cultures animistes, cela va sans dire, caractérisées par l'omniprésence des esprits et des revenants, étant donné l'importance de la sorcellerie, mais également dans les cultures dominées par les religions monothéistes, où l'on trouve la traditionnelle confrontation entre les esprits relevant du paradis: les anges, et ceux relevant de l'enfer: les démons. Ce qui fait que le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam évoquent tous les trois l'existence d'une multitude de créatures invisibles que l'être humain ne peut voir à l'œil nu, sauf circonstances particulières. Dans le catholicisme, par exemple, on voit bien que l'exorcisme, longtemps pratiqué notamment par des membres du clergé sur des possédés, n'était que la prolongation de la lutte entre les forces du bien et celles émanant de l'enfer. Mais, contrairement au Judaïsme et au Christianisme, l'Islam évoque l'existence d'autres créatures invisibles qu'on ne va trouver ni dans la Torah ni dans les Evangiles: les Djinns. Cela peut s'expliquer par le fait que l'islam s'est implanté dans des sociétés très diverses, allant de l'Asie mineure à l'Extrême-Orient en passant par l'Afrique et le sous-continent indien, où il a dû composer avec les coutumes locales et ancestrales.

**Turcs.** L'empire ottoman est, au XVI<sup>ème</sup> siècle, l'ennemi des royaumes chrétiens, ce que traduit la littérature populaire. Les nombreuses allusions shakespeariennes aux Turcs reflètent l'hostilité populaire envers l'"Infidèle", coupable d'idolâtrie, de cruauté et de sensualité exacerbée. "Nez de Turc et lèvres de Tartare" sont utilisés par les sœurs fatales qui piègent l'âme de *Macbeth* (IV, 1, 29). Alors que le qualificatif "éthiopien" associe la noirceur de la peau à celle de l'âme; "se faire turc" (*Hamlet*, III, 2, 270; *Beaucoup de bruit pour rien*, III, 4, 52; *Tout est bien qui finit bien*, II, 3, 88) c'est prendre le parti de la vilénie et de la cruauté (Gardette, 2005, 412).

Rappelons encore que la Turquie joue un rôle important dans le premier acte d'*Othello*, puisque c'est pour contrecarrer la menace d'une invasion de Chypre par la marine ottomane que le Maure prend la mer afin de défendre l'île. Mais la bataille navale n'aura pas lieu, la flotte turque ayant été anéantie par un ouragan. Comme souvent, Shakespeare puise une partie de son inspiration dans des événements historiques, tout en se réservant la faculté de les remodeler, voire de les déformer à sa guise.

**Xénophobie.** Dans les domaines du racisme et de la xénophobie, auxquels le public d'aujourd'hui est sensible, il convient de ne pas attribuer à Shakespeare le contenu injurieux, méprisant ou fait de stéréotypes réducteurs, de certains énoncés émis par ses personnages, puisque aucun de ceux-ci ne peut passer pour le



porte-parole de l'auteur, et que leurs discours sont relativisés par leur fonction dramatique ou psychologique. Quand Richard III exhorte ses troupes en décrivant les soldats bretons recrutés par son adversaire Richmond comme des bâtards poltrons et dégénérés, il s'exprime comme l'ont souvent fait les chefs de guerre et, d'autre part, la scélératesse flagrante du personnage incite le public à mettre en doute tout ce qu'il dit. *À plus forte raison quand Macbeth, usurpateur et tyran écossais, raille les militaires anglais qui accompagnent Malcolm, les spectateurs londoniens de la pièce, visés indirectement par les propos du personnage, ne peuvent que retourner contre lui la virulence de ses invectives. S'ils ont le temps et la possibilité mentale de réfléchir, ils en tireront des conclusions sur l'absurdité des préjugés ethniques et nationaux, puisque les ressortissants des différentes nations s'accusent quelquefois des mêmes vices ataviques (Suhamy, 2005, 435-436).*

Il semble que la dynamique de la popularité pour un auteur de théâtre repose sur deux piliers au moins: d'une part, l'œuvre présentée au public n'est pas un écrit quelconque mais une pièce de théâtre, donc un texte mis en scène, et qui relève de la culture orale, ce qui va en faciliter l'accès à un public même illettré. D'autre part, cet accès à un public élargi sera d'autant plus facile que la pièce aura été préalablement traduite dans une langue compréhensible par le plus grand nombre, voire par tous. Et si, à cela, on ajoute des points de convergence entre la pièce et la culture locale – ex. sorcellerie, spectres, conflits sociaux, ethniques, etc. –, alors on peut s'attendre à voir le public ciblé ré-inventer l'œuvre qui lui a été présentée, selon le même processus qui voit des mots étrangers intégrer le lexique d'une langue lointaine: pensons, par exemple, au fameux *daktari*, du nom d'une fameuse série télévisée, le terme étant une "africanisation" de *doctor*; pensons encore à *U-Mabatha*, avatar zoulou de *Macbeth*.

Tous les mots-clés qui précèdent constituent, donc, autant d'éléments de référence que l'on retrouve dans le théâtre de Shakespeare et qui traduisent fort bien l'extraordinaire richesse de cet auteur, probablement le plus cosmopolite de tous. Par voie de conséquence, ces références culturelles que l'on retrouve aux quatre coins du monde vont permettre au public le plus large de s'identifier à l'œuvre de Shakespeare. Cette appropriation par le public est, du reste, une des clés du succès de toute œuvre artistique, dans la mesure où cela passe par une certaine dépossession de l'auteur de sa propre œuvre que le public va en grande partie s'approprier.

Et si le public s'identifie à des personnages, c'est aussi parce qu'ils lui répondent, comme en écho, ou en tout cas, partagent les mêmes préoccupations que lui. Voilà qui nous ramène à une question déjà évoquée plus haut, celle du personnage de théâtre intervenant comme porte-parole.

### **B. Le personnage shakespearien en tant que porte-parole**

Nous commencerons par faire un parallèle avec le cinéma, le genre artistique le plus populaire de nos jours. Paul Warren, dans l'essai *Le secret du star system américain*, a décrit les techniques qu'utilisent les films pour créer véritablement un héros, pour *vedettiser* les stars et, en fin de compte, aboutir à une identification entre le spectateur et les protagonistes d'un film. Dans sa théorie, c'est le *reaction shot* (plan de réaction), utilisé à profusion dans la plupart des grosses productions de style hollywoodien, qui amène le public à adopter inconsciemment une certaine attitude, et à lui faire éprouver des émotions contrôlées. *Ce processus part du regard de réaction des protagonistes à l'écran, souvent celui des personnages secondaires, qui influence et détermine les autres regards, celui de la réalisation dans son ensemble mais aussi et surtout celui des spectateurs. Les personnages secondaires seroient de ce fait à mettre en valeur le héros charismatique, de façon vraisemblable et naturelle, et ainsi permettent, par la similitude de leur comportement avec celui du public, de faire entrer ce dernier dans le film. (Louis, <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2196/le-cinema-americain-a-lassaut-du-monde>)*

Cette similitude des comportements se doit naturellement d'exister au théâtre, sous peine de rejet des pièces par un public indifférent voire hostile, et cela va être facilité par le biais de la langue vernaculaire ou locale, comme nous l'avons évoqué plus haut avec l'adoption de l'œuvre théâtrale de Shakespeare à travers le monde.

E. Rivier considère qu'au cours des deux dernières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle, le théâtre est passé du discours privilégié de la protestation – de la protestation politique – à un théâtre plus spectaculaire et souvent festif. *Ce glissement est notamment né d'un désir de reconquête du narratif qui s'était perdu à la fin des années 1980 comme s'il était devenu "impossible de 'dire', une fois [sorti] des strictes traditions du récit déjà connu et exploré". Les grandes œuvres classiques demeurent des références pour leur capacité à véhiculer une forme de réflexion philosophique sur la nature humaine. Les pièces de William Shakespeare n'ont d'ailleurs jamais cessé d'être exploitées dans cette optique. Que ce soit sur une scène de théâtre ou sous forme cinématographique, elles ont su défier les modes ou s'y adapter, faisant l'étalage d'un contenu riche de sens dans notre actualité contemporaine. Et s'il en résulte des*



versions ou des images si mouvantes, c'est évidemment en raison de la pluralité des interprétations qui naissent à la lecture du texte de Shakespeare (Rivier, 2008, [En ligne]: <http://lisa.revues.org/409>).

La popularité des œuvres du barde anglais a traversé les âges. C'est à travers la constante exploration du verbe shakespearien et de la façon de l'incarner que la conscience d'une œuvre à multiples facettes a pu s'approfondir. Mais c'est aussi par la création littéraire en rapport avec cette même œuvre qu'elle a fait naître d'autres enjeux. Or, dans les nouvelles versions de cette œuvre, quelles sont les idées exprimées et pourquoi les transmettre sous d'autres mots? L'image d'un monde perçu comme une scène parcourt l'œuvre de Shakespeare. Que ce soit dans *As You Like It*, *Macbeth*, ou encore *A Winter's Tale*, le dramaturge développe le thème du monde-spectacle créant l'illusion que la scène est un lieu de vérité. Ainsi, les dramaturges contemporains ont marqué leur attachement au sens du théâtre shakespearien qui procède à une révision radicale des valeurs les mieux établies. Paul Claudel aurait dit que *c'est un monde entier qui figure chez lui* (Rivier, 2008, [En ligne]: <http://lisa.revues.org/409>).

Ainsi, les pièces de William Shakespeare n'ont d'ailleurs jamais cessé d'être exploitées dans une optique visant à véhiculer une forme de réflexion philosophique sur la nature humaine. C'est ce que nous allons illustrer à travers deux questions essentielles: les questions de pouvoir et le combat féministe.

### 1. La lutte pour le pouvoir

Parmi tous les thèmes récurrents dans le théâtre shakespearien, c'est peu de dire que les questions de pouvoir constituent un socle incontournable. Il suffit, pour en juger, de dresser la liste des pièces dont le titre se concentre autour d'un détenteur (mâle forcément) – ou candidat à la prise – du pouvoir: *Henry VI*, *Richard III*, *Titus Andronicus*, *Richard II*, *Le Roi Jean*, *Henry V*, *Jules César*, *Hamlet*, *Othello ou le Maure de Venise*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre*, *Coriolan*, *Timon d'Athènes*, *Périclès, prince de Tyr*, *Henri VIII*; et à cette liste, on pourrait encore adjoindre *La Nuit des Rois* et *La Tempête*.

Pour sa part, Jan Kott croit avoir décelé une logique cyclique dans les luttes de pouvoir relatées par Shakespeare dans ses chroniques historiques, rappelant que ces chroniques portent, en guise de titres, des noms de rois: *Le Roi Jean*, *Richard II*, *Henry IV*, *Henry V*, *Henry VI*, *Richard III*. (*Henry VIII*, en partie seulement écrit par Shakespeare sur la fin de sa carrière, n'appartient que formellement au cycle des chroniques.). En dehors du *Roi Jean*, qui se situe à la fin du XII<sup>ème</sup> et au début du XIII<sup>ème</sup> siècles, les chroniques de Shakespeare embrassent l'histoire de la lutte pour la couronne d'Angleterre, de la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle aux dernières années du XV<sup>ème</sup>. Elles constituent une épopée historique longue de plus de cent ans, divisée en grands chapitres – les règnes. Mais lorsque nous lisons ces différents chapitres dans l'ordre des événements et selon la succession des souverains, ce qui nous frappe, c'est que l'histoire, pour Shakespeare, demeure sur place. 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 successifs (Kott, 1992, 13-14).

Chacune de ces grandes tragédies commence par la lutte pour conquérir ou renforcer le trône; chacune s'achève par la mort du monarque, suivie d'un nouveau couronnement. Dans chacune des chroniques, le souverain légitime traîne derrière lui une longue chaîne de crimes; il s'est aliéné les grands féodaux qui l'avaient aidé à conquérir la couronne, il a massacré d'abord ses ennemis, ensuite ses anciens alliés, il a fait périr les héritiers et les prétendants au trône. Mais il n'est pas parvenu à les exterminer tous. Un jeune prince revient d'exil: fils, petit-fils ou frère des victimes, il défend le droit violé; autour de lui se groupent les grands, repoussés par le roi; il personnifie l'espérance dans un ordre nouveau, il atteste de la justice. Mais chaque pas vers le pouvoir continue à être marqué par le meurtre, la violence et le parjure. Aussi, lorsque le nouveau prince est déjà parvenu tout près du trône, traîne-t-il derrière lui une chaîne de crimes tout aussi longue qu'il y a peu de temps encore le souverain légitime. Lorsqu'il coiffera la couronne, il sera tout aussi haï que l'autre. Il tuait ses ennemis, maintenant il tuera ses anciens alliés. Et un nouveau prétendant au trône fera son apparition, au nom de la justice violée. Le cycle est bouclé. Un nouveau chapitre commence. Une nouvelle tragédie historique (Kott, 1992, 13-14).

Mais il est aussi question de pouvoir dans d'autres pièces de Shakespeare, à l'instar de *La Tempête*, dont M.-C. Daniel estime que c'est une pièce politique, en grande partie structurée autour des diverses quêtes de pouvoir qui occupent les personnages. Dans ces quêtes de pouvoir, les vêtements jouent un rôle primordial. Des habits régénérés par l'eau de mer à la gabardine de Caliban, la pièce met en scène une garde-robe aussi diverse que symbolique. Dans *The Tempest*, le costume opère comme un révélateur chimique. Les appétits de pouvoir se dévoilent face à lui: prendre le pouvoir de l'autre c'est endosser ses habits; voler ses vêtements c'est usurper son pouvoir. De l'aveu même du magicien, son pouvoir réside dans ses vêtements (...), voire il est ses



vêtements. Cependant, cette matérialisation du pouvoir dans l'habit risque de fragiliser la République; toute la sagesse de Prospero en tant que "philosophe-roi" à la fin de la pièce est donc de percevoir cette faiblesse et d'accepter de réactiver une véritable symbolique du pouvoir monarchique, loin de la matérialité ambiguë du vêtement (Daniel, <http://shakespeare.revues.org/1453>).

De *La Tempête*, Aimé Césaire a fait une relecture que d'aucuns pourraient qualifier d'extrémiste voire de nihiliste, étant donnés les rêves meurtriers de Caliban à l'égard du tyran que serait Prospero, comme l'illustre cet extrait de l'acte II, Scène 1:

CALIBAN

(...) Prospero est un vieux ruffian qui n'a pas de conscience.

ARIEL

Justement, il faut travailler à lui en donner une. Je ne me bats pas seulement pour ma liberté, pour notre liberté, mais aussi pour Prospero, pour qu'une conscience naisse à Prospero. Aide-moi, Caliban.

CALIBAN

Dis-donc, mon petit Ariel, des fois, je me demande si tu n'es pas cinglé! Que la conscience naisse à Prospero? Autant se mettre devant une pierre et attendre qu'il lui pousse des fleurs!

ARIEL

Tu me désespères. J'ai souvent fait le rêve exaltant qu'un jour, Prospero, toi et moi, nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un monde merveilleux, chacun apportant en contribution ses qualités propres: patience, vitalité, amour, volonté aussi, et rigueur, sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l'humanité périrait d'asphyxie.

CALIBAN

Tu n'as rien compris à Prospero. C'est pas un type à collaborer. C'est un mec qui ne se sent que s'il écrase quelqu'un. Un écraseur, un broyeur, voilà le genre! Et tu parles de fraternité!

ARIEL

Alors, que reste-t-il? La guerre? Et tu sais qu'à ce jeu-là Prospero est imbattable.

CALIBAN

Mieux vaut la mort que l'humiliation et l'injustice ... D'ailleurs, de toute manière, le dernier mot m'appartiendra ... A moins qu'il n'appartienne au néant. Le jour où j'aurai le sentiment que tout est perdu, laisse-moi voler quelques barils de ta poudre infernale, et cette île, mon bien, mon œuvre, du haut de l'empyrée où tu aimes planer, tu la verras sauter dans les airs, avec, je l'espère, Prospero et moi dans les débris. J'espère que tu goûteras le feu d'artifice: ce sera signé Caliban (Césaire, 1997, 37-38).

*Une Tempête*, de Césaire, est une très bonne illustration de ce que peuvent être les motivations d'un auteur d'en adapter un autre. Ici, rien de neuf par rapport à Voltaire adaptant *CEdipe* ou à Racine réécrivant *Phèdre*. Il ne s'agit pas, ici, de dénaturer le message originel mais plutôt de l'adapter à un public autre, différent, car ayant d'autres préoccupations, donc, se cherchant d'autres porte-parole.

## 2. Shakespeare et la question féministe

Les œuvres de Shakespeare ont constamment influencé l'humanité depuis les quatre cents dernières années. Les citations de ses pièces sont utilisées dans de nombreuses autres œuvres de la littérature et des phrases courantes se sont même incorporées à la langue anglaise. De l'avis de E. Squyer, *rare sont les lycéens qui auraient pu réussir dans l'apprentissage de la langue anglaise en passant à côté de Shakespeare et à l'université, les étudiants se voient rarement offrir le luxe du choix quand il s'agit d'étudier l'œuvre du barde. De nombreux aspects de l'œuvre de Shakespeare ont déjà été étudiés, mais l'un des sujets les plus populaires, depuis les années 1960, a été la représentation des femmes dans les tragédies, les comédies, les histoires et les sonnets de Shakespeare (Squyer, 2000, <http://public.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/sample5.html> (traduit par nos soins).*

Deux tendances cohabitent en matière de relecture féministe du théâtre de Shakespeare: d'une part, celle qui voudrait savoir dans quelle mesure le dramaturge était ou non féministe, en s'appuyant sur la forte personnalité de la plupart de ses personnages féminins et, d'autre part, celle qui consiste à recréer les pièces de Shakespeare – à l'instar de grands classiques du théâtre grec – sous un prisme délibérément féministe, qui pourrait, par exemple, consister à faire jouer tous les rôles par des femmes.

Selon A. Rajoria, *là où les femmes sont sujettes à adoration, on trouve toujours des dieux. Shakespeare lui-même croyait au respect envers les femmes et a plaidé non seulement pour l'égalité des droits, mais également pour l'éducation et la participation professionnelle des femmes dans la société. C'est pourquoi tous ses personnages féminins,*



bien que dotés de beauté et de féminité, disposent aussi de qualités autrement considérées comme masculines dans la société patriarcale de l'époque dans laquelle, paradoxalement, le trône était occupé par une reine: Elizabeth. Ce sont des choses auxquelles l'Angleterre élisabéthaine était attachée. Compte tenu du poids de la religion dans la vie quotidienne, la société estimait que les règles établies par la Bible devaient guider les conduites dans toutes les sphères de la vie (Rajoria, 2010).

En ce qui concerne les femmes, les Écritures s'en tenaient à des principes de stricte orthodoxie. Le mariage signifiait la soumission au mari, qui considérait sa femme comme un être inférieur et surtout comme sa propriété. Les épouses étaient censées lui obéir docilement, faire son lit, le nourrir, lui donner des héritiers et s'occuper du ménage. Circonscrivant leur vie au strict périmètre du domicile, les femmes se voyaient strictement interdire d'adhérer à un métier comme le droit, la médecine ou la politique. Compte tenu de leur potentiel et de leur intelligence supposée inférieure aux hommes, elles se trouvaient automatiquement dénuées de toute défense de leurs droits légitimes.

C'est donc pour marquer sa grande révérence pour la féminité que Shakespeare a brisé les barrières de la société patriarcale envers le rôle des femmes. En dépeignant des femmes exceptionnellement vigoureuses et intelligentes, le grand barde avait sans doute pour but de contester l'hégémonie culturelle de son temps. A. Rajoria considère que Shakespeare avait perçu l'incroyable potentiel des femmes et, par conséquent, cela lui avait permis de cerner le caractère de certains des plus incomparables personnages féminins du répertoire. Avec cette vision de la femme, Shakespeare a doté Cléopâtre d'une grande puissance politique et de beaucoup de courage; Portia jouit d'une intelligence exceptionnelle et de la connaissance des subtilités de la loi; Jessica est la rebelle sémite rompant les barrières socio-religieuses et Lady Macbeth s'illustre par une phénoménale volonté. Pourtant, Shakespeare croyait en la notion de devoir et tous ses personnages s'acquittent efficacement de leurs obligations (Rajoria, 2010).

Lady Macbeth, épouse de Macbeth, est l'incarnation de l'épouse, mais cela ne veut certainement pas dire qu'elle est un stéréotype de l'épouse. Elle est la Pativrata, qui considère comme étant son devoir suprême que de le soutenir quoi qu'il arrive et contre vents et marées. Elle est l'amie fidèle, l'épouse dévouée, un baume, une médecine, le pilier et le partenaire de la grandeur de Macbeth. Il se confie si aveuglément à elle qu'elle est la première personne à laquelle il révèle sa rencontre avec les sorcières et la germination de son ambition démesurée.

Poursuivant sa démonstration, A. Rajoria estime que quand une femme épouse un homme, avec toutes les traditions et coutumes existantes, elle acquiert toutes les qualités de l'époux et devient comme une rivière qui irait se déverser dans... et se mêler à... un océan. Lady Macbeth est irrémédiablement installée dans son rôle d'épouse, de reine et d'amie, une forme de fusion entre l'épouse dévouée et l'épouse sûre d'elle. En épousant Macbeth, ses qualités et son ambition sont devenues celles de son épouse. Elle est ce fleuve qui, tantôt impétueux, tantôt serein, finit un jour par perdre sa propre identité pour devenir Lady Macbeth. Elle fusionne et fait corps avec l'océan (son mari) pour ne faire plus qu'un avec lui en toutes circonstances (Rajoria, 2010).

Dans un mémoire universitaire consacré à l'image de la femme dans des adaptations modernes de *Macbeth*, L. Jansen présente successivement *Shakespeare Re-told: Macbeth*, une production de la BBC, *Scotland, PA* et *Maqbool*, une adaptation réalisée par les studios de Bollywood. La première pièce a pour site l'Ecosse moderne et montre l'histoire d'un jeune cuisinier (Joe Macbeth) qui cherche désespérément à acquérir le restaurant dans lequel il travaille. L'hôtesse du restaurant est sa femme (Ella Macbeth). La première différence entre Ella et Lady Macbeth, c'est que Ella a une activité professionnelle et est donc autonome et ne dépend pas économiquement de son mari. Le motif de l'assassinat est également différent: Macbeth fait tout le travail, mais c'est Duncan qui reçoit tous les honneurs, car il prétend être le chef-cuisinier. Ella persuade Joe que c'est injuste et qu'il doit faire quelque chose à ce sujet.

L'action de *Scotland, PA* se situe une banlieue de Pennsylvanie dans les années 1970. Ce film adapte l'histoire de Macbeth dans une comédie se déroulant sur un stand de hamburgers. Lady Macbeth (Pat McBeth) est une serveuse et son mari (Joe McBeth) est un préparateur de hamburgers dans la petite entreprise appelée "Chez Duncan". Par conséquent, le film pourrait être vu comme une parodie de la pièce de Shakespeare, avec une critique de certains thèmes sur un ton exagéré ou très ironique. En termes de féminisme cependant, on n'y trouve pas grand chose. Pat ne semble pas avoir de conscience féministe alors qu'elle persuade son mari de commettre un assassinat.

*Maqbool* est une représentation *bollywoodienne* (donc indienne) de la pièce de Shakespeare, à laquelle s'ajoutent des chansons et des numéros de danse ainsi que les préparatifs d'un mariage traditionnel. Nimmi



est l'équivalente de Lady Macbeth, mais au lieu d'être l'épouse de Macbeth (Maqbool), elle est maintenant l'épouse de Duncan (Abbaji) et la maîtresse de Maqbool. Abbaji, qui dirige Mumbai dans le style d'un truand, n'a pas d'héritier dans le film, mais une héritière (Sameera). Il aura pour successeur l'homme qui épousera sa fille.

L. Jansen estime qu'il n'y a pas de lien direct avec le féminisme dans la pièce *Macbeth* ni dans les adaptations étudiées. Cependant, le personnage de Lady Macbeth peut être considéré comme étant une féministe avant la lettre compte tenu de ses efforts pour transcender les distinctions de genre et agir à égalité avec son mari. D'autre part, elle n'est pas économiquement autonome. Dans les adaptations cinématographiques *Shakespeare-told: Macbeth* et *Scotland, Pa*, le rôle de Lady Macbeth est conforme à l'original, mais il a une profession. Dans *Maqbool*, l'alter ego de Lady Macbeth (Nimmi) a moins de droits, essayant de se libérer de l'oppression de son mari. Cela peut être considéré comme une attitude féministe et permet de comprendre que, comme dans *Ice Life Mein*, le féminisme moderne en Inde n'est pas aussi développé que dans le monde occidental. Dans la pièce, les sorcières ne sont pas vraiment des êtres humains et la partie de Lady Macduff est trop réduite; elles ne peuvent donc pas être considérées comme des modèles de féminisme (Jansen, 2013, 21-22).

### Conclusion

Ce que l'on peut simplement observer est qu'un auteur aussi mondialisé que Shakespeare pouvait difficilement échapper à des "relectures" sociales, politiques, anti-impérialistes, anti-coloniales, féministes, etc., et c'est précisément cette propension à pouvoir être "*mis à toutes les sauces*" qui devrait expliquer le formidable engouement suscité par le théâtre shakespearien à travers les sociétés et les époques. Laissons conclure G. Holderness qui s'interroge sur la popularité de Shakespeare:

*En ce XXI<sup>ème</sup> siècle, Shakespeare est devenu (...) un véhicule de la communication globale, un référentiel de thèmes universels qui facilite une diffusion multi-culturelle depuis une pluralité de centres. Shakespeare appartient entièrement au flux de la culture mondiale et n'est plus la propriété d'une seule circonscription nationale. Shakespeare fait définitivement partie de ce "processus par lequel un certain nombre de sociétés historiques du monde ont été réunies en un seul système global".*

### BIBLIOGRAPHIE

- Césaire, A. (1997). *Une tempête [d'après La Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre]*. Paris : Seuil.
- Cousin, J. (2005). in Suhamy. *Dictionnaire Shakespeare*, Ellipses.
- Daniel, M. C. <http://shakespeare.revues.org/1453>, "Hang not on my garments": le vêtement comme enjeu et manifestation du pouvoir dans *The Tempest*, in *Société Française Shakespeare*.
- Gardette, R. (2005). in Suhamy. *Dictionnaire Shakespeare*, Ellipses.
- Fry, N. (1988). *Shakespeare et son théâtre*. Boréal: Québec.
- Hyam, M. (2006). *Antisemitism and modernity. Innovation and continuity*. N.Y.: Routledge.
- Jansen, L. (2013). *Shall I compare thee to modern day feminism? Taming of the Shrew, Macbeth and King Lear*. University of Utrecht, 2013, BA Thesis, English Language and Culture, [En ligne]: <http://igitur-archive.library.uu.nl/studenttheses/2013-0729-200917/BA%20Thesis.pdf>
- Kott, Jan (1992). *Shakespeare, notre contemporain*. Essais Payot.
- Kingsley-Smith, J. (2001). The tempest's forgotten exile. in *Shakespeare Survey*, vol. 54, Shakespeare and religions, Cambridge: Cambridge University Press.
- Louis, Z., Le cinéma américain à l'assaut du monde, in *Il était une fois le cinéma*, Webzine, [En ligne] <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2196/le-cinema-americain-a-lassaut-du-monde>
- March, F. (2007). *Shakespeare at the Festival d'Avignon: the Poetics of Adaptation of L. Lagarde*. (Richard III, 2007), T. Ostermeier (Hamlet, 2008) and I. van Hove (The Roman Tragedies, 2008), in *Université de Poitiers* [En ligne] <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=188> (traduction assurée par nos soins)
- Niayesh, L. (2005). Amazones, in H. Suhamy. *Dictionnaire Shakespeare*, Ellipses.
- Rajoria, A. (2010). Lady Macbeth - The Pativrata, revisiting through Indian Sensibility. in *International Research Journal*, July 2010, Vol. 1, Issue 10 (traduit par nos soins)
- Rivier, E. (2008). Réécriture des pièces de Shakespeare: l'enjeu de la modernité ?. in *Revue Lisa - Lisa e-journal*, Vol. VI - n° 3, 2008, 305-317 [En ligne]: <http://lisa.revues.org/409>
- Suhamy, H. (2005). *Dictionnaire Shakespeare*. Ellipses.
- Squyer, E. November (2000). *The Feminist Subtext of Shakespeare's Leading Ladies*. Washington State University. [En ligne] <http://public.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/sample5.html> (traduit par nos soins)
- Shakespeare, W. *The Tempest*, épilogue [En ligne] <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html>
- Taurinya Dauby, H. (1994). *Hamlet. Shakespeare*. Nathan: Coll. Balises.
- Year of Shakespeare* [En ligne]. <http://yearofshakespeare.com/#entries-africa> (traduit par nos soins)