



Shakespeare fait son cinéma

Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin

► To cite this version:

Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin. Shakespeare fait son cinéma. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2023, 1128, pp.147-161. hal-04191158

HAL Id: hal-04191158

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04191158>

Submitted on 2 Feb 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Shakespeare fait son cinéma

Sarah Hatchuel, Présidente d'honneur de la Société Française Shakespeare, est Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles et Vice-Présidente du Conseil scientifique à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinéma et sur les séries télévisées américaines. Elle codirige la collection *Shakespeare on Screen* (PURH/CUP) et la revue *TV/Series*.

Nathalie Vienne-Guerrin, Professeure en études shakespeariennes à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, est membre de l'Institut de recherche sur la Renaissance l'âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186 CNRS). Elle est notamment l'auteure de *Shakespeare's Insults. A Pragmatic Dictionary* (Bloomsbury, 2016). Elle codirige la collection *Shakespeare on Screen* (PURH/CUP) et le programme « Shakespeare à l'écran dans le monde francophone ».

Résumé

Cet article propose un panorama historique des adaptations cinématographiques réalisées à partir des pièces de Shakespeare, mais étudie aussi les fictions audiovisuelles *a priori* non shakespeariennes pour analyser ce que les motifs shakespeariens font aux productions filmiques.

1. Une brève histoire des films shakespeariens

Si on le compare à la scène élisabéthaine, le cinéma présente quelques points communs mais surtout de grandes différences. Il se rapproche de la scène nue du théâtre de la Renaissance par la fluidité avec laquelle s'enchaînent les séquences. Un film, comme une mise en scène au temps de Shakespeare, peut passer rapidement d'une scène se déroulant sur un champ de bataille à un entretien à huis clos à l'intérieur d'un palais. Cependant, l'esthétique cinématographique s'éloigne profondément du théâtre public élisabéthain par l'absence d'interaction physique entre les acteurs et le public et par le degré élevé de réalisme que le cinéma peut atteindre. La disposition du public y est, de plus, radicalement différente. Alors que l'architecture du théâtre élisabéthain permet aux spectateurs de voir l'action sous des angles différents, le cinéma présente une perspective frontale unique et, par le biais du montage, propose lui-même les angles sous lesquels l'action doit être vue.

Plusieurs étapes historiques et esthétiques ont ponctué la transition entre les pièces qui se jouent sur la scène élisabéthaine et les adaptations cinématographiques. La Restauration (1660-1688) marque le commencement de cette lente transition en introduisant les premiers éléments picturaux dans les pièces de Shakespeare. Puis, le théâtre du XVIII^e siècle non seulement introduit l'esthétique du tableau et du spectaculaire, mais instaure également une séparation physique entre les acteurs et les spectateurs. Enfin, la scène du XIX^e siècle atteint un réalisme théâtral extrême et développe les procédés de focalisation et d'alternance rapide entre les différentes intrigues. Quatre ans seulement après l'invention du cinématographe, Herbert Beerbohm Tree, acteur-producteur de l'époque victorienne, est le premier à filmer une pièce de Shakespeare : en 1899, il enregistre quatre scènes du *Roi Jean* dans son théâtre. Shakespeare ne quittera alors plus jamais les écrans.

Shakespeare est, en fait, le dramaturge qui a inspiré le plus d'adaptations filmiques au monde. En réalisant une simple recherche sur la base de données IMDB (Internet Movie Data

Base), on s'aperçoit qu'il est crédité comme scénariste de plus de 1300 films. Seule la Bible concurrence et dépasse (de peu) Shakespeare. Bien qu'indicatif, ce chiffre donne une idée de l'ampleur de la présence shakespearienne dans la production filmique mondiale. Si le théoricien du cinéma Sergueï Eisenstein voit Shakespeare comme l'inventeur du montage parallèle à travers ses alternances de scènes comiques et tragiques, de scènes de cour et de scènes de bataille, les adaptations cinématographiques ont ensuite conduit des critiques et théoriciens, comme André Bazin ou Stanley Cavell, à penser les relations entre le théâtre et le cinéma. Shakespeare a nourri le cinéma d'une manière inégalée, agissant comme une nappe souterraine irrigant les films, même quand la citation n'est pas explicite ou revendiquée. Le cinéma n'a cessé de puiser dans les tragédies du pouvoir et de l'ambition, dans les épopées militaires, dans les comédies du « remariage » et de guerre des sexes, et dans les romances tardives où le miracle de la réconciliation et des retrouvailles peut avoir lieu. Parler de Shakespeare à l'écran, c'est aborder différentes périodes du cinéma – muet, début du parlant, période classique, période moderne et postmoderne –, des films de studio ou des films indépendants, des films distribués mondialement ou beaucoup plus confidentiels, des films qui s'insèrent dans des genres marqués ou qui relèvent davantage du cinéma d'auteur. Cela conduit aussi à explorer des stratégies d'adaptation et de réappropriation différentes (celles qui reprennent le texte, suivent l'intrigue ou intègrent seulement des motifs des pièces) et des esthétiques variées (du théâtre filmé jusqu'aux formes cinématographiques les plus spectaculaires et opératiques).

La période du muet produit de très nombreuses adaptations cinématographiques de Shakespeare aux États-Unis comme en Europe (plus de 400). Shakespeare muet, quel oxymore ! Mais, avec l'apparition du parlant, le nombre d'adaptations diminue sensiblement. Paradoxalement, alors que cette technique donnait aux réalisateurs la possibilité de rendre justice à des pièces fondées sur le verbal, l'intérêt pour Shakespeare est allé en décroissant. Deux raisons peuvent expliquer ce phénomène. La première est liée à l'histoire du cinéma. À sa naissance, ce nouveau médium était en quête de légitimité. Pour les réalisateurs et les producteurs, filmer des interprétations théâtrales ou adapter des pièces était une manière de leur faire gagner leurs lettres de noblesse. Au fur et à mesure que le cinéma prouvait qu'il était un art à part entière capable de proposer des œuvres spécialement conçues pour lui, le besoin de filmer ou d'adapter du théâtre s'est moins fait sentir. La seconde raison réside dans le texte shakespearien lui-même. Avec le parlant, la question s'est posée de savoir si le langage élisabéthain était fait pour le cinéma. La nature étrange des dialogues n'allait-elle pas nuire à la vraisemblance à laquelle aspire le cinéma ? Le désir d'adaptation a été inhibé par la peur d'une interaction malheureuse entre les mots de Shakespeare et le médium cinématographique.

Le premier film shakespearien parlant est une adaptation de *La Mégère apprivoisée* filmée en 1929, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks dans les rôles de Katharina et de Petruchio. Sa fidélité au texte de Shakespeare est toute relative. Le film est, en effet, célèbre pour l'ajout de répliques écrites par Sam Taylor ou empruntées à l'adaptation écrite par Garrick au XVIII^e siècle, *Catherine and Petruchio*. Les producteurs ont jugé ces répliques plus naturelles, plus crédibles et donc plus adaptées au cinéma. En 1935, Max Reinhardt et William Dieterle proposent une version du *Songe d'une nuit d'été* avec James Cagney dans le rôle de Bottom, Mickey Rooney dans celui de Puck et Olivia de Havilland dans celui de Hermia. Le film s'approprie la symphonie de Félix Mendelssohn comme bande musicale, et insiste sur les aspects magiques de la pièce. Les scènes de forêt contrastent avec les scènes de ville par des effets visuels vaporeux et oniriques. Des fées transparentes dansent sur les nuages, et Puck prend toutes les formes, devenant tour à tour chien, sanglier, et même une petite flamme, qui se déplace à la vitesse de l'éclair. Un an plus tard, George Cukor adapte *Roméo et Juliette* avec

Leslie Howard et Norma Shearer dans les rôles-titres. L'utilisation des gros plans isole les amants des autres personnages, et l'alternance des plans sur les deux visages construit une complicité amoureuse du regard.

Le *Henri V* d'Olivier, sorti sur les écrans en 1944 à la veille du Débarquement, est le premier film shakespearien à être tourné en couleur. Le film inclut à la fois des scènes aux décors théâtraux et des séquences cinématographiques filmées en plein air comme la bataille d'Azincourt, moment digne d'un western hollywoodien. Olivier adapte également *Hamlet* en 1948 et *Richard III* en 1955 – deux films qui mêlent encore mise en scène théâtrale (plans continus, décors « artificiels ») et réalisation cinématographique (déplacements de caméra, changements de focale). Joseph Mankiewicz alterne lui aussi ces deux modes dans son *Jules César* de 1953, avec Marlon Brando dans le rôle de Marc Antoine. Le médium cinématographique permet de réaliser des séquences de foule impressionnantes, à la manière d'un véritable péplum hollywoodien, mais certaines scènes de dialogues relèvent d'une approche théâtrale. La caméra est alors peu mobile et le nombre de plans se réduit. Cependant, si Olivier part d'une mise en scène théâtrale et tente de la rendre cinématographique par moment, Mankiewicz essaye, au contraire, de brider son style cinématographique par peur de trahir la pièce. Olivier a l'air de craindre qu'il n'y ait pas assez de cinéma dans son théâtre, alors que Mankiewicz a peur qu'il n'y ait pas assez de théâtre dans son cinéma.

Orson Welles ne semble pas avoir ce genre de complexes. Welles opte pour une approche résolument cinématographique dans ses trois adaptations shakespeariennes : *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) et *Falstaff (Chimes at Midnight)*, 1965) qui s'inspire principalement des deux parties d'*Henri IV* et des *Joyeuses commères de Windsor*. Welles coupe le texte, transforme les vers en prose, change l'ordre des scènes, raréfie les soliloques et démembre les répliques pour les répartir entre plusieurs personnages. Welles construit des textes nouveaux et les adapte à un style cinématographique très personnel, marqué par un montage rapide, des jeux de clair-obscur, des plans obliques, des plongées/contre-plongées prononcées et une profondeur de champ importante, c'est-à-dire une grande zone de netteté à l'avant et à l'arrière du point précis où l'opérateur effectue la mise au point. La stratégie d'adaptation choisie par Welles se fonde avant tout sur l'association métaphorique, créant des connexions entre des éléments textuels et des éléments visuels séparés dans le temps. Dans *Othello*, par exemple, la métaphore du filet et du piège court tout au long du film : des jeux d'ombre et de lumière projettent un quadrillage sur le visage d'Othello, qui est également vu sous les croisillons d'un treillis lorsqu'il parle à Iago ; Desdémone est montrée à travers le grillage de sa fenêtre en fer forgé ; et lorsque Iago poursuit Roderigo dans le bain turc¹, il passe son épée à travers le treillis qui permet l'évacuation des eaux, touchant mortellement Roderigo à plusieurs reprises. Le spectateur est appelé à faire le lien avec l'objectif de Iago, déjà énoncé dans la pièce et dans le film. Celui-ci a dévoilé son projet d'utiliser Desdémone pour prendre tous ses ennemis dans un filet : « *And out of her own goodness make the net/ That shall enmesh them all* » (« Et de sa bonté je ferai le filet / Où tous viendront se prendre », 2.3.343-44)².

À partir des années 1950, apparaissent des modes d'adaptation très divers. Certains réalisateurs privilégient les décors, les reconstitutions historiques et l'illustration littérale ; d'autres transposent les pièces dans un temps et un espace atypiques, tout en préférant les associations métaphoriques ; certains, enfin, adoptent une vision d'avant-garde et cessent

¹ La scène a été tournée au Hammam Pabst, à Essaouira, au Maroc.

² Traduction de Jean-Michel Déprats, *Shakespeare, Tragédies*, 2 vol., I (*Œuvres complètes*, I), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

d'insister sur la logique de l'intrigue.

Franco Zeffirelli, qui a commencé sa carrière comme décorateur de théâtre, accorde une importance toute particulière à l'environnement dans lequel se déroule l'action ainsi qu'à la création d'un univers naturaliste. *La Mégère apprivoisée* (1966), avec Elizabeth Taylor et Richard Burton dans les rôles principaux, s'attarde sur l'activité trépidante, tant sociale que commerciale, qui règne dans la cité de Padoue. Zeffirelli crée deux labyrinthes, l'un à l'extérieur (les ruelles de Padoue), l'autre à l'intérieur (la maison de Kate). Le décor devient aussi signifiant que les protagonistes de l'histoire, fournissant une série d'obstacles physiques à la séduction lorsque Petruchio poursuit sa « proie ». Dans *Roméo et Juliette* (1968), le réalisateur continue cette construction d'un monde réaliste et reconstitue la ville de Vérone à la Renaissance. En 1990, il situe *Hamlet* au XII^e siècle, suivant en cela la légende du prince Amleth contée par Saxo Grammaticus, l'une des sources de la pièce shakespearienne. Elsenor est un véritable château médiéval (situé en réalité non pas au Danemark mais en Écosse) dont les remparts et les intérieurs ne sont pas sans rappeler l'atmosphère claustrophobe du *Hamlet* réalisé par Olivier. Des illustrations littérales viennent remplacer des pans entiers du texte. Par exemple, le récit que fait Ophélie à Polonius sur la visite d'Hamlet dans sa chambre est supprimé pour laisser place à la visite elle-même. Dans ses trois adaptations, Zeffirelli privilégie ainsi l'illustration littérale et la suppression textuelle.

À la fin des années 1960, Peter Hall et Tony Richardson souhaitent s'éloigner des décors féériques et réalistes. Dans *Le Songe d'une nuit d'été* (1968), Hall supprime les effets magiques et les paysages enchanteurs. Inspiré par le célèbre ouvrage de Ian Kott, *Shakespeare notre contemporain* (traduit du polonais en 1962) qui propose une lecture très noire de la pièce, il crée l'univers d'une forêt pleine de boue où s'enlisent les personnages. Richardson s'inspire lui aussi de sa propre production sur scène (au théâtre « Round House » à Londres) lorsqu'il adapte *Hamlet* au cinéma en 1969. La grande originalité de cette adaptation réside dans le choix de rester dans ce théâtre pour tourner le film. La caméra insiste non pas sur l'environnement, mais sur le visage des personnages, scrutant leurs émotions et leurs réactions. L'acteur redevient le centre même de l'adaptation.

Cette recherche d'un décor austère et moins féérique se retrouve chez Brook et Polanski, qui situent leurs adaptations respectives dans une période lointaine, à la sortie de la préhistoire. *Le Roi Lear* de Brook (1969) présente un roi éminemment accablé et pathétique. Des métaphores visuelles courent tout au long du film. Les images floues et les fondus au noir, progressifs ou brutaux, reflètent à la fois l'absence de discernement chez Lear et l'énucléation de Gloucester. Dans son *Macbeth* (1971), Polanski compose un monde cruel et païen, entre néolithique et Moyen Âge, où dominent la terre, l'eau, le feu et la pierre. Ces éléments sont aussi à la base des films shakespeariens réalisés par Grigori Kozintsev, *Hamlet* en 1964 et *Le Roi Lear* en 1970. Les éléments naturels deviennent la source des métaphores, et les techniques cinématographiques sont utilisées au service d'un combat idéologique pour la liberté d'expression.

Avec le réalisateur Akira Kurosawa, Shakespeare est réécrit et adapté au contexte du Japon médiéval. En 1957, *Le Château de l'araignée* ne conserve que l'intrigue de *Macbeth* pour construire un univers surnaturel où tout repère est supprimé par des effets de brouillard et de labyrinthe. En 1985, *Ran*, inspiré du *Roi Lear*, est une adaptation tout aussi libre. Les filles du roi sont remplacées par des fils, et des scènes montrent les guerriers samourais s'affrontant dans des combats violents et sanglants au milieu de plaines infinies ou d'incendies. En 1979, sont brouillés non seulement les repères des personnages mais aussi ceux des spectateurs : *La Tempête* de Derek Jarman est une adaptation d'avant-garde qui cherche à redéfinir le cinéma.

L'intrigue est rendue opaque, des images de documentaires se mêlent à celles de la fiction, et l'île de Prospéro devient une suite de chambres sombres dans une grande demeure. Le public perd tout sens de l'orientation et assiste à la transformation de chaque chambre en une composition picturale bien agencée et quasi immobile. La magie du cinéma est remplacée par l'élaboration de tableaux visuels devant la caméra.

Dans les années 1970 et 1980, les adaptations cinématographiques de Shakespeare sont donc rares et relativement éloignées des textes originels. Placés dans les contextes russes et japonais, ou bien présentés comme des expériences d'avant-garde, les films témoignent d'une réécriture et d'une transposition importantes. Les adaptations plus traditionnelles sont alors réalisées dans le cadre d'un autre médium, celui de la télévision, pour lequel la BBC produira des adaptations filmées de l'ensemble du corpus shakespearien.

À la fin des années 1980, le réalisateur Kenneth Branagh vient à contre-courant de la tendance avant-gardiste. Il réalise *Henri V* (1989), *Beaucoup de bruit pour rien* (1993), *Hamlet* (1996), *Peines d'amour perdues* (2000) et *Comme il vous plaira* (2006) dans le but avoué de présenter Shakespeare d'une manière populaire et accessible. Branagh, comme avant lui David Garrick ou Henry Irving au théâtre, souhaite montrer un Shakespeare qui puisse plaire au grand public, et il adopte un style en adéquation, à savoir le réalisme hollywoodien. Il situe chaque film dans un genre cinématographique particulier. *Henri V* devient un film de guerre inspiré par les réalisations portant sur la guerre du Vietnam ; *Beaucoup de bruit pour rien* est filmé en Toscane à la manière d'une comédie romantique légère, pleine de soleil et d'entrain ; *Hamlet* se transforme en fresque épique à suspense ; *Peines d'amour perdues* explore le genre de la comédie musicale. Par ailleurs, Branagh exploite toutes les techniques offertes par le cinéma : ses adaptations présentent un travail important de la caméra, des effets de montage, de fondus et de ralentis.

De nombreux réalisateurs ont ensuite suivi Branagh dans la voie hollywoodienne. Dans *Othello* (1995), Oliver Parker propose une reconstitution réaliste de Venise et Chypre. Il adopte un style littéral qui glisse vers le voyeurisme lorsque la transe épileptique du héros donne lieu à une représentation fantasmagorique. Des images explicites montrent alors Desdémone et Cassio en train de faire l'amour, soulevant la question de savoir si ce qui est montré à l'écran a véritablement eu lieu ou non. En 1996, Trevor Nunn ajoute, lui aussi, de nouvelles scènes qui ne figurent pas dans *La Nuit des rois*, dont la plus notable est la séquence initiale du naufrage où les jumeaux se trouvent séparés. La même année, Richard Loncraine propose une version de *Richard III* où les personnages évoluent dans un monde évoquant la montée du fascisme dans les années 1930. La centrale électrique désaffectée de Battersea (Londres) est transformée en palais hitlérien et devient le théâtre d'un combat apocalyptique où Richard est envoyé en enfer en finissant avalé par les flammes d'une explosion. L'année 1996 est une année très prolifique pour le cinéma shakespearien, puisque *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann, destiné avant tout au public adolescent américain, sort aussi sur les écrans. L'action est transposée dans une ville d'Amérique du Sud où règne la violence urbaine. Le style des clips musicaux se retrouve dans la saturation des couleurs, la brutalité du montage et la violence des zooms. Le film a recours à des effets cinématographiques extrêmement apparents et inclut de nombreuses références à d'autres films. La première confrontation entre les Montague et les Capulet rappelle ainsi les films de Sergio Leone et de John Woo. L'accompagnement musical fait penser aux partitions d'Ennio Morricone ; le gros plan au ralenti sur la botte de Tybalt écrasant une allumette encore fumante évoque clairement Clint Eastwood et Charles Bronson dans les westerns de Leone. En 1999, Michael Hoffman revient à un style plus traditionnel avec *Le Songe d'une nuit d'été*. Cette version rappelle le *Beaucoup de bruit pour rien* de Branagh à la fois par ses paysages (le

film a également été tourné en Toscane), la légèreté du ton adopté et la construction d'une période passée imaginaire.

Parallèlement à cette vague de films shakespeariens suivant les canons hollywoodiens, des réalisateurs comme Peter Greenaway, Christine Edzard ou Adrian Noble, prolongent la tendance avant-gardiste et expérimentale des années 1970 et 1980. En 1991, Greenaway réalise *Prospero's Books*, adaptation éminemment méta-cinématographique de *La Tempête*, où la densité des signes visuels prend le pas sur l'histoire racontée. Prospéro (joué par John Gielgud) hérite de toutes les répliques et règne sur un monde très riche en références à la Renaissance italienne. Si Greenaway joue sur l'abondance picturale, Edzard choisit de jouer la carte du minimalisme. Son adaptation de *Comme il vous plaira* en 1992 situe la pièce en milieu urbain à la fin du XXe siècle. La forêt d'Arden devient un terrain vague de banlieue où vivent les laissés pour compte de la société capitaliste.

À mi-chemin entre la tendance hollywoodienne et la tendance avant-gardiste, on trouve *Looking For Richard* d'Al Pacino (1996) qui, tout en souhaitant démocratiser Shakespeare par une approche pédagogique, propose une adaptation résolument hors norme. Le film propose trois choses à la fois : une fiction qui ne se prive pas d'utiliser la palette des techniques cinématographiques pour conter le destin de Richard ; un témoignage sur la place de Shakespeare dans notre société ; et un documentaire sur le tournage même de la fiction.

Au début du XXIe siècle, des adaptations classiques ou plus originales se sont succédées : *Hamlet* de Michael Almereyda (2000) avec Ethan Hawke, *Titus* de Julie Taymor (2001) avec Anthony Hopkins, *The Children's Midsummer Night's Dream* de Christine Edzard (2001) où tous les rôles du *Songe* sont joués par des enfants. Plus récemment, on peut citer *Ennemis jurés (Coriolanus)* de Ralph Fiennes (2011), *Beaucoup de bruit pour rien* de Joss Whedon (2012) entièrement tourné en noir et blanc, *Cymbeline* de Michael Almereyda (2014) et *Macbeth* de Justin Kurzel (2015) avec Marion Cotillard, film qui inscrit le flashback et le traumatisme au cœur de l'œuvre. Encore aujourd'hui, les cinéastes ne cessent de jouer avec les ambiguïtés des pièces. En construisant à chaque fois un monde personnel et évocateur, ils perpétuent, enrichissent et renouvellent la tradition de la représentation shakespearienne. Les films que nous avons brièvement mentionnés ne constituent qu'une infime partie de l'histoire de Shakespeare au cinéma qui se décline aussi dans de nombreuses langues et cultures, notamment en Inde avec les adaptations bollywoodiennes de Vishal Bhardwaj – *Maqbool* (2003), *Omkara* (2006) et *Haider* (2014) qui revisitent respectivement *Macbeth*, *Othello* et *Hamlet*.

2. Quand Shakespeare s'échappe des films shakespeariens

Dans la comédie dramatique *Pension d'artistes (Stage Door)*, Gregory La Cava, 1937), une aspirante actrice annonce « Shakespeare est mort ! » (« *Shakespeare's dead!* ») à d'autres jeunes actrices qui ne savent même pas de qui il s'agit. Shakespeare, convoqué ici comme reliquat obsolète d'un autre temps, est déclaré mort dans une séquence où, paradoxalement, la pièce *La Nuit des rois* vient d'être évoquée et où une actrice plus âgée rappelle l'importance du dramaturge dans la formation technique des comédiens. Cette tension entre un Shakespeare que le cinéma enterre et un Shakespeare qui revit en permanence (ne serait-ce que dans des scènes où on le déclare mort) construit une figure spectrale qui ne cesse de hanter la production cinématographique. Shakespeare peut ainsi se retrouver approprié dans des films qui ne sont *a priori* pas shakespeariens. Les citations shakespeariennes ont notamment pris la forme d'extraits des pièces joués par des comédiens à l'intérieur d'un film, reproduisant ainsi les mises en abyme au cœur des textes shakespeariens.

Le procédé de la « pièce dans le film » est apparu très tôt au XXe siècle et s'est répandu, depuis, dans pratiquement tous les pays et dans tous les genres filmiques : dessins animés, films d'horreur, mélodrames, comédies musicales, films de science-fiction, westerns, films pour adolescents, films pornographiques, etc. On peut même parler d'un *genre* de la « pièce shakespearienne dans le film » à part entière, où la présence de Shakespeare peut être plus ou moins importante, explicite ou implicite. Des scènes d'une pièce shakespearienne peuvent être insérées pour faire écho à l'intrigue du film dans son ensemble et en produire une allégorie en miniature. Les personnages principaux répètent alors, dans la « vraie » vie, l'histoire qu'ils jouent ou qu'ils voient en représentation. Par exemple, en 1965, James Ivory filme *Shakespeare Wallah*, qui suit, juste après l'indépendance de l'Inde, une troupe itinérante d'acteurs shakespeariens se retrouvant confrontée au rejet de la culture britannique : la Juliette anglaise s'amourache d'un Roméo indien. Des scènes shakespeariennes peuvent également servir à mieux ancrer le film dans son statut de *spin-off*, c'est-à-dire de film dérivé d'une intrigue shakespearienne. *Les Amants de Vérone* d'André Cayatte (1949), avec des dialogues écrits par le poète Jacques Prévert, est ainsi un méta-film dont l'histoire suit la réalisation d'un film de *Roméo et Juliette* lui-même inspiré fortement de l'adaptation de Cukor. Angelo (Serge Reggiani), souffleur de verre à Murano, et Georgia (Anouk Aimée), fille des Maglia, aristocrates appauvris, se rencontrent sur un tournage entre Venise et Vérone, où ils sont les doublures des acteurs jouant Roméo et Juliette. Angelo tombe amoureux de Georgia en interprétant la scène du balcon, jugée trop dangereuse même pour le cascadeur. Leur histoire se déroule en miroir de celle de la pièce : la famille Maglia, avec ses préjugés de classe sociale et ses tendances fascistes, s'oppose formellement à leur amour, et Raffaele, un mafieux promis à Georgia, blesse Angelo mortellement, entraînant le suicide de la jeune femme à côté de la tombe de Juliette sur le tournage.

L'insertion d'une pièce shakespearienne dans un récit cinématographique peut guider les acteurs à l'intérieur de l'histoire vers une forme d'épiphanie et mener le public du film vers une compréhension plus fine de l'intrigue. La pièce dans le film révèle la persistance du discours stanislavskien dans la création et la réception des spectacles, discours qui se trouve réduit à son idée fondatrice : les acteurs doivent puiser dans leur vie personnelle pour construire des personnages aussi « vrais » que possible. Les films utilisent ainsi régulièrement les répétitions et les représentations imbriquées pour rendre compte des voyages intérieurs de l'acteur ou de l'actrice dans l'apprentissage de son rôle, ou de l'évolution du rôle au cours des répétitions. Ces voyages intérieurs véhiculent la vision universaliste d'un Shakespeare qui fait autorité, et reflètent les histoires que les gens de théâtre construisent, racontent et se transmettent, et que le public souhaite entendre, sur ce qui se passe en coulisses et pendant le processus créatif.

Les scènes de répétitions dans le film héritent d'une longue tradition cinématographique où l'on voit des spectacles se monter. Dans le film *Au beau milieu de l'hiver* (*In the Bleak Midwinter*, 1995) réalisé par Kenneth Branagh, un groupe d'acteurs amateurs monte *Hamlet* dans une église désaffectée ; dans *Shakespeare in Love* (réalisé par John Madden en 1998), un jeune Shakespeare compose et joue dans *Roméo et Juliette* alors qu'il ressent lui-même les affres de l'amour. Dans ces films, le monde de la scène et le monde des coulisses se répondent et se brouillent. Les acteurs explorent leur passé et leurs émotions pour préparer au mieux leur rôle, tandis que jouer leur rôle les aide à résoudre leurs problèmes personnels. Le film *Stage Beauty*, réalisé par Richard Eyre en 2004, transforme les répétitions et les représentations d'*Othello* en pièce dans le film. Cette période particulière de l'histoire du théâtre anglais, où les acteurs travestis laissent la place à des actrices, est construit comme un moment clé où émerge une méthode de jeu pré-stanislavskienne fondée sur l'émotion, qui libère le théâtre des carcans

rigides et des conventions non réalistes, et contribue à brouiller la frontière entre « réalité » et illusion. Les spectateurs dans le film et du film ne savent plus si la violence sur scène est feinte ou authentique. L'identité de l'acteur se mêle à celle du rôle ; la vie se confond avec l'art. Le spectacle où culminent les tensions du film révèle que les acteurs peuvent atteindre leur meilleure interprétation du rôle uniquement lorsqu'ils croient que ce qui se passe sur scène est vrai (l'actrice qui joue Desdémone craint ainsi d'être tuée pour de vrai par l'acteur jouant Othello). En d'autres termes, la meilleure interprétation est censée apparaître lorsqu'il n'y a plus de jeu. Cependant, en racontant les histoires d'acteurs qui jouent (ou plutôt ne jouent pas), les films créent également de nombreux effets de distanciation. Les mises en scène théâtrales qui figurent au cœur de ces films mettent au jour les circonstances de production et les principes de construction sur lesquels les fictions sont fondées ; mais si ces films révèlent les conditions des productions théâtrales imbriquées, ils ne divulguent pas les conditions de production du film lui-même.

La culture populaire anglophone s'est, dans une certaine mesure, construite avec Shakespeare, mais aussi contre lui – Shakespeare peut, en effet, devenir le signe de l'altérité par excellence. La relation entre Shakespeare et la culture populaire ne va pas de soi tant le dramaturge incarne la culture dite savante. Leurs interactions peuvent être combattues, dénigrées ou ignorées à la fois par celles et ceux qui pensent que la culture commerciale de masse menace la « belle culture » établie, et par celles et ceux qui considèrent la culture populaire comme véritable émanation du peuple et comme alternative progressiste face à un corpus réputé élitiste et conservateur, représentant des institutions (académiques, théâtrales) qui seraient figées et bourgeoises. Les appropriations populaires de Shakespeare sont sujettes à controverses, précisément parce qu'elles étendent, de manière carnavalesque, le domaine de ce qui peut être considéré comme « shakespearien », mais elles peuvent aussi contribuer à révéler que la notion d'un Shakespeare « vrai et original » est culturellement construite.

Les interactions entre Shakespeare et les fictions populaires doivent être étudiées en contexte car n'y a pas de règle préétablie : Shakespeare peut être vu comme un agent de conservatisme comme de résistance à l'idéologie dominante. À la fin d'*Au beau milieu de l'hiver* (Kenneth Branagh, 1995), Joe choisit de jouer dans la petite production théâtrale d'*Hamlet* plutôt que d'apparaître dans un film de science-fiction hollywoodien : Shakespeare est ici présenté comme ce qui s'oppose au cinéma commercial de genre, comme ce qui nourrit l'âme plutôt que le porte-monnaie. D'autres films peuvent mettre en scène des tensions beaucoup plus complexes entre Shakespeare et le cinéma de genre. Dans *Last Action Hero* (John McTiernan, 1999), un jeune garçon étudie en classe le film *Hamlet* de Laurence Olivier et se met à imaginer une réécriture filmique de la pièce où le prince, joué par Arnold Schwarzenegger, massacre tous ses ennemis comme dans un film d'action. La séquence parodie le film de Laurence Olivier (1948), mettant l'accent sur l'ennui et la britannicité élitiste et verbeuse qu'il représente, mais il révèle aussi les excès des *blockbusters* américains, tout en effets pyrotechniques et sans crédibilité scénaristique. En creux, la séquence véhicule l'idée que les pièces de Shakespeare pourraient être plus accessibles si elles étaient jouées en s'inscrivant dans des traditions et des genres populaires, ce qu'ont fait plusieurs réalisateurs dans les années 1990.

Toute inclusion filmique de Shakespeare sous-tend une politique de la représentation, notamment une politique identitaire offrant une réflexion sur la construction de la nation, de la « race » et du genre masculin/féminin dans notre culture contemporaine. Ainsi, les extraits des pièces historiques ont servi soit à exprimer des sentiments de nationalisme décomplexé et de patriotisme moralisateur, soit, au contraire, à ridiculiser ces derniers. Les pièces dans le film ont

pu également mettre au jour le programme idéologique des pièces shakespeariennes elles-mêmes. Dans le court métrage italien *Che Cosa Sono Le Nuvole ? (Qu'est-ce que c'est les nuages ? 1967)*, Pier Paolo Pasolini transforme *Othello* en une pièce jouée par des acteurs déguisés en pantins dont les ficelles sont tirées par un marionnettiste. Atterrés par le tour que prend l'intrigue, les spectateurs d'origine populaire et ouvrière, envahissent la scène et changent l'histoire : ils sauvent Desdémone, et tuent Othello et Iago. Si les spectateurs révèlent leur manque de sophistication et la confusion qu'ils font entre fiction et réalité, ils s'élèvent aussi héroïquement contre le sous-texte patriarcal, raciste et masochiste de la pièce. En montrant le marionnettiste qui tire les ficelles et en donnant aux pantins humains (ainsi qu'aux spectateurs) un libre-arbitre et une capacité à agir et intervenir, Pasolini met en tension le discours qui fait normalement autorité et la résistance idéologique qui peut s'organiser face à lui. Les appropriations de Shakespeare par la culture populaire ne sont donc pas toutes des hommages à leur source.

Dans *Le Cercle des poètes disparus (Dead Poets Society, Peter Weir, 1989)*, John Keating (Robin Williams) commence son enseignement de Shakespeare en mimant un acteur de théâtre britannique, explicitement gay, puis offre à ses élèves l'imitation ultra virile d'acteurs de cinéma américains – Marlon Brando en Marc Antoine et John Wayne en Macbeth imaginaire. L'imitation de Wayne devient vite une parodie du mâle hétérosexuel américain. Shakespeare est d'abord codé comme « gay », puis est adapté à la norme hétérosexuelle. Mais cette adaptation encourage paradoxalement les élèves à aimer le Shakespeare « classique » et « gay ». Neil, l'un des élèves de Keating, finit ainsi par jouer Puck de manière très traditionnelle dans une production du *Songe* et, à travers une série de champs/contre-champs, semble adresser la tirade de fin à son père et se révèle être en quête de son approbation. Après la représentation, le père de Neil n'est pas convaincu, et lui annonce qu'il sera envoyé dans une école militaire pour y être formé comme médecin. De désespoir, Neil se suicide. La scène de confrontation entre le père et le fils joue implicitement sur l'incapacité de Neil à faire son *coming out* et établit un lien entre l'identité homosexuelle et le fait de jouer Shakespeare, dans ce cas particulier, le fait de jouer le personnage féérique de Puck, puisque « *fairy* », en anglais courant, correspond au français « homo ».

On trouve déjà cette même tension entre les jeux d'acteur dans le célèbre western de John Ford, *La Poursuite infernale (My Darling Clementine, 1946)* : l'acteur itinérant Granville Thorndike (joué par Alan Mowbray) est obligé, sous la menace, de réciter le monologue d'Hamlet « Être ou ne pas être » perché sur une table de saloon. Il prend peur et s'arrête en pleine tirade. Doc Holliday (Victor Mature) finit alors le monologue et fait grande impression devant Wyatt Earp (Henry Fonda), étonné par le savoir de son ami. Holliday va jusqu'au vers « la conscience fait ainsi de nous tous des lâches » avant d'être interrompu par une quinte de toux. Cette pièce dans le film traduit le combat de Holliday contre sa propre incapacité à agir et annonce sa mort prochaine. Il peut d'abord paraître incongru d'importer du Shakespeare dans un western, comme le laisse entendre la réaction de surprise de Doc, « Shakespeare, à Tombstone ? ». Cette étrangeté, voire cette anomalie, vient symboliser l'avancée de la « civilisation » vers l'Ouest et répondre au désir ressenti par l'Amérique de prétendre à une part de l'héritage shakespearien. À une période où le cinéma d'Hollywood entend réaffirmer la masculinité américaine après la Seconde Guerre mondiale, cette séquence explore également ce que signifie « jouer » ou « agir » en « homme » (« *to act* » recouvrant ces deux aspects en anglais). Les manières affectées du britannique Thorndyke et le fait qu'il soit acteur permettent de lui appliquer l'étiquette d'« efféminé ». Le film construit d'ailleurs une identification momentanée entre lui et Doc Holliday, qui reprend le soliloque à son compte, même si la

diction de ce dernier se révèle plus naturelle et intense, donc davantage codée comme masculine. Doc se retrouve dans la même position qu'Hamlet : il ne parvient pas à agir mais il peut jouer. Ce « monologue dans le film » donne ainsi à *La Poursuite infernale* la possibilité de mettre au jour différentes formes de jeu. Le film établit une différence entre un jeu britannique, maniéré et ampoulé, et un jeu américain, viril, retenu et « naturel ». La manière américaine de jouer la comédie, symbolisée par Henry Fonda et sa représentation idéalisée de l'hétérosexualité masculine, est protégée par le jeu imbriqué de la pièce *Hamlet* et par le phénomène induit de dénégaration qui contribue à nous faire oublier que Fonda est lui aussi un acteur.

Notons, pour conclure, que le cinéma n'est pas le seul art audiovisuel à s'être construit largement autour de Shakespeare. Il existe aussi un très large spectre d'adaptations shakespeariennes dans les séries télévisées, allant de l'emprunt de l'intrigue (*Sons of Anarchy*, *Empire*, *Boss*, *Lost*) à la citation de quelques répliques (*Star Trek*, *Buffy*, *Person of Interest*, *Westworld*), en passant par l'appropriation de personnages (*House of Cards*), d'effets de langage (*Deadwood*, *Rome*, *Game of Thrones*) ou de procédés théâtraux comme l'aparté (*Profit*, *House of Cards*). On peut avancer quelques hypothèses pour expliquer l'attrance des séries pour Shakespeare. Tout d'abord, comme les plus grandes séries contemporaines qui brouillent les catégories du bien et du mal, Shakespeare pose un regard englobant et ambivalent sur ses protagonistes : les héros sympathiques peuvent se révéler des criminels de guerre tandis que les plus grands scélérats peuvent nous faire comprendre leurs desseins et acquérir une profondeur exceptionnelle. Parce que les séries se déploient sur le long terme et installent la fiction au cœur de notre réalité quotidienne, Shakespeare y apparaît souvent pour parler de tension entre illusion et réalité. Il est aussi là pour accompagner les processus d'humanisation : des machines ou des androïdes acquièrent progressivement une conscience en lisant, jouant ou citant les pièces – c'est particulièrement le cas dans les séries *Star Trek: The Next Generation*, *Person of Interest* ou *Westworld*. Les extraits filmiques de Shakespeare ne devraient pas nécessairement être vus comme des remises en question ou des critiques subversives des textes « originaux », mais comme des manières de réinventer Shakespeare dans d'autres contextes. À la fois potentiellement conservateurs et subversifs, les extraits shakespeariens légitiment l'autorité de Shakespeare et le capital culturel qu'il représente, tout autant qu'ils les contestent. Ils peuvent faire partie d'une stratégie nostalgique visant à préserver la culture « élitiste » et les valeurs classiques ; ou ils peuvent se présenter comme des actes audacieux de déconstruction, remettant en question nos conceptions en matière de propriété artistique, notion qui se nourrit du caractère supposé exceptionnel, original et unique de l'œuvre et de l'idée que le système capitaliste se fait de l'« auteur ». Le matériau shakespearien oscille entre visibilité et invisibilité, mémoire et oubli, et devient un véritable catalyseur culturel, creuset de pouvoir symbolique et de connaissances, tout en mettant au défi l'autorité culturelle qui entoure ses pièces et son mythe.

Bibliographie

- Dorval, Patricia et Nathalie Vienne-Guerrin, dirs, *Shakespeare on Screen in Francophonia* (2010-), Université Paul-Valéry Montpellier 3, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186 CNRS), <http://shakscreen.org/>.
- Hatchuel, Sarah. *L'Écran shakespearien*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2022.

- Hatchuel, Sarah. *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Hatchuel, Sarah et Nathalie Vienne-Guerrin, dirs., *The Shakespeare on Screen Series*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015-2020.
- Jackson, Russell, dir., *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2e édition, 2007.
- *The Cambridge Companion to Shakespeare on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- Lanier, Douglas, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Rothwell Kenneth S., *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 2e édition, 2004 [1999].