Genres et raison d'État dans *Hamlet* de Svend Gade (1920) et *Titus* de Julie Taymor (1999)

Eithne O'Neill

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1712>

DOI : 10.4000/itineraires.1712

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 59-81

ISBN : 978-2-296-13183-5

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Eithne O'Neill, « Genres et raison d'État dans *Hamlet* de Svend Gade (1920) et *Titus* de Julie Taymor (1999) », *Itinéraires* [En ligne], 2010-4 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1712> ; DOI : 10.4000/itineraires.1712

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Genres et raison d'État dans *Hamlet* de Svend Gade (1920) et *Titus* de Julie Taymor (1999)

Abstract

Two major film versions of revenge tragedies, one of them silent, illustrate the freedom which characterizes certain examples of the genre Shakespeare on screen. The different cultural backgrounds of these adaptations is explored, and the modernity of their respective mise-en-scène analyzed. Common to both works is the trope of the daughter's sacrifice, raising the issues of gender and genre. How does the concern with the image and role of woman relate to the dramatic and filmic genres?

Keywords : authority, violence, representation, gender, revenge

Mots clés : autorité, violence, représentation, genre, vengeance

Wir wollen frei sein vom Hass der Väter
(*Fortinbras à Hamlet*)¹

Matière filmique et historique

Trois quarts de siècle séparent deux adaptations cinématographiques de Shakespeare qui font date : le *Hamlet* allemand du Danois Svend Gade, avec Asta Nielsen, star européenne du muet, dans le rôle titre, et le *Titus* de Julie Taymor, d'après son spectacle *Titus Andronicus*, monté off-Broadway en 1994. Selon ce *Hamlet*, le prince est en réalité la fille du roi. Une version muette et travestie fait sienne la tragédie de 1601 qui, dans l'esprit collectif, est synonyme de modernité. Pour la première fois, *Titus Andronicus*, tragédie de jeunesse longtemps déconsidérée, est transposée au grand écran². Situé au

1. « Nous voulons nous délivrer de la haine de nos pères ». Je remercie Catherine Lescure et Alain Masson pour leur aide.

2. « La mutilation du corps de Lavinia a fait disqualifier la pièce, soit comme l'excès exubérant

pôle temporel du *Hamlet* dans l'évolution technique du cinéma, *Titus*, avec Sir Anthony Hopkins à l'affiche, bénéficie d'une équipe de prestige, dont Luciano Tovoli, le directeur de la photographie et le chef décorateur Dante Ferretti³. Fresque hiératique en Cinémascope d'une Rome décadente, tantôt moderne et tantôt antique, le film est accompagné de la musique éclectique d'Elliot Goldenthal. *Titus* contraste avec le graphisme « net, épuré et moderniste⁴ » de la reconstitution dans *Hamlet* d'un Danemark du Moyen Âge par les chefs opérateurs Curt Courant⁵ et Alex Graatkjaer. Ayant contribué à la réhabilitation de la pièce⁶, *Titus* marque la fin du deuxième âge d'or de Shakespeare filmé qu'étaient les décennies 1980 et 1990. Quant au film de Gade, Russell Jackson commente : « Ce *Hamlet* en *cross-dressing*, peut-être le plus grand film muet d'après Shakespeare, se joue du texte d'origine⁷. »

Irrévéréncieux, les deux films mettent en avant la figure de la femme. Pour *Hamlet*, Gade s'appuie sur le livre d'Edward P. Vining, paru en 1881, *The Mystery of Hamlet. An Attempt to Solve an Old Problem*. Des modifications de l'intrigue encadrent le changement du sexe du protagoniste, connu sous le seul nom de Hamlet, et à qui se destinent les formes masculines de la grammaire. Le roi Hamlet (Paul Conradi) étant porté disparu lors de la guerre avec la Norvège, à l'accouchement de sa fille, Gertrude (Mathilde Brandt) annonce, pour raison d'État, la naissance d'un fils héritier, simulation à laquelle le père consent à son retour. Pendant que Hamlet étudie à Wittenberg, le roi est assassiné par Claudius (Eduard von Winterstein) avec la complicité de Gertrude. Surmontant le chagrin de son amour impossible pour Horatio (Heinz Stieda), Hamlet se venge du régicide. Lors du duel avec Laertes, Horatio se rend compte, trop tard, que son ami était une amie.

d'un dramaturge immature, soit comme due à l'influence néfaste d'un autre poète » (Leonard Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, New York & London, Methuen, 1986, p. 107). Sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres.

3. Tovoli a travaillé pour Antonioni, Zurlini et Barbet Schroeder. Ferretti signe les décors pour Pasolini (*Salò*), Fellini (*La Cité des femmes*) et Zeffirelli (*Hamlet*).

4. Judith Buchanan, *Shakespeare on Silent Film. An Excellent Dumb Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 236. Parmi les douze adaptations de *Hamlet* antérieures à celle de Gade, répertoriées dans Anthony Davies et Stanley Wells (eds.), *Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 18-49, les seuls longs métrages sont *Hamlet* de Cecil Hepworth, 1913 et *Hamleto* d'Eleuterio Rodolfi, 1917. Voir Kenneth Rothwell, « Hamlet in Silence : Reinventing the Prince on Celluloid », dans Lisa Starks et Courtney Lehmann (eds.), *The Reel Shakespeare : Alternative Cinema and Theory*, Madison and Teaneck, London, Farleigh Dickinson UP, 2002, p. 25-40.

5. Courant (1899-1968) a collaboré avec Renoir, Carné, Lang et Ophuls.

6. Voir Jonathan Bate, introduction à *Titus. The Illustrated Screenplay*, New York, Newmarket Press, 2000, p. 8-13.

7. « Asta Nielsen's cross-dressed Hamlet, perhaps the greatest silent Shakespeare film, plays fast and loose with the original... » (Russell Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* [2000], Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 303).

Asta Nielsen en Hamlet (Svend Gade et Heinz Schall, *Hamlet*, Allemagne, 1920).

Remerciements à la Cinémathèque Allemande, Berlin.

Si le spectre, le crâne de Yorick et le doute sur la culpabilité de Gertrude disparaissent, l'héroïne conserve les traits d'un Hamlet mélancolique : sa finesse, son deuil, son rejet d'Ophélie, y compris la scène dite du « couvent »⁸. À ceci s'ajoutent son Œdipe, le masque de bouffon, la mort violente de Polonius, le mimodrame (*dumb show*) du *Meurtre de Gonzague*, Claudius en prière, le suicide d'Ophélie par noyade. Petit à petit, la vérité sur Gertrude se révèle. Caricaturaux, les autres personnages masculins sont les faire-valoir de Hamlet, sauf Fortinbras, à qui est attachée l'importance qui, selon Kott, est le signe d'une modernité authentique⁹. En noir et blanc, ce *Hamlet* inaugure la cinquantaine de longs métrages du drame shakespearien qui a le plus séduit les cinéastes.

Titus, long de deux heures et trente-six minutes, brouille les registres normatifs du beau et du grotesque. Aux cuirasses strass pour Tamora, aux capes de péplum des Romains, la costumière Milena Canonero juxtapose les vestes en cuir noir de la mise en scène pour le théâtre du *Hamlet* d'Ingmar Bergman (1986). L'hétérogénéité stylistique a été comparée à la mixité visible dans le dessin attribué à Henry Peacham où Tamora plaide pour son fils Alarbus¹⁰. À l'aide d'un hachoir de cuisine, la main de Titus est coupée, puis apportée à l'empereur dans une limousine noire par Aaron. Rothwell écrit : « [...] Taymor s'inscrit dans la lignée de l'expressionnisme théâtral des mises en scène célèbres de la pièce par Peter Brook (1955) et par Deborah Warner (1985)¹¹. » Empruntant l'intertexte du rôle étoffé de Lucius Jeune à l'excellent *Titus Andronicus* réalisé par Jane Howell pour la BBC (1985), le *Titus* de Taymor sera suivi d'autres adaptations cinématographiques¹².

Entre Shakespeare et le septième art, les affinités paraissent aussi subversives qu'electives. Trouver dans le théâtre de la Renaissance un cinéma embryonnaire est un cliché. Néanmoins, la matière première du genre de vengeance se conforme à la définition proposée par le cinéaste Samuel Fuller dans *Pierrot le Fou* : « Un film est un champ de bataille : amour, haine, violence, action, mort – en un mot émotion. » Désigné en épigraphe à l'écran comme drame de vengeance (*Rachedrama*), *Hamlet* annonce le genre, romain, élisabéthain et jacobéen que Taymor modernise afin de mieux le déconstruire. La surenchère de règlements de comptes

8. Selon Deborah Cartmell, « probablement la plus filmée de toutes les scènes shakespeariennes », dans Michael Klein Holger et Dimiter Daphinoff (eds.), *Shakespeare Yearbook*, vol. 8 : *Hamlet On Screen*, 1997, p. 28.

9. Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, Londres, Methuen and Co., 1965, p. 59.

10. Elsie Walker, « “Now is a time to storm” : Julie Taymor's *Titus* », *Literature and Film Quarterly*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 194-207, p. 195. Voir l'introduction par Jonathan Bate à l'édition Arden de *Titus Andronicus*, Londres, Routledge, 1995, p. 38-43.

11. Kenneth Sprague Rothwell, *The History of Shakespeare on Screen : A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 269.

12. *Titus* (Richard Griffin, 2000), *William Shakespeare's Titus Andronicus* (Christopher Dunne, 1999). En 1997, Lorn Richey réalise sur vidéo *Titus Andronicus : The Movie*.

dans *Titus* associe les codes du genre d'horreur à la dynamique du film criminel¹³. Contemporain du *Cabinet du Docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Hamlet* tempère l'impact de l'expressionnisme cinématographique et propose, en contrepoint du grouillement réaliste d'un peuple anxieux, des intérieurs Art déco. Sa progression linéaire et l'autoréflexivité de *Titus* éclairent les deux procédés clés du cinéma narratif¹⁴.

Renversement de la pratique élisabéthaine, le travestissement de Nielsen s'inscrit dans l'iconicité générale des interprétations féminines du rôle, comme dans la popularité du *cross-dressing* aux cabarets des années folles. Pour le spectateur une femme, pour les autres un homme, Hamlet ravive le débat sur le caractère « introverti » du héros¹⁵. La surimposition d'attributs féminins et masculins conventionnels soulève la problématique du rapport entre le corps biologique et l'identité sociale, entre le sexe et le genre (*gender*)¹⁶.

Malgré l'absurdité du dispositif mélodramatique de l'intrigue, le *Hamlet* non conformiste de Nielsen réussit, à la fois en tant que film historique (il influa sur le cycle épique de Fritz Lang, *Les Nibelungen*, 1924), et en tant qu'essai ironique sur le *gender* dans les années vingt¹⁷.

À l'instar de la pièce, *Titus* contient un glissement de genre et de *gender*, perceptible dans des scènes d'un macabre burlesque, dans la complémentarité dramatique de Tamora et de Lavinia comme dans les comportements changeants des sexes. Lavinia est autant une personnification qu'une personne « en chair et en os ». Vu son esthétique, *Titus* tend à être classé parmi les films dits postmodernes.

Dans ce *Titus* surréel et postmoderne, les prestations des acteurs fournissent un point de repère en accord avec la force allégorisante de la

13. Voir « Cinema of cruelty : Powers of Horror in Julie Taymor's *Titus* », dans Lisa Starks et Courtney Lehmann (eds.), *op. cit.*, p. 121.

14. Un film peut être à la fois autoréfléchissant et réaliste. « [...] bien que ses effets technologiques tape à l'œil lui accordent une patine moderne, le cinéma est héritier des aspirations mimétiques du xx^e siècle » (Robert Stam et Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Malden, MA, USA, Oxford, Victoria, Australia, Blackwell, 2004, p. 14).

15. Jacqueline Rose, « Hamlet : the Mona Lisa of Literature », dans Deborah Barker et Ivor Camps (eds.), *Shakespeare and Gender : A History*, London, Verso, 1995, p. 104-119.

16. Le degré de « subversion » dans le travestissement à l'écran, au théâtre et à l'opéra, tout en reflétant les attitudes changeantes à l'égard du *gender*, varie selon l'époque, la culture et les codes de réception. Quand Sarah Bernhardt joue la scène du duel dans un film de deux minutes réalisé en 1900 par Clément Maurice, il s'agit d'une pratique conventionnelle empruntée à la scène. L'Irlandaise Fanny Furnival joue Hamlet en 1742. Voir Tony Howard, *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Fiction and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

17. *Ibid.*, p. 140. Voir les sections « Hamlet, the actress and the Political Stage », « I am whom I play : Asta Nielsen » et « Elsinor, Sanity and Gender ».

conception globale du film [...] un monde de significations interchangeables où l'identité humaine est également versatile¹⁸.

Tous deux brillants d'un humour noir, tour à tour carnavalesque et contemporain, *Hamlet* et *Titus* ont leurs modernités respectives.

Contextes

Coextensif de l'essor du cinéma après la Grande Guerre, *Hamlet* est en tête du box-office en Allemagne et, en 1921, dans d'autres pays d'Europe avant de connaître aux États-Unis une popularité certaine. Tourné dans la ville médiévale de Goslar ainsi qu'à Berlin, le film existe désormais dans sa copie originale, longue de deux heures et teintée, avec une nouvelle partition de Michael Riessler¹⁹. Le public de l'époque sympathise avec la femme à la coupe garçon. « La société de Weimar était marquée par l'émergence d'une Femme Nouvelle qui jouissait de formes sans précédent de liberté sociale et sexuelle²⁰. » Devant cette « féminisation », le secteur mâle et conservateur ne dissimule pas son angoisse. En 1920, Freud publie *La Psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine*. En effet, « [...] par sa déconstruction du *gender*, [Nielsen] fait de *Hamlet* une fantaisie weimarienne sur la nature de l'identité sexuelle²¹ ».

À Wittenberg, Nielsen mène le chahut; le masque de bouffon et l'embrouillement sentimental servent de repoussoir à son don comique considérable. *Hamlet* est un film pionnier, tandis que *Titus* s'insère dans un ensemble existant d'adaptations prestigieuses. Les films d'après Shakespeare, forment, non pas un genre, mais un corpus ayant son canon à part, dont *Le Roi Lear* de Kozintsev et le *Hamlet* d'Olivier. Toutefois, Guntner dit du *Hamlet* de Gade qu'il

fixe un nombre de conventions encore valables pour le genre de *Hamlet* à l'écran : un Hamlet androgyne, parfois comique; un code visuel avec en contrepoint des scènes d'extérieur et d'intérieur; une grande procession funèbre à la fin; l'incorporation de genres filmiques établis [...] une distribution starisée²².

18. William B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 73. « En tant que texte prémoderne [la pièce] est le véhicule parfait pour l'art postmoderne de Julia Taymor... » (Lisa Starks, *op. cit.*, p. 121).

19. Restaurée par la Cinémathèque allemande, avec du métrage provenant du Centre national de la photographie, projetée lors du Festival International de Berlin, 2007. L'édition en DVD du film restauré est toujours en préparation au moment de la publication de ce volume.

20. Richard McCormick, *Gender and Sexuality in Weimar Modernity : Film, Literature and « New Objectivity »*, New York, Palgrave, 2001, p. 16.

21. Tony Howard, *op. cit.*, p. 142.

22. J. Lawrence Guntner, « *Hamlet, Macbeth and King Lear on Film* », dans Russell Jackson, *op. cit.*, p. 121.

D'une part, le long métrage est une importation européenne²³, d'autre part, les gros plans magnifiques portent l'empreinte de D. W. Griffith. « Première adaptation de Shakespeare pour l'écran qui est un film plutôt qu'une performance théâtrale²⁴ », *Hamlet* obtient ses effets de spatialisation par de nombreux iris, le montage alterné et la profondeur de champ. Les costumes brodés et le mobilier peint relèvent d'un médiévalisme Art nouveau et les ogives d'Elseneur réesquissent l'ovale du visage de Nielsen. Autant d'enluminures, les légendes en caractères d'imprimerie gothique côtoient les dessins en marge dans lesquels transparaît parfois la nouvelle objectivité. Conseiller littéraire pour le *Hamlet* de Branagh, Jackson précise :

Le remarquable *Hamlet* de Svend Gade illustre les grandes libertés que se permettent d'autres productions allemandes du début des années 1920, dont l'*Othello* de Dmitri Buchowetzki (1922), avec Emil Jannings et Werner Krauss, et *Le Marchand de Venise* de Peter Paul Felner (1923)²⁵.

Coproduction italo-américaine et indépendante, *Titus* fut tourné à Rome et en Croatie, avec Jessica Lange dans le rôle de Tamora et l'Écossaise Laura Fraser en Lavinia. Nommée Art-Film et, en Amérique, Asta Films, la compagnie de production pour *Hamlet* fut cofondée par Nielsen²⁶. *Titus*, échec commercial partiel, fut produit par Twentieth Century Fox. Taymor est une des deux cinéastes vivantes qui adaptent Shakespeare pour le grand écran et pour adultes²⁷. Aux yeux du spectateur du film muet, la nouveauté consistait en un long métrage d'après Shakespeare avec une vedette²⁸. Taymor exploite la starisation pour faire ressortir la monstruosité des Romains comme des Goths.

23. Ben Brewster et Lea Jacobs, *Theatre to Cinema : Stage Pictorialism and the Early Feature Film* [1997], Oxford/New York, Oxford University Press, 2003, p. 14.

24. J. Lawrence Guntner, *op. cit.*, p. 118.

25. Russell Jackson, *op. cit.*, p. 3.

26. Après *Hamlet*, Nielsen (1883-1972) joue Lulu, Hedda Gabler et Miss Julie à l'écran, tourne à côté de Greta Garbo dans *La Rue sans joie* (Georg Pabst, 1925). Sa carrière cinématographique prend fin avec le parlant. Voir Heide Schlüppmann, Karola Gramann, Sabine Nessel et Michael Wede (eds.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* et Heide Schlüppmann et Karola Gramann (eds.), *Nachtfalter, Asta Nielsen, ihre Filme*, 2 vols., Vienne, Filmarchiv Austria et Kinothek Asta Nielsen, 2009-2010.

27. Courtney Lehmann : « Seuls les films de Christine Edzard (*As You Like It*, 1992, *The Children's Midsummer Night's Dream*, 2000) et le *Titus* de Julie Taymor ont survécu à cette décennie, ayant confronté le média prohibitif du grand écran [...] » (Barbara Hodgdon et William B. Worthen, *A Companion to Shakespeare and Performance*, Malden, Blackwell, 2005, p. 590).

28. « She wanted by means of a cycle of classic film productions to win for cinema recognition as an art form among an educated audience » (Thomas Mainz Koebner, « Hamlet as a woman ; Asta Nielsen's Shakespeare Film of 1921, 125-132. » Trad. Deborah Hooper, dans *Hamlet on Screen*, *op. cit.*, p. 125).

Deux ans avant la chute des tours du World Trade Centre, quatre mois avant le début des hostilités au Kosovo, *Titus* sort à la fin d'un siècle dont la barbarie spécifique, celle de l'Holocauste, devait, selon la réalisatrice, être rappelée au public. Des surimpressions, des arrêts sur image, l'importance des scènes au forum s'emploient à cette fin²⁹.

Notre industrie du spectacle prospère grâce à la représentation crue de meurtres, de viols et d'infamies, pourtant, rare est la pièce ou le film qui non seulement montre ces sinistres événements, mais qui met les choses sens dessus dessous afin de s'interroger sur nos certitudes concernant la justice et la moralité³⁰.

D'une intertextualité abondante, *Titus* privilégie la réaction à la violence. Le festin de la fin rappelle *Le Cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* (1988), de Peter Greenaway, chef de file de l'avant-garde britannique, et réveille le malaise ressenti devant le banquet de déchets humains dans *Salò*, dernier film de Pasolini (1976). Assoiffé de « justice », le général romain s'assimile au type-casting d'un tueur en série. Derrière Hopkins se dresse Hannibal Lecter, l'assassin cannibale incarné par lui dans *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme en 1992³¹.

À y regarder de plus près, la source de la modification du sexe dans *Hamlet* possède ses lettres de créance, littéraires et psychanalytiques. Ernest Jones cite Vining³² et attire l'attention de Jacques Lacan qui se penche en 1959 sur le *Hamlet* de Shakespeare comme l'*Œdipe* des temps modernes. Dans une œuvre phare du modernisme on lit : « Une actrice a joué pour la quatre-cent huitième fois *Hamlet* à Dublin hier soir. Vining maintient que le prince était une femme. » Le 16 juin 1904, ou Bloomsday, John Ellington parle à Stephen Dedalus, héros de l'*Ulysse* de James Joyce (1925)³³. Ce *Hamlet* est le précurseur de nouveaux paradigmes pour le « Film de Shakespeare³⁴ ». Dorénavant, une adaptation pour l'écran d'après Shakespeare, portée par une lecture personnelle du texte, innovera ou ne sera pas.

29. Dans son chapitre « That Shakesperian mob : Mass Culture and the Literary Public Sphere », Richard Halpern écrit : « [...] the Roman plays assume singular importance for modern political thought, because it is there [...] that something like an urban public space emerges » (*Shakespeare among the Moderns*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1997, p. 52).

30. « Director's Notes », dans *Titus. The Illustrated Screenplay*, op. cit., p. 174-178.

31. Sarah Hatchuel, *Shakespeare, From Stage to Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 116.

32. « La proposition de Vining, selon laquelle Hamlet était en réalité une femme, a déjà été mentionnée [...] Que ce trait [bisexuel] ait été marqué chez Shakespeare lui-même est connu » (Ernest Jones, *Hamlet and Œdipus*, New York, Norton Library Edition, 1976, Note, p. 78).

33. L'actrice est Mrs. Bandman Palmer. Au théâtre, en 1990, Joseph Papp met en scène un *Hamlet* inspiré par l'idée de Vining, également à la base de la mise en scène du *Hamlet* au féminin par Alycia Smith-Howard en 2002 avec des étudiantes de Mount Holyoke College.

34. Kenneth Sprague Rothwell, « *Hamlet*, Drama of Vengeance », dans *The History of Shakespeare on Screen*, op. cit., p. 21-26.

Ajouts

Les deux films ont recours à des ajouts. L'action de *Titus* débute dans une cuisine moderne, où un gamin badigeonne ses soldats en plomb de sauce tomate, quand une explosion met le feu à la maison, incendie dont il est sauvé par un clown qui le transporte dans une Rome en flammes. L'anhistoricité de *Titus Andronicus*, condensation d'après Bate de l'histoire romaine, se retrouve dans l'extension spatio-temporelle proposée par le film. Lucius jeune participe, avec entrain ou tristesse, aux agissements dont l'adolescent chez Howell est avant tout le témoin horrifié. L'attendrissement de celui-ci devant le bébé d'Aaron est adopté par Taymor. Le récit cadre s'enlève dans l'intrigue pour livrer une critique des moyens utilisés par les médias à l'affût du sensationnel.

Grâce à la séquence de Titus dans son bain, aux piscines pour les débauches de Saturnin, à la pluie et une flaque tendant un miroir à Lavinia, Taymor renoue avec le motif textuel de l'élément aquatique et féminin. L'ajout capital de *Titus* consiste en six flashbacks ou « cauchemars », repris des Penny Arcade Nightmares (P. A. N.) de la mise en scène au théâtre, visions surréalistes des vécus subjectifs des personnages. À la veille de la chasse au cerf et à la panthère, l'écran rougit des flammes où dansent les membres d'Alarbus. Un gros plan sur un masque de jaguar en métal au-dessus du trône de Saturnin clame la férocité impériale : la vengeance s'avère une obsession mentale.

Chez Gade, le père Hamlet tue le roi de Norvège dans un corps-à-corps, confirmant sa puissance dans le Nord de l'Europe. Avant que Hamlet ne fréquente d'autres aristocrates à Wittenberg, la tendresse entre Hamlet et son père est signalée à l'écran. Des inventions « néogothiques », une fosse aux serpents, l'asphyxie de Claudius dans un incendie, un Hamlet qui épie Gertrude et Claudius festoyant sur le lit, ensuite, une orgie ultime, expriment la malveillance de cet univers, tout en focalisant sur l'imagination du « penseur » silencieux³⁵. « La plus grande éloquence vient du silence », déclare Rothwell, convaincu que le genre du muet se prête à mettre en valeur l'isolement du héros³⁶. Les caractères de *Schlangengrube* sont des serpents ; les flammes de l'ardeur feinte de Hamlet et l'onomatopée « Bzz ! Bzz ! » avec un dessin de guêpe traduisent son dédain pour Ophélie et pour un chambellan agaçant.

35. Ces éléments, ainsi que le changement de sexe, font dire à Buchanan (*op. cit.*), p. 239 que ce *Hamlet*, qu'elle analyse avec finesse, est anti-shakespearien. Que dire alors du Hamlet en vidéaste new-yorkais de Michael Almeyreda, des adultes « défoncés » dans le *Roméo & Juliette* de Baz Luhrmann, des violeurs jouant aux billards dans *Titus* ?

36. « Hamlet in Silence : Reinventing the Prince on Celluloid », dans Lisa Starks et Courtney Lehmann (eds.), *The Reel Shakespeare*, *op. cit.*, p. 25.

Le muet et les mots

Gade élimine la quasi-totalité du texte, tandis que Taymor intègre un tiers du dialogue, y compris le latin³⁷. Rappelons que le texte de la pièce *Hamlet* garde son aura de mystère; Kidnie affirme que les seize *playbooks* n'ont pas la cohérence d'un livre de souffleur³⁸, « [...] que les textes, de par eux-mêmes, pas plus que les mises en scène, ne font pas autorité³⁹. » Howard semble hanté par le vieux spectre de la « fidélité » quand il écrit : « Un film muet d'après Shakespeare ne peut pas être du Shakespeare⁴⁰. » En revanche, l'appréciation qu'il livre de l'apport spécifique du média moderne vient à point nommé. « Il [le muet] peut viser une envergure shakespearienne selon une logique et une ambiance qui lui sont propres⁴¹. » En effet, le film de Gade, enrichi d'une concentration visuelle intense et d'une modernité de regard, répond à l'exigence formulée par Kott concernant la mise en scène moderne du drame *Hamlet* : « [...] s'il est de notre temps, il se *peut* que ce soit un *Hamlet* enrichi... disons plutôt, il *faut* que ce soit ainsi⁴². » Howard lui-même décrit le *Hamlet* de Nielsen comme peut-être « le plus audacieux » de tous⁴³.

À vrai dire, le *Hamlet* de Gade frappe par une abondance de texte, les intertitres, des annonces ou résumés des péripéties⁴⁴. En même temps que *Hamlet*, le spectateur lit le parchemin contenant sa sentence de mort, puis son renversement dans le contraire. Rothwell énumère les « sous-texte, paratexte, protexte, cryptotexte », les citations constitutives d'un Prologue qui se réclame de Saxo Grammaticus et des *Gesta Danorum*. De façon comparable, un film moderne compte sur sa documentation, les jaquettes et les suppléments des DVD, comme l'édition spéciale (DVD zone 1) de *Titus*, qui inclut des commentaires de Taymor, Hopkins et Harry Lennix (Aaron). « Ces épitextes semblent vouloir établir les intentions de l'auteur et la manière dont le film doit être interprété⁴⁵. » Eu égard au poids accordé par ce *Hamlet* au prince norvégien, notons que Ralph Berry dit que G. B. Shaw trouvait que le cas de Fortinbras, souvent négligé, exemplifiait la

37. Selon Jackson, la moyenne du texte cité dans les adaptations de Shakespeare se situe entre 25 % et 30 % (*op. cit.*, p. 17). Nos citations textuelles en français de *Titus* sont pour la plupart prises des sous-titres du DVD (zone 2), différent du texte de la version doublée.

38. Margaret Jane Kidnie, « Where is *Hamlet*? Text, Performance and Adaptation », dans Barbara Hodgdon et William B. Worthen (eds.), *A Companion to Shakespeare and Performance*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 108.

39. Margaret Jane Kidnie, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, London & New York, Routledge, 2008, p. 162.

40. Tony Howard, *op. cit.*, p. 142.

41. *Ibid.*

42. Jan Kott, *op. cit.*, p. 47.

43. Tony Howard, *op. cit.*, p. 138.

44. Les intertitres incorporent quelques éléments du texte.

45. Sarah Hatchuel, *op. cit.*, p. 73-74.

campagne menée par lui-même en faveur des mises en scène intégrales des pièces de son illustre prédécesseur⁴⁶.

Au sujet des mots, Dennis Kennedy écrit :

Il y a eu des mises en scène de Shakespeare, non seulement indépendantes de la langue anglaise, mais en désaccord avec celle-ci. En outre, à supposer que les pièces aient été jouées par les English Players en Allemagne, cela aurait été avec un parler réduit qui les transformait en mimodrames⁴⁷.

À notre sens, la « traduction » en performances étrangères est une transposition analogue au transfert d'un média dramatique à l'autre qu'est l'adaptation cinématographique. *Hamlet* et *Titus* sont empreints de genres filmiques définis : film en costume, film épique ou cinéma d'antiquité, film criminel, film d'épouvante et film d'anticipation. Keyishian résume : « À propos des adaptations de ses pièces pour l'écran, je crois que Shakespeare se plie à l'autorité du cinéma davantage que le cinéma ne se plie à l'autorité de Shakespeare⁴⁸. »

Quoi qu'il en soit, professant sa loyauté envers l'« immortelle » tragédie de Shakespeare, le prologue de *Hamlet* souscrit à la notion d'une autorité souveraine⁴⁹. Se déroulant devant nous telle une proclamation royale, sa rhétorique veut camoufler sa déviation par rapport au texte original. Anticipant sur la loi salique, le décret éclipse la femme pour la catapulte au premier rang. Avatar du trope de la fille aristocrate et sacrifiée, le schéma de *Hamlet* se réinscrit dans *Titus*.

La raison d'État

Champ de bataille, morts et blessés ouvrent ces tragédies d'après-guerre⁵⁰. Avant d'être tragique, la *Hamlet* est historique et politique⁵¹. Successions et querelles intestines mettent en péril les États danois et

46. Ralph Berry, « *Hamlet* Then and Now », dans Frank Occhiogrosso (ed.), *Shakespearean Performance. New Studies*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008, p. 44.

47. « Shakespeare without his language », dans Dennis Kennedy (ed.), *Foreign Shakespeare, Contemporary Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 3. Sur la version allemande « réduite » de *Titus Andronicus*, publiée en 1620, voir *Titus Andronicus*, éd. citée, p. 44-48.

48. Harry Keyishian, « Shakespeare and the Movie Genre : The Case of *Hamlet* », dans Russell Jackson, *op. cit.*, p. 73.

49. Lisa Starks et Courtney Lehmann (eds.), *The Reel Shakespeare, op. cit.*, p. 35. Vining cite trois éléments du texte shakespearien qui justifieraient son choix transsexuel : l'hésitation de Hamlet, son amour pour Horatio, le fait d'ostraciser Ophélie.

50. Concernant le *Hamlet* de Gade, Lisa S. Starks souligne l'importance du trauma post-guerre : « Shakespeare's "Remember me" : Psychoanalysis, Cinema and the Crisis of Modernity », *Shakespeare Quarterly*, vol. 52-53, 2002, p. 181-200.

51. Leonard Tennenhouse, « The Theater of Punishment. The Politics of Misogyny », in *op. cit.*, p. 102-146.

romain. Couronne et lions rampants des armoiries du Danemark décorent le Prologue de la pièce⁵². Au générique de *Titus*, les soldats avancent au son d'un chœur, suivis de cortèges d'automobiles et de chariots de prisonniers. Sommes-nous dans un État civilisé ?

Le métatexte qui proclame la suprématie de la raison d'État a trait à un Danemark qui tient à sa position de puissance sur l'échiquier international. Par sa *realpolitik*, Gertrude attire sur elle et son amant la foudre de la justice dont sa fille est l'instrument. À Rome, la revanche tenaille Titus, Tamora, Aaron, Saturnin, Marcus, Lucius et Lavinia. La haine « raisonnée » de *Hamlet* visant le sexe féminin retentit dans ce *Titus* convulsif. Lors de la campagne électorale, *Titus* fourmille de protestations de vertu et de justice pour les citoyens. Moyennant la loi du talion, l'anarchie s'abat sur la ville.

Œil pour œil et tête pour tête, dès le panoramique d'ouverture sur les cadavres emmaillotés, le jeu de massacre se poursuit et fait perdre la tête à Titus. « Laisse au moins la raison gouverner ta plainte », conseille Marcus. Titus répond : « S'il existait une raison à ces misères, / Je pourrais mettre à mon chagrin des bornes. » On entend les sanglots de Lavinia, pendant que Hopkins, sur fond noir, déclame : « Veux-tu une raison à ces enchaînements ? » Affaiblis par les excursions au-dehors, monarchie et empire sont fragilisés dedans. Défenseur de la patrie, le père Hamlet est tôt effacé, émasculé au foyer dans une allusion transparente à l'après-guerre en Europe. Titus fait envoyer des messages aux dieux en gémissant : « Nous ne sommes, Marcus, qu'arbrisseaux, non des cèdres. »

Titus et *Hamlet*, aux titres de héros masculins, reposent sur l'équation du corps politique et du corps naturel⁵³. Marcus supplie Titus : « Sois donc *candidatus* et revêts ce pallium, / Aide à donner un chef à une Rome décapitée » ; le général regarde Lavinia qui embrasse Bassanius. Sa réponse entérine la féminisation de Rome : « Son corps glorieux mérite mieux que ce chef branlant. » Chefs de dynastie régnante, les pères sont la tête d'un État dont la fille est le corps. Coalescence de métaphores féminisées, Rome/femme et corps femme / État, Lavinia est fille du candidat populaire pour le titre d'Empereur, élue comme épouse par Saturnin, la fiancée et la femme du frère de l'empereur⁵⁴. Son mépris envers Tamora, ex-prisonnière de guerre devenue impératrice de Rome, oppose une perversité de culture patrilinéaire à la maternité perverse d'une reine détrônée. Dès son apparition à l'écran, Lavinia salue Titus, son seigneur, avant de l'appeler père et, suite à l'élection de Saturnin, de quitter avec lui le champ

52. L'allemand *Staatsräson* est calqué sur le français. Le prologue joue sur la notion formulée par Giovanni Botero dans *Della ragione di Stato* en 1589, un demi-siècle après la publication du *Prince*.

53. Gillian Murray Kendall, « "Lend me they hand" : Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Quarterly*, vol. 40, n° 3, 1989, p. 299-316.

54. Leonard Tennenhouse, *op. cit.*, p. 106.

de vision. Caressant le visage de sa fille déshonorée, Titus prête son serment de vengeance.

Devant l'imposante tombe paternelle, Hamlet écoute la voix de sa conscience, qui dans son sommeil revient à la charge et réclame la vengeance. Pour les Romains et leurs captifs, *Titus* crée un canevas majestueux avec le Colisée, le Panthéon, la statuaire et la main gigantesque et syllephtique employée par Jane Campion dans *Portrait de femme*. Le monumentalisme des bâtiments, alvéolés ou en acier massif, ressort en plongées et plans généraux. Dans un campement où les Goths et Lucius font alliance, les gardes braquent des mitraillettes. À l'ordre de Titus de s'agenouiller devant l'empereur, Lavinia obéit, après que la caméra l'a montrée qui, telle Tamora, « fronce le sourcil ». Sa colère est patente. Aaron demande : « Faut-il que la colère soit muette » ? Parlant pour lui-même, il est la voix de Lavinia et de Hamlet.

Au bord de « la fosse perfide », Lavinia implore : « Ah Tamora, Toi qui as un visage de femme... N'es-Tu pas une femme ? » Qu'est-ce à dire ? Elle-même recevra le sang de Demetrius et Chiron égorgés. Avec élan, Hamlet met le feu à la salle de banquet de son beau-père. *Hamlet* et *Titus* questionnent l'*auctoritas* qui exige que la femme soit cible et outil de violences. « Ce que les pièces de Shakespeare révèlent est la disposition [...] à examiner les sources de l'autorité, ses prémisses, ses manifestations précaires et socialement divisées⁵⁵. » En brisant le cou de sa fille, Titus explique qu'il a « mille fois plus de raisons que Virginius⁵⁶ ». Pour Hamlet et pour Lavinia, le genre littéraire et le *gender* se confondent.

En abordant la convention de la tragédie de la vengeance, normalement attribuée aux hommes, Lavinia semble contourner l'endiguement comme « bien d'autrui », pour revendiquer un soi [...] libre des contraintes habituellement associées au *gender*⁵⁷.

Hamlet et Fortinbras sont d'ores et déjà d'accord sur le principe de tolérance. Comment l'honorer ? À ces films s'applique ce que Ferguson écrit sur la pièce *Hamlet* : « [elle] rend le mouvement dynamique vers la mort, propre à son genre, suffisamment équivoque pour qu'elle déclenche une interrogation sur les règles de la tragédie⁵⁸. » Le rapport filial de sang asservit et politise à la fois les héroïnes de *Titus* et de *Hamlet*⁵⁹.

55. Robert Weimann, « Mimesis in Hamlet », dans Patricia Parker et Geoffrey Hartman (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York & London, Methuen, 1985, p. 277.

56. Détail pris de la mise en scène de Warner.

57. Marion Wynne-Davies, « "The Swallowing Womb" : Consumed and Consuming Women in *Titus Andronicus* », dans Valerie Wayne (ed.), *The Matter of Difference*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1991, p. 133.

58. Margaret Ferguson, « *Hamlet* : Letters and Spirits », dans Patricia Parker et Geoffrey Hartman (eds.), *op. cit.*, p. 305.

59. Le thème est au cœur du *Roi Lear*, de *Titus Andronicus*, de *Roméo et Juliette*, de la tragédie *Le Marchand de Venise* et du drame de réconciliation, *La Tempête*.

Corps violé /corps usurpé

Le rapt violent de son identité rapproche le sort de Hamlet du viol de Lavinia. En guise de monarque, le Danemark propose une vierge réengendrée mâle, une astuce littéraire qui accentue la polyvalence du personnage. Aaron confie au spectateur les stratagèmes qui détruiront Lavinia, « riche ornement de Rome » et perçue comme un signifiant de son oppression. Le viol dont il est l'ourdisseur « a lieu dans le feu des projecteurs de la lignée et de la responsabilité politique⁶⁰ ». La péroration de ses aveux est sa revendication du complot contre la fille du général. Ajoutée à l'amour fusionnel pour son bébé, l'outrecuidance du Maure transgresse les normes, qu'il s'agisse de race, de *gender* ou de moralité, et devient un vecteur puissant de la satire de *Titus*.

Son ennemie, la Romaine qu'il appelle Philomèle, porte du tulle violet, un habit de chasse noir, repoussoir de la redingote rouge comme de l'armature dorée de l'impératrice. Entre chien et loup, sur une musique élégiaque, un travelling avant conduit les regards du spectateur et de Marcus vers Lavinia, perchée sur un tronc d'arbre au milieu d'un terrain vague. Dans le collimateur se trouvent, au lieu de l'acte, ses conséquences immédiates. La blancheur du jupon, les cheveux défaits, les rubans rouges pour le sang jaillissant de la bouche, les brindilles pour avant-bras, les « deux branches » du texte récité par Marcus, marient sensation et distance. Lors du P. A. N. qui « rembobine » le viol, la robe blanche est relevée autour des hanches de Lavinia, moitié daim, moitié Marilyn, dans un renvoi à la prise de vue de l'icône mondiale de la beauté féminine dans *Sept ans de réflexion*⁶¹. Sujet et objet de l'assaut cauchemardesque, Lavinia souffre de l'insinuation de l'avoir provoqué⁶².

Lavinia violée et Hamlet, vierge à son corps défendant, signifient l'État usurpé et disloqué de l'intérieur. Hopkins compare le spectacle de sa fille et l'image de Troie, ville ancêtre de Rome, mise à feu et à sang. Pour ce qui est de la pièce, Wynne-Davis et Tennenhouse affirment que le démembrement est un symbole politique, la synecdoque du désordre⁶³. Au lieu d'être une pénétration, ce viol est une castration, une invalidation.

60. Marion Wynne-Davies, *op. cit.*, p. 133.

61. Pascale Aebischer suggère que Howell et Taymor attachent moins d'importance aux souffrances de Lavinia qu'à celles de Titus, même si Taymor se montre plus sensible au sort de la fille. Voir : « Women filming rape in Shakespeare's *Titus Andronicus* : Julia Taymor and Jane Howell », *Études anglaises*, vol. 55, n° 2, 2002, p. 136-147. Le numéro est consacré à Shakespeare à l'écran et contient une bibliographie importante.

62. Sur la représentation du viol au cinéma voir Carole Clover, *Men, women and chainsaws : Gender in the Modern Horror Film* [1992], Princeton, Princeton University Press & BFI, 2004. La victime, pour la plupart une femme, est à l'époque également l'héroïne qui prend sa revanche. Cf. *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper, 1974, et la série *Halloween* de John Carpenter, 1978.

63. Leonard Tennenhouse, *op. cit.*, p. 108.

Dans *Titus*, Rome est un lieu commun pour les centres urbains de la planète. « Sarajevo ou New York » : la mondialisation de la didascalie initiale est une modernisation de l'analogie entre Rome et l'Angleterre élisabéthaine. La blessure singulière dénote un mal endémique. Après la révélation de l'identité des ravisseurs, le second serment de revanche, prêté à genoux, sublimé par une plongée d'en haut a, pour les Romains, une solennité religieuse. Quant à *Hamlet*, « l'interaction des concepts du corps féminin [...] est une source de fascination éternelle pour le lecteur moderne⁶⁴ ».

Corps travesti

Mime virtuose, Nielsen s'était exercée à l'écran dans des rôles travestis pour femmes (*Hosenrollen*)⁶⁵. Justaucorps médiéval, tunique androgyne et collants, une longue cape, parfois un galant chapeau à plumes, composent sa garde-robe. Viol et travestisme se recourent dans *Titus*. Aux sons d'un orchestre jazz, des travestis fêtent le couronnement de Saturnin. Chiron se présente à Titus travesti en Viol. Joues fardées, arborant soutien-gorge, slip d'ado et sexe énorme, il est le messager aux ailes de hibou d'une transsexualité formatée qui rappelle le drag ludique de *Certains l'aiment chaud*. Pour ce Chiron, le viol « résulte d'une recherche tâtonnante d'une identité, tant sexuelle que sociale, de la part d'un ado⁶⁶ ». L'androgynie de Lucius jeune évoque pour Rutter une « sorte d'espace "entre", où la culture répète des scénarios de *genders* différents⁶⁷ ». Captif, Aaron se vante d'avoir transmis le goût du sang aux fils de Tamora. La violence serait-elle une construction supplémentaire ?

À table, Titus propose son couteau à Lavinia pour qu'elle le presse contre sa poitrine et augure de l'apaisement de son « exécution » après le dîner anthropophage. Hamlet arbore une dague, à la différence de Gertrude et d'Ophélie, seules autres femmes dans un univers mâle. La gestuelle autour de cet accessoire stéréotypé scande l'action. Une leçon d'escrime à l'université préfigure le duel mortel. À la dague et aux rapières s'ajoutent le poignard de Claudius, trouvé près de la fosse aux serpents, une épée suspendue à l'écran du « L » majuscule du nom de Laertes. Sur la dague, Hamlet jure de venger son père. Ses tentatives pour se suicider avec sa dague, comme de tuer Claudius avec la grosse épée d'Horatio, sont vaines : « Trop faible pour tuer, trop faible pour me donner la mort », dit-elle. Son secret pèse.

64. Leonard Tennenhouse, *op. cit.*, p. 113.

65. Dont *Wenn die Maske fällt* (*Quand le masque tombe*), 1912, d'Urban Gad.

66. Pascale Aebischer, dans Diana Henderson (ed.), *A Concise Companion to Shakespeare on Screen* [2006], Malden, Blackwell Publishing, (éd. Poche) 2007, p. 129.

67. Carol Chillington Rutter, « Looking at Shakespeare's Women on Film », dans Russell Jackson, *op. cit.*, p. 263-264.

Le secret, élément commun au viol, au travestissement et aux désirs dangereux, est corollaire de la raison d'État et entraîne la mascarade. Filmés à contre-jour, Titus, Tamora et Aaron adressent à la caméra leurs apartés et monologues. Au début, Lucius jeune se cache derrière un masque en papier. À Elseneur, chambres, cabinets de travail, alcôves et oubliettes sont des lieux de furtivité et de complot. Avant d'envoyer Hamlet parmi ses pairs en Allemagne, Hamlet père chuchote à Gertrude : « Lui as-tu appris à garder son secret » ? La crainte de l'homosexualité affleure. Avisée de la cour faite par Hamlet à Ophélie, Gertrude s'écrit : « Attention à ton secret ! » La littéralité ressurgit, une crainte honteuse d'une révélation de sexe. Mais lequel ? L'habit ne ferait donc pas le moine ? Avec raison, Gertrude tremble.

Voici un imbroglio digne de Racine et revu par Dumas fils : Hamlet aime un Horatio à la chevelure bouclée, qui lui, aime la grosse Ophélie aux nattes épaisses, que Hamlet « courtise », et qui aime Horatio. Ce quiproquo, la moquerie de l'amour courtois, les caresses parodiques faites par Hamlet à Ophélie, les lettres enflammées et factices vont de pair avec la camaraderie homoérotique entre Hamlet et Horatio, entre Fortinbras et Hamlet, le chassé-croisé des trahisons par la mère et par Horatio. À cette confusion répond dans les intertitres le motif d'un vortex abstrait tourbillonnant derrière les mots. Un sous-texte d'homosexualités masculine et féminine, voire de bisexualité, se construit⁶⁸. Quand Horatio place sa main sur le sein d'un Hamlet fraîchement défunte, il s'exclame : « Ma bien aimée, ce n'est que maintenant que je comprends le charme que tu exerçais sur moi. » Dans son amour, il y avait une zone obscure. Son baiser ardent sur la bouche de la morte a une pointe de nécrophilie et contraste avec l'enlacement histrionique de l'assassin et son amante près du roi mort dans le mimodrame. Ce *cross-dressing* est de travers, bizarre, en un mot, *queer*.

Appareil tragique, le travestissement dans *Hamlet* fait une entorse à une convention. Contournant la parodie avec brio, Nielsen, toujours sur le qui-vive, possède une souplesse corporelle en harmonie avec son agilité d'âme. Sa « différence » réside dans le différend qui l'oppose à Gertrude. Son corrélat iconographique est l'« habit d'encre » par lequel elle se détache de sa mère, que celle-ci soit affublée en mariée ou en robe préraphaélite. Attristée, Hamlet la contemple : « Tu as voulu le trône pour toi. » Le morceau est lâché. Tout en diabolisant la reine, Gade rejoint

68. Concernant la thèse de Vining, Howard écrit : « Vining a exorcisé le spectre de l'inversion » (*op. cit.*, p. 22). Lawrence Danson est plus spécifique : « La conclusion de Vining, que Hamlet qui était un homme qui aimait les hommes parce qu'il était en fait une femme, était culturellement plus facile que d'admettre qu'il était gay » (« Gazing at Hamlet or The Danish Cabaret », *Shakespeare Survey*, n° 45, *Hamlet and Its Afterlife*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 42).

la pensée shakespearienne. À l'époque élisabéthaine, Gertrude, simple vaisseau pour le sang royal, ne symbolise pas l'État.

Alors que Lavinia est le lieu où des forces se disputent la possession de Rome, le corps de Gertrude marque un changement dans la représentation du désarroi qui veut que, dans le conflit pour l'autorité politique, les forces du sang s'opposent à celles qui contrôlent le territoire⁶⁹.

Identité

Hamlet ne saurait s'identifier avec une mère qui, par intérêt personnel et politique, a modifié la sexualité véritable de sa fille. Ce dilemme explique l'échec amoureux de Hamlet et contribue à sa procrastination, tout en provoquant le contraire, la vengeance dirigée autant contre Gertrude que contre Claudius. Lavinia est à la fois l'État et sa proie vulnérable ; pour Hamlet, son être de femme est un empêchement. Un Hamlet « à la dague » doit agir. Ainsi s'accomplit pour Hamlet et pour Lavinia, ce que, dans une optique féministe, Lauretis constate :

Dans le texte mythique, le héros doit être mâle, quel que soit son sexe biologique réel [...] et quelle que soit sa personnification, l'obstacle devant lui est d'une morphologie féminine, [...] un élément femelle, une matrice, de la matière, un *topos*, voire la Nature⁷⁰.

Il s'ensuit que dans *Hamlet* la rupture avec le texte d'origine n'est pas le simple changement de sexe, mais le rejet par Gertrude de la féminité de sa fille. Hamlet femme, pour ainsi dire, orpheline de mère, est fidèle au père, et partant, la sœur de Lavinia. Bien que les faits placent Hamlet sous le signe du genre masculin, l'accent est mis sur la luminosité de Nielsen, aussi entière dans sa solitude méditative que dans l'engagement moral imposé par son statut d'homme de rang. Une telle « inconstance » dans le rapport de sexe et de *gender* exemplifie la « variabilité » prônée par Judith Butler⁷¹. Car, si disparité il y a là entre l'apparence et la réalité, entre le bonheur et le destin, le film souligne la détermination de la femme qui voudrait écarter le clivage entre le corps et l'esprit⁷². Quand Horatio avoue qu'il aime Ophélie « comme un homme qui aime une femme », Hamlet se résigne, ce qui ne la protège pas des affres de la jalousie après la mort d'Ophélie. Gardienne de secrets, Nielsen domine son entourage, mène à bien sa tâche et meurt.

69. Leonard Tennenhouse, *op. cit.*, p. 112.

70. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 44-45.

71. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, trad. par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 66.

72. Dichotomie que Butler reproche à certaines théories féministes (*ibid.*, p. 76-78).

Métamorphose et mimodrame

Dans un partage de douleurs, Lavinia et Titus s'agenouillent. La caméra se rapproche d'une image de forêt qui suscite les hurlements de Lavinia. La fragmentation de la chair est le trope dans lequel elle se reconnaît. Munie du bâton du père, elle regagne le pouvoir de communiquer. À l'inverse, Hamlet paraît intact, duplicité multipliée par le masque du bouffon. Rampant devant la cour, mimant le fou du roi sur le perron du château, elle est phoque, Mimosa Popeye avant la lettre et serpent venimeux ; à l'aide de sa plume, elle bluffe le médecin et Polonius. La performance du mimodrame, organisée par elle, recoupe l'effet du *Meurtre de Gonzague* dans la pièce. Lectrices, écrivains et stratèges, Lavinia et Hamlet adaptent des récits de violences⁷³. « Mon théâtre est cinématographique et inversement, mon cinéma est très théâtral », dit Taymor⁷⁴. De même que, dans l'entrelacs formel de l'adaptation filmique d'une pièce, spectaculaire s'il en fût, *Titus* réitère les données des mythes gréco-romains de *Philomèle* et de Virginia, le mimodrame du *Meurtre de Gonzague* reproduit, au vu et au su de tous, le régicide de *Hamlet*. Les réécritures de mythes dans *Titus* figurent l'actrice Lavinia, en vestale voilée, et Titus en toque et tablier. La princesse Hamlet joue de bout en bout un rôle. Pour le spectateur, qui assiste aux préparatifs du crime, aucun doute n'existe quant aux coupables et Claudius n'est pas dupe. À quoi sert donc la scène de théâtre dans le film ?

Hamlet, férue de théâtre et assistant au drame mimé, se donne en spectacle. Une citation d'Otto Rank par Jones livre un indice : « Cette scène est l'équivalent de sa tâche remplie⁷⁵. » Hamlet doit tuer un roi. Tennenhouse fournit une glose historique et stratégique : « Le mimodrame est chargé d'allusions supplémentaires à une politique du corps. Il dissocie l'appropriation du corps politique du corps de la reine⁷⁶. » Hamlet doit distinguer entre le crime de Gertrude, l'horreur que sa personne lui inspire, et l'action qui lui incombe. Constante du genre filmique du suspense, un *play-scene* résout le mystère de *Murder !*, premier film parlant d'Hitchcock (1930) et adaptation d'une pièce de théâtre. À un acteur acrobate, travesti, employé de cirque d'orientation sexuelle ambiguë et soupçonné de meurtre, l'enquêteur pose le piège explicite de la *Souricière* du *Hamlet* de Shakespeare. L'auto-accusation suit dans une mise en scène publique par le meurtrier de son suicide réel. Pour notre Hamlet, une projection, en l'occurrence véritable, manifeste

73. Coppélia Kahn, « The Daughter's Seduction in *Titus Andronicus* : Writing is the Best Revenge », dans *Roman Shakespeare : Warriors, Wounds and Women*, Londres, Routledge, 1997, p. 46-76.

74. Cité par Antonio Monda, « De la scène à l'écran », dans Eileen Blumenthal, *Julie Taymor. En jouant avec le feu*, Paris, Télémaque, 2007, p. 210.

75. Ernest Jones, *op. cit.*, p. 89.

76. Leonard Tennenhouse, *op. cit.*, p. 113.

son désir culpabilisant. Il veut tuer, mais qui et pourquoi ? Dans une extériorisation, seul moyen d'accès à un élément intérieur refoulé, une affabulation la confronte à sa situation. Le miroir tendu « à la Nature » lui renvoie sa vérité. Aussi bien dans le sens de la vengeance en attente que de sa propre castration, elle est porteuse de mort. « *Chaque fois que les réalités cinématographiques et le théâtre coïncident, on trouve un cadavre*⁷⁷. » De ce constat, *Titus* et *Hamlet* sont les illustrations par excellence. La mise en scène des assassinats de la fin de *Titus* est un *playscene* auquel les convives participent activement. Matrice du genre policier, la pièce *Hamlet*, foisonnant de « points de vue », d'imageries visuelles et de mécanismes autoréfléchissants se révèle une mine pour la théorisation du genre cinématographique en tant que tel.

Titus répand passion, criminalité et ironie mordante. Préparé « pour le bien de Rome » (Saturnin), le banquet de la chair des violeurs est jazzifié par la chanson *Vivre*. Par l'intrication de la culpabilité et du désir, *Hamlet* rejoint la thématique de l'essai de Lacan sur la tragédie de Shakespeare. Décrivant la thèse de Vining « comme [...] une assez jolie histoire », Lacan écrit : « les rapports d'Hamlet avec les gens de son propre sexe sont quand même étroitement tissés dans le problème de la pièce⁷⁸. » Qui plus est, comme son prototype, notre Hamlet se préoccupe du désir de la mère. Enfin, le mimodrame du *Meurtre de Gonzague* corrobore la conclusion lacanienne, à savoir que la vérité est structurée comme une fiction. Sans livrer son mystère entier, le film de Gade contient « ce lieu de l'autre, où la parole, même mensongère, s'inscrit comme désir et vérité⁷⁹ ». Hamlet franchit le pas d'une condition subie à une participation consentie. Se servant du cachet royal sur son épée, elle scelle le destin de Rosencrantz et Guildenstern. Ainsi se recouvrent les deux « signatures », celle de la fille et celle du roi. Devoir et désir ne font qu'un.

77. Alenka Zupancic, « A Perfect Place to die. Theatre in Hitchcock's Films », dans Slavoj Žižek (ed.), *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London and New York, Verso, p. 80. Les italiques sont celles de l'anglais d'origine.

78. Jacques Lacan, *Le Désir et son interprétation*, Séminaire VI, vol. 2, le 11 mars, 1959, p. 429. Lacan poursuit le thème hamletien et développe ses idées sur la « névrose d'obsession » jusqu'à la page 828, pour arriver au sujet de l'inversion. Inédit, le texte tapuscrit, à consulter à la Bibliothèque Nationale, est à la base du *Désir et son interprétation* : Séminaire VI, éd. Jacques-Alain Miller, *Ornicar ?*, n° 24, 1981. La numération est celle du bas de page.

79. Les deux termes sont juxtaposés dans le document consulté, *op. cit.*, p. 494.

Asta Nielsen : Hamlet descend les escaliers à Elsenour (Svend Gade et Heinz Schall, *Hamlet*, Allemagne, 1920).
Remerciements à la Cinémathèque Allemande, Berlin.

L'État retrouvé?

Lavinia et Hamlet ont droit à des obsèques d'État. Dans une plongée d'en haut, la dépouille de Lavinia, en vêtement blanc, est enterrée dans le mausolée familial. Pendant les funérailles avec les honneurs militaires présidées par Fortinbras, la caméra montre le visage serein de Hamlet. « Mon père est tombé sous une épée danoise, ce qui fait de moi votre vassal », avait dit le Norvégien, avant de se réconcilier avec le prince danois par les mots : « Mais nous voulons nous délivrer de la haine de nos pères. » L'universalité du sentiment d'après-guerre de *Hamlet* embrasse *Titus*.

Les passages oniriques nommés les P. A. N. dotent *Titus* d'une originalité et d'un lyrisme uniques⁸⁰. L'apprentissage de la violence des aînés par Lucius jeune et son exposition à la cruauté s'insèrent dans une dénonciation globale de la politique de la rétribution. C'est lui qui tue la mouche noire dans une mise en relief de la dénotation textuelle de la violence comme mimétisme : « J'ai commis mille actions horribles d'aussi bon cœur que d'autres tueraient une mouche », déclare Aaron, avant d'être enseveli jusqu'au cou. Après les ardeurs du viol, Chiron et Demetrius s'adonnent à leur addiction aux drogues et aux jeux vidéo. À l'évidence, *Titus* appartient à ce qui est « la riche tradition qui combine l'adaptation shakespearienne pour l'écran et une allégorie des média⁸¹ ». Dans *William Shakespeare's Romeo & Juliet* de Baz Luhrmann (1996), les amants glam-rock de Vérone sont sacrifiés à la raison d'État dans une jungle d'écrans et de manchettes de journaux.

Renonçant à l'amour, Hamlet fait une entrée princière dans la cour de Fortinbras, jalonnée de hallebardes et de sculptures scandinaves. Dans *Die Nibelungen*, Lang emploie des décors comparables. De retour, elle allume avec un sourire moqueur le feu mortifère.

Bien que Hamlet meure à la fin en restaurant l'ordre patriarcal au Danemark, ou plutôt, à la Norvège, les images d'une Asta Nielsen en puissante directrice des événements qui lutte [...] avec son secret intime ne sauraient s'effacer de sitôt⁸².

80. David McCandless trouve que l'emploi des P. A. N. est inférieur à celui de la mise en scène pour le théâtre et que le problème du trauma du viol est en partie éludé. Il regrette aussi bien l'importance accordée au rôle de Titus que l'émasculatation du patriarche. « A Tale of Two Tituses. Julie Taymor's Vision on Stage and Screen », *Shakespeare Quarterly*, vol. 53, n° 4, 2002, p. 486-510. Richard Burt accuse *Titus* d'une célébration fasciste de l'enfance, de présenter Titus comme un masochiste et de faire preuve d'un féminisme de droite par une « déssexualisation généralisée ». Une démesure critique digne du sujet ? « Shakespeare and the Holocaust. Julie Taymor's *Titus* is beautiful or Shakesploi meets (the) camp » (Shakespeare after Mass Media, New York, Palgrave, p. 295-322).

81. Peter S. Donaldson, « Game Space/Tragic Space : Julie Taymor's *Titus* », dans Barbara Hodgdon et W. B. Worthen (eds.) *A Companion to Shakespeare and Performance*, Malden, London and Victoria, Blackwell, 2005, p. 458.

82. Tony Howard, *op. cit.*, p. 159.

Des hécatombes ouvrent et concluent *Hamlet* et *Titus*. Un détail d'anatomie « découvert » avait rouvert la binarité du sexe et du *gender* dans *Hamlet* et exposé son absurdité. Irreprésentable, le sacrifice nommé l'Holocauste peut être lu à travers le militarisme épique de *Titus*, l'aperçu de prisonniers de guerre dans des cages, les masses brandissant des drapeaux aux bandes rouges et noires. Dans *Frida*, biopic de l'artiste mexicaine (2002), Taymor revient au motif du corps torturé. Pour Lavinia, l'addition d'une boutique pour prothèses de mains en bois s'apparente à la reproduction des viscères et de l'organe du cœur peints par Kahlo. Comme la peintre, qui s'inspirait des ex-voto, Taymor tisse en filigrane le lien entre le processus créatif et la souffrance.

De nos jours, il se peut que seul un film dans la lignée d'un Martin Scorsese ou d'un Quentin Tarantino sache être aussi stylisé et sardonique dans son traitement de l'impensable que le *Titus* brillant de Julie Taymor [...] qui s'inspire des deux cinéastes pour créer une œuvre autonome⁸³.

Le rapprochement se justifie dans les films de ces réalisateurs par les variations formelles sur le thème de la paranoïa. De ce malaise planétaire, le viol, commis sur la femme « ordinaire », reste un symptôme qui en 2009 est au centre de quatre films remarquables. *Delta*, du Hongrois Kornél Mondruczó et *She, A Chinese*, de la cinéaste Xialou Giuo, mettent en scène les viols de jeunes filles dans des terrains vagues. *Katalina Varga*, film austro-hongrois de Peter Strickland, situe viol de femme et vengeance sur une femme au fond de forêts. Dans *Kinatay*, du Philippin Brillante Mendoza, prix de la mise en scène à Cannes, le viol, le démembrement et la décapitation d'une prostituée ont lieu dans un entrepôt abandonné. Moyennant la connivence entre la pègre et la police, le portrait est brossé d'une capitale corrompue.

Dans l'ambivalence de la société post-wilhelminienne, *Hamlet* a exploré le difficile accès de la femme à son désir⁸⁴. La mise en avant de sa recherche a cependant une pertinence qui concerne le genre humain. « À son époque, Asta Nielsen s'adressait autant aux hommes qu'aux femmes, comme le prouve sa performance androgyne qui démontre que la représentation des genres dépend d'une pure construction⁸⁵. » Si la réflexion qu'inspire ce *Hamlet* émane d'un « corps » débordant, de la conjoncture de la proposition travestie et de la prestation de Nielsen, la stimulation intellectuelle produite par *Titus* est consciente⁸⁶. Autour d'aïeux et de

83. Catherine Belsey, « Gender and Family », dans Claire Eachern (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 124.

84. « It is the foregrounding of female desire » (Lisa S. Starks, *op. cit.*, p. 198).

85. Monika Seidl, « Room for Asta : Gender roles and melodrama in Asta Nielsen's Filmic version of *Hamlet* (1920) », *Literature and Film Quarterly*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 209.

86. Emprunt à Rutter qui dit du passage de l'écrit à la performance : « Le corps fait partie du texte mais le dépasse toujours » (*op. cit.*, p. 13).

dieux cruels, ces lectures de Shakespeare démontrent-elles que, comme le craint Marcus, « les dieux se plaisent à la tragédie » ? Puisque les filles représentent l'État, les autres figures politiques, légitimes ou usurpatrices, mourront aussi. Faut-il s'incliner, comme pour *Le Roi Lear*, devant les sorts de la fille et du père tyrannique ? Ou bien, s'interroger sur le bien-fondé de l'exemplarité tragique ?

Taymor essaie de conclure sur une note positive en faisant porter par Lucius jeune le bébé d'Aaron vers l'aube. Quoique modérée par une marche funèbre et le croassement d'oiseaux de proie, cette longue séquence en pastel produit un finale kitsch. Le film de Gade reste tragique. Commenant avec les douleurs de l'enfantement, *Hamlet* est, comme *Titus*, l'histoire d'un nouveau-né. Au lever du jour, à l'orée du bois, Hamlet femme rentre à cheval au royaume du Danemark, où la mort l'attend. Aperçu d'un *locus amœnus* formé par les bouleaux, la rivière et le calme, la scène augure la représentation du beau lieu fatal à Siegfried dans *Les Nibelungen*. À partir de *Hamlet*, dit Lacan, « le ciel change ». Œuvre annonciatrice de la maturité du Barde, *Hamlet* entame la voie qui mène à la dernière pièce connue de ses mains, celle qui esquisse un idéal de réconciliation et qui aborde nos fins dernières. Dans ce parcours des trois étapes de la vie, la modernité du *Hamlet* de Gade/Nielsen retentit. L'adaptation par Taymor de *La Tempête* a été projetée en clôture du Festival de Venise 2010. Dame Helen Mirren incarne le rôle principal. Elle est la duchesse de Milan et s'appelle Prospera⁸⁷.

Eithne O'Neill
CDR Positif

87. Ex-membre de la Royal Shakespeare Company, Mirren interprète la Reine Vierge dans la série télévisée, *Elisabeth 1*, 2005, obtient l'Oscar de la meilleure actrice pour *The Queen*, 2007, de Stephen Frears, et le prix de l'interprétation féminine à Cannes pour son rôle de la Reine Charlotte dans *La Folie du roi Georges* de Nicholas Hytner, 1995.