

## Quand Shakespeare fait scandale : au diable, la fin d'Othello

Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin

► **To cite this version:**

Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin. Quand Shakespeare fait scandale : au diable, la fin d'Othello. Élisabeth Angel-Perez, François Lecercle. La Haine de Shakespeare, Presses de l'université Paris-Sorbonne, pp. 175-192, 2017, 979-10-231-0840-8. <http://pups.paris-sorbonne.fr/catalogue/litteratures-francaises-comparee-et-langue/e-theatrum-mundi/la-haine-de-shakespeare> . halshs-01648716

**HAL Id: halshs-01648716**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01648716>**

Submitted on 1 Dec 2017

**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.



La  
de **Haine**  
Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez  
& François Lecercle (dir.)

## QUAND SHAKESPEARE FAIT SCANDALE : AU DIABLE, LA FIN D'OTHELLO!

*Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin*  
*GRIC, université Le Havre Normandie*  
*& IRCL, université Paul-Valéry Montpellier 3/CNRS*

« Ivre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé » : tel était le titre à sensation qui présentait, dans le *Télé 7 Jours* du 20-26 janvier 1962, la fin d'*Othello* réalisé par Claude Barma pour la télévision. Ce gros titre qui, incidemment, coupe court à tout suspense est le symptôme d'un télescopage entre acteurs et personnages, entre fiction et « réalité ». Daniel Sorano est, en effet, l'acteur qui joue Othello et Francine Bergé incarne Desdémone. De ce titre, on peut déduire que la notoriété des acteurs prévalait sur les noms des personnages shakespeariens et que le rédacteur de l'article pensait attirer davantage de téléspectateurs en citant des comédiens de proximité, célèbres à cette époque. Ce gros titre souligne qu'*Othello* est une histoire à scandale, ce qui est le cas, dans tous les sens du terme : Iago y est le scandale incarné, le *scandalum*, c'est-à-dire « la pierre d'achoppement », celui qui fait « tomber dans le mal », mais aussi le *diabolos*, celui qui hait et qui diffame et celui qui crée « l'esclandre » par voie de calomnie (*slander*, étymologiquement lié au terme *esclandre*), autres sens attachés au terme *scandale*<sup>1</sup>, dans une œuvre qui suscite l'indignation à la fois sur scène et hors scène. Cette fin, qui met en scène un homme noir assassinant une femme blanche, affecte profondément l'auditoire, qui a l'impression d'assister à un événement « réel » : selon Lois Potter, le public se sent « moins spectateur [...] que badaud devant un accident de la route<sup>2</sup> ». Dans son ouvrage sur *Othello* en représentation, Potter fait état de plusieurs anecdotes où des spectateurs outrés et écœurés interpellent les acteurs ou choisissent de monter sur scène pour interrompre l'action fatale. Les acteurs eux-mêmes n'ont pas échappé à ce brouillage entre la vie et l'art. Des histoires circulent sur des Othello qui auraient bel et bien menacé ou tué leur Desdémone. Lois Potter mentionne les rumeurs persistantes qui ont accompagné la production d'Ira

1 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993, s.v. « Scandale ».

2 Lois Potter, *Othello*, Manchester, Manchester UP, 2002, p. 1. « *Those who call Othello the most theatrically successful of Shakespeare's plays do not always mean it as a compliment. In almost any competent production the final scene will affect the audience deeply, but it may also make them feel less like spectators at an ancient art form than like bystanders at a traffic accident* ».

Aldridge à la fin des années 1850 et l'opéra de Rossini dans lequel la Malibran incarnait Desdémone dans les années 1830, exemples qui suggèrent que l'identification entre l'acteur et le rôle a parfois été si grande qu'il en est devenu difficile de distinguer fiction et réalité<sup>3</sup>. Cette contribution se propose d'étudier comment les réécritures shakespeariennes se sont approprié ce scandale théâtral pour le traiter de manière transfictionnelle avec distance et humour, jusqu'à rejeter la fin d'*Othello*. Le court métrage italien *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (*Les nuages, c'est quoi?*, Pier Paolo Pasolini, 1967) et la vidéo « Sassy Gay Friend: Othello » postée sur YouTube en 2010, en dépit de leurs contextes et de leurs projets esthétiques différents, se rejoignent pour poser une question essentielle: les représentations filmiques et théâtrales d'*Othello* qui respectent la fin écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme et du sexisme? Faut-il, en d'autres termes, changer la fin de la pièce pour dénoncer des préjugés mortifères?

176

L'annonce de 1962, « Ivre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé », contient en creux une lecture d'*Othello* comme tragédie domestique et transforme la pièce en fait divers. Cette formulation révèle la nature de l'objet télévisuel de l'époque. Le téléfilm de Barma fait, en effet, partie de ces films hybrides appelés des « dramatiques »: seul le début du film est enregistré, le réalisateur ayant ensuite fait le choix du direct<sup>4</sup>. Le meurtre de Desdémone aurait donc bien lieu ce mardi 23 janvier 1962 au soir. Dans cette France des années 1960, alors en pleine guerre d'Algérie, Daniel Sorano joue Othello<sup>5</sup> en se fondant sur son expérience personnelle. Fils d'un immigré algérien, Sorano était appelé « nègre » dans sa jeunesse, terme qui vient remplacer « Moor » dans la traduction choisie par le téléfilm. Dans un entretien, Sorano s'était totalement identifié au rôle – « Oui, c'est vrai, je suis Othello<sup>6</sup> » – avant de mourir tragiquement, comme son personnage, quelques mois après le tournage. En outre, des films comme *Stage Beauty* (Richard Eyre, 2004) ou *A Double Life* (George Cukor, 1947) jouent précisément avec l'idée de reflet entre la vie et la scène. Ils intègrent des scènes d'*Othello* qui entrent en résonance avec leur intrigue principale. À travers la menace qu'un meurtre représenté sur scène puisse avoir lieu dans la vraie vie, ces films

3 *Ibid.*

4 À propos des « dramatiques », voir Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

5 Voir Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « “O monstrous”: Claude Barma's French 1962 TV *Othello* », dans Patricia Dorval et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen in Francophonie*, Montpellier, Université Montpellier III, Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et les Lumières (IRCL), 2014.

6 Voir *Télérama*, 21-27 janvier 1962, p. 17.

dits « en miroir<sup>7</sup> » négocient avec l'autorité culturelle du théâtre<sup>8</sup>. Le cinéma révèle son désir de réalisme – puisque l'acteur se trouve effacé derrière le rôle – et, dans le même temps, en vient à diaboliser le théâtre, le pointant du doigt comme une source de pathologie. Les films montrent, en effet, que le personnage finit par se jouer de l'acteur et l'entraîne dans l'excès et la folie.

### CE PAR QUOI LE SCANDALE ARRIVE...

Le rôle d'Othello porte le poids d'une longue histoire de discrimination et de racisme, d'années de lutte pour que les acteurs noirs puissent bénéficier des mêmes opportunités que les acteurs blancs. Le fait même de dire que les acteurs noirs seraient des choix « naturels » pour le rôle est à double tranchant, puisqu'on nie alors leur intelligence artistique : c'est comme s'ils n'avaient pas besoin de savoir jouer<sup>9</sup>. En tant que séducteur et meurtrier d'une femme blanche, Othello incarne ce qu'Arthur Little appelle une vérité iconographique, qui affiche les peurs raciales et sexuelles de la société dominante blanche<sup>10</sup>. Selon Celia Daileader, le mythe de la rapacité sexuelle attribuée à l'homme noir et les dangers d'une « pollution » raciale étaient utilisés pour contrôler les femmes blanches (en soulevant le spectre de l'impureté sexuelle et raciale<sup>11</sup>), mais aussi pour exorciser la culpabilité du maître esclavagiste, qui violait les esclaves femmes, et sa crainte d'engendrer des enfants interracialisés<sup>12</sup>. Confier le rôle à un acteur noir peut ainsi prolonger des pratiques culturelles où l'homme noir est étiqueté comme le méchant meurtrier, où la femme blanche est sommée d'avoir peur d'un amant de couleur et où la culpabilité de l'esclavagiste peut rester dans le non-dit. Hugh Quarshie, acteur de la Royal Shakespeare Company, avait déclaré en 1999 qu'Othello serait peut-être le seul rôle classique qu'un acteur noir ne devrait pas jouer<sup>13</sup>. En 2015, Quarshie a fini par jouer le rôle pour la Royal Shakespeare Company sous la direction de Iqbal Khan, mais aux côtés d'un Iago joué par un acteur noir également (Lucian Msamati).

7 Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, p. 209.

8 Douglas M. Lanier, « Murdering *Othello* », dans Deborah Cartmell (dir.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 198-215.

9 Voir Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, BFI/Macmillan, 1987, p. 124.

10 Arthur L. Little, *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, Stanford UP, 2000, p. 148.

11 Celia R. Daileader, *Racism, Misogyny, and the Othello Myth: Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 10.

12 *Ibid.*, p. 8-9.

13 Voir Hugh Quarshie, « Second Thoughts About Othello », *International Shakespeare Association Occasional Papers*, n°7, 1999, p. 1-25.

Si un acteur noir est maintenant requis pour le rôle, en vertu non seulement du réalisme cinématographique, mais des politiques culturelles, les films anglophones comme *Othello* d'Oliver Parker (1995), 'O' de Tim Blake Nelson (2001) et la version de Geoffrey Sax pour la télévision britannique (2001) soulèvent la question de la couleur de peau et reproduisent un schéma de victimisation raciale à travers un regard anglo-américain. Or, dans le cinéma non anglophone, la tendance est à la dé-racialisation de la pièce. *Huapango* d'Iván Lipkies (Mexique, 2003) et *Omkara* de Vishal Bhardwaj (Inde, 2006) révèlent la manière dont les castes et classes sociales sont construites ; dans le film *Othello: The Tragedy of the Moor* de Zaid Shaikh (Canada, 2008), c'est la question religieuse qui est au premier plan. Hors de la sphère anglophone, on adapte ainsi *Othello* en se détournant des enjeux raciaux pour parler d'autres formes identitaires. Douglas Lanier en vient à se demander si la pièce n'est pas en train de devenir une histoire « post-raciale<sup>14</sup> ». Les adaptations mexicaines ou indiennes résistent à l'appropriation anglo-américaine de Shakespeare et présentent ce dernier comme un auteur globalisé. Ce changement est ambivalent. On peut le saluer comme un signe de progrès et de tolérance dans une période que l'on pourrait qualifier de « post-Obama », mais on peut aussi le lire, de manière plus inquiétante, comme un effacement des problèmes raciaux – comme si la pièce ne portait plus que sur les différences en général. Cette tendance mondiale est notamment porteuse d'une ironie certaine puisque c'est au moment même où le rôle d'Othello est réservé aux acteurs noirs qu'il leur échappe à nouveau<sup>15</sup>.

La fragmentation d'*Othello*, ainsi que sa dissémination dans des vidéos sur YouTube, est partie prenante de ces réflexions sur la (dé)construction de la « race<sup>16</sup> ». Du très populaire « *Othello rap* » interprété par la Reduced Shakespeare Company à la vidéo « *Othello Lego Movie* » où Othello est représenté sous les traits de Dark Vador, en passant par le court-métrage en noir et blanc *Othello Blacking up* (2011), le net se trouve pris aussi dans le filet d'Iago et ne peut éviter les questions raciales soulevées par la pièce. Les adaptations et appropriations de la pièce à l'écran révèlent qu'au-delà de la diversité et de l'hybridité des objets filmiques et des modes de médiatisation, nous demeurons, tant individuellement que collectivement, les prisonniers d'une

14 Douglas M. Lanier, « *Post-racial Othello* », conférence Lindberg de 2010, mise en ligne en 2012.

15 *Ibid.*

16 Ayanna Thompson, « Unmooring the Moor, Researching and Teaching », *Shakespeare Quarterly*, n°61/3, 2010, p. 337-356 ; Stephen O'Neill, *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014, p. 139.

perspective raciale<sup>17</sup>. Il est possible, à la manière de Roderigo, de dire « Chut ! » (*Tush!*) à la vision de Iago, mais ce dernier reste le maître du jeu d'*Othello*. Les représentations qui respectent la fin écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme, du sexisme et d'un supposé masochisme féminin ? Peuvent-elles dénoncer ces préjugés funestes ? Est-il possible de ne pas tomber dans les filets d'Iago quand on montre un homme noir qui finit par tuer son épouse blanche ?

#### POUR EN FINIR AVEC LA FIN D'OTHELLO

Sur le site du *Guardian* du 3 octobre 2015, un [dessin humoristique](#) de Tom Gauld a imaginé un générateur d'adaptations shakespeariennes. L'une des options propose de changer la fin de la pièce (« *with a new ending* »). Or, cette option n'a été que rarement utilisée par les artistes. Même les réécritures pour enfants que sont *Tales from Shakespeare* de Charles et Mary Lamb et les *Animated Tales* scénarisés par Leon Garfield n'offrent aucune échappatoire au destin tragique de Desdémone : cette dernière meurt étouffée par son mari<sup>18</sup>. Mais quelques versions d'*Othello* ont choisi d'éviter les filets de Iago en changeant le cours de l'intrigue. L'inconfort suscité par l'acte meurtrier s'est manifesté dans des traductions alternatives en France et en Allemagne, qui ont proposé une fin heureuse. L'article de *Télé 7 Jours* consacré au téléfilm de Barma en 1962 rappelait la tradition française qui consistait à édulcorer la pièce :

Lorsque, le 26 novembre 1792, Jean-François Ducis présente pour la première fois au public français *Othello ou le More de Venise*, une pièce écrite près de deux siècles auparavant par William Shakespeare, il a très peur. Et il a raison. Le goût des amateurs de théâtre est alors à Marivaux ou Beaumarchais, aux répliques piquantes, aux sentiments élégants, aux délicates « moralités » en dentelle. Ducis sait fort bien que le public ne supportera pas la brutalité des personnages imaginés par celui que nous considérons, aujourd'hui, comme le plus grand génie dramatique de tous les temps. Passe encore

17 À ce sujet, voir Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « Introduction: Ensnared in *Othello* on screen », dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen: Othello*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 1-23.

18 Voir la réécriture de Charles et Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*, London, Thomas Hodgkins, 1807 : « *Desdemona was awakened with his kisses, and she looked upon Othello, and she saw him gnaw his under lip, and roll his eyes, and she knew he was always fatal when he looked so: and he bade her prepare for death, and to say her prayers, for he would not kill her soul. And this innocent wife, as she lay at his mercy, begged for compassion, and to know her fault, and then he named Cassio, and the handkerchief which (he said) she had given him; and as the guiltless lady was proceeding to clear herself he suddenly would hear no more, but covering her up in the bed-clothes, stifled her till she died* ». Voir aussi la [fin d'\*Othello\*](#) dans la série *Animated Tales*.

qu'Othello ait la peau noire et qu'il commande cependant les troupes de la République de Venise, passe encore, même qu'il tue [...], mais comment expliquer la noirceur de cet affreux Iago [...] ? Le bon Ducis prend donc soin de présenter une version d'*Othello* très « édulcorée » [...]. Ce n'est pas l'adaptation de Ducis qui vous sera présentée ce soir à la TV, mais la traduction de George Neveux qui s'efforce avec bonheur de traduire le plus fidèlement possible en français moderne l'esprit de Shakespeare<sup>19</sup>.

En effet, Jean-François Ducis proposait bien deux versions de la fin d'*Othello*, une version tragique où Othello poignarde Desdémone et une version heureuse destinée à ne pas choquer les spectateurs français. Il commente longuement cette proposition de fin alternative dans son avertissement au lecteur :

180

J'ai maintenant à parler de mon dénouement. Jamais impression ne fut plus terrible. Toute l'assemblée se leva à la fois, et ne poussa qu'un cri. Plusieurs femmes s'évanouirent. On eût dit que le poignard dont Othello venoit de frapper son amante, étoit entré dans tous les cœurs. Mais aux applaudissemens que l'on continuoit de donner à l'ouvrage, se mêloient des improbations, des murmures, et enfin même une espèce de soulèvement. Je crus un moment que la toile alloit se baisser. [...]

Cependant, quoique le public ait le droit, sous tous les climats, de tracer aux auteurs les limites de la terreur et de la pitié, ces limites pourtant sont plus ou moins reculées selon le caractère des différentes nations. Mon dénouement a eu de la peine à passer à Paris ; et à Londres, les Anglais soutiennent très-bien celui de Shakespeare. Ce n'est point avec un poignard qu'Othello, sur leur théâtre, immole son innocente victime ; il lui presse, dans son lit et avec force, un oreiller sur la bouche, il le presse et le represse encore jusqu'à ce qu'elle expire. Voilà ce que des spectateurs français ne pourroient jamais supporter. Un poète tragique est donc obligé de se conformer au caractère de la nation devant laquelle il fait représenter ses ouvrages. C'est une vérité incontestable, puisque son principal but est de lui plaire. Aussi, pour satisfaire plusieurs de mes spectateurs qui ont trouvé dans mon dénouement le poids de la terreur et de la pitié excessif et trop pénible, ai-je profité de la disposition de ma pièce, qui me rendoit ce changement très-facile, pour substituer un dénouement heureux à celui qui les avoit blessés ; quoi que le premier me paroisse toujours convenir beaucoup plus à la nature et à la moralité du sujet, et que je l'aie eu sans cesse en vue, comme il est facile de le remarquer, dès le commencement et dans le cours de ma tragédie. Mais comme je l'ai fait imprimer avec

19 Jean-François Chabrun, « Livre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé », *Télé 7 Jours*, 20-26 janvier 1962, p. 22-23.



les deux dénouemens, les directeurs de théâtre seront les maîtres de choisir celui qu'il leur conviendra d'adopter<sup>20</sup>.

Ducis propose ici, en quelque sorte, « une pièce dont vous êtes le héros » ou, plus précisément, une pièce dont le directeur de théâtre est le héros, qui aurait le pouvoir de choisir une version alternative. Stendhal, en 1823, dans son ouvrage *Racine et Shakspeare*, évoquait le même type d'indignation des spectateurs face au scandale du dénouement :

L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de *Baltimore*, voyant Othello qui au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence, un maudit nègre aura tué une femme blanche. » Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'années sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien ! ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène<sup>21</sup>.

Pour Stendhal, ce type de réaction est un exemple de « ces purs moments d'illusion parfaite » qui « se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakspeare que dans les tragédies de Racine<sup>22</sup> ». Le cinéma du xx<sup>e</sup> siècle traduit ce mélange de fascination-répulsion face à une fin monstrueuse. Ainsi, dans le court métrage *Che Cosa Sono Le Nuvole?* de 1967, le réalisateur Pier Paolo Pasolini inclut une production d'*Othello* où des acteurs déguisés en pantins jouent devant des spectateurs d'origine populaire et ouvrière. Atterrés par le tour que prend l'intrigue, ces derniers envahissent la scène et changent l'histoire : ils sauvent Desdémone, et tuent Othello et Iago. Si les spectateurs révèlent leur manque de sophistication en confondant fiction et réalité, l'esclandre qu'ils orchestrent constitue avant tout une dénonciation héroïque du discours de la pièce. Selon Sonia Massai, en montrant le libre-arbitre du public et sa capacité à agir, Pasolini met en tension l'« autorité » de la pièce et la résistance idéologique qui peut s'organiser face à elle<sup>23</sup>. On retrouve là la réaction de Samuel Johnson qui écrivait à propos du meurtre de Desdémone : « *I am glad that I have ended my revisal of this*

20 Jean-François Ducis, *Othello ou le Maure de Venise. Tragédie par le Citoyen Ducis*, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792, l'an premier de la République, Paris, Chez André, An huitième (1799-1800), « Avertissement », p. VI-VIII.

21 Stendhal, *Racine et Shakspeare*, Paris, 1823, p. 19.

22 *Ibid.*, p. 21 et 23.

23 Sonia Massai, « Subjection and Redemption in Pasolini's *Othello* », dans Sonia Massai (dir.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, London/New York, Routledge, 2005, p. 5-103.

*dreadful scene* », « *it is not to be endured* »<sup>24</sup>. La pièce elle-même dénonce cette fin comme étant insoutenable et haïssable lorsque Lodovico demande à ce que ce tableau tragique soit dérobé à la vue des spectateurs : « *Let it be hid* » (acte V, scène 2, v. 363). La résistance à cette fin est inscrite dans la pièce elle-même.

## DE LA HAINE À L'HUMOUR...

Cette résistance est retravaillée quarante-trois ans après le film de Pasolini dans la vidéo « *Sassy Gay Friend: Othello* », postée sur YouTube en 2010 et vue presque 4 millions de fois<sup>25</sup>. Avec Internet, toute personne peut devenir l'un des spectateurs actifs imaginés par Pasolini et peut faire bifurquer l'intrigue d'*Othello*. Le *vidding*, c'est-à-dire la création et diffusion de vidéos à partir d'une œuvre de départ, est une pratique qui permet de jouer avec un texte canonique, de poser de nouvelles hypothèses narratives, d'explorer des scénarios alternatifs et de présenter d'autres chemins pour les personnages. Dans cette courte séquence d'une durée d'1 min 26 s, Desdémone est sauvée par son ami *gay* qui lui recommande de partir avant qu'Othello n'arrive dans la chambre pour la tuer.

Cette vidéo fait partie de la websérie « *Sassy Gay Friend* » créée en 2010 par la troupe d'improvisation The Second City basée à Chicago et qui a connu un succès phénoménal sur YouTube. Brian Gallivan interprète un homosexuel à la flamboyance stéréotypée qui part à la rencontre de personnages célèbres de l'histoire ou de la littérature pour leur prodiguer soutien et conseil. La première vidéo fut consacrée à Ophélie ; la seconde à Juliette. À chaque fois, le « *Sassy Gay Friend* » parvient à les convaincre de ne pas se suicider ou de ne pas se complaire dans une position masochiste. À travers un regard *queer* posé sur la pièce, il met au jour avec humour les codes dramatiques et l'idéologie patriarcale qui les sous-tend. Selon Stephen O'Neill, la séquence parodie la masculinité traditionnelle tout en questionnant le rôle donné aux femmes par les formes de désir hétérosexuel qui s'expriment dans les tragédies de Shakespeare<sup>26</sup>. L'ami bienveillant et impertinent informe ainsi Desdémone des soupçons de son mari en déconstruisant la

24 Walter Raleigh (éd.), *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford UP, 1946, p. 200. Voir l'édition de Johnson de 1765 des œuvres de Shakespeare, p. 1045. Sur les réactions de Johnson aux pièces de Shakespeare, voir Philip Smallwood, « Shakespeare: Johnson's poet of nature », dans Greg Clingham (dir.), *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 143-160.

25 Merci à Peter Holland de nous avoir fait connaître cette série de vidéos.

26 Voir <http://shakespeareonyoutube.com/tag/youtube-shakespeare> ainsi que le chapitre 3 de *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014, p. 121-159.

politique de genre de la pièce : « Quoi ? Un type se retrouve avec ton mouchoir, et ça donne le droit à ton mari de t'assassiner ? Non<sup>27</sup> ! » Le personnage anticipe et préempte ainsi les réactions que l'on entend souvent chez les spectateurs ou les étudiants – « c'est trop injuste qu'elle soit tuée – elle était innocente, elle n'a pas trompé son mari » – comme si Desdémone méritait de mourir si elle avait été coupable d'infidélité.

Pour être bien comprise, la vidéo demande à ses spectateurs non seulement de bien connaître l'intrigue initiale, mais de reconnaître les citations culturelles et cinématographiques. Quand l'ami interpelle Desdémone en la surnommant « Tina Turner », il convoque la violence conjugale qu'a subie la chanteuse, mais également la carrière de l'acteur Laurence Fishburne, qui a joué Ike Turner, le mari violent de Tina, dans le film *What's Love Got to Do with It* (Brian Gibson, 1993) avant d'interpréter Othello dans l'adaptation d'Oliver Parker en 1995. L'ami n'a pas non plus peur d'exploiter les clichés racistes, mais en toute connaissance de cause. Il pose à Desdémone la question indiscreète (et difficilement traduisible en français), « *Does Moor mean more?* », avant de se sermonner lui-même en riant : « Ah là, je fais mon raciste<sup>28</sup> ! » En faisant ainsi directement référence aux angoisses des blancs face aux supposées prouesses sexuelles des hommes noirs, le « Sassy Gay Friend » identifie précisément l'une des sources mêmes des discriminations raciales.

L'homme *gay*, aussi stéréotypé soit-il, est celui qui est porteur de bien-être, de bon sens et de jugeote. Il nous fait haïr la fin d'*Othello*, ou du moins nous la fait rejeter radicalement, parce que c'est une fin où la femme ne s'aime pas et ne se protège pas suffisamment. On pourrait être tenté de dire que le « Sassy Gay Friend » crée une nouvelle conclusion féministe, mais ce serait oublier que le personnage féminin est encore montré comme ayant besoin de l'assistance d'un homme pour voir la lumière et s'en sortir.

Internet et les nouvelles technologies ont créé un espace d'imagination accrue en brouillant les frontières entre producteurs et récepteurs<sup>29</sup>. La pratique paratextuelle à la dimension souvent ludique fait apparaître les choix des dramaturges ou des scénaristes comme des décisions subjectives que l'on peut prolonger ou contester. Selon Matt Hills, il n'est plus possible de raisonner en termes de séparation étanche entre les créateurs-producteurs d'un côté (avec leurs puissantes stratégies *marketing* d'anticipation) et les

27 « *What? Some guy ends up with your handkerchief so your husband gets to murder you? No!* »

28 « *Now I'm being racist.* »

29 Richard Berger, « Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries », dans Christopher Pullen et Margaret Cooper (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York, Routledge, 2010, p. 173-184.

récepteurs-consommateurs de l'autre (avec leurs petites tactiques d'appropriation)<sup>30</sup>. Ce modèle semble à présent trop rigide pour rendre compte du système de production fanique actuel, où les spectateurs sont devenus des consommateurs-producteurs, où les *fans*-producteurs sont devenus des créateurs-exégètes et côtoient les producteurs officiels. Parce qu'elle fait l'objet de *vidding*, la pièce d'*Othello* devient un texte à la fois populaire et culte, c'est-à-dire, selon John Fiske, un texte qui présente suffisamment de contradictions, de failles, d'ambiguïtés, de questions culturelles non résolues pour *demandeur à être réapproprié*<sup>31</sup>. Tel un texte populaire culte, la pièce de Shakespeare est « productible » et « ouverte », invitant à des réécritures qui retravaillent, réactivent et font circuler le sens, et par là même, sont vectrices de culture shakespearienne auprès d'un large public.

#### FANS DE SHAKESPEARE ?

Cette pratique du *vidding* peut être apparentée à un mode de « transfictionnalité », défini par Richard Saint-Gelais comme le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel<sup>32</sup> ». Un texte transfictionnel peut apporter un complément au récit premier, le transformer, en prélever des éléments, mais aussi susciter de nouvelles questions et un autre regard sur ce récit. Les éléments fictionnels (histoires, personnages, motifs) sont prélevés comme s'ils étaient devenus complètement autonomes et pouvaient être détachés de la fiction d'origine. Ces éléments sont ensuite ré-agencés et recomposés de manière inventive. Si les œuvres sont ainsi démembrées, citées, parodiées, imitées et disséminées, un Shakespeare « original » continue d'être produit à travers l'acte même de réitération et de re-médiation.

La vidéo « Sassy Gay Friend » peut ainsi se lire comme une « critique *en acte* » d'une pièce canonique. En utilisant le personnage de Desdémone pour générer un trouble dans la fiction et un commentaire subversif et quasi carnavalesque, la vidéo révèle le script initial comme une suite de choix parmi de multiples options idéologiques<sup>33</sup>. La reprise des personnages dans une histoire remaniée construit une

30 Matt Hills, *Fan Cultures*, New York, Routledge, 2002.

31 John Fiske, « The Cultural Economy of Fandom », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992, p. 30-49.

32 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 7.

33 *Ibid.*, p. 129.

fracture, un paradoxe, qui retravaille les identités postulées *a priori*. Dans un texte transfictionnel, l'identité du personnage y est contaminée par une part d'altérité sans que l'on puisse pourtant parler d'un personnage distinct. Desdémone est et n'est plus Desdémone. La vidéo « Sassy Gay Friend » peut être étudiée à la lumière de la fiction fanique littéraire. Sur Internet, de très nombreux sites hébergent des récits écrits par des auteurs amateurs qui reprennent, continuent, transforment ou déforment les histoires des personnages issus de fictions dramatiques, cinématographiques, télévisées ou autres. Au cours de la dernière décennie, les communautés de *fans* auteurs se sont développées et organisées à un rythme effréné. Les sites de *fanfic* sont devenus très sophistiqués avec des forums de discussion, des archives et des bases de données dans lesquelles il est possible de faire des recherches par mots-clés. L'écriture fanique est notamment connue pour prendre pour cible les personnages qui reproduisent les clichés de la masculinité, les hiérarchies traditionnelles de classe, de genre et d'ethnicité afin de construire de nouvelles configurations plus égalitaires et transgressives<sup>34</sup>.

*Othello* n'a pas échappé à la créativité des internautes, d'autant plus que nombreux sont les élèves anglophones qui composent des rédactions libres pour leurs devoirs d'anglais, avant de les diffuser sur le net<sup>35</sup>. On peut ainsi lire des textes, souvent très courts, qui prolongent l'histoire après le suicide d'Othello, ou bien nous présentent l'intrigue à travers le point de vue de Cassio, de Iago ou de Desdémone. De manière plus originale, dans une *fanfic* postée le 5 octobre 2008, Diana Hawthorne invente une version parallèle du récit dans laquelle Othello se noie avant d'arriver à Chypre, laissant à Cassio la possibilité de devenir le gouverneur de l'île et d'épouser son amour de toujours, Desdémone. Dans cette version, Desdémone évite la mort et finit comblée... mais ce sera avec un homme blanc.

La fiction fanique permet aux virtualités de s'actualiser, aux trames narratives possibles de prendre corps. L'attrait de l'écriture fanique réside dans le fait que l'auteur-e peut profiter d'une base diégétique préétablie forte, d'arcs déjà nourris<sup>36</sup>, de personnalités fictives construites sur le long cours. Le texte fanique va alors pouvoir se greffer sur un fonctionnement narratif qui est bien connu des spectateurs/lecteurs

34 Susanne Jung, « *Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction* », 2004.

35 Voir, par exemple, [ici](#) ou [ici](#).

36 Un « arc narratif » (ou « arc scénaristique » ou simplement « arc ») est une subdivision d'un cycle narratif dans une œuvre de fiction. Dans une série télévisée, différents arcs narratifs peuvent être tissés au niveau d'un épisode et peuvent courir d'une saison à l'autre. Sur cette notion, voir, par exemple, Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon (dir), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2014.

et qui a déjà suscité des émotions et des phénomènes d'attachement. Même court, le texte fanique pourra donc bénéficier d'un sous-texte important et travailler un aspect précis, en continuité ou en décalage par rapport aux codes fixés par l'œuvre<sup>37</sup>. La vidéo de « Sassy Gay Friend » ne comble pas simplement des interstices laissés vides par la pièce, mais inflige à l'histoire un véritable chamboulement, en évitant la fin tragique. En changeant un fait majeur du récit, en opérant par substitution (la vie plutôt que la mort), la transfiction se fait ici *contrefaction*. La contrefaction génère un vacillement, une incertitude, qui révèle la fiction première « non pas comme l'émanation continue d'un créateur qui en serait le détenteur, mais comme une fabrique aux résultats incertains avec ses faux départs, ses reprises tâtonnantes, ses scénarios alternatifs entre lesquels choisir<sup>38</sup> ». La transfictionnalité opère généralement sur un modèle satellitaire où le texte dérivé, qu'il soit conventionnel ou subversif, est construit à partir, et autour, du texte initial. Ce dernier, indispensable pour comprendre le texte transfictionnel, devient à la fois une origine et un centre<sup>39</sup>.

186

La nouvelle proposition narrative va alors rétroagir sur la précédente. La vidéo a un effet-retour sur la pièce canonique puisqu'il est impossible, après l'avoir visionnée, de revoir ou relire la pièce sans y appliquer un regard *autre*, qui dénaturalise le déroulé des événements. La *fanfiction* peut donc s'appréhender comme une manière de pointer du doigt les préjugés silencieux de la réception, « ses certitudes contestables, ses évidences qui n'en sont pas<sup>40</sup> ».

Cependant, parce que la *fanfiction* officieuse et provocatrice vient altérer une diégèse *officielle*, certains spectateurs pourraient être confortés dans leur idée que la « bonne » version est l'histoire canonique initiale. Même si les *fanvids* mettent au défi l'idéologie dominante, elles pourront ne pas être toujours perçues comme une critique de cette idéologie. Mais elles deviennent essentielles à la réception du canon, tant les spectateurs lisent de plus en plus souvent la version officielle au prisme des créations officieuses.

Dans son étude d'*Othello* et YouTube<sup>41</sup>, Ayanna Thompson mentionne un autre type de reconfigurations shakespeariennes : la web-série américaine *Thug Notes*, créée en 2013 sur YouTube, sous-titrée *Classic Literature. Original Gangster*, qui propose des analyses des œuvres littéraires dans un « style de voyou » (*thug*) assumé. Le présentateur, « Sparky Sweets, Ph.D », est joué par l'acteur noir américain Greg Edwards et résume

37 Jane Mortimer, « [The Advantages of Fan Fiction As an Art Form: A Shameless Essay](#) », n.d.

38 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 367.

39 *Ibid.*, p. 317-18.

40 *Ibid.*, p. 427.

41 Ayanna Thompson, « *Othello/YouTube* », CUP Online Resources, dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir), *Shakespeare on Screen: Othello*, op. cit.

et analyse en cinq minutes chrono des œuvres littéraires, telles que *King Lear*, *Sense and Sensibility*, *To Kill a Mockingbird* ou encore l'*Odyssée*. Après les YorkNotes, les SparkNotes, les CliffNotes si décriés par les universitaires, voici donc les *Thug Notes* qui mettent, à ce jour, quatre-vingt-cinq œuvres littéraires « à la portée des masses<sup>42</sup> ». Un Shakespeare de culture populaire prend pour modèle parodique les Notes académiques qui ont nourri des générations d'élèves. Shakespeare « façon gangster » devient un outil éducatif que les professeurs sont invités à utiliser pour rendre Shakespeare attractif et pallier la haine ou l'aversion que les élèves peuvent avoir pour un Shakespeare qui serait trop scolaire ou universitaire et donc supposément ennuyeux. L'ambition de cette web-série<sup>43</sup> produite par Wisecraft est en effet d'ouvrir les œuvres au monde et de faire en sorte qu'elles ne soient plus réservées à la communauté universitaire. Il s'agit de rendre « drôles des trucs intelligents » (« *to make smart stuff funny*<sup>44</sup> »). Les *Thug Notes* consacrées à *Othello* commencent par l'annonce suivante : « *This week haters gonna hate with Othello by William Shakespeare* ». Comme le souligne Ayanna Thompson<sup>45</sup>, la haine de Shakespeare énoncée dans ce préambule peut être de deux ordres : elle peut renvoyer à *Othello* comme pièce sur la haine, celle d'Iago (« Je hais le Maure » / « *I hate the Moor* ») qui contamine *Othello* ; mais aussi à la haine d'*Othello* comme pièce qui charrie, notamment, des préjugés racistes. La fin d'*Othello* est résumée en ces termes :

*Later Othello rolls up on his woman, and straight chokes a bitch to death. When Iago's biddy Emilia comes in, she like 'WHAT THE F\*\*\*', Othello? Othello tell her what's up and Emilia immediately calls Iago out, sayin he been lying his ass off. Iago like 'bitch, shut up!' and ENDS her. Man, what is this? The NFL?' (National Football League). Knowin he got played, Othello stabs Iago and then ices himself before the po-po (police) put him away fo good. Damn.*

La référence à la *National Football League*, qui connaissait à l'époque où cette vidéo a été tournée (en décembre 2014) une vague de violence<sup>46</sup>, rapproche la haine qui s'exprime dans *Othello* de celle issue du milieu footballistique américain, la vidéo s'inscrivant alors dans une approche présentiste du dramaturge. Le ton du Professeur Sweets suggère son indignation face au carnage que représente la fin d'*Othello*, indignation rendue d'autant plus criante par le fait que le présentateur est lui-même

42 Voir « *Thug Notes: YouTube comic brings literary Classics to the masses hip-hop style* », *The Independent*, 14 août 2013.

43 Voir Ernest Hooper, « *Thug Notes delivers the innovation needed in education* », *Tampa Bay Times*, 3 septembre 2013.

44 Voir le *channel trailer* de Wisecraft.

45 Ayanna Thompson, dans *Shakespeare on Screen*, op. cit., p. 11-12.

46 *Ibid.*

noir américain. On peut imaginer que pour une partie de la communauté universitaire que nous constituons, ce « Shakespeare de voyou » constitue un massacre de l'œuvre originale. Pour leurs concepteurs en revanche, ces *Thug Notes* sont un moyen de rendre un Shakespeare qui rebute *aimable*, de faire des écoliers des *fans* de Shakespeare. Finalement, « la haine de Shakespeare » conduit à se poser la question suivante : la haine de quel Shakespeare<sup>47</sup> ? Marjorie Garber commence son ouvrage *Shakespeare After All* par ces quelques mots : « Chaque âge crée son propre Shakespeare<sup>48</sup>. » Faut-il encore maintenant laisser la fin d'*Othello* entre les mains du diable ? Le XXI<sup>e</sup> siècle doit-il prendre la responsabilité de changer la fin pour ne pas perpétuer racisme et sexisme ou, au contraire, doit-il la réhabiliter et inviter la société dans son ensemble à sortir du piège tendu par Iago ? Chacun pouvant créer son propre Shakespeare à sa guise, il devient impossible de dire « Je hais Shakespeare », tant du Shakespeare, il y en a pour tous les goûts. Et ironiquement il semblerait que c'est précisément parce que l'on veut en finir avec Shakespeare qu'il n'en finit jamais.

188

---

<sup>47</sup> Ann Thompson, avec Thomas L. Berger, A.R. Braunmuller, Philip Edwards et Lois Potter, *Which Shakespeare?*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1992 ; Maynard Mack, *Everybody's Shakespeare. Reflections Chiefly on Tragedies*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.

<sup>48</sup> « *Every age creates its own Shakespeare* » (Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon Books, 2004, p. 3).



## BIBLIOGRAPHIE

- BERGER, Richard, « Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries », dans Christopher Pullen et Margaret Cooper (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York, Routledge, 2010, p. 173-184.
- DAILEADER, Celia R., *Racism, Misogyny, and the Othello Myth: Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.
- DELAVAUD, Gilles, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck, 2005.
- DUCIS, Jean-François, *Othello ou le Maure de Venise. Tragédie par le Citoyen Ducis*, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792, l'an premier de la République, Paris, Chez André, An huitième (1799-1800), « Avertissement », p. VI-VIII.
- DYER, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, BFI/Macmillan, 1987.
- FISKE, John, « The Cultural Economy of Fandom », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992, p. 30-49.
- GARBER, Marjorie, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon Books, 2004.
- HATCHUEL, Sarah et VIENNE-GUERRIN, Nathalie, « “O monstrous”: Claude Barma’s French 1962 TV *Othello* », dans Patricia Dorval et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen in Francophonía*, Montpellier, Université Montpellier III, Institut de recherche sur la Renaissance, l’Âge classique et les Lumières (IRCL), 2014.
- , « Introduction: Ensnared in *Othello* on screen », dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen: Othello*, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 1-23.
- HILLS, Matt, *Fan Cultures*, New York, Routledge, 2002.
- JUNG, Susanne, « Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction », 2004.
- LAMB, Charles et Mary, « *Othello* », dans *Tales from Shakespeare*, London, Thomas Hodgkins, 1807.
- LANIER, Douglas M., « Murdering *Othello* », dans Deborah Cartmell (dir.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 198-215.
- , « Post-racial *Othello* », conférence Lindberg de 2010, mise en ligne en 2012.
- LITTLE, Arthur L., *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, Stanford UP, 2000.
- MACK, Maynard, *Everybody’s Shakespeare. Reflections Chiefly on Tragedies*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.
- MASSAI, Sonia, « Subjection and Redemption in Pasolini’s *Othello* », dans Sonia Massai (dir.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, London/New York, Routledge, 2005, p. 5-103.

- MORTIMER, Jane, « *The Advantages of Fan Fiction As an Art Form: A Shameless Essay* », n.d.
- O'NEILL, Stephen, *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014.
- POTTER, Lois, *Othello*, Manchester, Manchester UP, 2002.
- QUARSHIE, Hugh, « Second Thoughts About Othello », *International Shakespeare Association Occasional Papers*, n° 7, 1999, p. 1-25.
- RALEIGH, Walter (éd.), *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford UP, 1946.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993.
- ROTHWELL, Kenneth S., *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- RYAN, Marie-Laure et THON, Jan-Noël (dir.), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2014.
- 190 SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- SMALLWOOD, Philip, « Shakespeare: Johnson's poet of nature », dans Greg Clingham (dir.), *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 143-160.
- STENDHAL, *Racine et Shakspeare*, Paris, 1823.
- THOMPSON, Ann, avec Thomas L. BERGER, A. R. BRAUNMULLER, Philip EDWARDS et Lois POTTER, *Which Shakespeare?*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1992.
- THOMPSON, Ayanna, « Othello/YouTube », CUP Online Resources, dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen: Othello*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.
- , « Unmooring the Moor, Researching and Teaching », *Shakespeare Quarterly*, n° 61/3, 2010, p. 337-356.

Sarah Hatchuel, présidente de la Société française Shakespeare, est professeure en littérature et cinéma anglophones à l'université Le Havre Normandie. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinéma (*Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson UP, 2011 ; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge UP, 2004 ; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) et sur les séries télévisées américaines (*Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015 ; *Lost: fiction vitale*, PUF, 2013). Elle codirige (avec Nathalie Vienne-Guerrin) la collection « Shakespeare on Screen » (PURH/CUP) et codirige (avec Ariane Hudelet) la revue *TV/Series*. [<http://tvseries.revues.org>]

Nathalie Vienne-Guerrin, vice-présidente de la Société française Shakespeare, est professeure en études shakespeareiennes à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, où elle dirige l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et les Lumières (UMR 5186, CNRS). Spécialiste de l'injure et de la mauvaise langue, elle a notamment publié *Shakespeare's Insults: A Pragmatic Dictionary* (Bloomsbury, 2016) et *The Unruly Tongue in Early Modern England: Three Treatises* (Fairleigh Dickinson UP, 2012). Elle a co-édité (avec Florence Cabaret) *Mauvaises langues!* (Presses universitaires de Rouen et Le Havre, 2013). Elle a co-dirigé (avec Sarah Hatchuel) huit volumes de la collection « Shakespeare on Screen ». Elle co-dirige (avec Patricia Dorval), le programme « [Shakespeare on Screen in francophonie](#) » ; elle co-dirige (avec Bénédicte Louvat-Molozay) la revue électronique *Arrêt sur scène/Scene Focus* ; elle co-dirige la revue internationale *Cahiers élisabéthains* (Sage).

## RÉSUMÉ

La fin d'*Othello*, qui met en scène un homme noir assassinant une femme blanche, provoque inconfort et scandale, jusqu'à susciter des traductions et des fins alternatives. Cet article se propose d'étudier les représentations filmiques du rejet de la fin d'*Othello*. Le court métrage italien *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (Pasolini, 1967) et la vidéo « Sassy Gay Friend: Othello » postée sur YouTube en 2010 se sont approprié un sujet éminemment théâtral pour le traiter de manière transfictionnelle avec distance et humour. Le film de Pasolini et la vidéo « Sassy Gay Friend », en dépit de leurs contextes et de leurs projets esthétiques différents, se rejoignent pour poser une question essentielle : les représentations filmiques et théâtrales d'*Othello* qui respectent la fin

écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme et du sexisme, pour dénoncer des préjugés mortifères ?

#### MOTS CLÉS

*Che Cosa Sono Le Nuvole?*, Jean-François Ducis, fiction fanique, fin, *Othello*, Pier Paolo Pasolini, Sassy Gay Friend, Daniel Sorano, *Thug Notes*, transfiction

#### ABSTRACT

192 By dramatizing a black man murdering a white woman, the end of *Othello* makes the spectators feel uncomfortable and outraged, so much so that it sometimes leads artists to imagine alternative translations and endings. This article studies the filmic representations of this hatred of the end of *Othello*. The short Italian film *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (Pasolini, 1967) and the 'Sassy Gay Friend: Othello' video posted on YouTube in 2010 have appropriated an eminently theatrical topic and handled it in a transfictional way, using distance and humour. Although Pasolini's film and the 'Sassy Gay Friend' video are embedded in different contexts and do not share the same aesthetic agenda, they nevertheless both ask the same fundamental question: can films and stage productions of *Othello* which stick to Shakespeare's original end escape a view that verges on racism and sexism in order to denounce deadly prejudice?

#### KEYWORDS

*Che Cosa Sono Le Nuvole?*, Jean-François Ducis, ending, fanfiction, *Othello*, Pier Paolo Pasolini, Sassy Gay Friend, Daniel Sorano, *Thug Notes*, transfiction, YouTube

## TABLE DES MATIÈRES

### Introduction

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé .....	5
---	---

### PRÉAMBULE

#### LA RÉCEPTION ORTHOPÉDIQUE

Les jésuites lisent Shakespeare : pratiques de lecture « réservée » dans un collège anglais du xvii <sup>e</sup> siècle Line Cottagnies .....	15
---	----

323

LA HAINE DE SHAKESPEARE • PUPS • 2017

### PREMIÈRE PARTIE

#### LES INTERMITTENCES DE LA HAINE : SHAKESPEARE NÉOCLASSIQUE ET ROMANTIQUE

Voltaire contre Shakespeare : la crise de 1776 dans les lettres de Voltaire Marc Hersant .....	37
Haine ou envie ? L'ambivalence de la réception de Shakespeare à l'Âge classique, en Angleterre et en France Michèle Willems .....	53
« Juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris » : Shakespeare contre le modèle tragique français ? Laurence Marie .....	67
Shakespeare pré-romantique : un lion en sabots chinois Dominique Goy-Blanquet .....	85
En haine du théâtre : l'« esprit allemand » de Shakespeare et les ambiguïtés de sa réception dans le monde germanique Romain Jobez .....	101

DEUXIÈME PARTIE  
POUR EN FINIR AVEC SHAKESPEARE

Chaquette contre Shakespeare : de <i>Richard III</i> aux <i>Reines</i> François Jardon-Gomez .....	121
Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo Piermario Vescovo .....	137
Enterrer Shakespeare: l'œuvre de Jan Decorte Klaas Tindemans.....	157
Quand Shakespeare fait scandale: au diable, la fin d' <i>Othello</i> ! Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin .....	175

324

TROISIÈME PARTIE  
TRIBULATIONS DES PERSONNAGES SHAKESPEARIENS

La haine des héroïnes de Shakespeare Véronique Lochert .....	195
<i>Othello, j'aurai ta peau</i> . Shakespeare aux marionnettes : la haine du personnage? Hélène Beauchamp .....	213
Ophélie <i>versus</i> Hamlet : Shakespeare à contre-courant Anne-Françoise Benhamou .....	231
Zucco/Hamlet: le fantôme de Shakespeare Sandrine Montin .....	247

QUATRIÈME PARTIE  
SHAKESPEARE PERSONNAGE

Bond hating Shakespeare Robert Henke .....	265
« <i>Our Shakespeare... For he is all of ours, is he not?</i> » Enjeux du <i>bardicide</i> fictionnel dans <i>Anonymous</i> Sébastien Lefait .....	277

CINQUIÈME PARTIE  
DÉBATS ET POLÉMIQUES

Shakespeare, pourquoi tant de haine ?

François Laroque ..... 297

Hair quel Shakespeare ?

Daniel Bognoux ..... 309

SIXIÈME PARTIE  
PERFORMANCE

« *Hates any man the thing he would not kill?* » :

une Tentativ de Mörtre de Shakespeare en *live*

325

Speranza Von Glück ..... 321

Table des matières ..... 323