



La  
de **Haine**  
Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez  
& François Lecercle (dir.)

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, il était nécessaire de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler ou massacrer le grand homme. Il ne s'agit pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, voire de rejet profond.

Les études réunies en ce volume émanent d'un colloque tenu en Sorbonne en décembre 2015. Pour prendre la mesure de ces résistances, elles balisent un large empan chronologique (du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours), culturel (Angleterre, France, Belgique, Allemagne, Espagne, Italie, Canada) et générique (pièce, essai, pamphlet, film, *fanfiction*).

Entre le sauvage ivre de Voltaire et l'éternel contemporain de Jan Kott, où situer Shakespeare ?

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé (dir.)

# La Haine de Shakespeare



Ouvrage publié avec le concours de  
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017  
ISBN du TAP : 979-10-231-0855-2

Couverture : Michaël BOSQUIER  
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS  
Maison de la Recherche  
Université Paris-Sorbonne  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60  
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

[pups@paris-sorbonne.fr](mailto:pups@paris-sorbonne.fr)  
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

## INTRODUCTION

*Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle*

Shakespeare a le rare privilège de n'avoir jamais quitté la scène, d'avoir été très vite proposé comme un modèle du théâtre universel, parlant à toutes les époques et à toutes les cultures – bref d'être, pour le dire avec Jan Kott, « notre contemporain ». Mais l'admiration n'est pas sans partage. Avec des « traits sublimes », *Hamlet* est, pour Voltaire, sorti de « l'imagination d'un sauvage ivre ». Entre le sauvage ivre et l'éternel contemporain, où situer Shakespeare ?

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, l'idée est venue de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler, massacrer le grand homme. Il ne s'agissait pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, de résistance, voire de rejet profond.

Au départ, l'idée même d'une « haine de Shakespeare » était une gageure – une façon de prendre à contre-pied les célébrations académiques. À l'arrivée, c'est devenu une évidence. Il ne faut pas gratter beaucoup pour mettre au jour, dans quatre siècles de témoignages, tous les ingrédients de la haine. Voltaire est à cet égard un paradigme. Il y a, dans la haine qu'il exprime à l'endroit de Shakespeare, la passion extrême qu'on met à défendre une opinion minoritaire. Il y a du renversement en son contraire : ce que les autres – et parfois soi-même – ont adoré, on finit par le brûler. Il y a surtout une blessure narcissique : je hais celui qui m'empêche de vivre, qui m'étouffe, parce que son ombre portée dénonce le naufrage de ce que je croyais être l'avenir de la civilisation, me renvoyant peut-être à la certitude refoulée de ma médiocrité.

Cette haine vise diverses cibles. Un anti-modèle absolu, l'incarnation de ce qu'il ne faut pas faire – et dans ce cas, la haine vise aussi bien les thuriféraires que le modèle indigne. Un modèle étouffant : un de ces géants qu'il faut abattre quand on ne se sent pas capable de se hisser sur ses épaules pour atteindre le ciel. Une insulte à des préjugés d'autant plus enracinés en nous qu'on ne veut pas les reconnaître : comment ce petit acteur – nécessairement inculte – peut-il prétendre avoir écrit l'œuvre que quatre siècles plus tard les dramaturges continuent de réécrire, que les metteurs de scène montent plus

qu'aucune autre, et à laquelle les spectateurs n'en finissent pas de s'intéresser? Comment cette face de rat qui s'affiche au frontispice du Folio pourrait-elle se hisser à de telles hauteurs? C'est pour lui qu'il est urgent de réinventer le délit de faciès.

6 Ce volume propose donc plusieurs pistes. La première consiste à suivre les aléas de l'œuvre aux mains d'éditeurs et de commentateurs qui cherchent à la débarrasser de scories intolérables et réaménagent le texte, bien avant la *bowdlerization* du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui en livre une version expurgée que les femmes et les enfants ont le droit de lire. Cela a commencé très tôt, dans les marges des éditions. Profitant de la découverte récente du folio de la bibliothèque de Saint-Omer, Line Cottegnies analyse les traces d'un rapport ambivalent à l'œuvre de Shakespeare, que des pédagogues jésuites filtrent, voire censurent pour leurs élèves. Plus tard, des pans entiers de l'œuvre seront rejetés comme indignes : on en veut pour preuve la réaction de T.S. Eliot aux « horreurs » de *Titus Andronicus*. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, les querelles sur la paternité cherchent à arracher la totalité de l'œuvre à un acteur indigne d'un tel monument. Ces polémiques, dont débattent contradictoirement François Laroque et Daniel Bougnoux, dans les deux interventions en guise de travaux pratiques qui ferment ce volume, ont été récemment réactivées par l'hypothèse Florio, défendue par l'Italo-Canadien Lamberto Tassinari. Il s'agit là d'un ultime rebondissement qui s'inscrit notamment dans le sillage de l'ouvrage de Delia Bacon. S'affrontent, dans cette section « débat » du volume, les thèses stratfordiennes et anti-stratfordiennes dans un espace que l'on a souhaité ouvert, mais engagé dans la nécessité de comprendre les raisons, outre l'attrait du sensationnel, de prendre ses distances avec l'homme de Stratford, voire de le dépouiller tout à fait.

La deuxième piste que suit le volume s'intéresse aux manifestations explicites de désaveu et de haine. L'hostilité la plus déclarée s'exprime dans des pamphlets, des essais critiques ou des commentaires. Si le « *Bard-bashing* » a commencé chez les contemporains de Shakespeare (Greene, par exemple) et a su, plus tard, enflammer les plumes de John Dryden ou de Thomas Rymer, la grande époque du phénomène est le XVIII<sup>e</sup> siècle – la réputation de Shakespeare déborde alors le cadre des frontières nationales –, et le début du XIX<sup>e</sup>. Marc Hersant analyse la crise anti-shakespearienne de Voltaire, en 1776 : le gardien de l'ordre esthétique français qui, dans les années 1730, avait proposé de réformer la scène française en s'inspirant des Anglais, voit dans le succès de Shakespeare le signe d'une décomposition du goût, voire d'un déclin de la civilisation. Michèle Willems étudie la confrontation entre le modèle classique et le drame shakespearien dans un cadre chronologique plus large pour suivre la

construction de l'image ambivalente du dramaturge en France et en Angleterre. Laurence Marie retrace, quant à elle, les intermittences de la haine, en se focalisant sur quatre jalons essentiels de la réception française (la *Dix-huitième lettre sur la tragédie* de Voltaire, 1734, *Le Théâtre anglois* de La Place, 1745, le *Parallèle entre Shakespeare et Corneille*, 1760, et *Shakespeare traduit de l'anglois* de Le Tourneur, 1776), pour montrer comment la polémique autour de Shakespeare permet de tester une nouvelle conception du théâtre libérée de l'imitation et laissant davantage de place à l'expression. Enfin, Dominique Goy-Blanquet se penche sur la suite de cette histoire, de Voltaire à Hugo en passant par Chateaubriand : elle analyse le mélange d'attrance et d'aversion que les premières vagues d'écrivains romantiques expriment pour le « grand génie inculte », ses facultés d'invention, ses personnages plus grands que nature et son mépris des règles, ou encore pour ses fautes de goût. Elle montre la diversité des trajets, les uns allant de l'admiration à l'horreur, d'autres faisant le chemin inverse, pour prendre le parti d'un Shakespeare libérateur de l'art dramatique ou pour prendre rang parmi les défenseurs du patrimoine national.

C'est sur la réception allemande de Shakespeare que se concentre Romain Jobez. Deux stratégies contraires se dégagent : les uns promeuvent Shakespeare comme une arme anti-française, tandis que les francophiles, à la suite de Gottsched, le prennent pour cible. Romain Jobez montre que la valorisation de Shakespeare participe de la haine de soi : le dramaturge anglais permet de refouler les modèles dramatiques autochtones, il devient même le symptôme d'une incapacité à penser le théâtre comme spectacle vivant, voire d'une franche hostilité à l'égard de la scène, puisque la réception se cantonne délibérément au plan strictement littéraire.

Autre domaine donnant prise aux pulsions agressives, les réécritures, traductions et adaptations, quand elles opèrent des modifications qui ne servent pas seulement à mettre l'œuvre au goût du jour (avec William Davenant, Nahum Tate et leurs émules) ou à la rapprocher d'une culture et d'un public différents, mais qui impliquent une violence assumée. Il n'y a guère, en vérité, de réécriture qui ne soit ambivalente, puisque la réécriture implique l'inadaptation ou l'insuffisance du modèle. Dans les réécritures contemporaines (et elles sont nombreuses ! rappelons pour mémoire celles de Brecht, Stoppard, Bond, Barker, Heiner Müller, Deutsch, Botho Strauss, etc.), cette ambivalence prend une forme volontiers agressive. François Jardon-Gomez analyse la posture d'amour/haine adoptée par le dramaturge québécois Normand Chaurette dans une pièce née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, *Les Reines*, où il campe un univers shakespearien qui est à la fois reconnaissable et insolite, moins pour régler son compte à un modèle encombrant que pour explorer ses coulisses. La pièce,

dont l'intrigue se situe à Londres en 1483, année d'accession au trône de Richard III d'Angleterre, montre ce qui se passe derrière le décor du *Richard III* de Shakespeare : elle réduit à l'extrême la fable et ses protagonistes et gomme les scènes clefs pour en inventer d'autres. Ce faisant, Chaurette déconstruit la tragédie shakespearienne pour développer une réflexion personnelle sur le théâtre qui se situe à la fois dans le prolongement de Shakespeare et bien au-delà de lui.

8 Les réécritures shakespeariennes de Giovanni Testori et d'Eduardo De Filippo, étudiées par Piermario Vescovo, sont quant à elles plus ludiques : le théâtre italien de la fin du xx<sup>e</sup> siècle entretient avec Shakespeare un rapport fait de haine et d'amour qui va jusqu'au pastiche, Shakespeare offrant le moyen de renouveler une tradition dialectale et plurilingue qui avait marqué de son empreinte l'histoire du théâtre italien. Le metteur en scène et dramaturge belge néerlandophone Jan Decorte est, lui, bien plus agressif. Il a largement développé son œuvre autour d'une réécriture systématique de Shakespeare dont Klaas Tindemans analyse les enjeux. Il procède à une réduction radicale du texte – *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc. – qu'il réduit à une solitude à deux ou un ménage à trois, en introduisant des ruptures brutales dans l'action, des changements de rôle inattendus, un langage entre l'enfantin et le ridicule, le tout tournant au triomphe de la pulsion de mort, un peu comme chez Carmelo Bene, l'inspiration parodique en moins.

Avec la *fanfic* (*fan fiction*), on pénètre dans un tout autre univers, auquel Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin nous introduisent, à propos de la réécriture d'*Othello* que proposent un court métrage de Pasolini, *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (1967), et une vidéo de 2010, *Sassy Gay Friend: Othello*. Tous deux évitent le scandale du meurtre d'une femme blanche par un homme noir, la vidéo permettant en outre aux spectateurs de prendre activement leur part de responsabilité. Il ne s'agit pas simplement de rectifier Shakespeare en proposant une fin alternative mieux adaptée à nos normes idéologiques, mais de se demander si les représentations d'*Othello* qui respectent la fin de Shakespeare peuvent échapper au racisme et au sexisme. Cela n'équivaut pas à condamner une pièce qui serait forcément coupable de véhiculer des préjugés mortifères, car le geste est fondamentalement ambigu : on rectifie, mais pour renvoyer à l'original, la *fanfic* ne fonctionnant vraiment que pour des amateurs et prenant une distance qui tient autant de l'humour que du rejet.

Les réécritures se sont volontiers focalisées sur les personnages. C'est moins des pièces que les adaptateurs et imitateurs s'emparaient, que de la galerie de portraits léguée par le Barde. Véronique Lochert montre comment, dès le xvii<sup>e</sup> siècle, les héroïnes féminines ont suscité le débat, d'autant plus que le passage, en Angleterre, des *boy actors*



aux actrices appelait actualisation et controverse, puisque l'œuvre offrait deux visions passablement contradictoires : à quelques exceptions près (Lady Macbeth) les tragédies insistent sur l'impuissance et la fragilité de femmes qui sont souvent montrées comme des victimes, tandis que les comédies de la maturité mettent en valeur leur habileté à manipuler et leur aptitude à conquérir le pouvoir et à l'incarner. C'est à l'une de ces héroïnes, Ophélie, que s'intéresse Anne-Françoise Benhamou pour montrer comment les metteurs en scène du xx<sup>e</sup> siècle – Chéreau et Ostermeier, notamment – ont récusé la vision romantique de la folie érotomane et de la « fragilité fleurie » pour faire du personnage non plus une victime passive, étrangère aux principaux enjeux de la pièce, mais une protagoniste active qui renvoie le héros à son « immaturité tragique ». Dans un tel cas, la contestation du canon shakespearien (ou plutôt de sa version romantique et victorienne), s'impose quand la mutation du statut des femmes en Occident rend inévitable la renégociation du répertoire.

Le personnage devient plus radicalement encore la cible de la haine lorsqu'il est marionnettisé, comme c'est le cas, à première vue du moins, dans les pièces « shakespáriennes » d'Alfred Jarry et de Ramón del Valle-Inclán qu'analyse Hélène Beauchamp. Dans ces adaptations masquées, la dégradation parodique que suppose la marionnette vide le héros de sa substance jusqu'à en faire un simple fantoche. Mais le geste est ambigu, car déshumaniser ces personnages et en révéler la face mécanique, instinctive et barbare permet de donner à la fameuse « barbarie » shakespárienne une énergie nouvelle qui permet au personnage-marionnette d'entrer dans ce que Valle-Inclán appelle la « comédie barbare » de l'humanité du xx<sup>e</sup> siècle.

La confrontation à Shakespeare prend parfois une forme très indirecte. C'est déjà le cas dans *Ubu Roi*, où l'ombre de *Macbeth* est aussi discrète qu'évidente une fois qu'on l'a décelée. Il en va de même de l'ombre d'*Hamlet* sur *Roberto Zucco*, analysée par Sandrine Montin. Bernard-Marie Koltès sature sa pièce de références discrètes à la tragédie shakespárienne, sans jamais afficher cette parenté. Ce « meurtre symbolique » de Shakespeare opéré par Koltès n'est pas une simple posture d'auteur qui veut s'affranchir de la tutelle d'un « père » littéraire et jouer la rupture avec la tradition dramatique. Si Koltès efface le texte source pour laisser toute la place à un fait divers, c'est qu'il s'est reconnu dans le personnage d'*Hamlet*, dans la figure d'un fils qui ne partage pas les valeurs du père, et qu'il est travaillé par la question (qui est l'une des questions d'*Hamlet*) de l'impossibilité de rompre avec un héritage qui finit dans le sang. Effacer le texte source, c'est tuer symboliquement le père – biologique ou littéraire – et lui substituer le nom d'un meurtrier notoire, c'est reconnaître que cet héritage-là nourrit la fascination. Bref, inscrire Roberto Zucco dans l'ombre inavouée d'*Hamlet*, c'est manifester fascination et répulsion pour un héritage problématique.

La personne de Shakespeare n'est pas épargnée. Elle a nourri des spéculations qui vont bien au-delà de la désattribution de l'œuvre, et a donné consistance à un Shakespeare personnage de fiction. Ces fictions ne sont pas forcément hostiles : on veut bien croire que la mièvrerie est une forme d'admiration (*Shakespeare in Love* de John Madden, 1998). Mais le Shakespeare dépressif de *Bingo* relève d'une tout autre veine. Dans cette pièce, qu'analyse Robert Henke, Edward Bond va plus loin dans sa réécriture politique de *Lear*, c'est Shakespeare lui-même qu'il met au cœur d'une fiction incisive pour dénoncer celui qui pourfend dans *King Lear* les inégalités économiques et qui prend, dans les controverses sur les *enclosures* de 1614, le parti des riches propriétaires. Et non content de pointer cette contradiction, Bond va jusqu'au bout de la pulsion agressive : il « suicide » Shakespeare.

10 D'autres fictions s'attachent à l'identité de l'auteur, comme la pièce de Mark Rylance *I am Shakespeare* (2007) ou le film de Roland Emmerich *Anonymous* (2011). Sébastien Lefait montre que ce dernier ne défend qu'en apparence la théorie oxonienne qui fait d'Edward de Vere, 17<sup>e</sup> comte d'Oxford, le véritable auteur du corpus. Car la volonté de faire descendre un petit acteur de son piédestal est éclipsée par une réflexion sur l'importance de l'anonymat, la participation d'intervenants multiples donnant toute sa force à un théâtre fondamentalement politique capable de contrer les puissants, un théâtre qui suscite, précisément, un déchaînement de haine. La haine de Shakespeare devient celle que l'œuvre a su déchaîner.

De toutes ces études, on peut tirer quatre conclusions principales. La première est l'ambivalence fondamentale de la haine. Les positions sont, en effet, promptes à s'inverser : si Voltaire va de l'admiration réticente à la détestation absolue, Chateaubriand opère le trajet inverse et le public parisien qui hue les acteurs londoniens en 1822 leur fait un triomphe cinq ans plus tard. Mais il y a une ambiguïté plus intrinsèque. Attaquer Shakespeare, c'est montrer qu'il vous importe : l'attaque est un hommage, fût-il involontaire. La rage de Voltaire est un aveu de défaite. Qui déteste au point de désigner une cible exclusive contribue à assurer la fortune et la gloire de ce qu'il prétend honnir. La meilleure disqualification étant le silence, l'adversaire radical cède à une passion forcément ambiguë. Il n'y a de haine qu'hainamourée.

La deuxième conclusion est que la haine a des vertus. Non pas seulement parce que, comme on l'a dit, elle conforte la renommée (au XVIII<sup>e</sup> siècle, la montée du rejet de Shakespeare coïncide avec l'amplification d'une gloire qui déborde les frontières), mais parce que la polémique suscite l'inventivité. La haine est productive : elle stimule les défenseurs en les poussant à répliquer, elle permet de prendre mieux conscience de la nouveauté et de la différence. Dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle, les attaques des gardiens

de la tradition contribuent à rendre désirable un modèle exotique, à favoriser de nouvelles conceptions du théâtre libérées de la *mimèsis* et des règles et faisant davantage de place à l'expression.

La troisième conclusion est que la haine s'exerce souvent précisément sur ce que Shakespeare compte de plus solide et désigne par là ceux-là mêmes des enjeux qui font l'exceptionnalité du corpus shakespearien. La haine revêt donc une valeur critique qui guide le lecteur-spectateur dans son analyse de l'œuvre.

Dernier constat : la haine de Shakespeare n'est pas une haine du théâtre. Même ses ennemis les plus radicaux ne prennent jamais Shakespeare comme l'incarnation superlative de la nocivité intrinsèque du théâtre. On dénonce ses abus, ses crimes contre la tradition et les règles mais, à la différence de Molière en France, il ne fixe pas pour autant la hargne des théâtrophobes, alors même que la théâtrophobie s'est déchaînée plus tôt en Angleterre qu'ailleurs en Europe et que Shakespeare est contemporain de cette première vague.

Ce volume émane d'un colloque organisé en décembre 2015 à l'université Paris-Sorbonne par le PRITEPS (Projet interdisciplinaire sur le théâtre et les pratiques scéniques) avec la collaboration du projet « Haine du théâtre » du labex OBVIL et de l'équipe « Voix anglophones : littérature et esthétique » (VALE-EA 4085). Le colloque faisait également la part belle aux praticiens de la scène. Particulièrement fascinant au sein d'une communauté de metteurs en scène contemporains qui, de Jean-Michel Rabeux à Vincent Macaigne, se sont emparés de l'œuvre de Shakespeare dans une dynamique à la fois iconoclaste et révérencieuse : Thomas Jolly et son travail remarquable sur la première tétralogie. La présence au colloque du metteur en scène qui a monté avec sa compagnie rouennaise, La Piccola Familia, une remarquable intégrale de *Henry VI* (2012-2014), complétée bientôt par un *Richard III* (2015), a permis de passionnantes discussions sur Shakespeare au plateau. Cet entretien avait été enregistré, mais une avarie de la machine a fait disparaître l'unique copie. À défaut, les lecteurs pourront consulter le [site de la compagnie](#) où l'on peut commander des captations de ces représentations mémorables. En outre, [la performance de Speranza Von Glück](#), « “Hates any man the thing he would not kill?” : une Tentativ de mörtre de Shakespeare en *live* », a permis à la communauté de chercheurs de découvrir en actes une pensée synthétique, hilarante et bouleversante aussi de la haine contemporaine qu'inspire un Shakespeare qui prendrait l'académie en otage, étoufferait les autres voix et dessinerait autoritairement des carrières.



## BOND HATING SHAKESPEARE

*Robert Henke*  
*Washington University*

What is the relationship between an artist's work and his or her life? In his poem "The Choice," W.B. Yeats states the dilemma between "perfection of the life, or of the work." Some argue that artists should match the ethical conditions of their lives to the implicit standards of their art. Does a discrepancy between art and life vitiate the former? Or should some distance be maintained between these spheres? As a longtime leftist critic of Germany's failure to deal with its Nazi past, Günter Grass troubled many with his seventy-two year delay in revealing his teenage membership in the Waffen-SS. Can one separate the personal and the aesthetic spheres? If so, in what instances and with what caveats?

The socialist playwright Edward Bond may not purely hate Shakespeare – he is also haunted, moved, and deeply influenced by him – but he does hate what he takes Shakespeare to represent: a contradiction between art and life. Bond, born in 1934 into a working-class family in London, has achieved great success and elicited fierce controversy in the over forty plays he has written since 1962. To take him at his word, he rejects psychological conflicts, empathetic identification, metaphysical dilemmas, and symbolic oppositions. Instead, he advocates a "rational" theater that exposes socio-economic contradiction, clarifies the relationship between the individual and history, and reveals history as contingent and changeable. Such political art does not spare the Bard.

Bond's 1974 play *Bingo* directly addresses the relationship between Shakespeare's life and work in the context of the terrible economic inequalities generated by early capitalism.<sup>1</sup> The gradual breakup of the medieval feudal system, with the relatively dependable socio-economic relationship between serf and lord, and the tendency to subordinate ethical to economic ends,<sup>2</sup> gave way to the encroachment of market forces on the European countryside. As Keith Wrightson states, "Land no longer

1 For a fuller account of the historical context of early modern poverty, see my *Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance* (Iowa City: University of Iowa Press, 2015), 14-35.

2 Keith Wrightson, *Earthly Necessities: Economic Lives in Early Modern Britain* (New Haven: Yale UP, 2000), 29.

burdened with servile obligations became more attractive to potential buyers.”<sup>3</sup> Expanded economic opportunities for some, including the practice of enclosure that constitutes a major theme in *Bingo*, meant dispossession and poverty for those who could not retain their land. Paying dearly for their “freedom” from feudal obligations, dispossessed peasants in England and across Europe faced the stark alternatives of wage labor, migration, or begging. Beggars’ catalogues, such as Thomas Harman’s 1566 *Caveat for Common Cursetors*,<sup>4</sup> demonized beggars as shiftless, lazy, deceiving rogues undeserving of charity and poised to trick naïve alms-givers at every corner. Unofficially, especially during times of crisis such as the great famines of the 1590s, wide debate prevailed as to how to respond to the growing poor. A series of poor laws established in Shakespeare’s lifetime established strict penalties for begging without a license: the common punishment for vagrant beggars was whipping and a forced return to their home parish. But many early modern individuals, and emerging institutions such as confraternities, resisted the new, proto-Foucauldian regimes of discipline, advocating either a return to something like medieval charity (buttressed with “radical” critiques of greed from church fathers such as St. John Chrysostom and St. Thomas Aquinas) or even more radical economic redistribution than what the church fathers implied. Opposition to the poor laws and the related issue of enclosure could therefore run the gamut from haphazard, individual handouts to sermons inveighing against the greed of the wealthy to organized resistance, such as the Midlands revolts of 1607.

*Bingo*, subtitled “Scenes of Money and Death,” takes the business and real estate transactions that provide a large proportion of Shakespeare’s documentary trail, and shows how beggars, peasants, and ordinary townspeople of Stratford were “victim[s] of Shakespeare’s business world.”<sup>5</sup> For Bond, Shakespeare’s life disturbingly contradicted the egalitarian visions expressed by some of the characters in his plays, most notably *King Lear* after he himself has been dispossessed and “exposed” to “feel what wretches feel” (*King Lear* 3.4.34).<sup>6</sup> For Bond, Shakespeare the landowner was in fact closer to Goneril than the visionary madman: he “supported and benefitted from the Goneril-society – with its prisons, workhouses, whipping, starvation, mutilation, and pulpit-hysteria.”<sup>7</sup> In *Bingo* the realities of “money and death,” which for Bond are always

3 Wrightson, *Earthly Necessities*, 100.

4 A good modern edition is included in Arthur Kinney, ed., *Rogues, Vagabonds, and Sturdy Beggars* (Barre, MA, Imprint Society, 1973).

5 From Bond’s introduction to *Bingo*: Edward Bond, *Bingo: Scenes of Money and Death* (London: Methuen, 1974), vi.

6 Citations refer to Shakespeare, *King Lear*. Arden Shakespeare, third series. Ed. by R.A. Foakes (London: Thomson Learning, 1997).

7 *Bingo*, viii.

violent, invade the protective space of Shakespeare's garden and wealthy home at Newplace, as if to challenge the very idea of the self-enclosed aesthetic sphere.

The play is set in the last year of Shakespeare's life in the larger socio-economic context of Stratford, which is evoked by vagrant beggars, wealthy landowners, and angry protesters. Bond portrays Shakespeare as mildly sympathetic to the poor, but only responsive on the case-by-case level of individual charity, without the critical will to support fundamental systematic change. At the beginning of the play, a young vagrant woman who has wandered far from her home uses the cover of Shakespeare's garden to give sexual favors for money to an old man, mentally feeble from an accident he has sustained while a soldier. The wealthy landowner William Combe, who has come to Shakespeare's house to speak to him about his plans for enclosure, discovers the vagrant woman on Shakespeare's premises and orders her to be whipped and sent back to her home parish, as the laws decreed. Six months later she comes back to Stratford, desperate but drawn back to the town by the prostitution with the old man that had allowed her to survive before. But by now, as a result of the whipping administered at Combe's behest, she suffers from involuntary shaking. Although shaking constitutes one of the false poses performed by deceitful beggars in the rogues' galleries of Harman and other authors of the beggars' catalogues,<sup>8</sup> here it is all too real and direct a consequence of the harsh poor laws: what is blithely assumed in the beggar's catalogues to be a theatrical ruse turns out to be a mark of the violent state. Now a fugitive from the prosecutorial hands of Combe and his men, she can only come out at night. Shakespeare's response is again one of nonce, personal, one-on-one charity: he will give her money, or he thinks of offering her "work" in his scullery. Shakespeare's daughter Judith – conspicuously Shakespeare's unfavored daughter in comparison to Susanna – plays the hard-headed Goneril role and sharply objects to her father's charitable impulses: "If we feed her once we'll never get rid of her,"<sup>9</sup> going on to claim that hers is the moral position, as she argues to extirpate the debased sexual economy between the vagrant woman and the dimwitted old man: "Don't shield them. You're morally as guilty as they are."<sup>10</sup> Shakespeare's supposed "generosity" is exposed for its socio-economic contradictions. When it is discovered that the woman has been burning down barns and houses, Combe has her hanged. We see her dangling on a gibbet as the passive Shakespeare stands by, weirdly prompted by the violence of the hanging to give a monologue on the violence of bear-baiting, so closely tied to the

8 Henke, *Poverty and Charity*, 51.

9 *Bingo*, 14.

10 *Bingo*, 17.

London theaters. Private charity, individual fellow-feeling for the poor cannot undo the culture of money and death that Bond paints for us.

Bond makes Combe the visible agent of the documented 1614 project to enclose 400 acres of common fields at Welcombe, near Stratford.<sup>11</sup> By making the man with whom Shakespeare signs an agreement the very person who has hung the young vagrant woman, Bond directly associates enclosure with the ruthless persecution of the poor. In Stratford, as elsewhere in England, enclosure was genuinely hated by the less wealthy and the poor because it bereft small landowners of their holdings, often turning them into vagabond beggars in the process. It furthermore disrupted traditional, inherited agreements between generations, made grain prices rise, and sometimes even took away alms for the poor, insofar as often rents from these parceled lands would be used, as was the case in Stratford, to feed local beggars. For landowners such as Combe, enclosure allowed for the conversation of fields from agriculture to the far more profitable business of sheep farming: it got rid of the random collections of small farmers and tenants and allowed for better use to be made of the land. Whether he was ingenuously rationalizing his pursuit of private profit or not, Bond's Combe makes the case that enclosure will ultimate benefit everyone, at least in the long-term after the inevitable short-term calamities visited on the poor. For Combe, the small farmers working the land he intended for enclosure were "growing starvation like crops"<sup>12</sup> in their very inefficiencies, effectively creating the seven hundred poor (in a town of 2,000) who have been supported by alms. Combe advocates the rational, carrot-and-stick mechanisms of capitalism and the marketplace: if the dissolution of the Welcombe fields increases the price of wheat, then it will be profitable to grow more wheat. For Combe – and it is to the Marxist Bond's credit that he has the wealthy capitalist explain his reasoning in some detail, and not without dramatic force and some plausibility – everyone will end up better in the long run.

Because the Stratford Corporation was mounting an opposition to his enclosure plans, Combe is anxious to get to Shakespeare first: he explains his project and its rationale, and warns Shakespeare that it is in his best interest to cut a deal with him. Aware that Shakespeare stood to lose from the enclosure and for reasons of self-interest might side with the townspeople, Combe proposes an agreement with him. He will financially guarantee Shakespeare against loss if the enclosure goes through, as long as he agrees not to support the town's and the tenants' resistance to it. As Combe

---

11 In the documents, Combe is one of three landowners behind the project, and not the one who directly negotiates with Shakespeare.

12 *Bingo*, 6.



proposes, “When the council write, ignore them. Be noncommittal or say you think nothing will come of it. Stay in your garden. I’ll pay for that.”<sup>13</sup> Shakespeare accepts Combe’s offer, but tries to cast it as neutrality – he wants to claim that he is just protecting his own interests, not supporting Combe, or fighting the town. But Bond will have nothing of “neutrality,” as he states in the introduction: “He could side either with the landowners or with the poor who would lose their land and livelihood. He sided with the landowners.”<sup>14</sup>

Bond’s account of the events is well supported by documents readily available in E.K. Chambers’ two-volume study of Shakespeare.<sup>15</sup> The agreement between Shakespeare and William Replingham (along with Combe, one of the drivers of the enclosure initiative) was signed on 28 October, 1614,<sup>16</sup> only shortly before Thomas Greene, the leader of the opposition to enclosure, attempted to get Shakespeare to support them, as Greene reports in a November 17, 1614 memo.<sup>17</sup> According to Greene, Shakespeare, accompanied by his wealthy son-in-law John Hall, in fact did not back the opposition in their popular revolt, claiming (whether sincerely or not) to Greene that he and Hall thought “there will be nothing done at all.”<sup>18</sup> As Stephen Greenblatt has stated in his analysis of the documents, Shakespeare was either lied to or he was lying, since the ditches began to be build for the enclosure only two months later.<sup>19</sup> As Bond shows in *Bingo*, the opposition took immediate action, filling in the ditches and prompted a court battle, with the end result that the fields were not enclosed until 1775. But Shakespeare remained in his garden, refusing to join a campaign on behalf of those less wealthy than he.

For Greenblatt, the episode “is not a terrible story, but it is not uplifting either. It is merely and disagreeably ordinary.”<sup>20</sup> For Bond, it is terrible indeed, and highly troubling, rendering Shakespeare a “corrupt seer”<sup>21</sup> because of the gulf between his prescient art and his mercenary life. Retreating to one’s garden is not a neutral act: just as Combe pays Shakespeare to stay in his garden, any retreat to an entirely private life must have a money trail, and one that has consequences on the lives of others.

13 *Bingo*, 6.

14 *Bingo*, ix.

15 E.K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1930), vol. 2, 141-52.

16 Chambers, *William Shakespeare*, vol. 2, 141-42.

17 Chambers, *William Shakespeare*, vol. 2, 142-43.

18 Chambers, *William Shakespeare*, vol. 2, 143.

19 Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (New York and London: Norton, 2004), 383.

20 Greenblatt, *Will in the World*, 383.

21 *Bingo*, xiii.

In the second half of the play, Bond makes his character Shakespeare more and more aware of the logic of “money and death” without giving him the cover of madness and hysteria that Shakespeare the author, to his fault according to Bond, lends to his character Lear. Shakespeare declares, “I quieted the storms inside me. But the storm breaks outside. To have usurped the place of God, and lied...”<sup>22</sup> Bond explodes the Shakespearean myth of negative capability under the demiurgic mask of the artist, the supposed capacity to absorb contradictory positions under the aegis of serenity and equilibrium. So the increasingly tormented Shakespeare declares, “There’s no higher wisdom of silence. No face brooding over the waters.”<sup>23</sup> Bond’s Shakespeare begins to see not only suffering – that much he has done before in plays such as *King Lear* – but to see his own complicity in suffering – that he has “ta’en / Too little care of this,” as the king would put it (*King Lear* 3.4.32-3). But instead of performing madness – of howling against injustice as a madman on the heath – Bond’s Shakespeare begins to see things all too sanely and rationally. In a sense, Bond’s Shakespeare has the worst of both worlds: sharp, rational analysis and no capacity to do anything about it. Just before he poisons himself at the end of the play, he screams, “Absurd! Absurd! I howled when they suffered, but they were whipped and handed so that I could be free.”<sup>24</sup> In the insane, zero-sum world of unfettered capitalism, the answer to the question asked by Shakespeare “What does it cost to stay alive?” is the disturbing answer that it is precisely the same as “what it costs to starve people.”<sup>25</sup> The sane, but desperate Shakespeare continually asks “Was anything done?” only to lament, just before he takes the poison, “I could have done so much.”<sup>26</sup> Unlike the refashioned eponymous character in Bond’s play *Lear*, who by the very end of the play is able to communicate his social critique to others in a rational and political way, Shakespeare can only talk to himself.<sup>27</sup>

Many have seen Shakespeare’s play *King Lear* as remarkably prescient in regard to the problem of poverty and economic inequality. As Bond declares, “Shakespeare created Lear, who is the most radical of all social critics.”<sup>28</sup> Expelled from his daughters’ houses to the heath, as his madness breaks, Lear cries out to the “poor naked wretches” who suffer with him in the storm, invoking their “houseless heads and unfed sides” and

---

<sup>22</sup> *Bingo*, 27.

<sup>23</sup> *Bingo*, 26.

<sup>24</sup> *Bingo*, 48.

<sup>25</sup> *Bingo*, 26.

<sup>26</sup> *Bingo*, 48.

<sup>27</sup> *Bingo*, 26.

<sup>28</sup> *Bingo*, 26.

“looped and windowed raggedness,” and vowing that he will now expose himself “to feel what wretches feel” and “shake the superflux to them” (*King Lear* 3.4.28, 30, 31, 34, 35). To “shake the superflux,” as Deborah Shuger has demonstrated, invokes the neo-medieval idea of economic redistribution from the excess, or superflux, that the wealthy have received through no merits of their own.<sup>29</sup> The blinded Gloucester, as he gives his purse to the abject son he does not recognize, advocates the same radical politics of redistribution: “So distribution should undo excess / And each man have enough” (*King Lear* 4.1.70-1).

Fine words, fine play. But Bond does have a major quarrel with the play itself, and Shakespeare’s art in general, for being too passive, eliding direct political issues in a richly ambiguous web of metaphoric language. There is an irony here: Shakespeare’s verbal complexity provides Bond a richer source text than, say, the plays of a simpler and more politically straightforward playwright like Thomas Heywood, but Bond also accuses Shakespeare of hiding behind his metaphors. Insofar as *King Lear* advocates anything, for Bond, it is for patience and endurance until things – who knows how, or when, or by what agent – will become better. This may or may not be our interpretation of the implicit politics of *King Lear*, and it may not be fair to ascribe the gospel of endurance and patience to all of the many Shakespeare plays that address socio-economic inequality. The starving, angry plebeians in *Coriolanus*, who distinctly evoke the 1607 Midlands enclosure protests, do not advocate patience and do not appear to be ironized by Shakespeare, who appears to distance himself from the arrogant Coriolanus as he vilifies the mob.<sup>30</sup> What especially rankles Bond is that in Shakespeare’s play *Lear*’s great social insight must be expressed as poetically rich “madness or hysteria,”<sup>31</sup> rather than rational, deliberate critique. Socially critical art, for Bond following Brecht is “always sane.”<sup>32</sup> “It always insists on the truth, and tries to express the justice and order that are necessary to sanity but are usually destroyed by society.”<sup>33</sup> For Bond, Shakespeare may have had the time to preach endurance, but we, in the advanced stages of capitalism, do not.

For a volume devoted to “La Haine de Shakespeare,” it is worth considering the thematic role that “hatred” plays in Bond’s works. Taking *Lear* and *Bingo* together, it functions both as objective genitive – the hatred that others (both fictional characters

29 Debora K. Shuger, “Subversive Fathers and Suffering Subjects: Shakespeare and Christianity,” in *Religion, Literature, and Politics in Post-Reformation England, 1540-1688*, eds. Donna Hamilton and Richard Strier (Cambridge, Cambridge UP, 1996), 46-69.

30 Henke, *Poverty and Charity*, 155-56.

31 *Bingo*, vii.

32 *Bingo*, viii.

33 *Bingo*, viii.

and Bond himself) have for Shakespeare – and subjective genitive: the hatred that Shakespeare comes to have for others. It would appear that Bond's Cordelia becomes a figure not of love, but politically directed hate. There is no room for birds singing in a cage in Bond's play: Lear is placed in a bleak, actual, prison, and after she has been raped and had her husband killed, Cordelia mounts a victorious rebellion against her sisters and declares "To fight like us you must hate, we can't trust a man unless he hates. Otherwise he has no use."<sup>34</sup> In *Bingo*, it is Jonson, joining Shakespeare in his last, legendarily mortal drinking binge, who bequeaths Shakespeare hatred, in addition to poison. Jonson, who despite his success has lived closer to the material bone than Shakespeare – in and out of prison, having to borrow money to bury his dead son – is fluent in hatred. Jonson blurts, "Shall I tell you something about me? I hate. Yes, isn't that interesting! I keep it well hidden but it's true: I hate. A short hard word. Begins with a hiss and ends with a spit: hate... I hate you, for example."<sup>35</sup> Specifically, Jonson hates Shakespeare, as he is only too willing to tell him as they drown in their cups, and Jonson seems to want Shakespeare too to know what it is to hate. The rational, exposed, public Jonson, who in his Venice play *Volpone* provided a much more trenchant socio-economic analysis of wealth and greed than Shakespeare did in *The Merchant of Venice*, hates Shakespeare precisely for his legendary serenity: "Life doesn't seem to touch you, I mean soil you... You are serene. Serene."<sup>36</sup> And Jonson hates him for the myth of goodness and simplicity that Shakespeare, perhaps even in his own lifetime, was able to collect: "How have they have made you so simple?... How have they made you so good?"<sup>37</sup> Jonson's hatred, for Bond, exposes Shakespeare's contradictions. Shakespeare, in turn, whether incited by Jonson or not, suddenly expresses his open hatred for Judith, as she in fact does to him in one of their final moments together. Shakespeare declares, "I loved you with money. The only thing I can afford to give you now is money. But money always turns to hate."<sup>38</sup>

It might appear, therefore that the Bondian hero is one who hates, but Bond fortunately may contradict himself on this point. *Lear*, taken in its entirety, appears to move beyond the hate that a purely rational calculus might advocate. Hatred may move one to a certain lucidity or to the right political action but it is not the final stance. The old king in Bond's play follows a cycle similar to that of Shakespeare's protagonist. He begins as a despotically arrogant figure, building a wall to keep his

---

34 Edward Bond, *Lear* (New York: Hill and Wang, 1972), 44.

35 *Bingo*, 33.

36 *Bingo*, 32.

37 *Bingo*, 34.

38 *Bingo*, 41.

enemies out and ruthlessly punishing insubordinates. Deposed and de-housed by the Regan and Goneril figures, renamed Bodice and Fontanelle, he wanders his kingdom until he is taken in by a young man married to a woman who later turns out to be Lear's very daughter Cordelia. She is raped, initiating her radical political conversion, and the young man is killed as a result of the kindness that he has shown the deposed king. When the young man returns as a ghost, he and the imprisoned Lear comfort each other, in lines that do not indicate, at least in this moment, any ironic deconstruction on the part of the rational, hard-nosed playwright. So Lear to the Boy-become-Ghost: "Yes, yes, Poor Boy. Lie down by me. Here. I'll hold you. We'll help each other. Cry while I sleep, and I'll cry and watch you while I sleep. We'll take turns. The sound of the human voice will comfort us." To note this apparent validation of simple human kindness, which in fact characterizes the relation between Lear and the Boy/Ghost throughout the play, and the kind of endurance that Bond elsewhere criticizes, is not to sentimentalize Bond's *Lear*, but to note that it is a complex, multi-layered play that does not have all its contradictions rationalized away. Bond's *Lear* does go mad, as Shakespeare's hero does, but he does not remain in madness. Collapsing the duke and the king of Shakespeare's play, Bond has Lear blinded, from which agony he emerges as a populist seer, speaking gnomic but sane parables and stories to the crowds that visit him for his wisdom. The play does not stop here, but with Lear recognizing the limitations of his prophetic speaking and proceeding to work to take down the wall, which the now-ruling Cordelia is maintaining.

In this simple act of civil disobedience, Bond's Lear at the end of the play resists the state now run by the hate-driven Cordelia. Hatred – its causes, textures, and techniques – has been compellingly represented in the course of the play, but it does not get the last word in *Lear*. The slightly later play *Bingo* appears to end with a tighter grip on hatred, although perhaps Shakespeare's suicide can be seen as not merely negative but a form of redemption, as he willfully removes himself from the culture of money and death. If there are not contradictions, *per se*, in Bond's work, there are at least sharp paradoxes. One cannot attribute to the politically consistent Bond the contradiction that he ascribed to Shakespeare: one between life and art. But there are rich tensions in Bond's work, and it is better for that.

## WORKS CITED

BOND, Edward, *Bingo: Scenes of Money and Death*, London: Methuen, 1974.

—, *Lear*, New York: Hill and Wang, 1972.

CHAMBERS, E. K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1930.

GREENBLATT, Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York and London: Norton, 2004.

HENKE, Robert, *Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance*, Iowa City: University of Iowa Press, 2015.

KINNEY, Arthur (ed.), *Rogues, Vagabonds, and Sturdy Beggars*, Barre, MA: Imprint Society, 1973.

SHAKESPEARE, William, *King Lear*. Arden Shakespeare, third series. Ed. by R.A. Foakes. London: Thomson Learning, 1997.

274 SHUGER, Deborah K., "Subversive Fathers and Suffering Subjects: Shakespeare and Christianity," in *Religion, Literature, and Politics in Post-Reformation England, 1540-1688*, eds. Donna Hamilton and Richard Strier, Cambridge: Cambridge UP, 1996, p. 46-69.

WRIGHTSON, Keith, *Earthly Necessities: Economic Lives in Early Modern Britain*, New Haven: Yale UP, 2000.

## NOTICE

Robert Henke is Professor of Drama and Comparative Literature at Washington University, St. Louis. Recent books: *Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance* (Iowa, 2015), and two Theater Without Borders essay collections, each co-edited with Eric Nicholson: *Transnational Exchange in Early Modern Theater* (Ashgate, 2008), and *Transnational Mobilities in Early Modern Theater* (Ashgate, 2014). He is the editor for the early modern volume of *A Cultural History of Theatre* (Bloomsbury Academic). His next project is a book on Shakespeare and Italian Theater. He is the Codirector of the Washington University Prison Education Project.

## ABSTRACT

One of the major contemporary critiques of Shakespeare has come from the plays and prefaces of Edward Bond, a British socialist playwright active since 1962. In his play *Bingo*, Bond excoriates Shakespeare for what he sees as a contradiction between his art and his life: on the one hand, Shakespeare creates characters such as King Lear who in their suffering come to decry economic inequality and argue for redistribution; on the other hand, Shakespeare's involvement in a 1614 enclosure controversy in Stratford put him on the side of the rich landowners rather than the poor and the middle-class. In *Bingo*, Bond drives the character Shakespeare to the painful recognition of injustice and inequity, but the play ends darkly with the playwright's suicide. Bond's play *Lear* is no happy alternative to *Bingo*, but the character Lear comes to take active political action in response to the realization that he has "ta'en too little care" of suffering and injustice. "Hate" plays an important thematic role in both plays; it is even recommended by one character in *Lear* as a political weapon, but a full reading of the play reveals Bond himself to be inconsistent on this point, which in fact makes it a richer play than it would be otherwise.

## KEYWORD

*Bingo*, Edward Bond, enclosure, Lear, paradox, socialist theatre

## RÉSUMÉ

C'est dans les pièces et préfaces du dramaturge socialiste Edward Bond que l'on trouve une des critiques contemporaines de Shakespeare les plus incisives. Bond occupe le devant de la scène depuis 1962. Dans sa pièce *Bingo*, le dramaturge anglais critique fortement Shakespeare en raison de ce qu'il estime une contradiction entre son art et sa vie. D'une part, Shakespeare crée des personnages comme le roi Lear qui en viennent à dénoncer les inégalités économiques et se prononcent en faveur de la redistribution. D'autre part, l'implication de Shakespeare dans la controverse des *enclosures* à Stratford en 1614 le place du côté des propriétaires riches plutôt que des pauvres. Dans *Bingo*, le Shakespeare de Bond est amené à reconnaître l'inégalité et l'injustice, et la pièce finit de manière tragique, par le suicide du dramaturge. Le *Lear* de Bond n'est guère plus optimiste, mais pour autant, Lear y parvient à agir de manière politique lorsqu'il se rend compte qu'en tant que roi il ne s'est jamais préoccupé de la souffrance. Au niveau thématique, la « haine » joue un rôle important dans chacune de ces deux pièces : dans *Lear*, un personnage recommande d'en faire une arme politique, même si une lecture attentive de la pièce ne permet pas de penser que Bond exprime un avis tranché et constant sur la question, ce qui donne plus d'épaisseur à la pièce.

276

## MOTS CLEFS

*Bingo*, Edward Bond, enclosure, Lear, paradoxe, théâtre socialiste



## 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*

Speranza Von Glück ..... 321

325

Table des matières ..... 323



## E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

### DÉJÀ PARU

*La Scène en version originale*

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

