



La **Haine**
de
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^e 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 : 979-10-231-0845-3

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
<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^e 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^e 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^e siècle – la réputation de Shakespeare déborde alors le cadre des frontières nationales –, et le début du XIX^e. 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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.

Dominique Goy-Blanquet
Université de Picardie

Parmi les souscripteurs du *Shakespeare traduit de l'anglois* en 1776 par Pierre Le Tourneur figurent un nombre impressionnant de têtes couronnées ou titrées, de ministres, officiers, diplomates dont le comte d'Argental, mais pas Voltaire, et d'ailleurs très peu d'écrivains à part Chamfort, ancien camarade de classe du traducteur, et Diderot (six exemplaires)¹. Voltaire s'est repenti après son enthousiasme juvénile pour les pièces de Shakespeare qu'il avait vu jouer à Londres pendant son exil, et il vient de rédiger « un factum contre notre ennemi, M. Letourneur². » Il le rappelle à d'Argental, c'est lui qui le premier a parlé de Shakespeare, et montré aux Français quelques perles qu'il avait trouvées dans son énorme fumier, sans se douter qu'il servirait un jour « à fouler aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille, pour en orner le front d'un histrion barbare³. » Exemple abominable des vulgarités de l'Anglais : les premiers vers de *Hamlet*, « *Not a mouse stirring* », un trottement de souris qu'il oppose à l'élégance racinienne, « Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune »⁴. Le Tourneur a tenté de réduire l'inconvenance de cette souris en la miniaturisant, « pas un insecte n'a remué », sans pour autant apaiser Voltaire. L'arbitre des élégances de l'Europe a donné le ton, défavorable, aux gens de lettres. Ceux qui trouvent quand même du talent à Shakespeare parent aux soupçons de mauvais goût en énumérant ses fautes.

Voltaire estime être celui qui a découvert Shakespeare et Milton. Ce n'est pas tout à fait exact. Dans le *Journal littéraire* de 1717, une « Dissertation sur la poésie anglaise » leur consacrait dix pages à chacun sur un total d'une soixantaine. L'étude de Shakespeare se concentre sur *Hamlet* et *Othello*, des œuvres qui mêlent bassesse et sublime, comme ces sottises plaisanteries des fossoyeurs au moment le plus émouvant de *Hamlet*. L'auteur de l'article, sans doute Justus Van Effen, qui vient de séjourner

1 « Noms de MM. les Souscripteurs », dans *Shakespeare traduit de l'anglois dédié au Roi*, Paris, Veuve Duchesne, 1776, t. I, n.p.

2 Lettre CCCCIV à D'Alembert, 26 juillet 1776, dans *Correspondance avec D'Alembert*; *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Baudoin, 1825-1828, t. LXXV, p. 673.

3 Lettre CCXCVI au comte d'Argental, 19 juillet 1776, dans *Correspondance générale*; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. LXXII, p. 425. Il poursuit ses critiques dans une lettre au même du 27 août 1776.

4 *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, dans *Mélanges littéraires II*; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XXXVII, p. 348.

un an à Londres, salue l'ampleur des drames historiques, mais ajoute que sans règles c'est facile d'écrire vite et beaucoup. Même si elles sont parfois arbitraires, il ne conçoit pas qu'on puisse leur tourner le dos ; mieux, il se réjouit que les Anglais commencent à respecter les auteurs français et travaillent à se réformer, comme le montrent leurs journaux, *The Spectator* et *Tatler*. Pourtant il sent que la hardiesse de la littérature anglaise et son mépris des règles ont partie liée : « L'Esprit des Anglois est apparemment aussi ennemi de l'esclavage que leur cœur, et ils attachent une idée odieuse à tout ce qui ressemble à la contrainte. » Leur résistance explique peut-être la nature particulière de leur poésie épique et dramatique. Ils ont le sentiment que la langue française n'a pas la force nécessaire pour la poésie : ils ne se trompent pas tout à fait, concède l'auteur de l'article, « le raffinement des Puristes a appauvri cette langue ». Dans les ouvrages de longue haleine, les Anglais renoncent à l'esclavage de la rime, « ce qui soulage et le Poète et le Lecteur, en épargnant de la peine à l'un, et de l'ennui à l'autre »⁵. Cet esclavage-là reviendra souvent dans les propos des écrivains, sans aller jusqu'à acclimater en France l'usage du *blank verse*. Chateaubriand ou François-Victor Hugo traduiront chacun leur poète favori en prose, laissant intacte la souveraineté de l'alexandrin.

LA LOI DU GOÛT

L'article consacré au « Goût », dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, opposait le génie à la culture et à l'éducation qui permettaient de guider l'instinct en y associant le bon goût. L'autorité du bon goût semble incontestable au début du XIX^e siècle. En France on reproche aux écrivains du Nord d'en manquer, note Germaine de Staël, à quoi ils répondent que c'est une législation arbitraire. Mais, selon elle, le goût est fixe dans ses principes généraux : « se mettre au-dessus de lui, c'est s'écarter de la beauté même de la nature ; et il n'y a rien au-dessus d'elle⁶ ». Shakespeare peut plaire aux Anglais malgré ses nombreux défauts, beaucoup moins aux autres nations. Cependant elle ne lui reproche pas de s'être affranchi des règles de l'art, qui « ont infiniment moins d'importance que celles du goût, parce que les unes prescrivent ce qu'il faut faire, et que les autres se bornent à défendre ce que l'on doit éviter... » *Hamlet* est parmi ses belles tragédies celle qui compte les fautes de goût les plus révoltantes, mais c'est aussi une de plus belles situations qu'on puisse trouver au théâtre. Shakespeare ignore les modèles antiques, une liberté qui a quelques avantages :

5 « Dissertation sur la poésie anglaise », longtemps attribuée à Thémiseul de Saint-Hyacinthe, mais sans doute due à Justus Van Effen, *Journal littéraire de l'an 1717*, La Haye, p. 158-206.

6 *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Maradan, 1800, t. I, chap. XX p. 317-319.

tout en pêchant par bien des côtés, il a libéré l'Allemagne de l'hégémonie littéraire française. Elle s'intéresse surtout aux émotions et aux passions de son théâtre, bien plus profondes que celles des Anciens qui « possédoient encore trop peu d'histoires, étoient trop avides d'avenir pour que le malheur qu'ils peignoient fût jamais aussi déchirant que dans les pièces anglaises ». Shakespeare est « *le roi des épouvantemens* » : « En Angleterre, les troubles civils qui ont précédé la liberté, et qui étaient toujours causés par l'esprit d'indépendance, ont fait naître beaucoup plus souvent qu'en France de grands crimes et de grandes vertus. » C'est du crime que Shakespeare fait sortir l'effroi. Les récents bouleversements l'ont rendu plus intelligible à l'esprit français, où vingt ans de révolution ont engendré d'autres besoins que ceux qu'on éprouvait du temps de Crébillon. Elle désapprouve ses recours au merveilleux, mais concède qu'« il y a toujours quelque chose de philosophique dans le surnaturel employé par Shakespear »⁷. Il « a tiré des effets prodigieux des spectres et de la magie » ; or « le génie et le goût peuvent présider à l'emploi de ces contes », peut-être est-ce « dans cette réunion seule que consiste la grande puissance d'un poème »⁸.

En 1783, à la veille de la Révolution, la question mise au concours à l'Académie de Berlin demandait ce qui a rendu la langue française universelle et si elle est appelée à conserver cette prérogative. Rivarol, qui remporte le prix, invite dans une longue note à ne pas imiter ni traduire Shakespeare, car « si le langage de Shakespeare est presque toujours vicieux, le fond de ses pièces l'est bien davantage ». Sa note résume parfaitement l'ambivalence des sentiments inspirés alors par le poète : « On peut dire que Shakespeare, s'il était moins monstrueux, ne charmerait pas tant le peuple, et qu'il n'étonnerait pas tant les connaisseurs s'il n'était pas quelquefois si grand. Cet homme extraordinaire a deux sortes d'ennemis : ses détracteurs et ses enthousiastes ; les uns ont la vue trop courte pour le reconnaître quand il est sublime, les autres l'ont trop fascinée pour le voir jamais autre »⁹. Il conclut que l'Europe a choisi la langue française à bon droit au-dessus des autres car « cette langue sera toujours retenue dans la tempête par deux ancrs, sa littérature et sa clarté », choix qui « se confirme encore de jour en jour »¹⁰.

La France de Madame de Staël, même si elle n'est plus cette nation qui, sous l'Ancien Régime, avait de toute l'Europe « le plus de grâce, de goût et de gaieté¹¹ », reste assurée

7 *Ibid.*, p. 327-329.

8 *De l'Allemagne*, II^e partie, chap. XIII, « De la poésie allemande ».

9 Antoine de Rivarol, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Bailly et Dessenne, 1784, note « Le Scandale de notre Littérature », p. 86.

10 *Ibid.*, p. 58 et 64.

11 *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, *op. cit.*, t. II, chap. XVIII, p. 1.

de sa supériorité culturelle. Celle de Chateaubriand aussi. Pour lui, Shakespeare est un « grand génie inculte ». Le peuple anglais « qui a toujours été à peu près barbare dans les arts, peut continuer à admirer des productions barbares, sans que cela tire à conséquence », mais une nation qui a des chefs-d'œuvre en tous genres ne peut revenir à l'amour des monstres sans exposer ses mœurs. Ainsi le penchant pour Shakespeare est bien plus dangereux en France qu'en Angleterre : « Chez les Anglais il n'y a qu'ignorance, chez nous il y a dépravation »¹². C'est le bon goût qui garantit les bonnes mœurs : « Le mauvais goût et le vice marchent presque toujours ensemble ; le premier n'est que l'expression du second, comme la parole rend la pensée. » Aucun doute à ses yeux, « Le goût est le bon sens du génie ; sans le goût le génie n'est qu'une sublime folie »¹³.

88 Chateaubriand confirme que Voltaire a fait connaître Shakespeare à la France : « M. de Voltaire avait fait de l'Angleterre, alors assez peu connue, une espèce de pays merveilleux, où il plaçait les héros, les opinions et les idées dont il pouvait avoir besoin. Sur la fin de sa vie, il se reprochait ces fausses admirations dont il ne s'était servi que pour appuyer ses systèmes. » Quand Voltaire prit conscience du danger, il était trop tard, « et en vain il se repentit d'avoir *ouvert la porte à la médiocrité, d'avoir aidé, comme il le disait lui-même, à placer le monstre sur l'autel* ». Chateaubriand trouve lui aussi quelques perles dans le tas de fumier, les adieux de Roméo et Juliette, ou le cri de Macduff, « *Il n'a point d'enfants!* », mais pour lui Shakespeare a « tous les défauts des écrivains italiens de son siècle » : ses descriptions enflées, son burlesque hideux et dégoûtant, sa mauvaise éducation « qui, ne connaissant ni les genres, ni les tons, ni les sujets, ni la valeur exacte des mots, va plaçant au hasard des expressions poétiques au milieu des choses les plus triviales ». Chateaubriand se garde malgré tout des tenants entêtés du conservatisme, pour qui « tous les efforts du jour vers des pensées nouvelles, ne sont que décadence et corruption » : « Pourquoi n'admettrait-on pas que le style du jour connaît réellement plus de formes ; que la liberté que l'on a de traiter tous les sujets, a mis en circulation un plus grand nombre de vérités ; que les sciences ont donné plus de fermeté aux esprits, et de précision aux idées ? »¹⁴.

Par la suite, Chateaubriand reconnaîtra, tout en gardant la plupart de ses réserves, avoir mal jugé Shakespeare car il l'a mesuré à travers la lunette classique. Shakespeare est pris dans les entraves d'une langue barbare maniérée, tel un colosse « forcé d'enfoncer

12 « De l'Angleterre et des Anglois », *Mercur de France*, juin 1800 ; *Mélanges littéraires*, dans *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Pourrat, 1836-1839, t. VIII, p. 18.

13 « Young », *Mercur de France*, mars 1801 ; *Mélanges littéraires*, éd. cit., p. 36.

14 « Shakespere ou Shakespeare », *Mercur de France*, avril 1801 ; *Mélanges littéraires*, éd. cit., p. 38-60.

ses pieds énormes dans de petits sabots chinois », entraves « qu'il rompait en rugissant comme un lion brise ses chaînes »¹⁵. Même ses grandes beautés restent très inférieures aux chefs-d'œuvre classiques. Certes, ses erreurs sont d'abord dues à son siècle, mais sa manière de composer a corrompu le goût. Ainsi dans la nouvelle école dramatique : « La liberté qu'on se donne de tout dire et de tout représenter, le fracas de la scène, la multitude des personnages, imposent, mais ont au fond peu de valeur ; ce sont liberté et jeux d'enfants. » Il déplore « cet amour du laid qui nous a saisis ». Pour lui les ouvrages de l'ère romantique gagnent à être cités par extraits : « Lire Shakespeare jusqu'au bout sans passer une ligne, c'est remplir un pieux, mais pénible devoir envers la gloire et la mort »¹⁶.

L'empereur Napoléon est mort depuis peu quand une troupe de comédiens anglais tente de jouer *Othello* au théâtre de la Porte-Saint-Martin face à une foule hostile qui hurle « À bas Shakespeare, c'est un aide de camp de Wellington ! » Stendhal dénonce le chauvinisme français, prenant résolument le parti du poète : Shakespeare peut aider à libérer l'art dramatique de ses règles absurdes et de l'influence maligne de l'alexandrin. Le romancier place Schlegel au-dessus des critiques français, et consacre tout un chapitre du *Racine et Shakespeare* à la question du goût, où il répond à Madame de Staël en s'appuyant sur Goethe : l'homme qui allierait le goût et le génie serait un écrivain heureux, car admiré de la jeunesse, mais c'est le génie qui est créateur, le goût n'est qu'une affaire de mode, variable d'un temps et d'un pays à l'autre : « L'erreur arrive au moment où l'on dit : "Mon goût est celui de la majorité, est le goût général, est le *bon goût*"¹⁷. » Stendhal ne se trompe pas : le vent tourne, et va bientôt soulever une vague de bardolâtrie parmi la nouvelle génération. Le Shakespeare romantique est arrivé d'Allemagne, importé en France par Germaine de Staël, en Angleterre par Samuel Taylor Coleridge, tous deux disciples de Schlegel, mais c'est Walter Scott qui l'a rendu follement populaire. Les romans de Scott arrivent en tête des ouvrages littéraires les plus lus en France au cours de la dernière décennie¹⁸. Les traductions d'Auguste Defauconpret connaissent un immense succès, *Ivanhoé* en 1820, l'année suivante *Kenilworth*, où Shakespeare apparaît en personne : il a déjà écrit toutes ses œuvres et créé ces grotesques qui joueront un rôle décisif chez Hugo, alors qu'en réalité il n'avait que onze ans à l'époque des faits racontés. En mars 1822, quelques mois

15 *Essai sur la littérature anglaise*, dans *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, éd. cit., t. XXXIII, vol. I, p. 231. Sur Shakespeare, l'essai, qui servira d'introduction à sa traduction de *Paradise Lost*, reprend pour l'essentiel son article de 1801.

16 *Ibid.*, p. 243-261.

17 *Racine et Shakespeare*, Paris, Hatier, 1927, chap. VI, p. 38 ; chap. X, « Du goût », VIII, p. 70.

18 *Ibid.*, p. 5 ; sur Schlegel, p. 19 ; sur l'alexandrin, chap. IX, p. 57.

après le fiasco d'*Othello*, un mélodrame inspiré de *Kenilworth* est joué à la Porte-Saint-Martin, et Alexandre Soumet propose à Victor Hugo de tirer du roman une pièce de théâtre qui deviendra *Amy Robsart*¹⁹.

90 Les jeunes lions, Hugo, Vigny, Delacroix, Nodier, Berlioz, Dumas, Gautier et leurs amis sont tous présents à l'Odéon en septembre 1827 quand *Hamlet* et ses interprètes anglais enflamment Paris. Hugo racontera sur le tard qu'il avait déjà découvert Shakespeare à Reims lors du sacre de Charles X²⁰. L'anecdote est belle, teintée d'humour critique, mais sans doute infondée, en tout cas elle n'apparaît nulle part dans la description qu'il faisait de la cérémonie à l'époque, où il était encore fervent royaliste. Dans ses souvenirs, l'admiration a fait place à l'ironie, et la formulation ressemble étrangement à celle des *Mémoires d'outre-tombe*²¹. Mais un point du récit au moins est fiable : c'est bien Nodier, le premier lecteur assidu et passeur de Shakespeare, qui le lui a fait connaître. En 1801, Nodier a publié *Pensées de Shakespeare*, et posé les premiers jalons d'une nouvelle théorie dramatique, dont on retrouvera les germes dans la préface de *Cromwell* : il se demande « jusqu'à quel point les unités établies par les anciens doivent être considérées comme une partie essentielle et constitutive du poème dramatique ; je respecte les entraves puisqu'elles paraissent imposées par le goût et que l'usage les a consacrées, mais convenaient-elles à l'auteur de *Macbeth* et d'*Othello*? » Shakespeare « est grand comme la nature, et sauvage, inculte, inégal comme elle, sans égard pour les lois du théâtre, pour les préceptes du goût... c'est un géant énorme, démesuré qui plonge sa tête dans le ciel, mais ce géant a des pieds d'argile ». Dans son article sur l'édition de Guizot, Nodier évoque à nouveau le « génie grand comme la nature, inégal comme elle et comme elle admirable jusque dans ses monstruosité²² ». Deux ans plus tard, il entre en relation avec le jeune Hugo, et accueille les soirées de l'Arsenal, où les collaborateurs de *La Muse française* récitent leurs vers et échangent leurs idées.

Nodier consacre de nombreux articles à Shakespeare dans divers journaux et revues. L'influence du poète anglais peut-elle faire progresser le théâtre, il n'en est pas certain :

19 *Le Château de Kenilworth*, d'Eugène Cantiran de Boirie et Henri Lemaire. *Amy Robsart* reste dans un tiroir jusqu'à ce que Paul Foucher l'en exhume, la retravaille et la fasse jouer sous son nom en février 1828 à l'Odéon, où elle est très mal reçue.

20 Le récit « À Reims », publié d'abord dans *Choses vues* par Paul Meurice, Paris, Hetzel, 1887, reparaitra ensuite dans les « Fragments réservés », rattachés au *William Shakespeare*.

21 *Mémoires d'outre-tombe*, III, livre 28, chap. 5. Chateaubriand s'en va mécontent, Victor Hugo le salue et publie à chaud son ode sur « Le Sacre de Charles X » qui le consacre poète officiel. Parue le 18 juin chez Ladvoat, l'Ode est republiée par la plupart des journaux royalistes. Voir Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, t. I, 2001, p. 303.

22 Article de 1821, dont Paul Lacroix donne de larges extraits dans « Charles Nodier, rédacteur de *La Foudre* », *Bulletin du bibliophile*, Paris, 1863, p. 214-216.

« Je crois que cette entreprise est tout à fait opposée à la direction de notre esprit national, qu'elle favorise l'invasion de l'école romantique et que si le mélodrame se multiplie au Théâtre-Français, le Théâtre-Français est perdu²³. » À propos de *Hamlet*, il dit admirer Shakespeare « sans fermer les yeux sur ses erreurs ; je me garde bien de recommander son école aux poètes qui ont eu le bonheur d'avoir formé leur talent à celle d'Euripide et de Racine ; mais je ne vois pas comment on peut nier que cette scène [des fossoyeurs, qui avait scandalisé les critiques] soit faite de génie ». Puis il va progressivement céder à son admiration, et justifier les écarts du poète en le rattachant au mélodrame, pour lequel il n'existe pas de modèles antiques, donc qui a la liberté de se développer hors des règles²⁴. C'est Nodier qui passe le relais à Hugo, et l'incite à construire une doctrine pour structurer leur mouvement en école littéraire.

PREMIERS MANIFESTES

Hugo proclame son admiration pour Shakespeare dans sa monumentale préface de *Cromwell*, mais l'a-t-il vraiment lu, il est permis d'en douter. Au départ, il connaissait Shakespeare « comme tout le monde, pour n'en avoir rien lu, et pour en rire. Mon enfance a commencé, comme toutes les enfances, par des préjugés²⁵ ». Dictés sans doute par les écrivains qu'il admirait dans sa jeunesse, Chateaubriand, Voltaire. Il est fasciné par l'immense variété des personnages, mais il ne marque pas d'intérêt pour sa langue, sa dramaturgie, ou sa mise en scène de l'histoire. À la différence de lecteurs comme Flaubert, à aucun moment on ne le voit « labourer » son Shakespeare²⁶. Il ne parle pas anglais, et se refuse à lire *Le Tourneur*²⁷, même s'il connaît l'édition révisée par Guizot, dont il pille allègrement l'*Étude sur Shakespeare* de 1821 sans la citer. Shakespeare n'est jamais mentionné dans sa correspondance avant l'*Othello* de Vigny, et rarement après, jusqu'à sa propre implication dans le projet de son fils, lorsqu'il commence à rédiger une introduction qui deviendra le *William Shakespeare*. Quand la famille Hugo fait tourner les tables à Jersey, l'esprit de Shakespeare parle français, compose des alexandrins français, et avoue l'infériorité de la langue anglaise. Si on lui

23 Article des *Débats*, 11 juillet 1814, feuilleton dramatique, *Édouard d'Écosse*. Il publie aussi des articles sur Walter Scott, et sur les cours de Schlegel.

24 Voir Eunice Morgan Schenck, *La Part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la Préface de Cromwell*, Paris, Champion, 1914.

25 « À Reims 1825-1838 », dans *William Shakespeare*, Fragments réservés, II, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Flammarion, 1973, p. 411.

26 Flaubert, Lettre à Louise Colet, 25 janvier 1852.

27 C'est ce qu'il a déclaré en 1823 à Lamennais, raconte-t-il dans une lettre du 22 novembre 1868.

signale un terme défectueux, un pied boiteux, il accepte humblement les corrections²⁸. Il s'abstient aussi de pointer leurs erreurs. Hugo est persuadé que Cervantès et lui ont dû se rencontrer sur la route de l'au-delà puisqu'ils sont morts le même jour²⁹.

La préface de *Cromwell* va systématiquement retourner toutes les raisons de haïr et craindre Shakespeare en raisons de le porter aux nues. Hugo déclare caduques les contraintes et divisions du théâtre classique, inutiles puisque le drame total qu'il veut créer donne tout en un, comédie, farce, tragédie, scène historique et mélodrame. Son programme appelle à une transformation radicale du théâtre, des critiques qui le gouvernement, et de la société destinée à l'accueillir. Il retourne comme un gant la formule de Chateaubriand : « Le goût, c'est la raison du génie. Voilà ce qu'établira bientôt une autre critique, une critique forte, franche, savante, une critique du siècle qui commence à pousser des jets vigoureux sous les vieilles branches desséchées de l'ancienne école. »

92

La préface est reçue comme le manifeste de la rupture romantique. Accueillie religieusement, raconte Adèle Hugo, elle « devint pour les adeptes une espèce de catéchisme, et beaucoup en récitaient des passages par cœur³⁰ ». Shakespeare, qui ne nous a pas laissé une ligne exprimant sa théorie du drame, est érigé en modèle d'émancipation et de renouveau par la jeune génération d'écrivains – mélange des styles, des registres, des genres, ampleur des contrastes, création de types grotesques, refus des contraintes classiques, présence de l'horreur, du surnaturel. Ce manifeste n'exploite que quelques aspects de l'œuvre de Shakespeare, très loin du rôle majeur qu'elle jouera plus tard dans la réforme théâtrale conduite par les Appia, Craig, Copeau et autres, lorsqu'ils voudront se dégager de la scénographie envahissante du XIX^e siècle. Hugo ne connaît pas les conventions de la dramaturgie élisabéthaine ; il exige des décors fastueux, plus proches de l'esthétique victorienne que du futur plateau nu inspiré du Globe. Les vers de *Cromwell* s'étalent sur douze syllabes, et ils riment. À aucun moment, Hugo n'envisage de passer au *blank verse*. Tant pis pour ceux qui comme Stendhal auraient aimé une libération prosodique. Hugo légifère : ce qu'il appelle un « vers libre » c'est un vers « franc, loyal, osant tout dire sans pruderie », sachant déplacer la césure « pour déguiser sa monotonie d'alexandrin », et surtout,

28 *Les Tables tournantes de Jersey*, procès-verbaux des séances, éd. Gustave Simon, Genève, Slatkine, 2011, chap. XVI, p. 131, et chap. XVII- XXVI.

29 Ils sont morts à la même date, 23 avril 1616, mais pas le même jour, l'Angleterre n'ayant pas adopté le calendrier grégorien. Hugo évoque plusieurs fois cette « coïncidence » : « Tournai-Ypres », Courtrai, 27 août 1837, dans *Belgique. Voyages et excursions (Œuvres complètes*, Paris, Ollendorf, 1910, t. 19, p. 108), *William Shakespeare*, éd. cit., I, 1, 3, § 10, p. 51 et I, V, 1, p. 152.

30 *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Plon, 1985, IV, chap. 23, p. 420.

« fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre ». Ce vers « libre » doit savoir tout intégrer, « français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. Malheur au poète si son vers fait la petite bouche! »³¹.

Avant la bataille d'*Hernani*, il y aura la bataille du *More de Venise* (1829). Vigny, qui entend lui aussi renouveler l'art dramatique, rédige son propre manifeste dans la *Lettre à Lord*^{***} qui sert de préface au *More*. Il a produit trois adaptations de Shakespeare avant d'écrire lui-même pour la scène, car « il fallait refaire l'instrument (le style), et l'essayer en public avant de jouer un air de son invention ». Le rassemblement de trois mille personnes au théâtre est l'occasion de leur adresser une ample question : la scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant un tableau large de la vie, des caractères, non des rôles, un style familier, comique, tragique et parfois épique ? Il donne la tragédie du *More* « non comme un modèle pour notre temps, mais comme la représentation d'un monument étranger, élevé autrefois par la main la plus puissante qui ait jamais créé pour la scène... Écoutez ce soir le langage que je pense devoir être celui de la tragédie moderne³² ».

Les poètes romantiques se sont rangés en ordre de bataille sous l'étendard de Shakespeare. Dumas les compare aux généraux de la Révolution, « qui commandaient l'armée de Sambre et Meuse, et qui avaient soixante et dix ans à eux trois : Hoche, Marceau, mon père ». Certes, ils auraient préféré « être soutenus par des troupes nationales, et par un général français, que par ce poétique condottiere », Vigny, mais « il fallait accepter toutes les armes qu'on nous apportait contre nos ennemis, du moment surtout où ces armes sortaient de l'arsenal de notre grand maître à tous – Shakespeare ». Hugo, qui a accepté de faire passer *Le More* sur la scène du Français avant son *Hernani*, rapporte le lendemain à Sainte-Beuve qu'*Othello* a réussi « autant qu'il le pouvait, et grâce à nous³³ ». Lui-même l'a soutenu par des « applaudissements frénétiques³⁴ ». Joanny, qui tient le rôle d'*Othello*, note dans son journal : « Grand monde, grand tapage, bruit, confusion, rires, quolibets, sifflets, applaudissements, désapprobation et enthousiasme. » Dans le clan ennemi, on hurle qu'« Attila-Shakespeare » s'est emparé

31 Préface de *Cromwell*, dans *Cromwell. Hernani*, Paris, Ollendorf, 1912, p. 38-39.

32 *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, préface au *More de Venise*; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (*Poésie et théâtre*), éd. François Germain et André Jarry, 1986, p. 402-407.

33 Lettre du 2 novembre 1829, dans *Correspondance 1814-1868*, Nouvelle édition augmentée, Arvensa, 2014, p. 209.

34 Dans une lettre du 13 novembre 1832 au même Sainte-Beuve où il se plaint de l'ingratitude de Vigny, dans *ibid.*, p. 259.

de la tragédie nationale³⁵. D'après un journal de l'époque, rapporte Dumas, « On arrivait à la représentation du *More de Venise* comme à une bataille dont le succès devait décider d'une grande question littéraire. Il s'agissait de savoir si Shakespeare, Schiller et Goethe allaient chasser de la scène française Corneille, Racine et Voltaire. » À quoi il riposte que « L'Olympe païen était assez grand pour six mille dieux ; pressez-vous un peu, dieux de la vieille France, et laissez entrer les dieux scandinaves et germains... La religion de Molière, de Corneille et de Racine sera toujours la religion de l'État ; mais que la liberté des cultes soit proclamée ! »³⁶.

94

Les articles qui font l'éloge du *More de Venise* se réjouissent que pour la première fois la pièce soit fidèle à l'original, fidélité qui nous paraît aujourd'hui toute relative, car Vigny a réduit l'œuvre d'un tiers en réagencant les morceaux de l'intrigue, et en coupant les plus susceptibles de choquer. Sa traduction tourne le dos aux trois unités, mais tente de satisfaire au goût français par cinq actes en alexandrins majestueux. Entre autres audaces, Vigny conserve les métaphores shakespeariennes, l'ivresse de Cassio, l'oreiller, et le mouchoir que Ducis avait refusé comme trop prosaïque – on aura beaucoup de mal à obtenir de Mademoiselle Mars qu'elle prononce le mot sur scène. Il supprime quelques grossièretés, les « trop lentes explications », et tous les passages comiques. Mais pour la première fois, confirme Dumas, « on entendait les rugissements de la jalousie africaine, et l'on s'émut, l'on frissonna, l'on frémit aux sanglots de cette terrible colère »³⁷.

Plutôt que grand poète, Shakespeare est promu porte-parole des valeurs de liberté, champion de toutes les révoltes contre les règles de l'art ou du bon goût à la française. À en croire Théodore de Banville, on n'avait pas le choix à l'époque, il n'y avait que deux clans dans la poésie, la littérature et les arts : « d'une part les romantiques, et de l'autre, les imbéciles », jusqu'à ce que dans la bouche de révolutionnaires ingénus, le mot *romantique* signifie : « homme qui connaît Shakespeare et avoue qu'il le connaît »³⁸. Peu importe qu'on parle sa langue : « Il ne suffit pas d'entendre l'anglais pour comprendre ce grand homme, il faut entendre le Shakespeare, qui est une langue aussi », écrit Vigny dans son journal : « Ducis a *arrangé* Shakespeare et l'a détruit en France »³⁹. Dumas note que « du mépris complet de la littérature anglaise, on

35 *Revue française*, 25 octobre 1829.

36 Récit de la bataille, citation du journal et riposte de Dumas dans *Mes mémoires*, éd. Pierre Josserand, Paris, Gallimard, t. III, 1966, chap. CXXXIII.

37 *Ibid.*, p. 212.

38 Banville, « Baudelaire », *La Revue contemporaine, littéraire, politique et philosophique*, 25 mars 1885, p. 379-390, ici p. 383.

39 *Journal*, 26 mars 1838, dans *Œuvres complètes*, éd. Fernand Baldensperger, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1949, p. 1098-1099.

était passé à une admiration enthousiaste⁴⁰ ». Aversion et adulation s'enchaînent et s'inversent autour d'une œuvre qui prend valeur de symbole, mais qu'au fond la majorité ne connaîtra, encore pour longtemps, que par les alexandrins de Ducis. La version de Vigny disparaît du répertoire de la Comédie-Française après seulement seize représentations. C'est encore l'*Othello* de Ducis que jouera Frédéric Lemaître pendant une vingtaine d'années⁴¹. Les spectacles inspirés de près ou de loin par Shakespeare se succèdent, mais l'engouement des Parisiens reste très sélectif : les tragédies, *Hamlet* et *Othello*, très peu les comédies et encore moins les drames historiques. Fanny Trollope, la mère du romancier, donne une idée précise du climat parisien des années 1830 et de la scène intellectuelle qu'elle fréquente assidûment : le noble édifice érigé par Racine a péri sous la puissance écrasante de Victor Hugo, dont elle s'étonne qu'on puisse admirer les « extravagances hideuses », et qu'on ose le désigner comme « un second Shakespeare⁴² ».

LE « SECOND SHAKESPEARE »

Pendant son exil, Hugo revient sur les traductions françaises, et les réactions qu'elles provoquent, dans une postface à l'édition de son fils. Cette fois, il sait de quoi il parle. Le brave Le Tourneur était un « travailleur consciencieux », mais « uniquement occupé d'émousser Shakespeare, de lui ôter les reliefs et les angles et de le faire passer, c'est-à-dire de le rendre passable »⁴³, il n'a pas traduit, il a parodié. « Une traduction est presque toujours regardée tout d'abord par le peuple à qui on la donne comme une violence qu'on lui fait. » Le goût bourgeois résiste à l'esprit universel, déclare Hugo : « Une langue dans laquelle on transvase de la sorte un autre idiome fait ce qu'elle peut pour refuser. Elle en sera fortifiée plus tard, en attendant elle s'indigne. Cette saveur nouvelle lui répugne. Ces locutions insolites, ces tours inattendus, cette irruption sauvage de figures inconnues, tout cela, c'est de l'invasion. »

Saisir le génie est une rude besogne, poursuit Hugo, « Shakespeare échappe, il faut le poursuivre ». Il échappe par l'idée, par l'expression, il échappe aussi par la langue : « l'anglais est saxon, le français est latin ». C'est « Sud contre Nord, jour contre nuit, rayon contre spleen. Un nuage flotte toujours dans la phrase anglaise. Ce nuage est

⁴⁰ *Mes mémoires*, éd. cit., chap. CIX.

⁴¹ L'*Othello* de 1792 aura encore au moins cinquante représentations jusqu'en 1849. Voir Robert de Smet, « *Othello* in Paris and Brussels », *Shakespeare Survey* n° 3, 1950, p. 103.

⁴² *Paris and the Parisians* [1836], Gloucester, Alan Sutton, 1985, notamment sa Lettre XIX, « Hugo – Racine », p. 99-110. Voir aussi Lettre XLVI, « La Tour de Nesle », p. 292-298, et une conversation sur Shakespeare rapportée dans la Lettre XLVIII, p. 310-311.

⁴³ Vol. XV, *Sonnets*, 1865.

une beauté. Il est partout dans Shakespeare. Il faut que la clarté française pénètre ce nuage sans le dissoudre ». Pour le pénétrer, « toute une bibliothèque est nécessaire ». Heureusement, « un jeune homme s'est dévoué à ce vaste travail... » Et Hugo fait campagne pour son fils, dont le « Shakespeare sans muselière » va détrôner celui de son adversaire politique, Guizot le monarchiste. Il écrit à François-Victor qu'un de ses amis journalistes prépare « un article sur ta traduction qu'il déclare admirable. Il compte te comparer Guizot et le massacrer, pour le punir d'avoir, lui doctrinaire et classique, touché à Shakespeare »⁴⁴. Hugo père a créé Shakespeare le poète roi, Hugo fils invente le résistant au pouvoir, le prophète révolutionnaire, calqué sur la figure paternelle.

96

Baudelaire l'a bien compris quand il dénonce le « clan d'Olympio » dans une lettre au *Figaro* et les accuse de faire de Shakespeare un socialiste, tout cela pour « préparer et chauffer le succès » du *William Shakespeare* de Hugo père qui est « comme tous ses livres, plein de beautés et de bêtises »⁴⁵. Ce qui irrite particulièrement Baudelaire, c'est que le clan Hugo prépare la célébration du tricentenaire de Shakespeare, et qu'il n'a pas reçu d'invitation au banquet qu'organise le comité. Est-ce l'effet de sa diatribe, ou d'autres manifestations hostiles au projet, le banquet est interdit. George Sand qui fait partie du comité dénoncera dans la *Revue des deux mondes* l'intolérance d'un gouvernement arriéré.

L'adulation et l'hostilité persistent en parallèle et débordent presque jusqu'à nos jours. Presque, car Shakespeare est devenu dans le dernier quart du xx^e siècle l'auteur le plus joué chez nous, devant Molière. L'aversion est tenace chez ceux qui s'expriment au nom des valeurs classiques à la française, même si elle emprunte désormais des voies détournées. « C'est Shakespeare qu'ils n'aiment pas », dénonce Simone de Beauvoir quand la critique éreinte *Le Roi Lear* mis en scène par Charles Dullin : « En vérité, le public français goûte peu Shakespeare et nos critiques ne font pas exception. Ils feignent d'attaquer Dullin, et dans le fond c'est à Shakespeare qu'ils en veulent... Tout ce qui choque chez Shakespeare, voici que c'est à Dullin qu'on le reproche⁴⁶. » Lorsque Patrice Chéreau déchaîne des tempêtes en 1970 avec son *Richard II*, Pierre Leyris réutilise le même argument pour défendre sa propre traduction contre les critiques du *Figaro* et du *Nouvel Obs* qui l'ont trouvé pesante, précieuse et pleine de charabia :

44 Victor Joly, écrivain et journaliste belge, rencontré en 1851 au début de son exil (Lettre du 31 mars 1861, dans *Correspondance*, t. IV (années 1874-1885, addendum); *Œuvres complètes*, Paris, Imprimerie nationale, 1952, p. 269).

45 Lettre « À Monsieur le Rédacteur en chef du *Figaro* » publiée sans signature dans le *Figaro* du 14 avril 1864, reprise dans *Lettres à Shakespeare*, éd. D. Goy-Blanquet, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2014, p. 131-137.

46 *Action*, 11 mai 1945, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, éd. Claude Francis et Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979, p. 324-326.

« Sont-ils bien sûrs qu'en m'attaquant ce n'est pas Shakespeare qu'ils attaquent⁴⁷? » Quant à leurs confrères de l'époque, ils sont nombreux à trouver que quatre heures, c'est trop long pour une pièce, et à suggérer des coupes, fidèles à la vieille obsession voltairienne : « Coupez, taillez, rognez, surtout effacez⁴⁸. » En l'an 2000, le révérend Peter Brook offrait au public parisien un *Hamlet* très allégé assorti de ce commentaire : « Le découpage est inévitablement le reflet d'un goût des spectateurs de son temps. Ce que l'on a enlevé, c'est ce qui n'est plus nécessaire⁴⁹. » Chaque siècle a le Shakespeare qu'il mérite, et qu'il peut tolérer.

47 Pierre Leyris, « À propos de *Richard II* », *Le Nouvel Observateur*, 2 mars 1970, contre Guy Dumur et Jean-Jacques Gautier.

48 Lettre CCCCVII à D'Alembert, 13 août 1776, dans *Correspondance avec D'Alembert*, éd. cit., p. 678, à propos de son *factum* contre Le Tourneur, en réponse à la demande de D'Alembert « de retrancher, dans les citations de Shakespeare, quelques traits un peu trop libres pour être hasardés dans une pareille lecture » devant l'Académie française (lettre CCCCIV, 4 août 1776, *ibid.*, p. 674).

49 Interview de Peter Brook par J.-P. Thibaudat, *Libération*, 30 novembre 2000.

BIBLIOGRAPHIE

BANVILLE, Théodore de, « [Baudelaire](#) », *La Revue contemporaine, littéraire, politique et philosophique*, 25 mars 1885.

BEAUVOIR, Simone de, « C'est Shakespeare qu'ils n'aiment pas », *Action*, 11 mai 1945, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, éd. Claude Francis et Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979.

CHATEAUBRIAND, François-René de, « De l'Angleterre et des Anglois », *Mercur de France*, juin 1800, dans *Mélanges littéraires; Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Pourrat, 1836-1839, t. VIII.

—, « Shakespere ou Shakespeare », *Mercur de France*, avril 1801, dans *Mélanges littéraires; Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Pourrat, 1836-1839, t. VIII.

—, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, E. et V. Penaud frères, 1850.

98 « Dissertation sur la poésie angloise », anon., *Journal littéraire de l'an 1717*, La Haye.

DUMAS, Alexandre, *Mes mémoires* [1852], éd. Pierre Josserand, Paris, Gallimard, t. III, 1966.

[HUGO, Adèle], *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Plon, 1985.

HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, dans *Cromwell. Hernani*, Paris, Ollendorf, 1912.

—, *William Shakespeare*, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Flammarion, 1973.

LE TOURNEUR, Pierre, *Shakespeare traduit de l'anglois dédié au Roi*, Paris, Veuve Duchesne, 1776.

RIVAROL, Antoine de, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Bailly et Dessenne, 1784.

STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Maradan, 1800.

—, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1813.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare* [1823], Paris, Hatier, 1927.

TROLLOPE, Fanny, *Paris and the Parisians* [1836], Gloucester, Alan Sutton, 1985.

VIGNY, Alfred de, *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, préface au *More de Venise*; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (*Poésie et théâtre*), éd. François Germain et André Jarry, 1986, p. 402-407.

VOLTAIRE, *Correspondance générale*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Baudoin, 1825-1828, t. LXXII.

—, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, dans *Mélanges littéraires II*; dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Baudoin, 1825-1828, t. XXXVII.

NOTICE

Dominique Goy-Blanquet est professeur émérite à l'université de Picardie, membre du comité de rédaction de *La Quinzaine littéraire*, puis *En attendant Nadeau*. Parmi ses principaux ouvrages, *Shakespeare's Early History Plays: From Chronicle to Stage* (Oxford UP, 2003), *Shakespeare et l'invention de l'histoire* (3^e éd., Classique Garnier, 2014), *Côté cour, côté justice: Shakespeare et l'invention du droit* (Classiques Garnier, 2016), l'édition des *Lettres à Shakespeare* (Thierry Marchaisse, 2014), du livre posthume de Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde* (Gallimard, 2012), et avec François Laroque de *Shakespeare, combien de prétendants?* (Thierry Marchaisse, 2016).

RÉSUMÉ

Avant de porter Shakespeare aux nues, les premières vagues d'écrivains romantiques expriment un mélange d'attirance et d'aversion pour le « grand génie inculte », ses facultés d'invention, ses personnages plus grands que nature, son mépris des règles, ses fautes de goût. Certains comme Voltaire l'admirent puis se rétractent, sensibles au danger qu'il représente pour l'édifice classique, d'autres comme Chateaubriand suivent avec réticence le chemin inverse, d'autres derrière Hugo en font leur chef de file sans l'avoir vraiment lu, faute d'un accès direct à sa langue. À la veille d'*Hernani*, la bataille du *More de Venise* oppose les tenants d'un Shakespeare libérateur de l'art dramatique aux défenseurs du patrimoine national.

MOTS CLÉS

Bardolâtrie, classicisme, effroi, genres, goût, manifeste, prosodie, romantisme, traduction

ABSTRACT

Before Shakespeare became the Bard of their idolatry, the first generation of Romantic writers expressed mixed feelings for the uncivilized genius, his powers of imagination, larger than life characters, indifference to rules and general lack of taste. Some like Voltaire reneged on their first spontaneous admiration, perceiving him as a threat to the classical edifice, others like Chateaubriand went the opposite way from repulsion to reluctant admiration, others still like Victor Hugo elected him as their leader without having properly read him, for want of direct access to his language. Anticipating *Hernani*, the battle of Vigny's *Le More de Venise* opposed those who supported the liberator of dramatic art to the defenders of the national heritage.

KEYWORDS

100

Bardolatry, classicism, dread, genres, manifesto, prosody, romanticism, taste, translation

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 ^e 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

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.)

