



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 : 979-10-231-0846-0

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.

EN HAINE DU THÉÂTRE : L'« ESPRIT ALLEMAND »
DE SHAKESPEARE ET LES AMBIGUÏTÉS DE SA RÉCEPTION
DANS LE MONDE GERMANIQUE

Romain Jobez
Université de Poitiers

La réception de Shakespeare est sans nul doute l'un des objets d'étude les plus prolifiques de la littérature comparée et il est d'autant plus redoutable de s'y mesurer si l'on songe que la quasi-totalité des écrivains du domaine germanique ont eu leur mot à dire sur le dramaturge britannique. L'ensemble de leurs propos paraît nourrir au fil du temps une vaste conversation sur Shakespeare, interrompue seulement par les abondants commentaires de nombreux exégètes dans des ouvrages et articles universitaires dont la liste ne cesse encore aujourd'hui d'augmenter. Devant l'ampleur du propos à analyser, je ferai donc le choix de n'en retenir que quelques éléments saillants visant à ma démonstration. Dans cette perspective, je ne peux qu'inviter le lecteur à se rallier à un mot d'ordre de Goethe, lequel fut sans doute parmi les premiers à constater l'étendue des discussions portant sur un auteur aussi universel que Shakespeare. Déjà en 1815, l'inventeur de la notion de *Weltliteratur* (« littérature universelle ») faisait en effet paraître un texte au titre en forme d'exclamation programmatique au sujet du grand auteur de théâtre qu'il allait rejoindre par la suite au panthéon des Lettres : *Shakespeare und kein Ende!* (*Shakespeare à n'en plus finir!*). L'œuvre shakespearienne a en effet continuellement nourri celle de Goethe qui, en sa qualité de directeur du Théâtre national de Weimar, avait lui-même mis en scène en 1812 un *Roméo et Juliette* décrié à l'époque par les romantiques et qualifié au ^{xx}e siècle par un critique anglais d'« *amazing travesty*⁴ » (« étonnant travestissement »), fort éloigné de la pièce originale. Il faut dire que Goethe voyait dans Shakespeare un grand poète presque accidentellement égaré dans le théâtre, comme il s'en explique d'ailleurs dans *Shakespeare und kein Ende!*:

Les œuvres de Shakespeare sont [...] pour la plupart dramatiques ; c'est par sa façon de mettre en avant la vie dans toute son intériorité qu'il gagne le lecteur ; les

1 Walter Horace Bruford, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London, Routledge & Kegan Paul, 1950, p. 319.

exigences théâtrales lui paraissent dérisoires et c'est ainsi qu'il se met à son aise et, intellectuellement parlant, que nous nous mettons à l'aise avec lui².

En soulignant l'« imperfection des tréteaux anglais³ » qui n'auraient pas permis à Shakespeare de donner toute l'ampleur de son talent poétique, Goethe semblait vouloir déthéâtraliser ses pièces malgré les mises en scène qu'il en avait lui-même données.

Pour aussi étrange que nous paraisse aujourd'hui le jugement de l'auteur de *Faust* à l'égard de son prédécesseur et modèle, il est loin d'être isolé dans l'histoire de la réception allemande de Shakespeare. Il n'est, pour s'en convaincre, qu'à citer le grand germaniste de la République de Weimar, Friedrich Gundolf (1880-1913) lequel, dans l'ouvrage issu de sa thèse d'habilitation et paru en 1911, *Shakespeare und der deutsche Geist* (*Shakespeare et l'esprit allemand*), tient des propos similaires à ceux de Goethe :

102

Pour Shakespeare la représentation théâtrale est un moyen alors qu'elle est une fin en soi pour les comédiens – et quelle que fût l'estime nourrie par Shakespeare à l'égard du théâtre, il s'en servit pour exprimer quelque chose de supérieur. Les comédiens se servirent du texte au mieux comme d'un livret, comme le soubassement d'une représentation⁴.

Gundolf rend ici compte de la diffusion précoce du théâtre shakespeareien par des comédiens itinérants anglais venus en Allemagne dès le début du XVII^e siècle, tout en les accusant d'avoir dénaturé une œuvre que seule l'assimilation par l'« esprit allemand », à partir de l'époque des Lumières, aurait progressivement restaurée dans sa dignité littéraire⁵. D'aucuns ont pu reprocher à Gundolf d'avoir écrit « un livre sur Shakespeare sans Shakespeare⁶ » puisque, plutôt que d'étudier directement la réception de son œuvre, il s'intéresse à l'effet produit par celle-ci sur le développement de la culture allemande. Citant très peu les pièces de l'écrivain britannique, il affirme en revanche que son « nom est en soi aussi important que la sculpture antique, le droit romain, la peinture hollandaise, la musique allemande⁷... » Étrange patrimonialisation

2 Johann Wolfgang Goethe, *Shakespeare und kein Ende!* [1815], dans *Werke. Hamburger Ausgabe*, éd. Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, t. XII, 1998, p. 296 [sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article].

3 *Ibid.*, p. 298.

4 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist* [1911], Godesberg, Küpper, 1947, p. 34.

5 Voir Romain Jobez, « Itinérance du genre dramatique : les troupes ambulantes dans le Saint-Empire romain germanique à travers l'exemple des comédiens anglais », dans Loïc P. Guyon et Sylvie Requemora-Gros (dir.), *Voyage et théâtre*, Paris, PUPS, 2011, p. 325-340.

6 Ernst Osterkamp, « Shakespeare und der Georgekreis », dans Christa Jansohn (dir.), *Shakespeare unter den Deutschen*, Stuttgart, Steiner, 2015, p. 131-142, ici p. 134.

7 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, *op. cit.*, p. 212.

d'un grand dramaturge qui, à un siècle d'écart avec Goethe, semble achever de le couper définitivement de ses racines théâtrales. J'aimerais montrer dans la suite de mon propos que ce phénomène est le symptôme déjà ancien d'une incapacité à penser le théâtre comme spectacle vivant, voire d'une forme de franche hostilité à l'égard de la scène, dont témoignerait la réception délibérément littéraire de Shakespeare dans le monde germanique. Il s'agira donc ici moins d'étudier les différentes manifestations d'un certain type de shakespearephobie que de s'intéresser aux effets secondaires que peut provoquer en diverses circonstances l'invocation du nom du grand dramaturge britannique sur une façon d'aborder le théâtre. Enfin, je tenterai de mettre en évidence les implications idéologiques de l'assimilation allemande de l'œuvre shakespearienne qui se font jour, entre autres, dans l'ouvrage de Gundolf, et dont on ne peut, me semble-t-il, véritablement mesurer l'importance qu'à la fin du xx^e siècle.

APPRÉCIER SHAKESPEARE POUR DÉTESTER LE THÉÂTRE FRANÇAIS

Au reste, les deux aspects de cette réception tortueuse de Shakespeare mêlant théâtrophobie et nationalisme se rencontrent assez tôt dans l'histoire de celle-ci. Ainsi, dans les *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (*Lettres sur la littérature moderne*, 1759), Lessing dispute le privilège de réformer le théâtre allemand au professeur de l'université de Leipzig Johann Christoph Gottsched (1700-1766), avec lequel il partage pourtant le diagnostic de la « corruption » et de l'« état misérable » de la « poésie dramatique⁸ ». Mais, tandis que Gottsched tente d'imposer le modèle de la tragédie française, le futur auteur d'*Emilia Galotti* (1771) lui oppose le théâtre shakespearien : « Si on avait traduit à nos Allemands les chefs-d'œuvre de Shakespeare en y introduisant quelques modestes changements, je suis sûr que les suites en eussent été plus heureuses qu'en leur faisant connaître Corneille et Racine⁹. » Lessing prend ainsi le contre-pied de Gottsched dont il avait souhaité qu'il « ne se fût jamais mêlé du théâtre¹⁰ ». La traduction du *Spectator* d'Addison et Steele (1739-1743) par Luise Gottsched (1713-1762), épouse de l'ennemi juré de Lessing, avait fait connaître Shakespeare en même temps que paraissait la première adaptation allemande de *Jules César* (*Julius Caesar*, 1741). Or Gottsched s'était empressé d'attaquer de façon virulente l'œuvre dramatique shakespearienne dans ses *Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers* (*Remarques sur la 592^e livraison du Spectateur*, 1741) :

8 Gotthold Ephraïm Lessing, *Lettres sur la littérature moderne et l'art ancien* [1759], trad. G. Cottler, Paris, Hachette, 1876, dix-septième lettre, p. 32.

9 *Ibid.*, p. 33.

10 *Ibid.*, p. 31.

[...] celui qui n'a rien lu de Shakespeare pourrait presque croire qu'il y a chez lui quelque chose d'assez beau pour remplacer aussi facilement l'observation des règles. Le désordre et l'invraisemblance qui résultent de ce mépris des règles sont chez Shakespeare à l'évidence si répugnants que seul celui qui n'a jamais lu quelque chose de raisonnable pourrait y trouver un quelconque avantage. Son *Jules César*, de surcroît considéré par nombre de gens comme sa meilleure pièce, contient tant de bassesses qu'aucun homme ne peut le lire sans dégoût¹¹.

104 Les propos de Gottsched constituent sans doute l'un des tout premiers assauts de haine contre le dramaturge britannique dans le monde germanique. Mais ils témoignent avant tout de l'intensité des débats sur le théâtre au moment de sa réforme portée par les Lumières. À ce titre, l'œuvre de Shakespeare sert moins de modèle à imiter que d'élément auquel se référer ponctuellement dans l'argumentation, comme le montre l'exemple de Lessing dans ce grand écrit réformateur qu'est la *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgie de Hambourg*, 1767-1769) :

Il faut étudier Shakespeare, mais non le piller. Si nous avons du génie, il sera pour nous ce qu'est la chambre obscure au peintre de paysages : dans les deux cas, il s'agira de faire pénétrer avec soin son regard afin d'apprendre la manière dont la nature se projette sur une seule surface, mais sans rien y emprunter¹².

Lessing s'est surtout appuyé sur Shakespeare pour poursuivre sa philippique contre Gottsched, tout en attaquant le théâtre de Voltaire que son adversaire avait contribué à diffuser¹³. C'est en tout cas avec la même énergie que celle déployée par Gottsched pour condamner *Jules César* que Lessing entreprit de critiquer l'auteur de *Sémiramis*, malgré l'intérêt porté par celui-ci au dramaturge britannique. L'œuvre de ce dernier n'apparaît donc dans le contexte de la *Dramaturgie de Hambourg* que comme un moyen de relancer la polémique sur l'orientation à donner à la réforme théâtrale.

En formulant des diagnostics comparables sur l'état du théâtre à leur époque, Gottsched et Lessing cherchaient au fond à atteindre le même but, aussi opposées que pussent être leurs positions sur la teneur de la réforme censée faire de la scène

11 Johann Christoph Gottsched, *Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers* [1741], dans Wolfgang Stellmacher (éd.), *Auseinandersetzungen mit Shakespeare. Texte zur deutschen Shakespeare-Rezeption*, Berlin, Akademie Verlag, coll. « Deutsche Bibliothek », 1976, t. I, p. 38-40, ici p. 39.

12 Gotthold Ephraïm Lessing, *Dramaturgie de Hambourg* [1767-1769], trad. J.-M. Valentin, Paris, Les Belles Lettres, 2011, soixante-treizième livraison, p. 396.

13 Voir Roger Paulin, « Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert? », dans Roger Paulin (dir.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 7-35.

une école de vertu qui eût été digne de moraliser les spectateurs. Les deux hommes de lettres allemands s'accordaient en effet sur la nécessité de littériser le théâtre, en renonçant à une pratique spectaculaire pourtant héritée des troupes itinérantes anglaises venues sur le continent avant la fin de l'époque élisabéthaine et dont se réclamaient encore de nombreux comédiens allemands au début des Lumières. Ainsi, tous deux rejetaient avec la même virulence les « actions principales et politiques » (« *Haupt- und Staatsaktionen* »), lesquelles mêlaient à des intrigues tragiques des intermèdes comiques où apparaissaient des personnages issus de farces populaires ou importés de la *commedia dell'arte*. Il s'agissait fréquemment de pièces formant le répertoire de troupes itinérantes et qui entretenaient une lointaine familiarité avec le théâtre élisabéthain : certaines d'entre elles avaient même un substrat shakespearien avéré, bien que leur inspirateur ne fût pas encore nommément connu ou formellement identifié à l'époque¹⁴. On trouve par exemple au début du XVIII^e siècle un *Fratricide puni* (*Der bestrafte Brudermord*), que les spécialistes du théâtre élisabéthain ont longtemps pris pour une première version de *Hamlet* qui aurait été plus proche de Thomas Kyd et sa *Spanish Tragedy* (*Tragédie espagnole*) que de l'œuvre de Shakespeare¹⁵. Aussi, Gottsched n'a paradoxalement pas tort quand, à l'occasion de sa critique de *Jules César*, il fait le lien de parenté entre la pièce et le répertoire des troupes itinérantes allemandes, sans même que leurs membres aient pu connaître le nom de Shakespeare : « La plus misérable des actions principales et politiques de nos vulgaires comédiens est à peine plus remplie de fautes et d'erreurs contre les règles du théâtre et de la saine raison que cette pièce de Shakespeare¹⁶. »

AIMER HAMLET ET ABHORRER LE SPECTACULAIRE

Alors que Gottsched avait cherché à renouveler le répertoire par la traduction des pièces de Voltaire et de ses prédécesseurs de l'Âge classique, Lessing avait avant tout souhaité bannir toute influence française de l'Allemagne en développant un type de théâtre original avec la tragédie bourgeoise. Or malgré les efforts successifs des deux écrivains, la tradition spectaculaire du théâtre de tréteaux joué par les comédiens itinérants devait continuer à marquer le goût des spectateurs allemands. Elle explique

14 Voir Romain Jobez, « “Bodies that splatter” – Shakespeare sur la scène allemande de la première modernité », dans Kjerstin Aukrust et Charlotte Bouteille-Meister (dir.), *Corps sanglants, souffrants et macabres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 215-226.

15 Voir Reinhold Freudenstein, *Der bestrafte Brudermord. Shakespeares « Hamlet » auf der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts*, Berlin, de Gruyter, 1958.

16 Johann Christoph Gottsched, *Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers*, éd. cit., p. 38.

également pour partie l'échec de l'entreprise du Théâtre national de Hambourg à laquelle Lessing avait participé en l'accompagnant de manière critique avec sa *Dramaturgie*¹⁷. C'est également contre cette même tradition que Gundolf revendique une appropriation par l'« esprit allemand » d'une œuvre shakespearienne débarrassée de ses éléments spectaculaires :

Les comédiens anglais en Allemagne étaient avant tout des commerçants et leurs pièces tout d'abord des spectacles corporels et non des performances littéraires, au contraire du drame anglais lui-même. Là-bas l'esprit créant le drame vint en premier et créa son théâtre, son appareil [...]. Alors qu'ici le théâtre était donné comme appareil et le drame n'était qu'accessoire et appendice¹⁸.

106 Bien que Lessing ait pu ressentir, à proportion de son hostilité à l'égard du théâtre français et de la défense de celui-ci par Gottsched, de la sympathie pour le dramaturge britannique, il n'en faisait pas moins preuve de réserve quant à la possibilité de le mettre en scène en raison des qualités d'interprétation des comédiens à son époque. Ainsi, au début de la *Dramaturgie de Hambourg*, il ne se prive pas de critiquer les membres de la troupe du Théâtre national en se servant de manière paradoxale de Shakespeare pour développer son argumentation, puisqu'il cite les réflexions métathéâtrales présentes dans *Hamlet* en exemple à suivre :

Même si Shakespeare n'a pas été dans la pratique aussi grand acteur qu'auteur dramatique, il a du moins su d'égal façon ce qui relève en propre de chacun de ces arts. Il n'est pas exclu même qu'il ait d'autant réfléchi à l'art de l'acteur qu'il avait moins de génie dans ce domaine. Du moins chaque parole qu'il met dans la bouche d'Hamlet à propos de la formation des acteurs est-elle une règle d'or pour tout comédien qui attache du prix à l'approbation raisonnable du public [...]¹⁹.

Comme l'a montré Laurence Marie, les remarques de Lessing s'inscrivent dans un mouvement de réflexion sur le jeu de l'acteur qui consiste « à promouvoir un jeu hybride, associant la modération française aux effets visuels de la pantomime anglaise²⁰ », notamment sous l'effet des tournées du comédien David Garrick sur le Continent. Dans les faits, la *Dramaturgie de Hambourg* combat l'interprétation outrée de certains

17 Voir Roland Krebs, *L'idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières, théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.

18 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, op. cit., p. 8 sq.

19 Gotthold Ephraïm Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, éd. cit., cinquième livraison, p. 34 sq.

20 Voir Laurence Marie, « Lectures allemandes et françaises de la théorie du jeu développée par Hamlet », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 133-146, ici p. 146.

comédiens encore habitués aux « actions principales et politiques » en ramenant la tragédie shakespearienne du côté de la littérature, puisque les conseils donnés à l'exemple de Hamlet doivent inciter à la mesure dans la récitation pour bien faire entendre le texte de la pièce. Les propos de Lessing participent ainsi de la déspectacularisation du théâtre de Shakespeare que devait accompagner la réforme du jeu de l'acteur. Ainsi, l'entreprise de rénovation de la scène devait aboutir à la sédentarisation des troupes itinérantes, en partie libérées des contingences commerciales stigmatisées par Gundolf grâce à leur intégration à des théâtres curiaux, et à la rénovation du jeu de l'acteur, notamment à travers la diffusion par Lessing de la théorie de Diderot²¹. Il fallut donc attendre que le théâtre perdît sa qualité de « spectacle corporel », comme l'écrit Gundolf, pour que l'on osât porter Shakespeare sur les scènes allemandes.

On peut ranger parmi les premières tentatives de faire entrer l'œuvre shakespearienne dans le répertoire allemand l'interprétation de *Hamlet* donnée à partir de 1778 par Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816)²². Ce comédien avait repris en 1771 la direction de ce qui restait du Théâtre national de Hambourg après la fin de l'entreprise à laquelle Lessing avait participé. L'influence de Schröder sur le théâtre de son époque a été rapidement idéalisée puisqu'il apparaît sous les traits de Serlo dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, 1795-1796). Le protagoniste entame la lecture de Shakespeare sous l'influence de son mentor Jarno, malgré des réticences initiales qui font écho aux critiques de Gottsched : « Je ne me sens pas curieux d'approcher davantage ces monstres singuliers qui semblent outrepasser toute vraisemblance, toute bienséance²³. » Wilhelm finit cependant par monter *Hamlet* avec la troupe itinérante de Serlo, non sans avoir auparavant débattu avec ce dernier des enjeux de la mise en scène lorsqu'il s'agit pour lui de jouer le rôle-titre. À côté de Schröder, Goethe fait apparaître plusieurs figures de la réforme théâtrale du XVIII^e siècle. Mais cette époque du *Sturm und Drang* marquée par la théâtromanie, dont l'œuvre de Shakespeare est l'un des vecteurs, apparaît déjà comme révolue à la lecture du roman d'apprentissage²⁴.

21 Voir Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Basel, Stroemfeld/Nexus, 2000.

22 Voir Nina Birkner, « Hamlet sur la scène allemande : l'apport de Friedrich Ludwig Schröder », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 147-164.

23 Johann Wolfgang Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. Blaise Briod, dans *Romans*, éd. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, livre III, chapitre 8, p. 531.

24 Voir Béatrice Dumeche, « La mise en scène d'*Hamlet* dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* : une critique de la théâtromanie », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 185-202.

Par la suite, le héros quitte la vie de comédien pour réapparaître plus d'une vingtaine d'années plus tard dans *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (*Les Années de voyage de Wilhelm Meister ou les Renonçants*, 1821-1829), lesquelles sont construites comme un retour allégorique sur le XVIII^e siècle. Si la notion goethéenne d'*Entsagung* (« renoncement ») est marquée par une polysémie qui dépasse largement mon propos, il est tout d'abord singulier de constater que *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* sont justement placées sous le signe d'un renoncement à la pratique théâtrale après une expérience de la scène sous influence shakespearienne. De même, l'on pourra remarquer la concordance entre la rédaction de la suite du roman et la parution de *Shakespeare und kein Ende!*, où l'auteur paraît à son tour renoncer à croire en la possibilité de mettre en scène les pièces du dramaturge britannique. D'un point de vue théorique, comme l'a montré Christine Roger, Goethe s'emploie à « opposer la lecture à la représentation des œuvres de Shakespeare, les *dramen* au *Théâtre*, car le poète-dramaturge exerce son action bien au-delà de la scène²⁵ ». Shakespeare se trouve donc à nouveau éloigné du spectacle vivant grâce à la distinction introduite dans *Shakespeare und kein Ende!* entre le théâtre comme lieu de la pratique scénique et le drame comme genre littéraire. Par ailleurs, d'un point de vue pratique, le parcours romanesque de Wilhelm a accompagné une nouvelle transformation du jeu de l'acteur qui a encore perdu de ses qualités corporelles. Dans ce contexte, Günther Heeg explique ainsi que « le théâtre du *Sturm und Drang* (malgré Schröder et la découverte de Shakespeare pour la scène allemande) n'est à peine, voire plus du tout existant, puisqu'il est rapidement remplacé par les formes de jeu du néoclassicisme entre Vienne, Weimar et Berlin²⁶. »

Goethe semble donc se livrer à une sorte de canonisation littéraire de Shakespeare visant à l'éloigner de la scène, puisqu'il apparaît que seul le roman permet de faire l'expérience parfaite et entière de son théâtre, en scellant le divorce entre une pratique du spectacle vivant fantasmée dans l'expérience hamlétienne de Wilhelm, au moment du *Sturm und Drang*, et la reconnaissance d'un écrivain de génie qui aurait, presque par accident, adopté la forme dramatique. Par ailleurs, dans le contexte du classicisme weimarien, quand il faut monter Shakespeare, le génie de son théâtre doit être canalisé dans la mise en scène. C'est, entre autres, pour cette raison que Goethe n'hésite pas à transformer les sorcières de *Macbeth* en cariatides quand il met en scène la pièce en 1800²⁷. En ce début du XIX^e siècle, du point de vue de l'histoire du théâtre, les

25 Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850. Propagation et assimilation de la référence étrangère*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 2008, p. 83.

26 Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, op. cit., p. 329.

27 Voir Heinrich Huesmann, *Shakespeare-Inszenierungen unter Goethe in Weimar*, Wien, Böhlau, 1968, p. 117 sq.

productions shakespeariennes de Weimar marquent surtout les commencements de l'âge de la mise en scène, dont les évolutions les plus immédiates s'attacheront avant tout à se mettre au service du goût des spectateurs. Ainsi, comme le souligne Christine Roger, les œuvres de Shakespeare sont l'objet de multiples transformations puisque « la version à jouer doit encore très souvent abandonner toute fidélité et devenir adaptatrice pour plaire au public²⁸ ».

VÉNÉRER SHAKESPEARE ET HAÏR LE RESTE

Au regard d'une pratique théâtrale shakespearienne décevante, Christine Roger s'attache à montrer l'intensité des débats dans la première moitié du siècle, visant à faire connaître la nature véritable de l'œuvre de Shakespeare pour mieux en saisir toutes les qualités. Dans ce cadre, c'est surtout l'avis de Ludwig Tieck qui va se montrer déterminant puisque ce dernier « se montre en effet convaincu que l'éducation esthétique du public ne peut s'obtenir que par la connaissance de *tout* Shakespeare, c'est-à-dire d'un Shakespeare exclusivement *littéraire* qui est représenté *tel quel* sur scène²⁹ ». Mais le Shakespeare de la philologie naissante que présente Christine Roger est fort éloigné de celui qui apparaît sur les scènes allemandes puisque ce dernier est en effet adapté au goût du public. Ainsi, les mises en scène de son œuvre sont moins l'objet d'un véritable transfert culturel que d'une assimilation souvent forcée qui va jusqu'à dénaturer ce que pourrait faire comprendre aujourd'hui une lecture de ses pièces reposant sur un consensus interprétatif *a minima*. Il n'est, pour s'en convaincre, que de citer le texte polémique de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) *Über die Shakespero-Manie (Sur la shakespearomanie, 1827)* dans lequel est fait le constat accablant de la fortune scénique du *Roi Lear* au début du XIX^e siècle :

Lear, qui naguère n'était pas sans grandeur royale, sans élévation et esprit (il faut vraiment une bonne portion d'entendement pour devenir aussi fou que Lear) et qui, même dans sa vieillesse, montre encore de la magnanimité ainsi que les traces d'une grandeur passée malgré son emportement, – ce Lear nous est présenté dans son adaptation la plus ancienne comme un *père de famille* « noble » et « faible » que ses enfants ont entraîné dans un malheur domestique à la Iffland³⁰.

²⁸ Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 50.

²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁰ Christian Dietrich Grabbe, *Über die Shakespero-Manie* [1827], dans Hans Meyer (éd.), *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, Berlin, Rütten & Loening, 1956, t. II.2, p. 165-190, ici p. 167.

Grabbe fait ici référence à August Wilhelm Iffland (1759-1814), auteur le plus joué du vivant de Goethe, et qui disposait d'une influence certaine sur la scène allemande depuis qu'il avait pris en 1796 la direction du Théâtre national et royal de Berlin. Son théâtre, qui s'inscrit dans une période de restauration politique ayant suivi l'occupation napoléonienne, défend une identité bourgeoise qui se développe à travers les relations familiales dans la sphère privée. Aussi n'est-il pas étonnant que Lear puisse être présenté comme un « père de famille » d'une comédie domestique pensée comme tragédie bourgeoise édulcorée. Si la réforme théâtrale des Lumières avait favorisé l'entrée d'Iffland dans le métier de comédien devenu alors respectable, cet homme de théâtre s'est moins distingué dans l'histoire littéraire par sa production dramatique importante que par la polémique qui l'opposa à Heinrich von Kleist. Il avait en effet refusé à ce dernier de mettre à l'affiche *Das Käthchen von Heilbronn* (*La Petite Catherine de Heilbronn*, 1810), ce qui lui valut en retour de nombreuses attaques satiriques de Kleist dans son journal, les *Berliner Abendblätter*³¹. On remarquera par ailleurs qu'avec Grabbe et Georg Büchner, Kleist partage le sort des écrivains au langage dramatique incompris de leur vivant et dont l'œuvre théâtrale ne fut réhabilitée qu'à la suite d'une reconnaissance tardive. Dans cette perspective, l'attaque menée par Grabbe contre le culte naissant voué par ses compatriotes à Shakespeare n'est pas dénuée d'une amère ironie, puisque le dramaturge allemand se réclamait lui-même des libertés reprochées à l'auteur de *Hamlet* et de *Lear* pour s'en inspirer : « L'Allemand se croit si peu original que l'originalité pour lui prend la forme d'un article d'importation recherché. Les Anglais ont livré hier comme aujourd'hui la principale marchandise. On s'empara avec avidité de tout ce qui était shakespearien³². »

La suite de l'histoire de la réception de l'œuvre shakespearienne au XIX^e siècle semble en tout cas avoir donné raison à Grabbe. La fondation en 1864 de la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*, la plus ancienne société littéraire allemande et la première consacrée à l'écrivain britannique, dont on fêtait cette année-là le tricentenaire de la naissance, eut lieu sous des augures nationalistes³³. Ainsi, les orateurs qui se succédèrent lors des différentes commémorations à la mémoire de Shakespeare allèrent jusqu'à disputer à son pays d'origine l'intelligence de son œuvre. On peut citer à ce sujet un échantillon de propos tenus par différents professeurs d'université : « Nous

31 Voir Romain Jobez, « L'héroïsme manqué d'August Wilhelm Iffland », dans Julie Anselmini et Olivier Bara (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 99-114.

32 Christian Dietrich Grabbe, *Über die Shakespero-Manie*, éd. cit., p. 166.

33 Voir Werner Habicht, « Shakespeare und die Gründer », *Shakespeare-Jahrbuch*, vol. 136, 2000, p. 74-89.

les Allemands sommes les premiers à avoir porté à la reconnaissance universelle la grandeur de Shakespeare, l'abondance de sa richesse, la profondeur et l'étendue de son importance³⁴. » Citons encore : « Shakespeare est devenu l'un des nôtres grâce aux études allemandes, à une traduction sans égale, à l'attachement dévoué de l'esprit allemand à son égard³⁵. » Ce phénomène de « nostrification³⁶ » (*Nostrifizierung*), comme on l'appelle en Allemagne, allait conduire à faire du dramaturge britannique le troisième classique weimarien aux côtés de Schiller et Goethe³⁷. Il y a, me semble-t-il, dans cette assimilation à marche forcée de Shakespeare, dont on imagine aisément, et sans nécessité de les évoquer, les excès commis lors du Troisième Reich, le symptôme d'un malaise dans la culture théâtrale dont l'origine se trouve dans les espoirs déçus à l'égard de la scène. Initialement, il lui avait en effet été assigné un certain rôle dans la constitution d'une identité nationale à l'époque des Lumières. Si l'on s'en tient au contexte de la création de la Société allemande Shakespeare, on remarquera qu'elle s'inscrit dans le sillage de la révolution avortée de 1848, et avant l'unification prussienne réussie contre la France avec la proclamation de l'Empire en 1871. Or, les révolutionnaires du « Printemps des peuples » s'étaient déjà réclamés de Shakespeare en se ralliant au point de vue développé par Ferdinand Freiligrath (1810-1876) dans son poème « Deutschland ist Hamlet! » (« L'Allemagne est Hamlet! ») publié en 1844. Ce traducteur de Shakespeare et de Victor Hugo, qui allait participer au premier congrès des démocrates en juin 1848 à Francfort, voyait dans le héros de théâtre une allégorie de l'indécision politique des patriotes allemands menacés par la « rapière française » de Laërte. À ce moment-là, comme le fait remarquer Christine Roger, Shakespeare, « loin d'être considéré pour lui-même, permet [...] de mettre en lumière les exigences, les espoirs et les contradictions d'une époque donnée³⁸ ».

Dans le cadre de la politique culturelle conservatrice et patrimoniale, qui devait notamment sévir à travers la censure théâtrale de la seconde moitié du XIX^e siècle, la figure de Shakespeare allait finalement devenir le support d'un transfert pour l'identité nationale fantasmée d'une bourgeoisie incapable d'exprimer ses revendications

34 Paul Möbius, « Shakespeare als Dichter der Naturwahrheit », discours prononcé lors de la fête Shakespeare, Leipzig, 1864.

35 Theodor Paur, « Rede zur Feier des dreihundertjährigen Geburtstags Shakespeare », discours prononcé lors de la commémoration du tricentenaire de la naissance de Shakespeare, Weimar, 1864.

36 Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 348.

37 Voir Mark-Georg Dehrmann, « Urgermanisch oder eingebürgert? Wie Shakespeare im 19. Jahrhundert zum "Deutschen" wird », dans Christa Jansohn (dir.), *Shakespeare unter den Deutschen*, op. cit., p. 15-32.

38 Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 107.

politiques et devant se contenter d'ambitions culturelles. En retour, le nationalisme interdisait justement à la scène la réalisation concrète de ce fantasme en lui déniait toute capacité à être porteuse d'une réflexion politique. L'ouvrage de Gundolf est à cet égard symptomatique de ce mouvement puisque son étude va jusqu'à renier l'esprit de la réforme théâtrale du XVIII^e siècle : « Le culte moderne du théâtre, qui a contaminé notre histoire littéraire à son désavantage, fait oublier que la scène n'a jamais été créatrice en Allemagne, mais qu'elle servait plutôt à agir sur le public, à lui présenter ce qui avait été décidé ailleurs depuis longtemps³⁹. » À rebours de ce discours, la repolitisation du théâtre passera d'abord par une relecture radicale des Lumières pensées comme point de départ du totalitarisme nazi ayant instrumentalisé Shakespeare avec son *Marchand de Venise*. À cet égard, Dietrich Schwanitz a montré que le succès de la pièce permet à la bourgeoisie de projeter sur la figure de Shylock la haine qu'elle nourrit d'elle-même puisqu'elle se voit réduite à une classe économique, incapable de se faire entendre en formulant une revendication démocratique⁴⁰.

112

Heiner Müller revient sur la réforme théâtrale du XVIII^e siècle dans *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei (Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing, 1976)* où il fait le constat de l'échec de l'auteur de la *Dramaturgie de Hambourg* : « Mon nom est Gotthold Ephraïm Lessing. J'ai 47 ans. J'ai bourré une/deux douzaines de marionnettes de sciure qui étaient mon sang, rêvé un rêve de théâtre en Allemagne et médité publiquement sur des choses qui ne m'intéressaient pas⁴¹. » Müller rend compte ici de l'instrumentalisation du théâtre par les Lumières, qui auraient vidé la scène de sa substance spectaculaire pour faire des comédiens des « marionnettes de sciure » au service d'un message moral. Dans son entreprise critique à l'égard des mythes littéraires, Müller allait également s'attaquer à Shakespeare, non seulement dans ses pièces, mais, de façon plus immédiate, dans sa dénationalisation de la figure du dramaturge britannique. En 1988, il tient en effet un discours dans le cadre du congrès annuel de la société littéraire Shakespeare, qui s'était scindée près de vingt ans auparavant en deux branches allemandes, séparées l'une de l'autre par le rideau de fer. Dans *Shakespeare eine Differenz (Shakespeare une différence, 1988)* Müller choisit délibérément d'aller à l'encontre de la tradition de la réception germanique, affirmant ainsi : « Shakespeare est un secret, pourquoi serait-ce à moi de le trahir, à supposer que je le connaisse, et pourquoi dans ce Weimar

39 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, op. cit., p. 187.

40 Voir Dietrich Schwanitz, *Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei*, Frankfurt am Main, Eichborn, 1997.

41 Heiner Müller, *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing*, dans *La Mission. Souvenir d'une révolution*, trad. J. Jourdeuil, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 89-210, ici p. 117.

éloigné de Shakespeare⁴². » C'est cet éloignement ironique, prise de conscience lucide d'une tradition shakespearienne allemande dont le point de cristallisation avait été le classicisme weimarien de Goethe, qui autorise Müller et, sans doute à sa suite, d'autres auteurs de théâtre et metteurs en scène, à se saisir de nouveau de l'œuvre shakespearienne pour tenter d'en comprendre le secret.

⁴² Heiner Müller, *Shakespeare une différence*, dans Heiner Müller, *Anatomie Titus Fall of Rome*, trad. J.-P. Morel, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 119-125, ici p. 123.

BIBLIOGRAPHIE

BIRKNER, Nina, « *Hamlet* sur la scène allemande : l'apport de Friedrich Ludwig Schröder », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 147-164.

BRUFORD, Walter Horace, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London, Routledge & Kegan Paul, 1950.

DUMICHE, Béatrice, « La mise en scène d'*Hamlet* dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* : une critique de la théâtromanie », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 185-202.

FREUNDENSTEIN, Reinhold, *Der bestrafte Brudermord. Shakespeares « Hamlet » auf der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts*, Berlin, de Gruyter, 1958.

114

GOETHE, Johann Wolfgang, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* [1795-1796], trad. Blaise Briod, dans *Romans*, éd. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 353-1963.

—, *Shakespeare und kein Ende!* [1815], dans *Werke. Hamburger Ausgabe*, éd. Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, t. XII, 1998, p. 287-298.

GRABBE, Christian Dietrich, *Über die Shakespero-Manie* [1827], dans Hans Meyer (éd.), *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, Berlin, Rütten & Loening, 1956, t. II.2, p. 165-190.

GUNDOLF, Friedrich, *Shakespeare und der deutsche Geist* [1911], Godesberg, Küpper, 1947.

HABICHT, Werner, « Shakespeare und die Gründer », *Shakespeare-Jahrbuch*, vol. 136, 2000, p. 74-89.

HEEG, Günther, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Basel, Stroemfeld/Nexus, 2000.

HUESMANN, Heinrich, *Shakespeare-Inszenierungen unter Goethe in Weimar*, Wien, Böhlau, 1968.

JANSOHN, Christa (dir.), *Shakespeare unter den Deutschen*, Stuttgart, Steiner, 2015.

JOBEZ, Romain, « "Bodies that splatter" – Shakespeare sur la scène allemande de la première modernité », dans Kjerstin Aukrust et Charlotte Bouteille-Meister (dir.), *Corps sanglants, souffrants et macabres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 215-226.

—, « Itinérance du genre dramatique : les troupes ambulantes dans le Saint-Empire romain germanique à travers l'exemple des comédiens anglais », dans Loïc P. Guyon et Sylvie Requemora-Gros (dir.), *Voyage et théâtre*, Paris, PUPS, 2011, p. 325-340.

—, « L'héroïsme manqué d'August Wilhelm Iffland », dans Julie Anselmini et Olivier Bara (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 99-114.

- KREBS, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières, théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.
- LESSING, Gotthold Ephraïm, *Lettres sur la littérature moderne et l'art ancien* [1759], trad. G. Cottler, Paris, Hachette, 1876.
- , *Dramaturgie de Hambourg* [1767-1769], trad. J.-M. Valentin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- MARIE, Laurence, « Lectures allemandes et françaises de la théorie du jeu développée par Hamlet », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 133-146.
- MÜLLER, Heiner, *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing*, dans *La Mission. Souvenir d'une révolution*, trad. J. Jourdheuil, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 89-210.
- , *Shakespeare une différence*, dans *Anatomie Titus Fall of Rome*, trad. J.-P. Morel, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 119-125.
- PAULIN, Roger (dir.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 7-35.
- ROGER, Christine, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850. Propagation et assimilation de la référence étrangère*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 2008.
- SCHWANITZ, Dietrich, *Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei*, Frankfurt am Main, Eichborn, 1997.
- STELLMACHER, Wolfgang (éd.), *Auseinandersetzungen mit Shakespeare. Texte zur deutschen Shakespeare-Rezeption*, Berlin, Akademie Verlag, coll. « Deutsche Bibliothek », 1976.

NOTICE

Romain Jobez est maître de conférences HDR en Études théâtrales à l'université de Poitiers et professeur associé (*Privatdozent*) à l'Institut d'études théâtrales de l'université de Bochum. Ses recherches portent sur l'histoire du théâtre allemand, en particulier aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il est l'auteur de la monographie *Le Théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature* (Classiques Garnier, 2010).

RÉSUMÉ

116 La réception de l'œuvre de Shakespeare dans l'Allemagne des Lumières accompagne l'émergence d'une littérature théâtrale qui sert des ambitions culturelles nationales tout en tentant de se détacher du modèle français. Cette réception à forte teneur nationaliste n'est pas sans ambiguïtés puisqu'elle réécrit l'histoire du théâtre allemand en écartant des formes spectaculaires antérieures au modèle dramaturgique développé depuis le XVIII^e siècle. Elle culmine au début du XX^e siècle avec le livre de Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist* (*Shakespeare et l'esprit allemand*, 1911) qui procède d'une idéalisation de la figure du dramaturge britannique. Il faudra attendre la fin du XX^e siècle pour que Shakespeare soit de nouveau considéré comme un homme de théâtre à part entière.

MOTS-CLÉS

Goethe, Friedrich Gundolf, haine du théâtre, Lessing, Heiner Müller, nationalisme, Shakespeare, théâtre allemand

ABSTRACT

The reception of Shakespeare during the German Enlightenment was accompanied by the emergence of a dramatic literature which served national cultural ambitions while trying to distinguish itself from the French dramatic model. This highly nationalist reception is not unambiguous as it rewrites the history of the German theatre by excluding spectacular forms of theater which prevailed before the 18th century. It culminates at the beginning of the 20th century with Friedrich Gundolf's book, *Shakespeare und der deutsche Geist* (*Shakespeare and the German spirit*, 1911), which is an idealization of the figure of the British playwright. It is not until the end of the 20th century that Shakespeare will be again fully considered a man of the theatre.

KEYWORDS

Antitheatrical prejudice, German theater, Goethe, Friedrich Gundolf, Lessing, Heiner, Müller Nationalism, Shakespeare

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.)

