



La
de **Haine**
Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez
& François Lecercle (dir.)

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

Les études réunies en ce volume émanent d'un colloque tenu en Sorbonne en décembre 2015. Pour prendre la mesure de ces résistances, elles balisent un large empan chronologique (du XVII^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 : 979-10-231-0851-4

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-shakespeareienne 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.

Véronique Lochert
Université de Haute-Alsace

Aux sources de la bardolâtrie figure l'admiration fervente vouée à Shakespeare par le public féminin, ainsi décrite par Le Tourneur, qui s'inspire d'un poème déclamé par Garrick lors du jubilé de 1769 :

Ce sexe sensible et généreux, souvent plus équitable que le nôtre envers le mérite, et dont le cœur toujours plus près de la nature la sent et la juge mieux, ne fut point ingrat envers le Peintre charmant de l'intéressante et douce Desdémone, de la tendre Juliette, de la délicate Imogène, de la brillante Rosalinde, de l'infortunée Ophélie. Il avait tant de fois souri de plaisir à la naïve simplicité de Miranda, à l'agréable vivacité de Béatrice; tant de fois admiré la constance d'Hélène, la tendresse filiale de Cordelia; tant de mères s'étaient reconnues dans le cœur de Constance, que ce sexe reconnaissant rendit amour pour amour au poète qui avait si bien peint leurs vertus et exprimé avec tant de vérité les traits et les mouvements de leur âme¹.

Le goût des femmes pour l'œuvre shakespearienne, qui se manifeste dès 1736 par la création du Shakespeare Ladies Club, s'explique, selon ce passage, par sa riche galerie d'héroïnes, rendant hommage à la féminité sous toutes ses formes. Les qualificatifs retenus par Le Tourneur tendent cependant à présenter ces personnages comme le reflet d'un certain idéal féminin, dont l'historicité est manifeste bien qu'il soit donné pour universel.

Au sein de l'éloge de Shakespeare, qui se développe à partir du XVIII^e siècle, les personnages féminins font l'objet de jugements contrastés et de réinterprétations qui ne cessent de modifier leur visage et manifestent certains éléments de tension et de malaise dans la réception de Shakespeare. Au tableau élogieux brossé par Le Tourneur peut en effet être opposée une autre vision des héroïnes. Dans les comédies de la maturité, qui pourtant mettent en valeur leur habileté, elles finissent par se soumettre aux structures patriarcales à travers le mariage. Dans les tragédies, les femmes vertueuses sont généralement faibles et placées en position de victimes, tandis que les femmes fortes exercent une action maléfique et destructrice. Faut-il donc souligner la diversité

1 Préface de *Shakespeare traduit de l'anglais*, Paris, Veuve Duchesne, t. I, 1776, p. XVI-XVII.

et la complexité des personnages féminins de Shakespeare, comme l'a longtemps fait la critique, ou constater leur infériorité, aussi bien quantitative que qualitative, par rapport aux héros masculins, ainsi que leurs limites par rapport aux héroïnes d'autres dramaturges contemporains, comme y invite par exemple Phyllis Rackin²?

Des critiques formulées par certains théoriciens dès la seconde moitié du XVII^e siècle jusqu'aux courants critiques contemporains, en passant par les transformations apportées par les adaptations et les réécritures, l'histoire de la réception des héroïnes fait apparaître le rôle important joué par le genre dans la survie du théâtre de Shakespeare. Impliquant l'identité sexuelle et sociale des individus, la critique des héroïnes invite à une réflexion sur les rapports entre l'art et la vie, en interrogeant le statut du personnage dramatique, les liens unissant l'auteur et ses personnages, les effets produits par ces derniers sur le public et leur renouvellement à travers le temps.

196

SHAKESPEARE ENTRE FÉMININ ET MASCULIN

La 123^e lettre sociable de Margaret Cavendish (1664) est considérée comme le premier essai critique portant sur l'œuvre de Shakespeare. C'est donc une femme qui ouvre l'histoire de la critique shakespearienne et, qui plus est, avec un éloge des personnages féminins. La duchesse de Newcastle est en effet la première à louer l'art de la caractérisation dont fait preuve Shakespeare :

on pourrait croire que cet homme a été métamorphosé en femme, car qui saurait mieux que lui décrire Cléopâtre, ainsi que de nombreuses autres femmes de son invention, comme Nan Page, Mme Page, Mme Ford, la servante du docteur, Béatrice, Mme Quickly, Doll Tearsheet et d'autres, trop nombreuses pour être mentionnées³?

Dans ce passage, Margaret Cavendish met en valeur une héroïne tragique empruntée à l'histoire et dotée d'une forte personnalité, la reine Cléopâtre, et sept héroïnes fictives, qui appartiennent à l'univers réaliste de la comédie et sont caractérisées par leur indépendance : les joyeuses commères de Windsor, Mrs Page et Mrs Ford, auxquelles sont associées Anne Page et la servante du docteur, la tenancière de taverne Mrs Quickly et la prostituée Doll Tearsheet, qui apparaissent toutes deux dans la seconde partie de *Henry IV*, et Béatrice, l'héroïne de *Much ado about nothing*. Cette

2 Phyllis Rackin, *Shakespeare and Women*, Oxford, Oxford UP, 2005, p. 48.

3 « *One would think that he had been metamorphosed from a man to a woman, for who could describe Cleopatra better than he hath done, and many other females of his own creating, as Nan Page, Mrs. Page, Mrs. Ford, the Doctors Maid, Bettrice, Mrs. Quickly, Doll Tearsheet, and others, too many to relate* » (Margaret Cavendish, *CCXI Sociable Letters*, London, W. Wilson, 1664).

sélection paraît audacieuse par rapport aux préférences exprimées par les critiques postérieurs. À partir de la seconde moitié du xvii^e siècle, la tragédie préfère en effet les victimes souffrantes aux fortes femmes comme Cléopâtre. Il est à ce titre révélateur que le premier rôle joué par une actrice sur une scène professionnelle après la réouverture des théâtres en 1660 soit celui de Desdémone⁴. C'est également Desdémone qui est citée par Dryden, aux côtés de Juliette, pour illustrer le talent de Shakespeare à représenter l'amour⁵. Au xviii^e siècle, le personnage de Doll Tearsheet scandalise au plus haut point Elizabeth Montagu, qui défend pourtant avec ardeur Shakespeare contre Voltaire :

Chaque scène dans laquelle apparaît Doll Tearsheet est indécente et, de ce fait, non seulement indéfendable, mais inexcusable. Il y a des raffinements de bienséance à certaines époques, qui sont inconnus à d'autres, mais tout ce qui est immoral encourt le même blâme à toutes les époques et tout ce qui approche de l'obscénité est une faute qui ne peut être rachetée par un trait d'esprit ni excusée par la barbarie ou la corruption des temps⁶.

Malgré l'universalisme moral revendiqué par Elizabeth Montagu, l'écart entre son appréciation et celle de Margaret Cavendish un siècle plus tôt suffit à démontrer la relativité des normes à l'aune desquelles sont jugés les personnages de Shakespeare.

La lettre de Margaret Cavendish souligne aussi le lien établi entre les héroïnes et leur créateur, en associant le génie shakespearien à l'art de la métamorphose. Le caractère universel de l'œuvre de Shakespeare, « peintre de l'humanité » qui sut « embrasser tout le genre humain »⁷, repose ainsi sur une part de féminité⁸. Au xx^e siècle, Virginia Woolf voit ainsi en Shakespeare le premier exemple de l'esprit androgyne du grand artiste⁹. Mais pour John Dryden, l'universalité de Shakespeare repose

4 Voir Fiona Ritchie, *Women and Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge UP, 2014, p. 3-9.

5 John Dryden, préface de *Troilus and Cressida*, London, Jacob Tonson, 1679, n.p.

6 « *Every scene in which Doll Tearsheet appears, is indecent, and therefore not only indefensible but inexcusable. There are delicacies of decorum in one age unknown to another age; but whatever is immoral, is equally blameable in all ages, and every approach to obscenity is an offence for which wit cannot atone, nor the barbarity or the corruption of the times excuse.* » (*An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare, compared with the Greek and French Dramatic Poets* [1769], London, R. Priestley, 1810, p. 105.)

7 Formules récurrentes dans les préfaces aux éditions de Shakespeare : Le Tourneur, Préface de *Shakespeare traduit de l'anglais, op. cit.*, p. lxxv.

8 Cette féminité, qui se caractérise notamment par le primat de la nature par rapport à l'art, est ce qui permet à certaines femmes dramaturges de le prendre pour modèle. Voir Aphra Behn, préface de *The Dutch Lover*, London, Thomas Dring, 1673.

9 « *In fact one goes back to Shakespeare's mind as the type of the androgynous, of the man-womanly mind.* » (*A Room's of One's Own*, éd. Susan Gubar, New York, Harcourt, 2005, p. 97.)

au contraire sur sa masculinité, comme il le démontre à travers une comparaison entre Fletcher, dramaturge du féminin et de l'amour, et Shakespeare, qui dépasse ces limites :

La différence entre les intrigues de Shakespeare et celles de Fletcher semble être la suivante : Shakespeare suscite généralement plus de terreur et Fletcher plus de compassion, car le premier possède un génie plus masculin, plus audacieux et plus fougueux et le second un génie plus doux et féminin. [...] Shakespeare a un esprit universel, qui embrasse tous les personnages et toutes les passions ; Fletcher un esprit plus restreint et limité¹⁰.

198 Après plus de deux siècles et demi de célébration de la féminité de ses héroïnes, la masculinité de Shakespeare est à nouveau soulignée au début du xx^e siècle pour dénoncer, de manière beaucoup plus agressive, les limites inhérentes à toute représentation des femmes dans son œuvre. Dans le contexte de l'affirmation croissante des femmes dans le domaine littéraire, l'appartenance de Shakespeare au sexe masculin condamne ses personnages à n'être que le reflet de ses propres fantasmes : « Il n'y a de réalité dans aucune des femmes de Shakespeare. Elles plaisent aux hommes parce qu'elles montrent les femmes comme les voient les hommes¹¹. » De tels reproches réapparaissent dans la critique féministe des années 1970, à commencer par l'ouvrage fondateur de Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), où les héroïnes monstrueuses que sont Lady Macbeth, Regan et Goneril sont présentées comme l'incarnation des angoisses suscitées par la femme dans la psyché masculine¹². Plus récemment et dans un autre esprit, David Mann s'appuie sur des considérations concrètes, ancrées dans le contexte historique, pour affirmer à son tour le caractère profondément masculin du théâtre shakespearien, écrit par un homme pour des

10 « *The difference between Shakespeare and Fletcher in their plotting seems to be this; that Shakespeare generally moves more terror, and Fletcher more compassion: For the first had a more masculine, a bolder and more fiery genius; the second a more soft and womanish. [...] Shakespeare has an universal mind, which comprehended all characters and passions; Fletcher a more confined and limited.* » (Préface de *Troilus and Cressida*, op. cit., n.p.)

11 « *There is no reality in any of Shakespeare's women. They please men because they show women as men see them.* » (Dorothy Richardson, *Miriam* [1910], cité par Marianne Novy, « Women's re-visions of Shakespeare 1664-1988 », dans Marianne Novy [dir.], *Women's Re-Visions of Shakespeare. On Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Eliot, and Others*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1990, p. 8.)

12 Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Bloomington, Indiana UP, 1979, p. 34. La « *“distorted masculine view” school* » est dénoncée dans les études shakespeariennes par Lisa Jardine (*Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, The Harvester Press, 1983, p. 6).

acteurs masculins, à destination d'un public dominé par les hommes : sur cette « *all-male stage* », les héroïnes ne sont que « des constructions didactiques encourageant une représentation irréaliste des femmes¹³ ».

Ce premier parcours rapide à travers la réception de Shakespeare nous a menés de sa féminité à sa masculinité, mais aussi de la masculinité comme signe de l'universel à la masculinité comme signe de la partialité. Le « trouble dans le genre » qui caractérise la réception de Shakespeare prouve que ses pièces résistent à la binarité simpliste du système des genres. L'aporie à laquelle mènent les considérations sur le genre de l'auteur – qui pourraient conduire, en les poussant à l'extrême, à l'hypothèse que Shakespeare serait une femme – révèle que la signification des héroïnes est moins à chercher du côté de la personnalité de leur créateur que de celui des multiples facettes de leur réception.

LA CRITIQUE DES HÉROÏNES, ENTRE AMOUR ET HAINE

La réception des personnages féminins créés par Shakespeare est caractérisée par le conflit, comme le soulignent Samuel Coleridge et Anna Jameson au XIX^e siècle :

Les personnages de Shakespeare, comme ceux de la vraie vie, sont très souvent incompris et ils sont presque toujours compris différemment par différentes personnes¹⁴.

Nous entendons les hommes et les femmes créés par Shakespeare faire l'objet de discussions, d'éloge et de blâme, susciter l'amour et la haine, comme s'il s'agissait d'êtres humains réels¹⁵.

13 « *didactic constructs urging unreal images of women* » (« Female Play-going and the Good Woman », *Early Theatre*, 10, 2007, p. 56). Voir aussi, du même auteur, *Shakespeare's Women. Performance and Conception*, Cambridge, Cambridge UP, 2012.

14 « *Shakespeare's characters, like those in real life, are very commonly misunderstood, and almost always understood by different persons in different ways.* » (Samuel Taylor Coleridge, *Essays and Lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatists* [1811-1812], London/New York, J. M. Dent and Sons/E. P. Dutton, 1914, p. 55.)

15 « *We hear Shakespeare's men and women discussed, praised and dispraised, liked and disliked, as real human beings.* » (Anna Murphy Jameson, *Characteristics of Women. Moral, Poetical and Historical* [1858], édité sous le titre *Shakespeare's Heroines* par Cheri L. Larsen Hoeckley, Peterborough [Canada], Broadview, 2005, p. 55.)

Coleridge et Jameson mettent en évidence une autre caractéristique de la réception de Shakespeare, qui est l'attention portée aux personnages¹⁶. Considérés comme « autant d'originaux qui ont une existence à part, comme les individus réels de la société¹⁷ », les personnages shakespeariens invitent à l'établissement de liens entre fiction et réalité et à la formulation de jugements moraux. La critique des héroïnes prend ainsi l'allure d'un vaste procès, où plaidoyers et réquisitoires se répondent à travers les siècles¹⁸, et où se mêlent des arguments d'ordre littéraire, moral et politique.

Manquements au *decorum*

200 Lorsque la critique dramatique se développe en Angleterre dans la seconde moitié du XVII^e siècle, elle est fortement influencée par la théorie classique française et accorde une grande importance au respect du *decorum* et à la justice poétique. Les manquements de Shakespeare à ces principes sont nombreux, comme le soulignent principalement Thomas Rymer, mais aussi John Dryden et John Dennis¹⁹. Dans le chapitre qu'il consacre à *Othello* dans *A Short View of Tragedy* (1693), Rymer attaque avec virulence le personnage de Desdémone, qui déroge à son rang, manque de cohérence et dont la mort tragique n'est porteuse d'aucune leçon. Alors que Shakespeare l'a faite « fille de sénateur », « noble dame vénitienne », Desdémone se comporte, selon Rymer, plus mal qu'une femme de chambre ou une cuisinière²⁰. L'insuffisante préparation de son mariage et le manque de motivation de ses actions le conduisent à dénoncer sa bêtise : Desdémone est une idiote (« *fool* », « *silly* ») qui paie trop cher ses erreurs. Comparant

16 Dès ses débuts, la réception critique de Shakespeare a souligné la puissance de ses personnages, conduisant ainsi à un déplacement de la priorité accordée par Aristote à l'action vers l'analyse des caractères. L'intérêt pour les personnages et la résonance de l'œuvre dans l'expérience vécue caractérisent précisément la critique féminine, telle qu'elle se développe à l'époque victorienne. Bien qu'il ait été jugé dépassé dans les années 1970, le *character criticism* suscite aujourd'hui un regain d'intérêt. Dépassant le conflit entre poststructuralisme et analyse psychologique pour analyser l'émergence de la subjectivité en lien avec la définition du genre, des ouvrages comme ceux de Lori Leigh (*Shakespeare and the Embodied Heroine. Staging Female Characters in the Late Plays and Early Adaptations*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2014) et de Sarah Johnson (*Staging Women and the Soul-Body Dynamic in Early Modern England*, Farnham, Ashgate, 2014) poursuivent d'une certaine manière la défense des héroïnes de Shakespeare, comme de leurs premières réceptrices.

17 Le Tourneur, Préface de *Shakespeare traduit de l'anglais*, op. cit., p. LXXXVI.

18 Comme le suggère par exemple le titre de l'article de Stephen Reid, « In Defense of Regan and Goneril », *American Imago*, n° 27, 1970, p. 226-244.

19 Voir Véronique Lochert, « Corneille contre Shakespeare : débats autour du modèle français dans la théorie dramatique anglaise (1674-1694) », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March (dir.), *Les Théâtres anglais et français au miroir l'un de l'autre (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, PUR, 2016, p. 39-51.

20 Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy* (1693), dans *The Critical Works of Thomas Rymer*, éd. Curt A. Zimansky, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1971, p. 144.

Shakespeare aux acteurs qui font jouer la Vierge Marie à une prostituée et aux peintres italiens qui la représentent sous les traits de leur maîtresse, Rymer déplore l'insuffisante idéalisation de ses héroïnes²¹.

Bassesse et obscénité sont les maîtres mots des jugements négatifs portés sur les héroïnes par une critique où le poétique est en fait peu distinct du moral. Dryden reproche lui aussi à Shakespeare d'avoir échoué à conférer grandeur et honneur à ses personnages féminins : « Applaudissons ses scènes d'amour, mais reconnaissons qu'il n'a saisi la grandeur ni la perfection de l'honneur dans aucun de ses rôles féminins²². » Pour Rymer, c'est en raison de sa visée éducative que la tragédie doit refléter l'idéal, et cet idéal, celui de la *good woman*, est lui-même défini en fonction des codes sociaux et des normes morales en vigueur. Les manquements au *decorum*, les atteintes à la vraisemblance et à la bienséance sont donc aussi des fautes morales, comme le montrent les critiques de Charlotte Lennox au XVIII^e siècle. Celle-ci blâme par exemple la déclaration soudaine faite par Olivia à Viola déguisée en page dans *Twelfth Night*, contraire à la réserve et à la modestie exigées par son sexe comme par son rang²³. Elle défend en revanche l'amour de Desdémone pour Othello contre les accusations de Rymer. Loin d'être une passion contre-nature ou l'expression d'une nature libidineuse, l'amour de Desdémone est motivé selon Lennox par l'admiration suscitée par la valeur d'Othello :

Le courage chez les hommes a toujours exercé un invincible charme sur les dames ;
Desdémone a admiré le Maure pour sa valeur, et le passage de l'admiration extrême à
l'amour est très aisé dans un esprit féminin²⁴.

Au XIX^e siècle, cette admiration cède la place à la compassion : pour Constance O'Brien, Desdémone ne tombe pas amoureuse d'Othello « pour l'avoir vu couronné de succès et triomphant, mais parce qu'il a tant souffert et qu'il a tant besoin

²¹ *Ibid.*, p. 169-170.

²² « *Let us applaud his scenes of love; but, let us confess that he understood not either greatness or perfect honour in the parts of any of his women.* » (John Dryden, *The Conquest of Granada*, « Defense of the epilogue: or an essay on the dramatic poetry of the last age » [1672], dans *Essays of John Dryden*, éd. W.P. Ker, Oxford, Clarendon Press, 1900, t. I, p. 177.)

²³ « *Then follows her sudden passion for the supposed youth, which is as suddenly declared, without any of those emotions that bashfulness, delicacy, and a desire of preserving the decorum her sex and birth oblige her to observe, must raise in the mind of a woman of honour.* » (Charlotte Ramsay Lennox, *Shakespeare Illustrated*, London, A. Millar, 1753, t. I, p. 246.)

²⁴ « *Courage in Men has always had an invincible Charm for the Ladies; Desdemona admired the Moor for his Valour, and the Transition from extreme Admiration to Love is very easy in a female Mind.* » (*Ibid.*, p. 131-132.)

d'elle²⁵ ». Dans les deux cas, la justification de l'héroïne repose sur une psychologie féminine donnée pour universelle. Motif récurrent dans l'analyse des personnages, l'éternel féminin guide aussi les réécritures aux XVII^e et XVIII^e siècles. Si Rymer dénonce l'insuffisante diversité des héroïnes shakespeariennes, qui se ressemblent toutes²⁶, l'uniformité est bien plus accentuée dans les adaptations, où la féminité l'emporte sur les autres éléments de caractérisation. Ainsi, dans *All for Love* de Dryden, Cléopâtre est moins une reine ou une Égyptienne qu'une femme, c'est-à-dire un être qui est mû par la passion, mais aussi qui aspire à s'accomplir en bonne épouse²⁷. La multiplication des personnages féminins, qui a tendance à atténuer la singularité des héroïnes, et la généralisation de la motivation amoureuse, qui devient le seul ressort de leur action, vont dans le même sens. Nahum Tate se félicite ainsi d'avoir rendu vraisemblable l'insoumission initiale de Cordelia en l'expliquant par l'amour qu'elle ressent pour Edgar, qu'il introduit dans son adaptation de *King Lear* en 1681²⁸.

202

Shakespeare, philosophe moral

Parallèlement au recul du rôle social attribué aux femmes, cantonnées à la sphère domestique, se confirme, du XVIII^e au XIX^e siècle, le caractère essentiellement moral de l'interprétation des héroïnes. Plus qu'un poète, Shakespeare apparaît comme un grand philosophe moral²⁹, et ses pièces deviennent, à l'époque victorienne, le support de l'éducation des jeunes filles. Plusieurs ouvrages sont alors consacrés aux héroïnes

25 « *There comes out the true woman's heart, not caring for Othello because she saw him successful and triumphant and prosperous, but because he had suffered so much and needed her so badly.* » (Constance O'Brien, « Shakspeare Talks with Uncritical People: Othello », *The Monthly Packet* [novembre 1891], cité par Mary Balestraci, *Victorian Voices: Gender Ideology and Shakespeare's Female Characters*, PhD, Northeastern University, Boston, 2012, p. 60.)

26 Portia « *is the own cousin german, of one piece, the very same impertinent silly flesh and blood with Desdemona* » (*A Short View of Tragedy*, éd. cit., p. 169). Les ressemblances entre les héroïnes sont aussi commentées, mais de manière positive, par Coleridge, pour lequel Shakespeare représente ainsi l'unité de la nature féminine (*Essays and Lectures on Shakespeare*, éd. cit., p. 68) et par William Richardson, selon qui elles manifestent l'uniformité de la condition féminine, subordonnée au pouvoir masculin (William Richardson, *On Shakespeare's Imitation of Female Characters* [1788], dans *Essays on Some of Shakespeare's Dramatic Characters to which is added an Essay on the Faults of Shakespeare*, London, J. Murray and S. Highley, 1797, p. 361-362).

27 Sur la transformation du personnage de Cléopâtre en « *stereotype of artless feminine helplessness* », voir Phyllis Rackin, *Shakespeare and Women*, op. cit., p. 117-120.

28 Sur les réécritures dont font l'objet les héroïnes shakespeariennes, voir Jean Marsden, « *Rewritten Women* », dans *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptations and Eighteenth-century Literary Theory*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995, p. 30-40 et Kristine Johanson, « *Women in and of the adaptations* », dans *Shakespeare Adaptations from the Early Eighteenth Century: Five Plays*, Lanham, Farleigh Dickinson UP, 2013, p. 20-24.

29 « *We are apt to consider Shakespeare only as a poet; but he is certainly one of the greatest moral philosophers that ever lived.* » (Elizabeth Montagu, *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare*, op. cit., p. 37.)

de Shakespeare par des femmes, auteurs, critiques ou actrices, qui poursuivent en elles l'essence de la féminité³⁰. Ces lectures, qui constituent une appropriation de l'œuvre shakespearienne, témoignent à la fois d'une vision conformiste du rôle de la femme dans la société et d'un certain désir d'émancipation. Au cœur de ces tensions se trouve l'évaluation de la force ou de la faiblesse des héroïnes. Dans les tragédies, la passivité d'Ophélie et de Desdémone, victimes innocentes et en quelque sorte collatérales d'une action opposant des hommes, est conforme à la conception de la femme de certains critiques. Coleridge loue ainsi en Ophélie la représentation d'une nature féminine guidée par le cœur plus que par la raison et définie par l'effacement. Il voit en elle la manifestation du « charme de Shakespeare qui construit le personnage féminin sur l'absence de caractéristique, de trait saillant³¹ ». La passivité d'Ophélie, et en particulier le silence qu'elle garde face à Hamlet sur la présence de son père dissimulé, apparaissent cependant comme des fautes aux yeux de nombreux critiques. Pour John Ruskin, qui valorise généralement les héroïnes de Shakespeare par rapport à leurs partenaires masculins, Ophélie est la « seule femme faible » de son théâtre³². Grace Latham regrette qu'elle manque de courage et de volonté et Madeleine Elliott considère qu'« il n'y a rien d'héroïque, rien de particulièrement attrayant dans son personnage³³ ». Pour Helena Faucit et Anna Jameson en revanche, Ophélie et Desdémone ne sont pas des personnages faibles. Elles incarnent au contraire le pouvoir propre aux femmes, qui repose sur la bonté et l'abnégation : « une telle faiblesse, je la nomme force, au sens le plus haut, le plus noble du terme, parce que le plus altruiste³⁴ ».

Le traitement des héroïnes actives de la comédie est également révélateur de l'importance de ces personnages pour la pensée du genre et la définition du féminin. Tout en valorisant l'esprit et l'habileté de ces personnages, les critiques ont à cœur d'écarter toute transgression des frontières entre féminin et masculin. Si l'indépendance, le mépris de l'amour et du mariage et la liberté d'expression sont des qualités plus adaptées à un personnage masculin qu'à un personnage féminin, comme

30 Voir Gail Marshall, *Shakespeare and Victorian Women*, Cambridge, Cambridge UP, 2009 et les ouvrages déjà cités de Marianne Novy (dir.), *Women's Re-Visions of Shakespeare*, et Mary Balestraci, *Victorian Voices*, op. cit.

31 « Note Shakespeare's charm of composing the female character by absence of characters, that is, marks and out-juttings » (Coleridge, *Essays and Lectures on Shakespeare*, éd. cit., p. 151).

32 John Ruskin, *Sesame and Lilies* (1865), dans *Essays: English and American*, New York, P.F. Collier & Son, coll. « The Harvard Classics », 1909-1914, t. 28.

33 « [T]here is nothing heroic, nothing particularly attractive in her character », cité par M. Balestraci, *Victorian Voices*, op. cit., p. 56.

34 « Such weakness I call strength, in the highest, most noble, because most self-forgetting sense of the word. » (Helena Faucit, *On Some of Shakespeare's Female Characters* [1885], Edinburgh/London, William Blackwood and Sons, 1904, p. 15.)

le souligne Jameson à propos de Béatrice³⁵, les talents trop « masculins » d'Isabelle dans *Measure for Measure* sont heureusement compensés par une grande douceur féminine, selon William Richardson³⁶. De même, l'androgynie potentielle de Rosalinde, dont Anna Jameson fait une « héroïne de l'intellect³⁷ », est systématiquement écartée en insistant sur la motivation exclusivement amoureuse de sa conduite et sur le mariage qui en est l'aboutissement. Tout en jouant un rôle important dans la promotion des héroïnes de Shakespeare, les critiques victoriennes ne remettent pas en question les normes rigides du genre, qui dominent à leur époque.

Haro sur le Barde patriarcal

Au ²⁰⁴ ^{xx}^e siècle, la confrontation se poursuit entre accusateurs et défenseurs de Shakespeare et de ses héroïnes, en prenant un tour plus politique. La vivacité des débats suscités par les pièces de Shakespeare postule en effet l'efficacité des textes littéraires sur leur public et de possibles répercussions de la fiction dramatique sur la vie sociale. Critique poétique, critique morale et critique politique se rejoignent ainsi pour mettre en garde contre les conséquences de la représentation des héroïnes shakespeariennes : au ^{xix}^e siècle, des personnages à la parole trop libre et au comportement indécent risquent d'exercer une mauvaise influence sur les jeunes filles ; au ^{xx}^e siècle, héroïnes maléfiques et héroïnes passives véhiculent une vision négative de la femme et contribuent à la domination masculine. À partir des années 1970 et du développement de la critique féministe, attaques et défenses des héroïnes se multiplient pour mettre en lumière la misogynie ordinaire ou le féminisme latent de l'auteur Shakespeare. Si la critique du « Barde patriarcal » repose chez Kathleen McLuskie sur l'analyse des structures dramatiques et de l'investissement émotionnel qu'elles impliquent³⁸, les personnages féminins, leur nature et leur destin, continuent d'être au cœur de la plupart des débats. À ceux qui constatent, de manière plus ou moins agressive, le sexisme du théâtre shakespearien et en proposent diverses explications (culturelle, matérielle,

35 « *the independence and gay indifference of temper, the laughing defiance of love and marriage, the satirical freedom of expression, common to both are more becoming to the masculine than to the feminine character.* » (A. Jameson, *Shakespeare's Heroines*, éd. cit., p. 112.)

36 « *Yet her abilities do not offend by appearing too masculine: they are mitigated and finely blended with female softness.* » (W. Richardson, *On Shakespeare's Imitation of Female Characters*, op. cit., p. 345.)

37 Anna Jameson répartit les héroïnes de Shakespeare en quatre catégories : « *characters of intellect* », « *characters of passion and imagination* », « *characters of the affections* », « *historical characters* ». L'ouvrage s'ouvre sur les héroïnes de l'intellect : Portia, Isabelle, Béatrice et Rosalinde.

38 Pour Kathleen McLuskie, être ému à la représentation de *King Lear* implique de se placer dans une position masculine (« *The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare. King Lear and Measure for Measure* », dans Jonathan Dollimore et Alan Sinfield [dir.], *Political Shakespeare. New Essays in cultural materialism*, Manchester, Manchester UP, 1985, p. 88-108).

psychanalytique...), s'opposent ceux qui mettent en valeur sa résistance aux structures patriarcales dominantes, en insistant notamment sur la complexité des héroïnes. Ainsi, à la réduction de Miranda, dans *The Tempest*, au statut de monnaie d'échange symbolique entre Prospero et Ferdinand, que dénoncent Lorie Leininger³⁹ et Jyotsna Singh⁴⁰, Jessica Slights oppose une approche morale redevable à Anna Jameson, qui considérerait Miranda comme « un être humain naturel et consistant⁴¹ », et met en relief l'indépendance de la jeune fille, mettant en question le pouvoir autocratique de son père, et le rôle actif qu'elle joue dans le choix de son mari⁴². De même, la noirceur de Regan et Goneril, qui incarnent le mal et le chaos dans *King Lear*, sans bénéficier du même développement et des mêmes excuses que le personnage d'Edmund, est nuancée par Cristina Alfar qui met en valeur la complexité de ces personnages, principalement blâmés selon elle pour leur transgression des normes du genre⁴³. Souvent rangé aux côtés de Regan et Goneril comme l'incarnation féminine du mal, le personnage de Lady Macbeth interroge également les rapports entre genre et pouvoir. Si la féminité est ce qui la sauve aux yeux d'Elizabeth Montagu⁴⁴, elle représente au contraire la limite du personnage pour certaines critiques féministes, qui considèrent Lady Macbeth comme l'illustration du cantonnement croissant des femmes à la sphère domestique au XVII^e siècle et de la faiblesse inhérente à la nature féminine⁴⁵.

La diversité des interprétations suscitées par les héroïnes shakespeariennes montre encore une fois que l'enjeu réside moins dans les convictions de l'auteur que dans les choix du critique. Le procès de Shakespeare et celui de ses héroïnes s'accompagnent ainsi logiquement du procès de la critique, en particulier de la critique masculine, accusée de refuser de donner le beau rôle aux femmes. Gilbert Cosulich reprochait en 1915 à John Ruskin sa galanterie, le conduisant selon lui à une valorisation exagérée

39 « The Miranda trap: sexism and racism in Shakespeare's *Tempest* », dans C.R. Swift Lenz, G. Greene et C.T. Neely (dir.), *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1983, p. 285-294.

40 « Caliban versus Miranda: race and gender conflicts in postcolonial rewritings of *The Tempest* », dans Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan et Dymna Callaghan (dir.), *Feminist readings of early modern culture. Emerging subjects*, Cambridge, Cambridge UP, 1996, p. 191-209.

41 « a consistent, natural, human being » (A. Jameson, *Shakespeare's Heroines*, éd. cit., p. 190).

42 Jessica Slights, « Rape and the Romanticization of Shakespeare's Miranda », *Studies in English Literature, 1500-1900*, n° 41, 2001, p. 357-379.

43 Cristina León Alfar, *Fantasies of Female Evil. The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy*, Newark, University of Delaware Press, 2003, p. 19.

44 « The difference between a mind naturally prone to evil, and a frail one warped by the violence of temptations, is delicately distinguished in *Macbeth and his wife*. » (E. Montagu, *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare*, op. cit., p. 182.)

45 Joan Larsen Klein, « Lady Macbeth: "Infirm of purpose" », dans *The Woman's Part*, op. cit., p. 240-255 et Phyllis Rackin, *Shakespeare and Women*, op. cit., p. 121-134.

des personnages féminins au détriment des héros masculins⁴⁶. Dans les années 1980, les critiques sont plus fréquemment accusés d'un sexisme latent, qui les conduit à privilégier les personnages et les enjeux masculins dans l'œuvre de Shakespeare. Pour Ann Thompson⁴⁷ comme pour la plupart des contributrices à l'ouvrage collectif *The Woman's Part*, il s'agit donc d'exprimer le potentiel signifiant d'héroïnes négligées et de déplacer le centre de gravité des pièces des relations entre hommes vers les relations entre hommes et femmes. Interprétation critique et réécriture se rejoignent parfois lorsque l'analyse du personnage aboutit à le récréer, comme l'avaient déjà fait certaines critiques victorienne, dotant les héroïnes shakespeariennes d'un passé et d'une existence extérieurs à la pièce. Lorie Leininger clôt ainsi son article dénonçant la marchandisation de la féminité illustrée par Miranda dans *The Tempest* en imaginant une autre Miranda, capable de joindre ses forces à celles de Caliban pour se révolter contre l'opresseur⁴⁸. Cette Miranda détachée de toute construction dramatique risque cependant d'être aussi décevante que la Desdémone dont Toni Morrison imagine en 2011 le dialogue *post mortem* avec sa nourrice africaine, dans un texte qui a été jugé trop didactique⁴⁹. En cherchant à affaiblir ou à renforcer le rôle des femmes, les adaptations de Shakespeare restent en deçà de l'œuvre originale, dont l'ambivalence et la complexité assurent la vitalité face aux attaques les plus agressives comme aux défenses les plus pernicieuses.

À travers les jugements portés sur les héroïnes se manifestent une série de tensions caractéristiques de la réception de l'œuvre shakespearienne. Une première tension concerne le particulier et le général : les héroïnes apparaissent tantôt comme des emblèmes de la condition féminine⁵⁰, tantôt comme des êtres singuliers, des « individus complets, dont les cœurs et les âmes s'ouvrent entièrement à nous⁵¹ ».

46 « Shakespeare's Heroes and Ruskin's Gallantry », *The English Journal*, 4/6, 1915, p. 383-386.

47 Ann Thompson, « Are There Any Women in *King Lear*? », dans Valerie Wayne (dir.), *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 117-128.

48 L. Leininger, « The Miranda trap: sexism and racism in Shakespeare's *Tempest* », dans *The Woman's Part*, *op. cit.*, p. 285-294.

49 Charles Holdefer, « *Desdemona* directed by Peter Sellars, Text by Toni Morrison, Music by Rokia Traoré », *Les Cahiers de La Licorne*, n°3, « Shakespeare en devenir », saison 2010-2011. Notons qu'en dotant Desdémone d'une nourrice africaine, Toni Morrison fait écho à une suggestion de Rymor, qui aurait souhaité un tel personnage afin de rendre plus vraisemblable l'attirance de Desdémone pour Othello (*A Short View of Tragedy*, éd. cit., p. 167).

50 Selon le principe formulé par Samuel Johnson : « a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species » (*Mr. Johnson's Preface to his Edition of Shakespeare's Plays*, London, J. et R. Tonson et alii, 1765, p. ix).

51 « They are complete individuals whose hearts and souls are laid open before us. » (A. Jameson, *Shakespeare's Heroines*, éd. cit., p. 55.)

Une seconde tension met aux prises le transitoire et l'universel, l'époque « barbare » de Shakespeare, souvent invoquée pour excuser ses fautes, et l'éternel féminin supposément incarné dans ses œuvres. Elle se manifeste aussi dans le conflit opposant au cours des années 1970 et 1980 le *New Historicism*, qui met Shakespeare à distance en le resituant dans son contexte, et la critique féministe, qui l'implique dans les luttes politiques contemporaines. L'hésitation entre le féminin et le masculin constitue une troisième oscillation, que nous avons évoquée à travers les fluctuations de la critique et des normes genrées, mais qui s'incarne aussi dans le corps des acteurs, les héroïnes étant jouées à l'origine par des *boy actors*, avant de permettre aux actrices de s'illustrer. La critique des héroïnes de Shakespeare s'inscrit ainsi pleinement dans le débat ininterrompu suscité par son théâtre, où s'expriment surtout l'amour, mais aussi la haine, que ce soit dans les modulations de l'éloge du Barde ou dans la confrontation directe avec celui qui peut incarner tantôt l'ignorance et tantôt le canon, tantôt le conservatisme et tantôt la subversion.

BIBLIOGRAPHIE

- BALESTRACI, Mary, *Victorian Voices: Gender Ideology and Shakespeare's Female Characters*, PhD, Northeastern University, Boston, 2012.
- BEHN, Aphra, préface de *The Dutch Lover*, London, Thomas Dring, 1673.
- CAVENDISH, Margaret, *CCXI Sociable Letters*, Londres, W. Wilson, 1664.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Essays and Lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatists* [1811-1812], London/New York, J. M. Dent and Sons/E. P. Dutton, 1914.
- COSULICH, Gilbert, « Shakespeare's Heroes and Ruskin's Gallantry », *The English Journal*, 4/6, 1915, p. 383-386.
- DRYDEN, John, préface de *Troilus and Cressida*, London, Jacob Tonson, 1679.
- , *The Conquest of Granada*, « Defense of the epilogue: or an essay on the dramatic poetry of the last age » (1672), dans *Essays of John Dryden*, éd. W.P. Ker, Oxford, Clarendon Press, 1900, t. I, p. 162-177.
- FAUCIT, Helena, *On Some of Shakespeare's Female Characters* (1885), Edinburgh/London, William Blackwood and Sons, 1904.
- GILBERT, Sandra et GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Bloomington, Indiana UP, 1979.
- HOLDEFER, Charles, « *Desdemona* directed by Peter Sellars, Text by Toni Morrison, Music by Rokia Traoré », *Les Cahiers de La Licorne*, n° 3, « Shakespeare en devenir », saison 2010-2011.
- JAMESON, Anna Murphy, *Characteristics of Women. Moral, Poetical and Historical* (1858); *Shakespeare's Heroines*, éd. Cheri L. Larsen Hoekley, Peterborough (Canada), Broadview, 2005.
- JARDINE, Lisa, *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, The Harvester Press, 1983.
- JOHANSON, Kristine, « Women in and of the adaptations », dans *Shakespeare Adaptations from the Early Eighteenth Century: Five Plays*, Lanham, Farleigh Dickinson UP, 2013.
- JOHNSON, Samuel, *Mr. Johnson's Preface to his Edition of Shakespeare's Plays*, London, J. et R. Tonson *et alii*, 1765.
- JOHNSON, Sarah, *Staging Women and the Soul-Body Dynamic in Early Modern England*, Farnham, Ashgate, 2014.
- KLEIN, Joan Larsen, « Lady Macbeth: "Infirm of purpose" », dans C.R. Swift Lenz, G. Greene et C.T. Neely (dir.), *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1983, p. 240-255.
- LE TOURNEUR, Pierre, Préface de *Shakespeare traduit de l'anglais*, Paris, Veuve Duchesne, t. I, 1776.
- LEIGH, Lori, *Shakespeare and the Embodied Heroine. Staging Female Characters in the Late Plays and Early Adaptations*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

- LEININGER, Lorie, « The Miranda trap: sexism and racism in Shakespeare's *Tempest* », dans C.R. Swift Lenz, G. Greene et C.T. Neely (dir.), *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1983, p. 285-294.
- LENNOX, Charlotte Ramsay, *Shakespeare Illustrated*, London, A. Millar, 1753.
- LEÓN ALFAR, Cristina, *Fantasies of Female Evil. The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy*, Newark, University of Delaware Press, 2003.
- LOCHERT, Véronique, « Corneille contre Shakespeare : débats autour du modèle français dans la théorie dramatique anglaise (1674-1694) », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March (dir.), *Les Théâtres anglais et français au miroir l'un de l'autre (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, PUR, 2016, p. 39-51.
- MANN, David, « Female Play-going and the Good Woman », *Early Theatre*, 10, 2007, p. 51-70.
- , *Shakespeare's Women. Performance and Conception*, Cambridge, Cambridge UP, 2012.
- MARSDEN, Jean, *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptations and Eighteenth-century Literary Theory*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995.
- MARSHALL, Gail, *Shakespeare and Victorian Women*, Cambridge, Cambridge UP, 2009.
- MCLUSKIE, Kathleen, « The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare. *King Lear* and *Measure for Measure* », dans Jonathan Dollimore et Alan Sinfield (dir.), *Political Shakespeare. New Essays in cultural materialism*, Manchester, Manchester UP, 1985, p. 88-108.
- MONTAGU, Elizabeth, *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare, compared with the Greek and French Dramatic Poets* (1769), London, R. Priestley, 1810.
- NOVY, Marianne (dir.), *Women's Re-Visions of Shakespeare. On Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Eliot, and Others*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1990.
- RACKIN, Phyllis, *Shakespeare and Women*, Oxford, Oxford UP, 2005.
- REID, Stephen, « In Defense of Regan and Goneril », *American Imago*, n° 27, 1970, p. 226-244.
- RICHARDSON, William, *On Shakespeare's Imitation of Female Characters* [1788], dans *Essays on Some of Shakespeare's Dramatic Characters to which is added an Essay on the Faults of Shakespeare*, London, J. Murray and S. Highley, 1797.
- ITCHIE, Fiona, *Women and Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge UP, 2014.
- RUSKIN, John, *Sesame and Lilies* [1865], dans *Essays: English and American*, New York, P.F. Collier & Son, coll. « The Harvard Classics », 1909-1914, t. 28.
- RYMER, Thomas, *The Critical Works of Thomas Rymer*, éd. Curt A. Zimansky, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1971.
- SINGH, Jyotsna, « Caliban versus Miranda: race and gender conflicts in postcolonial rewritings of *The Tempest* », dans Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan et Dymphna Callaghan (dir.), *Feminist readings of early modern culture. Emerging subjects*, Cambridge, Cambridge UP, 1996, p. 191-209.

- SLIGHTS, Jessica, « Rape and the Romanticization of Shakespeare's Miranda », *Studies in English Literature, 1500-1900*, n° 41, 2001, p. 357-379.
- SWIFT LENZ, Carolyn Ruth, GREENE Gayle, et NEELY Carol Thomas (dir.), *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1983.
- THOMPSON, Ann, « Are There Any Women in *King Lear*? », dans Valerie Wayne (dir.), *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 117-128.
- WOOLF, Virginia, *A Room's of One's Own*, éd. Susan Gubar, New York, Harcourt, 2005.

NOTICE

Véronique Lochert est maître de conférences en littérature comparée à l'université de Haute-Alsace (Mulhouse) et membre de l'Institut universitaire de France. Spécialiste du théâtre européen de la première modernité, elle est l'auteur de *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles* (Droz, 2009) et a co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs (*Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, PUPS, 2010; *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales*, Éditions universitaires de Dijon, 2012; *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe*, Rodopi, 2012). Elle a coordonné, avec Marc Vuillermoz et Enrica Zanin, un ouvrage consacré au lexique du théâtre en France, Espagne et Italie: *Le Théâtre au miroir des langues*, à paraître en 2017. Ses recherches actuelles portent sur la réception et sur le public de théâtre, en particulier sur les spectatrices.

211

RÉSUMÉ

Parmi les aspects ne cessant d'appeler l'actualisation et de nourrir la controverse dans le théâtre de Shakespeare figurent ses personnages féminins. Conçus à une époque de transition, marquée par les progrès de la différence sexuelle et la séparation croissante des sphères publique et privée, ces personnages, originellement incarnés par des acteurs masculins, évoquent aussi bien l'impuissance et la fragilité des femmes, souvent placées en position de victimes dans les tragédies, que leur pouvoir et leur habileté, en particulier dans les comédies de la maturité. L'article envisage différentes formes du débat suscité par les héroïnes de Shakespeare en considérant les critiques formulées par certains théoriciens dès la seconde moitié du XVII^e siècle, les transformations apportées par les réécritures et les approches critiques récentes qui, du féminisme à l'historicisme, jettent des éclairages contrastés sur les personnages de Shakespeare, enrôlés dans différents types d'argumentation.

MOTS CLÉS

genre, histoire de la critique, histoire de la réception, personnages féminins, public féminin

ABSTRACT

Shakespeare's female characters are an aspect of his plays which never ceases to call for updating and to feed controversy. Created at a time of transition, characterized by a more vivid sense of sexual differences and an increasing separation of the public and private spheres, these characters, originally played by male actors, may evoke the helplessness and frailty of women, often placed in the position of victims in the tragedies, as well as their power and skill, especially in the mature comedies. The article studies the various debates engendered by Shakespeare's heroines. It considers the criticisms formulated by theoreticians as early as the second half of the seventeenth century; it examines the impact of the rewriting of the plays; and it surveys recent critical approaches, either feminist or historicist, which put Shakespeare's characters in very different light, by developing a host of arguments.

212

KEYWORDS

Female audience, female character, gender, history of criticism, history of reception

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.)

