



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 : 979-10-231-0856-9

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 Charette 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.

« OUR SHAKESPEARE... FOR HE IS ALL OF OURS, IS HE NOT? »
ENJEUX DU BARDICIDE FICTIONNEL DANS ANONYMOUS

Sébastien Lefait
Université Paris 8

Comment peut-on haïr Shakespeare? Cette question, en apparence rhétorique et destinée à décrédibiliser toute critique du Barde, rappelle que la mise à mal du consensus pose un problème de méthode. Pour être en mesure de haïr Shakespeare, il faut en effet inventer un moyen de le faire, tant il est vrai que la tendance est plutôt à l'idolâtrer. Dans cet article, je m'attarderai sur les modalités de la haine envers Shakespeare et sur les enjeux culturels qui lui sont liés. Pour ce faire, j'analyserai l'une des techniques les plus couramment employées pour exprimer l'exécration de Shakespeare : l'incarnation en avatar fictionnel d'un dramaturge devenu une abstraction. Le nom de Shakespeare étant de plus en plus communément associé à une construction culturelle, et de moins en moins à l'individu, il est en effet commode, pour exprimer ce sentiment intrinsèquement humain qu'est la haine, de l'adresser à un personnage nommé Shakespeare. Une telle méthode pose néanmoins certains problèmes, à commencer par cette confusion qui est faite entre l'homme et l'œuvre. S'y ajoute le mystère nimbant l'identité de *Shakespeare* et qui pose question quant à la nature même du sujet critiqué. Il en résulte une incertitude : en faisant porter la haine de *Shakespeare* sur un personnage de fiction, on risque de se tromper de cible. Mais si l'objet de la critique est ainsi évanescent, comment expliquer la recrudescence d'œuvres qui présentent le dénommé William Shakespeare sous un jour peu flatteur?

Pour comprendre ce phénomène, je considérerai l'approche émotionnelle de Shakespeare comme le symptôme d'un changement à l'œuvre dans son statut culturel. Ainsi, j'étudierai moins ce que signifie la haine vouée au dramaturge que l'intérêt de cette approche superficielle et les enjeux de politique culturelle qu'elle recouvre, pour reprendre l'expression de Kirwan¹. En effet, si ne pas aimer Shakespeare n'est peut-être qu'une question de goût, haïr et faire haïr Shakespeare *en personne* recouvre des enjeux qui dépassent de beaucoup l'opposition entre détestation et adoration. *Anonymous* (Roland Emmerich, 2011) permet d'identifier les enjeux en question. Dans ce film,

1 Peter Kirwan, « "You have no voice!": Constructing Reputation through Contemporaries in the Shakespeare Biopic », *Shakespeare Bulletin*, 32/1, 2014, p. 11-26, p. 11.

Shakespeare n'est qu'un prête-nom parfaitement stupide, alors que celui que le film présente comme le véritable auteur des œuvres, Edward de Vere, dix-septième comte d'Oxford, signe ses pièces du nom d'*Anonyme*, avant de se résigner à n'être que le nègre de *Shakespeare*. Il s'y voit contraint par les manœuvres de William Cecil puis de son fils Robert, ministres puritains de la reine Élisabeth qui exercent sur elle une influence considérable. Ils la poussent notamment à combattre l'art dramatique, tout en réprimant son goût prononcé pour ce dernier. Le théâtre est donc la pomme de discorde entre les Cecil et de Vere. Dès son plus jeune âge, cet acteur et auteur surdoué s'est aperçu du pouvoir qu'il possédait sur les spectateurs, y compris les plus puissants. Dans les premières séquences du film, de Vere séduit la reine par son art, avant de devenir son amant, s'attirant ainsi les foudres des Cecil. Par la suite, ces derniers tentent de censurer les œuvres de de Vere et le théâtre dans son ensemble au motif qu'il est jugé subversif.

278 C'est ce rapport paradoxal au pouvoir d'un de Vere adulé par la souveraine mais honni des Cecil qui le pousse à travailler dans l'anonymat et à faire endosser la paternité de ses œuvres au dénommé Shakespeare, représenté ici comme un acteur stupide et lubrique.

QUI EST/HAIT QUI? SHAKESPEARE, CIBLE ÉVANESCENTE

À la sortie du film, de nombreux universitaires ont crié au complot contre Shakespeare. Cette réaction est épidermique à bien des égards. En effet, si l'on considère que l'entité « Shakespeare » est aujourd'hui impersonnelle, la stratégie d'Emmerich devient un contresens culturel et historique. C'est ce qu'a relevé, entre autres, Donovan Sherman². Par ailleurs, le public traditionnel d'Emmerich n'est pas composé d'universitaires : la querelle *scientifique* entre stratfordiens et oxfordiens risque de ne pas l'intéresser³. En revanche, il est friand de blockbusters hollywoodiens, ceux-là mêmes que le réalisateur a l'habitude de pratiquer (*Independence Day*, *Godzilla*, *The Day After Tomorrow*⁴...).

2 Donovan Sherman, « Stages of Revision: Textuality, Performance, and History in *Anonymous* », *Literature/Film Quarterly*, 41/2, 2013, p. 129-142, ici p. 130.

3 Comme le rappelle Yan Brailowsky, « plus de soixante-dix candidats se disputent aujourd'hui l'honneur d'avoir écrit les œuvres de Shakespeare à la place de Shakespeare, et les "théories" destinées à étayer les droits de chacun d'entre eux mobilisent des trésors d'inventivité. » Face aux stratfordiens, pour qui le Shakespeare baptisé et enterré à Stratford-upon-Avon est bien l'auteur du corpus, on trouve en premier lieu les oxfordiens, pour qui le véritable auteur des pièces serait Edward de Vere, 17^e comte d'Oxford. (Yan Brailowsky, « Shakespeare, Molière et les autres : l'attribution d'auteur à l'heure du numérique », *Critique*, vol. 8, n° 819-820, 2015, p. 680-692, ici p. 682.) Voir aussi Dominique Goy-Blanquet et François Laroque (dir.), *Shakespeare, combien de prétendants ?*, Vincennes, Thierry Marchaise, 2016.

4 Richard Burt et Julian Yates pensent d'ailleurs qu'*Anonymous* est un film catastrophe, à l'instar d'autres films d'Emmerich (*What's the Worst Thing you can do to Shakespeare?*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 115).

Ce public n'est ni pour ni contre Shakespeare *a priori*, mais il est invité à se rendre dans les salles pour prendre part à une controverse mondiale. En fin stratège, Emmerich a en effet cultivé la polémique avec James Shapiro, auteur d'un ouvrage de référence sur la véritable identité de Shakespeare⁵, en tenant les propos suivants : « Les spécialistes de littérature sont d'une telle arrogance. Leur réaction, c'est de dire : "Shakespeare, nous, on connaît parce qu'on l'enseigne, alors fermez la⁶ !" » Si le réalisateur exprime de la haine dans son film, c'est donc moins envers Shakespeare qu'à l'encontre des shakespeariens, et cela dans un but moins académique que publicitaire.

Faut-il pour autant ne voir rien d'autre dans *Anonymous* qu'un énième blockbuster et accuser Emmerich de faire injure à Shakespeare en abordant la question de son identité à grand renfort de stratégies commerciales simplistes ? Ce serait là une autre erreur d'interprétation. Le film indique en effet par son titre même qu'il n'entend pas tant s'interroger sur le véritable nom de Shakespeare que sur la question de l'anonymat. C'est donc de cette notion-clé que le film tire son sens. D'autres que moi ont déjà proposé une telle lecture, à l'instar de Mark Anderson. Voix discordante parmi les critiques, Anderson souligne en effet que le film s'écartait fréquemment de la thèse oxfordienne comme de celle des stratfordiens⁷. De fait, la manière dont le film présente la théorie oxfordienne est si proche de la caricature qu'il est difficile de soupçonner que John Orloff, le scénariste d'*Anonymous*, ait pu avoir ici l'intention de propager la théorie oxfordienne. À mesure que se déroule une intrigue qui emmêle l'écheveau bien plus que de le démêler, on s'aperçoit en effet que le film privilégie, non pas l'existence du dramaturge, mais ses œuvres. L'approche en apparaît dès lors moins polémique : au sujet des pièces, il n'existe pas de désaccord entre oxfordiens et stratfordiens⁸. Ici, ce sont elles qui motivent l'intrigue, à condition de considérer *Anonymous* comme une adaptation novatrice, quoique parcellaire, du corpus⁹. Le film distingue clairement, d'une part, la biographie de Shakespeare – peu fiable et instable – et, d'autre part, ses œuvres, qui sont la preuve tangible de son existence¹⁰. Il importe

5 James S. Shapiro, *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?*, New York, Simon & Schuster, 2010.

6 « There's just this arrogance of the literary establishment to say: "We know it, we teach it, so shut the f___ up" » (Youyoung Lee, « Q&A with Anonymous Director Roland Emmerich », *Huffington Post*, mis en ligne le 27 octobre 2011, consulté le 22 mai 2016 (je traduis).

7 Mark Anderson, « Shakespeare » by Another Name: *The Life of Edward de Vere, Earl of Oxford, The Man who was Shakespeare*, New York, Gotham Books, 2005, p. 422.

8 Richard Burt, Julian Yates, *What's the Worst Thing you can do to Shakespeare?*, op. cit.

9 Voir Sébastien Lefait, « Irreverence as Fidelity?: Adapting Shakespearean Reflexivity in *Anonymous* (Emmerich 2011) », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 17, n° 2, 2015, p. 241-263.

10 Comme le rappelle Simon During, Shakespeare résulte de son œuvre bien plus qu'il n'en est l'origine (*Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*, London, Routledge, 1992, p. 212).

donc peu que les pièces aient été écrites par Shakespeare ou par quelqu'un d'autre : faute d'un accès aux textes, nous n'aurions jamais entendu parler de *Shakespeare*.

Néanmoins, réduire Shakespeare à l'anonymat n'est pas sans conséquences sur son œuvre qui se retrouve ici limitée à quelques traces iconiques. Dans *Anonymous*, les pièces font l'objet d'allusions qui servent à satisfaire la soif de référentialité des spectateurs postmodernes. Emmerich semble espérer que ces derniers sont effectivement capables d'identifier les pièces à travers quelques courts extraits. Et si bardicide il y a, alors le crime consiste à réduire une œuvre encyclopédique à sa plus simple expression. Cependant, la haine ne concerne ici qu'une seule des entités à laquelle on peut attribuer le nom de *Shakespeare*. Le film vise une cible qui sans cesse lui échappe. Son point de vue sur la controverse rejoint celui d'une Marjorie Garber : le simple fait de se poser la question « Qui est Shakespeare ? » est un problème en soi. Or, ce problème n'existe qu'à partir du moment où l'on se pose, avec Michel Foucault, une autre question plus vaste : « Qu'est-ce qu'un auteur¹¹ ? »

280

Pour donner une place centrale à cette question, Emmerich met à profit l'absence de preuve irréfutable de l'identité du Barde. Plutôt qu'un élément factuel, dont il faudrait s'accommoder, c'est justement ce même vide qui devient le nœud de l'intrigue. En effet, il s'agit moins ici de prouver que de Vere était le vrai Shakespeare – il s'agit d'une simple hypothèse de départ – que d'exploiter le potentiel narratif du mystère shakespearien en proposant aux spectateurs un *howroteit* construit sur le modèle du *whodunnit*¹². Dès le départ, *Anonymous* se présente comme une adaptation de la théorie oxfordienne. Le film s'ouvre sur une vue plongeante de Broadway et de ses théâtres avant de s'engouffrer dans l'un d'entre eux, où l'on s'apprête à jouer une pièce intitulée *Anonymous*. Celle-ci débute par un prologue, dit par Derek Jacobi, qui a pour vocation de présenter aux spectateurs – ceux du théâtre se mêlant ici à ceux du film – le contenu de la pièce qui va suivre, et donc du film dans lequel elle est insérée¹³. Jacobi, qui est lui-même un défenseur invétéré de la théorie oxfordienne, y présente ce qui suit comme la représentation d'une fiction sur la paternité des œuvres : l'intrigue du film n'est autre que cette même théorie oxfordienne, forte, au niveau narratif, de tous ses excès. N'en déplaise à Jacobi, cette théorie est en effet largement fictionnelle, en plus d'être une œuvre collective¹⁴. Puis la représentation commence et un montage subtil fait graduellement oublier le dispositif théâtral, permettant ainsi à

11 Marjorie B. Garber, *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York, Methuen, 1987, p. 4.

12 Richard Burt, Julian Yates, *What's the Worst Thing you can do to Shakespeare?*, op. cit., p. 116.

13 « *Anonymous Sc ript at IMSDb* », consulté le 26 octobre 2017.

14 Donovan Sherman, « Stages of Revision », art. cit., p. 129.

la pièce *Anonymous* de s'effacer devant le film qui nous est montré¹⁵. Ce n'est qu'à la toute fin qu'on retrouvera le lieu initial de la représentation et que Jacobi refermera l'intrigue par un épilogue adressé à l'auditoire. Il ressort de cet enchâssement une prise de position particulière sur l'identité de Shakespeare. En effet, le prologue qui encadre l'intrigue fait du mystère shakespearien une histoire inventée, œuvre d'un dramaturge dont on ne sait pas *non plus* le nom. L'anonymat est ainsi bien *gardé*¹⁶. Quant à l'épilogue, il ne prétend pas avoir prouvé l'hypothèse de Vere, mais il fait l'éloge du dramaturge pour son universalité et son intemporalité, qualités compatibles avec l'anonymat¹⁷.

La partie centrale du film renforce la prévalence de l'anonymat sur l'identité en montrant comment les manigances des Cecil ont contraint de Vere à ne pas signer ses œuvres de son nom¹⁸. Vu sous cet angle, l'anonymat s'avère un atout, puisqu'il a permis aux pièces d'être préservées¹⁹. Mis en exergue, le statut d'auteur anonyme fait également apparaître les œuvres comme des pamphlets trop critiques envers le pouvoir pour que leur auteur puisse en assumer la paternité. Il en va de même pour le film d'Emmerich, qui préfère rejeter la faute des théories anti-stratfordiennes sur leurs auteurs et mettre à profit la polémique sans en assumer pleinement la responsabilité.

Cependant, *Anonymous* ne se contente pas de faire figurer son Shakespeare sous une seule forme. L'anonymat du dramaturge cache en effet des intervenants multiples, contribuant à constituer l'entité *Shakespeare*. Cela confirme qu'une lecture du film qui serait faite exclusivement en termes de haine est forcément partielle, voire erronée. De prime abord, le film présente *Shakespeare* comme un mauvais acteur qui abuse de la boisson et que siffle le public, et en fait de cette manière un objet de haine. Cependant, c'est pour nous apprendre ensuite que cet individu n'est pas le véritable auteur des pièces. Le « vrai Shakespeare », de Vere, est présenté sous un jour infiniment plus positif. L'éclatement de *Shakespeare* entre des incarnations multiples, et parfois contradictoires

15 *Ibid.*, p. 133-134.

16 Voir Richard Burt, Julian Yates, *What's the Worst Thing you can do to Shakespeare?*, *op. cit.*, p. 133.

17 « *And so... though our story is finished, our poet's is not. For his monument is ever-living, made not of stone but of verse, and it shall be remembered, as long as words are made of breath and breath of life.* » (John Orloff, « *Anonymous Script at IMSDb* », art. cit., p. 142). Il s'agit ici d'une paraphrase du poème de Ben Jonson dans la première édition de l'in-folio.

18 Véronique Lochert dresse la liste des raisons qui pouvaient, à l'époque de Shakespeare, pousser ou contraindre les auteurs à garder l'anonymat (« L'anonymat de l'auteur au théâtre : création collective et stratégies éditoriales », *Littératures classiques*, vol. 80, n° 1, 2013, p. 105).

19 Selon Robert Geal, c'est la notion d'*auteurité* (authorship) qui constitue le sujet et l'enjeu du film (« Suturing the Action to the Word: Shakespearean Enunciation and Cinema's "Reality-Effect" in *Shakespeare in Love and Anonymous* », *Literature Film Quarterly*, 42/2, 2014, p. 438-450, p. 443).

entre elles, permet ainsi, en accord avec les enjeux de l'époque prémoderne, de donner un angle plus politique à la manière d'envisager la notion d'auteur²⁰.

SHAKESPEARE POLITIQUE VS SHAKESPEARE ROMANTIQUE

L'hypothèse fantasque développée dans *Anonymous* suscite une interrogation sur ce qu'implique le fait d'avoir à choisir entre plusieurs Shakespeare. Le film en comprend au moins deux : de Vere, le « véritable » auteur des œuvres, et Shakespeare, acteur ivrogne et cabotin, qui n'a donc littéralement de Shakespeare que le nom. Un tel non-sens vise à rappeler que le mot *Shakespeare* est souvent employé comme métonymie d'une œuvre. De ce point de vue, le Shakespeare le plus fidèle du film est de Vere. Le procédé souligne également combien le nom de de Vere tient aujourd'hui de l'antonimase.

282 Shakespeare est devenu une valeur malléable, notamment sous sa forme adjectivale, utilisée pour désigner des personnages, des œuvres ou des situations bien différentes les unes des autres. Ainsi, le Shakespeare imbécile d'*Anonymous* choque avant tout parce qu'il n'a rien de shakespearien, même comme personnage comique²¹. La présentation d'un Shakespeare kaléidoscopique permet ainsi d'en évoquer certains aspects contradictoires et de reprendre la controverse autour de l'identité du dramaturge. Le film illustre par exemple l'idée qu'un Shakespeare d'origine modeste et provinciale ne pouvait posséder le savoir que les pièces mettent en évidence²². Plutôt que de prétendre trancher le débat, *Anonymous* met des hypothèses en présence, en faisant se confronter un Shakespeare acteur d'origine populaire et un autre Shakespeare auteur appartenant à la haute aristocratie, cela entre autres personnages associés à la figure du dramaturge de manière plus lointaine.

Or le seul *Shakespeare* à être explicitement dénigré ici est l'ignare grandiloquent – et hyperbolique – qui porte ce nom. À travers lui, une certaine manière de représenter Shakespeare à l'écran est critiquée : celle de *Shakespeare in Love* (1998), où le dramaturge apparaît sous un jour mièvre et romantique. L'allusion parodique au film de John Madden est constante dans *Anonymous*. Dès le début, Emmerich place son film en regard de *Shakespeare in Love* pour mieux s'opposer à la vision que ce dernier donne de l'auteur. Au début, l'écrivain Ben Jonson est soumis à la torture

20 Donovan Sherman, « Stages of Revision », art. cit., p. 139.

21 Burt et Yates notent d'ailleurs que, dans le film, les textes écrits par de Vere ne portent pas son nom, alors que les pièces qui portent le nom de Shakespeare n'ont pas été écrites par ce dernier, qu'*Anonymous* décrit comme illettré (*What's the Worst Thing you can do to Shakespeare?., op. cit., p. 124*).

22 James S. Shapiro, *Contested Will, op. cit., p. 5*.

parce qu'il refuse de révéler à Robert Cecil où il a caché les œuvres de Shakespeare qu'il ira ensuite récupérer sous la scène d'un théâtre du Globe en proie aux flammes. Cette séquence initiale rappelle évidemment celle de *Shakespeare in Love*, où Henslowe subit le même traitement, mais de la part de ses créanciers. La parodie devient évidente dans le plan où Shakespeare se jette dans la foule tel une star du rock et où est critiqué le Shakespeare *glamour* de *Shakespeare in Love*, rouage d'une machine à récolter des Oscars. Couronné de succès pour une pièce qu'un autre que lui a écrite, Shakespeare se lance alors dans un monologue qui se moque des discours de réception des cérémonies hollywoodiennes. Jusque dans les à-côtés du monde du spectacle, Shakespeare se montre incapable de donner le change en tant que véritable figure de l'auteur. Par ce parallèle, Emmerich entend montrer qu'un Shakespeare asservi aux règles de la comédie romantique comme à celles du show-business ne peut être qu'un Shakespeare de pacotille²³.

Ces multiples incarnations, y compris référentielles, font de *Shakespeare* une entité polymorphe, où se mêlent l'homme, l'œuvre et le legs culturel de cette dernière représenté par l'intermédiaire de ses adaptations²⁴. Au sens stylistique du terme, *Shakespeare* est ici la personnification d'une abstraction²⁵ : il désigne l'auteur encore privé de statut et donc réduit à la dispersion. Ainsi que l'a montré Alan Sinfield, l'époque prémoderne voit en effet émerger la « fonction-auteur » qui s'incarne par définition en diverses entités remplissant le rôle qui ne sera associé à « l'auteur » que bien plus tard²⁶. De ce point de vue, le personnage éponyme de *Shakespeare in Love*, auteur à succès d'une société élisabéthaine présentée comme proto-hollywoodienne, est un contresens auquel le de Vere d'*Anonymous* apparaît comme diamétralement opposé, ne serait-ce que parce qu'il n'écrit pas pour de l'argent. À l'inverse d'un *Shakespeare in Love*, comédie qui limite la portée polémique de la biographie shakespearienne à une critique du mariage arrangé et réduit le caractère sulfureux ou subversif du théâtre, *Anonymous* propose un angle politique, où l'art dramatique s'inscrit dans le cadre d'une lutte collective menée contre les dirigeants du royaume.

Comme le film le montre avec insistance, le problème de l'auteur consiste avant tout à conserver des textes menacés de destruction par le pouvoir. L'identité de l'auteur

23 Pour Judith Buchanan, le scénario est volontairement anachronique lorsque la foule réclame l'auteur suite à la première d'*Henry V* (*The Writer on Film: Screening Literary Authorship*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 19-20).

24 Marjorie B. Garber, *Shakespeare and Modern Culture*, 1^{re} éd., New York, Pantheon Books, 2008, p. xii.

25 Donovan Sherman, « Stages of Revision », art. cit., p. 130.

26 Alan Sinfield, *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism*, London/New York, Routledge, 2006, p. 13.

Shakespeare fait ainsi place à un problème plus épineux : celui de l'individu qui permet l'existence même, pour nous, des œuvres d'un dramaturge que, dans le film, les Cecil auront voulu faire taire. En effet, sans cette forme de résistance permise par la transmission d'un corpus de textes, les pièces auraient pu être à jamais perdues. Plus qu'une identité instable, le film présente donc une identité multiple, celle des dramaturges ayant contribué à la survie du théâtre, et donc de *Shakespeare* : Ben Jonson, mais également Christopher Marlowe, Thomas Nashe et Thomas Dekker, que l'on voit régulièrement apparaître ensemble dans le film²⁷.

284 À leur manière, ces personnages participent conjointement à la construction d'un auteur que l'on ne personnifie pas uniquement par commodité narrative : le procédé contribue également à rappeler que, comme le souligne Sherman, rien de ce qui touche au théâtre n'existe avant de *prendre corps*²⁸. Si l'on considère la distance possible entre les éditions des pièces de Shakespeare et ce qu'on peut imaginer du texte initial, faire figurer à l'écran les membres d'un *cercle shakespearien* prend tout son sens. Le film suggère ainsi, de manière provocatrice mais culturellement pertinente, que l'auteur Shakespeare ne peut être considéré comme une entité unique, mais plutôt comme une construction sommative de conditions *sine qua non*²⁹. S'il était resté *seul*, ses œuvres ne seraient peut-être jamais arrivées jusqu'à nous³⁰.

La haine de Shakespeare présentée dans le film est donc un sentiment ambigu. Parce qu'elle provient de conseillers occultes à la tête d'un système de surveillance généralisé, et parce que les Cecil sont évidemment ici les méchants de l'histoire, la figure du dramaturge, identifiée à de Vere, est adulée. Il n'en aurait pas été de même si les Cecil avaient dû prendre pour cible l'autre Shakespeare, présenté ici comme servile. L'anonymat est protecteur dans un contexte où le pouvoir cherche à nuire à la liberté artistique³¹. Arme contre la censure, il protège non pas un auteur, mais les dramaturges dans leur ensemble. Par ailleurs, en attribuant ses œuvres à un acteur de bas étage, de Vere détourne l'attention du pouvoir, et peut ainsi continuer à écrire loin de la rumeur.

Si l'on accepte de voir les choses sous cet angle, on conviendra qu'*Anonymous* fait l'éloge de l'art dramatique au détriment du nom de Shakespeare. Ce plaidoyer pour un théâtre politique passe par un nouveau regard sur la scène : celui que porte de Vere

27 Véronique Lochert, « L'anonymat de l'auteur au théâtre », art. cit., p. 110.

28 Donovan Sherman, « Stages of Revision », art. cit., p. 132-133.

29 Alan Sinfield, *Shakespeare, Authority, Sexuality, op. cit.*, p. 13.

30 C'est principalement grâce aux acteurs Heminges et Condell, comédiens du Roi, que l'œuvre complète – il y avait tout de même 19 pièces qui avaient été publiées sous forme d'in-quartos – nous est parvenue.

31 Véronique Lochert, « L'anonymat de l'auteur au théâtre », art. cit., p. 106.

lui-même, qui, tel le duc de *Mesure pour Mesure*, se mêle au public pour mieux observer les rouages du pouvoir en échappant à sa vigilance³². Le dispositif théâtral donne au dramaturge, puis au public auquel il la transmet, la possibilité d'une surveillance inversée, susceptible de devenir une véritable arme de résistance. Par ce regard neuf, la « fonction auteur » s'érige en contre-pouvoir : elle concentre les atouts d'un *Shakespeare* d'abord dispersé entre ses diverses identités et les divers passeurs de son œuvre. À de nombreux moments dans *Anonymous*, le dispositif du théâtre élisabéthain, qui invite les regards à converger vers la scène, produit une forme de contre surveillance. C'est le produit d'une inversion : objet de toutes les attentions, le spectacle se met à « regarder » en retour les spectateurs, sur lesquels il exerce alors une influence. Cette surveillance par le bas qui, depuis la scène, vise les gradins, s'oppose à celle des Cecil, dont la structure panoptique, plus traditionnelle, renforce la mainmise des puissants en accord avec les modalités de contrôle que le pouvoir exerçait sur les artistes à l'époque prémoderne³³. On peut le constater dès le début du film, dans une séquence où Marlowe, Nashe et Dekker assistent à la représentation d'*Every Man out of his Humour*, en présence de l'auteur Ben Jonson. Au cours du spectacle, il leur apparaît que même une comédie peut être considérée comme dangereuse pour les dirigeants du royaume. La pièce de Ben Jonson crée en effet un incident diplomatique en faisant d'un aristocrate présent dans la salle la risée du public. Dans un plan en contre-plongée où figurent, au premier plan, l'aristocrate visé par la pièce et, à l'arrière-plan, son avatar scénique, il est suggéré que ce regard démocratique est adressé par le peuple à ceux qui le dominent. En tant que tel, il est susceptible de déstabiliser les puissants, que le prisme de l'art dramatique fait apparaître au plus grand nombre dans tout leur ridicule. De Vere, qui assiste à cette représentation, ne manque pas de le remarquer, et d'attirer ainsi l'attention du spectateur sur ce pouvoir subversif du théâtre. S'ensuit un chaos généralisé jusqu'à l'intervention des gardes de Cecil qui arrêtent la pièce en déclarant qu'elle a été proclamée séditeuse. Les puissants craignent que l'art dramatique n'ouvre les yeux des spectateurs sur ce que sont et ce que font véritablement ceux qui les gouvernent. Moins qu'un auteur en particulier, c'est le théâtre qu'ils haïssent à travers ceux qui le pratiquent, pour la bonne raison qu'il opère une distorsion du réel susceptible de le montrer tel qu'il est véritablement et, par l'illusion, d'en révéler la face cachée. L'art dramatique s'affirme ainsi par le biais d'une critique du pouvoir. L'auteur fournit la preuve de son influence lorsque sa pièce parvient à décrédibiliser les puissants aux yeux

32 Voir Sébastien Lefait, « “Millions of false eyes / Are stuck upon thee.” The scope of surveillance in *Measure for Measure* », *Sillages critiques*, 15, « Actualité de *Measure for Measure* », 2013.

33 Alan Sinfield, *Shakespeare, Authority, Sexuality*, op. cit., p. 50.

du public. En gagnant le peuple à sa cause, il peut espérer exercer un jour son art sans la protection que procure l'anonymat³⁴.

De Vere lui-même utilise ensuite cette déformation « éclairante » du théâtre pour contrer les manigances des Cecil. Dans un premier temps, on le voit s'inspirer de William Cecil pour créer le personnage de Polonius dans *Hamlet* et faire en sorte que la ressemblance soit flagrante pour le public qui assiste à la première de la pièce. Polonius canalise alors la haine du peuple envers son *alter ego* réel : à la mort du personnage sur scène, le public réagit en souhaitant tout haut la mort de Cecil. Par la suite, *Anonymous* propose une relecture ouvertement fautive de la genèse de *Richard III*, en faisant de Richard de Gloucester l'image déformée, non plus de William, mais de Robert Cecil³⁵. De Vere utilise une fois de plus l'illusion théâtrale pour montrer au peuple un Cecil vil et retors, ce qu'il est effectivement dans le film. Parce qu'elle s'apparente à une forme de propagande contre le pouvoir en place, une telle manipulation des foules par le théâtre fait ironiquement référence à *Richard III*, pièce symptomatique d'une soumission de l'artiste à la famille régnante. Shakespeare y présente en effet Gloucester comme un Machiavel bossu pour indirectement faire l'éloge, avec le triomphe d'Henry Richmond, le futur Henri VII, des Tudors dont la troisième représentante est sur le trône au moment où la pièce historique est présentée au Théâtre³⁶. En évoquant ce précédent, Emmerich imagine un De Vere shakespearien dans son approche esthétique du réel. Le réalisateur plaide également pour son propre droit à déformer la biographie la plus communément admise du dramaturge, lequel n'hésitait pas à prendre lui-même de pareilles libertés avec l'histoire des grands hommes. Le film insiste ainsi sur une différence fondamentale : alors que De Vere entend s'opposer au pouvoir et défendre, plus encore que le théâtre, la « liberté d'expression », Shakespeare, quant à lui, se montrait plus conciliant, que ce fût envers la reine Élisabeth ou le roi Jacques I^{er}. Il en ressort que, même si une telle pratique était non seulement courante mais très vraisemblablement ressentie comme parfaitement légitime à l'époque³⁷, elle nous révèle un Shakespeare resté « complice des élites dirigeantes dans leurs efforts pour garder la société sous contrôle³⁸ ». Vu sous cet angle, *Anonymous* met au jour un aspect dérangeant de la figure shakespearienne, à savoir une forme de soumission

34 Selon Véronique Lochert, cette montée en puissance de l'auteur va de pair avec une régression des publications anonymes (« L'anonymat de l'auteur au théâtre », art. cit., p. 114).

35 Donovan Sherman, « Stages of Revision », art. cit., p. 136.

36 David Horspool, *Richard III: A Ruler and his Reputation*, New York, Bloomsbury Press, 2015, p. 253-254.

37 Donovan Sherman, « Stages of Revision », art. cit., p. 138.

38 « *Complicit with the attempts of the ruling elite to exert social control* » (Alan Sinfield, *Shakespeare, Authority, Sexuality, op. cit.*, p. 199 ; je traduis).

par apolitisme. Le film imagine ce que Shakespeare aurait pu être, s'il avait été plus « engagé » : en un mot, s'il avait été le de Vere du film plutôt que « notre Shakespeare ».

POUR UN SHAKESPEARE ANONYME ET COLLECTIF

L'intention pourrait sembler louable : le film rappelle que l'art peut éduquer les foules et promouvoir la démocratie. Cette approche pose cependant un problème fondamental. En imaginant un Shakespeare activiste politique, Roland Emmerich en fait un artiste populiste, dont l'échec est finalement cuisant. Le but de l'intrigue n'était donc pas de ternir une version de Shakespeare pour en glorifier une autre. Il s'agissait surtout d'en remodeler la figure pour l'adapter aux préoccupations du public actuel. Faire de Shakespeare un artiste qui manipule le peuple participe d'une démarche démagogique s'appuyant sur la popularité des théories du complot, en particulier celles que les véhiculent le cinéma et la télévision aux États-Unis³⁹. C'est d'ailleurs à cette utilisation d'une atmosphère complotiste commune au film et à ses spectateurs que James Shapiro attribue le relatif succès du film⁴⁰. Les spectateurs d'aujourd'hui sont friands d'intrigues où il est question d'une manipulation universelle et permanente. À l'ère d'Internet et de sa masse d'informations peu hiérarchisées, le citoyen a l'impression de pouvoir tout élucider : les attentats du 11 septembre 2001, l'assassinat de John F. Kennedy, et, pourquoi pas ?, l'« énigme » *Shakespeare*⁴¹. Car, comme le rappelle Shapiro, les théories du complot concernant le dramaturge sont devenues un argument commercial⁴². Dans la culture participative actuelle, on peut donc avoir l'impression de s'approprier Shakespeare par le biais d'un film *commercial*, tout en ayant le sentiment d'aider à révéler ce que l'on cache au plus grand nombre⁴³. La théorie du complot crée ainsi un effet de réel dont profite Emmerich. Ce dernier associe un film à un mystère entretenu depuis le milieu du XIX^e siècle, notamment grâce aux thèses de Miss Delia Bacon, et vaguement connu du public anglophone cultivé. Ce faisant, il en renforce le caractère impénétrable. Son récit, qui obéit systématiquement à une dialectique du caché et du montré, utilise la fiction pour inciter à l'investigation. *Anonymous* donne ainsi aux spectateurs l'illusion qu'ils peuvent s'instruire en allant au cinéma, mais également qu'il paraît possible pour eux de s'inscrire dans le réel en

287

SÉBASTIEN LEFAT
Jeux du barbare fictionnel dans *Anonymous*

39 Gordon B. Arnold, *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport (Conn.), Praeger, 2008, p. 1.

40 Alexandra Alter, « The Shakespeare Whodunit », *The Wall Street Journal*, 9 avril 2010.

41 Yan Brailowsky, « Shakespeare, Molière et les autres », art. cit., p. 683.

42 James Shapiro, « [Alas, poor Shakespeare](#) », *Los Angeles Times*, 11 avril 2010.

43 Yan Brailowsky, « Shakespeare, Molière et les autres », art. cit., p. 681.

exerçant un contre-pouvoir face aux tenants de la « haute culture », cela grâce à un film qui, tout en restant ouvertement fictionnel, feint de connaître « la vérité ».

Chacun est ainsi invité à contribuer à la construction collective aujourd'hui associée au nom de *Shakespeare*⁴⁴. Conformément à cet aspect de la culture contemporaine, les personnages de dramaturges dans le film sont avant tout des passeurs : ils se relaient pour assurer la pérennité de l'œuvre et prolonger son influence sur le peuple. *Anonymous* a donc pour sujet principal l'appropriation de Shakespeare par la culture populaire telle que nous la connaissons aujourd'hui, et les moyens qui permettent cette appropriation. Selon Emmerich, la transmission du corpus est essentielle pour que Shakespeare demeure un bien commun, même si elle implique des déformations à chaque étape, puisqu'elle permet à l'œuvre d'être réactivée dans l'esprit de son public, génération après génération (« tant qu'il y aura des mots issus de souffle et un souffle de vie »), pourrait-on dire en reprenant les toutes dernières paroles de Derek Jacobi dans l'épilogue⁴⁵. En plaçant au cœur de l'intrigue les conditions de notre accès à *Shakespeare*, Emmerich justifie un film à l'approche fondamentalement iconoclaste. Pour reprendre le mot de Cary DiPietro à propos de *Shakespeare in Love*, on peut qualifier cette approche de « présentiste », au sens où elle repense ou réécrit le passé à partir d'une réflexion menée sur la place de l'œuvre dans la culture contemporaine⁴⁶.

Dans *Anonymous* comme dans la culture populaire, Shakespeare n'est donc qu'un masque stylisé, offrant à ceux qui le portent la protection liée à l'anonymat, mais il est également le signifiant d'un contenu culturel, auquel cet anonymat aura permis de franchir les siècles. Il renvoie successivement à un acteur cabotin, à de Vere, puis à Ben Jonson, en attendant qu'il se prête à d'autres incarnations. Le film tire ainsi sa pertinence d'une réflexion socio-culturelle sur les vertus de l'anonymat. Sous la forme du masque des Anonymous⁴⁷, entre autres exemples, l'anonymat s'érige aujourd'hui en héraut de la conscience politique, s'associant à la culture populaire à partir d'un activisme nécessairement sans nom, puisque telle est la condition d'une lutte efficace contre les abus des puissants. Il s'agit là, bien sûr, d'une forme de populisme un peu facile, mais logique chez un réalisateur qui ne renie ni les intrigues paranoïaques

44 *Ibid.*, p. 682 ; Donovan Sherman, « Stages of Revision », art. cit., p. 139.

45 « *As long as words are made of breath and breath of life.* » (John Orloff, « *Anonymous Script* at *IMSDb* », art. cit., p. 142 ; je traduis.)

46 Cary DiPietro, « Sex, Lies and Videotape: Representing the Past in *Shakespeare in Love*, Mapping a Future for Presentism », *Shakespeare*, 3/1, 2007, p. 40-62.

47 « Anonymous » est également le nom d'un groupe d'activistes informel et non-hiérarchisé, agissant, principalement sur Internet, sous couvert d'un anonymat dont il prétend tirer l'essentiel de son pouvoir. Le groupe a pour symbole un masque de Guy Fawkes, dans sa version stylisée par Alan Moore et David Lloyd dans la bande-dessinée *V pour Vendetta* (1982).

à vocation sensationnelle, ni les récits apocalyptiques à but paranoïaque, dans un système narratif global qui reflète notre culture de la surveillance et du secret. Pour Roland Emmerich, Shakespeare est avant tout une figure entourée de mystère, éminemment utilisable en fonction des critères hollywoodiens actuels. L'anonymat possède l'avantage de permettre à chacun de s'exprimer sur le dramaturge, que ce soit sur le mode de l'amour, de la haine, ou de tout autre sentiment, mais sur un mode qui s'affiche sans vergogne comme plus proche de la conversation de comptoir que de la véritable recherche biographique. Au final, le film repose donc sur un argument très simple, illustré par la citation reprise dans le titre du présent article. Que l'on soit féru de culture élisabéthaine ou fan de culture populaire, il plaide en fait pour que chacun puisse avoir droit à *son* Shakespeare. Qu'importe alors que l'on adore détester *l'autre* Shakespeare, pourvu que la haine permette de ménager un accès partagé à un capital culturel que ce nom continue plus que jamais de représenter.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTER, Alexandra, « The Shakespeare Whodunit », *The Wall Street Journal*, 9 avril 2010.
- ANDERSON, Mark, « *Shakespeare* » by *Another Name: The Life of Edward de Vere, Earl of Oxford, The Man who was Shakespeare*, New York, Gotham Books, 2005.
- ARNOLD, Gordon B., *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport (Conn.), Praeger, 2008.
- BRAILOWSKY, Yan, « Shakespeare, Molière et les autres : l'attribution d'auteur à l'heure du numérique », *Critique*, vol. 8, n° 819-820, 2015, p. 680-692.
- BUCHANAN, Judith, *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- BURT, Richard, et YATES, Julian, *What's the Worst Thing you can do to Shakespeare?*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- 290 DIPIETRO, Cary, « Sex, Lies and Videotape: Representing the Past in *Shakespeare in Love*, Mapping a Future for Presentism », *Shakespeare*, vol. 3, n° 1, 2007, p. 40-62.
- DURING, Simon, *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*, London, Routledge, 1992.
- GARBER, Marjorie B., *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York, Methuen, 1987.
- , *Shakespeare and Modern Culture*, 1^{re} éd., New York, Pantheon Books, 2008.
- GEAL, Robert, « Suturing the Action to the Word: Shakespearean Enunciation and Cinema's "Reality-Effect" in *Shakespeare in Love* and *Anonymous* », *Literature Film Quarterly*, vol. 42, n° 2, 2014, p. 438-450.
- GOY BLANQUET, Dominique et François LAROQUE (dir.), *Shakespeare, combien de prétendants?*, Vincennes, Thierry Marchaise, 2016.
- HORSPOOL, David, *Richard III: A Ruler and his Reputation*, New York, Bloomsbury Press, 2015.
- KIRWAN, Peter, « "You have no voice!": Constructing Reputation through Contemporaries in the Shakespeare Biopic », *Shakespeare Bulletin*, vol. 32, n° 1, 2014, p. 11-26.
- LEE, Youyoung, « Q&A with Anonymous Director Roland Emmerich », *Huffington Post*, mis en ligne le 27 octobre 2011, consulté le 22 mai 2016.
- LEFAIT, Sébastien, « "Millions of false eyes / Are stuck upon thee." The scope of surveillance in *Measure for Measure* », *Sillages critiques*, 15, « Actualité de *Measure for Measure* », 2013.
- , « Irreverence as Fidelity?: Adapting Shakespearean Reflexivity in *Anonymous* (Emmerich 2011) », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 17, n° 2, 2015, p. 241-263.
- LOCHERT, Véronique, « L'anonymat de l'auteur au théâtre: création collective et stratégies éditoriales », *Littératures classiques*, vol. 80, n° 1, 2013, p. 105.
- ORLOFF, John, « *Anonymous Script at IMSDb* », consulté le 25 octobre 2017.

- SHAPIRO, James S., « [Alas, poor Shakespeare](#) », *Los Angeles Times*, 11 avril 2010.
- , *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?*, New York, Simon & Schuster, 2010.
- SHERMAN, Donovan, « Stages of Revision: Textuality, Performance, and History in *Anonymous* », *Literature/Film Quarterly*, vol. 41, n° 2, 2013, p. 129-142.
- SINFELD, Alan, *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism*, London/New York, Routledge, 2006.
- WILSON, Richard, *Will Power: Essays on Shakespearean Authority*, Detroit, Wayne State UP, 1993.

NOTICE

Sébastien Lefait est professeur d'études américaines et médiatiques à l'université Paris 8 et affilié à l'équipe d'accueil « TransCrit ». Ses travaux de recherche portent sur l'adaptation des pièces de Shakespeare, sur les sociétés de surveillance et leur représentation à l'écran, ainsi que sur la dimension réflexive des séries télévisées. Il a notamment publié *In Praise of Cinematic Bastardy* (2012 ; co-dirigé avec Philippe Ortoli), *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* (2013), et *La Question raciale dans les séries américaines* (2014 ; coécrit avec Olivier Esteves). Sa recherche actuelle porte sur les relations entre terrorisme et fiction, sur la place de la télé-réalité dans la culture américaine, et sur le traitement de la question raciale dans quelques séries télévisées récentes.

292

RÉSUMÉ

Cet article porte sur les modalités de la haine envers Shakespeare. Il en évalue les enjeux culturels au fil d'une analyse d'*Anonymous* (Roland Emmerich, 2011), film qui fait de Shakespeare un simple prête-nom, et défend en apparence la théorie selon laquelle Edward de Vere, 17^e comte d'Oxford, est le véritable auteur du corpus. Néanmoins, le film est moins une défense de la théorie oxfordienne qu'une réflexion sur l'importance de l'anonymat qui prévaut sur la notion traditionnelle d'identité. Cet angle original oppose la vision d'un Shakespeare politique au Shakespeare romantique de *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998). Au terme de l'analyse, l'auteur des œuvres, même privé du nom de Shakespeare, apparaît comme le héraut d'un théâtre politique susceptible de contrer les puissants, et comme le défenseur anachronique de ce que l'on appellerait aujourd'hui « liberté d'expression ». Le masque de l'anonymat apparaît donc comme le vecteur du politique mais également d'un accès partagé au capital culturel qui est désigné sous l'appellation courante de « Shakespeare ».

MOTS-CLÉS

anonymat, auteur, culture participative, culture populaire, paranoïa, surveillance

ABSTRACT

This article deals with the ways and means of hating Shakespeare. It assesses the cultural stakes attached to such a hatred through an analysis of *Anonymous* (Roland Emmerich, 2011), a film that turns Shakespeare into a simple *nom de plume* and apparently supports the theory that Edward de Vere, 17th Earl of Oxford, actually wrote the corpus of plays. The film, however, is less a defence of the Oxfordian theory than a study in the importance of anonymity, which prevails over the more traditional concept of identity. The film's original perspective confronts the romantic Shakespeare depicted in *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998) with a more political vision of the playwright. The film thus argues that the author of Shakespeare's plays, even without bearing the name "Shakespeare", advocates a type of drama likely to counter the powers that be, and ultimately becomes the anachronistic defender of what is today called "freedom of speech". The mask of anonymity, therefore, enables political commitment to exist onstage but also permits shared access to the cultural capital attached to the name "Shakespeare".

KEYWORDS

anonymity, author, paranoia, participatory culture, popular culture, surveillance

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.)

