



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<sup>e</sup> siècle à nos jours), culturel (Angleterre, France, Belgique, Allemagne, Espagne, Italie, Canada) et générique (pièce, essai, pamphlet, film, *fanfiction*).

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

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé (dir.)

# La Haine de Shakespeare



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017  
ISBN du TAP : 979-10-231-0844-6

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

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

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

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

## INTRODUCTION

*Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Autre domaine donnant prise aux pulsions agressives, les réécritures, traductions et adaptations, quand elles opèrent des modifications qui ne servent pas seulement à mettre l'œuvre au goût du jour (avec William Davenant, Nahum Tate et leurs émules) ou à la rapprocher d'une culture et d'un public différents, mais qui impliquent une violence assumée. Il n'y a guère, en vérité, de réécriture qui ne soit ambivalente, puisque la réécriture implique l'inadaptation ou l'insuffisance du modèle. Dans les réécritures contemporaines (et elles sont nombreuses ! rappelons pour mémoire celles de Brecht, Stoppard, Bond, Barker, Heiner Müller, Deutsch, Botho Strauss, etc.), cette ambivalence prend une forme volontiers agressive. François Jardon-Gomez analyse la posture d'amour/haine adoptée par le dramaturge québécois Normand 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<sup>e</sup> siècle entretient avec Shakespeare un rapport fait de haine et d'amour qui va jusqu'au pastiche, Shakespeare offrant le moyen de renouveler une tradition dialectale et plurilingue qui avait marqué de son empreinte l'histoire du théâtre italien. Le metteur en scène et dramaturge belge néerlandophone Jan Decorte est, lui, bien plus agressif. Il a largement développé son œuvre autour d'une réécriture systématique de Shakespeare dont Klaas Tindemans analyse les enjeux. Il procède à une réduction radicale du texte – *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc. – qu'il réduit à une solitude à deux ou un ménage à trois, en introduisant des ruptures brutales dans l'action, des changements de rôle inattendus, un langage entre l'enfantin et le ridicule, le tout tournant au triomphe de la pulsion de mort, un peu comme chez Carmelo Bene, l'inspiration parodique en moins.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



« JUGER LE PROCÈS ENTRE LA TRAGÉDIE DE LONDRES  
ET LA TRAGÉDIE DE PARIS<sup>1</sup> » :  
SHAKESPEARE CONTRE LE MODÈLE TRAGIQUE FRANÇAIS ?

*Laurence Marie*  
*Columbia University*

Jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, rares sont les jugements anglais ou français entièrement hostiles à Shakespeare, la violente diatribe de Thomas Rymer (*A Short View of Tragedy*, 1693) constituant une exception. De fait, sacrifiant à la vogue de la « *beauties and faults criticism* », la majorité des critiques anglais et, après eux, français, détaillent les qualités et les défauts de Shakespeare, faisant pencher la balance d'un côté ou de l'autre : ainsi John Dryden est-il défavorable à Shakespeare tout en admirant certaines qualités, le caractérisant comme le « Janus des poètes<sup>2</sup> », tandis que Nicholas Rowe, Charles Gildon, Alexander Pope ou encore Samuel Johnson louent sa dramaturgie sans pour autant taire ses manquements<sup>3</sup>.

Le dramaturge élisabéthain, tel qu'il est redécouvert en Angleterre et introduit en France à partir du deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, est présenté unanimement comme un dramaturge à nul autre pareil, incarnant la forme la plus extrême du théâtre anglais. À ce titre, il est un élément perturbateur qui bouleverse le paysage littéraire et dramatise les arguments, hyperboliques dans l'éloge comme dans le blâme. La haine circule entre les textes et passe d'un camp à l'autre. Les shakespeareiens ne sont pas les moins sévères avec le parti adverse, très vite incarné par le seul Voltaire, centre névralgique de l'attention. Au cœur de ces querelles figure la question des modèles, à une période où chaque dramaturge est situé, et se situe, par rapport à ses prédécesseurs classiques ou antiques.

L'histoire de la réception de Shakespeare est bien connue. J'ai choisi ici de m'attacher uniquement aux écrits réagissant à des commentaires et/ou suscitant des réactions explicites, en attaque et en contre-attaque, et de part et d'autre de la Manche, entre les

- 1 Voltaire, *Appel à toutes les nations*, dans *Suite de la collection complète des œuvres de M. de \*\*\*\*\**, s.l.s.n., 1761, p. 63.
- 2 John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, éd. George Watson, London/New York, Denton, 1962, t. I, p. 178 : « *He is the very Janus of poets* ».
- 3 Voir *Shakespeare, the Critical Heritage*, t. I, II et III, éd. Brian Vickers, London/New York, Routledge, 1974-1975.

années 1730 et le décès de Voltaire, en 1778<sup>4</sup>. En montrant comment les arguments et les contre-arguments sont repris et approfondis, il s'agira de mettre au jour les présupposés implicites et les enjeux esthétiques qui nourrissent le dialogue en chaîne entre les commentateurs. Je chercherai à évaluer dans quelle mesure, à travers ces passes d'armes théoriques autour de Shakespeare, émergent des idées originales conduisant à réformer la tragédie classique.

68

Shakespeare suscite la controverse dès les débuts de sa diffusion en France par des témoins directs de la scène londonienne : Voltaire, Prévost et Le Blanc. Voltaire, qui a vu jouer des adaptations de ses pièces lors de son exil anglais entre 1726 et 1728, est le premier à écrire un commentaire détaillé en français. Dans la « Dix-huitième lettre sur la tragédie », rédigée vers 1730 et publiée en français en 1734, il offre une appréciation nuancée, où l'éloge l'emporte sur le blâme<sup>5</sup>. Les critères de l'esthétique classique tiennent alors une place minimale dans son appréciation. De fait, dès 1730, Voltaire avait attaqué le théâtre français, déplorant que les tragédies françaises soient « plutôt des conversations qu'elles ne sont la représentation d'un événement » et proposant de réformer la scène en s'inspirant de « l'action » anglaise<sup>6</sup>.

L'abbé Prévost, qui s'est rendu en Angleterre en 1728 et en 1733<sup>7</sup>, offre un compte rendu de la lettre voltairienne six mois avant sa publication en français<sup>8</sup>. Cherchant, sans le dire, à adoucir la critique, il accentue l'éloge et rétablit certaines vérités, de deux manières : il paraphrase les jugements de Voltaire en gommant toute condamnation excessive et en ajoutant ses propres louanges ; et, révisant la traduction libre du monologue d'Hamlet par Voltaire, il corrige explicitement certaines outrances qui ne figurent pas dans Shakespeare, avant de traduire littéralement l'extrait. En 1738, il

4 Concernant la réception de Shakespeare en France et en Europe, voir notamment Jean Jules Jusserand, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1898 ; Helen Phelps Bailey, *Hamlet in France: from Voltaire to Laforgue*, Genève, Droz, 1964 ; Michèle Willems, *La Genèse du mythe shakespearien. 1660-1780* [1976], Paris, PUF, 1995.

5 Nommant Shakespeare « le Corneille des Anglais », il le caractérise comme « un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles ». Il déplore qu'il ait « perdu » le théâtre anglais qui a voulu ensuite l'imiter, mais concède que ses « monstres brillants » « plaisent mille fois plus que la sagesse moderne » (Voltaire, « Dix-huitième lettre sur la tragédie » [1734], dans *Lettres anglaises*, éd. Fernand Massé, Utrecht, Pauvert, 1964, p. 115-120). Le texte est d'abord paru en anglais en 1733 sous le titre *Letters concerning the English Nation*.

6 Voltaire, « Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke », préface de *Brutus* [1730], éd. John Renwick, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Theodore Besterman, Oxford, Voltaire Foundation, t. 5, 1998, p. 164.

7 Jean Sgard, *Vie de Prévost (1697-1763)*, Laval, Presses de l'université de Laval, 2006, p. 77-78 et 119.

8 *Le Pour et le Contre*, t. I, p. 278-279, septembre-octobre 1733. Voir George R. Havens, *The Abbé Prévost and English Literature*, New York, Haskell, 1965, p. 45-56.

consacrera plusieurs numéros de la revue *Le Pour et le Contre* à louer Shakespeare. Ses commentaires laudatifs, tout comme ceux de Louis Riccoboni, n'attireront cependant pas la même attention que ceux de Voltaire, qui est d'emblée dans la ligne de mire<sup>9</sup>.

Ainsi, Pierre-François Le Coq de Villeray de Rouer, traducteur amateur originaire de Normandie, réplique à Voltaire dès 1735<sup>10</sup>. Il ne semble pas avoir eu connaissance des propos plus élogieux formulés par Prévost et qui auraient pu encore davantage susciter son ire. Il est le premier Français à condamner entièrement Shakespeare. Accusant Voltaire d'antipatriotisme, il lui reproche d'avoir osé placer sur le même plan Shakespeare et Corneille, mais aussi d'avoir occulté les génies français de l'époque élisabéthaine. Il ironise sur les prétendues qualités dramatiques valorisées par Voltaire (que « toutes les parties de l'action soient représentées avec toutes leurs circonstances », « voir la scène ensanglantée ») et regrette que le monologue d'Hamlet manque de la « grandeur d'âme » « inséparable du caractère de Héros ». À ses yeux, deux « petits morceaux détachés » tirés de leur contexte « ne peuvent point faire passer des pièces barbares ». Avec ces idées, et quoique sa diatribe ait eu un retentissement fort limité, Le Coq de Villeray pose les premiers jalons des arguments récurrents exprimés contre le dramaturge anglais.

À la suite de Voltaire et de Prévost, l'abbé Le Blanc est, en 1745, le troisième Français à écrire sur Shakespeare après un séjour en Angleterre<sup>11</sup>. Il se montre plus critique que Voltaire, qu'il a lu, sans aucun doute. À la différence de ce dernier, il se réclame explicitement de l'esthétique classique, et de la belle nature en particulier, pour condamner l'absence de « choix » et l'indétermination générique du drame<sup>12</sup>. Le Blanc publie ses lettres en anglais en 1747, provoquant immédiatement la riposte *ad hominem* de l'Écossais William Guthrie, qui suit alors les débats parlementaires pour le *Gentleman's Magazine* en tant que journaliste politique.

À travers son éloge de Shakespeare, Guthrie définit un modèle dramatique aux antipodes de l'esthétique néo-aristotélicienne. D'abord, pour lui, le dramaturge est créateur de nature. Il « est moins l'imitateur de la nature que son maître, son directeur, son sculpteur<sup>13</sup> » : autrement dit, il invente des situations et des personnages

9 *Le Pour et le Contre*, t. XIV ; Louis Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, J. Guérin, 1738, p. 158.

10 Pierre-François Le Coq de Villeray de Rouer, *Réponse ou critique des Lettres philosophiques de M. de Voltaire*, Basle, C. Revis, 1735, Huitième lettre, p. 78.

11 Prévost séjourne en Angleterre en 1737-1738.

12 Jean-Bernard Le Blanc, *Lettres d'un Français*, La Haye, Jean Neaulme, 1745, t. II, p. 78-80. Voir *Letters on the English and French Nations*, trad. Jean-Bernard Leblanc, London, s.n., 1747.

13 William Guthrie, *An Essay upon English Tragedy. With Remarks upon M. le Blanc's Observations on the English Stage* [1747], dans *Shakespeare, the Critical Heritage*, éd. cit., t. III : 1733-1752, 1975, p. 195 : « He is not so much her imitator as her master, her director, her moulder ».

qui n'existent pas au préalable dans la nature, mais qui, une fois sur scène, paraissent parfaitement naturels. Significativement, Le Blanc avouera ne pas comprendre ce passage, étranger à sa vision du théâtre. En outre, selon Guthrie, le véritable génie devient le personnage qu'il représente, tel Shakespeare lorsqu'il créa la scène du spectre dans *Hamlet*, seul, de nuit, dans l'abbaye de Westminster. Le critique use ici de termes similaires à ceux que les premiers théoriciens du jeu théâtral anglais et français mobiliseront quelques années plus tard pour évoquer les acteurs sensibles se métamorphosant en leur rôle et produisant la nature sur scène à l'aide de sentiments exprimés sans filtre<sup>14</sup>.

70

Dans la réédition de ses *Lettres*, en 1758, Le Blanc prend en considération la réplique de Guthrie et renforce ses arguments pro-aristotéliens. En appelant à Aristote, il réaffirme l'importance des « règles », qui « accélèr[ent] les progrès » de l'art plutôt qu'elles ne les freinent. Il juge le « jugement » et le « goût » bien supérieurs au rendu exact des mœurs et des personnages. Il qualifie les pièces shakespeariennes de « monstrueuses », adjectif qui sera ensuite utilisé abondamment par les critiques<sup>15</sup>.

Très clairement, les réponses aux écrits de Voltaire et de Le Blanc radicalisent des positions initialement plutôt mesurées. À ce stade précoce des débats, Shakespeare choque parce que sa dramaturgie ne respecte pas les règles de l'esthétique néo-classique ; c'est plus tard seulement qu'il sera pointé du doigt comme constituant une menace pour les modèles dramaturgiques cornélien et racinien.

La traduction libre en plusieurs volumes lancée par Pierre Antoine de La Place en 1745 constitue une étape majeure dans la diffusion de Shakespeare<sup>16</sup>. Les commentaires se multiplient, sans toujours se référer à ce texte.

Ainsi, Voltaire n'évoque pas La Place dans sa « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », préface de *Sémiramis* (1748), alors qu'il ne peut pas ne pas le connaître. Mais ce n'est probablement pas un hasard si c'est peu après la parution de la traduction qu'il commence à raidir sa position à l'égard de Shakespeare. La préface multiplie les superlatifs, faisant contraster le pire avec le meilleur. Elle attaque violemment *Hamlet*, « pièce grossière et barbare », qui semble être « le fruit de l'imagination d'un sauvage

14 Voir John Hill, *The Actor*, London, Griffiths, 1755, p. 110; Wilkes, *A General View of the Stage*, London, Cote, 1759, p. 92; Jean-Georges Noverre, Lettre XVIII [1760], dans *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, [1760-1807], Paris, Lieutier, 1952, p. 146; Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [1878], juillet 1765, éd. Maurice Tourneux, Nendeln, Kraus, 1968, p. 318-319.

15 Abbé Le Blanc, « Discours préliminaire », dans *Lettres d'un Français*, Paris, A. Delaroché, 1758.

16 Pierre-Antoine de La Place, *Le Théâtre anglois*, t. I-IV, Paris (Londres), s.n., 1745-1746.



ivre », mais comporte des « traits sublimes, dignes des plus grands génies »<sup>17</sup>. Sans comparer directement Shakespeare avec les classiques français, Voltaire reconnaît que Corneille est parfois « déclamateur » et Racine « faible » ; il évoque l'« élégance continue » de Racine et Addison, qui « embelli[t] le naturel sans jamais le charger » : la mention d'un dramaturge britannique influencé par l'esthétique néo-classique importée de France souligne qu'à ce stade, Voltaire ne considère pas que les théâtres français et anglais doivent être frontalement opposés<sup>18</sup>. Peut-être parce qu'elle n'est pas traduite avant 1761<sup>19</sup>, la préface de *Sémiramis* ne suscite pas d'échos du côté anglais, alors qu'elle est plus virulente que le texte écrit en 1730.

D'autres commentateurs réagissent directement à la traduction de La Place. C'est le cas, en 1752, d'un traducteur, Pierre-Joseph Fiquet du Bocage, qui condamne l'entreprise de son confrère. Celui-ci, comme Villeray avant lui, vilipende Shakespeare sans aménité. La position très critique de ce connaisseur de l'Angleterre, qui tient salon avec son épouse Anne-Marie, elle-même dramaturge estimée<sup>20</sup>, est représentative d'une partie de l'opinion parisienne rétive à Shakespeare. Du reste, aucun de ces textes ne mentionne le séjour à Paris, en 1751, du comédien David Garrick, qui joue dans les salons des saynètes tirées de Shakespeare. Bocage reprend des arguments désormais connus : surpris que les Anglais courent à ces spectacles pour « marionnettes », il condamne le « contraste de la grandeur emphatique et ampoulée, autant au-dessus de la Nature, que les plates bouffonneries qui les entremêlent sont au-dessous », l'« indécence des propos et des actions », les intrigues « baroques et monstrueuses », les tragi-comédies qui réunissent le ridicule et l'extravagant. Adoptant une position néo-classique, à la suite de Dryden et contre Guthrie (auquel La Place emprunte dans sa préface), il juge que les pièces historiques de Shakespeare entrent trop dans les détails et « rapetisse[nt] mesquinement » la nature. Toutefois, alors que la plupart des commentateurs s'intéressent seulement aux tragédies, il s'attaque aussi aux comédies (il a lui-même traduit *L'Avare* de Shadwell et *La Femme de campagne* de Wicherley<sup>21</sup>). Et il va plus loin que ses prédécesseurs en récusant un argument majeur qui a pu servir à justifier les outrances shakespeariennes : gommant la différence présumée de tempérament entre les Français et les Anglais, il met à mal l'idée, énoncée par Louis

17 Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, en tête de *Sémiramis* [1749], dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. cit., t. 30A, 2003, « Troisième partie », p. 160-161.

18 *Ibid.*, « Première partie », p. 143-144.

19 *The Dramatic Works of Mr. De Voltaire. Translated by the Rev. Mr. Francklin*, London, Newbery et alia, 1761-1763.

20 Sa tragédie, *Les Amazones*, rencontrera un grand succès à la Comédie-Française en 1764.

21 Voir Pierre-Joseph Fiquet du Bocage, *Mélange de différentes pièces de vers et de prose, traduites de l'anglois*, Berlin [Paris], s.n., [Durand et veuve David], 1751.

Riccoboni et La Place, selon laquelle le goût anglais pour la méditation et la rêverie rendrait nécessaire de secouer les spectateurs par des spectacles violents. Selon lui, les Anglais ne sont attachés à leur théâtre que par « prévention » nationale et, puisqu'ils sont si friands du théâtre français, ils devraient l'adopter<sup>22</sup>. À partir du *Théâtre anglois* de La Place, se manifeste ainsi la nécessité nouvelle de contenir l'avancée de Shakespeare, perçue comme une menace pour le modèle classique. La haine du dramaturge se renforce, mais reste encore relativement modérée.

72

La publication du « Parallèle entre Shakespeare et Corneille » le 15 octobre 1760, à un moment où la France et l'Angleterre se combattent dans la guerre de Sept Ans, marque un tournant en confrontant directement deux conceptions opposées du théâtre<sup>23</sup>. Présenté comme traduit de l'anglais, le texte anonyme, parfois attribué à Prévost<sup>24</sup>, met le feu aux poudres en concluant, après un examen comparé, à la supériorité de Shakespeare sur Corneille. Amplifiant l'éloge de Voltaire, il considère la scène du fantôme dans *Hamlet* comme « le chef-d'œuvre du Théâtre, dans le genre terrible », « digne du pinceau d'un Raphaël ». Par contraste, manqueraient à Corneille la variété des intrigues et des caractères, ainsi que « le fonds inépuisable d'une imagination également pathétique et sublime, fantasque et pittoresque, sombre et gaie », autant de « talents qui sont personnels à Shakespeare, et dans lesquels il surpasse tous les autres Poètes ». L'auteur concède néanmoins à Corneille sa supériorité « dans le talent d'amener habilement les divers incidents de ses pièces, et dans l'art de les rendre régulières ». Renversant la doxa consistant à dire que Shakespeare eût été meilleur s'il avait suivi les règles, il conclut : « Shakespeare a trop de génie pour s'assujettir aux règles du théâtre », et « Corneille, s'il eût été un grand génie, s'y serait moins asservi ». Le texte esquisse un nouveau modèle dramatique, caractérisé par « l'affreusement beau » du sublime longinien, les grands effets, la variété, la puissance de l'imagination, le pittoresque inspiré de la peinture et une imitation en « miroir » de la nature.

La réaction de Voltaire ne tarde pas. Dès mars 1761, il répond par un *Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais*, où il somme les Européens de « juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris<sup>25</sup> ». Soulignant que

22 Fiquet du Boccage, *Lettre sur le théâtre anglois, avec une traduction de L'Avare, comédie de M. Shadwell et de La Femme de campagne, comédie de M. Wicherley*, Paris, Durand, Moreau et Pissot, t. I, 1752, p. 9-11, 17 et 26.

23 *Journal encyclopédique*, t. VII, 15 octobre 1760, p. 100-105.

24 Paul Van Tieghem, *Le Prérromantisme : études d'histoire littéraire européenne*, t. III : *La Découverte de Shakespeare sur le continent*, Paris, SFELT, 1947, p. 252.

25 L'*Appel* de Voltaire réagit aussi au « Parallèle entre Otway et Racine » publié dans la même revue le 1<sup>er</sup> novembre 1760 par Prévost et également présenté comme traduit de l'anglais.

Shakespeare est presque inconnu en Europe, contrairement à Racine et à Corneille, il explique l'attrait des Anglais pour son œuvre par leur amour immodéré des spectacles et leur idolâtrie aveugle. Il juge cependant possible, malgré la diversité des goûts, d'enchanter toute une nation sans suivre Aristote. Le passage qui suit, « Des divers changements arrivés à l'art tragique », détaille sa vision du théâtre en des termes proches de sa préface à *Brutus* (1730), mais sans convoquer, contrairement à ses textes précédents, le théâtre anglais comme source d'inspiration : Voltaire y critique les conditions de représentation en France, qui empêchent la « pompe », l'« appareil » et la « grande action théâtrale » ; il prône les actions frappantes lorsqu'elles sont dispensées avec parcimonie ; il loue les acteurs, telles Mlle Dumesnil dans *Mérope* ou Mlle Clairon dans *Tancredè*, qui osent enfin être des « peintures vivantes ». Néanmoins, nommant « monstre dégoûtant » toute pièce « qui n'a de mérite que celui d'un pantomime et d'un décorateur », il juge « plus aisé de faire une belle décoration qu'une belle scène, plus aisé d'indiquer des attitudes que de bien écrire ». À la différence de Louis Racine, qui mettait en avant des arguments assez proches, Voltaire ne plaide pas en faveur d'Aristote et des règles, mais défend le poème dramatique contre l'excès de spectacle. Du reste, ses *Commentaires sur Corneille*, qu'il fait paraître entre 1762 et 1764, louent la capacité de Shakespeare à « attacher », rappelant que ce dernier constitue une source d'inspiration majeure pour son théâtre ; ils sont assez critiques à l'égard du dramaturge français, signe qu'alors, c'est une certaine conception de la réforme tragique que Voltaire défend, plutôt qu'il ne mène un combat d'arrière-garde<sup>26</sup>.

La fameuse intellectuelle et salonnière londonienne Elizabeth Montagu répond directement et sans complaisance à Voltaire en 1769, dans un texte d'abord anonyme. Selon elle, le philosophe français est le seul à traiter Shakespeare comme « l'auteur de farces monstrueuses » et à taxer l'Angleterre de « barbarie ». Retournant la définition de « barbare », elle soutient que c'est Corneille qui doit être qualifié ainsi parce qu'il manque de vérité et exprime des sentiments extravagants. Appliquant à Voltaire une grille de lecture néo-classique, elle regrette que ce dernier croie suffisant de suivre les règles pour écrire une bonne tragédie et qu'il préfère « le jugement et le goût » à « la nature et [au] sentiment<sup>27</sup> ». Or, elle radicalise ici les propos de Voltaire : à ce stade de

26 Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, éd. David Williams, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. cit., t. 54, 1974, et en particulier sur *Horace*, p. 238 sq. et sur *Cinna*, p. 108 sq.

27 Elizabeth Montagu, *An Essay on the writings and genius of Shakespear, compared with the Greek and French dramatic poets, with some remarks upon the misrepresentations of Mons. de Voltaire* [1769], London, Hughs et Dilly, 1772, « Introduction », p. 2 : « the writer of monstrous farces » ; « barbarism » ; et p. 20-21 : « nature and sentiment » ; « judgment and taste ». Le texte a d'abord été attribué à l'éditeur Joseph Warton, ami de Samuel Johnson. Avant Montagu, plusieurs autres Britanniques évoquent, explicitement ou non, les propos de Voltaire à travers des lettres ou dans le

la polémique, ce dernier manifeste toujours clairement son désir d'alléger le poids des bienséances en s'inspirant de la scène anglaise.

La première adaptation représentée à la Comédie-Française, *Hamlet* (1769) de Jean-François Ducis, écrite en alexandrins et respectant les trois unités, amène plusieurs commentateurs à regretter les choix effectués par Ducis et à louer Shakespeare par comparaison. Diderot affirme qu'il « [s']accommoderai[t] encore mieux du monstre de Shakespeare, que de l'épouvantail de M. Ducis<sup>28</sup>. Et Bachaumont, figure importante du salon de Mme Doublet de Persan, regrette que Ducis ait usé du sujet shakespearien pour produire une « tragédie ordinaire<sup>29</sup> ». Au contraire, dans une lettre privée, évoquant le spectre de Ducis, Voltaire déplore l'influence néfaste de Shakespeare sur la scène tragique française : pour lui, le spectaculaire l'emportera désormais sur la poésie et la tragédie va « tomber en tout dans l'outré et le gigantesque<sup>30</sup> ».

74

La préface de *Le Tourneur à la nouvelle traduction collective de Shakespeare*, qui paraît en 1776, fait grand bruit et allume, cette fois publiquement, la colère de Voltaire. La rhétorique de la haine se déverse dès lors sans frein. Bien plus provocateur que ne l'était La Place trente ans plus tôt, *Le Tourneur* n'évoque dans son introduction ni Racine ni Corneille, pas plus que les premiers introducteurs de Shakespeare. Son but est de riposter à l'hostilité contre le dramaturge en montrant celui-ci « tel qu'il est en effet », pour prouver qu'il « ne mérite point tous les reproches qu'on lui a faits »<sup>31</sup>. À cette fin, il traduit des passages issus des préfaces aux éditions anglaises, introduisant une conception de l'art dramatique, et de la tragédie en particulier, très différente de l'approche classique : il reprend l'idée, formulée par Samuel Johnson, que l'illusion complète n'existe pas<sup>32</sup>. La préface se fait la chambre d'échos des polémiques qui ont entouré la préparation de la traduction. *Le Tourneur* y donne la parole aux plus acharnés détracteurs du dramaturge qui, selon lui, le condamnent sans le connaître. Il moque les critiques qui s'émeuvent du risque que représente la « sensibilité

---

cadre d'ouvrages au sujet plus large, tels John Home (*Elements of Criticism*, 1762), Horace Walpole (Préface au *Castle of Otranto*, 1765) et Samuel Johnson (Préface à son édition de Shakespeare, 1765). Voir Paul Van Tieghem, *Le Prérromantisme*, op. cit., t. III, p. 264-268.

<sup>28</sup> Denis Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1875-1877, t. VIII, p. 476.

<sup>29</sup> Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires*, éd. M. J. Ravenel, Paris, Brissot-Thivars, 1830, t. III, p. 48.

<sup>30</sup> Voltaire, Lettre à d'Argental, 13 octobre 1769, dans *Correspondance*, éd. Theodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, p. 115.

<sup>31</sup> Pierre Le Tourneur, *Préface du Shakespeare traduit de l'Anglois*, éd. Jacques Gury, Genève, Droz, 1990, « Prospectus de 1775 », p. 58.

<sup>32</sup> *Ibid.*, « Discours extraits des différentes préfaces », p. LXXXIV-CXXXIV, et en particulier p. ci (« Jamais en effet l'illusion n'est parfaite, jamais aucune représentation n'a été prise pour l'action réelle »).

barbare » de la littérature anglaise, « poison » pour la France, et il donne à lire leurs noires prémonitions :

si Shakespeare encore est introduit en France, il faut nous attendre à ne plus voir sur notre Théâtre que des monstres, des enterrements, des flots de sang, des atrocités, une nature sans choix. Nos grands poètes seront insultés et méconnus par une race étrangère et nouvelle, qui confondra tous les genres et ensevelira nos chefs-d'œuvre sous l'amas de ses noires et bizarres productions<sup>33</sup>.

Voltaire, retranché à Ferney, est l'adversaire visé par Le Tourneur. Il a, de fait, tout mis en œuvre pour tenter d'empêcher la parution de la traduction, dédiée au roi et financée notamment par les grands du royaume. Il prend connaissance de la préface en juillet 1776 et écrit à d'Argental une lettre qui aurait circulé dans les salons et où le désespoir le dispute à l'indignation :

Ce qu'il y a d'affreux, c'est que le monstre a un parti en France; et pour comble de calamité et d'horreur, c'est moi qui autrefois parlai le premier de Shakespeare; c'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier. Je ne m'attendais pas que je servirais un jour à fouler aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille pour en orner le front d'un histrion barbare<sup>34</sup>.

L'éloge pondéré, parce qu'il a été amplifié et transformé par d'autres en louanges immodérées, s'est retourné chez Voltaire en complète hostilité. Peu après, Voltaire poursuivra en des termes non moins hyperboliques : « l'abomination de la désolation est dans le Temple du Seigneur. [...] J'ai vu finir le règne de la raison et du goût. Je vais mourir en laissant la France barbare<sup>35</sup> ». Le ton tranche avec celui des écrits précédents, y compris avec l'attaque de 1761. Désormais, le philosophe conçoit le paysage dramatique comme une lutte sans merci entre deux modèles inconciliables. L'enjeu est également patriotique, l'introduction et le succès de Shakespeare étant perçus comme une invasion guerrière, un empiétement sur la souveraineté nationale.

Dans une *Lettre à l'Académie française*, lue en séance solennelle par Marmontel le 25 août 1776 et publiée en 1777<sup>36</sup>, Voltaire affronte publiquement Le Tourneur, lui reprochant d'avoir écrit que Shakespeare fut « le Dieu créateur de l'art sublime du théâtre,

33 *Ibid.*, p. cxxx.

34 Voltaire, Lettre à d'Argental, 19 juillet 1776, dans *Correspondance*, éd. cit., t. XII, p. 591.

35 Lettre du 30 juillet 1776, dans *ibid.*, p. 599.

36 Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, dans *Voltaire on Shakespeare*, éd. Theodore Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967, p. 186-209. Voir aussi l'introduction de Jacques Gury à son édition de la *Préface* de P. Le Tourneur, éd. cit., p. 26 sq.

qui reçut de ses mains l'existence et la perfection<sup>37</sup> ». Or, en réalité, Voltaire résume avec ses propres mots la pensée du traducteur, qui n'emploie pas ces termes. Il l'accuse de ne jamais citer ni « le grand Corneille », ni même un seul auteur français, alors que ceux-ci sont joués en Angleterre et sur le Continent<sup>38</sup>. Le péché de Le Tourneur serait de faire table rase du passé glorieux de la tragédie française et de vouloir substituer un modèle à un autre, qui plus est de manière malhonnête en adoucissant l'original, en coupant les mots indécents. De fait, à toutes les étapes de l'introduction de Shakespeare sur le continent européen, la fidélité de la traduction constituera un enjeu majeur, puisque celle-ci transmet une certaine interprétation du dramaturge aux lecteurs qui, pour la plupart, ne maîtrisent pas l'anglais<sup>39</sup>.

76

Rappelant avoir été « persécuté », accusé de « haute trahison » et d'« impiété » pour avoir souhaité faire connaître à ses compatriotes le théâtre anglais, Voltaire se présente comme un « objet » de « haines » plutôt que comme un attaquant felleux. Il renverse le reproche de revirement soudain qui lui a été adressé en l'attribuant au public français : une fois la culture anglaise devenue à la mode, « on passa d'une extrémité à l'autre »<sup>40</sup>. Il assure n'être pas le seul à critiquer Shakespeare et mentionne Thomas Rymer, qui osa prétendre (plus de quatre-vingts ans plus tôt, omet-il de préciser) « qu'il n'y a point de [...] babouin qui n'ait plus de goût que Shakespeare ». Lui se targue d'adopter une position plus mesurée, intermédiaire entre Le Tourneur et Rymer : à ses yeux, Shakespeare n'est ni un dieu ni un singe<sup>41</sup>.

Contrairement à ses écrits précédents, Voltaire, comme poussé dans ses retranchements, adopte ici une posture fortement néo-classique et intransigeante. Il rappelle l'importance des trois unités, regrettant que Shakespeare les fasse considérer comme « une loi chimérique<sup>42</sup> ». Après avoir comparé les expositions de *Bajazet* et de *Roméo et Juliette*, de *Pompée* et du *Roi Lear*, d'*Iphigénie* et d'*Hamlet*, il lance : « C'est à vous à décider quelle méthode nous devons suivre, ou celle de Shakespeare, le dieu de la tragédie, ou celle de Racine.<sup>43</sup> » L'emploi du mot *méthode* le signale : le fond de la querelle concerne moins Shakespeare que la tragédie française, dont les auteurs doivent choisir le modèle qui leur permettra de la régénérer, à un moment charnière

37 Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, éd. cit., p. 186. C'est Voltaire qui souligne.

38 *Ibid.*, p. 195.

39 Voir Claire Lechevalier et Laurence Marie (dir.), « Théâtre », dans Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (1610-1815)*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 862 sq.

40 Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, éd. cit., p. 187.

41 *Ibid.*, p. 201-202.

42 *Ibid.*, p. 194.

43 *Ibid.*, p. 199.

où les spectateurs témoignent leur insatisfaction. Or, la Lettre de Voltaire ne reçut pas les éloges attendus, l'Académie refusant de prendre position. Produisant l'inverse de l'effet escompté, elle accrut la notoriété de l'entreprise menée par Le Tourneur<sup>44</sup>.

Loin de s'avouer vaincu, Voltaire se fend alors d'une seconde lettre à la même institution. Concédant quelques qualités à Shakespeare (des « étincelles de génie », des « traits naturels et frappants »), il affirme que les jeux ne sont pas faits : le succès de Racine à Londres prouve que Shakespeare n'a pas réussi à « exclure tout autre goût que le sien » ; et réciproquement, l'absence de Shakespeare sur les scènes européennes rappelle qu'« on ne peut [...] jouer » ses pièces ailleurs qu'en Angleterre. En conclusion, radicalisant les termes de l'alternative, Voltaire laisse aux Académiciens la responsabilité de leur décision : Racine, dramaturge national, doit-il être abandonné au profit « des hommes et des femmes qu'on étrangle, des crocheteurs, des sorciers, des bouffons, et des prêtres ivres » conçus par Shakespeare, ce « saltimbanque qui a des saillies heureuses, et qui fait des contorsions<sup>45</sup> » ?

Les écrits vengeurs de Voltaire mettent en fureur les partisans de Shakespeare. Ceux qui lui répondent sont pour la plupart des étrangers francophones, animés par des motivations variées. Ils concentrent leur rage contre Voltaire et n'épargnent pas leur énergie pour défendre Shakespeare. Racine, Corneille et l'avenir de la scène française ne font pas partie de leurs préoccupations. Après avoir écouté, ulcérée, les mots de Voltaire à l'Académie le 25 août 1776, la Londonienne Elizabeth Montagu réagit l'année suivante pour défendre son dramaturge national en faisant publier son texte de 1769 en traduction française<sup>46</sup>. Voltaire lui répond pour la première et seule fois dans la préface à sa dernière tragédie, *Irène* (1778), mais sans user d'arguments nouveaux<sup>47</sup>. La confrontation s'essouffle et Voltaire, vieillissant, perd du terrain au profit des admirateurs de Shakespeare.

En 1777, le traducteur italien de Corneille, Giuseppe Baretti, secrétaire pour la correspondance de l'Académie royale britannique, attaque Voltaire sur sa compétence de traducteur, en relevant ses nombreuses infidélités<sup>48</sup> : pour lui, Voltaire affronte Le Tourneur avant tout parce qu'il craint que ne soit découvert le pot aux roses, autrement dit sa maîtrise approximative de la langue anglaise. Privilégiant l'empirisme

44 Voir Jacques Gury, introduction à la *Préface de Le Tourneur*, éd. cit., p. 26.

45 Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, éd. cit., p. 201-209.

46 Elizabeth Montagu, *Apologie de Shakespeare en réponse à la critique de M. de Voltaire*, Londres/Paris, Mérimot jeune, 1777.

47 Voltaire, « Lettre de Monsieur de Voltaire à l'Académie française », préface à *Irène* [1778], éd. Perry Gethner, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. cit., t. 78A, 2010, p. 98-119.

48 Joseph [Giuseppe] Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire*, Londres/Paris, Nourse/Durand Neveu, 1777, p. 57-59.

sur l'idéalisme, et le pragmatisme sur le dogmatisme, Baretti juge que « l'expérience de Shakespeare, de Lope de Vega » conteste « l'autorité » d'Aristote et la loi des unités. À ses yeux, ce sont Corneille, Racine et Voltaire « dont ni le style ni le langage sont naturels ». En défendant Shakespeare, Baretti définit un théâtre affranchi d'Aristote et de la tutelle du théâtre français. À partir de l'idée, présente dans la préface de *Le Tourneur*, que l'illusion n'existe pas, il peut affirmer que le vraisemblable ne naît pas du respect des règles, mais de l'imagination du spectateur, et qu'ainsi Shakespeare et Corneille ont atteint le même but prioritaire : susciter le plaisir du public.

78

Le journaliste et dramaturge Jean-Jacques Rutledge fournit la réponse la plus offensive, celle-ci étant de toute évidence soutenue par des motifs politiques, qui font écho à la rivalité persistante entre la France et l'Angleterre, une douzaine d'années après la fin de la guerre de Sept Ans. Né de père franco-irlandais, Rutledge a participé à la traduction dirigée par *Le Tourneur*. Après avoir repris les arguments de ses prédécesseurs, il insiste sur l'importance du spectacle et de « l'effet total<sup>49</sup> ». Selon lui, ce n'est pas en lisant, mais en voyant représenter les pièces qu'on peut juger d'un dramaturge. Il aurait commencé à apprécier Shakespeare grâce à l'acteur anglais David Garrick, « qui tenait tout son naturel de la vérité du Poète<sup>50</sup> ». Incriminant le jeu artificiel des tragédiens français, il invite les amateurs de théâtre à se rendre dans les théâtres londoniens pour percevoir que « Racine n'est qu'élégant, pur et châtié, mais que *la force de la nature, existe dans Shakespeare, et dans Shakespeare seul* ». Comme Baretti, il préconise de prendre « conseil de notre âme et de nos sensations » pour juger<sup>51</sup>. Alors que Louis Racine soulignait que Sophocle et Euripide avaient usé de leur « bon sens » pour composer leurs pièces avant qu'Aristote n'écrive la *Poétique*<sup>52</sup>, Rutledge va plus loin et veut remplacer les règles d'Aristote par les simples « lois du bon sens<sup>53</sup> ».

Après avoir été portées à leur comble par la préface de 1776, les querelles suscitées par la diffusion de Shakespeare semblent s'être ensuite quelque peu apaisées à la mort de Voltaire en 1778, et avant que la tentative de faire jouer Shakespeare par des comédiens anglais à Paris en 1822 ne provoque une émeute<sup>54</sup>.

49 Chevalier Rutledge, *Observations à Messieurs de l'Académie française, au sujet d'une Lettre de M. de Voltaire, lue dans cette Académie, à la solennité de la Saint-Louis, le 25 août 1776*, s.l.n.d., p. 18.

50 *Ibid.*, p. 20.

51 *Ibid.*, p. 22.

52 Louis Racine, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine; suivies d'un Traité sur la poésie dramatique ancienne moderne*, Amsterdam, Rey, 1752, t. III, p. 212.

53 Chevalier Rutledge, *Observations à Messieurs de l'Académie française...*, *op. cit.*, p. 34.

54 Voir notamment Robert de Smet, « *Othello* in Paris and Brussels », dans *Shakespeare Survey*, 3 : *The Man and the Writer*, dir. Allardyce Nicoll, Cambridge, Cambridge UP, 1966, p. 98-106.



Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'acrimonie contre Shakespeare émane ainsi avant tout des Français, accoutumés à un tout autre modèle tragique. Cette hostilité a en effet pour ressort idéologique non pas une haine contre le théâtre en général, mais une admiration respectueuse envers non seulement Aristote, mais aussi Racine et Corneille, considérés comme la parfaite déclinaison dramatique de la *Poétique*, l'un par sa délicate peinture des passions, l'autre par ses tirades héroïques sublimes. À l'inverse, l'éloge de Shakespeare n'a pas pour contrepartie la haine des deux classiques français, mais bien plutôt celle de leur inspirateur, Aristote, et surtout celle de Voltaire, vite considéré comme le principal ennemi vivant de l'auteur élisabéthain.

Des idées similaires circulent d'un texte à l'autre. Les arguments, d'une grande plasticité, mobilisent tout l'arsenal de la rhétorique judiciaire et épideictique. Les réponses isolent les idées de leur contexte, forcent le trait et, attisant les tensions, transforment en instrument haineux ce qui n'était souvent qu'une appréciation mitigée. Entre 1730 et la fin des années 1770, la querelle s'envenime jusqu'à atteindre son paroxysme. La montée de la haine contre Shakespeare contribue à étendre sa renommée, à travers la publicité donnée par les assauts tonitruants, mais aussi en incitant les pro-shakespeariens à définir progressivement un modèle de rechange, qui permette de rompre avec l'approche néo-aristotélicienne.

Voltaire tient une place centrale et singulière dans ce paysage. Il est le premier Français à envisager comment Shakespeare et, plus largement, le spectacle anglais offrent des outils innovants pour renouveler une tragédie française qui s'essouffle. Il met ses idées en pratique dans son théâtre, qui n'est du reste que rarement convoqué au sein des textes de la controverse. Toutefois, son appel en faveur d'un assouplissement des règles et d'une action visuelle plus frappante contribue à encourager et à légitimer l'attirance pour un théâtre plus spectaculaire, qui multiplie les effets visuels. C'est seulement alors que Voltaire, s'alarmant des dérives, rappelle avec force la primauté du poème dramatique sur les effets spectaculaires. Ainsi, jusque très tard dans la polémique, les arguments mobilisés par Voltaire ne recouvrent pas ceux, conservateurs, des pro-aristotéliciens ; ils visent au contraire à trouver une voie médiane, qui soit davantage un aménagement qu'une remise en cause complète du modèle français.

Shakespeare est perçu par ses adversaires, et utilisé par ses hérauts, comme un vaisseau amiral envoyé pour renverser le système néo-aristotélicien. Pour ses ardents défenseurs, étrangers ou français, l'efficacité de sa dramaturgie constitue la preuve éclatante que la vraisemblance – de plus en plus redéfinie comme synonyme de vrai et de nature – n'a pas besoin des règles. La polémique autour de Shakespeare aura ainsi suscité – et permis de tester – des arguments esthétiques qui ne figurent pas ailleurs. Dans l'intense compétition entre les modèles néo-aristotélicien et anglais, l'un en perte de vitesse, et

l'autre en pleine (re)découverte, s'élabore une nouvelle conception du théâtre : selon celle-ci, le « bon sens » et le sentiment doivent être substitués au jugement de « goût » et aux règles ; la qualité d'une pièce se juge à la représentation plutôt qu'à la lecture ; l'illusion n'existe pas et la vraisemblance réside dans l'imagination du spectateur.

Si cette approche emprunte à Shakespeare et au théâtre anglais, elle ne s'y réduit pas : contrairement à ce dont s'effraient les détracteurs de Shakespeare, la majorité des théoriciens français ne vise pas en effet à remplacer un modèle par un autre. Elle n'envisage pas Shakespeare et le théâtre anglais comme des modèles à imiter selon la conception classique, mais comme des sources d'inspiration où puiser.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

- BACHAUMONT, Louis de, *Mémoires*, éd. M. J. Ravenel, Paris, Brissot-Thivars, 1830, t. III.
- BARETTI, Joseph [Giuseppe], *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire*, Londres/Paris, Nourse/Durand, 1777.
- FIQUET DU BOCCAGE, Pierre-Joseph, *Lettre sur le théâtre anglois, avec une traduction de L'Avare, comédie de M. Shadwell et de La Femme de campagne, comédie de M. Wicherley*, Paris, Durand, Moreau et Pissot, t. I, 1752.
- GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [1878], juillet 1765, éd. Maurice Tourneux, Nendeln, Kraus, 1968.
- GUTHRIE, William, *An Essay upon English Tragedy. With Remarks upon M. le Blanc's Observations on the English Stage* [1747], dans *Shakespeare, the Critical Heritage*, t. III: 1733-1752, éd. Brian Vickers, London/New York, Routledge, 1975.
- HILL, John, *The Actor*, London, Griffiths, 1755.
- LA PLACE, Pierre-Antoine de, *Le Théâtre anglois*, t. I-IV, Paris (Londres), s.n., 1745-1746.
- LE BLANC, Jean-Bernard, *Lettres d'un Français*, La Haye, Jean Neaulme, 1745, t. II.
- LE COQ DE VILLERAY DE ROUER, Pierre-François, *Réponse ou critique des Lettres philosophiques de M. de Voltaire*, Basle, C. Revis, 1735.
- LE TOURNEUR, Pierre, *Préface du Shakespeare traduit de l'anglois*, éd. Jacques Gury, Genève, Droz, 1990.
- MONTAGU, Elizabeth, *An Essay on the writings and genius of Shakespear, compared with the Greek and French dramatic poets, with some remarks upon the misrepresentations of Mons. de Voltaire* [1769], London, Hughs et Dilly, 1772.
- , *Apologie de Shakespeare en réponse à la critique de M. de Voltaire*, Londres/Paris, Mériçot jeune, 1777.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs* [1760-1807], Paris, Lieutier, 1952.
- PRÉVOST, Antoine-François, *Le Pour et le Contre*, t. I.
- RACINE, Louis, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine; suivies d'un Traité sur la poésie dramatique ancienne moderne*, Amsterdam, Rey, 1752.
- RICCOBONI, Louis, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, J. Guérin, 1738.
- RUTLIDGE, *Observations à Messieurs de l'Académie française, au sujet d'une Lettre de M. de Voltaire, lue dans cette Académie, à la solennité de la Saint-Louis, le 25 août 1776*, s.l.n.d.
- VOLTAIRE, « Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke », préface de *Brutus* [1730], éd. John Renwick, dans Voltaire, *Cœuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 5, 1998.

- , « Dix-huitième lettre sur la tragédie » [1734], dans *Lettres anglaises*, éd. Fernand Massé, Utrecht, Pauvert, 1964.
- , *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, dans *Voltaire on Shakespeare*, éd. Theodore Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967.
- , « Lettre de Monsieur de Voltaire à l'Académie française », préface à *Irène* [1778], éd. Perry Gethner, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 78A, 2010, p. 98-119.
- , *Appel à toutes les nations*, dans *Suite de la collection complète des œuvres de M. de \*\*\*\*\**, s.l.s.n., 1761, p. 63.
- , *Commentaires sur Corneille*, éd. David Williams, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 54, 1974.
- , *Correspondance*, éd. Theodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1992.
- , *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, en tête de *Sémiramis* [1749], dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 30A, 2003, « Troisième partie », p. 160-161.
- , *The Dramatic Works of Mr. De Voltaire. Translated by the Rev. Mr. Francklin*, London, Newbery et alia, 1761-1763.
- WILKES, *A General View of the Stage*, London, Cote, 1759.

### Sources secondaires

- HAVENS, George R., *The Abbé Prévost and English Literature*, New York, Haskell, 1965.
- JUSSERAND, Jean Jules, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1898.
- LECHEVALIER, Claire et MARIE, Laurence (dir.), « Théâtre », dans Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle (1610-1815)*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 862 sq.
- PHELPS BAILEY, Helen, *Hamlet in France: from Voltaire to Laforgue*, Genève, Droz, 1964.
- SGARD, Jean, *Vie de Prévost (1697-1763)*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2006.
- SMET, Robert de, « Othello in Paris and Brussels », dans *Shakespeare Survey*, 3 : *The Man and the Writer*, dir. Allardyce Nicoll, Cambridge, Cambridge UP, 1966.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Le Prérromantisme : études d'histoire littéraire européenne*, t. III : *La Découverte de Shakespeare sur le continent*, Paris, SFELT, 1947.
- WILLEMS, Michèle, *La Genèse du mythe shakespearien. 1660-1780* [1976], Paris, PUF, 1995.

## NOTICE

Laurence Marie est l'auteur de *Inventer l'acteur. Émotion et spectacles dans l'Europe des Lumières* (PUPS, 2017). Outre de nombreux articles portant sur les arts de la scène et la théorie esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle a coordonné le chapitre « Théâtre » de *l'Histoire des traductions en langue française. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, paru en 2014, et elle a codirigé le dossier « Réécritures du crime. L'acte sanglant sur la scène. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », publié dans *Littératures classiques*. Elle enseigne à Columbia University et à New York University.

## RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse à la manière dont la haine de Shakespeare circule à travers une série de réactions en chaîne qui s'étend des années 1730 au décès de Voltaire, en 1778. Quatre textes en français jouent successivement le rôle de déclencheurs : la « Dix-huitième lettre sur la tragédie » de Voltaire (1734), *Le Théâtre anglois* de La Place (1745), l'anonyme « Parallèle entre Shakespeare et Corneille » (1760) et *Shakespeare traduit de l'anglois* par Le Tourneur (1776).

Shakespeare est perçu par ses adversaires, et utilisé par ses hérauts, comme un moyen de renverser le système néo-aristotélien. Pour ses défenseurs étrangers ou français, l'efficacité de sa dramaturgie prouve que la vraisemblance, redéfinie comme synonyme de vrai et de nature, peut se passer des règles. La polémique autour de Shakespeare suscite, et permet de tester, une nouvelle conception du théâtre libérée de l'imitation et laissant davantage de place à l'expression.

## MOTS CLÉS

Aristote, Corneille, Ducis, Guthrie, La Place, Le Tourneur, Montagu, Rutlidge, tragédie, Voltaire

## ABSTRACT

This article focuses on the way the hatred against Shakespeare spreads through a series of chain reactions that extend from the 1730s to the death of Voltaire in 1778. Four main texts in French act as triggers: the “Dix-huitième lettre sur la tragédie” by Voltaire (1734), *Le Théâtre anglois* by La Place (1745), the anonymous “Parallèle entre Shakespeare et Corneille” (1760) and *Shakespeare traduit de l’anglois* by Le Tourneur (1776).

Shakespeare is perceived by his adversaries, and used by his defenders, as a means to knock down the neo-Aristotelian system. For his foreign and French heralds, the efficiency of his dramaturgy proves that verisimilitude, redefined as being synonymous to truth and nature, can do without rules. The debate around Shakespeare provokes and allows for experimentation in a new conception of theatre, freed from imitation and giving more space to expression.

84

## KEYWORDS

Aristotle, Corneille, Ducis, Guthrie, La Place, Le Tourneur, Montagu, Rutledge, tragedy, Voltaire

## TABLE DES MATIÈRES

### Introduction

|   |   |
|---|---|
| Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé ..... | 5 |
|---|---|

### PRÉAMBULE

#### LA RÉCEPTION ORTHOPÉDIQUE

|   |    |
|---|----|
| Les jésuites lisent Shakespeare :<br>pratiques de lecture « réservée » dans un collège anglais du xvii <sup>e</sup> siècle<br>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<br>Marc Hersant ..... | 37 |
|---|----|

|   |    |
|---|----|
| Haine ou envie ? L'ambivalence de la réception de Shakespeare à l'Âge classique,<br>en Angleterre et en France<br>Michèle Willems ..... | 53 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| « Juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris » :<br>Shakespeare contre le modèle tragique français ?<br>Laurence Marie ..... | 67 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| Shakespeare pré-romantique : un lion en sabots chinois<br>Dominique Goy-Blanquet ..... | 85 |
|--|----|

|  |     |
|--|-----|
| En haine du théâtre : l'« esprit allemand » de Shakespeare et les ambiguïtés<br>de sa réception dans le monde germanique<br>Romain Jobez ..... | 101 |
|--|-----|

DEUXIÈME PARTIE  
POUR EN FINIR AVEC SHAKESPEARE

|  |     |
|--|-----|
| Chaquette contre Shakespeare : de <i>Richard III</i> aux <i>Reines</i><br>François Jardon-Gomez .....                    | 121 |
| Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo<br>Piermario Vescovo .....                                      | 137 |
| Enterrer Shakespeare: l'œuvre de Jan Decorte<br>Klaas Tindemans.....   | 157 |
| Quand Shakespeare fait scandale: au diable, la fin d' <i>Othello</i> !<br>Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin ..... | 175 |

324

TROISIÈME PARTIE  
TRIBULATIONS DES PERSONNAGES SHAKESPEARIENS

|  |     |
|--|-----|
| La haine des héroïnes de Shakespeare<br>Véronique Lochert .....  | 195 |
| <i>Othello, j'aurai ta peau</i> . Shakespeare aux marionnettes : la haine du personnage?<br>Hélène Beauchamp ..... | 213 |
| Ophélie <i>versus</i> Hamlet : Shakespeare à contre-courant<br>Anne-Françoise Benhamou .....                       | 231 |
| Zucco/Hamlet: le fantôme de Shakespeare<br>Sandrine Montin .....   | 247 |

QUATRIÈME PARTIE  
SHAKESPEARE PERSONNAGE

|  |     |
|--|-----|
| Bond hating Shakespeare<br>Robert Henke .....  | 265 |
| « <i>Our Shakespeare... For he is all of ours, is he not?</i> »<br>Enjeux du <i>bardicide</i> fictionnel dans <i>Anonymous</i><br>Sébastien Lefait ..... | 277 |



CINQUIÈME PARTIE  
DÉBATS ET POLÉMIQUES

Shakespeare, pourquoi tant de haine ?

François Laroque ..... 297

Hair quel Shakespeare ?

Daniel Bognoux ..... 309

SIXIÈME PARTIE  
PERFORMANCE

« *Hates any man the thing he would not kill?* » :

une Tentativ de Mörtre de Shakespeare en *live*

Speranza Von Glück ..... 321

325

Table des matières ..... 323



## E-THEATRUM MUNDI

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

### DÉJÀ PARU

*La Scène en version originale*

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

