



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 : 979-10-231-0843-9

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.

HAINES OU ENVIES ?
L'AMBIVALENCE DE LA RÉCEPTION DE SHAKESPEARE
À L'ÂGE CLASSIQUE, EN FRANCE ET EN ANGLETERRE

Michèle Willems
Université de Rouen

« *I saw Hamlet Pr: of Denmark played: but now the old playe began to disgust this refined age: since his Majestie being so long abroad* ». Si ce *tweet* du 26 novembre 1661 a parcouru les siècles, ce n'est pas tant parce qu'il nous apprend que le diariste John Evelyn a détesté la pièce la plus emblématique de Shakespeare que parce qu'il établit une relation de cause à effet entre la désaffection pour cette *old play*, qu'il prétend générale, et l'exil des élites anglaises en France (*abroad*)¹. Quelque soixante-dix ans plus tard, c'est dans cette même patrie du goût raffiné et de la tragédie classique, que Voltaire, de retour de son propre exil à Londres, introduira « l'auteur d'*Hamlet* » en qualifiant dès l'abord ses pièces de « farces monstrueuses ». D'exil en exil, en Angleterre puis en France, le drame shakespearien semble donc condamné au rejet, face à un modèle dramatique et à un goût qui lui sont étrangers. Ce sont les incidences de cette confrontation sur la réception du dramaturge et sur la construction de son image dans chacun des pays, que je me propose d'explorer, à partir d'un survol historique nécessairement succinct.

Pendant la fermeture des théâtres, on jouait parfois dans les tavernes des *drolls*, farces en un acte inspirées des aventures de Bottom ou de Falstaff. *La Nuit des Rois* ou *Henry IV* échappèrent donc d'une certaine façon à la haine des Puritains pour le théâtre grâce à leurs personnages les plus populaires. Mais après la Restauration, le drame shakespearien apparaît plutôt comme une victime collatérale de la parenthèse de l'Interrègne, puisqu'il est désormais jugé à l'aune d'un dogme classique revivifié par le séjour en France des émigrés anglais. Effectivement, à partir de 1660, la critique dramatique retrouve les exigences d'un Philip Sidney ou plus précisément de Ben Jonson qui, dès 1623, jugeait la technique du dramaturge défaillante. Le chœur des

1 John Evelyn, *Diary*, éd. E.S. de Beer, Oxford, Clarendon Press, 1955, 6. vol., t. III. À l'inverse, Samuel Pepys vit cinq fois un *Hamlet* sans doute allégé, entre 1661 et 1668. Le 24 août 1661, il se rend à ce qu'il appelle « *the Opera* » : « *And there I saw Hamlet done with scenes very well.* » (Samuel Pepys, *Diary*, éd. H.B. Wheatley, London, George Bell & Sons 1904-1962, t. II, p. 82.)

néo-classiques, de Dryden au Dr Johnson, détaille ses déficiences : ignorance des règles, invraisemblance des intrigues, immoralisme des dénouements, fioritures du style. Thomas Rymer est le plus virulent. Dans *A Short view of Tragedy*, publié en 1693, ce fanatique de l'ordre et de la régularité dresse un violent réquisitoire contre *Othello*. En réduisant l'intrigue à une succession d'épisodes cocasses, il met à jour ses absurdités chronologiques et conclut que la pièce, qu'il baptise la tragédie du mouchoir, est « une farce sanglante, sans sel ni saveur » (« *a bloody farce, without salt or savour* »), dont la seule morale est que les filles doivent surveiller leur linge (« *look to their linen* »). Dans le sillage rationaliste de Bacon et de Hobbes, Rymer mène campagne contre la métaphore et l'expression figurée (« *In a Play one should speak like a man of business* ») : ainsi, Iago devrait se contenter de frapper à la porte (« *a rap at the door* ») plutôt que de prononcer ses premiers vers (« *Many, peradventure, of the Tragical scenes in Shakespear, cry'd up for the Action, might do better without words* »)². Lorsque Voltaire, près d'un siècle plus tard, en appellera à l'Académie pour sauver la tragédie classique du péril shakespearien, il se réclamera de Rymer en citant sa formule la plus assassine : « Il n'y a point de singe en Afrique, point de babouin qui n'ait plus de goût que Shakespeare³. »

On pourrait multiplier les jugements haineux de Rymer⁴, mais on aurait tort de les considérer comme représentatifs de la réception de Shakespeare à l'Âge classique. Certes, ses contemporains et successeurs déplorent comme lui la piètre technique et l'injustice des dénouements du dramaturge : « à quoi sert d'être vertueux, si c'est ainsi que nous finissons » (« *If this be our end, what boots it to be Vertuous?* »), s'insurge Rymer à propos de la mort de Desdémone⁵. Mais il se trouve peu de critiques pour souscrire à la virulence et au caractère systématique de ses attaques. La réaction de Nicholas Rowe, qui publie en 1709 la première édition des œuvres complètes, précédée d'un *Account of Shakespear*, est symptomatique : « *He has certainly pointed out some Faults very judiciously [...] But I wish he would likewise have observ'd some of the Beauties too*⁶. » La critique shakespearienne procède désormais à un recensement de ses défauts, mais aussi de ses qualités.

2 Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy* [1693], rep. F. Cass & Co., 1971, p. 4.

3 Cité dans la *Lettre à l'Académie française* de 1776. Voir Voltaire on Shakespeare, éd. Theodore Besterman, Genève, Droz, 1967, p. 201.

4 Par exemple : « *In the Neighing of a horse, or in the growling of a Mastiff, there is a meaning, there is a lively expression, and may I say, more humanity than many times in the Tragical flights of Shakespear.* » (T. Rymer, *A Short View of Tragedy*, op. cit., p. 95-96.)

5 *Ibid.*, p. 138.

6 Nicholas Rowe, *Some Account of the Life etc, of Mr William Shakespear*, publié dans *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, éd. D. Nichol Smith, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 19.

Effectivement, Rymer excepté, Dryden, Rowe et les *editors* qui font assaut de préfaces au long du XVIII^e siècle, ne condamnent jamais totalement le dramaturge. Après avoir passé son œuvre au tamis de leur grille critique, fondée sur des principes prétendument hérités d'Aristote, ils concluent qu'il ignorait tout des règles, mais qu'il excellait dans l'imitation de la nature et dans la peinture de l'humain. « *Strength and nature make amends for art* », écrit ainsi Rowe, résumant l'opposition entre *nature* et *art* qui structure la réception critique de Shakespeare en Angleterre. L'éloge suprême lui est décerné par le Dr Johnson quand il écrit en 1765 que ses drames sont le reflet de la vie (« *This therefore is the praise of Shakespeare, that his drama is the mirror of life*⁷ »), ce qui ne l'empêche pas de censurer, dans la même Préface, leur style boursoufflé et leurs jeux de mots intempestifs⁸. La balance des vices et des vertus peut varier d'un critique à l'autre, ou chez le même, selon les périodes. Mais elle reproduit toujours l'image ambivalente de Shakespeare que Dryden traduisait de manière très parlante dès 1672 : « *He is the very Janus of poets. He wears almost everywhere two faces and you have scarce begun to admire the one ere you despise the other*⁹ », comparaison révélatrice qui impute au dramaturge la schizophrénie du critique classique face à une œuvre qui le déstabilise.

Quelque soixante ans plus tard, c'est encore Janus-Shakespeare que Voltaire, parfois Janus lui-même, introduit en France à travers sa Lettre « Sur la tragédie ». Sa présentation du dramaturge semble faire écho aux critiques anglaises : « *Shakespeare boasted a strong, fruitful genius. He was natural and sublime but had not so much as a single spark of good taste or knew one rule of drama* / Il avait 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 règles¹⁰. » En 1748, la préface à *Sémiramis* (définie comme une *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*) confirme cette vision ambivalente du dramaturge, qualifié à la fois de sauvage ivre et de génie fécond : « Il semble que la *nature* se soit plu à rassembler dans la tête de Shakespeare ce qu'on peut imaginer de plus fort et de plus grand avec ce que la *grossièreté* sans esprit peut avoir de plus bas

7 Dr Johnson, Préface à *The Plays of William Shakespeare*, dans *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, éd. cit., p.108.

8 Voir sa formule célèbre « *A quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the world, and was content to lose it.* » (*Ibid.*, p. 117.)

9 John Dryden, « Defence of the epilogue, or, An essay on the dramatic poetry of the last age », dans *The Conquest of Granada by the Spaniards in two parts: acted at the Theatre Royal*, London, Herringman, 1672, p. 170.

10 Voltaire *on Shakespeare*, éd. cit., p. 44. Le texte est paru en anglais dans *Letters concerning the English Nation* (1733) avant d'être publié en français en 1734 dans les *Lettres anglaises* (1734), « Dix-huitième lettre sur la tragédie ».

et de plus détestable¹¹. » Voltaire (qui se réfère essentiellement à *Hamlet*, *Othello* et *Jules César*) apparaît moins sensible que ses collègues britanniques à l'irrégularité des tragédies ; il stigmatise plutôt le mélange des genres et des styles et surtout l'absence de ce bon goût qui, en France, remplace l'exigence de technique. Même l'imitation de la nature devient suspecte si elle ne respecte pas les bienséances et le décorum, car toute réalité n'est pas bonne à peindre ni à dire. Voltaire entend la dépouiller non seulement de ses fossoyeurs et de ses portiers ivres, mais aussi des obscénités de Iago, des souliers de Gertrude et même de l'inconvenante allusion du garde Francisco, en faction sur les remparts d'Elsinore, à une souris (« *Not a mouth stirring* »). Les critiques français illustrent encore plus clairement que leurs prédécesseurs britanniques l'incompatibilité entre les deux conceptions de la *Mimésis* qu'Eric Auerbach identifie dans son ouvrage du même nom¹² : d'un côté le modèle classique, influencé par la tragédie antique, qui exige une unité de ton et un style relevé convenant à un public aristocratique, de l'autre, le drame shakespearien, héritier de la tradition médiévale, qui mélange les genres et les styles pour satisfaire un public socialement et culturellement hétérogène. Il n'est pas surprenant que ce brassage des genres, des classes sociales et des niveaux de langue, sans doute plus sensible encore en traduction, heurte le partisan d'une tradition classique implantée de longue date et exportée dans le reste de l'Europe. Le français étant alors la langue de la culture, c'est en effet par le truchement de Voltaire (et de quelques autres voyageurs comme l'abbé Prévost ou l'abbé Leblanc) que l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et la plupart des pays du continent découvrent Shakespeare. L'esthétique classique et la culture rationaliste étant leurs références communes, les réactions mitigées, souvent inspirées par Voltaire, font l'objet d'un consensus européen, lequel traduit partout le malaise des néo-classiques face à un dramaturge qui défie leur orthodoxie, mais qui les fascine autant qu'il les fâche.

Il serait en effet logique que la critique classique s'aligne sur Rymer pour ostraciser Shakespeare, après avoir établi que son œuvre ne répondait pas aux critères requis. Au lieu de quoi, c'est par l'appropriation qu'elle tente de surmonter ses contradictions : intégrer plutôt qu'exclure, mais par le biais d'une mise en conformité qui sépare le bon grain de l'ivraie. Cette normalisation par la sélection mobilise aussi bien les critiques que les *editors* qui, en Angleterre, travaillent à la réfection du texte, et plus tard, en France, les traducteurs. On sélectionne et on valorise ce qui est récupérable dans l'optique classique, mais on rejette, ou on remplace ce qui ne l'est pas. Pope, qui

¹¹ *Voltaire on Shakespeare*, éd. cit., p. 57.

¹² Erich Auerbach, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 pour la traduction française.

publie une édition des pièces en 1725, trouve des artifices pour mettre le texte au goût classique sans trop le modifier : les beaux discours, les passages sentencieux (*the shining passages*) sont désignés à l'admiration du lecteur par des guillemets ou des astérisques, alors que les passages indignes (*trash*) sont relégués en bas de page et marqués du signe de son extrême réprobation, *three daggers*.

Mais ce sont les versions remaniées pour la scène qui offrent le plus bel exemple d'appropriation. À l'inverse du reste de l'Europe où la traduction précède nécessairement la représentation, l'Angleterre donne à voir Shakespeare avant qu'elle ne le donne à lire. Les témoignages de contemporains comme Pepys, complétés par les travaux des historiens du théâtre, indiquent que, dès la réouverture des théâtres, le drame shakespearien est présent sur les scènes londoniennes. Le succès d'*Othello* et la popularité de Betterton dans le rôle-titre démentent les critiques acerbes de Rymer et, n'en déplaise à John Evelyn, *Hamlet* est loin de *dégoûter* les spectateurs, lesquels reprocheront plus tard à Garrick de les priver des fossoyeurs. Mais indépendamment des quelques *old plays* dont le théâtre de Lincoln's Inn Fields (dirigé par Sir William Davenant) a le monopole, ce qui distingue la représentation shakespearienne en Angleterre, à partir de 1660, c'est son adaptation à l'évolution des conditions théâtrales et aux intérêts d'un nouveau public, autant qu'aux nouvelles priorités esthétiques et idéologiques¹³. Inaugurée vers 1663 par Davenant avec *Macbeth* (publié en 1674), poursuivie en 1670 avec *The Tempest or the Enchanted Island* remanié par le même Davenant (cette fois associé à Dryden), la normalisation du drame shakespearien se confirme en 1680 avec le *King Lear* de Nahum Tate, puis reprend en 1701 avec *The Jew of Venice* de George Granville (pour ne citer que les pièces qui supplantent durablement leurs originaux).

De nouveaux dispositifs scéniques permettent de satisfaire le goût du public de la Restauration pour le spectacle, comme l'indique la célèbre didascalie du *Macbeth* de Davenant « *Enter three witches flying* » : les sorcières font désormais leur entrée par la voie des airs. Mais les auteurs de versions remaniées, parfois eux-mêmes critiques, se targuent surtout d'avoir soumis les originaux à un tri bénéfique. Les formules utilisées

13 Cette pratique fut longtemps analysée comme une agression insupportable à l'égard de Shakespeare ou comme une atteinte à l'intégrité d'un texte considéré comme sacré. Le relais pris par le cinéma et par les transpositions théâtrales nous a depuis amenés à aborder le phénomène, non seulement comme le signe de la vitalité et de l'adaptabilité de l'original shakespearien, mais comme un document sur la réception du dramaturge dont l'adaptation constitue une composante essentielle à l'Âge classique. Voir Michèle Willems, *La Genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, Paris, PUF, 1979, ainsi que « Shakespeare or not Shakespeare. The Propagation of the Plays in Europe through J.F. Ducis's Imitations », *Early Modern Drama in Performance*, Newark, University of Delaware Press, 2015, p. 121-136.

sont révélatrices. Bien avant que Voltaire ne rappelle qu'il fut le premier à trouver quelques perles dans le fumier shakespearien¹⁴, les adaptateurs anglais expliquent qu'ils se sont efforcés de préserver les bijoux que le dramaturge élisabéthain avait noyés dans la fange¹⁵. Il est ainsi remarquable, mais non surprenant, que les passages condamnés par la critique correspondent souvent à des coupures ou des réécritures dans les adaptations : le discours de Macbeth sur le sommeil réparateur est ainsi paraphrasé et son couteau (*knife*), plus tard sanctionné par Johnson, est remplacé par un poignard (*dagger*), plus dramatiquement correct ; la suppression de la scène du portier par Davenant et de ses « plaisanteries de Polichinelle » plus tard censurées par Voltaire¹⁶, s'explique autant par la recherche de la bienséance linguistique et du décorum que par le refus du mélange des genres et des classes sociales. Il y a sans nul doute une cohérence entre la mise au goût du jour du drame shakespearien et sa mise aux normes classiques. En même temps, le choix de porter le drame shakespearien à la scène moyennant aménagements traduit aussi la reconnaissance de sa théâtralité et de la vitalité de ses personnages. De Betterton à Garrick, les acteurs rêvent de les incarner et les articles des périodiques analysent leur séduction. En jetant un pont entre deux écritures dramatiques, entre deux modes de représentation du réel, les adaptations popularisent durablement le drame shakespearien et finissent par susciter l'envie d'une autre pratique théâtrale.

En France, où la découverte de Shakespeare est d'abord réservée aux lecteurs, les traductions passées au tamis du goût classique ont bien des points communs avec les adaptations. C'est le cas pour les dix pièces de Shakespeare publiées en 1746 dans l'anthologie de Pierre-Antoine de La Place, *Le Théâtre anglois*¹⁷. La Place, qui se réfère au précédent établi par le R.P. Brumoy dans *Le Théâtre des Grecs*¹⁸, paraphrase et résume plus souvent qu'il ne traduit et il réserve ses alexandrins à quelques beaux

14 Lettre à d'Argental, 19 juillet 1776, dans *Voltaire on Shakespeare*, éd. cit., p. 175.

15 John Dryden écrit en 1674 dans la Préface à son adaptation : « *I undertook to remove that heap of rubbish under which many excellent thoughts lay wholly bury'd.* » (*Troilus and Cressida, or, Truth Found Too Late a Tragedy, as it is Acted at the Dukes Theatre: to Which is Prefix'd, a Preface Containing the Grounds of Criticism in Tragedy*, London, Swall and Tonson, 1679, sig. A4 v.) Dans son édition du tome VII de *The Works of Mr William Shakespear* de Nicholas Rowe, intitulée *Remarks on the Plays and Poems of Shakespeare*, Charles Gildon parle de « *beauties [...] in a heap of rubbish* » (London, E. Curll, 1710, p. 420) ; et, en 1735, l'auteur anonyme (Hanmer?) de *Some Remarks on the Tragedy of Hamlet* définit la pièce comme « *gold strangely mixed with dross* » (éd. C.D. Thorpe, Augustan Reprint Society, ser III, n°3, 1947, p. 50).

16 Lettre à l'Académie française, 1776, dans *Voltaire on Shakespeare*, éd. cit., p. 190.

17 Pierre-Antoine de La Place, *Le Théâtre anglois* (Londres [Paris], n. p., 1746-1749) inclut dans ses huit volumes *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Jules César* et quelques autres tragédies ; la comédie n'y figure qu'à travers les *Joyeuses Commères* et, bizarrement, *Cymbeline*, *Lear*, considéré comme « un chef-d'œuvre du génie et de l'extravagance », n'est pas retenu.

18 *Le Théâtre des Grecs* fut publié en 1730 par le célèbre jésuite Pierre Brumoy.

discours et scènes admirables. Il revendique, dans son *Discours* liminaire, la pratique d'une sélection positive qui contourne les invraisemblances, omet les excès verbaux et passe sous silence les « détails déplacés » pouvant heurter « le goût épuré de notre époque ». Il constate donc, après John Evelyn, que le goût du public s'est raffiné depuis que Shakespeare a écrit *Hamlet*, mais loin de manifester son dégoût, il s'efforce, par sa méthode de traduction sélective, de faire accepter la pièce par ses contemporains : le goût, écrit-il, peut évoluer : « gardons-nous de condamner sans retour aujourd'hui ce que nos neveux applaudiront peut-être un jour¹⁹ ».

Dans son *Essai sur la poésie épique* d'abord publié en Angleterre en 1728 dans un esprit plus ouvert, Voltaire considérait lui aussi que le goût peut fluctuer selon les époques puisque son premier chapitre s'intitulait « Des différents goûts des peuples ». Mais quelques décennies plus tard, il est surtout soucieux de souligner le *mauvais* goût de Shakespeare. En 1746, la parution de l'anthologie de La Place l'irrite ; en 1776, celle du premier volume du *Shakespeare traduit de l'anglois* par Pierre Le Tourneur l'exaspère. Cette traduction en prose, bien que plus fidèle que celle de La Place, manifeste le même souci de présenter aux lecteurs un texte dépouillé de ses outrances et de ses écarts de langage. Dans son *Shakespeare* qui, en 1864, fera la promotion de la traduction de son fils, Victor Hugo reprochera à Le Tourneur d'avoir rendu Shakespeare « passable » en voulant le « faire passer »²⁰. Voltaire n'a cure de le faire passer ; il veut au contraire susciter le rejet d'un théâtre qui commence à déstabiliser la tragédie nationale. Ainsi, en 1760, le *Journal encyclopédique* publie un article anonyme, attribué à un critique anglais, qui juge Shakespeare supérieur à Corneille. Voltaire réplique par un pamphlet lui aussi anonyme, *L'Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais*, qui intègre une narration sarcastique d'*Hamlet*, à la manière de Rymer, et une nouvelle traduction du désormais célèbre monologue, *To be or not to be*. En 1730, il se l'était approprié à travers une « belle infidèle » en alexandrins ; trente ans plus tard, il le traduit mot à mot pour en faire apparaître les obscurités. En 1764, c'est dans le même esprit de dénigrement qu'il annexe à sa publication des œuvres de Corneille sa traduction de *Jules César* qui se limite à la conspiration contre César et s'arrête à son assassinat. Son but est d'affirmer la supériorité de *Cinna*, tout en soulignant incidemment sa propre fidélité au texte original, en opposition aux omissions et épurations de La Place. Dès lors, il ne pratique plus que la traduction littérale, limitée à de courts passages sortis de leur contexte et sélectionnés pour mettre en exergue la vulgarité de celui qu'il appelle désormais le Gilles anglais.

19 P.A. de La Place, *Discours sur le théâtre anglois*, op. cit., t. I, p. I-CXI, ici p. XXI.

20 Il était « uniquement occupé d'émousser Shakespeare, de lui ôter les reliefs et les angles, de le faire passer, donc de le rendre passable » (Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, J. Hetzel, 1864, p. 454).

Plus Shakespeare lui semble menacer le pré-carré classique (et son propre territoire), plus sa balance critique penche du côté des défauts, plus la face haïssable de son Janus occulte sa face admirable. Alors qu'il prépare la lettre qu'il fera lire devant l'Académie, il écrit à l'ultra-conservateur La Harpe : « Le vrai but de mon travail [est] que le public soit bien instruit de tout l'excès de la turpitude infâme qu'on ose opposer à la majesté de notre théâtre. Il est clair qu'on ne peut faire connaître cette infamie qu'en traduisant littéralement les gros mots du délicat Shakespeare²¹. »

Il agrmente effectivement son réquisitoire d'un florilège de « turpitudes » collectionnées depuis l'*Appel*, qui incluent aussi bien les obscénités de Iago ou du portier de *Macbeth*, que les propos « du savetier qui s'adresse à un sénateur » dans *Jules César*, ou l'inévitable souris de Francisco. Alors qu'en Angleterre William Dodd a publié *The Beauties of Shakespeare* dès 1750, Voltaire, en 1776, s'emploie à rassembler une anthologie de ses laideurs.

60

Ces réquisitoires, diatribes et sarcasmes lui valent bientôt d'être perçu, surtout à l'étranger, comme l'ennemi de Shakespeare. Ce n'est pourtant pas la haine du dramaturge qui l'anime. La guerre qu'il déclare mener ne vise pas tant « l'auteur d'*Hamlet* » que ses traducteurs qui, en lui assurant une large diffusion, en font le rival potentiel de Corneille et Racine. Plutôt que la haine, c'est la peur de Shakespeare qui explique son agressivité ; dans le contexte de la guerre de Sept Ans, son sentiment que le dramaturge menace le modèle français se teinte de nationalisme : « Je suis fâché contre les Anglais » écrit-il à la marquise du Deffand peu après la parution du *Journal encyclopédique* : « Non seulement ils m'ont pris Pondichéri (*sic*), à ce que je crois, mais ils viennent d'imprimer que leur Shakespeare est infiniment supérieur à Corneille²². » Il qualifie d'ailleurs Le Tourneur de « déserteur », car promouvoir Shakespeare à travers une édition dont les souscripteurs vont de Louis XVI à George III, c'est désertre la cause de la tragédie classique, d'autant que le *Discours des Préfaces* qui précède les traductions collectionne les éloges de Shakespeare, mais ne mentionne ni Corneille ni Racine (ni Voltaire).

On peut s'étonner que ce progressiste anglophile en matière politique se transforme en réactionnaire anglophobe face à Shakespeare. En fait, Voltaire a toujours été conservateur en matière de théâtre : il n'y a pour lui de tragédie que celle née sous le règne de Louis XIV, qu'il pratique lui-même après le grand Racine. Pourtant les souvenirs du spectateur de Shakespeare qu'il fut à Londres ont ébranlé très tôt les certitudes du critique qu'il est devenu, comme lorsqu'il intègre dans son *Essai sur la poésie* : « Chez les Français, la tragédie est pour l'ordinaire une suite de conversations

21 Voltaire on Shakespeare, éd. cit., p. 184.

22 *Ibid.*, p. 62.

en cinq actes avec une intrigue amoureuse. En Angleterre, la tragédie est véritablement une action. » De même, l'émotion qu'il éprouva à Londres à la vue du meurtre de César sur scène vient régulièrement parasiter ses exigences de classique pur et dur, comme lorsqu'il note dans le « Discours sur la tragédie », dédié à Bolingbroke, qui préface son *Brutus*: « Avec quel ravissement je voyais Brutus, tenant encore le poignard teint du sang de César, assembler le peuple, et lui parler ainsi du haut de la tribune aux harangues²³. » En 1764, il remarque encore, à la suite de sa traduction de *Jules César*: « J'avoue qu'en tout j'aimais mieux encore ce monstrueux spectacle, que de longues confidences d'un froid amour, ou des raisonnements politiques encore plus froids²⁴. » Peut-être influencé par ses émotions de spectateur, Voltaire-dramaturge tente d'injecter un peu de « monstrueux spectacle » dans ses propres pièces, comme lorsqu'en 1732, sa Zaïre est poignardée sur scène. Mais c'est surtout « l'ombre du père d'Hamlet » qu'il envie et ce « coup de théâtre des plus frappants » qu'il tente d'imiter par deux fois. En 1732, dans *Éryphile*, son spectre doit se frayer un chemin au milieu des spectateurs sur scène qui le poursuivent de leurs quolibets. Malgré cet échec, il récidive en 1748 en introduisant le fantôme de Ninus dans *Sémiramis*²⁵.

On ne peut donc réduire la critique shakespearienne de Voltaire aux dérives réactionnaires et nationalistes du vieillard de Ferney. Prise dans son ensemble, elle reste emblématique des contradictions inhérentes à la réception néo-classique, compliquées par ses tensions personnelles: l'attrait des écarts novateurs qui ont séduit le spectateur, puis tenté le dramaturge, ne résiste pas à la peur du critique de voir la tragédie classique dénaturée. À partir de 1760, Voltaire rame à contre-courant du débat sur la réévaluation des canons littéraires qui agite l'Angleterre et l'Allemagne sous la pression du précédent shakespearien. Le consensus européen se défait. Dans ces deux pays, l'ambivalence de la réception critique cède peu à peu le pas à l'admiration inconditionnelle, tandis que les versions remaniées cèdent la place aux pièces originales. L'hostilité aux attaques de Voltaire resserre les rangs autour du Barde dont l'Allemagne voudrait, comme l'Angleterre, faire son poète national: en 1767, G. E. Lessing, dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, recommande Shakespeare comme alternative au classicisme imposé par la France: selon les pays, le nationalisme joue pour, ou contre, l'intégration du dramaturge.

²³ Cette tragédie date de 1730 (*Voltaire on Shakespeare*, éd. cit., p. 51).

²⁴ *Ibid.*, p. 155.

²⁵ Voltaire n'est pas seul à éprouver cette fascination pour le fantôme, paradoxale chez un critique rationaliste. Ainsi, dans « Critical examination of the tragedy of *Hamlet* », l'abbé Le Blanc s'extasie sur « the terror and force of the ghost scene » (*Letters on the English and French Nations*, London, J. Brindley, 1747, t. II, p. 75-89).

Toutefois, Voltaire n'est pas seul responsable de l'autre voie prise par la France et par le reste du continent. À partir de 1769, la résistance du modèle classique s'y manifeste aussi à travers le succès des « imitations » de Jean-François Ducis ; ces pièces, en français puis en traduction, seront le vecteur de la découverte de Shakespeare sur scène dans de nombreux pays européens (l'Allemagne exceptée²⁶), parfois jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Ducis, qui ne lisait pas l'anglais, adapte les traductions de La Place puis de Le Tourneur aux rythmes et aux conventions de la tragédie classique²⁷ ; il pratique lui aussi une sélection positive qui naturalise et normalise les originaux : ni fossoyeurs, ni violence sur scène, ni vulgarités de langage, mais respect des unités et dialogues dramatiquement corrects, et en alexandrin. La réception néo-classique de Shakespeare repose depuis le début sur la confusion générique entre drame et tragédie, qui ne sera levée que dans la Préface de *Cromwell*. Ducis n'imité que des tragédies, même s'il en transforme parfois le dénouement en *happy end* ; il ne se risque pas à imiter la comédie shakespearienne, que la France ne découvrira d'ailleurs sur scène qu'au XX^e siècle²⁸. Contrairement à Voltaire, il préfère consigner son fantôme et ses sorcières en coulisse, le rationalisme ambiant l'incitant à se méfier du surnaturel comme du merveilleux. L'Angleterre, on l'a vu, adapte au contraire *La Tempête* dès la réouverture des théâtres ; l'Allemagne en donne des représentations d'amateurs dans les années 1760 ; en 1761, elle est jouée à Biberach, dans la traduction de C. M. Wieland. Mais bien avant cela, le texte fondateur d'Addison « The Fairy Way of Writing », publié en 1711 par *The Spectator*²⁹, semble avoir influencé la critique allemande dans sa traduction française, qui pourtant passe inaperçue en France. Cela n'est pas étonnant dans un pays où le merveilleux shakespearien n'a suscité ni l'envie des adaptateurs ni l'intérêt de la critique, alors qu'en Angleterre, c'est Caliban qui porte le coup fatal au concept d'imitation de la nature, déjà mis à mal par la vitalité et la diversité des personnages shakespeariens. Tandis que les théoriciens du génie revendiquent l'irrationalité du processus créateur, le Jubilé organisé en 1769 par Garrick scelle l'image d'un

26 L'Allemagne a ses propres adaptateurs : F.L. Schröder présente un Shakespeare aseptisé et domestiqué ; de même, le *Richard III* et le *Roméo & Juliette* de Christian-Felix Weisse sont, comme les pièces de Ducis, influencés par la tragédie domestique.

27 En Allemagne, c'est au contraire la langue allemande qui s'adapte aux besoins de la langue shakespearienne comme dans les traductions de J.G. Herder, d'Eschenburg et surtout de A. W. Schlegel.

28 Les comédies n'apparaissent régulièrement sur les scènes françaises (mais pas dans la critique) qu'à partir de 1920, sous l'influence de Camille de Sainte-Croix, puis de Gémier et de Copeau.

29 *The Spectator*, 46 ; ce périodique, publié en Angleterre entre 1711 et 1714, fut d'abord traduit en français de 1717 à 1726, sous le titre *Le Spectateur ou le Socrate moderne* (Amsterdam, Wetstein & Smith, 7 vol.), et plus tard en allemand, à partir de 1719.

Shakespeare-Prométhée, créateur d'un univers parallèle où sorcières et fantômes côtoient Hamlet ou Macbeth.

Si le Voltaire fasciné par le meurtre de César avait vu Caliban sur une scène londonienne, la face « détestable » de son Janus shakespearien en eût peut-être été changée. Dans les faits, c'est Hugo père qui mettra fin à l'ambivalence et au tri de la critique classique en réconciliant Gilles et Shakespeare et en démontrant l'unité d'un drame shakespearien mis en morceaux (fussent-ils choisis) par ses prédécesseurs ; mais même son homme-océan ne fera jamais l'objet d'un culte national. Est-ce la faute à Voltaire si en France l'admiration raisonnable et raisonnée pour Shakespeare ne s'est jamais transformée en idolâtrie ? Si c'est le cas, je ne suis pas sûre qu'il faille le lui reprocher.

BIBLIOGRAPHIE

DUCIS, Jean-François, *Œuvres*, Paris, Au Bureau des Éditeurs, 1830, 6 vol. (*Hamlet*, 1769 et *Roméo et Juliette*, 1772, t. I; *Le Roi Léar*, 1783, *Macbeth*, 1784 et *Jean Sans-Terre, ou la Mort d'Arthur*, 1791, t. II; *Othello*, 1792, t. III.)

HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, J. Hetzel, 1864.

LA PLACE, Pierre-Antoine de, *Le Théâtre anglois*, Londres [Paris], s.n., 1746-1749, 8 vol.

LE TOURNEUR, Pierre, *Shakespeare traduit de l'Anglois*, Paris, Duchesne, 1776-1782, 20 vol.

NICHOL SMITH, D. (éd.), *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963 (contient, entre autres, les Préfaces aux éditions des œuvres de Shakespeare de Nicholas Rowe, 1709, et de Samuel Johnson, 1765).

PAULIN, Roger, *The Critical reception of Shakespeare in Germany 1682-1914. Native Literature and Foreign Genius*, Hildesheim/Zurich/New York, Olms, 2003.

64 RYMER, Thomas, *A Short View of Tragedy* [1693], rep. F. Cass & Co., 1971.

VOLTAIRE, *Voltaire on Shakespeare*, éd. Theodore Besterman, Genève, Droz, 1967.

WILLEMS, Michèle, *La Genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, Paris, PUF, 1979.

NOTICE

Michèle Willems est professeur émérite. Ses publications, en français comme en anglais, portent essentiellement sur la représentation du drame shakespearien : études sur la transposition des pièces à l'écran (*Shakespeare à la télévision*, essais dans des publications de Cambridge et dans *Shakespeare on Screen*), travaux sur la réception de Shakespeare, d'abord en Angleterre (*La Genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, 1979) et plus récemment en France : « *Hamlet in France* » (www.hamletworks.org) ; articles sur J.-F. Ducis (*Shakespeare Survey* 60, *Early Modern Drama in Performance*, Delaware, 2015) ; essai sur Voltaire (*Great Shakespearians* 3, Bloomsbury, 2010). Elle a par ailleurs traduit *L'Alchimiste* et *Volpone* de Ben Jonson pour la Pléiade. Son *Volpone* est paru dans la collection « Folio théâtre » de Gallimard en 2016.

RÉSUMÉ

La haine des Puritains pour le théâtre, concrétisée par la fermeture des théâtres londoniens en 1642, a-t-elle influé sur la réception de Shakespeare à leur réouverture en 1660 ? La désaffection pour les « *old plays* » du dramaturge ne s'explique-t-elle pas plutôt par l'exil, pendant l'Interrègne, des élites anglaises en France, patrie de la tragédie classique, là où Voltaire, de retour de son propre exil à Londres, fait connaître le dramaturge vers 1730 ? Cet article se propose d'analyser la confrontation qui s'ensuit entre le modèle classique et le drame shakespearien et l'ambivalence des réactions qui en résulte en Angleterre comme en France, puis d'en évaluer les incidences sur la construction de l'image du dramaturge dans chacun de ces pays.

MOTS CLÉS

Adaptation, ambivalence, critique néo-classique, drame shakespearien, tragédie classique, Voltaire

ABSTRACT

Did the Puritans' hatred of the stage and their consequent closing of the London theatres in 1642 influence the reception of Shakespeare when they reopened in 1660? Or could the disaffection for his "old plays" be explained by the English aristocrats' return, after the Commonwealth, from their exile in France, that cradle of the classical tragedy, where Voltaire, back from his own exile in London, was to introduce Shakespeare in the 1730's? This article proposes to analyse the ensuing confrontation between the Shakespearian drama and the classical model and to explore the resulting ambivalence of the reception of Shakespeare both in France and in England, assessing its effects on the construction of the dramatist's image in each country.

KEYWORDS

66

Adaptation, ambivalence, classical tragedy, neo-classical criticism, shakespeareian drama, Voltaire

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.)

