



La  
de **Haine**  
Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez  
& François Lecercle (dir.)

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

Les études réunies en ce volume émanent d'un colloque tenu en Sorbonne en décembre 2015. Pour prendre la mesure de ces résistances, elles balisent un large empan chronologique (du XVII<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 : 979-10-231-0858-3

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.



## HAÏR QUEL SHAKESPEARE ?

*Daniel Bougnoux*  
*Université des Alpes, Grenoble*

Comment *un* Shakespeare est-il possible ? Les esprits de cette envergure ne tombant pas du ciel, l'explication toujours avancée, mais un peu courte par le « génie » rejoint le créationnisme ou le tour de passe-passe des interventions divines : ces réponses somnifères finissent par faire balançoire ou refuge de l'ignorance.

Il existe un énorme abîme entre les pauvres anecdotes ressassées par les biographies du Barde et ce que nous ressentons à la fréquentation de ses pièces, ou de ses poèmes. Le Shakespeare officiel ne semble pas avoir été connu, de son vivant, comme une personnalité littéraire, et l'on n'a pu retrouver de lui aucune lettre échangée avec des esprits éminents de son temps ; en revanche, on le suit à la trace, vaille que vaille, à travers ses querelles de bornage, ses prêts à taux usuraire et les embellissements de sa maison de Stratford où il mourut en bourgeois enrichi. Son testament, pièce rarement exhibée et pour cause, ne montre aucune pensée élevée ou digne de l'auteur que nous aimons tant, mais les soucis financiers d'un petit notable de province qui n'a pas un livre, pas un manuscrit à léguer à sa femme et à ses deux filles, lesquelles demeurèrent d'ailleurs largement illettrées... Comment expliquer qu'au moment de tester, l'auteur d'*Hamlet* ou de *The Tempest* se souvienne avec autant de détails (d'une totale platitude) de ses affaires en cours et de ses biens, mais pas du tout des titres qui recommandent son esprit si rare à notre mémoire et à notre dévotion ? Ce document est une énigme, plaident quelques orthodoxes ; pas du tout, a corrigé une chercheuse, le testament de Shakespeare constitue pour sa mémoire un désastre !

Toute biographie du Barde ressemblera donc, selon l'ironique formule de Mark Twain, à la reconstitution du brontosauve, six petits osselets pour six tonnes de plâtres... Et, en matière de biographie, les plâtriers continuent de s'en donner à cœur joie, si l'on en juge par la dernière en date parue parmi nous, autorisée auprès des stratfordiens et bien sûr « définitive », le fort volume *Will le magnifique* signé par Stephen Greenblatt (Flammarion, 2014), dont l'art d'accommoder les restes n'a produit qu'une tentative demi-habile de sauvetage. Le raisonnement à l'œuvre dans ce genre d'ouvrages trahit une grande ingénuité, celle qui s'étale par exemple aux dernières lignes de *Antibiography* (2007) de Bill Bryson, « [...] c'est là précisément la marque du génie. Un seul homme était en position de nous faire ce présent incomparable, un seul en possédait le talent.

William Shakespeare était indiscutablement cet homme, et qu'importe, au fond, qui il était ? ». Quand la tautologie s'enroule à ce point sur elle-même, il ne reste plus qu'à tirer l'échelle.

Tous les amoureux de cette œuvre ne la lisent pas, heureusement, de cet œil. Mark Twain, Henry James, Charles Dickens, Sigmund Freud, Charlie Chaplin, John Gielgud ou Jorge Luis Borges ont exprimé de façon récurrente leurs doutes ; une pétition de plus de trois mille signatures est en cours de circulation parmi les universitaires pour rouvrir la question de la « Shakespeare's authorship », et la rendre au moins discutable ; un livre de Diana Price, *Shakespeare's Unorthodox Biography* (2001), tout en se gardant de proposer le moindre prétendant, a fait si rigoureusement justice de la thèse officielle qu'il semble impossible après sa lecture de soutenir encore la *doxa* : le médiocre affairiste de Stratford et l'auteur qui se fit appeler Shakespeare demeurent *out of joint*, ils ne sont pas raccord et constituent à l'évidence deux personnes radicalement distinctes. L'entreprise de vouloir à toutes forces accoler l'un à l'autre aboutit à façonner un monstre, au prix d'étranges contorsions et dénégations – que le livre de Price met en pleine lumière – et elle falsifie gravement notre idée familière de l'esprit : celui d'un Descartes, d'un Montaigne ou d'un Machiavel par exemple apparaît entier dans chaque opération de la personne, qu'il frappe d'unité en lui conférant son identité ou son style. Dans le cas de « Shakespeare », dont nous connaissons infiniment mieux l'œuvre que la vie, que nous dit la première de la seconde, et comment remonter de celle-là à celle-ci ?

310

Cette question de la paternité se pose pour moi à partir d'un horizon de travaux ou de curiosités médiologiques, qui postulent que nos performances symboliques de mémoire, de savoir, de création voire de rêve reposent sur des conditions de production matérielles, historiquement et socialement situées. Il faut pour écrire, penser ou imaginer quelques outils bien tangibles tels que, dans le cas qui nous occupe, la possession ou la consultation assidue d'une large bibliothèque (chose rare à l'époque et réservée aux Grands), mais aussi la fréquentation de la cour et, justement, de ces Grands, mais encore une connaissance inhabituelle des langues et notamment de l'italien (dix-sept pièces de Shakespeare sont situées dans la péninsule), une intimité passionnée avec l'Écriture sainte, une connaissance raffinée de la musique et de quelques autres arts chers à la noblesse (escrime, danse, fauconnerie, chasse, etc.), et quelques ingrédients encore que les études spécialisées ne cessent d'exhumer à force de lire et relire les pièces : Shakespeare et les sciences du droit et de la loi, Shakespeare et les voyages en mer, et les religions, et la botanique, et l'astronomie, et la médecine... On n'en finirait pas d'énumérer les savoirs particuliers enclos dans cette œuvre encyclopédique, qui résume à sa façon et retient dans son cercle toute la culture de son époque.



Shakespeare en d'autres termes fut un *super-scholar*, comme le proclame son œuvre qui ne cesse de révéler sa richesse ou sa profondeur et qui donne, depuis tant d'années consacrées à son étude et à son interprétation (académique, théâtrale), tout ce fil à tordre et détordre à des générations d'acteurs, de traducteurs et de savants... Étant donnée la foule des esprits qui n'ont cessé de se mesurer à « Shakespeare », il est exclu que son génie surgisse d'un être sauvage ou à demi cultivé, ni des préoccupations que reflète, à l'exclusion de toutes autres, son triste testament. Attribuer au véritable auteur la vie du William officiel, l'affubler de ces vêtements si mal coupés est un attentat à notre idée de la culture, une insulte aux voies et aux moyens de la création, dont les stratfordiens se font une pauvre idée.

On méconnaît gravement les jeux de l'écriture et de l'imagination, leur *travail* en les situant ainsi hors-sol ou *ex nihilo*. Le stratfordisme (l'attribution de la paternité de l'œuvre au quidam né « upon Avon ») me semble d'une incurable frivolité. Pourquoi, insistent ingénument ses défenseurs, Shakespeare n'aurait-il pas été ce fils de gantier contraint de quitter autour de quinze ans la *grammar school* de son village pour rejoindre l'échoppe de son père, vous refusez donc au peuple ou à ses rejetons tout accès au génie ? Je vous trouve bien snob... – Et moi, je vous trouve bien idéalistes de croire que le génie ou l'esprit jaillissent ainsi, tout armés, de n'importe quelle souche.

Ce sont les mêmes d'ailleurs qui, bien forcés d'admettre le maigre bagage culturel de leur champion, lequel ne connaissait aucune langue étrangère (« *small latin and less greek* », selon le diagnostic fameux de Ben Jonson), imaginent qu'une compétence linguistique aussi éblouissante s'acquiert par imprégnation, en fréquentant les docks et les tavernes où notre auteur sans doute grappillait de même les rudiments des savoirs pré-cités...

Sur ce point justement, il y a plus à creuser et ces premières remarques entraînent au moins deux séries de questions. Celle d'abord de l'appartenance de l'auteur aux mondes qu'il évoque avec tant de libérale familiarité : il semble évident que « Shakespeare » connaissait intimement les jeux de pouvoir de la Cour, mais aussi sa culture et ses divertissements, toutes choses dont il traite en témoin et en acteur de premier rang. Mais, seconde question, pour qui écrivait-il avec un pareil luxe de fantaisie et de détails ? Car pour le spectateur standard du Globe comme aujourd'hui celui de la Comédie-Française, qui n'a pas forcément sous la main l'édition Arden ou de la Pléiade, la majeure partie des subtilités et des jeux sophistiqués du texte était forcément inaudible, perdue. Demandons-nous, pour paraphraser *Hamlet*, qu'est-ce que tout ce langage venu d'Hécube peut bien dire au parterre, et qu'est même qu'Hécube pour lui ?

« Shakespeare », en d'autres termes, n'écrivait pas pour le seul moment de la représentation théâtrale, mais il avait une vive conscience de proposer un *texte*, soit un

tissu ou un filet de mots capables de résister au temps et au passage des générations. Lui-même pourrait donc dire de son théâtre ce qu'il affirmait de ses *Sonnets* (18, 19, 55, 81, 107...), « *Nor marble, nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this powerful rhyme; / But you shall shine more bright in these contents [...]* » (« le marbre des monuments princiers / Vivra moins que la puissance de mes rimes [...] »). D'où, soit dit en passant, la contradiction où s'engage la critique stratfordienne quand elle écrit que le Shakespeare officiel négligeait le sort de ses pièces, abandonnées à l'état corrompu des éditions pirates ou des premiers quartos.

312 Le véritable Shakespeare édifiait très consciemment un monument, voire un chef-d'œuvre de paroles et d'idiomes en sachant tout ce qu'il faudrait de temps et de recul pour en prendre vraiment connaissance, aucun lecteur en particulier n'en pouvant à lui seul démêler tous les fils, la profondeur d'intentions et de sens. C'est ainsi qu'Aragon, dans le chapitre de *Blanche ou l'Oubli* intitulé « *The isle is full of noises...* », consacre plusieurs pages à traduire quatre vers de *The Tempest* prononcés par Caliban pour conclure à son incompetence, jamais le français ne parviendra à pleinement restituer ce que ces lignes soulèvent, ou lui donnent à entendre... Notre (mystérieux) auteur autrement dit écrivait *pour lui*, sans le souci d'être compris à court terme, mais pour le plaisir de rivaliser avec ses sources et de porter celles-ci à une hauteur renouvelée; il tressait ses intrigues et composait ses phrases avec la passion de louer et d'exalter la souveraineté de sa langue, de la faire sonner et chanter comme avant lui elle ne l'avait jamais fait – et après lui ne le fera plus! Motivations peu compatibles avec celles du monnayeur ou de l'agioteur à courte vue de Stratford, mais plus justes voire inévitables si l'on se demande de quel élan résolu, de quel projet fulgurant de telles pièces figurent la retombée ou l'archive. Si Shakespeare fait encore aujourd'hui travailler tant de *scholars*, ne dut-il pas être lui-même un fou de savoirs et de langues, un chercheur d'une érudition encyclopédique et d'une curiosité telles que personne pris en particulier ne réussit à en faire le tour?

Serrons l'argument de plus près : le profil du riche entrepreneur de Stratford tel qu'il ressort de ses biographes est celui d'un spéculateur intéressé à un rendement à court terme ou à un profit sonnante et trébuchant. Le temps où se meut l'auteur Shakespeare suppose au contraire un incroyable pari sur le futur ; il sait que nul ne l'entendra pleinement de son vivant, il ne compose pas pour le parterre qui ne captera le temps d'une représentation qu'une faible part des contenus moraux et philosophiques cryptés dans ses pièces, et dans ces conditions à quoi bon celui qui voudrait battre monnaie du théâtre y fixerait-il par écrit les infinies subtilités d'*Hamlet* ou d'*Antony and Cleopatra*? Sinon, comme on lance une bouteille à la mer, pour en appeler aux « scoliastes futurs » et aux nuits indéfiniment à venir du déchiffrement et de la guerre des interprétations...

J'appelle « bibliothèque de Shakespeare » non seulement les rayons où cet auteur rangea, volume par volume, les savoirs précisément livresques, les sources et tous ces « pilotis » qu'on a mis en évidence à partir de ses pièces – Holinshed pour la chronique des Richard, des Henry, mais encore Luigi Grotto source de *Romeo and Juliet*, Sextus Grammaticus pour *Hamlet*, Matteo Bandello et Cinzio pour *Othello* ou Giovanni Fiorentino pour *The Merchant of Venice*... Cet esprit-bibliothèque imprégné de *literacy* se meut dans le temps du livre ou de l'imprimé, il a soin de différer sa connaissance, d'en ménager la diffusion lente et d'en dérouler les infinis méandres, sans se croire tenu de rivaliser avec l'éclat grossier des scènes de théâtre ou de foire qui côtoyaient à son époque l'industrie de la fosse aux ours et des bordels. Le même *gap* impossible à ne pas relever entre le prospère affairiste et le poète se remarque aussi entre celui-ci et le public qui l'acclame au parterre; véritable héros de la *graphosphère* (comme nous disons en médiologie), et en dépit des séductions de l'oralité propre à la scène, Shakespeare n'écrivait pas sur commande ni pour coller aux attentes d'un public, mais pour nourrir la bibliothèque et élever ainsi en Angleterre (en retard de deux siècles sur la Renaissance italienne) le niveau des arts et des lettres.

Notre question devient donc, inévitablement, de dénicher parmi les contemporains de cette œuvre lequel avait les talents, les ressources de langues et de livres, les accès à la cour et d'une façon générale possédait la culture et les relations nécessaires (sinon suffisantes bien sûr) pour signer de pareils textes. J'ai dit qu'une longue tradition de recherches a proposé tour à tour divers prétendants, une soixantaine à ce jour, tous Anglais de bonne souche et généralement masculins... Un nouveau venu vient de surgir avec le livre de Lamberto Tassinari, *John Florio, The Man Who Was Shakespeare*, d'abord publié en italien puis en version anglaise sous deux éditions successives<sup>1</sup>, et qui enfin paraît en français aux éditions du Bord de l'eau (2016) sous le titre *John Florio alias Shakespeare*. Pourquoi ce challenger est-il plus acceptable que les autres, quels sont ses titres à détrôner le bonhomme de Stratford ?

John Florio fut un personnage extraordinaire, oublié par la critique académique malgré la biographie assez remarquable, mais jamais traduite que lui consacra Frances Yates (1934). Plus âgé de onze ans que « Shakespeare » et mort neuf ans après lui (1553-1625), il naquit à Londres d'un père, Michel Angelo, émigré d'Italie, car protestant (après avoir été moine franciscain) et d'abord juif, prédicateur, érudit en religions. Lui-même lexicographe auteur de dictionnaires, professeur d'italien, polyglotte et grand traducteur, précepteur à la cour de Jacques I<sup>er</sup>, employé à l'ambassade de France

1 Montréal, Giano Books, 2009 et 2012; introuvable en librairie, ce livre (dont la traduction française constitue une réduction) se consulte et se commande en version anglaise numérique [ici](#).

où il espionna peut-être... , John ou Giovanni ne cessa (avec son père?) de côtoyer les Grands et de jouer les « passeurs » dans cette Europe en gésine. À petites touches, tout en douceur (et en érudition), Tassinari étaye cette thèse d'un auteur d'origine juive, et italienne. L'enquête se lit comme un haletant « roman de formation » ; on y voit enfin *William Giovanni Shakespeare* rendu à sa richesse, à sa complexité née des tribulations de l'exil et du polylinguisme.

314 La culture de Florio passait par une fréquentation précise, ardente des humanistes de la Renaissance continentale : Dante, Boccace, Machiavel, l'Arétin, Bruno (pas toujours déjà traduits) se lisent en filigrane au fil des pièces de Shakespeare, or tous ces auteurs figuraient dans la considérable bibliothèque de Florio, résolu à féconder par eux la ténébreuse Albion... « Shakespeare » montrait de même une grande familiarité avec l'Antiquité romaine, avec les *Essais* de Montaigne (dont Florio publia la traduction anglaise en 1603), et son œuvre contribua grandement à enrichir sa nouvelle langue de quantité de néologismes ou de mots forgés. Or beaucoup de commentateurs ont relevé que dans l'anglais manié par le Barde, on entend moins une langue vernaculaire ou standard que la fraîcheur d'une parole qu'on dirait venue du dehors et comme à l'état naissant, ou renaissant...

Il se trouve que Florio parlait sept langues, et que ses successifs dictionnaires montrent pour la traduction, les étymologies ou la vie des proverbes une passion dévorante. On mentionnera encore, à l'appui du rapprochement entre cet homme et cette œuvre, ce qui affleure pour finir de façon poignante, quoique cryptée dans *The Tempest*, la plainte de l'exilé jeté sur un rivage étranger, la perte du premier langage, sa consolation par la fantasmagorie et les méandres douloureux du rapport générationnel... Ces tourments de l'exil hantent de même les *Sonnets* ; furent-ils vraiment ceux du lourdaud qui voyageait pour ses affaires de Stratford à Londres, et ne sortit jamais de son île ?

Tassinari consacre des dizaines de pages à chacune de ces questions, une par une, méthodiquement. Il ne discute pas à coups d'*a priori* ni d'illuminations soudaines, il détaille les trouvailles de la création verbale et des hapax, il sonde (de son oreille italienne) une langue où résonne si fort son propre idiome : pourquoi, alors que l'anglais est forgé par l'alliage de racines latines et germaniques, la langue de Shakespeare choisit-elle si fréquemment des désinences latines ? Le critique italien exhume encore les dates de publication des textes qu'il rapproche, sachant que la création consiste d'abord à beaucoup lire et à plagier : sous quelle forme Shakespeare eut-il accès à tant de sources italiennes, dont certaines, *Gli Eccatommiti* de Cinzio ou *Il Pecorone* de Fiorentino n'étaient pas disponibles en traduction aux dates de représentation d'*Othello* ou de *The Merchant of Venice* ? Pour qui se pose sans idéalisme la question de savoir d'où vient ce qu'on nomme trop vite le *génie*, l'enquête sur les livres alors disponibles, la recherche

en filiation des mots (des centaines de vocables forgés par Florio se retrouvent dans Shakespeare), le récit des amitiés et des disputes du milieu littéraire touchent à la chose même. Tassinari n'avance pas de « preuve », mais un impressionnant faisceau d'indices convergents que, pour l'instant, la recherche officielle refuse d'examiner.

Et à travers son ouvrage, ce sont les livres de Shakespeare, à foison, qui ressuscitent et nous reviennent ! Sa bibliothèque, dans nos mémoires, a brûlé ; et celle de John Florio, considérable et qu'il conserva jusqu'au bout pour la léguer aux Pembroke malgré la pauvreté qui marqua la fin de sa vie, fut dispersée par sa femme Rose après que les héritiers désignés pour ce don n'ont pas daigné le recevoir. Il existe heureusement, en appendice à son grand dictionnaire *Queen's Anna New World of Words* (1611), la liste des ouvrages en sa possession d'où sont issus tous les mots rares et les expressions collectés : 252 livres étrangers se trouvent ainsi recensés, compte non tenu de ceux en langue anglaise, tous présents dans sa bibliothèque d'alors et dont on lira le catalogue, extrêmement instructif, classé par matières dans Tassinari.

J'ai moi-même rédigé sur ce foisonnant dossier un ouvrage, *Shakespeare, le choix du spectre* (Les Impressions nouvelles, 2016) pour développer les intuitions et les arguments de Tassinari, notamment en direction de la médiologie. Car notre question semble deux fois médiologique, d'où viennent l'esprit sans doute, et le génie, mais encore pourquoi ou comment un mensonge collectif parvient-il à si longtemps prospérer, malgré tant d'évidences contraires ? Comment se forment une religion ou un totem national, inexpugnables dès lors qu'ils font travailler plus de gens, acteurs et régisseurs, éditeurs, critiques académiques, traducteurs, étudiants, industries festivières et touristiques... que la *British Airways* ? Avec quelles raisons et objections entame-t-on un pareil consensus ou une telle chaîne de fabrication ?

Mais si l'on comprend qu'un Grand Écrivain National et le chauvinisme qui s'attache à lui ne sont pas chose facile à déboulonner, peut-on espérer qu'un détour par la France permettra quelques avancées ? Je suis très curieux de la réception chez nous de ces deux livres qui vont paraître simultanément, qui leur fera écho, quelle institution va se sentir ébranlée, ou concernée par ce changement d'identité, quels *scholars* allons-nous rallier ? La question si complexe, ou le nœud de problèmes ici résumés pourront susciter bien des discussions ou disputes contradictoires qui plongeront loin vers les racines des œuvres, et nos raisons de les admirer...

Notre temps ne se dépayse point à ruminer Shakespeare, que Jan Kott sacra « notre contemporain », et ses pièces et poèmes ne cessent d'appeler au débat. Une meilleure connaissance de sa biographie, de même, ne pourra qu'enrichir celle des textes. Ce n'est pas « haïr Shakespeare » que de soulever, avec ce masque, l'hypothèse-Florio. Je n'avance aucune preuve, je ne suis sûr de rien – sinon de la très grande invraisemblance d'une

thèse officielle qui étonne et scandalise. Le « Barde », ou quel que soit le nom du personnage tenacement dissimulé sous son nom de plume, n'a rien à craindre de cette reprise d'enquête, il n'en sortira pas diminué, mais doté au contraire d'une éducation, d'une surface sociale et d'un visage enfin dignes de son œuvre !



## NOTICE

Daniel Bounoux, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de philosophie, est professeur émérite à l'université des Alpes (Grenoble). Spécialiste d'Aragon, il a dirigé l'édition de ses *Œuvres romanesques complètes* (cinq volumes) dans la « Bibliothèque de la Pléiade » ; auteur d'une vingtaine d'ouvrages, notamment consacrés aux sciences de l'information-communication, il s'est associé avec Régis Debray pour la publication des *Cahiers de médiologie*, devenus revue *Médium*. Dernier ouvrage paru : *Shakespeare, le choix du spectre* (Les Impressions nouvelles, 2016).

## RÉSUMÉ

On applaudit le génie de Shakespeare sans assez se demander quels sont les ingrédients (les conditions) d'une pareille œuvre, ou de quelles cultures disparates ses pièces sont issues. Par exemple, d'où lui venaient ses connaissances touchant l'Italie, cadre de nombreux ouvrages eux-mêmes tirés d'auteurs italiens, pas nécessairement traduits à la date de leur adaptation ? Une tradition déjà longue conteste l'identité de l'auteur officiel et quantité de « prétendants » lui ont été opposés, tous anglais et généralement mâles. L'hypothèse à ce poste du candidat John Florio (1553-1625), né à Londres d'un père italien, prédicateur calviniste d'origine juive, pourrait enrichir beaucoup de spéculations passées ou à venir.

## MOTS-CLÉS

Approche biographique, John Florio, génétique textuelle, médiologie, sources

## ABSTRACT

Shakespeare's genius is unanimously celebrated but too little attention is paid to the conditions and ingredients making for its emergence, or to what different cultures may have prompted his plays. For example, where did his knowledge of Italy come from, given that Italy is the background of numerous works not necessarily translated at the time of their adaptation? An already long tradition opposes the official discourse about the Bard's identity and suggests a myriad of eligible "suitors" in its place, all of them being English and generally male. The hypothesis that John Florio (1553-1625) born in London to an Italian Calvinist preacher of Jewish origin may be the one, deserves some consideration and may well bring substance to many a speculation, already formulated or yet to come.

318

## KEYWORDS

Biographical approach, John Florio, mediology, sources, textual genetics

## 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 <sup>e</sup> 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.)

