

La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez, François Lecercle

▶ **To cite this version:**

Élisabeth Angel-Perez, François Lecercle (Dir.). La Haine de Shakespeare. Presses de l'univeristé Paris-Sorbonne, 325 p., 2017, e-Theatrum mundi, 979-10-231-0840-8. ⟨10.70551/QMHJ8222⟩. ⟨hal-03852227⟩

HAL Id: hal-03852227

https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03852227v1

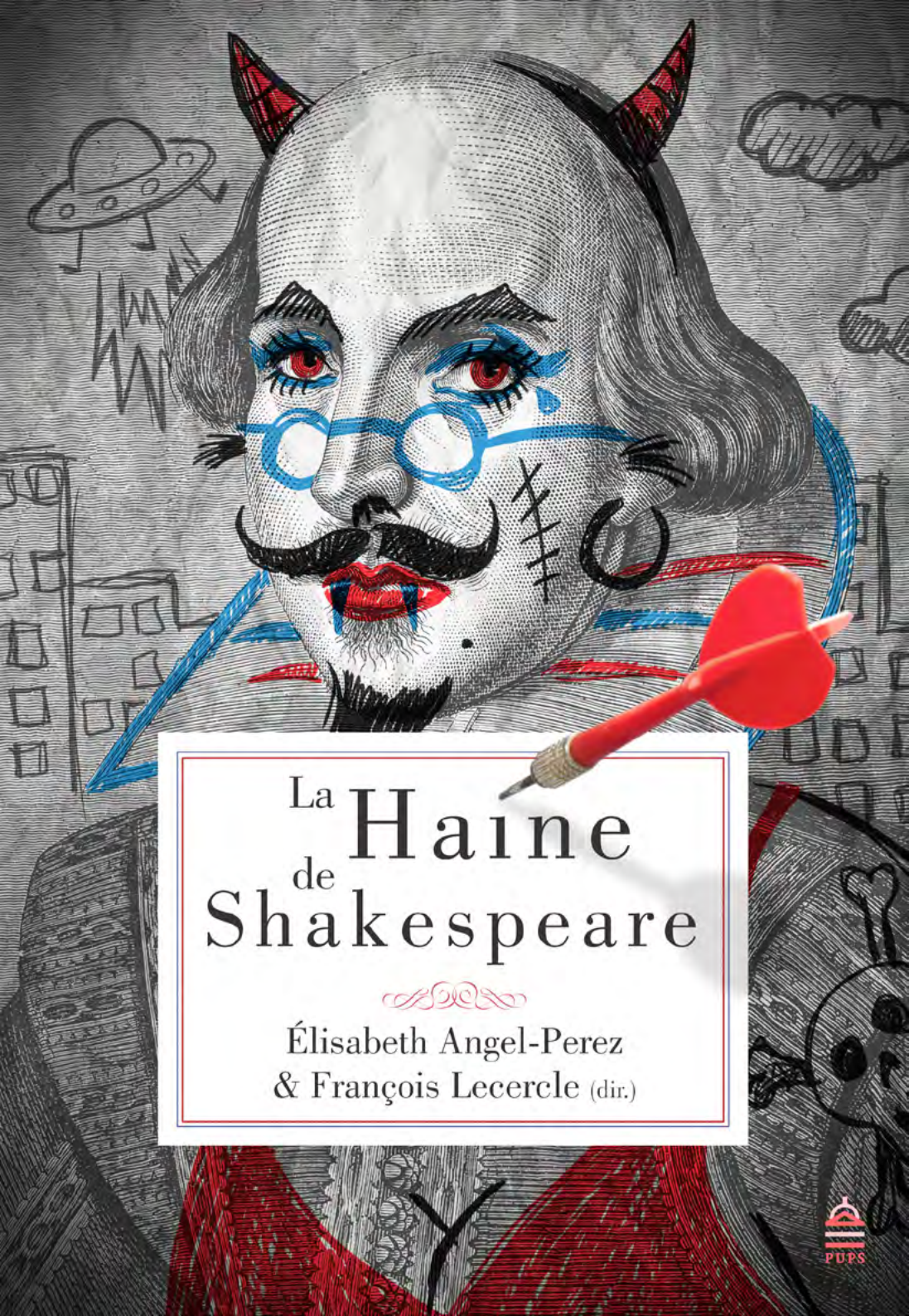
Submitted on 26 Aug 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License



La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez
& François Lecercle (dir.)

PUPS

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 Lecercle (dir.)

La Haine de Shakespeare

PUPS

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 : 979-10-231-0840-8

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.

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'attirance et d'aversion que les premières vagues d'écrivains romantiques expriment pour le « grand génie inculte », ses facultés d'invention, ses personnages plus grands que nature et son mépris des règles, ou encore pour ses fautes de goût. Elle montre la diversité des trajets, les uns allant de l'admiration à l'horreur, d'autres faisant le chemin inverse, pour prendre le parti d'un Shakespeare libérateur de l'art dramatique ou pour prendre rang parmi les défenseurs du patrimoine national.

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

Autre domaine donnant prise aux pulsions agressives, les réécritures, traductions et adaptations, quand elles opèrent des modifications qui ne servent pas seulement à mettre l'œuvre au goût du jour (avec William Davenant, Nahum Tate et leurs émules) ou à la rapprocher d'une culture et d'un public différents, mais qui impliquent une violence assumée. Il n'y a guère, en vérité, de réécriture qui ne soit ambivalente, puisque la réécriture implique l'inadaptation ou l'insuffisance du modèle. Dans les réécritures contemporaines (et elles sont nombreuses ! rappelons pour mémoire celles de Brecht, Stoppard, Bond, Barker, Heiner Müller, Deutsch, Botho Strauss, etc.), cette ambivalence prend une forme volontiers agressive. François Jardon-Gomez analyse la posture d'amour/haine adoptée par le dramaturge québécois Normand Chaurette dans une pièce née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, *Les Reines*, où il campe un univers shakespearien qui est à la fois reconnaissable et insolite, moins pour régler son compte à un modèle encombrant que pour explorer ses coulisses. La pièce,

dont l'intrigue se situe à Londres en 1483, année d'accession au trône de Richard III d'Angleterre, montre ce qui se passe derrière le décor du *Richard III* de Shakespeare : elle réduit à l'extrême la fable et ses protagonistes et gomme les scènes clefs pour en inventer d'autres. Ce faisant, Chaurette déconstruit la tragédie shakespearienne pour développer une réflexion personnelle sur le théâtre qui se situe à la fois dans le prolongement de Shakespeare et bien au-delà de lui.

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 « shakespeariennes » 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 » shakespearienne 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 shakespearienne, 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.

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, 17e 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 XVIIIe 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 XVIIIe 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.

PRÉAMBULE

La réception orthopédique

Les jésuites lisent Shakespeare : pratiques de lecture « réservée » dans un collège anglais du XVII^e siècle
Line Cottegnies 15

LES JÉSUITES LISENT SHAKESPEARE : PRATIQUES DE LECTURE « RÉSERVÉE » DANS UN COLLÈGE JÉSUITE ANGLAIS DU XVII^e SIÈCLE

Line Cottegnies
Université Paris-Sorbonne
EA 4085 : VALE

À l'automne 2014, le conservateur de la bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer, Rémy Cordonnier, prenait conscience que leur édition mutilée de Shakespeare, datée du XVIII^e siècle dans le catalogue rédigé dès la création de la bibliothèque, c'est-à-dire dans les années qui suivirent les saisies révolutionnaires, était en fait un exemplaire de la première édition des œuvres complètes du dramaturge anglais, datant de 1623 (dite « premier in-folio » ou « *first folio* »)[1]. L'ouvrage avait perdu ses premières et ses dernières pages, qui auraient permis de l'identifier aisément. Cette découverte mit la communauté des spécialistes en émoi, car elle se produisait dans une institution créée entre autres par la confiscation en 1793 de la bibliothèque du Collège anglais jésuite de St. Omers, ainsi que les Anglais l'appellent. Le collège fondé en 1593 avait migré à Bruges (puis Liège) en 1762 tandis que ses locaux, y compris ce qu'on pense être la majeure partie de sa bibliothèque, étaient « repris » par un autre collège anglais catholique, administré par des laïcs originaires de Douai[2].

Les tenants d'un Shakespeare catholique se voyaient déjà confortés dans leurs thèses : c'était pour eux assurément la preuve que les jésuites avaient reconnu en Shakespeare un coreligionnaire et surtout que des liens entre les jésuites et Shakespeare (soupçonnés par certains chercheurs) existaient bien. Les nombreuses annotations manuscrites dans cet exemplaire oublié depuis le XVIII^e siècle *in situ* allaient certainement révéler des pratiques de lectures éclairant la manière dont une communauté religieuse comme les jésuites pouvait percevoir l'auteur anglais et peut-être éclairer en retour ses positions

1 *Comedies, Histories and Tragedies*, London, 1623, BASO 2227, ouvrage numérisé sur le site de la bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer (consulté le 25 juillet 2016).

2 Pour l'histoire du Collège, voir Hubert Chadwick, S.J., *From St Omers to Stonyhurst. A History of Two Centuries*, London, Burns & Oates, 1962, et Maurice Whitehead, *English Jesuit Education. Expulsion, Suppression, Survival and Restoration, 1762-1803*, Farnham, Ashgate, 2013. Voir aussi Line Cottegnies et Gisèle Venet, « More Mysteries about the Saint-Omer Folio: Nevill and other Marks of Ownership », *Études Épistémè*, 27, 2015 (consulté le 26 juillet 2016) et Line Cottegnies, « The Saint-Omer Folio in its Library », *Cahiers élisabéthains*, 91, 2017 (à paraître).

religieuses. On se souvint que Willem Schrickx avait trouvé la trace, dans un inventaire de la bibliothèque du Collège jésuite de St. Omers (daté de 1619-1620), d'une édition de *Pericles* (tragi-comédie écrite en collaboration avec George Peele)[3] ; et que Martin Wiggins avait écrit en 2005 un article sur le père jésuite Francis Clark (Clarcus) (1619-1656), auteur entre autres, dans les années 1650, d'une pièce néo-latine sur l'histoire des Deux-Roses destinée aux élèves du Collège de St. Omers, et intitulée *Innocentia Purpurata*, dans laquelle Wiggins avait retrouvé des allusions directes à rien moins que cinq pièces de Shakespeare. En raison de certaines particularités textuelles, selon Wiggins toujours, c'était précisément le premier in-folio (de 1623) des œuvres de Shakespeare qui avait été utilisé pour ce texte, à Saint-Omer même – encore faudrait-il pouvoir démontrer, peut-être, que ce n'est pas plutôt la source commune, les Chroniques de Holinshed, qui a servi à Clark et à Shakespeare[4]. L'affaire était entendue : pour la conservatrice de la bibliothèque jésuite de Stonyhurst (héritiers du St Omers College), Jan Graffius, dans un article du *Times Literary Supplement* de janvier 2015, on venait là de retrouver l'édition qui avait servi de référence au père Clark, affirmation qui lui permettait en outre d'identifier la signature du possesseur qui figure sur la première page actuelle de l'ouvrage (la première page de *The Tempest*) : Nevill. Pour elle, et bien que Nevill fût un patronyme courant et un pseudonyme utilisé par de nombreux catholiques anglais au cours des siècles, y compris jésuites, il ne pouvait s'agir que d'Edmund Sale (1604/1605-1647/1648), alias Nevill, d'abord élève à Saint-Omer, puis, plus tard, *Master of Poetry* en 1630 et 1632[5]. À moins, selon Eric Rasmussen et Jean-Christophe Mayer, qu'il ne s'agisse d'Edward Scarisbrick (pseudonyme : Nevill) (1639-1709), jésuite qui fut élève à St. Omers de 1653 à 1659 (où il aurait apporté le Folio), avant de revenir y enseigner de 1664 à 1670, puis comme directeur des études en 1675[6] et qui aurait la préférence parce qu'il a laissé son nom dans un autre in-folio de Shakespeare aujourd'hui à la Folger Library.

Toutefois, ainsi que le notait J.-C. Mayer, les annotations manuscrites, au crayon ou à la plume, semblaient dater de la seconde moitié du XVII^e^, voire du début XVIII^e^ siècle. Comme Gisèle Venet et moi le montrions en mai 2015, l'ouvrage est en fait très

3 Willem Schrickx, « Pericles in a Book-List of 1619 from the English Jesuit Mission and Some of the Play's Special Problems », *Shakespeare Survey*, 29, 1976, p. 21-32.

4 Martin Wiggins, « Shakespeare Jesuited: The Plagiarisms of "Pater Clarcus" », *The Seventeenth Century*, 20/1, 2005, p. 1-21.

5 Jan Graffius, « A Gift from Poetry. The newly discovered First Folio in Saint-Omer », *The Times Literary Supplement,* 6 février 2015, p. 14-15.

6 Eric Rasmussen, cité dans un article du *New York Times* du 24 novembre 2014 (consulté le 26 juillet 2016) ; Jean-Christophe Mayer, « The Saint-Omer First Folio: Perspectives on a New Shakespearean Discovery », *Cahiers élisabéthains*, 78, 2015, p. 7-20 (p. 10).

certainement entré beaucoup plus tard dans les collections du Collège. Il semble en effet avoir fait partie d'un lot d'ouvrages donnés par un certain « Thomas Nevill » en 1736 (probablement pour faire suite au terrible incendie de 1725 qui détruisit une grande partie de la bibliothèque et suscita un élan de générosité parmi les soutiens du collège). L'identification de Thomas Nevill achoppe toujours sur le manque de preuves, et deux candidats semblent émerger sans toutefois qu'il soit possible à ce stade de les départager, mais ce n'est pas le lieu d'approfondir ce débat[7]. De ce lot, la bibliothèque de Saint-Omer garde la trace d'une dizaine d'ouvrages qui portent la même signature, tantôt assortie de la date, 1736, tantôt assortie de la mention « *ex Dono Clarissimi Viri Tho. Nevill 1736* ». Cette date concorde avec la datation de la majorité des annotations, qui semblent en effet être postérieures au XVII[e] siècle, sans qu'on puisse être plus précis. Je souhaiterais ici revenir sur les annotations de l'in-folio de Saint-Omer, pour réfléchir à la réception de l'œuvre shakespearienne dans le contexte du collège jésuite (puisqu'en 1736, le collège était bien jésuite), collège renommé pour sa tradition de théâtre scolaire, comme pour les événements musicaux qui s'y déroulaient. Comme on le verra, toutefois, les partisans d'un Shakespeare pro-catholique en seront pour leurs frais, car, si au moins deux pièces de Shakespeare ont été manifestement utilisées dans un cadre scolaire (*Henry IV, 1[re] partie* et *Henry V*), ces annotations sont tout autant les traces d'un intérêt manifeste pour l'œuvre et d'usages pédagogiques du texte que les témoins du désir de contrôler, voire d'expurger le texte.

Outre un nom de possesseur et les annotations manuscrites déjà mentionnés, l'exemplaire de Saint-Omer pose un problème intéressant : il est marqué au poinçon des lettres PS à intervalles réguliers, selon une logique qui paraît numérique, soit environ toutes les cent pages, bien que ce ne soit pas une règle stricte (et pour autant que puisse le permettre la numérotation erratique de l'in-folio). Après avoir étudié la possibilité que ces lettres soient des marques de possesseurs ou de bibliothèque, Gisèle Venet et moi avions suggéré que ces lettres pouvaient émaner des autorités du collège et signifier soit « *Permissu Superiorum* » (mention figurant couramment en guise d'imprimatur sur les pages de titre des ouvrages jésuites, notamment ceux imprimés aux presses mêmes du Collège de St. Omers), soit « *Praefectus/i Studiorum* » (pour marquer l'appartenance à la bibliothèque propre du Préfet des Études). La fonction principale du Préfet des Études est en effet le contrôle de la lecture au sein du Collège. Selon la *Ratio Studiorum* (dont la première édition date de 1598), qui régit la vie des jésuites, le Préfet des Études « supervise les textes qui sont lus en séance publique »

7 Voir sur ce point Cottegnies, « The Saint-Omer Folio in its Library », art. cit.

(102) et surveille ce que lisent les jésuites et les élèves[8]. Il préside ainsi à la distribution des livres aux élèves[9].

Depuis mai 2015, d'autres découvertes dans la bibliothèque de Saint-Omer ont conforté cette dernière hypothèse : il semble bien que l'ouvrage ait figuré dans un espace séparé, une sorte de « réserve » du Préfet des Études, qui aurait été dédiée à des ouvrages retirés par conséquent de la « *Bibliotheca major* ». On a ainsi pu trouver deux ouvrages qui comportent à la fois les lettres PS et la note manuscrite « *pro cubiculo praefecti studiorum*[10] ». Une précision s'impose toutefois : si comme cela paraît désormais probable, les lettres PS renvoient bien à « *Praefecti Studiorum* », il faut garder à l'esprit que ce Préfet des Études peut ne pas avoir été un jésuite : en effet, les catholiques anglais laïcs (originaires de Douai) qui occupent les lieux de 1762 à 1792, continuent à administrer un collège et donc ont eu aussi des Préfets
18 des Études. Quoi qu'il en soit, la logique de cette réserve (dont on a retrouvé, pour l'instant, sept ouvrages, tous marqués de façon similaire par les lettres PS) reste encore assez obscure. Elle pourrait en fait avoir été multiple. Cette réserve comprend en effet quelques livres rares et des ouvrages de référence, soit un ensemble homogène de cinq éléments : un Cicéron du XVI^e^ siècle abondamment annoté par une main humaniste et un Tite-Live également du XVI^e^ siècle ; un Héliodore et un Thucydide en grec, toujours du XVI^e^ siècle, enfin une édition tardive du dictionnaire d'hébreu et de chaldéen de Buxtorf (datant de 1663). La présence dans cette réserve de deux ouvrages au statut manifestement différent est moins claire : d'abord l'in-folio de Shakespeare, mais aussi un ouvrage de polémique au vitriol contre les jésuites, *The Jesuits Loyalty*, de Edward Stillingfleet, de 1677 [en fait 1678]). Ce dernier ouvrage permet d'établir (au minimum) que la réserve du Préfet des Études existait d'ailleurs encore en 1678, tandis que l'appartenance de l'in-folio de 1623 au lot arrivé au collège en 1736 plaide pour

8 *Ratio Studiorum : Plan raisonné et institution des études dans la compagnie de Jésus*, éd. bilingue, présentée par Adrien Demoustier et Dominique Julia, trad. Léone Albrieux et Dolorès Pralon-Julia, annotée et commentée par Marie-Madeleine Compère, Paris, Belin, 1997. Voir [127] *Choix et abondance des livres* : « Il [le Préfet des Études] veillera à ce que les scolastiques ne manquent pas de livres utiles ou n'accumulent pas les livres inutiles. C'est pourquoi, il avertira à temps le recteur, pour qu'on ne néglige pas d'avoir en grande quantité les livres qui nous servent quotidiennement ou qui serviront l'année suivante tant aux nôtres qu'aux externes » (p. 102).

9 Voir [92] *Distribution des livres*. « Il [le recteur] ordonnera au bibliothécaire de ne pas s'écarter, dans la distribution des livres, des prescriptions données par le préfet des études » (*Ratio Studiorum*, éd. cit., p. 93).

10 Par exemple, « *Pro Cubic. Praefecti Studio[rum]* », contreplat supérieur, *Heliodorum aithiopikes historias* (Bâle,1534), BASO 2429. Pour la liste des ouvrages marqués PS retrouvés à ce jour dans le fonds de Saint-Omer, voir Line Cottegnies et Rémy Cordonnier, « New Discoveries about the Saint-Omer Folio: The Signification of the PS Stamp », *Études Epistémè*, 29, 2016 (consulté le 25 juillet 2016).

l'existence tardive de cette bibliothèque séparée. Faut-il déduire que le Shakespeare est alors considéré comme un ouvrage de référence, ou un ouvrage précieux, au même titre qu'un dictionnaire de langues anciennes, ou bien qu'il n'est pas à mettre entre toutes les mains, comme l'ouvrage violemment anti-jésuite (et anti-catholique) de Stillingfleet ? Il est possible, bien sûr, que ces deux motifs d'exclusion de la Bibliothèque commune se cumulent. Il faut peut-être se tourner vers les annotations pour tenter de comprendre comment l'ouvrage de Shakespeare a pu se trouver dans cette réserve. On connaît l'intérêt des éducateurs jésuites pour le théâtre, qu'ils utilisent abondamment à des fins pédagogiques, comme cela a été bien étudié. Les jésuites anglais de St. Omers semblent s'être intéressés au théâtre anglais de la période, puisqu'on trouve aussi dans la bibliothèque un exemplaire de l'in-folio des *Works* de Ben Jonson de 1640 et les *Comedies and Tragedies* de Beaumont et Fletcher (également en in-folio, publiées en 1647) – deux ouvrages toutefois quasiment vierges d'annotations. Ces ouvrages semblent, quant à eux, avoir été intégrés dans la bibliothèque ordinaire du collège, bien que les marques d'appartenance ou de localisation aient été, comme souvent dans cette bibliothèque, mutilées, ce qui ne permet pas de déterminer à quelle partie de la bibliothèque ils appartenaient ; en tout cas ils ne sont pas marqués du sceau « PS ». Il faudra donc, en s'intéressant à l'appropriation de l'œuvre shakespearienne par les annotations manuscrites, réfléchir à la logique de l'inclusion de Shakespeare dans cette réserve du Préfet des Études. Comme on le verra, la question de la censure doit être maniée avec précaution, tant elle se pose ici de manière complexe.

Cet exemplaire des *Comedies, Histories and Tragedies* de Shakespeare porte toutes les traces d'un usage intensif, taches d'encre et autres substances (soupe ?), pages écornées, auréoles d'humidité, déchirures diverses. Il se présente dans une reliure en veau brun usagée de la seconde moitié du XVII^e^ ou du premier XVIII^e^ siècle qui ne semble pas sa reliure originale (l'ouvrage, de taille légèrement inférieure à la moyenne, a été retaillé). Il lui manque trente-six feuillets, répartis de manière assez aléatoire, parfois solidaires au sein des mêmes cahiers, parfois non (les pertes les plus logiques concernent les feuillets du début et de la fin du livre, qui sont « tombés » comme c'est souvent le cas avec cet ouvrage dont le papier est fragile, et qu'il est rare de trouver complet)[11]. Contrairement à l'exemplaire célèbre du second in-folio du Collège jésuite anglais de Valladolid, qui fut censuré par l'Inquisition et porte des marques de censures nettes (texte biffé d'un

11 Sur une étude de l'ouvrage le plus étudié du patrimoine anglophone, voir Emma Smith, *Shakespeare's First Folio: Four Centuries of an Iconic Book,* Oxford, Oxford UP, 2016.

trait épais à l'encre noire pour rendre le texte illisible)[12], il est impossible ici de voir dans les pages manquantes à une logique de censure claire. En revanche, comme dans l'exemplaire de Valladolid une pièce entière manque, bien que ce ne soit pas la même. Pour l'exemplaire de Valladolid, il s'agit de *Measure for Measure*, pièce probablement jugée scabreuse, car y sont représentés à la fois une nonne qu'on arrache au couvent pour la marier de force et un Puritain libidineux qui exerce un chantage sur cette dernière pour qu'elle cède à ses avances. Ici, c'est *The Two Gentlemen of Verona*. Or le prélèvement de la pièce entière laisse deux cahiers orphelins, puisque le début de la pièce occupe les trois derniers feuillets du cahier B qui en comporte 6 (restent donc les trois premiers feuillets orphelins de leur feuillet correspondant, dans la pièce qui précède), et le dénouement occupe le premier feuillet du cahier D (or le feuillet D6, lui, est bien présent dans la pièce suivante) – on a donc là clairement deux anomalies
20 (des cahiers incomplets) qui pourraient indiquer une volonté délibérée de « prélever » la pièce. L'absence de marques d'arrachage indique que la disparition de la pièce est intervenue avant la seconde reliure. Reste à déterminer pourquoi la pièce aurait ainsi été sélectionnée. On a plus de mal à comprendre la logique d'une telle coupe que pour *Measure for Measure*. Pourtant, à bien y regarder, *The Two Gentlemen* est une pièce ambiguë. Centrée sur l'amitié trahie de deux jeunes gens (l'un tombe amoureux de la fiancée de l'autre et tente de la séduire par la force), la comédie montre aussi une jeune fille travestie et un quasi-viol sur scène, lorsque l'ami parjure tente de s'imposer à la jeune femme. La *Ratio Studiorum* proscrit les ouvrages immoraux, notamment le théâtre de Térence, qui est considéré comme dangereux :

> [57] : *Il faut écarter les livres déshonnêtes*
> Il [le provincial] prendra soigneusement garde, en estiment que cela est de la plus grande importance, à ce qu'on écarte totalement de nos classes les livres des poètes ou de tout autre auteur qui pourraient nuire à l'honnêteté et aux bonnes mœurs, à moins qu'on n'ait d'abord expurgé les faits ou les paroles déshonnêtes ; ou bien, si l'on ne peut pas du tout expurger ces auteurs, tel Térence, on renoncera plutôt à les lire, pour que la nature des sujets ne blesse pas la pureté des âmes[13].

Térence suscite une méfiance profonde de la part des jésuites, alors même qu'il fait couramment partie des programmes scolaires dans toute l'Europe (très souvent

12 Voir l'exemplaire de la Folger Library *Second Folio* 7, http://www.folger.edu/printed-books (consulté le 25 juillet 2016).

13 *Ratio Studiorum*, éd. cit., p. 86. Voir aussi [87] *Tragédies et comedies.* « L'argument des tragédies et comédies – qui ne doivent être que latines et très rares – sera sacré et pieux ; il n'y aura aucun intermède, sinon latin et décent ; aucun personnage ni vêtement féminin n'y sera introduit » (p. 93).

dans des versions expurgées, il est vrai), sans doute en raison de la représentation particulièrement explicite qu'il donne de la sexualité (viols, prostitution, sexe hors mariage y figurent en bonne place), probablement perçue comme malséante dans le contexte d'un collège masculin. Or *The Two Gentlemen* est peut-être l'une des pièces de Shakespeare qui marquent la parenté la plus visible avec l'œuvre de l'auteur latin, privilège qu'elle partage avec *The Comedy of Errors*. Nous ne saurons jamais avec certitude pourquoi la pièce a été sélectionnée ou prélevée – il ne s'agit peut-être pas de censure. Mais quel qu'ait été le parcours de l'ouvrage avant son entrée à la bibliothèque de Saint-Omer, où il était déjà dans cet état puisqu'il est signé en première page et marqué des lettres PS à la dernière page restante, il est possible que l'immoralité des personnages masculins face aux femmes dans la pièce et la tentation du viol aient suscité la méfiance d'un jésuite, bien que *Measure for Measure* ait ici été épargnée. Notons qu'il existe par ailleurs dans la bibliothèque des ouvrages portant des stigmates évidents de censure et qu'elle est donc pratiquée dans le contexte du Collège anglais jésuite de St. Omers. Un exemplaire d'une édition illustrée de 1632 des *Métamorphoses* d'Ovide a ainsi été soumis aux ciseaux du censeur au sein du Collège[14]. Dans ce cas, les illustrations qui font référence de manière explicite à l'anatomie féminine ou à la sexualité ont été mutilées, quand la gravure n'a pas été tout simplement retirée, à un endroit, en laissant une souche hachurée bien visible. Toutefois, il n'est pas absolument certain que cette censure soit l'œuvre des jésuites : un autre exemplaire des *Métamorphoses*, de 1735 cette fois, entré dans la bibliothèque sans doute vers 1783 (donc après le départ des jésuites), a lui aussi été lourdement censuré (cette fois donc par le clergé laïc), avec des passages biffés et un grand nombre de pages découpées, notamment au livre IV où sont par exemple supprimés les amours adultères de Vénus et Vulcain et l'histoire de Salmacis et Hermaphrodite[15].

L'exemplaire de l'in-folio de Shakespeare, quant à lui, ne comporte aucune trace d'arrachage, sinon pour les feuilles de garde dont il reste des souches avec des restes d'annotations manuscrites. Toujours dans la bibliothèque jésuite, un exemplaire d'une traduction du *Roman comique* de Scarron a lui aussi été censuré et un long passage sur les joies de la vie conjugale, soit une vingtaine de pages, a été prélevé par arrachage, sans qu'on puisse dire toutefois si les pages arrachées sont le fait d'un lecteur émoustillé, élève ou jésuite, ou, au contraire, d'un Maître précautionneux[16]. D'autres stratégies de

14 *Ovid's Metamorphosis. Englished, Mythologiz'd and Represented in figures by G. S.*, London, 1632, BASO 2215.

15 *Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV… Ovid's Metamorphoses*, London, 1735, BASO 2590. Pour le texte barré, voir p. 20 et 24, et les pages découpées, p. 101-110, 295-296, 301-304.

16 *Scarron's Comical Romance,* London, 1676, BASO 2239, p. 229-250.

censure sont également visibles dans la bibliothèque des jésuites. Certains exemplaires font l'objet de mesures draconiennes de mise à l'écart, comme un ouvrage de George Buchanan (livre figurant à l'index), désigné comme « *liber prohibitus*[17] ». Enfin, autre type d'interventions liées à une pratique de censure, les biffures, sont bien visibles dans plusieurs ouvrages, par exemple, dans un exemplaire du *Pseudodoxia Epidemica* de Thomas Browne, où deux passages ont été biffés à l'encre noire, dont l'un portant sur une interprétation polémique de l'Eucharistie[18]. Il est toutefois difficile d'attribuer avec certitude ces actes de censure aux seuls jésuites, il faut le répéter. Ainsi, dans le cas de l'ouvrage de Buchanan, la seule marque d'appartenance encore visible est « *Coll. Ang. Aud.* » (qui est la marque du collège anglais qui succéda au collège jésuite, substituée à celle des jésuites anglais, « *Coll. Angl. Audom. Soc. Jesu.* »). Engagés dans une rivalité et une lutte d'influence séculaires avec leurs cousins jésuites, leurs successeurs s'empressèrent de supprimer les marques d'appartenance jésuites, quitte à mutiler les ouvrages, pour y apposer leur marque[19].

Contrairement au traitement infligé aux ouvrages que je viens de décrire, l'in-folio de Shakespeare ne présente pas de marques de censure flagrantes – la disparition de *The Two Gentlemen* (à une date indéterminée, mais sans doute ancienne) et les marques au poinçon PS (sans doute apposées au XVIII^e^ siècle) ne peuvent être décrites comme relevant de pratiques de censure sans précaution. Les annotations manuscrites sont le fait de plusieurs mains différentes (quatre au moins) et, bien que la datation d'annotations isolées soient toujours complexe, elles datent sans doute de périodes assez diverses – l'in-folio est un palimpseste. Ainsi, une double annotation à la plume semble plus ancienne que les autres. Elle concerne un passage de sept vers à la fin de l'acte IV d'*Henry V* (selon les divisions utilisées désormais dans les éditions modernes) : ces vers sont signalés comme nouveaux (« *New* ») dans une main peut-être qui pourrait être du XVII^e^ siècle – le second « *New* » est recouvert par une annotation au crayon qui marque la fin d'un passage sélectionné. Le passage désigné comme « nouveau » est, de fait, une variante dans l'in-folio d'un passage beaucoup plus court dans la version initiale du texte de l'in-quarto de 1600 d'*Henry V*[20]. Or c'est un passage essentiel

17 *Georgii Buchanani Scoti, Poemata quae extant,* Amsterdam, 1687, BASO 4618.

18 Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, 2^nde^ éd., London, 1650, BASO 2269. Les marques de censure sont visibles p. 11-12 et 318.

19 Sur la rivalité entre les jésuites et leurs successeurs, voir M. Whitehead, *English Jesuit Education, op. cit.,* chapitre 4.

20 Le passage signalé comme « *New* » est à la fin de l'acte III, *Comedies, Histories and Tragedies, op. cit.*, p. 88, [f. i4v], aujourd'hui 4.6.32-38. Voir L. Cottegnies et G. Venet, « More Mysteries about the Saint-Omer Folio », § 10.

de la pièce, qui présente clairement le roi Henry V comme violant les règles de la guerre, en donnant l'ordre de faire exécuter les prisonniers français au milieu de la bataille. On peut donc supposer que l'annotateur avait très certainement l'in-quarto sous les yeux pour faire ce commentaire. Deux autres annotations de type philologique portent sur des corrections ponctuelles d'un mot. La première est une correction orthographique, du mot *firs* dans la première scène de *La Tempête*, qui est barré et corrigé en *furze*, et dans *Much ado about nothing*, acte V, scène 1, le mot *sorrow* est émendé en **holla* à la place du substantif *sorrow*, dans le vers « *And sorrow, wagge, crie hem* », avec un astérisque et l'inclusion du verbe « *holla* », c'est-à-dire « hurler, donner de la voix » dans la marge inférieure[21]. Or ce sont deux émendations qui ont toutes deux été introduites par Rowe dans son édition de 1709, ce qui permet de proposer une datation postérieure à 1709 pour ces annotations.

Les annotations manuscrites les plus signifiantes, quoi qu'il en soit, qu'elles soient à la plume ou au crayon, concernent presque exclusivement *Henry IV, 1re partie* et *Henry V*. Pourquoi ces deux pièces ? L'histoire anglaise, surtout concernant le passé catholique de l'Angleterre, est fréquemment utilisée dans le théâtre scolaire des catholiques en exil sur le continent. Une pièce néo-latine sur Marie Stuart, *Stuarta Tragoedia*, est ainsi représentée au Collège anglais de Douai en 1593[22]. La pièce latine *Innocentia Purpurata*, écrite par le père Clark dans les années 1650, portait déjà sur la guerre des Deux-Roses, sur laquelle les jésuites anglais reviennent obstinément. C'est que les rois Lancastre sont vus, par les jésuites, comme la dernière lignée pré-Tudor à avoir défendu la religion catholique – les Tudors étant honnis pour les persécutions des catholiques qu'ils mirent en œuvre. Les héritiers des Lancastre sont vus, dans l'Angleterre moderne, comme les soutiens des catholiques opprimés ; ce n'est naturellement pas un hasard si le comté du Lancashire est traditionnellement resté un bastion du catholicisme anglais. Pour le jésuite Robert Persons, le fondateur du Collège de St Omers en 1593, l'accession au trône de Henry Bolingbroke, duc de Lancastre, n'est pas justifiée seulement par l'incurie de Richard II et par l'accord des pairs du royaume et du Parlement : pour les jésuites, Henry IV est vu en fait comme l'héritier légitime de la couronne par son oncle[23]. Dans un traité qui fit scandale en

21 *Comedies, Histories and Tragedies, op. cit.*, p. 117, sig. [K6].

22 Jan Bloemendal et Howard B. Norland (dir.), *Neo-Latin Drama in Early-Modern Europe*, Leiden, Brill, 2013, p. 528. Voir aussi Robert Miola, « Jesuit Drama in Early Modern England », dans Alan Dutton, Alison Findley, Richard Wilson (dir.), *Theatre and Religion. Lancastrian Shakespeare*, Manchester, Manchester UP, 2003, p. 71-83.

23 Victor Houlister, *Catholic Resistance in Elizabethan England: Robert Persons's Jesuit Polemic*, Londres, Routledge, 2007, p. 74-75.

Angleterre, *A Conference about the Next Succession* (1594) qu'on a longtemps attribué à Robert Persons, mais qui pourrait être de William Allen ou Francis Englesfield, l'auteur s'engage d'ailleurs implicitement dans la question de la succession à Élisabeth en faveur de l'héritière la plus directe de la lignée Lancastre contre Jacques Stuart, c'est-à-dire (selon eux)… l'Infante Isabelle d'Espagne. Le scandale provoqué par le pamphlet de Persons est encore aggravé par le fait que l'édition d'Anvers de ce texte est dédiée au comte d'Essex, qui est lui-même à l'origine d'un coup d'État manqué contre Élisabeth en 1601[24]. Or Shakespeare semble avoir été lui aussi un temps favorable à Essex, ainsi qu'en témoigne l'éloge vibrant d'Essex, à qui le roi Henry V victorieux après Azincourt est comparé, dans le prologue de l'acte V d'*Henry V*. Comme l'a noté Jean-Christophe Mayer, les annotations les plus détaillées concernent *Henry IV, 1re partie* et sont conformes à ce qu'on peut trouver ailleurs dans les nombreux « *promptbooks* »

(textes préparés pour la scène) de la période qui ont survécu, notamment à la Folger Library. Il semble bien que ce texte a pu servir de base pour une forme de représentation théâtrale, comme en témoignent la régularisation des entrées et des sorties et les quelques précisions ajoutées aux didascalies. Selon Jan Graffius, la pièce aurait ainsi pu servir à une représentation théâtrale dans le cadre de la classe de « Poésie », c'est-à-dire pour les grands, selon la division jésuite des études[25]. On sait que le système éducatif des jésuites fait une place considérable à la musique et au théâtre, à la fois comme entraînement à la mémoire, exercice de rhétorique et de récitation, et comme pratique latiniste ; car les règles spécifiques à l'usage des Préfets des Études de St. Omers, qui datent du début du XVIIe siècle, intitulées *Regulae Praefectorum Collegii Anglorum Audomarensis* (aujourd'hui conservées à Louvain), s'accordent avec la *Ratio Studiorum* pour proscrire l'utilisation du vernaculaire dans le théâtre scolaire – la règle s'assouplira au cours du XVIIIe siècle : par conséquent, le théâtre joué (le plus souvent des tragédies) est écrit par les pères jésuites en néo-latin. Selon Goran Proot, qui a étudié les collèges jésuites flamands à la même période, on tolérait parfois que les intermèdes (comiques) fussent en langue vernaculaire (contrairement d'ailleurs aux prescriptions de la *Ratio Studiorum*), mais ceux-ci ne donnent pas lieu à transcription[26]. Le Collège anglais de Saint-Omer acquiert assez vite une réputation pour la qualité de ses représentations

24 Anon., *A Conference about the next Succession of the Crowne of Ingland… Published by R. Doleman* ([Antwerp], 1594). Sur cette question, voir Susan Doran et Pauline Kewes (dir.), *Doubtful and Dangerous: The Question of Succession in Late Elizabethan England*, Manchester, Manchester UP, 2014.

25 Voir J. Graffius, « A Gift from Poetry », art. cit., p. 15.

26 Voir, entre autres, Goran Proot, « Augustine on Stage in the Low Countries in the Early Modern Period », dans Karla Pollman et Meredith J. Gill (dir.), *Augustine Beyond the Book: Intermediality, Transmediality, and Reception*, Leiden, Brill, 2012, p. 111-130.

musicales et théâtrales, ouvertes sur la ville[27]. L'événement central est la « *Tragoedia solemnis* » annuelle, représentation théâtrale publique donnée le jour de la remise des prix à la fin de l'année scolaire, mais il faut aussi ajouter les fêtes religieuses (et civiques) et les représentations spéciales en l'honneur de la visite d'invités prestigieux. En outre, la *Ratio Studiorum* prévoit aussi la possibilité de récitations privées de morceaux choisis dans le cadre de la classe de rhétorique :

> [393] Représentation privée
> Le maître pourra parfois proposer aux élèves en guise d'argument quelque brève intrigue, à savoir une églogue, une scène ou un dialogue, afin de faire représenter en classe le meilleur de tous les textes composés, en distribuant les rôles entre les élèves, mais sans aucun apparat théâtral[28].

Le Collège de St. Omers possédera même à la fin du XVII^e siècle plusieurs salles dédiées à la musique et deux théâtres[29]. Dans la liste des pièces représentées au Collège et dressée par William McCabe, on remarque l'intérêt pour la martyrologie et l'histoire anglaise ou byzantine (donc le passé très ancien de l'Église catholique), mais aussi la geste jésuite[30]. On n'a, en revanche, aucune trace de pièces entièrement en anglais qui auraient été jouées dans un collège jésuite anglais. C'est pourquoi les annotations de la première partie d'*Henry IV*, même si la pièce a probablement été préparée pour une adaptation pédagogique au sein du collège, sont si intéressantes pour l'historien.

Il semble bien qu'*Henry IV, Part I* ait été adaptée dans son intégralité (ce n'est pas le cas pour *Henry V*, on le verra), bien que les interventions, à l'encre et au crayon, ne soient pas toutes dues à la même personne et ne datent probablement pas de la même période. L'orthographe de la première page de la pièce est quasiment entièrement modernisée, comme si la pièce avait été comparée à une édition plus récente et corrigée en conséquence, mais l'annotateur semble s'être découragé en cours de route. La pièce est en outre partiellement expurgée et certaines « obscénités » sont légèrement barrées,

27 Voir M. Whitehead, *English Jesuit Education, op. cit.*, *passim*, et William H. McCabe, S.J., *An Introduction to the Jesuit Theater: A Posthumous Work*, éd. Louis J. Oldani, S.J., St. Louis, Institute of Jesuit Sources, 1983.

28 *Ratio studiorum*, éd. cit., p. 172.

29 *Cf.* J. Graffius, « A Gift from Poetry », art. cit. : « *In 1620, the school had four music rooms and a theatre; by 1685 it possessed a Wardrobe for the Stage, Music-schools, a Great Theatre, a Little Theatre and a Common Magazine of the two Theatres in addition to a substantial drama library* » (p. 14).

30 William McCabe, « The Play-List of the English College of St Omers, 1592-1762 », *Revue de littérature comparée*, 17, 1937, p. 355-375 et « Notes of the St Omers College Theatre », *Philological Quarterly*, XV, 1938, p. 225-239.

notamment lorsqu'elles font allusion à la sexualité. Dès l'acte I, scène 2, plusieurs passages faisant allusion à la prostitution et au bordel sont ainsi biffés, à l'encre ou au crayon, mais de manière très ponctuelle, sans qu'on se soucie de la cohérence syntaxique, ce qui semble suggérer que le texte de l'in-folio n'était pas destiné à être utilisé directement comme support de la récitation par un tiers :

> *What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack and minutes capons ~~and clocks the tongues of bawds~~ and dials the signs of leaping-houses and the blessed sun himself a fair ~~hot wench in flame-coloured taffeta~~, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day.* (*ibid.*, p. 49, sig. [d6])

Les références au démon ou à Lucifer (58) sont aussi très souvent biffées, ainsi tout le dialogue entre le Prince et Poins qui ironisent sur l'âme de Falstaff (acte I, scène 2) : « *How agrees the Divell and thee about thy Soule*? » (50). Mais l'expurgation n'est en aucun cas systématique. En accord avec la *Ratio Studiorum*, les rôles féminins sont supprimés ou transformés en rôles masculins. Les scènes où apparaissent Lady Percy et Lady Mortimer sont ainsi indiquées comme « *left out* » (p. 55 et 60) et biffées en partie (p. 55 et 62) – bien que les annotations ne soient pas complètement cohérentes puisque la fin de la scène semble conservée. Le personnage de Mrs Quickly, la tavernière ou « *hostess* », est transformé en rôle masculin et la plupart des didascalies, attributions de répliques et références à sa féminité dans le texte sont biffées ou corrigées. Ainsi dans la réplique « *How now, my ~~Lady the Hostesse~~* », l'adresse est barrée de grands traits obliques et croisés (58), et la référence à son mari est biffée : « *~~How does they Husband?~~* » (64). Le juron de Falstaff « *by the Masse* » (58) est lui aussi barré, ainsi que plus généralement certaines plaisanteries obscènes, comme l'allusion aux pucelages à conquérir (58) ; ou la mention de la chanson grivoise réclamée par Falstaff, où le terme *bawdy* est simplement barré : « *Come, sing me a ~~bawdy~~ Song* » (64). Autre type d'intervention, plusieurs scènes sont seulement abrégées, à grand renfort de hachures, au crayon, sans que cela nuise à l'intelligibilité de l'intrigue, tant dans les scènes de taverne (qui, fait marquant, ne sont pas pour autant coupées) que dans les scènes à la cour. Enfin, certaines didascalies sont corrigées ou ajoutées (à l'encre) pour ajuster le texte aux coupes : les entrées et les sorties de personnages sont régularisées, sans jamais que les corrections soient systématiques.

Dans certains cas, plus rares, les modifications peuvent révéler une intention politique et pourraient indiquer un parti pris en faveur d'Henry IV. Ainsi une partie d'une tirade de Hotspur hostile à Henry IV est biffée d'un grand trait oblique au crayon, notamment le passage de l'acte IV, scène 3, où Hotspur fustige l'hypocrisie de Bolingbroke qui aurait menti sur ses intentions, en prétendant vouloir retrouver son

duché alors qu'il visait déjà la couronne : « *My father gave him welcome to the shore: / ~~And when he heard him sweare, and vow to to God, / He came but to be Duke of Lancaster, / … My Father, in kinde heart and pitty mov'd, / Swore him allegiance~~* » (68). Dans la même tirade, un vers rappelant les guerres du roi Richard en Irlande est bizarrement hachuré (68), ce qui témoigne peut-être d'une certaine sensibilité à la cause irlandaise – on sait que les guerres anglaises en Irlande sont considérées par beaucoup d'Irlandais comme des guerres coloniales et illégitimes, d'autant qu'elles furent très sanglantes et que l'Irlande est traditionnellement une terre de catholicisme. Certaines coupes « chirurgicales » sont assez difficiles à expliquer ; ainsi une référence à la noblesse d'esprit de Henry IV, qui, dans le récit de Vernon, provoque Hotspur au combat avec le plus grand respect, « comme un frère provoquerait un frère » est coupée :

> *[…] I never in my life*
> *Did heare a Challenge urg'd more modestly,*
> *Unlesse a Brother should a Brother dare*
> *~~To gentle exercise, and proofe of Armes.~~* (70)

La remarque coupée apportait une touche affective aux rapports entre Hotspur et Bolingbroke, en soulignant la proximité, voire le lien de parenté, des deux protagonistes : il semble ici que le lecteur-censeur ait souhaité simplifier la complexité morale des enjeux présentés, en effaçant ce qui pouvait suggérer une certaine familiarité entre les rivaux, accentuant ainsi l'antagonisme des ennemis. Et d'ailleurs lorsque Henry IV tue Hotspur sur le champ de bataille, huit vers de l'éloge vibrant qu'il adresse au cadavre du vaincu sont biffés (« *But let my favours hide thy mangled face […] Adieu and take thy praise with thee to heaven* », p. 72). Enfin, d'autres passages hachurés au crayon censurent en revanche l'immoralité assumée de Falstaff, qui imite le roi à la taverne, à l'acte II, scène 4 (58), ou que l'on voit se relever sur le champ de bataille après avoir feint la mort, mais dont une partie de l'éloge de la lâcheté est coupée comme : « *The better part of Valour, is Discretion; in the which better part, I have saved my life* » (72).

Il n'est pas certain, toutefois, que les coupes soient aussi cohérentes que l'écrit J.-C. Mayer : on ne peut affirmer, me semble-t-il, que ce texte, dont les annotations, tantôt à la plume (notamment pour l'ajout ou la précision de didascalies), tantôt au crayon (pour les coupes), aient représenté une adaptation clairement destinée à la scène, même dans le cadre scolaire. Les annotations ne semblent pas cohérentes les unes avec les autres et elles témoignent peut-être de lectures superposées et datant de périodes très diverses. L'in-folio a été utilisé dans un cadre scolaire par le chanoine Georges Coolen (qui enseignait au lycée Ribot juste à côté du Collège) jusque dans les

années 1960. On y trouve d'ailleurs aussi des gribouillis d'écolier au crayon. Si chaque page, quasiment, porte une forme d'intervention, les « soudures » avec le reste du texte ne sont pas assurées, ce qui exclut, quoi qu'il en soit, l'utilisation de ce texte comme texte de scène ou de récitation tel quel, même s'il a pu, bien entendu, servir de texte préparatoire à une version manuscrite seconde. Il semble donc plutôt que les hachures et biffures (qui ne masquent jamais les passages incriminés) soient en fait des marques de lecture personnelles destinées au seul scripteur et que l'ouvrage n'ait pas été destiné à circuler. Sa présence dans une réserve du Préfet des Études est donc conforme avec une lecture réservée ; cependant, les marques d'intérêt pour les deux pièces en question témoignent également d'un désir de s'approprier le texte après l'avoir abrégé et corrigé, voire expurgé.

28 Le cas d'*Henry V* est différent, puisqu'il semble plus évident ici qu'une série de passages ont été sélectionnés pour être extraits et peut-être récités, selon une logique de morceaux choisis, probablement toujours dans le cadre scolaire. La graphie pourrait toutefois être assez moderne. Les passages sélectionnés permettent ainsi d'obtenir un résumé concentré de l'intrigue de la pièce, ce qui leur donne un intérêt pédagogique, puisqu'on va du défi français à la victoire anglaise à la bataille d'Azincourt. C'est moins en tant que drame que la pièce a pu intéresser qu'en tant que source historique et peut-être matière première rhétorique et poétique. Cinq passages ont en effet été sélectionnés, au moyen des mots *begin* et *end* (dans une graphie impossible à dater) ; tous ces passages sont fortement nationalistes. Dans les trois premiers, qui correspondent à la fin de l'acte I, scène 2 (v. 221-311), la fin de l'acte II, scène 4 (v. 14-146) et la fin de l'acte III, scène 6 (v. 113-171), le roi défie les Français : dans le premier, il reçoit les balles de tennis des mains de l'ambassadeur français et promet vengeance de cet affront ; dans le second, il envoie son ambassadeur chez les Français pour les sommer de lui céder la couronne ; dans le troisième, l'ambassadeur français apporte la réponse (négative) au roi Henry. Le quatrième passage, qui est constitué de toute la scène 3 de l'acte IV (soit 132 vers, dans la numérotation moderne), comprend la célèbre tirade nationaliste d'Henry V à la veille de la bataille : « *we few, we happy few…* » Quatre vers de la tirade de Bourbon sont toutefois exclus de la sélection par des hachures au crayon, sans doute parce qu'ils incluent une référence à un intermédiaire. Le cinquième passage (acte IV, scènes 5 et 6 dans la numérotation moderne, soit soixante et un vers) montre la défaite des Français, mais se clôt sur une certaine incertitude : le roi ordonne le sacrifice des prisonniers, mais on ne connaît pas encore tout à fait l'issue définitive de la bataille d'Azincourt, même si les Anglais sont annoncés comme vainqueurs. La dernière scène de l'acte IV, qui montre la reddition

des Français et la proclamation de la victoire d'Henry, n'est pas sélectionnée. On se serait attendu à ce que ce passage le soit, de même peut-être que le Chœur de l'acte V qui célèbre l'entrée triomphale d'Henry dans Londres et établit un parallèle avec le comte d'Essex. Il semble donc ici que l'intérêt pour ces morceaux choisis ne soient politiques, mais plutôt historiques entendus dans un sens très large, c'est-à-dire comme morceaux poétiques à valeur pédagogique.

La conclusion de cet essai pourra paraître exagérément prudente. On a ici la preuve de l'utilisation de Shakespeare dans un cadre scolaire anglophone, entièrement masculin, mais sans qu'il soit possible de la dater. On constate une superposition de lectures, dans un livre qui a eu une vie très longue. Il n'est donc pas certain que les annotations soient toutes d'origine jésuite : c'est probable pour au moins une partie des annotations d'*Henry IV*, car elles sont conformes aux prescriptions de la *Ratio Studiorum*, mais beaucoup moins pour *Henry V*. Quant à savoir si Shakespeare a été joué par les élèves dans le strict cadre scolaire, c'est une possibilité, mais nous n'avons aucun témoignage le confirmant, ni même qu'on ait joué du théâtre en anglais au Collège. Certes, il existe à la bibliothèque de Douai un manuscrit de « *promptbook* » d'une pièce multilingue, *Osvinus*, jouée au Collège catholique anglais de Douai en 1697, mais la langue dominante du texte est le latin, et le sujet religieux. Par ailleurs, la bibliothèque de Douai conserve une transcription de six pièces de Shakespeare datant de 1694-1695 (et dont la source semble être le second in-folio de 1632), ce qui tend à confirmer l'intérêt contemporain des exilés anglais pour Shakespeare[31]. Nous savons aussi, grâce à de multiples témoignages, que la vie théâtrale est particulièrement dynamique au Collège anglais de Saint-Omer. La correspondance du père Sabran couvrant les années 1715-1717 fait d'ailleurs état de plusieurs demandes d'argent adressées par des élèves à leurs parents pour l'achat de costumes de scène. C'est sans doute à cette culture théâtrale vivante que Pierre-Antoine de La Place, natif de Calais et élève au Collège anglais de 1715 à 1721 environ, dut son désir d'offrir la première traduction française de Shakespeare au public français[32]. Toutefois, on ne saurait déduire de la présence de l'in-folio dans cette bibliothèque l'existence d'affinités spirituelles ou politiques profondes entre Shakespeare et les jésuites. Les lectures diverses dont les annotations et traces d'usure de l'ouvrage matérialisent la trace témoignent autant d'un intérêt pour son œuvre que d'un désir de filtrer le texte pour de jeunes esprits

31 Voir G. Blakemore Evans, « The Douai Manuscript – Six Shakepearean Transcripts (1694-95) », *Philological Quarterly*, 41, 1962, p. 158-72.

32 [Pierre-Antoine de La Place], *Le Théâtre anglois*, Londres, 1746-1749.

perçus comme vulnérables. Il est donc fort probable que l'inclusion de l'in-folio dans la réserve du Préfet des Études ait été autant dictée par le désir d'empêcher une lecture directe du texte par l'élève ou le jésuite, sans le filtre imposé par le Préfet, que par le souci de mettre en sûreté une source pédagogique utilisable dans un environnement strictement encadré.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Anon., *A Conference about the next Succession of the Crowne of Ingland… Published by R. Doleman*, [Antwerp], 1594.

Anon., *Ratio Studiorum: Plan Raisonné et institution des études dans la compagnie de Jésus*, éd. bilingue, présentée par Adrien Demoustier et Dominique Julia, trad. par Léone Albrieux et Dolorès Pralon-Julia, annotée et commentée par Marie-Madeleine Compère, Paris, Belin, 1997.

Browne, Thomas, *Pseudodoxia Epidemica*, 2ndc édition, London, 1650.

Buchanan, Georges, *Georgii Buchanani Scoti, Poemata quae extant,* Amsterdam, 1687.

Ovide, *Ovid's Metamorphosis. Englished, Mythologiz'd and Represented in figures by G.S.*, London, 1632.

Ovide, *Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV… Ovid's Metamorphoses*, London, 1735.

Scarron, Paul, *Scarron's Comical Romance*, London, 1676.

Shakespeare, William, *Comedies, Histories and Tragedies*, London, 1623.

Sources secondaires

Blakemore Evans, G., « The Douai Manuscript – Six Shakepearean Transcripts (1694-95) », *Philological Quarterly*, 41, 1962, p. 158-172.

Bloemendal, Jan et Norland, Howard B. (dir.), *Neo-Latin Drama in Early-Modern Europe*, Leiden, Brill, 2013.

Chadwick, Hubert, S. J., *From St Omers to Stonyhurst. A History of Two Centuries*, London, Burns & Oates, 1962.

Cottegnies, Line et Venet, Gisèle, « More Mysteries about the Saint-Omer Folio: Nevill and other Marks of Ownership », *Études Épistémè*, 27, 2015 (consulté le 26 juillet 2016).

Cottegnies, Line et Cordonnier, Rémy, « New Discoveries about the Saint-Omer Folio: The Signification of the PS Stamp », *Études Epistémè*, 29, 2016 (consulté le 25 juillet 2016).

Cottegnies, Line, « The Saint-Omer Folio in its Library », *Cahiers élisabéthains*, 91, 2017 (à paraître).

Doran, Susan et Kewes, Pauline (dir.), *Doubtful and Dangerous: The Question of Succession in Late Elizabethan England*, Manchester, Manchester UP, 2014.

Graffius, Jan, « A Gift from Poetry. The newly discovered First Folio in Saint-Omer », *The Times Literary Supplement*, 6 février 2015, p. 14-15.

Houlister, Victor, *Catholic Resistance in Elizabethan England: Robert Persons's Jesuit Polemic*, London, Routledge, 2007.

[La Place, Pierre-Antoine de], *Le Théâtre anglois*, London, s.n., 1746-1749.

Mayer, Jean-Christophe, « The Saint-Omer First Folio: Perspectives on a New Shakespearean Discovery », *Cahiers élisabéthains*, 78, 2015, p. 7-20.

McCabe, William H., S. J., *An Introduction to the Jesuit Theater: A Posthumous Work*, éd. Louis J. Oldani, S. J., St. Louis, Institute of Jesuit Sources, 1983.

—, « The Play-List of the English College of St Omers, 1592-1762 », *Revue de littérature comparée*, 17, 1937, p. 355-375 et « Notes of the St Omers College Theatre », *Philological Quarterly*, xv, 1938, p. 225-239.

Proot, Goran, « Augustine on Stage in the Low Countries in the Early Modern Period », dans Karla Pollman et Meredith J. Gill (dir.), *Augustine Beyond the Book: Intermediality, Transmediality, and Reception*, Leiden, Brill, 2012.

Schrickx, Willem, « Pericles in a Book-List of 1619 from the English Jesuit Mission and Some of the Play's Special Problems », *Shakespeare Survey*, 29, 1976, p. 21-32.

Smith, Emma, *Shakespeare's First Folio: Four Centuries of an Iconic Book*, Oxford, Oxford UP, 2016.

Whitehead, Maurice, *English Jesuit Education. Expulsion, Suppression, Survival and Restoration, 1762-1803*, Farnham, Ashgate, 2013.

Wiggins, Martin, « Shakespeare Jesuited: The Plagiarisms of "Pater Clarcus" », *The Seventeenth Century*, 20.1, 2005, p. 1-21.

NOTICE

Line Cottegnies est professeur de littérature britannique des XVI^e^ et XVII^e^ siècles à l'université Paris-Sorbonne. Elle s'intéresse à Shakespeare, à la poésie et aux femmes écrivains de la période. Ses dernières publications incluent un volume collectif en co-direction avec Sandrine Parageau sur *Women and Curiosity in Early Modern England and France* (Brill, 2016) et avec Marie-Alice Belle une édition critique de *Antonius* de Mary Sidney Herbert (1592) et de *Cornelia* de Thomas Kyd (1594) (MHRA Tudor and Stuart Series, 2017). Elle est aussi co-responsable avec Gisèle Venet de l'établissement du texte anglais pour l'édition des œuvres complètes de Shakespeare, dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (en cours, 7 volumes publiés à ce jour entre 2002 et 2016).

RÉSUMÉ

Le premier in-folio de Shakespeare retrouvé en 2014 à la bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer appartenait certainement à la bibliothèque du Collège jésuite anglais de la ville, qui fut annexée au moment des saisies révolutionnaires de 1794. Il nous rappelle l'importance du théâtre pour les jésuites – théâtre latin, à visée pédagogique, mais aussi théâtre anglais, donc. Les annotations et les caractéristiques matérielles de ce volume nous permettent de dégager des usages de la lecture spécifiques dans le cadre du collège anglais et de toucher du doigt une réception précoce de Shakespeare dans un contexte anglophone d'exilés. On s'intéressera ici à quelques-uns de ces usages du livre, qui vont de la « préparation » d'une pièce pour une représentation scolaire à des formes d'expurgation, pour montrer comment ils révèlent une pratique raisonnée de lecture « guidée », probablement à destination des élèves du collège. Cette pratique révèle un rapport ambivalent à l'œuvre du dramaturge Shakespeare qui est filtrée, voire censurée, pour un lectorat en milieu scolaire.

MOTS-CLÉS

Annotations, Bibliothèque de Saint-Omer, censure, Collège jésuite anglais de Saint-Omer, folio, histoire des bibliothèques, jésuites anglais, premier in-folio, William Shakespeare, théâtre jésuite

ABSTRACT

The Shakespeare First Folio found in 2014 in the Saint-Omer *bibliothèque d'agglomération* was, in all likelihood, seized at the French Revolution with the library of the College of St Omers. The presence of the book in the College reminds us of the importance of theatre for the Jesuits – Latin usually, when used for teaching purposes, but also English, in this case. The annotations and material characteristics of the book allow us to study specific uses of the text in the context of the College, and more generally the reception of Shakespeare in the 17th and 18th centuries in a community of exiles. This chapter deals with some of the uses of the book which can be drawn from the annotations. These go from the "preparation" of a play in the context of school performances to forms of expurgation. They reveal how the Shakespearean text was mediated, probably for a school readership, through a form of guided reading. What emerges is an ambivalent relationship to Shakespeare's works, the access to which is filtered and controlled by the College authorities.

KEYWORDS

annotations, censorship, English Jesuits, English Jesuit colleges, first folio, history of libraries, Jesuit theatre, municipal library of Saint-Omer, St Omers College, William Shakespeare

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

VOLTAIRE CONTRE SHAKESPEARE : LA CRISE DE 1776 DANS LES LETTRES DE VOLTAIRE

Marc Hersant
Université de Picardie Jules Verne, CERCLL

La plus célèbre de toutes les haines qui ont accablé Shakespeare, ou plutôt son œuvre, ses traductions et son fantôme, est peut-être celle de Voltaire. Bien des articles et même des livres ont été écrits sur le dialogue posthume entre ces deux auteurs[1]. Des *Lettres philosophiques* à la *Lettre à l'Académie* sur Shakespeare de 1776 et à la préface d'*Irène*, sa dernière tragédie représentée, le parcours de Voltaire lecteur de Shakespeare et commentateur de plus en plus indigné de son succès grandissant en Europe et en France est bien connu, de même que les jugements que la postérité, en particulier à l'époque romantique, a portés sur leur affrontement esthétique. Je ne reviendrai pas sur toutes ces étapes et me suis plutôt fixé pour objectif de creuser le sentiment de *haine* qui figurait dans le titre du colloque et de tenter de le mesurer et de le comprendre. Parler de *haine*, au sujet de Voltaire et de son rapport à Shakespeare, n'est peut-être pas en effet une exagération rhétorique, alors que si l'on observe chez lui une incompréhension partiellement similaire de la grandeur de Dante, elle ne produit jamais un sentiment négatif d'une telle violence et reste dans le registre d'une condescendance bien assurée d'elle-même et des valeurs dans lesquelles elle s'enracine. Le mot *haine* surgit en outre spontanément à plusieurs reprises dans le grand livre, *Voltaire and Shakespeare*, publié sur le sujet par Thomas Lounsbury en 1902 : évoquant l'évolution de Voltaire dans son rapport à Shakespeare, il remarque par exemple que ses sentiments, « *starting out with feelings made up of admiration, disgust and jealousy, developed into positive dislike and ended in what may fairly be called genuine hatred*[2] ». Et à propos de la crise particulièrement violente de 1776 qui va m'occuper, il porte ce jugement : « *He was beginning to entertain for Shakespeare a feeling of positive hatred*[3]. » Thomas Lounsbury insiste à mon sens avec raison sur le fait qu'alors que le jugement esthétique de Voltaire sur Shakespeare n'a jamais vraiment varié, ce sentiment de haine n'est apparu que progressivement. Il a mis du temps à enfler dans l'esprit et dans le

1 Voir par exemple Thomas Lounsboury, *Voltaire and Shakespeare*, New York, Charles Scribiner's Sons, 1902 et Michèle Willems, *La Genèse du mythe shakespearien, 1660-1780*, Paris, PUF, 1979.
2 T. Lounsboury, *Voltaire and Shakespeare*, *op. cit.*, p. 179.
3 *Ibid*, p. 181.

cœur de l'écrivain français. Il n'a jamais été constant et est apparu comme surtout réactif à une actualité éditoriale et critique qui mettait de plus en plus souvent en vedette le nom et l'œuvre de Shakespeare. Il a éclaté enfin en crises convulsives dans ses années de vieillesse, la plus violente de toutes, sur laquelle va porter ma réflexion, datant de 1776, deux ans avant sa mort. Or, haïr un autre écrivain, quand cet écrivain appartient à une autre période de l'histoire littéraire et à une autre sphère culturelle, cela ne va tout de même pas de soi. Spinoza, dans son *Court traité*, affirme que la haine est un « trouble de l'âme qui se tourne contre qui nous a fait du mal sciemment et volontairement[4] » et il est évident que cette définition en l'occurrence ne convient pas pour Shakespeare lui-même, même si elle peut avoir du sens pour ceux qui, à l'époque de Voltaire, ont célébré sa grandeur. Mais il remarque aussi que la haine est une « une inclination à écarter de nous ce qui nous a causé quelque mal[5] » et la haine de Voltaire pour Shakespeare a en effet pour cause principale une blessure, qu'on dirait aujourd'hui narcissique, et en outre une forme de peur, presque de panique, le sentiment d'être menacé à un niveau qu'on peut dire « existentiel ». Au nom de Shakespeare s'associe pour lui une remise en cause intolérable, non seulement de certaines valeurs esthétiques, mais de tout ce qu'il représente ou croit représenter, et, à un niveau intuitif en tout cas, et symbolique, de ce qu'il *est*. Il perçoit le triomphe de Shakespeare comme une des preuves que le monde qu'il a voulu édifier ou protéger, et dont il se croit le centre et le symbole, est en danger. Ces quelques remarques amènent à rappeler que la haine de Shakespeare n'est évidemment pas la seule grande haine de Voltaire, et que peu d'écrivains de premier plan ont nourri des haines aussi violentes, et de manière aussi paroxystique et évidemment aussi peu anecdotique que Voltaire. La haine est chez lui un puissant stimulant de la pensée et de la création, elle participe d'une volonté farouche d'affirmer une identité dans l'affrontement déclaré, dans la guerre ouverte avec ce qu'il juge incompatible avec elle, qui suscite à la fois sa peur et un réflexe d'agression. L'archétype de ce mixte de haine et de peur est évidemment sa relation au christianisme, qu'il perçoit comme un interdit jeté sur le vivant, comme une force de mort qui enveloppe l'existence d'une aura délétère, et qui se concentre, lors de plusieurs moments clés de son existence de combattant, dans le nom de Pascal : dès l'époque de l'*Épître à Uranie*, la violence de l'agression est liée à la terreur que fait peser le christianisme sur l'élan vital du poète et de sa destinataire[6]. De même,

4 Spinoza, *Œuvres complètes*, éd. Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 55.

5 *Ibid,* p. 54.

6 Je me permets de renvoyer sur ce point à mon ouvrage *Voltaire : écriture et vérité*, Louvain, Peeters, 2015, p. 43-48.

Rousseau lui semble représenter une menace pour le monde social raffiné qui est pour lui la seule réponse possible, forcément inégalitaire, à la barbarie, et Voltaire croit voir en lui un des ennemis majeurs de l'élan civilisateur qu'il a voulu représenter. La haine de Voltaire pour Shakespeare n'est pas au fond d'une nature différente, même si elle paraît porter sur des sujets moins graves, et la similitude entre ces différentes haines me paraît significative et digne de réflexion, alors que s'étonner sans fin du contraste entre l'esprit de tolérance de Voltaire en matière religieuse et son intolérance grossière en matière esthétique n'a pas grand intérêt.

J'ai donc choisi pour tenter de prendre la mesure de cette haine de me concentrer sur la plus impressionnante et la plus pathétique des crises anti-shakespeariennes de Voltaire, celle du très vieil homme de 1776, envahi par un sentiment de « tout fout le camp » obsessionnel, et associant de manière tragique le sentiment de l'imminence de sa propre fin avec l'idée de la disparition de tout un monde. Je ne reviens pas sur le déclencheur trop célèbre de ce moment paroxystique de rage anti-shakespearienne, la traduction de Shakespeare par Le Tourneur et la préface accompagnant les premières pièces traduites, où celui qui allait devenir pendant quelques mois la bête noire de Voltaire met Shakespeare au-dessus de tout en matière de théâtre. Je reviens encore moins sur l'idée trop répandue que c'est la supériorité de son propre théâtre sur celui de Shakespeare que Voltaire veut défendre : les sarcasmes amers dont Voltaire accable dans sa correspondance ses dernières tragédies qu'il juge avec lucidité fort mauvaises, quoi qu'il ne puisse pas s'empêcher de les écrire par ce qu'il décrit lui-même comme une sorte d'incontinence tragique, et les doutes qui le tourmentent de manière plus ou moins affirmée sur les qualités des pièces les plus célèbres de sa jeunesse et de sa maturité, la démentent un peu. Si Racine est sa référence absolue en matière de théâtre tragique, il sait depuis longtemps, au moment de sa crise de 1776, qu'il ne l'a pas égalé. Enfin, je ne reviendrai pas non plus, du moins pas de manière systématique, sur la lettre à l'Académie qui fut le versant visible et officiel de cette période de sa vie où les imprécations du pape des Lumières contre Shakespeare ressemblaient à un bégaiement colérique voire hystérique que même le style guindé d'un tel écrit dissimule fort mal : un bel article en anglais de Haydn Mason[7] lui a été consacré et Thomas Lounsbury avait déjà en son temps observé la récupération dans ce texte tardif de tous les vieux refrains anti-shakespeariens de l'auteur des *Lettres philosophiques*. J'ai choisi de me concentrer sur les lettres où, à cette époque, Voltaire parle de Shakespeare, car c'est dans ce contexte épistolaire que son discours prend le plus nettement des accents d'écorché vif, et que

7 Haydn Mason, « Voltaire versus Shakespeare: the Lettre à l'Académie française (1776) », *Journal for Eighteenth-Century Studies,* 18/2, 1995, p. 173-184.

la blessure shakespearienne est le plus violemment visible et ouverte. Ces lettres du vieux Voltaire sont de manière générale très touchantes : le journal d'agonisant qu'est presque toute sa correspondance y prend des accents moins cabotins tout simplement parce que la mort approche réellement. Et la peur de Shakespeare n'est évidemment pas le seul indice pour le vieillard tourmenté que le monde qu'il avait voulu édifier est en train de mourir, comme il le dit de sa propre personne, « en détail ». Les signes se multiplient au contraire que les forces du chaos reprennent le dessus sur l'œuvre classique, ordonnée, harmonieuse et raffinée, qu'était aux yeux de Voltaire la France de Louis XIV et ce qui, dans les décennies qui avaient suivi, était resté digne d'elle. Parmi tous ces signes de débâcle, le triomphe de Shakespeare apparaît à Voltaire comme une espèce de Saint-Barthélemy esthétique.

Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de citer quelques échantillons du discours que

Voltaire tient sur sa propre mort en pleine crise anti-shakespearienne, arrière-plan essentiel d'un déluge d'imprécations qui ressemblent aux hurlements d'un animal à l'agonie. Dans une lettre du 28 juillet à son vieil ami le duc de Richelieu, où il décrit son état sans fards, il fait cette glaçante notation : « La décrépitude est chez moi dans toute la perfection de son horreur[8]. » Dans un passage délicieux d'une lettre à d'Argental, l'une des rares de la période où la référence à Shakespeare n'est pas associée à des marques d'hostilité, et où il décrit son état de délabrement physique, il juge peu opportun, dans l'hypothèse d'un retour à Paris, de se présenter dans un théâtre parisien : « Si je m'allais mettre dans une loge de la Comédie, on me prendrait pour un des spectres de Shakespeare[9]. » Celui qui se décrit le 8 novembre comme un « petit Job ratatiné sur [s]on fumier de Suisse[10] » dont la « vieille et frêle machine » a peu de chance de « durer jusqu'au printemps »[11] mène sa guerre contre Shakespeare dans une situation qu'il décrit de manière plus frappante encore dans une autre lettre à d'Argental, du 18 octobre cette fois : « Je vous écris tout cela dans mon lit, où je souffre comme un damné, ayant devant moi de beaux jardins, une belle campagne, un beau lac, à ma droite les montagnes du Jura, à ma gauche les glaces éternelles des grandes Alpes, et dans mon corps, le diable[12]. » Enfin, Voltaire associe plusieurs fois l'idée de sa

8 D 20227. Toutes les références aux lettres de Voltaire sont faites selon l'usage dans la numérotation Besterman de référence. Et toutes les lettres citées dans cet article sont disponibles dans l'édition fournie par Theodore Besterman pour la « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1964-1993. Ici, XII, 596.

9 D 20493. XII, 731.

10 D 20393. XII, 675.

11 D 20392. XII, 673.

12 D 20353. XII, 654.

mort à Shakespeare, soit qu'il décrète vaillamment devoir « mourir en combattant[13] » contre lui, soit qu'il présente sa mort comme le résultat de l'acharnement de ses ennemis contre lui, parmi lesquels Shakespeare figure en bonne place : « Je succombe d'ailleurs sous mes maux, sous mes ennemis, sous les factieux amis de Shakespeare, sous les dévots, sous tous les barbares, et sous les architectes des maisons qu'il faut payer[14]. » L'association ici fugitive de Shakespeare avec les « dévots » et les « barbares » est intéressante, car le grand dramaturge rentre dans un lot de tout ce contre quoi Voltaire doit lutter et qui a évidemment une secrète unité, que l'énumération suggère sans préciser exactement sa nature. Et sans aucune ironie Thomas Lounsbury suggère même que son combat acharné contre Shakespeare aurait pu contribuer à la mort de Voltaire : « *it is hardly saying too much that it indirectly contributed to hasten his death*[15] ». La haine paroxystique de Shakespeare a de fait contribué à ébranler son organisme épuisé et à obliger le vieillard à puiser dans des ressources d'énergie qui avaient autrefois pu paraître presque infinies, mais dont il ne restait presque rien. Ainsi, avant de rentrer dans le détail de son discours épistolaire, je voudrais exprimer mon admiration pour Voltaire et pour sa haine. Il y a quelque chose d'héroïque et tout à la fois de pathétique dans ce combat, quelque ridicule qu'il puisse nous paraître, et, si je peux me permettre cette plaisanterie, quelque chose de vraiment digne des vociférations shakespeariennes de Timon ou du roi Lear dans les déluges d'invectives du vieux soldat au bord de la rupture.

Dans la correspondance de 1776, le mot *haine*, relativement, sinon à Shakespeare, du moins à son maudit traducteur et à l'irritant succès de son projet, apparaît au moins une fois, dans une des premières lettres importantes de ce dossier, adressée à d'Argental, son complice de toujours en matière de ce que Voltaire appelle le « tripot », le 19 juillet. Voltaire en effet semble vouloir, depuis Ferney, enflammer son destinataire et l'engager dans un combat sans merci contre son ennemi ; il lui demande brutalement : « Avez-vous une haine assez vigoureuse contre cet impudent imbécile[16] ? » Si l'on se souvient que d'Argental est depuis des décennies « l'ange » de Voltaire qui ne cesse de vanter sa délicatesse et sa douceur, il est plaisant de voir cet ange incité de manière si énergique à haïr, et il est évident que cette communion réclamée dans la haine n'est pas une simple plaisanterie entre vieux amis, mais une injonction réelle. Quelques lignes plus tard, il y a d'ailleurs une relance aux allures presque menaçantes, sur une ligne de crête indécise

13 D 20253. XII, 607.
14 D 20374. XII, 663.
15 T. Lounsboury, *Voltaire and Shakespeare*, *op. cit.*, p. 177.
16 D 20220. XII, 592.

entre sarcasme et invective : « Tachez, je vous prie, d'être aussi en colère que moi, sans quoi je me sens capable de faire un mauvais coup. » Comme dans ce dernier exemple, c'est souvent de « colère » plutôt que de « haine » que Voltaire parle pour évoquer ses sentiments dans cette affaire, et le mot revient régulièrement : une lettre à La Harpe du 15 août s'achève plaisamment ainsi : « Adieu, mon cher ami, je finis car je suis trop en colère[17] », comme si la rage voltairienne pouvait une seconde l'empêcher d'écrire, alors qu'elle est au contraire un des principaux carburants de l'écriture chez lui. Dans la lettre déjà cité du 19 juillet, où il se dit par ailleurs « fâché pour l'honneur du tripot », il décrit ainsi son état : « Le sang pétille dans mes vieilles veines en parlant de lui[18] » (il s'agit toujours de Le Tourneur) et le 22 octobre, il déclare tout simplement que son but est « d'étriller Shakespeare[19] ». Il est naturel qu'à ce sentiment de rage s'associent des flots impressionnants d'invectives et d'insultes, qui concernent en alternance, et de manière presque indifférenciée, Shakespeare et son traducteur. Voltaire ne semble pas spécialement préoccupé de maintenir dans ces lettres le bon goût dont il prétend être le héros, et sans citer tout, même si le florilège est amusant, Le Tourneur est le 19 juillet un « misérable », un « maraud », un « impudent imbécile[20] », le 10 août un « faquin » qu'il faudrait mettre « au pilori[21] », le 13 août un objet de « dégoût » et « d'horreur[22] », le 7 septembre un insolent dont « l'excès de sa turpitude doit nous faire vomir[23] », et le 18 octobre un « charlatan[24] ». Ce flot d'ordures se déplace de plus en plus nettement de Le Tourneur à Shakespeare au fil des lettres et des semaines : son théâtre est le 19 juillet un « énorme fumier[25] », le 13 août un « abominable bourbier[26] », le 15 août une « turpitude infâme[27] ». Comme on le voit, ces attaques n'ont rien d'euphémistique, et je note au passage que l'expression de « turpitude infâme » est ailleurs utilisée par lui pour désigner les relations sexuelles entre hommes, pour lesquelles Voltaire n'a, malgré quelques vagues concessions de tolérance, que dégoût et mépris. Quant à Shakespeare lui-même, même si évidemment Voltaire n'a strictement aucune idée de l'homme historique qu'il a pu être, il est le 19 juillet un « histrion barbare » et

17 D 20258. XII, 612.
18 D 20220. XII, 592.
19 D 20361. XII, 659.
20 D 20220. XII, 591 et 592.
21 D 20248. XII, 603.
22 D 20253. XII, 606-607.
23 D 20282. XII, 620.
24 D 20354. XII, 654.
25 D 20220. XII, 591.
26 D 20253. XII, 607.
27 D 20258. XII, 611.

un « monstre »[28], qu'il faut montrer le 10 août « dans toute son horreur et dans son incroyable bassesse[29] » ; le 3 septembre, il est, et cette formule est comme on sait récurrente chez Voltaire, un « Gilles de village[30] » ; le 8 septembre un « Polichinelle[31] ». Le 15 août, il est un « vilain singe ». Plus exactement, Voltaire cautionne cette étiquette qui lui a été donnée par Rymer et écrit : « Rymer a bien raison de dire que Shakespeare n'était qu'un vilain singe[32]. » Il est amusant de mettre en parallèle ce passage et la lettre à l'Académie, où Voltaire, se référant au même jugement, se montre un peu plus modéré et prétend, dans une recherche du juste milieu, ne vouloir prendre Shakespeare ni pour un dieu ni pour un singe ! Mais l'insulte absolument assumée n'est bien sûr pas possible dans ce cadre plus officiel. Presque tous les destinataires de ces lettres où Voltaire se déchaîne font partie de sa garde rapprochée, de Condorcet à d'Argental en passant par d'Alembert, et il peut compter sur une complicité presque parfaite, propice à un défoulement presque illimité de rage. Mais il faut un peu s'arrêter sur cette pratique de l'insulte. Elle est profondément jubilatoire chez Voltaire, cet apôtre tout de même bien ambivalent du bon goût et de la sociabilité : en elle se ramassent ses forces, en elle se ressaisit et se condense son identité. L'invective haineuse, dans le cadre d'une correspondance semi-privée où les destinataires sont des miroirs de lui-même, participe de cette exaltation dans la haine qu'à un niveau non voltairiste, mais théorique Paul Denis a décrite dans un très bel article : il pense que « l'exaltation dans la haine correspondrait au sentiment de reconquérir par elle une unité, une étendue, un pouvoir que le Moi menacé de se désorganiser, de se défaire dans la perte, la blessure narcissique, de se diluer dans l'angoisse ». S'opposant à une interprétation purement destructrice de la haine, il y voit l'agent d'une « concentration du moi » plutôt que de son « extension »[33]. En outre, et c'est moi qui l'ajoute, cette exaltation de haine non seulement reconstruit le « moi » et le condense, mais elle lui donne une dimension héroïque : ainsi, d'un même mouvement, Voltaire est un homme en colère qui accable ses ennemis d'injures et un héros et un combattant dont la mission est de défendre rien moins que la France et de pourfendre un agresseur étranger. Il drape sa violence de noblesse et se présente comme l'ultime défenseur d'une cause qu'il est d'autant plus

28 D 20220. XII, 592.
29 D 20248. XII, 604.
30 D 20276. XII, 617.
31 D 20291. XII, 624.
32 D 20258. XII, 612.
33 Pour toutes ces citations, voir Paul Denis, « S'exalter dans la haine », dans Alain Fine, Félicie Nayrou et Georges Pragier (dir.), *La Haine : haine de soi, haine de l'autre, haine dans la culture*, Paris, PUF, 2005, p. 85-94.

important de défendre qu'il sent qu'elle est perdue et qu'à défaut de vaincre on peut au moins briller dans le genre du baroud d'honneur.

La fusion totale dans ces lettres de Voltaire avec l'idée de France est absolument remarquable. À travers Shakespeare et son succès, c'est la France qui est attaquée, et un bon goût français qui met en forme le vivant, lui donne les allures d'une œuvre classique harmonieuse et proportionnée, sous le signe de la civilité et de la bienséance, et le protège de la barbarie qui est la condition la plus régulière pour lui de l'existence humaine, idée qu'il a mille fois ressassée, qui est au cœur de son *Essai sur les mœurs* et qu'il a condensée poétiquement dans sa terrifiante *Histoire des voyages de Scarmentado*. Voltaire est absolument convaincu que le modèle laissé par la France de Louis XIV est insurpassable. Il est en outre convaincu que la plus belle réalisation de ce règne, celle qui résume sa réussite sur le plan social aussi bien qu'esthétique, c'est la tragédie, et tout particulièrement la tragédie racinienne. Ses attaques de Shakespeare sont donc patriotiques, au sens le plus noble, en ce qu'à travers elle s'affirme la France comme un certain idéal de raffinement et de sociabilité, alors que l'Angleterre de Shakespeare illustre à ses yeux, sur le plan esthétique, cette barbarie qui est la routinière condition de l'humanité. Ainsi, le 30 juillet, dans une lettre à d'Argental, Voltaire se présente dans ce combat comme un martyr de la cause française : « Je sais, dit-il, que je vais me faire de cruels ennemis, mais peut-être un jour la nation me saura gré de m'être sacrifié pour elle[34]. » Le 10 août à D'Alembert, il parle de sa « guerre contre l'Angleterre », et affirme un peu plus loin qu'il « combat pour la nation[35] ». Dans la même lettre il affirme que Letourneur « *nous* insulte », et ce *nous* renvoie évidemment, dans le contexte, à l'ensemble de la France et de ce qu'elle représente. Toujours avec la même valeur du « nous », il parle le 13 août d'un combat qui a pour enjeu de « conserver un peu notre honneur[36] » et file en fin de lettre la métaphore militaire, déclarant qu'il doit « mourir en combattant » sous son général, en l'occurrence son destinataire D'Alembert. Le 15 août, dans une lettre à La Harpe, il vante ses amis qui se sont engagés avec lui dans la lutte contre Shakespeare d'accomplir une « œuvre bien patriotique et méritoire » et, associant les invectives au langage guerrier, prophétise qu'il faudra « se laver les mains après cette bataille », car Shakespeare et ses défenseurs sont un « abîme d'ordures[37] ». Le 6 octobre, il parle de sa *Lettre à l'Académie* contre Shakespeare comme de l'œuvre d'un « bon Français qui combattait pour sa patrie[38] »

34 D 20232. XII, 599.
35 D 20248. XII, 603-604.
36 D 20253. XII, 607.
37 D 20258. XII, 611.
38 D 20331. XII, 645.

et, de manière plus pathétique, et alors qu'en réalité il a déjà réussi à réunir une petite troupe pour mener sa bataille, il lance à Condorcet le 7 septembre cette verte interrogation : « Mais personne ne se joindra-t-il à moi pour le combattre ? [il parle de Le Tourneur] Serai-je le seul qui défendrai la patrie après avoir été maltraité par elle[39] ? » Cette fibre patriotique s'explique par plusieurs raisons : la première, que Voltaire a en travers de la gorge, et qui explique en partie que la véhémence de sa rage s'associe à un sentiment de relative impuissance, c'est que la famille royale de France a été l'objet d'un hommage appuyé de Le Tourneur dans son édition de Shakespeare et qu'elle a béni son projet par ses souscriptions. La seconde, c'est que les gloires suprêmes du théâtre tragique français, Corneille et Racine, sont passées sous silence dans la préface de Le Tourneur, mais que les deux tragiques sont implicitement donnés pour inférieurs à Shakespeare, puisque Shakespeare est présenté, je vais y revenir, comme le « dieu de la tragédie », ce qui est perçu comme une insulte, à travers Corneille et Racine, à la France toute entière. Cet aspect est très connu, mais je citerai au moins la lettre du 6 octobre où Voltaire s'indigne qu'on immole Corneille et Racine à Shakespeare, et plus encore celle, déjà plusieurs fois citée, du 19 juillet, où parlant de la préface de Le Tourneur il écrit ceci : « Il sacrifie tous les Français, sans exception, à son idole, comme on sacrifiait autrefois des cochons à Cérès. Il ne daigne pas même nommer Corneille et Racine ; ces deux grands hommes sont seulement enveloppés dans la proscription générale, sans que leurs noms aient été prononcés[40]. » Or, il faut le rappeler, c'est à travers Le Tourneur un traître français qui déshonore ainsi la France, et c'est de l'intérieur que le monument de la France classique est corrompu et progressivement pourri. L'idée qui domine à bien des égards la lamentation voltairienne de 1776 sur le sujet de Shakespeare est donc celle du spectacle d'une décomposition progressive de la France de Louis XIV dont la colonne vertébrale était le goût, au cœur de laquelle Shakespeare a été injecté comme un acide. Le succès de Shakespeare en France est donc le signe d'une régression vers cette barbarie dont la France s'était si difficilement sortie, l'indice sur le plan esthétique d'un retour global vers le chaos, l'informe, et même le fanatisme. Il n'est pas difficile d'ailleurs de voir que rôde dans la correspondance voltairienne de cette époque l'idée que Shakespeare est un dieu de pacotille, et ses fidèles et ses prêtres des fanatiques enragés. La contamination du débat esthétique par les images religieuses est constante et suggère une équivalence de fond entre le danger de la barbarie religieuse et celui de la barbarie esthétique et de ses apôtres. Il n'est pas surprenant dans ces conditions que le prêche anti-shakespearien

39 D 20282. XII, 620.
40 D 20220. XII, 591.

de Voltaire ait des allures de monologue de vieux fou annonçant, sinon la fin du monde, du moins la fin de son monde. En ce qui concerne la sacralisation de Shakespeare, Voltaire reprend plusieurs fois avec dégoût l'expression de Le Tourneur parlant d'un « dieu du théâtre », et ne cesse d'utiliser ironiquement pour désigner Shakespeare, comme il l'a fait mille fois avec Platon, l'expression de « divin Shakespeare ». Parodiant et détournant l'Ancien Testament, il caractérise à plusieurs reprises dans les lettres de cette période le triomphe de Shakespeare comme « abomination de la désolation[41] ». Mais surtout, une veine apocalyptique vient à plusieurs reprises présenter la déferlante shakespearienne comme le signe majeur du déclin du monde français. Sur les attaques contre le mauvais goût de Shakespeare, je passe rapidement, car le sujet est trop connu : rejet violent de l'association du tragique et du comique, de la présence de personnages populaires, d'une langue familière jugée

indigne de la vraie tragédie et autres scies voltairiennes ressassées à l'infini, à l'époque qui m'occupe, depuis plus de quarante ans. Je remarquerai seulement au passage que dans la récente adaptation de *Macbeth* par Justin Kurze, tout comique a été chassé impitoyablement, avec notamment l'éradication de la scène du portier qui horripile Voltaire, et que cette obscure tentative de tirer Macbeth vers une esthétique *Game of Thrones* plus ou moins néo-boormanienne passe par un refus de ce que Shakespeare est véritablement, qui n'est donc pas sans parentés, dans certains de ses choix, deux siècles et demi après, avec ce que lui reproche Voltaire. Plus intéressants pour mon sujet sont les moments où Voltaire ne critique plus Shakespeare de l'intérieur, à travers une analyse toujours un peu malhonnête et bâclée de ces pièces – la *Lettre à l'Académie* comporte notamment une comparaison insupportable entre le début du *Roi Lear* et celui de *La Mort de Pompée* pour faire éclater la prétendue supériorité de la seconde pièce[42] –, mais ceux où il décrit la course de la France et/ou de Paris vers un abîme de mauvais goût. S'indignant de ce que Corneille et Racine soient désormais sacrifiés au veau d'or shakespearien, Voltaire juge par exemple, le 28 juillet, que s'il faisait le voyage, il ne « reconnaîtrait plus Paris[43] » ! Deux jours après, et c'est un passage que j'ai déjà cité, il meurt en laissant une « France barbare », et en contemplant tristement le naufrage « de la raison et du goût », le 27 août il se dit épouvanté par « la décadence affreuse où va retomber [s]on petit pays[44] ». Le 7 septembre, il va jusqu'à soupçonner que seul l'appât du gain peut justifier de feindre de préférer Shakespeare, et que « cette infamie ne peut avoir été commise que par une sordide avarice qui

41 Notamment en D 20232. XII, 599.
42 Qui est certes un chef-d'œuvre…
43 D 20229. XII, 597.
44 D 20271. XII, 616.

courait après des guinées[45] ». Le passage le plus hilarant sur ce triomphe du mauvais goût, hypocrite ou sincère, se trouve cependant dans une lettre un peu plus tardive, du 22 novembre, où Voltaire imagine plaisamment un mauvais goût s'installant dans une longue durée et prenant des allures de fin du monde : « Cependant, dit-il, Gilles Shakespear et maître Guénée triomphent. Peut-être tout cela changera dans soixante et quatorze mille ans, quand tout sera gelé[46]. » Dans ces conditions, il n'est pas étonnant qu'un des refrains de la correspondance de cette période soit le regret d'avoir contribué à faire connaître Shakespeare aux Français, et d'avoir involontairement ouvert une espèce de boîte de Pandore d'où ont surgi mille démons s'acharnant sur la France et sur Voltaire. Mais il est surtout remarquable que ces imprécations et ces jérémiades prennent à l'occasion une inflexion personnelle, et même presque intime, Voltaire se sentant personnellement atteint et blessé par le triomphe de Shakespeare et exprimant malgré toute l'énergie qu'il engage dans sa haine une fragilité, une inquiétude qui apparaissent comme son ressort profond. Dans plusieurs passages en effet, ce n'est plus la France qui est attaquée, c'est Voltaire lui-même, et même si bien sûr, dans ses fantasmes, les deux ont tendance à se confondre, à fusionner, les passages qui suggèrent l'aveu d'une humiliation narcissique n'ont pas exactement le même sens que ceux qui déplorent la course de la France vers l'abîme, ou du moins ils complètent et éclaircissent ce sens. Et ces aveux n'apparaissent que progressivement, le combattant laissant progressivement la place au martyr, le guerrier à la victime d'attaques injustes et douloureuses. Le 27 août, Voltaire se dit « immolé » à une « divinité étrangère » et ajoute quelques lignes plus loin : « Me voilà complètement honni en vers et en prose. Il me faut abandonner toutes les parties que je jouais. Il faut savoir souffrir, c'est un métier que je fais depuis longtemps. J'ai aujourd'hui ma maîtrise »[47]. Le 2 octobre, il désigne les admirateurs de Shakespeare comme « ceux qui ont pris parti contre moi[48] ». Et le 2 novembre, j'ai déjà cité le passage en question, Shakespeare contribue purement et simplement à le faire mourir. À sa mort réelle, qu'il croit toujours imminente, s'associe donc l'idée d'une mort symbolique, d'une perte de rayonnement et de prestige, et même d'une espèce de mise à mort esthétique par la cohorte de ses « ennemis ». Et Voltaire s'apitoie sur la démolition de sa statue aussi bien que sur la disparition de son être physique, mourant en quelque sorte deux fois sous les coups de la vieillesse, de la maladie, de la décrépitude, mais aussi des fous furieux de toutes

45 D 20282. XII, 620.
46 D 20415. XII, 685.
47 D 20271. XII, 616.
48 D 20323. XII, 640.

espèces, des fanatiques, des dévots, des ennemis de l'art et du beau. Les Rousseau. Les Shakespeare.

Si la haine condense le moi et tente de le réorganiser, de le reconstruire dans une dynamique d'attaque, dans cette immense volupté de la destruction qui animait Médée, c'est bien qu'il a été menacé de voler en éclats et a été profondément ébranlé par l'objet de la haine. Car, dit Spinoza, cette fois dans l'*Éthique*, « l'âme a en aversion d'imaginer ce qui diminue ou réduit sa propre puissance d'agir et celle du Corps[49] ». Et, comme toujours chez Voltaire, qui n'est en cela qu'un représentant fort ordinaire de l'humaine condition, la haine est engendrée par la peur. Il me semble donc intéressant d'observer que c'est précisément en 1776, en pleine période de campagne anti-shakespearienne, que Voltaire a publié son *Commentaire historique sur l'auteur des œuvres de la Henriade*, qui est une manière de statue que l'écrivain érige secrètement à sa propre gloire – *secrètement* car il ne se reconnaît pas comme l'auteur de cette biographie-apologie et s'y désigne constamment à la troisième personne. Or, dans ce *Commentaire historique*, le nom de Shakespeare n'apparaît pas !

Un passage d'une lettre de Voltaire de la fin de la même année, un peu mystérieux, me servira de conclusion. La lettre en question est adressée à Montigny le 10 décembre, alors que la partie la plus violente de la tempête anti-shakespearienne est passée. Elle porte sur des sujets complètement différents, et se termine par des excuses, fréquentes chez Voltaire, au sujet du ressassement bien réel qui caractérise sa correspondance des dernières années. Il décrit sa prose comme la « bavarderie » d'un « vieillard qui radote ». Mais immédiatement après ces très coutumières pleurnicheries de radoteur, Voltaire embraie, et avant la formule de politesse finale, fait cette remarque : « Que ne suis-je auprès de vous ! » – à l'en croire, il voudrait être auprès de presque tous ses innombrables correspondants, qui sont pourtant aux quatre coins de l'Europe. Et il ajoute : « Que ne puis-je vous faire ma cour, et vous parler de Shakespeare qui radote encore plus que moi »[50]. Plusieurs éléments de cette dernière phrase intriguent. D'abord, de Shakespeare, Voltaire ne connaît que des pièces de théâtre – rien qui ressemble à un discours personnel de Shakespeare qui pourrait en son nom propre « radoter ». Qu'est-ce que cela pourrait bien signifier, qu'un auteur de théâtre, en tant que tel, « radote » ? Voltaire pense-t-il au discours obsessionnel de certaines grandes figures shakespeariennes et projette-t-il sur Shakespeare lui-même les ressassements d'un Lear, dans lesquels à tout prendre il aurait effectivement pu se reconnaître ? Ou considère-t-il

49 Spinoza, *Éthique*, éd. Charles Appuhn, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, III, XIII, p. 148.
50 D 20463. XII, 715 pour l'ensemble de ces citations.

comme l'équivalent d'un « radotage » ce qui à ses yeux introduit un élément d'informe dans le théâtre shakespearien ? Ce n'est pas clair du tout. Ensuite, ce passage installe le rapport Voltaire/Shakespeare non sur le plan de l'agressivité et de la compétition, mais sur celui de la similitude et même d'une espèce de communion – comme si la vieillesse de Voltaire engendrait chez lui quelque chose, le radotage, dont la « barbarie » shakespearienne produirait une version indépendante de l'âge et de la décrépitude, dans une espèce d'infirmité esthétique et de bégaiement lié à l'absence d'ordre et de règle. Ni condescendance cependant, ni mépris cinglant, ni imprécation, mais une espèce de compassion, et même d'identification, comme si Shakespeare et Voltaire se regardaient en miroir dans un commun « sur-place » du langage et dans l'éternelle répétition. Bien sûr, Shakespeare est tout de même accusé de « radoter » alors qu'il n'a implicitement pas les circonstances atténuantes de Voltaire, de le faire en particulier sans avoir la faiblesse de l'extrême vieillesse, et on pourrait dire aussi qu'il « radote » dans des pièces de théâtre, dans des constructions esthétiques, alors que Voltaire le fait dans des lettres privées, qui n'ont en aucun cas à ses yeux le statut d'œuvre. Mais le ressassement voltairien est comme chacun sait un phénomène qui déborde largement sa correspondance, qui touche au moins à la totalité de son œuvre en prose, et trouve son point culminant dans ses œuvres d'idées écrites dans les années 1760 et 1770 qui sont ce qu'il y a de plus éloigné dans son œuvre du goût classique et de ses obsessions d'organisation et d'harmonie. Il est même un élément poétique qui me semble avoir profondément ébranlé et même rongé de l'intérieur, déconstruit, bouleversé, le monde esthétique où Voltaire est né et qu'il continue à défendre dans sa vieillesse sur le plan théorique alors que pratiquement il n'en produit plus que la caricature grimaçante dans ses dernières pièces de théâtre et l'a complètement abandonné partout ailleurs[51]. Cette communion dans le radotage esquisserait-elle alors de manière comme fugitive, au détour d'une phrase, dans une inflexion presque involontaire, une parenté que Voltaire rejette de toutes ses forces, mais qui n'en existe pas moins, en même temps qu'elle entrouvrirait un bref instant une fenêtre sur une vision un peu moins déformée de Shakespeare, et un début d'esquisse de compréhension d'un génie qui n'est pas seulement dans la partie, mais dans le tout ?

51 Sur le ressassement voltairien et son rapport avec le renoncement à l'esthétique classique chez Voltaire, je me permets de renvoyer une seconde fois à mon ouvrage *Voltaire : écriture et vérité*, *op. cit.*, chap. « Le ressassement éternel », p. 477-509.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Denis, Paul, « S'exalter dans la haine », dans Alain Fine, Félicie Nayrou et Georges Pragier (dir.), *La Haine : haine de soi, haine de l'autre, haine dans la culture*, Paris, PUF, 2005, p. 85-94.

Hersant, Marc, *Voltaire : écriture et vérité*, Louvain, Peeters, 2015.

Lounsboury, Thomas, *Voltaire and Shakespeare*, New York, Charles Scribiner's Sons, 1902.

Mason, Haydn, « Voltaire versus Shakespeare: the Lettre à l'Académie française (1776) », *Journal for Eighteenth-Century Studies,* 18/2, 1995, p. 173-184.

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

NOTICE

Marc Hersant est professeur de littérature française à l'université d'Amiens. Spécialiste de l'écriture de l'Histoire et des genres narratifs à la première personne au XVIII^e siècle, il a publié *Le Discours de vérité dans les* Mémoires *du duc de Saint-Simon*, Champion, 2009 ; *Voltaire : écriture et vérité*, Peeters, 2015 ; *Saint-Simon*, Gallimard, 2016 ; il a notamment codirigé : avec J.-L. Jeannelle et D. Zanone, « Le sens du passé », n° 104 de *La Licorne*, 2013 ; avec C. Ramond, *La Représentation de la vie psychique dans les récits historiques et fictionnels du XVII^e et du XVIII^e siècle,* Rodopi/Brill, 2015. Parmi ses projets actuels figurent la codirection d'un *Dictionnaire Saint-Simon* (Robert Laffont, coll. « Bouquins ») et une monographie sur la partie de l'œuvre de Sade écrite en prison.

RÉSUMÉ

Consécutive à la traduction de Shakespeare par Le Tourneur, aux éloges dithyrambiques du dramaturge anglais par son traducteur, et au succès de cette édition cautionnée par la famille royale, la crise anti-shakespearienne de Voltaire, en 1776, deux ans avant sa mort, est la plus violente de toutes, la plus pathétique et la plus touchante. Celui qui se croit un continuateur de Racine et le gardien de l'ordre esthétique louis-quatorzien voit en effet dans le succès de Shakespeare le signe d'une décomposition du goût français, d'un déclin définitif de la civilisation après une fragile période d'ordre et d'harmonie, l'équivalent esthétique d'une Saint-Barthélemy faisant triompher chaos et barbarie dans le royaume de France. Il vit en outre ce triomphe de Shakespeare comme une atteinte personnelle et une profonde blessure narcissique. Ce combat, un de ses derniers, et un de ses plus inutiles, révèle la fragilité de Voltaire et du monde avec lequel il avait cru coïncider.

MOTS CLÉS

Correspondance, haine, théâtre, tragédie, Voltaire

ABSTRACT

In the wake of Le Tourneur's translation of Shakespeare and his extravagant praise of the English dramatist, as well as the support of the royal family, Voltaire's attack against Shakespeare in 1776, two years before his death, is his most violent, and also his most pathetic and most moving. He sees himself as Racine's successor and the guardian of the aesthetic order that prevailed under Louis XIV, and he sees in Shakespeare's success the sign of the rejection of *le goût français* and the demise of civilization after a fragile period of order and harmony. It is the aesthetic equivalent of a Saint Barthelemy's Day that brings chaos and barbarism to the Kingdom of France. In addition he feels Shakespeare's triumph as a personal affront and suffers a profound wound to his ego. This combat, one of his last, and one of his least effective, reveals Voltaire's fragility and that of the world which he thought he mirrored.

KEYWORDS

Correspondence, hatred, theatre, tragedy, Voltaire

HAINE OU ENVIE ?
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 *twit* 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 Shakespeare[3]. »

On pourrait multiplier les jugements haineux de Rymer[4], 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 Desdémone[5]. 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 mirrour of life*[7] »), ce qui ne l'empêche pas de censurer, dans la même Préface, leur style boursouflé et leurs jeux de mots intempestifs[8]. 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 règles[10]. » 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 dramatique 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 détestable[11]. » 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 nom[12] : 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 idéologiques[13]. 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 shakespearien[14], les adaptateurs anglais expliquent qu'ils se sont efforcés de préserver les joyaux que le dramaturge élisabéthain avait noyés dans la fange[15]. 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 Voltaire[16], 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 jour[19] ».

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 Shakespeare[21]. »

Il agrémente 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.

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 Corneille[22]. » 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 déserter 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 harangues[23]. » 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 froids[24]. » 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 exceptée[26]), parfois jusqu'au milieu du XIXe 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 classique[27] ; 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'imite 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 XXe siècle[28]. 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.

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.

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 Shakespeareans 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

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

« JUGER LE PROCÈS ENTRE LA TRAGÉDIE DE LONDRES ET LA TRAGÉDIE DE PARIS[1] » : SHAKESPEARE CONTRE LE MODÈLE TRAGIQUE FRANÇAIS ?

Laurence Marie
Columbia University

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

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

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

1 Voltaire, *Appel à toutes les nations*, dans *Suite de la collection complète des œuvres de M. de* ********, s.l.s.n., 1761, p. 63.

2 John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, éd. George Watson, London/New York, Denton, 1962, t. I, p. 178 : « *He is the very Janus of poets* ».

3 Voir *Shakespeare, the Critical Heritage*, t. I, II et III, éd. Brian Vickers, London/New York, Routledge, 1974-1975.

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

Shakespeare suscite la controverse dès les débuts de sa diffusion en France par des témoins directs de la scène londonienne : Voltaire, Prévost et Le Blanc. Voltaire, qui a vu jouer des adaptations de ses pièces lors de son exil anglais entre 1726 et 1728, est le premier à écrire un commentaire détaillé en français. Dans la « Dix-huitième lettre sur la tragédie », rédigée vers 1730 et publiée en français en 1734, il offre une

appréciation nuancée, où l'éloge l'emporte sur le blâme[5]. Les critères de l'esthétique classique tiennent alors une place minime dans son appréciation. De fait, dès 1730, Voltaire avait attaqué le théâtre français, déplorant que les tragédies françaises soient « plutôt des conversations qu'elles ne sont la représentation d'un événement » et proposant de réformer la scène en s'inspirant de « l'action » anglaise[6].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Prévost séjourne en Angleterre en 1737-1738.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33 *Ibid.*, p. CXXX.
34 Voltaire, Lettre à d'Argental, 19 juillet 1776, dans *Correspondance*, éd. cit., t. XII, p. 591.
35 Lettre du 30 juillet 1776, dans *ibid.*, p. 599.
36 Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, dans *Voltaire on Shakespeare*, éd. Theodore Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967, p. 186-209. Voir aussi l'introduction de Jacques Gury à son édition de la *Préface* de P. Le Tourneur, éd. cit., p. 26 *sq.*

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

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

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

37 Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, éd. cit., p. 186. C'est Voltaire qui souligne.
38 *Ibid.*, p. 195.
39 Voir Claire Lechevalier et Laurence Marie (dir.), « Théâtre », dans Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XVII^e et XVIII^e siècle (1610-1815)*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 862 *sq.*
40 Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, éd. cit., p. 187.
41 *Ibid.*, p. 201-202.
42 *Ibid.*, p. 194
43 *Ibid.*, p. 199.

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

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

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

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

44 Voir Jacques Gury, introduction à la *Préface* de Le Tourneur, éd. cit., p. 26.
45 Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, éd. cit., p. 201-209.
46 Elizabeth Montagu, *Apologie de Shakespeare en réponse à la critique de M. de Voltaire*, Londres/Paris, Mérigot jeune, 1777.
47 Voltaire, « Lettre de Monsieur de Voltaire à l'Académie française », préface à *Irène* [1778], éd. Perry Gethner, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. cit., t. 78A, 2010, p. 98-119.
48 Joseph [Giuseppe] Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire*, Londres/Paris, Nourse/Durand Neveu, 1777, p. 57-59.

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

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

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

---

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

50 *Ibid*., p. 20.

51 *Ibid*., p. 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Bachaumont, Louis de, *Mémoires*, éd. M. J. Ravenel, Paris, Brissot-Thivars, 1830, t. III.

Baretti, Joseph [Giuseppe], *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire*, Londres/Paris, Nourse/Durand, 1777.

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

Grimm, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [1878], juillet 1765, éd. Maurice Tourneux, Nendeln, Kraus, 1968.

Guthrie, William, *An Essay upon English Tragedy. With Remarks upon M. le Blanc's Observations on the English Stage* [1747], dans *Shakespeare, the Critical Heritage*, t. III : *1733-1752*, éd. Brian Vickers, London/New York, Routledge, 1975.

Hill, John, *The Actor*, London, Griffiths, 1755.

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

Le Blanc, Jean-Bernard, *Lettres d'un Français*, La Haye, Jean Neaulme, 1745, t. II.

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

Le Tourneur, Pierre, *Préface du Shakespeare traduit de l'anglois*, éd. Jacques Gury, Genève, Droz, 1990.

Montagu, Elizabeth, *An Essay on the writings and genius of Shakespear, compared with the Greek and French dramatic poets, with some remarks upon the misrepresentations of Mons. de Voltaire* [1769], London, Hughs et Dilly, 1772.

–, *Apologie de Shakespeare en réponse à la critique de M. de Voltaire*, Londres/Paris, Mérigot jeune, 1777.

Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs* [1760-1807], Paris, Lieutier, 1952.

Prévost, Antoine-François, *Le Pour et le Contre*, t. I.

Racine, Louis, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine ; suivies d'un Traité sur la poésie dramatique ancienne moderne*, Amsterdam, Rey, 1752.

Riccoboni, Louis, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, J. Guérin, 1738.

Rutlidge, *Observations à Messieurs de l'Académie française, au sujet d'une Lettre de M. de Voltaire, lue dans cette Académie, à la solemnité de la Saint-Louis, le 25 août 1776*, s.l.n.d.

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

—, « Dix-huitième lettre sur la tragédie » [1734], dans *Lettres anglaises*, éd. Fernand Massé, Utrecht, Pauvert, 1964.

—, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, dans *Voltaire on Shakespeare*, éd. Theodore Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967.

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

—, *Appel à toutes les nations*, dans *Suite de la collection complète des œuvres de M. de* ********, s.l.s.n., 1761, p. 63.

—, *Commentaires sur Corneille*, éd. David Williams, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 54, 1974.

—, *Correspondance*, éd. Theodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1992.

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

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

Wilkes, *A General View of the Stage*, London, Cote, 1759.

Sources secondaires

Havens, George R., *The Abbé Prévost and English Literature*, New York, Haskell, 1965.

Jusserand, Jean Jules, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1898.

Lechevalier, Claire et Marie, Laurence (dir.), « Théâtre », dans Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XVII^e^ et XVIII^e^ siècle (1610-1815)*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 862 *sq*.

Phelps Bailey, Helen, *Hamlet in France: from Voltaire to Laforgue*, Genève, Droz, 1964.

Sgard, Jean, *Vie de Prévost (1697-1763)*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2006.

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

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

Willems, Michèle, *La Genèse du mythe shakespearien. 1660-1780* [1976], Paris, PUF, 1995.

NOTICE

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

RÉSUMÉ

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

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

MOTS CLÉS

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

ABSTRACT

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

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

KEYWORDS

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

SHAKESPEARE PRÉ-ROMANTIQUE : UN LION EN SABOTS CHINOIS

Dominique Goy-Blanquet
Université de Picardie

Parmi les souscripteurs du *Shakespeare traduit de l'anglois* en 1776 par Pierre Le Tourneur figurent un nombre impressionnant de têtes couronnées ou titrées, de ministres, officiers, diplomates dont le comte d'Argental, mais pas Voltaire, et d'ailleurs très peu d'écrivains à part Chamfort, ancien camarade de classe du traducteur, et Diderot (six exemplaires)[1]. Voltaire s'est repenti après son enthousiasme juvénile pour les pièces de Shakespeare qu'il avait vu jouer à Londres pendant son exil, et il vient de rédiger « un factum contre notre ennemi, M. Letourneur[2]. » Il le rappelle à d'Argental, c'est lui qui le premier a parlé de Shakespeare, et montré aux Français quelques perles qu'il avait trouvées dans son énorme fumier, sans se douter qu'il servirait un jour « à fouler aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille, pour en orner le front d'un histrion barbare[3]. » Exemple abominable des vulgarités de l'Anglais : les premiers vers de *Hamlet*, « *Not a mouse stirring* », un trottement de souris qu'il oppose à l'élégance racinienne, « Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune »[4]. Le Tourneur a tenté de réduire l'inconvenance de cette souris en la miniaturisant, « pas un insecte n'a remué », sans pour autant apaiser Voltaire. L'arbitre des élégances de l'Europe a donné le ton, défavorable, aux gens de lettres. Ceux qui trouvent quand même du talent à Shakespeare parent aux soupçons de mauvais goût en énumérant ses fautes.

Voltaire estime être celui qui a découvert Shakespeare et Milton. Ce n'est pas tout à fait exact. Dans le *Journal littéraire* de 1717, une « Dissertation sur la poésie anglaise » leur consacrait dix pages à chacun sur un total d'une soixantaine. L'étude de Shakespeare se concentre sur *Hamlet* et *Othello*, des œuvres qui mêlent bassesse et sublime, comme ces sottes plaisanteries des fossoyeurs au moment le plus émouvant de *Hamlet*. L'auteur de l'article, sans doute Justus Van Effen, qui vient de séjourner

1 « Noms de MM. les Souscripteurs », dans *Shakespeare traduit de l'anglois dédié au Roi*, Paris, Veuve Duchesne, 1776, t. I, n.p.

2 Lettre CCCCIV à D'Alembert, 26 juillet 1776, dans *Correspondance avec D'Alembert* ; *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Baudoin, 1825-1828, t. LXXV, p. 673.

3 Lettre CCXCVI au comte d'Argental, 19 juillet 1776, dans *Correspondance générale* ; *Œuvres complètes*, éd. cit, t. LXXII, p. 425. Il poursuit ses critiques dans une lettre au même du 27 août 1776.

4 *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, dans *Mélanges littéraires II* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XXXVII, p. 348.

un an à Londres, salue l'ampleur des drames historiques, mais ajoute que sans règles c'est facile d'écrire vite et beaucoup. Même si elles sont parfois arbitraires, il ne conçoit pas qu'on puisse leur tourner le dos ; mieux, il se réjouit que les Anglais commencent à respecter les auteurs français et travaillent à se réformer, comme le montrent leurs journaux, *The Spectator* et *Tatler*. Pourtant il sent que la hardiesse de la littérature anglaise et son mépris des règles ont partie liée : « L'Esprit des Anglois est apparemment aussi ennemi de l'esclavage que leur cœur, et ils attachent une idée odieuse à tout ce qui ressemble à la contrainte. » Leur résistance explique peut-être la nature particulière de leur poésie épique et dramatique. Ils ont le sentiment que la langue française n'a pas la force nécessaire pour la poésie : ils ne se trompent pas tout à fait, concède l'auteur de l'article, « le raffinement des Puristes a appauvri cette langue ». Dans les ouvrages de longue haleine, les Anglais renoncent à l'esclavage de la rime, « ce qui soulage et le Poëte et le Lecteur, en épargnant de la peine à l'un, et de l'ennui à l'autre »[5]. Cet esclavage-là reviendra souvent dans les propos des écrivains, sans aller jusqu'à acclimater en France l'usage du *blank verse*. Chateaubriand ou François-Victor Hugo traduiront chacun leur poète favori en prose, laissant intacte la souveraineté de l'alexandrin.

LA LOI DU GOÛT

L'article consacré au « Goût », dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, opposait le génie à la culture et à l'éducation qui permettaient de guider l'instinct en y associant le bon goût. L'autorité du bon goût semble incontestable au début du XIX^e^ siècle. En France on reproche aux écrivains du Nord d'en manquer, note Germaine de Staël, à quoi ils répondent que c'est une législation arbitraire. Mais, selon elle, le goût est fixe dans ses principes généraux : « se mettre au-dessus de lui, c'est s'écarter de la beauté même de la nature ; et il n'y a rien au-dessus d'elle[6] ». Shakespeare peut plaire aux Anglais malgré ses nombreux défauts, beaucoup moins aux autres nations. Cependant elle ne lui reproche pas de s'être affranchi des règles de l'art, qui « ont infiniment moins d'importance que celles du goût, parce que les unes prescrivent ce qu'il faut faire, et que les autres se bornent à défendre ce que l'on doit éviter… » *Hamlet* est parmi ses belles tragédies celle qui compte les fautes de goût les plus révoltantes, mais c'est aussi une de plus belles situations qu'on puisse trouver au théâtre. Shakespeare ignore les modèles antiques, une liberté qui a quelques avantages :

5 « Dissertation sur la poésie angloise », longtemps attribuée à Thémiseul de Saint-Hyacinthe, mais sans doute due à Justus Van Effen, *Journal littéraire de l'an 1717*, La Haye, p. 158-206.

6 *De la littérature considérée dans ses rapports* avec *les institutions sociales*, Paris, Maradan, 1800, t. I, chap. XX p. 317-319.

tout en péchant par bien des côtés, il a libéré l'Allemagne de l'hégémonie littéraire française. Elle s'intéresse surtout aux émotions et aux passions de son théâtre, bien plus profondes que celles des Anciens qui « possédoient encore trop peu d'histoires, étoient trop avides d'avenir pour que le malheur qu'ils peignoient fût jamais aussi déchirant que dans les pièces anglaises ». Shakespeare est « *le roi des épouvantemens* » : « En Angleterre, les troubles civils qui ont précédé la liberté, et qui étaient toujours causés par l'esprit d'indépendance, ont fait naître beaucoup plus souvent qu'en France de grands crimes et de grandes vertus. » C'est du crime que Shakespeare fait sortir l'effroi. Les récents bouleversements l'ont rendu plus intelligible à l'esprit français, où vingt ans de révolution ont engendré d'autres besoins que ceux qu'on éprouvait du temps de Crébillon. Elle désapprouve ses recours au merveilleux, mais concède qu'« il y a toujours quelque chose de philosophique dans le surnaturel employé par Shakespear »[7]. Il « a tiré des effets prodigieux des spectres et de la magie » ; or « le génie et le goût peuvent présider à l'emploi de ces contes », peut-être est-ce « dans cette réunion seule que consiste la grande puissance d'un poëme »[8].

En 1783, à la veille de la Révolution, la question mise au concours à l'Académie de Berlin demandait ce qui a rendu la langue française universelle et si elle est appelée à conserver cette prérogative. Rivarol, qui remporte le prix, invite dans une longue note à ne pas imiter ni traduire Shakespeare, car « si le langage de Shakespeare est presque toujours vicieux, le fond de ses pièces l'est bien davantage ». Sa note résume parfaitement l'ambivalence des sentiments inspirés alors par le poète : « On peut dire que Shakespeare, s'il était moins monstrueux, ne charmerait pas tant le peuple, et qu'il n'étonnerait pas tant les connaisseurs s'il n'était pas quelquefois si grand. Cet homme extraordinaire a deux sortes d'ennemis : ses détracteurs et ses enthousiastes ; les uns ont la vue trop courte pour le reconnaître quand il est sublime, les autres l'ont trop fascinée pour le voir jamais autre »[9]. Il conclut que l'Europe a choisi la langue française à bon droit au-dessus des autres car « cette langue sera toujours retenue dans la tempête par deux ancres, sa littérature et sa clarté », choix qui « se confirme encore de jour en jour »[10].

La France de Madame de Staël, même si elle n'est plus cette nation qui, sous l'Ancien Régime, avait de toute l'Europe « le plus de grâce, de goût et de gaieté[11] », reste assurée

7 *Ibid.*, p. 327-329.
8 *De l'Allemagne*, II^e partie, chap. XIII, « De la poésie allemande ».
9 Antoine de Rivarol, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Bailly et Dessenne, 1784, note « Le Scandale de notre Littérature », p. 86.
10 *Ibid.*, p. 58 et 64.
11 *De la littérature considérée dans ses rapports* avec *les institutions sociales*, *op. cit.*, t. II, chap. XVIII, p. 1.

de sa supériorité culturelle. Celle de Chateaubriand aussi. Pour lui, Shakespeare est un « grand génie inculte ». Le peuple anglais « qui a toujours été à peu près barbare dans les arts, peut continuer à admirer des productions barbares, sans que cela tire à conséquence », mais une nation qui a des chefs-d'œuvre en tous genres ne peut revenir à l'amour des monstres sans exposer ses mœurs. Ainsi le penchant pour Shakespeare est bien plus dangereux en France qu'en Angleterre : « Chez les Anglais il n'y a qu'ignorance, chez nous il y a dépravation »[12]. C'est le bon goût qui garantit les bonnes mœurs : « Le mauvais goût et le vice marchent presque toujours ensemble ; le premier n'est que l'expression du second, comme la parole rend la pensée. » Aucun doute à ses yeux, « Le goût est le bon sens du génie ; sans le goût le génie n'est qu'une sublime folie »[13].

Chateaubriand confirme que Voltaire a fait connaître Shakespeare à la France :

« M. de Voltaire avait fait de l'Angleterre, alors assez peu connue, une espèce de pays merveilleux, où il plaçait les héros, les opinions et les idées dont il pouvait avoir besoin. Sur la fin de sa vie, il se reprochait ces fausses admirations dont il ne s'était servi que pour appuyer ses systèmes. » Quand Voltaire prit conscience du danger, il était trop tard, « et en vain il se repentit d'avoir *ouvert la porte à la médiocrité, d'avoir aidé*, comme il le disait lui-même, *à placer le monstre sur l'autel* ». Chateaubriand trouve lui aussi quelques perles dans le tas de fumier, les adieux de Roméo et Juliette, ou le cri de Macduff, « *Il n'a point d'enfants !* », mais pour lui Shakespeare a « tous les défauts des écrivains italiens de son siècle » : ses descriptions enflées, son burlesque hideux et dégoûtant, sa mauvaise éducation « qui, ne connaissant ni les genres, ni les tons, ni les sujets, ni la valeur exacte des mots, va plaçant au hasard des expressions poétiques au milieu des choses les plus triviales ». Chateaubriand se garde malgré tout des tenants entêtés du conservatisme, pour qui « tous les efforts du jour vers des pensées nouvelles, ne sont que décadence et corruption » : « Pourquoi n'admettrait-on pas que le style du jour connaît réellement plus de formes ; que la liberté que l'on a de traiter tous les sujets, a mis en circulation un plus grand nombre de vérités ; que les sciences ont donné plus de fermeté aux esprits, et de précision aux idées ? »[14].

Par la suite, Chateaubriand reconnaîtra, tout en gardant la plupart de ses réserves, avoir mal jugé Shakespeare car il l'a mesuré à travers la lunette classique. Shakespeare est pris dans les entraves d'une langue barbare maniérée, tel un colosse « forcé d'enfoncer

12 « De l'Angleterre et des Anglois », *Mercure de France*, juin 1800 ; *Mélanges littéraires*, dans *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Pourrat, 1836-1839, t. VIII, p. 18.

13 « Young », *Mercure de France*, mars 1801 ; *Mélanges littéraires*, éd. cit., p. 36.

14 « Shakespere ou Shakespeare », *Mercure de France,* avril 1801 ; *Mélanges littéraires*, éd. cit., p. 38-60.

ses pieds énormes dans de petits sabots chinois », entraves « qu'il rompait en rugissant comme un lion brise ses chaînes »[15]. Même ses grandes beautés restent très inférieures aux chefs-d'œuvre classiques. Certes, ses erreurs sont d'abord dues à son siècle, mais sa manière de composer a corrompu le goût. Ainsi dans la nouvelle école dramatique : « La liberté qu'on se donne de tout dire et de tout représenter, le fracas de la scène, la multitude des personnages, imposent, mais ont au fond peu de valeur ; ce sont liberté et jeux d'enfants. » Il déplore « cet amour du laid qui nous a saisis ». Pour lui les ouvrages de l'ère romantique gagnent à être cités par extraits : « Lire Shakespeare jusqu'au bout sans passer une ligne, c'est remplir un pieux, mais pénible devoir envers la gloire et la mort »[16].

L'empereur Napoléon est mort depuis peu quand une troupe de comédiens anglais tente de jouer *Othello* au théâtre de la Porte-Saint-Martin face à une foule hostile qui hurle « À bas Shakespeare, c'est un aide de camp de Wellington ! » Stendhal dénonce le chauvinisme français, prenant résolument le parti du poète : Shakespeare peut aider à libérer l'art dramatique de ses règles absurdes et de l'influence maligne de l'alexandrin. Le romancier place Schlegel au-dessus des critiques français, et consacre tout un chapitre du *Racine et Shakespeare* à la question du goût, où il répond à Madame de Staël en s'appuyant sur Goethe : l'homme qui allierait le goût et le génie serait un écrivain heureux, car admiré de la jeunesse, mais c'est le génie qui est créateur, le goût n'est qu'une affaire de mode, variable d'un temps et d'un pays à l'autre : « L'erreur arrive au moment où l'on dit : "Mon goût est celui de la majorité, est le goût général, est le *bon goût*[17]." » Stendhal ne se trompe pas : le vent tourne, et va bientôt soulever une vague de bardolâtrie parmi la nouvelle génération. Le Shakespeare romantique est arrivé d'Allemagne, importé en France par Germaine de Staël, en Angleterre par Samuel Taylor Coleridge, tous deux disciples de Schlegel, mais c'est Walter Scott qui l'a rendu follement populaire. Les romans de Scott arrivent en tête des ouvrages littéraires les plus lus en France au cours de la dernière décennie[18]. Les traductions d'Auguste Defauconpret connaissent un immense succès, *Ivanhoé* en 1820, l'année suivante *Kenilworth*, où Shakespeare apparaît en personne : il a déjà écrit toutes ses œuvres et créé ces grotesques qui joueront un rôle décisif chez Hugo, alors qu'en réalité il n'avait que onze ans à l'époque des faits racontés. En mars 1822, quelques mois

15 *Essai sur la littérature anglaise*, dans *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, éd. cit., t. XXXIII, vol. I, p. 231. Sur Shakespeare, l'essai, qui servira d'introduction à sa traduction de *Paradise Lost,* reprend pour l'essentiel son article de 1801.

16 *Ibid.*, p. 243-261.

17 *Racine et Shakespeare*, Paris, Hatier, 1927, chap. VI, p. 38 ; chap. X, « Du goût », VIII, p. 70.

18 *Ibid.*, p. 5 ; sur Schlegel, p. 19 ; sur l'alexandrin, chap. IX, p. 57.

après le fiasco d'*Othello*, un mélodrame inspiré de *Kenilworth* est joué à la Porte-Saint-Martin, et Alexandre Soumet propose à Victor Hugo de tirer du roman une pièce de théâtre qui deviendra *Amy Robsart*[19].

Les jeunes lions, Hugo, Vigny, Delacroix, Nodier, Berlioz, Dumas, Gautier et leurs amis sont tous présents à l'Odéon en septembre 1827 quand *Hamlet* et ses interprètes anglais enflamment Paris. Hugo racontera sur le tard qu'il avait déjà découvert Shakespeare à Reims lors du sacre de Charles X[20]. L'anecdote est belle, teintée d'humour critique, mais sans doute infondée, en tout cas elle n'apparaît nulle part dans la description qu'il faisait de la cérémonie à l'époque, où il était encore fervent royaliste. Dans ses souvenirs, l'admiration a fait place à l'ironie, et la formulation ressemble étrangement à celle des *Mémoires d'outre-tombe*[21]. Mais un point du récit au moins est fiable : c'est bien Nodier, le premier lecteur assidu et passeur de Shakespeare, qui le lui a fait connaître. En 1801, Nodier a publié *Pensées de Shakespeare*, et posé les premiers jalons d'une nouvelle théorie dramatique, dont on retrouvera les germes dans la préface de *Cromwell* : il se demande « jusqu'à quel point les unités établies par les anciens doivent être considérées comme une partie essentielle et constitutive du poème dramatique ; je respecte les entraves puisqu'elles paraissent imposées par le goût et que l'usage les a consacrées, mais convenaient-elles à l'auteur de *Macbeth* et d'*Othello* ? » Shakespeare « est grand comme la nature, et sauvage, inculte, inégal comme elle, sans égard pour les lois du théâtre, pour les préceptes du goût… c'est un géant énorme, démesuré qui plonge sa tête dans le ciel, mais ce géant a des pieds d'argile ». Dans son article sur l'édition de Guizot, Nodier évoque à nouveau le « génie grand comme la nature, inégal comme elle et comme elle admirable jusque dans ses monstruosités[22] ». Deux ans plus tard, il entre en relation avec le jeune Hugo, et accueille les soirées de l'Arsenal, où les collaborateurs de *La Muse française* récitent leurs vers et échangent leurs idées.

Nodier consacre de nombreux articles à Shakespeare dans divers journaux et revues. L'influence du poète anglais peut-elle faire progresser le théâtre, il n'en est pas certain :

19 *Le Château de Kenilworth*, d'Eugène Cantiran de Boirie et Henri Lemaire. *Amy Robsart* reste dans un tiroir jusqu'à ce que Paul Foucher l'en exhume, la retravaille et la fasse jouer sous son nom en février 1828 à l'Odéon, où elle est très mal reçue.

20 Le récit « À Reims », publié d'abord dans *Choses vues* par Paul Meurice, Paris, Hetzel, 1887, reparaîtra ensuite dans les « Fragments réservés », rattachés au *William Shakespeare*.

21 *Mémoires d'outre-tombe*, III, livre 28, chap. 5. Chateaubriand s'en va mécontent, Victor Hugo le salue et publie à chaud son ode sur « Le Sacre de Charles X » qui le consacre poète officiel. Parue le 18 juin chez Ladvocat, l'Ode est republiée par la plupart des journaux royalistes. Voir Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, t. I, 2001, p. 303.

22 Article de 1821, dont Paul Lacroix donne de larges extraits dans « Charles Nodier, rédacteur de *La Foudre* », *Bulletin du bibliophile*, Paris, 1863, p. 214-216.

« Je crois que cette entreprise est tout à fait opposée à la direction de notre esprit national, qu'elle favorise l'invasion de l'école romantique et que si le mélodrame se multiplie au Théâtre-Français, le Théâtre-Français est perdu[23]. » À propos de *Hamlet*, il dit admirer Shakespeare « sans fermer les yeux sur ses erreurs ; je me garde bien de recommander son école aux poètes qui ont eu le bonheur d'avoir formé leur talent à celle d'Euripide et de Racine ; mais je ne vois pas comment on peut nier que cette scène [des fossoyeurs, qui avait scandalisé les critiques] soit faite de génie ». Puis il va progressivement céder à son admiration, et justifier les écarts du poète en le rattachant au mélodrame, pour lequel il n'existe pas de modèles antiques, donc qui a la liberté de se développer hors des règles[24]. C'est Nodier qui passe le relais à Hugo, et l'incite à construire une doctrine pour structurer leur mouvement en école littéraire.

PREMIERS MANIFESTES

Hugo proclame son admiration pour Shakespeare dans sa monumentale préface de *Cromwell*, mais l'a-t-il vraiment lu, il est permis d'en douter. Au départ, il connaissait Shakespeare « comme tout le monde, pour n'en avoir rien lu, et pour en rire. Mon enfance a commencé, comme toutes les enfances, par des préjugés[25] ». Dictés sans doute par les écrivains qu'il admirait dans sa jeunesse, Chateaubriand, Voltaire. Il est fasciné par l'immense variété des personnages, mais il ne marque pas d'intérêt pour sa langue, sa dramaturgie, ou sa mise en scène de l'histoire. À la différence de lecteurs comme Flaubert, à aucun moment on ne le voit « labourer » son Shakespeare[26]. Il ne parle pas anglais, et se refuse à lire Le Tourneur[27], même s'il connaît l'édition révisée par Guizot, dont il pille allègrement l'*Étude sur Shakespeare* de 1821 sans la citer. Shakespeare n'est jamais mentionné dans sa correspondance avant l'*Othello* de Vigny, et rarement après, jusqu'à sa propre implication dans le projet de son fils, lorsqu'il commence à rédiger une introduction qui deviendra le *William Shakespeare*. Quand la famille Hugo fait tourner les tables à Jersey, l'esprit de Shakespeare parle français, compose des alexandrins français, et avoue l'infériorité de la langue anglaise. Si on lui

23 Article des *Débats*, 11 juillet 1814, feuilleton dramatique, *Édouard d'Écosse*. Il publie aussi des articles sur Walter Scott, et sur les cours de Schlegel.

24 Voir Eunice Morgan Schenck, *La Part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la Préface de Cromwell*, Paris, Champion, 1914.

25 « À Reims 1825-1838 », dans *William Shakespeare*, Fragments réservés, II, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Flammarion, 1973, p. 411.

26 Flaubert, Lettre à Louise Colet, 25 janvier 1852.

27 C'est ce qu'il a déclaré en 1823 à Lamennais, raconte-t-il dans une lettre du 22 novembre 1868.

signale un terme défectueux, un pied boiteux, il accepte humblement les corrections[28]. Il s'abstient aussi de pointer leurs erreurs. Hugo est persuadé que Cervantès et lui ont dû se rencontrer sur la route de l'au-delà puisqu'ils sont morts le même jour[29].

La préface de *Cromwell* va systématiquement retourner toutes les raisons de haïr et craindre Shakespeare en raisons de le porter aux nues. Hugo déclare caduques les contraintes et divisions du théâtre classique, inutiles puisque le drame total qu'il veut créer donne tout en un, comédie, farce, tragédie, scène historique et mélodrame. Son programme appelle à une transformation radicale du théâtre, des critiques qui le gouvernent, et de la société destinée à l'accueillir. Il retourne comme un gant la formule de Chateaubriand : « Le goût, c'est la raison du génie. Voilà ce qu'établira bientôt une autre critique, une critique forte, franche, savante, une critique du siècle qui commence à pousser des jets vigoureux sous les vieilles branches desséchées de

l'ancienne école. »

La préface est reçue comme le manifeste de la rupture romantique. Accueillie religieusement, raconte Adèle Hugo, elle « devint pour les adeptes une espèce de catéchisme, et beaucoup en récitaient des passages par cœur[30] ». Shakespeare, qui ne nous a pas laissé une ligne exprimant sa théorie du drame, est érigé en modèle d'émancipation et de renouveau par la jeune génération d'écrivains – mélange des styles, des registres, des genres, ampleur des contrastes, création de types grotesques, refus des contraintes classiques, présence de l'horreur, du surnaturel. Ce manifeste n'exploite que quelques aspects de l'œuvre de Shakespeare, très loin du rôle majeur qu'elle jouera plus tard dans la réforme théâtrale conduite par les Appia, Craig, Copeau et autres, lorsqu'ils voudront se dégager de la scénographie envahissante du XIXe siècle. Hugo ne connaît pas les conventions de la dramaturgie élisabéthaine ; il exige des décors fastueux, plus proches de l'esthétique victorienne que du futur plateau nu inspiré du Globe. Les vers de *Cromwell* s'étalent sur douze syllabes, et ils riment. À aucun moment, Hugo n'envisage de passer au *blank verse*. Tant pis pour ceux qui comme Stendhal auraient aimé une libération prosodique. Hugo légifère : ce qu'il appelle un « vers libre » c'est un vers « franc, loyal, osant tout dire sans pruderie », sachant déplacer la césure « pour déguiser sa monotonie d'alexandrin », et surtout,

---

28 *Les Tables tournantes de Jersey*, procès-verbaux des séances, éd. Gustave Simon, Genève, Slatkine, 2011, chap. XVI, p. 131, et chap. XVII- XXVI.

29 Ils sont morts à la même date, 23 avril 1616, mais pas le même jour, l'Angleterre n'ayant pas adopté le calendrier grégorien. Hugo évoque plusieurs fois cette « coïncidence » : « Tournai-Ypres », Courtrai, 27 août 1837, dans *Belgique. Voyages et excursions* (*Œuvres complètes*, Paris, Ollendorf, 1910, t. 19, p. 108), *William Shakespeare*, éd. cit., I, I, 3, § 10, p. 51 et I, V, 1, p. 152.

30 *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Plon, 1985, IV, chap. 23, p. 420.

« fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre ». Ce vers « libre » doit savoir tout intégrer, « français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. Malheur au poëte si son vers fait la petite bouche ! »[31].

Avant la bataille d'*Hernani*, il y aura la bataille du *More de Venise* (1829). Vigny, qui entend lui aussi renouveler l'art dramatique, rédige son propre manifeste dans la *Lettre à Lord**** qui sert de préface au *More*. Il a produit trois adaptations de Shakespeare avant d'écrire lui-même pour la scène, car « il fallait refaire l'instrument (le style), et l'essayer en public avant de jouer un air de son invention ». Le rassemblement de trois mille personnes au théâtre est l'occasion de leur adresser une ample question : la scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant un tableau large de la vie, des caractères, non des rôles, un style familier, comique, tragique et parfois épique ? Il donne la tragédie du *More* « non comme un modèle pour notre temps, mais comme la représentation d'un monument étranger, élevé autrefois par la main la plus puissante qui ait jamais créé pour la scène… Écoutez ce soir le langage que je pense devoir être celui de la tragédie moderne[32] ».

Les poètes romantiques se sont rangés en ordre de bataille sous l'étendard de Shakespeare. Dumas les compare aux généraux de la Révolution, « qui commandaient l'armée de Sambre et Meuse, et qui avaient soixante et dix ans à eux trois : Hoche, Marceau, mon père ». Certes, ils auraient préféré « être soutenus par des troupes nationales, et par un général français, que par ce poétique condottiere », Vigny, mais « il fallait accepter toutes les armes qu'on nous apportait contre nos ennemis, du moment surtout où ces armes sortaient de l'arsenal de notre grand maître à tous – Shakespeare ». Hugo, qui a accepté de faire passer *Le More* sur la scène du Français avant son *Hernani*, rapporte le lendemain à Sainte-Beuve qu'*Othello* a réussi « autant qu'il le pouvait, et grâce à nous[33] ». Lui-même l'a soutenu par des « applaudissements frénétiques[34] ». Joanny, qui tient le rôle d'Othello, note dans son journal : « Grand monde, grand tapage, bruit, confusion, rires, quolibets, sifflets, applaudissements, désapprobation et enthousiasme. » Dans le clan ennemi, on hurle qu'« Attila-Shakespeare » s'est emparé

31 Préface de *Cromwell*, dans *Cromwell. Hernani*, Paris, Ollendorf, 1912, p. 38-39.

32 *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, préface au *More de Venise* ; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (*Poésie et théâtre*), éd. François Germain et André Jarry, 1986, p. 402-407.

33 Lettre du 2 novembre 1829, dans *Correspondance 1814-1868*, Nouvelle édition augmentée, Arvensa, 2014, p. 209.

34 Dans une lettre du 13 novembre 1832 au même Sainte-Beuve où il se plaint de l'ingratitude de Vigny, dans *ibid.*, p. 259.

de la tragédie nationale[35]. D'après un journal de l'époque, rapporte Dumas, « On arrivait à la représentation du *More de Venise* comme à une bataille dont le succès devait décider d'une grande question littéraire. Il s'agissait de savoir si Shakespeare, Schiller et Goethe allaient chasser de la scène française Corneille, Racine et Voltaire. » À quoi il riposte que « L'Olympe païen était assez grand pour six mille dieux ; pressez-vous un peu, dieux de la vieille France, et laissez entrer les dieux scandinaves et germains… La religion de Molière, de Corneille et de Racine sera toujours la religion de l'État ; mais que la liberté des cultes soit proclamée ! »[36].

Les articles qui font l'éloge du *More de Venise* se réjouissent que pour la première fois la pièce soit fidèle à l'original, fidélité qui nous paraît aujourd'hui toute relative, car Vigny a réduit l'œuvre d'un tiers en réagençant les morceaux de l'intrigue, et en coupant les plus susceptibles de choquer. Sa traduction tourne le dos aux trois unités, mais tente de satisfaire au goût français par cinq actes en alexandrins majestueux. Entre autres audaces, Vigny conserve les métaphores shakespeariennes, l'ivresse de Cassio, l'oreiller, et le mouchoir que Ducis avait refusé comme trop prosaïque – on aura beaucoup de mal à obtenir de Mademoiselle Mars qu'elle prononce le mot sur scène. Il supprime quelques grossièretés, les « trop lentes explications », et tous les passages comiques. Mais pour la première fois, confirme Dumas, « on entendait les rugissements de la jalousie africaine, et l'on s'émut, l'on frissonna, l'on frémit aux sanglots de cette terrible colère »[37].

Plutôt que grand poète, Shakespeare est promu porte-parole des valeurs de liberté, champion de toutes les révoltes contre les règles de l'art ou du bon goût à la française. À en croire Théodore de Banville, on n'avait pas le choix à l'époque, il n'y avait que deux clans dans la poésie, la littérature et les arts : « d'une part les romantiques, et de l'autre, les imbéciles », jusqu'à ce que dans la bouche de révolutionnaires ingénus, le mot *romantique* signifie : « homme qui connaît Shakespeare et avoue qu'il le connaît »[38]. Peu importe qu'on parle sa langue : « Il ne suffit pas d'entendre l'anglais pour comprendre ce grand homme, il faut entendre le Shakespeare, qui est une langue aussi », écrit Vigny dans son journal : « Ducis a *arrangé* Shakespeare et l'a détruit en France »[39]. Dumas note que « du mépris complet de la littérature anglaise, on

35 *Revue française*, 25 octobre 1829.
36 Récit de la bataille, citation du journal et riposte de Dumas dans *Mes mémoires*, éd. Pierre Josserand, Paris, Gallimard, t. III, 1966, chap. CXXXIII.
37 *Ibid.*, p. 212.
38 Banville, « Baudelaire », *La Revue contemporaine, littéraire, politique et philosophique*, 25 mars 1885, p. 379-390, ici p. 383.
39 *Journal*, 26 mars 1838, dans *Œuvres complètes*, éd. Fernard Baldensperger, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1949, p. 1098-1099.

était passé à une admiration enthousiaste[40] ». Aversion et adulation s'enchaînent et s'inversent autour d'une œuvre qui prend valeur de symbole, mais qu'au fond la majorité ne connaîtra, encore pour longtemps, que par les alexandrins de Ducis. La version de Vigny disparaît du répertoire de la Comédie-Française après seulement seize représentations. C'est encore l'*Othello* de Ducis que jouera Frédéric Lemaître pendant une vingtaine d'années[41]. Les spectacles inspirés de près ou de loin par Shakespeare se succèdent, mais l'engouement des Parisiens reste très sélectif : les tragédies, *Hamlet* et *Othello*, très peu les comédies et encore moins les drames historiques. Fanny Trollope, la mère du romancier, donne une idée précise du climat parisien des années 1830 et de la scène intellectuelle qu'elle fréquente assidûment : le noble édifice érigé par Racine a péri sous la puissance écrasante de Victor Hugo, dont elle s'étonne qu'on puisse admirer les « extravagances hideuses », et qu'on ose le désigner comme « un second Shakespeare[42] ».

LE « SECOND SHAKESPEARE »

Pendant son exil, Hugo revient sur les traductions françaises, et les réactions qu'elles provoquent, dans une postface à l'édition de son fils. Cette fois, il sait de quoi il parle. Le brave Le Tourneur était un « travailleur consciencieux », mais « uniquement occupé d'émousser Shakespeare, de lui ôter les reliefs et les angles et de le faire passer, c'est-à-dire de le rendre passable »[43], il n'a pas traduit, il a parodié. « Une traduction est presque toujours regardée tout d'abord par le peuple à qui on la donne comme une violence qu'on lui fait. » Le goût bourgeois résiste à l'esprit universel, déclare Hugo : « Une langue dans laquelle on transvase de la sorte un autre idiome fait ce qu'elle peut pour refuser. Elle en sera fortifiée plus tard, en attendant elle s'indigne. Cette saveur nouvelle lui répugne. Ces locutions insolites, ces tours inattendus, cette irruption sauvage de figures inconnues, tout cela, c'est de l'invasion. »

Saisir le génie est une rude besogne, poursuit Hugo, « Shakespeare échappe, il faut le poursuivre ». Il échappe par l'idée, par l'expression, il échappe aussi par la langue : « l'anglais est saxon, le français est latin ». C'est « Sud contre Nord, jour contre nuit, rayon contre spleen. Un nuage flotte toujours dans la phrase anglaise. Ce nuage est

40 *Mes mémoires*, éd. cit., chap. CIX.

41 L'*Othello* de 1792 aura encore au moins cinquante représentations jusqu'en 1849. Voir Robert de Smet, « *Othello* in Paris and Brussels », *Shakespeare Survey* n° 3, 1950, p. 103.

42 *Paris and the Parisians* [1836], Gloucester, Alan Sutton, 1985, notamment sa Lettre XIX, « Hugo – Racine », p. 99-110. Voir aussi Lettre XLVI, « La Tour de Nesle », p. 292-298, et une conversation sur Shakespeare rapportée dans la Lettre XLVIII, p. 310-311.

43 Vol. XV, *Sonnets*, 1865.

une beauté. Il est partout dans Shakespeare. Il faut que la clarté française pénètre ce nuage sans le dissoudre ». Pour le pénétrer, « toute une bibliothèque est nécessaire ». Heureusement, « un jeune homme s'est dévoué à ce vaste travail… » Et Hugo fait campagne pour son fils, dont le « Shakespeare sans muselière » va détrôner celui de son adversaire politique, Guizot le monarchiste. Il écrit à François-Victor qu'un de ses amis journalistes prépare « un article sur ta traduction qu'il déclare admirable. Il compte te comparer Guizot et le massacrer, pour le punir d'avoir, lui doctrinaire et classique, touché à Shakespeare »[44]. Hugo père a créé Shakespeare le poète roi, Hugo fils invente le résistant au pouvoir, le prophète révolutionnaire, calqué sur la figure paternelle.

Baudelaire l'a bien compris quand il dénonce le « clan d'Olympio » dans une lettre au *Figaro* et les accuse de faire de Shakespeare un socialiste, tout cela pour « préparer et chauffer le succès » du *William Shakespeare* de Hugo père qui est « comme tous ses livres, plein de beautés et de bêtises »[45]. Ce qui irrite particulièrement Baudelaire, c'est que le clan Hugo prépare la célébration du tricentenaire de Shakespeare, et qu'il n'a pas reçu d'invitation au banquet qu'organise le comité. Est-ce l'effet de sa diatribe, ou d'autres manifestations hostiles au projet, le banquet est interdit. George Sand qui fait partie du comité dénoncera dans la *Revue des deux mondes* l'intolérance d'un gouvernement arriéré.

L'adulation et l'hostilité persistent en parallèle et débordent presque jusqu'à nos jours. Presque, car Shakespeare est devenu dans le dernier quart du XX^e^ siècle l'auteur le plus joué chez nous, devant Molière. L'aversion est tenace chez ceux qui s'expriment au nom des valeurs classiques à la française, même si elle emprunte désormais des voies détournées. « C'est Shakespeare qu'ils n'aiment pas », dénonce Simone de Beauvoir quand la critique éreinte *Le Roi Lear* mis en scène par Charles Dullin : « En vérité, le public français goûte peu Shakespeare et nos critiques ne font pas exception. Ils feignent d'attaquer Dullin, et dans le fond c'est à Shakespeare qu'ils en veulent… Tout ce qui choque chez Shakespeare, voici que c'est à Dullin qu'on le reproche[46]. » Lorsque Patrice Chéreau déchaîne des tempêtes en 1970 avec son *Richard II*, Pierre Leyris réutilise le même argument pour défendre sa propre traduction contre les critiques du *Figaro* et du *Nouvel Obs* qui l'ont trouvé pesante, précieuse et pleine de charabia :

---

44 Victor Joly, écrivain et journaliste belge, rencontré en 1851 au début de son exil (Lettre du 31 mars 1861, dans *Correspondance*, t. IV (années 1874-1885, addendum) ; *Œuvres complètes*, Paris, Imprimerie nationale, 1952, p. 269).

45 Lettre « À Monsieur le Rédacteur en chef du *Figaro* » publiée sans signature dans le *Figaro* du 14 avril 1864, reprise dans *Lettres à Shakespeare*, éd. D. Goy-Blanquet, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2014, p. 131-137.

46 *Action*, 11 mai 1945, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, éd. Claude Francis et Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979, p. 324-326.

« Sont-ils bien sûrs qu'en m'attaquant ce n'est pas Shakespeare qu'ils attaquent[47] ? » Quant à leurs confrères de l'époque, ils sont nombreux à trouver que quatre heures, c'est trop long pour une pièce, et à suggérer des coupes, fidèles à la vieille obsession voltairienne : « Coupez, taillez, rognez, surtout effacez[48]. » En l'an 2000, le révéré Peter Brook offrait au public parisien un *Hamlet* très allégé assorti de ce commentaire : « Le découpage est inévitablement le reflet d'un goût des spectateurs de son temps. Ce que l'on a enlevé, c'est ce qui n'est plus nécessaire[49]. » Chaque siècle a le Shakespeare qu'il mérite, et qu'il peut tolérer.

47 Pierre Leyris, « À propos de *Richard II* », *Le Nouvel Observateur*, 2 mars 1970, contre Guy Dumur et Jean-Jacques Gautier.

48 Lettre CCCCVII à D'Alembert, 13 août 1776, dans dans *Correspondance avec D'Alembert*, éd. cit., p. 678, à propos de son *factum* contre Le Tourneur, en réponse à la demande de D'Alembert « de retrancher, dans les citations de Shakespeare, quelques traits un peu trop libres pour être hasardés dans une pareille lecture » devant l'Académie française (lettre CCCCV, 4 août 1776, *ibid.*, p. 674).

49 Interview de Peter Brook par J.-P. Thibaudat, *Libération*, 30 novembre 2000.

Banville, Théodore de, « Baudelaire », *La Revue contemporaine, littéraire, politique et philosophique*, 25 mars 1885.

Beauvoir, Simone de, « C'est Shakespeare qu'ils n'aiment pas », *Action*, 11 mai 1945, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, éd. Claude Francis et Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979.

Chateaubriand, Francois-René de, « De l'Angleterre et des Anglois », *Mercure de France*, juin 1800, dans *Mélanges littéraires* ; *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Pourrat, 1836-1839, t. VIII.

—, « Shakespere ou Shakespeare », *Mercure de France*, avril 1801, dans *Mélanges littéraires* ; *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Pourrat, 1836-1839, t. VIII.

—, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, E. et V. Penaud frères, 1850.

« Dissertation sur la poésie angloise », anon., *Journal littéraire de l'an 1717*, La Haye.

Dumas, Alexandre, *Mes mémoires* [1852], éd. Pierre Josserand, Paris, Gallimard, t. III, 1966.

[Hugo, Adèle], *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Plon, 1985.

Hugo, Victor, Préface de *Cromwell*, dans *Cromwell. Hernani*, Paris, Ollendorf, 1912.

—, *William Shakespeare*, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Flammarion, 1973.

Le Tourneur, Pierre, *Shakespeare traduit de l'anglois dédié au Roi*, Paris, Veuve Duchesne, 1776.

Rivarol, Antoine de, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Bailly et Dessenne, 1784.

Staël-Holstein, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Maradan, 1800.

—, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1813.

Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1823], Paris, Hatier, 1927.

Trollope, Fanny, *Paris and the Parisians* [1836], Gloucester, Alan Sutton, 1985.

Vigny, Alfred de, *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, préface au *More de Venise* ; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (*Poésie et théâtre*), éd. François Germain et André Jarry, 1986, p. 402-407.

Voltaire, *Correspondance générale*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Baudoin, 1825-1828, t. LXXII.

—, *Lettre à l'Académie française*, 25 août 1776, dans *Mélanges littéraires II* ; dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Baudoin, 1825-1828, t. XXXVII.

NOTICE

Dominique Goy-Blanquet est professeur émérite à l'université de Picardie, membre du comité de rédaction de *La Quinzaine littéraire*, puis *En attendant Nadeau*. Parmi ses principaux ouvrages, *Shakespeare's Early History Plays: From Chronicle to Stage* (Oxford UP, 2003), *Shakespeare et l'invention de l'histoire* (3e éd., Classique Garnier, 2014), *Côté cour, côté justice : Shakespeare et l'invention du droit* (Classiques Garnier, 2016), l'édition des *Lettres à Shakespeare* (Thierry Marchaisse, 2014), du livre posthume de Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde* (Gallimard, 2012), et avec François Laroque de *Shakespeare, combien de prétendants ?* (Thierry Marchaisse, 2016).

RÉSUMÉ

Avant de porter Shakespeare aux nues, les premières vagues d'écrivains romantiques expriment un mélange d'attirance et d'aversion pour le « grand génie inculte », ses facultés d'invention, ses personnages plus grands que nature, son mépris des règles, ses fautes de goût. Certains comme Voltaire l'admirent puis se rétractent, sensibles au danger qu'il représente pour l'édifice classique, d'autres comme Chateaubriand suivent avec réticence le chemin inverse, d'autres derrière Hugo en font leur chef de file sans l'avoir vraiment lu, faute d'un accès direct à sa langue. À la veille d'*Hernani*, la bataille du *More de Venise* oppose les tenants d'un Shakespeare libérateur de l'art dramatique aux défenseurs du patrimoine national.

MOTS CLÉS

Bardolâtrie, classicisme, effroi, genres, goût, manifeste, prosodie, romantisme, traduction

ABSTRACT

Before Shakespeare became the Bard of their idolatry, the first generation of Romantic writers expressed mixed feelings for the uncivilized genius, his powers of imagination, larger than life characters, indifference to rules and general lack of taste. Some like Voltaire reneged on their first spontaneous admiration, perceiving him as a threat to the classical edifice, others like Chateaubriand went the opposite way from repulsion to reluctant admiration, others still like Victor Hugo elected him as their leader without having properly read him, for want of direct access to his language. Anticipating *Hernani*, the battle of Vigny's *Le More de Venise* opposed those who supported the liberator of dramatic art to the defenders of the national heritage.

KEYWORDS

Bardolatry, classicism, dread, genres, manifesto, prosody, romanticism, taste, translation

EN HAINE DU THÉÂTRE : L'« ESPRIT ALLEMAND » DE SHAKESPEARE ET LES AMBIGUÏTÉS DE SA RÉCEPTION DANS LE MONDE GERMANIQUE

Romain Jobez
Université de Poitiers

La réception de Shakespeare est sans nul doute l'un des objets d'étude les plus prolifiques de la littérature comparée et il est d'autant plus redoutable de s'y mesurer si l'on songe que la quasi-totalité des écrivains du domaine germanique ont eu leur mot à dire sur le dramaturge britannique. L'ensemble de leurs propos paraît nourrir au fil du temps une vaste conversation sur Shakespeare, interrompue seulement par les abondants commentaires de nombreux exégètes dans des ouvrages et articles universitaires dont la liste ne cesse encore aujourd'hui d'augmenter. Devant l'ampleur du propos à analyser, je ferai donc le choix de n'en retenir que quelques éléments saillants visant à ma démonstration. Dans cette perspective, je ne peux qu'inviter le lecteur à se rallier à un mot d'ordre de Goethe, lequel fut sans doute parmi les premiers à constater l'étendue des discussions portant sur un auteur aussi universel que Shakespeare. Déjà en 1815, l'inventeur de la notion de *Weltliteratur* (« littérature universelle ») faisait en effet paraître un texte au titre en forme d'exclamation programmatique au sujet du grand auteur de théâtre qu'il allait rejoindre par la suite au panthéon des Lettres : *Shakespeare und kein Ende!* (*Shakespeare à n'en plus finir !*). L'œuvre shakespearienne a en effet continuellement nourri celle de Goethe qui, en sa qualité de directeur du Théâtre national de Weimar, avait lui-même mis en scène en 1812 un *Roméo et Juliette* décrié à l'époque par les romantiques et qualifié au XX^e^ siècle par un critique anglais d'« *amazing travesty*[1] » (« étonnant travestissement »), fort éloigné de la pièce originale. Il faut dire que Goethe voyait dans Shakespeare un grand poète presque accidentellement égaré dans le théâtre, comme il s'en explique d'ailleurs dans *Shakespeare und kein Ende!* :

> Les œuvres de Shakespeare sont […] pour la plupart dramatiques ; c'est par sa façon de mettre en avant la vie dans toute son intériorité qu'il gagne le lecteur ; les

1 Walter Horace Bruford, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London, Routledge & Kegan Paul, 1950, p. 319.

> exigences théâtrales lui paraissent dérisoires et c'est ainsi qu'il se met à son aise et, intellectuellement parlant, que nous nous mettons à l'aise avec lui[2].

En soulignant l'« imperfection des tréteaux anglais[3] » qui n'auraient pas permis à Shakespeare de donner toute l'ampleur de son talent poétique, Goethe semblait vouloir déthéâtraliser ses pièces malgré les mises en scène qu'il en avait lui-même données.

Pour aussi étrange que nous paraisse aujourd'hui le jugement de l'auteur de *Faust* à l'égard de son prédécesseur et modèle, il est loin d'être isolé dans l'histoire de la réception allemande de Shakespeare. Il n'est, pour s'en convaincre, qu'à citer le grand germaniste de la République de Weimar, Friedrich Gundolf (1880-1913) lequel, dans l'ouvrage issu de sa thèse d'habilitation et paru en 1911, *Shakespeare und der deutsche Geist* (*Shakespeare et l'esprit allemand*), tient des propos similaires à ceux de Goethe :

> Pour Shakespeare la représentation théâtrale est un moyen alors qu'elle est une fin en soi pour les comédiens – et quelle que fût l'estime nourrie par Shakespeare à l'égard du théâtre, il s'en servit pour exprimer quelque chose de supérieur. Les comédiens se servirent du texte au mieux comme d'un livret, comme le soubassement d'une représentation[4].

Gundolf rend ici compte de la diffusion précoce du théâtre shakespearien par des comédiens itinérants anglais venus en Allemagne dès le début du XVII^e^ siècle, tout en les accusant d'avoir dénaturé une œuvre que seule l'assimilation par l'« esprit allemand », à partir de l'époque des Lumières, aurait progressivement restaurée dans sa dignité littéraire[5]. D'aucuns ont pu reprocher à Gundolf d'avoir écrit « un livre sur Shakespeare sans Shakespeare[6] » puisque, plutôt que d'étudier directement la réception de son œuvre, il s'intéresse à l'effet produit par celle-ci sur le développement de la culture allemande. Citant très peu les pièces de l'écrivain britannique, il affirme en revanche que son « nom est en soi aussi important que la sculpture antique, le droit romain, la peinture hollandaise, la musique allemande[7]… » Étrange patrimonialisation

2 Johann Wolfgang Goethe, *Shakespeare und kein Ende!* [1815], dans *Werke. Hamburger Ausgabe*, éd. Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, t. XII, 1998, p. 296 [sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article].

3 *Ibid.*, p. 298.

4 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist* [1911], Godesberg, Küpper, 1947, p. 34.

5 Voir Romain Jobez, « Itinérance du genre dramatique : les troupes ambulantes dans le Saint-Empire romain germanique à travers l'exemple des comédiens anglais », dans Loïc P. Guyon et Sylvie Requemora-Gros (dir.), *Voyage et théâtre*, Paris, PUPS, 2011, p. 325-340.

6 Ernst Osterkamp, « Shakespeare und der Georgekreis », dans Christa Jansohn (dir.), *Shakespeare unter den Deutschen*, Stuttgart, Steiner, 2015, p. 131-142, ici p. 134.

7 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, *op. cit.*, p. 212.

d'un grand dramaturge qui, à un siècle d'écart avec Goethe, semble achever de le couper définitivement de ses racines théâtrales. J'aimerais montrer dans la suite de mon propos que ce phénomène est le symptôme déjà ancien d'une incapacité à penser le théâtre comme spectacle vivant, voire d'une forme de franche hostilité à l'égard de la scène, dont témoignerait la réception délibérément littéraire de Shakespeare dans le monde germanique. Il s'agira donc ici moins d'étudier les différentes manifestations d'un certain type de shakespearophobie que de s'intéresser aux effets secondaires que peut provoquer en diverses circonstances l'invocation du nom du grand dramaturge britannique sur une façon d'aborder le théâtre. Enfin, je tenterai de mettre en évidence les implications idéologiques de l'assimilation allemande de l'œuvre shakespearienne qui se font jour, entre autres, dans l'ouvrage de Gundolf, et dont on ne peut, me semble-t-il, véritablement mesurer l'importance qu'à la fin du XX^e^ siècle.

APPRÉCIER SHAKESPEARE POUR DÉTESTER LE THÉÂTRE FRANÇAIS

Au reste, les deux aspects de cette réception tortueuse de Shakespeare mêlant théâtrophobie et nationalisme se rencontrent assez tôt dans l'histoire de celle-ci. Ainsi, dans les *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (*Lettres sur la littérature moderne*, 1759), Lessing dispute le privilège de réformer le théâtre allemand au professeur de l'université de Leipzig Johann Christoph Gottsched (1700-1766), avec lequel il partage pourtant le diagnostic de la « corruption » et de l'« état misérable » de la « poésie dramatique[8] ». Mais, tandis que Gottsched tente d'imposer le modèle de la tragédie française, le futur auteur d'*Emilia Galotti* (1771) lui oppose le théâtre shakespearien : « Si on avait traduit à nos Allemands les chefs-d'œuvre de Shakespeare en y introduisant quelques modestes changements, je suis sûr que les suites en eussent été plus heureuses qu'en leur faisant connaître Corneille et Racine[9]. » Lessing prend ainsi le contre-pied de Gottsched dont il avait souhaité qu'il « ne se fût jamais mêlé du théâtre[10] ». La traduction du *Spectator* d'Addison et Steele (1739-1743) par Luise Gottsched (1713-1762), épouse de l'ennemi juré de Lessing, avait fait connaître Shakespeare en même temps que paraissait la première adaptation allemande de *Jules César* (*Julius Caesar*, 1741). Or Gottsched s'était empressé d'attaquer de façon virulente l'œuvre dramatique shakespearienne dans ses *Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers* (*Remarques sur la 592^e^ livraison du Spectateur*, 1741) :

8 Gotthold Ephraïm Lessing, *Lettres sur la littérature moderne et l'art ancien* [1759], trad. G. Cottler, Paris, Hachette, 1876, dix-septième lettre, p. 32.

9 *Ibid.*, p. 33.

10 *Ibid.*, p. 31.

> […] celui qui n'a rien lu de Shakespeare pourrait presque croire qu'il y a chez lui quelque chose d'assez beau pour remplacer aussi facilement l'observation des règles. Le désordre et l'invraisemblance qui résultent de ce mépris des règles sont chez Shakespeare à l'évidence si répugnants que seul celui qui n'a jamais lu quelque chose de raisonnable pourrait y trouver un quelconque avantage. Son *Jules César*, de surcroît considéré par nombre de gens comme sa meilleure pièce, contient tant de bassesses qu'aucun homme ne peut le lire sans dégoût[11].

Les propos de Gottsched constituent sans doute l'un des tout premiers assauts de haine contre le dramaturge britannique dans le monde germanique. Mais ils témoignent avant tout de l'intensité des débats sur le théâtre au moment de sa réforme portée par les Lumières. À ce titre, l'œuvre de Shakespeare sert moins de modèle à

imiter que d'élément auquel se référer ponctuellement dans l'argumentation, comme le montre l'exemple de Lessing dans ce grand écrit réformateur qu'est la *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgie de Hambourg*, 1767-1769) :

> Il faut étudier Shakespeare, mais non le piller. Si nous avons du génie, il sera pour nous ce qu'est la chambre obscure au peintre de paysages : dans les deux cas, il s'agira de faire pénétrer avec soin son regard afin d'apprendre la manière dont la nature se projette sur une seule surface, mais sans rien y emprunter[12].

Lessing s'est surtout appuyé sur Shakespeare pour poursuivre sa philippique contre Gottsched, tout en attaquant le théâtre de Voltaire que son adversaire avait contribué à diffuser[13]. C'est en tout cas avec la même énergie que celle déployée par Gottsched pour condamner *Jules César* que Lessing entreprit de critiquer l'auteur de *Sémiramis*, malgré l'intérêt porté par celui-ci au dramaturge britannique. L'œuvre de ce dernier n'apparaît donc dans le contexte de la *Dramaturgie de Hambourg* que comme un moyen de relancer la polémique sur l'orientation à donner à la réforme théâtrale.

En formulant des diagnostics comparables sur l'état du théâtre à leur époque, Gottsched et Lessing cherchaient au fond à atteindre le même but, aussi opposées que pussent être leurs positions sur la teneur de la réforme censée faire de la scène

---

11 Johann Christoph Gottsched, *Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers* [1741], dans Wolfgang Stellmacher (éd.), *Auseinandersetzungen mit Shakespeare. Texte zur deutschen Shakespeare-Rezeption*, Berlin, Akademie Verlag, coll. « Deutsche Bibliothek », 1976, t. I, p. 38-40, ici p. 39.

12 Gotthold Ephraïm Lessing, *Dramaturgie de Hambourg* [1767-1769], trad. J.-M. Valentin, Paris, Les Belles Lettres, 2011, soixante-treizième livraison, p. 396.

13 Voir Roger Paulin, « Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert? », dans Roger Paulin (dir.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 7-35.

une école de vertu qui eût été digne de moraliser les spectateurs. Les deux hommes de lettres allemands s'accordaient en effet sur la nécessité de littérariser le théâtre, en renonçant à une pratique spectaculaire pourtant héritée des troupes itinérantes anglaises venues sur le continent avant la fin de l'époque élisabéthaine et dont se réclamaient encore de nombreux comédiens allemands au début des Lumières. Ainsi, tous deux rejetaient avec la même virulence les « actions principales et politiques » (« *Haupt- und Staatsaktionen* »), lesquelles mêlaient à des intrigues tragiques des intermèdes comiques où apparaissaient des personnages issus de farces populaires ou importés de la *commedia dell'arte*. Il s'agissait fréquemment de pièces formant le répertoire de troupes itinérantes et qui entretenaient une lointaine familiarité avec le théâtre élisabéthain : certaines d'entre elles avaient même un substrat shakespearien avéré, bien que leur inspirateur ne fût pas encore nommément connu ou formellement identifié à l'époque[14]. On trouve par exemple au début du XVIII[e] siècle un *Fratricide puni* (*Der bestrafte Brudermord*), que les spécialistes du théâtre élisabéthain ont longtemps pris pour une première version de *Hamlet* qui aurait été plus proche de Thomas Kyd et sa *Spanish Tragedy* (*Tragédie espagnole*) que de l'œuvre de Shakespeare[15]. Aussi, Gottsched n'a paradoxalement pas tort quand, à l'occasion de sa critique de *Jules César*, il fait le lien de parenté entre la pièce et le répertoire des troupes itinérantes allemandes, sans même que leurs membres aient pu connaître le nom de Shakesepare : « La plus misérable des actions principales et politiques de nos vulgaires comédiens est à peine plus remplie de fautes et d'erreurs contre les règles du théâtre et de la saine raison que cette pièce de Shakespeare[16]. »

AIMER *HAMLET* ET ABHORRER LE SPECTACULAIRE

Alors que Gottsched avait cherché à renouveler le répertoire par la traduction des pièces de Voltaire et de ses prédécesseurs de l'Âge classique, Lessing avait avant tout souhaité bannir toute influence française de l'Allemagne en développant un type de théâtre original avec la tragédie bourgeoise. Or malgré les efforts successifs des deux écrivains, la tradition spectaculaire du théâtre de tréteaux joué par les comédiens itinérants devait continuer à marquer le goût des spectateurs allemands. Elle explique

14 Voir Romain Jobez, « "Bodies that splatter" – Shakespeare sur la scène allemande de la première modernité », dans Kjerstin Aukrust et Charlotte Bouteille-Meister (dir.), *Corps sanglants, souffrants et macabres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 215-226.

15 Voir Reinhold Freudenstein, *Der bestrafte Brudermord. Shakespeares « Hamlet » auf der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts*, Berlin, de Gruyter, 1958.

16 Johann Christoph Gottsched, *Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers*, éd. cit., p. 38.

également pour partie l'échec de l'entreprise du Théâtre national de Hambourg à laquelle Lessing avait participé en l'accompagnant de manière critique avec sa *Dramaturgie*[17]. C'est également contre cette même tradition que Gundolf revendique une appropriation par l'« esprit allemand » d'une œuvre shakespearienne débarrassée de ses éléments spectaculaires :

> Les comédiens anglais en Allemagne étaient avant tout des commerçants et leurs pièces tout d'abord des spectacles corporels et non des performances littéraires, au contraire du drame anglais lui-même. Là-bas l'esprit créant le drame vint en premier et créa son théâtre, son appareil […]. Alors qu'ici le théâtre était donné comme appareil et le drame n'était qu'accessoire et appendice[18].

Bien que Lessing ait pu ressentir, à proportion de son hostilité à l'égard du théâtre

français et de la défense de celui-ci par Gottsched, de la sympathie pour le dramaturge britannique, il n'en faisait pas moins preuve de réserve quant à la possibilité de le mettre en scène en raison des qualités d'interprétation des comédiens à son époque. Ainsi, au début de la *Dramaturgie de Hambourg*, il ne se prive pas de critiquer les membres de la troupe du Théâtre national en se servant de manière paradoxale de Shakespeare pour développer son argumentation, puisqu'il cite les réflexions métathéâtrales présentes dans *Hamlet* en exemple à suivre :

> Même si Shakespeare n'a pas été dans la pratique aussi grand acteur qu'auteur dramatique, il a du moins su d'égale façon ce qui relève en propre de chacun de ces arts. Il n'est pas exclu même qu'il ait d'autant réfléchi à l'art de l'acteur qu'il avait moins de génie dans ce domaine. Du moins chaque parole qu'il met dans la bouche d'Hamlet à propos de la formation des acteurs est-elle une règle d'or pour tout comédien qui attache du prix à l'approbation raisonnable du public […][19].

Comme l'a montré Laurence Marie, les remarques de Lessing s'inscrivent dans un mouvement de réflexion sur le jeu de l'acteur qui consiste « à promouvoir un jeu hybride, associant la modération française aux effets visuels de la pantomime anglaise[20] », notamment sous l'effet des tournées du comédien David Garrick sur le Continent. Dans les faits, la *Dramaturgie de Hambourg* combat l'interprétation outrée de certains

17 Voir Roland Krebs, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières, théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.
18 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, *op. cit.*, p. 8 *sq.*
19 Gotthold Ephraïm Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, éd. cit., cinquième livraison, p. 34 *sq.*
20 Voir Laurence Marie, « Lectures allemandes et françaises de la théorie du jeu développée par Hamlet », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 133-146, ici p. 146.

comédiens encore habitués aux « actions principales et politiques » en ramenant la tragédie shakespearienne du côté de la littérature, puisque les conseils donnés à l'exemple de Hamlet doivent inciter à la mesure dans la récitation pour bien faire entendre le texte de la pièce. Les propos de Lessing participent ainsi de la déspectacularisation du théâtre de Shakespeare que devait accompagner la réforme du jeu de l'acteur. Ainsi, l'entreprise de rénovation de la scène devait aboutir à la sédentarisation des troupes itinérantes, en partie libérées des contingences commerciales stigmatisées par Gundolf grâce à leur intégration à des théâtres curiaux, et à la rénovation du jeu de l'acteur, notamment à travers la diffusion par Lessing de la théorie de Diderot[21]. Il fallut donc attendre que le théâtre perdît sa qualité de « spectacle corporel », comme l'écrit Gundolf, pour que l'on osât porter Shakespeare sur les scènes allemandes.

On peut ranger parmi les premières tentatives de faire entrer l'œuvre shakespearienne dans le répertoire allemand l'interprétation de *Hamlet* donnée à partir de 1778 par Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816)[22]. Ce comédien avait repris en 1771 la direction de ce qui restait du Théâtre national de Hambourg après la fin de l'entreprise à laquelle Lessing avait participé. L'influence de Schröder sur le théâtre de son époque a été rapidement idéalisée puisqu'il apparaît sous les traits de Serlo dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, 1795-1796). Le protagoniste entame la lecture de Shakespeare sous l'influence de son mentor Jarno, malgré des réticences initiales qui font écho aux critiques de Gottsched : « Je ne me sens pas curieux d'approcher davantage ces monstres singuliers qui semblent outrepasser toute vraisemblance, toute bienséance[23]. » Wilhelm finit cependant par monter *Hamlet* avec la troupe itinérante de Serlo, non sans avoir auparavant débattu avec ce dernier des enjeux de la mise en scène lorsqu'il s'agit pour lui de jouer le rôle-titre. À côté de Schröder, Goethe fait apparaître plusieurs figures de la réforme théâtrale du XVIII^e siècle. Mais cette époque du *Sturm und Drang* marquée par la théâtromanie, dont l'œuvre de Shakespeare est l'un des vecteurs, apparaît déjà comme révolue à la lecture du roman d'apprentissage[24].

21 Voir Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Basel, Stroemfeld/Nexus, 2000.

22 Voir Nina Birkner, « *Hamlet* sur la scène allemande : l'apport de Friedrich Ludwig Schröder », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 147-164.

23 Johann Wolfgang Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. Blaise Briod, dans *Romans*, éd. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, livre III, chapitre 8, p. 531.

24 Voir Béatrice Dumiche, « La mise en scène d'*Hamlet* dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* : une critique de la théâtromanie », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 185-202.

Par la suite, le héros quitte la vie de comédien pour réapparaître plus d'une vingtaine d'années plus tard dans *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (*Les Années de voyage de Wilhelm Meister ou les Renonçants*, 1821-1829), lesquelles sont construites comme un retour allégorique sur le XVIII^e^ siècle. Si la notion goethéenne d'*Entsagung* (« renoncement ») est marquée par une polysémie qui dépasse largement mon propos, il est tout d'abord singulier de constater que *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* sont justement placées sous le signe d'un renoncement à la pratique théâtrale après une expérience de la scène sous influence shakespearienne. De même, l'on pourra remarquer la concordance entre la rédaction de la suite du roman et la parution de *Shakespeare und kein Ende!*, où l'auteur paraît à son tour renoncer à croire en la possibilité de mettre en scène les pièces du dramaturge britannique. D'un point de vue théorique, comme l'a montré Christine Roger, Goethe s'emploie à « opposer la

lecture à la *représentation* des œuvres de Shakespeare, les *drames* au *Théâtre*, car le poète-dramaturge exerce son action bien au-delà de la scène[25] ». Shakespeare se trouve donc à nouveau éloigné du spectacle vivant grâce à la distinction introduite dans *Shakespeare und kein Ende!* entre le théâtre comme lieu de la pratique scénique et le drame comme genre littéraire. Par ailleurs, d'un point de vue pratique, le parcours romanesque de Wilhelm a accompagné une nouvelle transformation du jeu de l'acteur qui a encore perdu de ses qualités corporelles. Dans ce contexte, Günther Heeg explique ainsi que « le théâtre du *Sturm und Drang* (malgré Schröder et la découverte de Shakespeare pour la scène allemande) n'est à peine, voire plus du tout existant, puisqu'il est rapidement remplacé par les formes de jeu du néoclassicisme entre Vienne, Weimar et Berlin[26]. »

Goethe semble donc se livrer à une sorte de canonisation littéraire de Shakespeare visant à l'éloigner de la scène, puisqu'il apparaît que seul le roman permet de faire l'expérience parfaite et entière de son théâtre, en scellant le divorce entre une pratique du spectacle vivant fantasmée dans l'expérience hamlétienne de Wilhelm, au moment du *Sturm und Drang*, et la reconnaissance d'un écrivain de génie qui aurait, presque par accident, adopté la forme dramatique. Par ailleurs, dans le contexte du classicisme weimarien, quand il faut monter Shakespeare, le génie de son théâtre doit être canalisé dans la mise en scène. C'est, entre autres, pour cette raison que Goethe n'hésite pas à transformer les sorcières de *Macbeth* en cariatides quand il met en scène la pièce en 1800[27]. En ce début du XIX^e^ siècle, du point de vue de l'histoire du théâtre, les

25 Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850. Propagation et assimilation de la référence étrangère*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 2008, p. 83.

26 Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, *op. cit.*, p. 329.

27 Voir Heinrich Huesmann, *Shakespeare-Inszenierungen unter Goethe in Weimar*, Wien, Böhlau, 1968, p. 117 *sq.*

productions shakespeariennes de Weimar marquent surtout les commencements de l'âge de la mise en scène, dont les évolutions les plus immédiates s'attacheront avant tout à se mettre au service du goût des spectateurs. Ainsi, comme le souligne Christine Roger, les œuvres de Shakespeare sont l'objet de multiples transformations puisque « la version à jouer doit encore très souvent abandonner toute fidélité et devenir adaptatrice pour plaire au public[28] ».

VÉNÉRER SHAKESPEARE ET HAÏR LE RESTE

Au regard d'une pratique théâtrale shakespearienne décevante, Christine Roger s'attache à montrer l'intensité des débats dans la première moitié du siècle, visant à faire connaître la nature véritable de l'œuvre de Shakespeare pour mieux en saisir toutes les qualités. Dans ce cadre, c'est surtout l'avis de Ludwig Tieck qui va se montrer déterminant puisque ce dernier « se montre en effet convaincu que l'éducation esthétique du public ne peut s'obtenir que par la connaissance de *tout* Shakespeare, c'est-à-dire d'un Shakespeare exclusivement *littéraire* qui est représenté *tel quel* sur scène[29] ». Mais le Shakespeare de la philologie naissante que présente Christine Roger est fort éloigné de celui qui apparaît sur les scènes allemandes puisque ce dernier est en effet adapté au goût du public. Ainsi, les mises en scène de son œuvre sont moins l'objet d'un véritable transfert culturel que d'une assimilation souvent forcée qui va jusqu'à dénaturer ce que pourrait faire comprendre aujourd'hui une lecture de ses pièces reposant sur un consensus interprétatif *a minima*. Il n'est, pour s'en convaincre, que de citer le texte polémique de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) *Über die Shakespero-Manie* (*Sur la shakespearomanie*, 1827) dans lequel est fait le constat accablant de la fortune scénique du *Roi Lear* au début du XIX^e^ siècle :

> Lear, qui naguère n'était pas sans grandeur royale, sans élévation et esprit (il faut vraiment une bonne portion d'entendement pour devenir aussi fou que Lear) et qui, même dans sa vieillesse, montre encore de la magnanimité ainsi que les traces d'une grandeur passée malgré son emportement, – ce Lear nous est présenté dans son adaptation la plus ancienne comme un *père de famille* « noble » et « faible » que ses enfants ont entraîné dans un malheur domestique à la Iffland[30].

28 Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, *op. cit.*, p. 50.
29 *Ibid.*, p. 51.
30 Christian Dietrich Grabbe, *Über die Shakespero-Manie* [1827], dans Hans Meyer (éd.), *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, Berlin, Rütten & Loening, 1956, t. II.2, p. 165-190, ici p. 167.

Grabbe fait ici référence à August Wilhelm Iffland (1759-1814), auteur le plus joué du vivant de Goethe, et qui disposait d'une influence certaine sur la scène allemande depuis qu'il avait pris en 1796 la direction du Théâtre national et royal de Berlin. Son théâtre, qui s'inscrit dans une période de restauration politique ayant suivi l'occupation napoléonienne, défend une identité bourgeoise qui se développe à travers les relations familiales dans la sphère privée. Aussi n'est-il pas étonnant que Lear puisse être présenté comme un « père de famille » d'une comédie domestique pensée comme tragédie bourgeoise édulcorée. Si la réforme théâtrale des Lumières avait favorisé l'entrée d'Iffland dans le métier de comédien devenu alors respectable, cet homme de théâtre s'est moins distingué dans l'histoire littéraire par sa production dramatique importante que par la polémique qui l'opposa à Heinrich von Kleist. Il avait en effet refusé à ce dernier de mettre à l'affiche *Das Käthchen von Heilbronn* (*La Petite Catherine de Heilbronn*, 1810), ce qui lui valut en retour de nombreuses attaques satiriques de Kleist dans son journal, les *Berliner Abendblätter*[31]. On remarquera par ailleurs qu'avec Grabbe et Georg Büchner, Kleist partage le sort des écrivains au langage dramatique incompris de leur vivant et dont l'œuvre théâtrale ne fut réhabilitée qu'à la suite d'une reconnaissance tardive. Dans cette perspective, l'attaque menée par Grabbe contre le culte naissant voué par ses compatriotes à Shakespeare n'est pas dénuée d'une amère ironie, puisque le dramaturge allemand se réclamait lui-même des libertés reprochées à l'auteur de *Hamlet* et de *Lear* pour s'en inspirer : « L'Allemand se croit si peu original que l'originalité pour lui prend la forme d'un article d'importation recherché. Les Anglais ont livré hier comme aujourd'hui la principale marchandise. On s'empara avec avidité de tout ce qui était shakespearien[32]. »

La suite de l'histoire de la réception de l'œuvre shakespearienne au XIX^e^ siècle semble en tout cas avoir donné raison à Grabbe. La fondation en 1864 de la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*, la plus ancienne société littéraire allemande et la première consacrée à l'écrivain britannique, dont on fêtait cette année-là le tricentenaire de la naissance, eut lieu sous des augures nationalistes[33]. Ainsi, les orateurs qui se succédèrent lors des différentes commémorations à la mémoire de Shakespeare allèrent jusqu'à disputer à son pays d'origine l'intelligence de son œuvre. On peut citer à ce sujet un échantillon de propos tenus par différents professeurs d'université : « Nous

31 Voir Romain Jobez, « L'héroïsme manqué d'August Wilhelm Iffland », dans Julie Anselmini et Olivier Bara (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e^ siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 99-114.

32 Christian Dietrich Grabbe, *Über die Shakespero-Manie*, éd. cit., p. 166.

33 Voir Werner Habicht, « Shakespeare und die Gründer », *Shakespeare-Jahrbuch*, vol. 136, 2000, p. 74-89.

les Allemands sommes les premiers à avoir porté à la reconnaissance universelle la grandeur de Shakespeare, l'abondance de sa richesse, la profondeur et l'étendue de son importance[34]. » Citons encore : « Shakespeare est devenu l'un des nôtres grâce aux études allemandes, à une traduction sans égale, à l'attachement dévoué de l'esprit allemand à son égard[35]. » Ce phénomène de « nostrification[36] » (*Nostrifizierung*), comme on l'appelle en Allemagne, allait conduire à faire du dramaturge britannique le troisième classique weimarien aux côtés de Schiller et Goethe[37]. Il y a, me semble-t-il, dans cette assimilation à marche forcée de Shakespeare, dont on imagine aisément, et sans nécessité de les évoquer, les excès commis lors du Troisième Reich, le symptôme d'un malaise dans la culture théâtrale dont l'origine se trouve dans les espoirs déçus à l'égard de la scène. Initialement, il lui avait en effet été assigné un certain rôle dans la constitution d'une identité nationale à l'époque des Lumières. Si l'on s'en tient au contexte de la création de la Société allemande Shakespeare, on remarquera qu'elle s'inscrit dans le sillage de la révolution avortée de 1848, et avant l'unification prussienne réussie contre la France avec la proclamation de l'Empire en 1871. Or, les révolutionnaires du « Printemps des peuples » s'étaient déjà réclamés de Shakespeare en se ralliant au point de vue développé par Ferdinand Freiligrath (1810-1876) dans son poème « Deutschland ist Hamlet! » (« L'Allemagne est Hamlet ! ») publié en 1844. Ce traducteur de Shakespeare et de Victor Hugo, qui allait participer au premier congrès des démocrates en juin 1848 à Francfort, voyait dans le héros de théâtre une allégorie de l'indécision politique des patriotes allemands menacés par la « rapière française » de Laërte. À ce moment-là, comme le fait remarquer Christine Roger, Shakespeare, « loin d'être considéré pour lui-même, permet […] de mettre en lumière les exigences, les espoirs et les contradictions d'une époque donnée[38] ».

Dans le cadre de la politique culturelle conservatrice et patrimoniale, qui devait notamment sévir à travers la censure théâtrale de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, la figure de Shakespeare allait finalement devenir le support d'un transfert pour l'identité nationale fantasmée d'une bourgeoisie incapable d'exprimer ses revendications

34 Paul Möbius, « Shakespeare als Dichter der Naturwahrheit », discours prononcé lors de la fête Shakespeare, Leipzig, 1864.

35 Theodor Paur, « Rede zur Feier des dreihundertjährigen Geburtstags Shakespeare », discours prononcé lors de la commémoration du tricentenaire de la naissance de Shakespeare, Weimar, 1864.

36 Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, *op. cit.*, p. 348.

37 Voir Mark-Georg Dehrmann, « Urgermanisch oder eingebürgert? Wie Shakespeare im 19. Jahrhundert zum "Deutschen" wird », dans Christa Jansohn (dir.), *Shakespeare unter den Deutschen*, *op. cit.*, p. 15-32.

38 Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, *op. cit.*, p. 107.

politiques et devant se contenter d'ambitions culturelles. En retour, le nationalisme interdisait justement à la scène la réalisation concrète de ce fantasme en lui déniant toute capacité à être porteuse d'une réflexion politique. L'ouvrage de Gundolf est à cet égard symptomatique de ce mouvement puisque son étude va jusqu'à renier l'esprit de la réforme théâtrale du XVIII[e] siècle : « Le culte moderne du théâtre, qui a contaminé notre histoire littéraire à son désavantage, fait oublier que la scène n'a jamais été créatrice en Allemagne, mais qu'elle servait plutôt à agir sur le public, à lui présenter ce qui avait été décidé ailleurs depuis longtemps[39]. » À rebours de ce discours, la repolitisation du théâtre passera d'abord par une relecture radicale des Lumières pensées comme point de départ du totalitarisme nazi ayant instrumentalisé Shakespeare avec son *Marchand de Venise*. À cet égard, Dietrich Schwanitz a montré que le succès de la pièce permet à la bourgeoisie de projeter sur la figure de Shylock la haine qu'elle nourrit d'elle-même puisqu'elle se voit réduite à une classe économique, incapable de se faire entendre en formulant une revendication démocratique[40].

Heiner Müller revient sur la réforme théâtrale du XVIII[e] siècle dans *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (*Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing*, 1976) où il fait le constat de l'échec de l'auteur de la *Dramaturgie de Hambourg* : « Mon nom est Gotthold Ephraïm Lessing. J'ai 47 ans. J'ai bourré une/deux douzaines de marionnettes de sciure qui étaient mon sang, rêvé un rêve de théâtre en Allemagne et médité publiquement sur des choses qui ne m'intéressaient pas[41]. » Müller rend compte ici de l'instrumentalisation du théâtre par les Lumières, qui auraient vidé la scène de sa substance spectaculaire pour faire des comédiens des « marionnettes de sciure » au service d'un message moral. Dans son entreprise critique à l'égard des mythes littéraires, Müller allait également s'attaquer à Shakespeare, non seulement dans ses pièces, mais, de façon plus immédiate, dans sa dénationalisation de la figure du dramaturge britannique. En 1988, il tient en effet un discours dans le cadre du congrès annuel de la société littéraire Shakespeare, qui s'était scindée près de vingt ans auparavant en deux branches allemandes, séparées l'une de l'autre par le rideau de fer. Dans *Shakespeare eine Differenz* (*Shakespeare une différence*, 1988) Müller choisit délibérément d'aller à l'encontre de la tradition de la réception germanique, affirmant ainsi : « Shakespeare est un secret, pourquoi serait-ce à moi de le trahir, à supposer que je le connaisse, et pourquoi dans ce Weimar

39 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, *op. cit.*, p. 187.

40 Voir Dietrich Schwanitz, *Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei*, Frankfurt am Main, Eichborn, 1997.

41 Heiner Müller, *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing*, dans *La Mission. Souvenir d'une révolution*, trad. J. Jourdheuil, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 89-210, ici p. 117.

éloigné de Shakespeare[42]. » C'est cet éloignement ironique, prise de conscience lucide d'une tradition shakespearienne allemande dont le point de cristallisation avait été le classicisme weimarien de Goethe, qui autorise Müller et, sans doute à sa suite, d'autres auteurs de théâtre et metteurs en scène, à se saisir de nouveau de l'œuvre shakespearienne pour tenter d'en comprendre le secret.

42 Heiner Müller, *Shakespeare une différence*, dans Heiner Müller, *Anatomie Titus Fall of Rome*, trad. J.-P. Morel, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 119-125, ici p. 123.

Birkner, Nina, « *Hamlet* sur la scène allemande : l'apport de Friedrich Ludwig Schröder », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 147-164.

Bruford, Walter Horace, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London, Routledge & Kegan Paul, 1950.

Dumiche, Béatrice, « La mise en scène d'*Hamlet* dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* : une critique de la théâtromanie », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 185-202.

Freundenstein, Reinhald, *Der bestrafte Brudermord. Shakespeares « Hamlet » auf der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts*, Berlin, de Gruyter, 1958.

Goethe, Johann Wolfgang, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* [1795-1796], trad. Blaise Briod, dans *Romans*, éd. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 353-1963.

—, *Shakespeare und kein Ende!* [1815], dans *Werke. Hamburger Ausgabe*, éd. Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, t. XII, 1998, p. 287-298.

Grabbe, Christian Dietrich, *Über die Shakespero-Manie* [1827], dans Hans Meyer (éd.), *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, Berlin, Rütten & Loening, 1956, t. II.2, p. 165-190.

Gundolf, Friedrich, *Shakespeare und der deutsche Geist* [1911], Godesberg, Küpper, 1947.

Habicht, Werner, « Shakespeare und die Gründer », *Shakespeare-Jahrbuch*, vol. 136, 2000, p. 74-89.

Heeg, Günther, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Basel, Stroemfeld/Nexus, 2000.

Huesmann, Heinrich, *Shakespeare-Inszenierungen unter Goethe in Weimar*, Wien, Böhlau, 1968.

Jansohn, Christa (dir.), *Shakespeare unter den Deutschen*, Stuttgart, Steiner, 2015.

Jobez, Romain, « "Bodies that splatter" – Shakespeare sur la scène allemande de la première modernité », dans Kjerstin Aukrust et Charlotte Bouteille-Meister (dir.), *Corps sanglants, souffrants et macabres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 215-226.

—, « Itinérance du genre dramatique : les troupes ambulantes dans le Saint-Empire romain germanique à travers l'exemple des comédiens anglais », dans Loïc P. Guyon et Sylvie Requemora-Gros (dir.), *Voyage et théâtre*, Paris, PUPS, 2011, p. 325-340.

—, « L'héroïsme manqué d'August Wilhelm Iffland », dans Julie Anselmini et Olivier Bara (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 99-114.

Krebs, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières, théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.

Lessing, Gotthold Ephraïm, *Lettres sur la littérature moderne et l'art ancien* [1759], trad. G. Cottler, Paris, Hachette, 1876.

—, *Dramaturgie de Hambourg* [1767-1769], trad. J.-M. Valentin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

Marie, Laurence, « Lectures allemandes et françaises de la théorie du jeu développée par Hamlet », *Revue germanique internationale*, 5, « Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au romantisme », dir. Christine Roger, 2007, p. 133-146.

Müller, Heiner, *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing*, dans *La Mission. Souvenir d'une révolution*, trad. J. Jourdheuil, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 89-210.

—, *Shakespeare une différence*, dans *Anatomie Titus Fall of Rome*, trad. J.-P. Morel, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 119-125.

Paulin, Roger (dir.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 7-35.

Roger, Christine, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850. Propagation et assimilation de la référence étrangère*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 2008.

Schwanitz, Dietrich, *Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei*, Frankfurt am Main, Eichborn, 1997.

Stellmacher, Wolfgang (éd.), *Auseinandersetzungen mit Shakespeare. Texte zur deutschen Shakespeare-Rezeption*, Berlin, Akademie Verlag, coll. « Deutsche Bibliothek », 1976.

NOTICE

Romain Jobez est maître de conférences HDR en Études théâtrales à l'université de Poitiers et professeur associé (*Privatdozent*) à l'Institut d'études théâtrales de l'université de Bochum. Ses recherches portent sur l'histoire du théâtre allemand, en particulier aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il est l'auteur de la monographie *Le Théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature* (Classiques Garnier, 2010).

RÉSUMÉ

La réception de l'œuvre de Shakespeare dans l'Allemagne des Lumières accompagne l'émergence d'une littérature théâtrale qui sert des ambitions culturelles nationales tout en tentant de se détacher du modèle français. Cette réception à forte teneur nationaliste n'est pas sans ambiguïtés puisqu'elle réécrit l'histoire du théâtre allemand en en écartant des formes spectaculaires antérieures au modèle dramaturgique développé depuis le XVIII^e^ siècle. Elle culmine au début du XX^e^ siècle avec le livre de Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist* (*Shakespeare et l'esprit allemand*, 1911) qui procède d'une idéalisation de la figure du dramaturge britannique. Il faudra attendre la fin du XX^e^ siècle pour que Shakespeare soit de nouveau considéré comme un homme de théâtre à part entière.

MOTS-CLÉS

Goethe, Friedrich Gundolf, haine du théâtre, Lessing, Heiner Müller, nationalisme, Shakespeare, théâtre allemand

ABSTRACT

The reception of Shakespeare during the German Enlightment was accompanied by the emergence of a dramatic literature which served national cultural ambitions while trying to distinguish itself from the French dramatic model. This highly nationalist reception is not unambiguous as it rewrites the history of the German theatre by excluding spectacular forms of theater which prevailed before the 18th century. It culminates at the beginning of the 20th century with Friedrich Gundolf's book, *Shakespeare und der deutsche Geist* (*Shakespeare and the German spirit*, 1911), which is an idealization of the figure of the British playwright. It is not until the end of the 20th century that Shakespeare will be again fully considered a man of the theatre.

KEYWORDS

Antitheatralical prejudice, German theater, Goethe, Friedrich Gundolf, Lessing, Heiner, Müller Nationalism, Shakespeare

DEUXIÈME PARTIE

Pour en finir avec Shakespeare

Chaurette contre Shakespeare : de *Richard III* aux *Reines*
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'*Othello* !
Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin 175

CHAURETTE CONTRE SHAKESPEARE : DE *RICHARD III* AUX *REINES*

François Jardon-Gomez
Université de Montréal

L'action se passe à Londres, le 20 janvier 1483 dans une journée de tempête. La ville est ensevelie sous une épaisse couche de neige, secouée par les vents incessants, alors qu'une tempête politique fait également rage : le roi Édouard se meurt, ses enfants sont « nés depuis un jour à peine[1] » et son frère George est reclus dans la cave, enfermé dans un mutisme depuis des années. Également caché dans les coulisses se trouve le troisième frère, Richard, qui complote, menace, manipule et travaille d'arrache-pied à acquérir le trône qui ne lui est pas destiné. À peu de choses près, voici l'intrigue du *Richard III* de William Shakespeare. Cependant, les trois frères resteront invisibles, cachés dans les profondeurs des murs de la Tour de Londres. Sur scène s'agitent plutôt des femmes, les « reines » réinventées par Normand Chaurette : épouses, mères, sœurs de ces rois mourants ou en devenir. Elles sentent que le pouvoir va basculer d'un instant à l'autre, elles courent sans arrêt en cherchant un moyen de jouer un rôle dans ce drame qui menace de se dérouler au-devant d'elles. Mais, surtout, ces reines parlent. Leur action n'est que discours, d'abord dans un « babil » indéchiffrable, cette cacophonie de mots qui sert de prologue à la pièce : « — Vous sortiez ? — Je descendais. — On entre par en bas. — Je viens d'en haut. — Je pars, adieu[2]. » Les stratégies et astuces de ces « reines de peinture » – pour détourner l'expression shakespearienne – ne peuvent que révéler leur nature de pantins ridicules et risibles entre les mains du grand marionnettiste diabolique. Voilà l'enjeu des *Reines*, pièce née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, et première pièce québécoise à entrer au répertoire de la Comédie-Française lorsqu'elle est mise en scène au théâtre du Vieux-Colombier en 1997 par Joël Joanneau.

Je tenterai de montrer comment ce texte engendre un univers shakespearien reconnaissable, insolite et détourné, en même temps qu'il s'inscrit dans la dramaturgie de Normand Chaurette sans avoir un statut particulier en tant qu'adaptation ou traduction. Chaurette remet en question la résolution des conflits et déconstruit les

1 Normand Chaurette, *Les Reines*, Montréal, Leméac, 1991, p. 44.
2 *Ibid.*, p. 13.

lois du genre de la tragédie en explorant la folie des reines, tout en fragmentant l'œuvre originale. En ce sens, on verra comment l'auteur québécois se sert de sa pièce comme lieu privilégié d'une réflexion sur le théâtre, notamment à cause de la posture d'amour/haine qu'il adopte par rapport à l'œuvre shakespearienne qui lui permet de sortir ces reines du musée shakespearien pour les faire entrer dans son imaginaire personnel.

DOULEURS DE LA TRADUCTION

Auteur prolifique ayant commencé sa carrière au tournant de la décennie 1980, Normand Chaurette développe une dramaturgie très littéraire, loin des marques de l'oralité qui peuplent les scènes contemporaines, en réaffirmant souvent la primauté du texte sur la scène[3]. L'écriture chauretienne repose sur une pratique de l'intertextualité qui engage l'auteur dans une série de filiations intellectuelles et thématiques, articulant l'œuvre autour d'un axe esthétique précis : l'hybridité des formes et des genres. De plus, sa dramaturgie procède d'une opération constante de remise en cause de la notion d'individu. L'ambiguïté de ce cette notion est creusée et mise de l'avant au profit d'un questionnement sur le personnage théâtral – parfois en le doublant ou le multipliant, mais souvent en construisant des pièces autour de personnages absents dont les traces hantent les vivants. Pour Normand Chaurette, les personnages sont profondément autoréflexifs et littéraires, ce sont des êtres de papier qui s'inscrivent d'abord et avant tout dans et par la parole ; autrement dit, le lecteur-spectateur est devant un théâtre où *ça* parle beaucoup et *ça* agit peu. Confinés à une existence dans un monde clos – exclusivement fictionnel, coupé d'une représentation du réel –, les personnages chaurettiens sont souvent les « fantômes d'un hypotexte et présentent la caractéristique d'être des entités uniquement théâtrales inscrites dans un présent indéfinissable en même temps qu'ils sont les fantômes de figures littéraires immortelles[4] ».

Parallèlement à son activité créatrice personnelle, Chaurette pratique depuis plus de trente ans une activité de traducteur des textes shakespeariens. Dans un essai de 2011 intitulé *Comment tuer Shakespeare*[5], l'auteur a mis au jour toute la complexité de cette

3 Une des premières pièces de l'auteur, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, contient l'indication scénique suivante dans la première scène : « Le texte de la pièce est sur la table… » (Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 26.)

4 Pauline Bouchet, « Constructions et reconstructions auctoriales : des places et des dynamiques (Normand Chaurette et Larry Tremblay) », dans Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (dir.), *Le Jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota Bene, 2014, p. 195.

5 Normand Chaurette, *Comment tuer Shakespeare*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2011.

longue filiation avec le Barde anglais. Loin d'être anodin, l'essai contient plusieurs éléments, voire aveux, qui ajoutent à notre compréhension du travail de traducteur de Chaurette. De l'émerveillement ressenti lors des premières traductions devant les textes foisonnants de Shakespeare, Chaurette passe à l'auscultation minutieuse de ceux-ci. Le traducteur est forcé de reconnaître qu'il y découvre des longueurs, des propos dépourvus de sens, des contradictions et des incohérences logiques, voire, pire encore, des formules pourtant claires qui recèlent un sens qui résiste à la compréhension : « L'ambiguïté est dans le texte d'origine. Rien ne peut garantir que la maladresse, ou la confusion, de Shakespeare est voulue[6]. » Cette langue réputée intraduisible est, on le sait, porteuse d'une déroutante polysémie qui force tout traducteur-adaptateur, parfois, à choisir de manière arbitraire sous peine de se laisser écraser par la masse dramaturgique de folie, de violence meurtrière et d'amour qu'a imaginée le poète élisabéthain. Ailleurs dans l'essai, Chaurette reconnaît que sa connaissance des œuvres de Shakespeare est souvent teintée par des œuvres découvertes avant le texte original : « *The Midsummer Night Dream* de Benjamin Britten, *Othello* et *Falstaff* de Giuseppe Verdi, ces œuvres arrivées dans mon oreille avant les textes, avaient déjà commencé de tuer Shakespeare à mon insu[7]. » Ce faisant, il y apparaît « dans tous ses états idéels[8] », se questionnant toujours sur son activité – le plus souvent sans avoir la réponse à ses propres questions –, ce qui rappelle que le traducteur ne saurait être un automate : « À quoi servaient les génies de Shakespeare et de Verdi si c'était pour être compris, et analysés au regard de leurs époques, des courants littéraires et musicaux[9] ? » En ce sens, on peut dégager deux idées qui chapeauteront l'ensemble de la réflexion de cet article : d'une part, le rapport entre l'homme de théâtre québécois et le plus célèbre des dramaturges anglais est partagé entre l'admiration et le conflit. D'autre part, on comprend que la pratique traductrice de Chaurette n'est plus fondée sur un postulat d'équivalence, voire de fidélité, entre le texte d'origine et le texte d'arrivée.

Les tentatives d'approches du texte shakespearien se déclinent en différentes configurations dans *Comment tuer Shakespeare*. On passe du « ratage[10] », comme cette première traduction d'*Othello* abandonnée après que Chaurette n'a réussi qu'à traduire les deux premiers vers en six mois, à l'apprentissage douloureux à cause de la complexité des pièces : « Je le dis à propos de *Hamlet*, mais cela vaut dans mon cas

6 *Ibid.*, p. 79.
7 *Ibid.*, p. 218. Notons d'ailleurs que cette stratégie s'accorde parfaitement avec le goût naturel qu'a Chaurette pour l'intertextualité, l'hybridité et les emprunts à des sources artistiques multiples lorsque vient le temps d'écrire une nouvelle pièce.
8 Krzysztof Jarosz, « Lectures idiosyncrasiques », *Voix et Images*, 37/3, printemps-été 2012, p. 155.
9 *Comment tuer Shakespeare*, *op. cit.*, p. 18.
10 *Ibid.*, p. 62.

pour toutes les pièces de Shakespeare que je rencontre pour la première fois. Il me faudrait plusieurs cerveaux pour m'y retrouver[11]. » L'expérience de la pièce *Les Reines*, créée en 1991, ressort néanmoins clairement du lot en ce qu'elle témoigne avec force du rapport qui se crée entre le dramaturge québécois et l'auteur anglais. Née d'une autre incapacité, cette fois à traduire *Richard III* en 1987, la pièce fait d'abord état du manque d'expérience du traducteur et de ses lacunes dans la connaissance de l'œuvre de Shakespeare. Chaurette avoue sans le cacher qu'il n'était pas encore aguerri dans sa pratique de traducteur : « Je n'avais pas lu la pièce en entier. Les situations étaient trop confuses. Le mieux était de la traduire au fur et à mesure que je la lisais. Je n'étais pas rendu loin. À peine deux vers. Je comptais m'avancer, lentement mais sûrement ; je savais qu'il y aurait un passage où Richard ferait assassiner des enfants à coup de couteau[12]. » Bien que le présent article porte son attention sur le rapport spécifique des *Reines* à *Richard III*, il importe de mentionner que plusieurs pièces de Shakespeare constituent des intertextes plus ou moins explicites pour Normand Chaurette, ce qui confirme la place importante qu'occupe Shakespeare parmi toutes les filiations intellectuelles revendiquées par le dramaturge québécois. À titre d'exemple, notons cette phrase tirée de *Coriolan*, « Ô l'unique de mes fils! », que Chaurette note déjà dans les cahiers préparatoires à l'écriture de sa pièce *Le Petit Köchel*[13]. Il s'agit d'un cas où la création, même lorsqu'elle n'a a priori rien à voir avec Shakespeare, a été contaminée par la traduction puisqu'à la même période, Chaurette travaillait à une traduction de *Coriolan* avec Joël Jouanneau pour une création à l'Athénée en septembre 1998. La relation complexe entre le héros shakespearien et sa mère – qui met en avant la folie de la mère et son obsession pour la gloire – est ainsi utilisée par Chaurette dans sa pièce où quatre femmes ont « sacrifié » un fils à Mozart et à leur gloire musicale.

11 *Ibid*., p. 78.

12 *Ibid*., p. 54. Ailleurs, il en rajoute en avouant n'avoir pas complété sa lecture : « Même si je sais par cœur de longs passages de *Richard III*, je n'ai jamais lu la pièce en entier. » (*Ibid*., p. 77.)

13 Le fait est rapporté par Pauline Bouchet dans sa thèse de doctorat, où elle explique que la référence se trouve dans un des cahiers de Chaurette qu'elle a consulté dans ses archives : « Dès la seconde page du cahier grec, on trouve une citation de la pièce de Shakespeare *Coriolan* : "Ô l'unique de mes fils ! (*Coriolan*)". Chaurette précise ici sa référence, ce qui n'est pas toujours le cas. Il s'agit donc sûrement d'une phrase issue directement de la traduction de Chaurette. Cette réplique est extraite de la troisième scène de l'acte I de la pièce et est prononcée par Volumnia, la mère du héros, lorsqu'elle lui explique, à son retour glorieux de la guerre, ses ambitions pour lui et montre à quel point c'est la renommée qu'elle lui souhaite au mépris de toute autre valeur. » (*La Fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse sous la dir. d'Yves Jubinville et de Jean-Pierre Ryngaert, Université du Québec à Montréal/Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2014, p. 264.)

On peut dire, avec Roxanne Martin, que *Les Reines* fonctionne comme « hypertexte poussé à la limite de son lien avec son hypotexte[14] ». Ainsi, *Les Reines* ne peut être désignée sous l'appellation, pourtant assez englobante, d'« adaptation » ; elle n'est pas non plus une parodie de Shakespeare, mais bien une pièce autonome qui existe de « plein droit ». Pourtant, puisque la création prend sa source dans une traduction ratée, impossible de ne pas repenser les liens entre traduction, adaptation et création. Il semble que Chaurette transgresse les quatre temps de la traduction dont parle George Steiner dans *Après Babel* : « l'élan de confiance », « l'agression », « l'incorporation » et la « compensation »[15]. Les deux premières étapes correspondraient à un acte créateur *à l'intérieur* de la traduction, comparable à l'apprivoisement d'un nouveau paysage par un lecteur qui bouleverse le texte : l'élan de confiance repose sur la « générosité absolue du traducteur » et « sa confiance dans "l'autre" façon de dire »[16] tandis que l'agression est une « étape d'incursion et d'extraction[17] » qui permet au traducteur de pénétrer un code et déchiffrer le texte « par dissection[18] ». Chaurette décrit ce processus en des termes assez semblables dans son essai lorsqu'il parle de sa première traduction de *As You Like It* : « J'ai traduit cette première version sans lire la pièce auparavant, afin de tout mêler : déchiffrement et traduction, compréhension et découverte.[19] » Par la suite, les étapes de l'incorporation et de la compensation doivent permettre au traducteur d'assimiler son œuvre à celle, déjà existante, de l'œuvre originale traduite qui se trouve « mise en valeur », voire impliquée « dans une dynamique de l'ennoblissement[20] » qui détermine qu'une œuvre mérite traduction. Or, l'entreprise des *Reines* montre bien que Chaurette n'a pas retenu les deux dernières étapes de la traduction préconisées par Steiner. À l'inverse, il prolonge celle de l'agression, ce qui lui permet de poursuivre la création d'une pièce originale et d'inverser les rapports pour assimiler l'œuvre déjà existante (celle de Shakespeare) à sa propre pratique d'écriture.

Sous sa plume, il ne s'agit plus simplement de trahir Shakespeare en traduisant *Richard III*, comme le dit le célèbre adage italien, mais carrément d'assassinat[21], alors

14 Roxane Martin, « Chaurette devant Shakespeare : la traduction comme processus de création », *Jeu*, 133, 2009, p. 75.
15 George Steiner, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978. Voir particulièrement le chapitre « Le parcours herméneutique », p. 277-381.
16 *Ibid.*, p. 277.
17 *Ibid.*, p. 278.
18 *Ibid.*, p. 279.
19 Paul Lefebvre, « Traduire : entre la musique et le sens. Entretien avec Normand Chaurette », *Cahiers de la NCT*, 13, 1994, p. 19.
20 *Après Babel*, *op. cit.*, p. 281.
21 Bien évidemment, on aura remarqué que cette idée est déjà présente dans le titre de l'essai de Chaurette.

que Chaurette questionne les notions d'origine et d'appartenance – textuels, mais aussi identitaires[22]. D'un théâtre où l'action est abondante, celui de Shakespeare, Chaurette fait une pièce fondée sur la parole-récit qui raconte l'action pour mieux intégrer les reines anglaises à son propre musée personnel. Sans trop s'étendre sur la dramaturgie de Chaurette, puisque ce n'est pas l'objet du présent article, impossible de ne pas souligner que *Les Reines* contient plusieurs éléments récurrents de l'œuvre chaurettienne. Sa pièce *La Société de Métis* met en scène des « tableaux » qui prennent vie (d'où le goût particulier pour les « reines de peinture ») ; le motif du « meurtre de l'enfant » est central dans ses deux premières pièces *Rêve d'une nuit d'hôpital* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, mais également dans cette pièce plus tardive déjà évoquée, *Le Petit Köchel*; enfin, la neige qui balaie Londres sera le cadre météorologique de nombreuses autres pièces.

LES FEMMES ET LE POUVOIR

Chaurette donne vie avec *Les Reines* à celles qui occupent souvent un rôle périphérique dans l'univers shakespearien. Qui sont donc ces six femmes ? Elles appartiennent aux familles de Lancaster et d'York : Élisabeth (femme du roi Édouard), Marguerite (l'ancienne reine d'Angleterre), les sœurs Anne et Isabelle Warwick (qui rêvent toutes deux d'accéder au trône, complotant toujours l'une contre l'autre), la duchesse d'York (la mère d'Édouard, de George, de Richard) et mère d'une fille, Anne Dexter, sœur des rois, qui sait qu'elle ne sera jamais reine[23]. Toutes attendent, inlassablement, la mort d'Édouard pour apprendre qui sera la future reine d'Angleterre. C'est bien là leur problème fondamental : si les reines sont omniprésentes dans la pièce, leur destin est entièrement dépendant de l'action des hommes. Incapables d'influencer les évènements, elles ne peuvent que parler du passé et de l'avenir, se joindre à des complots et créer des rumeurs, autant d'actions qui ne pourront qu'accroître leur angoisse sans jamais modifier le cours du récit. Premier constat : les reines chaurettiennes habitent Londres, dans un univers « Où les chèvres sont anglaises / Où les agneaux sont anglais / Où les fileuses sont anglaises / Où les pâturages sont anglais / Où les rues sont anglaises / Où les comtés sont anglais / Où les journées sont anglaises[24] », mais elles parlent le français.

22 Notons par ailleurs que Chaurette se place en opposition avec une tendance dominante de la traduction au Québec : utiliser une langue orale québécoise et transposer l'action à l'époque du traducteur, ce qu'on a appelé une « tradaptation » et qui a longtemps constitué l'unique volet « création » des traductions québécoises.

23 Deux de ces personnages sont des inventions de Chaurette, ce qui ajoute à la distance prise par rapport au concept d'adaptation, comme je le montrerai plus loin.

24 *Les Reines*, *op. cit.*, p. 33.

La répétition du qualificatif « sont anglais/anglaises » dans l'énumération agit comme un commentaire implicite sur le principe même de l'adaptation et de la traduction au théâtre contemporain puisque Chaurette rappelle qu'il est fondamentalement impossible d'écrire du Shakespeare après Ionesco – qui, lui-même, n'est pas étranger à la réappropriation shakespearienne avec son *Macbett*. Plus encore que l'écriture du Barde anglais, c'est bien tout le passé théâtral qui est sujet à l'appropriation, au pastiche ou au détournement. Deuxième constat : l'action des *Reines* est entièrement située dans la Tour de Londres. Chez Shakespeare, ce lieu désigne l'endroit où l'on exécute, hors scène, les deux jeunes princes et Hastings – ce que l'auteur anglais emprunte en partie à l'histoire réelle. Chaurette, lui, en conserve l'aspect mortuaire, mais pour en faire le centre exclusif de l'activité marginale des reines plutôt qu'un lieu caché au regard du lecteur-spectateur. L'opération dramaturgique de Chaurette repense la relation avec le texte d'origine, qui s'en trouve brouillée : si l'histoire des *Reines* suit à peu près celle de *Richard III*, aucune des scènes-clés de la pièce d'origine ne se retrouve chez l'auteur québécois qui prend des libertés considérables par rapport à Shakespeare.

La pièce *Les Reines* se soucie ainsi assez peu de se conformer au récit de *Richard III*, voire d'en suivre le déroulement chronologique. Certes, Chaurette débute son histoire dans une tempête (le fameux « *winter of our discontent* » qui ouvre la pièce élisabéthaine), au milieu des rumeurs persistantes de maladie et de mort du roi Édouard. Mais cet « hiver de déplaisir » proclamé par Richard Gloucester dans l'*incipit* de Shakespeare ne se muera jamais en « glorieux été » sous l'action du « soleil d'York » chez Chaurette. Ce dernier fait au contraire régner sans conteste l'hiver durant toute l'intrigue : une tempête de neige – « la pire que nous ayons jamais vue[25] », dit Anne Warwick dans la première réplique – fait progressivement disparaître Londres sous la poudrerie[26]. De fait, l'hiver qui règne littéralement sur Londres dans *Les Reines* peut être lu comme une manifestation physique de l'hiver métaphorique de *Richard III*. Cette disparition progressive reproduit la pratique de traduction opérée par Chaurette, qui fait réapparaître l'univers richardien en creux. C'est ainsi que plus l'histoire des *Reines* progresse sur le fond blanc du Londres enseveli sous la neige, plus le Londres richardien semble disparaître de l'univers mental du lecteur-spectateur. Chaurette ne se soucie pas non plus d'éclairer la signification ou la source de certains rites mystérieux présents dans le texte, comme « l'Élévation[27] » des reines auquel on réfère souvent. Ce petit rituel hebdomadaire, auquel elles s'adonnent tous les jeudis, sert essentiellement à ce

25 *Ibid.*, p. 15.

26 La *poudrerie* est un terme spécifiquement québécois qui désigne une neige légère, mais abondante, emportée par de fortes rafales de vent qui soulèvent l'accumulation au sol.

27 *Ibid.*, p. 30.

que ces femmes qui se haïssent mutuellement se chantent leurs louanges les unes aux autres : « La reine Marguerite. — C'est l'heure de l'élévation / Dont je proclame l'ouverture / En ce jeudi vingt janvier / De l'an mil quatre cent quatre-vingt-trois / Montons. *Elle monte*. Il n'est plus de carillon / Que le bruit de nos perles / Ta toilette Élisabeth / Sied à ta puissance / Oh que d'or Isabelle / Toute drapée de feu ! / Quant à votre chair / Ce parfum du jeudi / Me fait mourir d'ivresse[28]. »

Le travail de création-adaptation de Chaurette repose sur un autre élément d'importance qu'il ne faut pas négliger : l'invention de deux personnages. Cet ajout témoigne d'un refus de créer une pièce originale en se contentant de transposer les femmes présentes dans *Richard III*. Le premier de ces personnages est Isabelle Warwick, sœur de Lady Anne. Pas complètement exclue de l'univers shakespearien, elle n'y est toutefois qu'à peine mentionnée dans les répliques des autres personnages ; chez Chaurette, elle est la femme de George et elle participe de plain-pied aux jeux de pouvoir qui sont le quotidien de ces femmes. On comprend par exemple, au détour d'une réplique, qu'Isabelle a également participé aux machinations qui ont chassé Marguerite du trône d'Angleterre. Isabelle Warwick espère même à un certain moment accéder au trône après la mort d'Édouard, puisqu'elle est la femme de George, mais elle sera, on le sait, devancée par sa sœur Anne. Le second personnage, complètement fictif celui-là, est celui d'Anne Dexter, sœur imaginée de Richard, Édouard et George. Elle est manchote, punition imposée par sa mère, la duchesse d'York, lorsqu'elle a été soupçonnée, dans sa jeunesse, d'avoir des relations incestueuses avec son frère George[29]. Anne Dexter porte ainsi jusque dans son corps et son nom – devenu ironique, puisqu'il faut bien entendre « dextérité » dans Dexter – l'impossibilité pour ces six femmes *d'agir* ou de manipuler. Dans la première version des *Reines*, Anne Dexter est également muette, jouant alors complètement le rôle du bouc émissaire, réceptacle de toutes les imprécations malheureuses. Ici, si elle est la destinataire principale de tous les discours (la première réplique lui est spécifiquement adressée : « Croyez-moi Anne Dexter[30] »), elle s'exprime tout de même dans un long monologue au septième tableau durant lequel elle confronte sa mère et revient sur son amour incestueux. Son drame se déroule en creux par rapport à l'intrigue de succession qui se joue dans *Les Reines*, d'autant plus que cette sœur de rois est la seule à n'exprimer aucune volonté d'accession au pouvoir. On comprend ainsi la volonté du dramaturge québécois de mettre au jour les points

28 *Ibid.*, p. 89.

29 Son amputation n'est d'ailleurs pas sans évoquer une référence à une autre pièce de Shakespeare, puisque le même sort est réservé à Lavinia dans *Titus Andronicus*.

30 *Ibid.*, p. 15.

aveugles du texte shakespearien en faisant la lumière sur sa dimension féminine pour mieux rejeter aux oubliettes les *a priori* du texte source.

DÉCENTRER L'UNIVERS

La pièce de Chaurette repose également sur une tension entre le tragique et le trivial qui jette un doute sur les origines intertextuelles des personnages. Ainsi des paroles de la reine Marguerite qui, dans la tragédie shakespearienne, inquiétaient par leur pouvoir prémonitoire, mais qui rappellent plutôt chez Chaurette les insultes d'une vieille dame irritée plutôt que les malédictions d'une reine fière et dangereuse : « La reine Marguerite. — Je sais de mémoire / Le nombre de dents qui te restent / Et tes cheveux – / Attends que je les compte / J'ai beau chercher / C'est à peine si j'en vois huit / À condition de couper / L'un et l'autre en quatre / Quant à tes rides / Elles ont fait fuir tous nos oiseaux / Et s'il n'y en avait / Que la moitié dedans ma face / J'aurais depuis longtemps / Trouvé sur la terre / Un endroit pour vivre / Où il fait toujours nuit[31]. » Chaurette se joue ainsi de sa source en en détournant la logique interne pour rabaisser ces personnages nobles, sans pour autant en faire une parodie. Parmi les passages narratifs les plus significatifs de la pièce se trouvent la description grotesque et détaillée de la désintégration du corps d'Édouard sur son lit de mort[32] et le récit du voyage périlleux et impossible effectué par Marguerite jusqu'en Chine. Ce voyage se déroule en l'espace d'une journée et joue sur le double temps du théâtre, habile démonstration par l'absurde des conventions théâtrales[33] : « Au bout d'une heure ou deux / Ou peut-être au bout d'un mois / Car vivre est ardu / Je débarquais au pied d'énormes falaises / Les falaises de la Russie. […] Je me mis à reculer, hâtive / En direction de l'Orient. / Mais il y eut ce jour-là / Je ne sais combien de tourbillons / Où je fis combien de fois demi-tour. / Je vis des Turcs, des Chypriotes / Des esclaves africains / Chaque peuplade m'indiquait la route de la Chine[34]. » Cette séquence se termine également par un procédé qui n'est, encore une fois, pas sans évoquer Ionesco, soit une parole qui tourne à vide et une langue qui finit par défaillir et ne plus être signifiante sauf pour souligner sa propre disparition : « C'est le globe pourtant / Qui

31 *Ibid.*, p. 49.

32 « La reine Marguerite. — Peu avant sept heures le roi / A perdu l'une de ses deux mains / Laquelle s'est détachée / De son bras le plus faible / Pour rouler jusqu'au pied du lit ; / Quinze ou vingt minutes plus tard / L'œil gauche se répendait / En éclats de glace / Sur sa joue grise » (*ibid.*, p. 25).

33 Les conventions sont par ailleurs double, puisque Chaurette se moque autant des conventions classiques (les unités de temps et de lieu) que des conventions shakespeariennes en poussant jusqu'au bout le refus du respect des mêmes unités.

34 *Ibid.*, p. 81.

s'efface de nous-mêmes / Si bien que / Disparate / Non anglaise / En discorde mais qu'importe / Je vous reconnaisse / Inégale, vous / Vous me reconnaissiez / S'il se peut / Si vous pouvez, pouviez / Possible de / Mon obscure dignité / Je, par compassion / Rétablir[35]. » Ces reines sont condamnées, malgré tout, à rester dans l'ombre.

Bien qu'il supprime les personnages masculins du récit pour porter son attention sur les personnages féminins, Chaurette ne s'empêche pas non plus de se détourner des répliques iconiques dans l'économie féminine shakespearienne, comme le « *Small joy have I in being England's queen* », dit par Élisabeth dans le premier acte de *Richard III*. Dans le chapitre de son essai consacré à cette traduction avortée, l'auteur explique cette volonté comme une tentative de « cultiver une angoisse dans le silence[36] ». Il me semble que ce choix dit surtout l'ambition de Chaurette de convoquer les joies et peines de ces reines *autrement* que par le biais d'une traduction de leurs mots préécrits. Celles qu'il décrit comme des « Reines déjà écrites, mais pas nées, déjà parlantes, mais pas encore reines[37] », obtiennent une parole *autre*, qui ne passe plus uniquement par le référent anglais et une fidélité au texte source. Par là même, Chaurette paraît se servir de ses hypertextes-adaptations-traductions comme lieu privilégié d'une réflexion sur le théâtre. Il remet en question, par exemple, les conventions du genre de la tragédie par la déconstruction de l'œuvre en fragments et refuse la fin heureuse proposée par Shakespeare, soit la conclusion de la guerre des Deux Roses et la mort de Richard ; plutôt, il cultive le doute, l'ambigüité et termine sur l'accession au trône d'Anne Warwick et un dernier fantasme de pouvoir que vit la duchesse d'York :

La duchesse d'York. — Prête-moi ta couronne.
Anne Warwick. — Elle m'appartient.
La duchesse d'York. — Prête-la-moi.
Anne Warwick. — J'ai fait quantité d'exploits
Pour éprouver sa pesanteur.
La duchesse d'York. — Je la voudrais dix secondes.
Anne warwick. — Dix secondes est bien peu.
La duchesse d'York. — Dix secondes est bien peu
Mais un siècle n'est rien
Je voudrais l'illusion
Pour marquer mon départ

35 *Ibid.*
36 *Comment tuer Shakespeare*, *op. cit.*, p. 67.
37 *Ibid.*, p. 69.

D'avoir été, et d'être
Moi aussi, reine de cet empire[38].

Autrement dit, lorsque *Les Reines* se termine, *Richard III* est encore en cours de déroulement.

Ainsi, pour mieux se donner une chance de tuer Shakespeare en s'éloignant aussi loin que possible du matériel original avec sa traduction, Chaurette n'a conservé que les personnages féminins ; après tout, si on enlevait les reines de *Richard III*, l'histoire resterait sensiblement la même. La création des *Reines* prouve hors de tout doute que l'inverse n'est pas vrai, et que ne garder qu'elles, c'est aussi s'inscrire en marge de toute une tradition. Le dramaturge québécois absorbe le monde shakespearien tout en se défaisant de l'essentiel de l'intrigue et des dimensions canoniques des quelques personnages qu'il conserve. Ces déplacements opérés par Chaurette procèdent également d'un déplacement vers le monde des coulisses du pouvoir, vers ce qui s'y dit et s'y passe. En témoigne l'abondance de références spatiales dans le texte et reprises par la critique, qui évoque une pièce dans « une sphère en retrait[39] », « dans les coulisses d'un grand et vieux royaume[40] », voire une « sorte de hors-scène du jeu de l'histoire, dans une antichambre domestique-mais-royale du lieu où se jouent les "grands évènements"[41] » – ce qui fait écho au déplacement de l'intrigue opéré par Chaurette, qui situe sa pièce dans la Tour de Londres. L'opposition est en apparence claire entre le monde des hommes – agressifs, assoiffés de pouvoir – et celui des femmes reléguées dans l'ordre du discours, qui ne peuvent que rejouer en mode mineur les actions politiques. De fait, le dramaturge québécois ne propose pas de discours qui valoriserait ces femmes délaissées, il n'essaie pas de leur redonner une constance ou une noblesse perdue ou non dévoilée. Il insiste plutôt sur leur incapacité à influencer l'action en même temps que leur appartenance obligée à ce milieu qui leur échappe. L'univers des *Reines* semble être *décentré*, comme s'il s'agissait d'un univers parallèle qui gravite autour d'un centre lui-même absent du récit. Méditation sur la pratique d'écriture en situation de création-adaptation, la pièce apparaît aussi comme une méditation sur le temps, modulée par la récurrence de trois termes qui frôle l'obsession : *disparition*, *mémoire* et *oubli*. Selon Lois Sherlow, la concentration de la pièce en 1483 – au lieu

38 *Les Reines*, *op. cit.*, p. 90-91.
39 Jean-Pierre Leonardini, « Shakespeare avait des poches immenses », *L'Humanité*, 26 mai 1997.
40 Wladimir Krysinski, « Les coulisses féminines d'un royaume », *Jeu*, 60, 1991, p. 121.
41 « *offstage in the play of history, in a domestic-yet-regal women's antechamber to the playing out of "great events"* ». (Lois Sherlow, « Shakespeare and the Modern in the Alchemical Oven », dans Diana Brydon et Irena R. Makaryn [dir.], *Shakespeare in Canada: A World Elsewhere?*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 354. Je traduis.)

d'étendre l'action jusqu'à 1485, comme dans *Richard III* – ne se fait pas au hasard. Après avoir « régné durant dix secondes », la duchesse d'York sent sa fin venir et annonce un lien de causalité entre sa mort et l'évolution de l'histoire : « La duchesse d'York. — Ma vie s'achève et l'occident commence / L'univers était prisonnier de mon souffle / J'expire à présent / Et je le libère / Les lévriers, les cerfs / Les oiseaux et les biches / La lune ô la merveille / De luire[42] ! » Autrement dit, Chaurette renverse également l'Histoire : Lois Sherlow note que l'année 1483 marque maintenant « la fin de l'histoire des Plantagenêts et le commencement symbolique de la modernité[43] ». Édouard était le dernier roi du Moyen Âge, Richard sera le premier de la Renaissance.

En somme, on remarque que l'épisode des *Reines* est un symptôme clé de la première approche du dramaturge-traducteur québécois : d'abord intéressé à déconstruire

Shakespeare, à se l'approprier de manière radicale en refusant toute exigence de conformité à l'hypotexte, Chaurette n'acquiert son aisance qu'à la fin des années 1990 en décidant, à la traduction de *Roméo et Juliette* en 1999, de restituer la sonorité et le rythme du vers anglais. Chaque nouvelle traduction suivant *Les Reines* semble de plus en plus « respectueuse » de l'œuvre originale, Chaurette ayant emprunté un parcours inhabituel. Selon Roxane Martin, ce processus « diffère par rapport à celui de la plupart des traducteurs qui commencent habituellement par la traduction pour ensuite, une fois à l'aise avec le processus dramaturgique, écrire des œuvres qui leur sont propres[44] ». Contrairement aux traductions « traditionnelles », *Les Reines* s'intègre parfaitement aux autres œuvres du dramaturge, qui fonctionnent avec les mêmes motifs et la même langue. La formule d'une pièce constituée uniquement de femmes sera par ailleurs reprise dans une pièce plus tardive, *Stabat Mater II*. Pour ainsi dire, les choix faits par Chaurette quant à la disparition des scènes clés, mais également quant à la transformation de la fin, témoignent bien d'une volonté de s'approprier, voire d'assimiler, Shakespeare. Il ne s'agit cependant pas de le rendre présent à un public contemporain, mais bien de nourrir l'activité créatrice du dramaturge québécois. Jean-Michel Déprats écrivait que le défi de la traduction shakespearienne, « c'est moins manipuler des formes existantes que tenter de faire naître des formes nouvelles[45] ». Voilà bien, il me semble, ce que fait Normand Chaurette avec *Les Reines*.

---

42 *Les Reines*, *op. cit.*, p. 92.

43 « *[T]he end of the Plantagenet history and the start of a new era* » (Lois Sherlow, « Shakespeare and the Modern in the Alchemical Oven »,art. cit., p. 361. Je traduis).

44 Roxane Martin, « Chaurette devant Shakespeare », art. cit., p. 74.

45 Jean-Michel Déprats, « Le geste et la voix : réflexions sur la traduction des textes de théâtre », *Langues modernes*, XCI/ 3, 1997, p. 38.

Bouchet, Pauline, « Constructions et reconstructions auctoriales : des places et des dynamiques (Normand Chaurette et Larry Tremblay) », dans Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (dir.), *Le Jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota Bene, 2014, p. 179-213.

—, *La Fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse sous la dir. d'Yves Jubinville et de Jean-Pierre Ryngaert, Université du Québec à Montréal/Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2014.

Chaurette, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981.

—, *Les Reines*, Montréal, Leméac, 1991.

—, *Comment tuer Shakespeare*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

Déprats, Jean-Michel, « Le geste et la voix: réflexions sur la traduction des textes de théâtre », *Langues modernes*, XCI/3, 1997, p. 32-39.

Jarosz, Krzysztof, « Lectures idiosyncrasiques », *Voix et Images*, 37/3, printemps-été 2012, p. 153-160.

Krysinski, Wladimir, « Les coulisses féminines d'un royaume », *Jeu*, 60, 1991, p. 121-124.

Lefebvre, Paul, « Traduire : entre la musique et le sens. Entretien avec Normand Chaurette », *Cahiers de la NCT*, 13, 1994, p. 18-19.

Leonardini, Jean-Pierre, « Shakespeare avait des poches immenses », *L'Humanité*, 26 mai 1997.

Martin, Roxanne, « Chaurette devant Shakespeare : la traduction comme processus de création », *Jeu*, 133, 2009, p. 73-77.

Sherlow, Lois, « Shakespeare and the Modern in the Alchemical Oven », dans Diana Brydon et Irena R. Makaryn (dir.), *Shakespeare in Canada: A World Elsewhere?*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 353-370.

Steiner, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.

NOTICE

François Jardon-Gomez est doctorant au département des Littératures de langue française de l'université de Montréal. Ses recherches portent sur les représentations du personnage et la question de la violence langagière dans le théâtre québécois contemporain. Il est également critique de théâtre et de cinéma, respectivement pour les revues *Spirale* et *24 images*.

RÉSUMÉ

Cet article porte sur la posture d'amour/haine qu'entretient l'auteur Normand Chaurette devant l'œuvre shakespearienne. L'analyse de la pièce *Les Reines*, née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, montre que Chaurette joue avec les limites des concept d'adaptation et de traduction, d'autant plus que la pièce s'écrit à partir de plusieurs autres textes du Barde anglais, entre autres sources. Ce texte, engendrant un univers shakespearien reconnaissable et insolite, s'inscrit dans la dramaturgie de Chaurette qui remet en question la résolution des conflits et déconstruit les lois du genre de la tragédie en explorant la folie des reines, tout en fragmentant l'œuvre originale. Le dramaturge québécois se également sert de sa pièce comme lieu privilégié d'une réflexion sur le théâtre – ce qui également vrai pour l'ensemble de sa dramaturgie –, en faisant sortir ses reines du musée shakespearien pour les faire entrer dans son imaginaire.

MOTS CLÉS

Adaptation, Normand Chaurette, *Les Reines*, *Richard III*, William Shakespeare, théâtre québécois contemporain, traduction

ABSTRACT

This article studies the love/hate relationship that Normand Chaurette maintains towards the shakespearian plays. The analysis of the play *Les Reines*, created after a failed attempt to translate *Richard III*, shows that Chaurette differs from the a traditional approach regarding adaptation and translation. This play is simultaneously part of Chaurette's work – who deconstructs the laws of tragedy and explores the queens' insanity – and built on a shakespearian universe. The Quebec playwright also uses *Les Reines* as a meditation on theater itself by taking the queens out of Shakespeare's hands and transporting them in is own imaginary.

KEYWORDS

Adaptation, contemporary Quebec theatre, Normand Chaurette, traduction, *Les Reines*, *Richard III*, William Shakespeare

HAINE, AMORE, PASTICHE: SHAKESPEARE, TESTORI, DE FILIPPO

Piermario Vescovo
Università "Ca' Foscari" – Venezia

1.

La letteratura italiana in generale, e in particolare la letteratura drammatica italiana, presenta come carattere costitutivo quello del bilinguismo o del plurilinguismo. Carattere ovvio, ma che conviene ricordare in un'occasione come la presente, soprattutto di fronte a non italiani e non studiosi di cose italiane. Lo farò con una breve citazione di un'affermazione di Gianfranco Contini: "l'italiana è l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio"[1]. I termini di riferimento sono quelli del bilinguismo, se si considera la varietà dialettale dal punto di vista del rapporto lingua italiana/dialetti, di plurilinguismo se ci si riferisce alla varia, complessa, differenziata mescolanza. Parliamo ovviamente di "dialettalità riflessa" (secondo la categoria di Benedetto Croce) e non di naturale interferenza, come nella storia scritta degli antichi volgari italiani al di qua delle formalizzazioni della lingua letteraria, soprattutto quella cinquecentesca.

Ogni dialetto e ogni singola varietà dialettale pongono, evidentemente, differenti ma simili problemi nella scrittura, soprattutto in assenza o nella relatività di una codificazione, con la conseguenza – specie nella costituzione in "tradizioni" cittadine o municipali che dire si voglia, ma anche nella loro imitazione esterna da parte di "non nativi" – di un'italianizzazione grafica sulla pagina della dimensione dell'oralità di riferimento. L'impiego, direi quasi obbligatorio, del "parlato" in diversi gradi di naturalità o artificio, trova ovviamente la sua sede deputata nel teatro e nella poesia lirica, non nella "prosa" comunemente intesa, se non per la caratterizzazione del discorso diretto dei personaggi nel romanzo (salvo nei casi in cui – come mostra per esempio l'esperienza di Carlo Emilio Gadda – il livello linguistico tracima dalla parola del personaggio a quella del narratore attraverso il principio di focalizzazione, nel senso narratolgico del termine).

1 Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 611.

Parlerei dunque, in questa prospettiva, nell'estesissimo territorio che si disegna, di *soluzioni*, intese nel senso letterale, ovvero chimico del termine (come anche nel francese *solution*, per cui, cito dal Littré, il primo riferimento va ad "*action d'un liquide sur un solide, dont le résultat est que ce dernier prend lui-même la forme liquide*"). Se per l'elemento solido si intende l'italiano di tradizione letteraria (soprattutto prima della storia, del resto molto recente, dell'italiano come lingua effettivamente parlata), la forma liquida si presenta in un ampio spettro di soluzioni, più o meno dense, nei diversi mescolamenti o *mélanges*.

Qui trova luogo la questione che si suole – in uno specifico uso italiano – comprendere nella categoria di *espressionismo*, che dall'elemento singolo si amplia in un ricorso esteso al sistema complessivo del discorso, nel senso che dava a questo termine il già citato Contini, utilizzando altresì la forma distintiva di *espressivismo*. Se *espressionismo* si riferisce, infatti,

a una distinzione cronologicamente inquadrata (per esempio: l'espressionismo tedesco), *espressivismo* identifica, senza specifico riferimento cronologico, uno scarto, piccolo o grande, dal livello-base in funzione espressiva, emersione sia di risorse della profondità nativa (le radici dialettali) che dell'estraneità alloglotta. La categoria tiene dunque insieme la parola materna (*idioma* secondo il massimo poeta italiano della seconda metà del Novecento, Andrea Zanzotto, che alternava un italiano della tradizione poetica illustre o aulica con il dialetto del suo "paese", impiegato nella realtà forse da un numero più piccolo di parlanti di quello dei suoi lettori), e, all'opposto, la parola dell'alienazione o dell'allontanamento estraniante offerto dalle lingue "degli altri".

Anche le figure al centro di questo intervento – nel campo del teatro del secondo Novecento – sono tipicamente caratterizzate da questo doppio movimento o pendolarismo che dire lo si voglia, e il rapporto con Shakespeare si mostra nel complessivo quadro dell'esperienza dell'ultimo mezzo secolo sulla scena italiana nutrire entrambe le direzioni: tanto nella presenza dello scavo nel profondo della tradizione propria che il tentativo di tradurre comporta, quanto nell'allontanamento estraniante che il confronto col grande modello suggerisce.

L'emersione – nel primo campo o polo – riguarda anche e soprattutto quei livelli che i linguisti dicono diastatici, o più semplicemente un rapporto con quelle che potremmo definire le tradizioni storiche di riferimento o (usando sempre un'etichetta di Contini) le "patrie temporali"[2]. Il teatro veneziano, per esempio, è dominato dalla fine del XIX secolo da Goldoni, nel momento in cui egli diventa un autore di repertorio

2 Piermario Vescovo, *I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e "patrie temporali"*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, Napoli, ESI, 2009, pp. 125-141.

anche per le commedie in dialetto; così il teatro napoletano si è soprattutto specchiato nell'ultimo quarto del Novecento, dopo aver fatto l'esperienza della modernità e dunque della prevalenza dell'italiano, in un dominio rappresentato dall'età barocca: la *langue de plateau* si è così reinventata sulla tradizione antica, chiudendosi nell'atto di recuperare le proprie radici storiche. Ancora il *mélange* pluridialettale, come mostra il caso di Dario Fo, ha inventato un "giullare" moderno in un medioevo di fantasia, dopo *Il settimo sigillo* di Bergman e *L'armata Brancaleone* di Monicelli.

Il presente intervento prende a punti di riferimento per rappresentare un processo o tradizione più ampi i casi del "lombardo" Giovanni Testori e del napoletano Eduardo De Filippo, le cui rivisitazioni shakespeariane si collocano rispettivamente nel 1972 (*L'Ambleto*, cui segue due anni dopo un *Macbetto*) e nel 1984 (*La tempesta*), rappresentando al tempo stesso due esemplari riflessioni su una "lingua antica": nel senso letterale del termine, nel guardarsi nello specchio di un'altra "propria lingua" o tradizione: «la lingua che sapevamo e che credevamo di avere dimenticato», secondo le parole di Roberto De Simone, certo il principale referente per il caso napoletano, che elesse a punto di riferimeno *Lo cunto de li cunti* di Giovan Battista Basile, massimo "barocco" in lingua napoletana del XVII secolo, a partire dal grande successo de *La gatta cenerentola* (che data al 1976)[3].

La condizione della drammaturgia comica italiana è quella di un'ovvia priorità dei dialetti nativi e delle lingue mescolate per chiara riflessione della realtà composita, specie delle città più grandi e multietniche. Lingue dei dominatori e dei dominati, politici o solo culturali, ma anche degli stranieri residenti e di passaggio, fino alle *lingue franche* della comunicazione reale e dei *pastiches* artificiali che le riflettono: si pensi al caso del franco-veneto, *jargon* di fantasia impiegato per la *chanson de geste* e la letteratura cavalleresca nel Medioevo, a partire dalla prossimità di tratti fonetici, grammaticali e anche lessicali tra il francese antico e alcuni volgari dell'Italia del Nord, fino alle reviviscenze – guardacaso proprio nel segno di un *revival* medievale – del già ricordato *pastiche* giullaresco padano del *Mistero buffo* di Fo.

Per contro la drammaturgia tragica ha condotto dalla metà del XVI secolo lo stile sublime verso un'opposta astrazione, fissandolo in un italiano di tradizione letteraria, condotto a uno stato di incandescenza dall'obbligatoria forma in versi. Il caso più evidente è rappresentato dal piemontese Vittorio Alfieri, che riflette il francese tragico in un italiano lontanissimo dalla lingua fortemente connotata in senso specifico di appartenza territoriale con cui lo stesso autore ha scritto la sua *Vita*: leggendo insieme le tragedie e l'autobiografia si può anche toccare con mano quanto l'oltranza verso

3 Roberto De Simone, *La gatta cenerentola*, Torino, Einaudi, 1977.

l'alto dei picchi linguistici della lingua tragica possieda una sorta di divaricato esito nel movimento opposto della discesa espressivistica o espressionistica verso il basso di un *récit* che si apre alla realtà o alla dimensione creaturale.

Ovviamente, ma non è questo il tema di oggi, la letteratura e il teatro offrono nella tradizione italiana anche la possibilità di un uso "organico", cioè non "riflesso", dei dialetti e delle varietà delle lingue parlate. Si veda, per Venezia, la composizione dei registri dei personaggi dell'anonima *Veniexiana*, capolavoro del XVI secolo dove due nobildonne parlano in veneziano (condividendo la lingua delle loro "donne di servizio"), fino all'intreccio linguistico delle commedie di Carlo Goldoni; oppure, per Napoli, e venendo al XX secolo, la linea di tradizione che caratterizza, pur con ampia differenza, le esperienze di Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo, in un quadro in cui la "modernità" agisce con altre chiusure o aperture per mescolanza: tutti fenomeni appartenenti alla realtà linguistica in atto. Questa linea "organica" – per cui potremmo raccogliere vari altri esempi – si differenzia nettamente da quella che è al centro del presente discorso.

2.

Shakespeare giunge, come nel resto dell'Europa continentale, ad essere tradotto e rappresentato in Italia tra la seconda metà del XVIII e nel corso della prima del seguente; tradotto nei "panni alti", nella *tenue de soirée* dell'italiano di tradizione aulico-tragica, con un potenziamento derivato dal fatto, per via *francisante*, che Shakespeare si cominciò a tradurre in italiano non direttamente dall'inglese, ma attraverso le prime versioni in francese, con la sovrapposizione di una messa in forma che trovava già il *blank verse* rifatto in *alexandrin* e di qui voltato in endecasillabo sciolto[4]. Si potrebbe dire uno Shakespeare *cornélien-racinien* che, alla fine, diventa alfieriano.

Non è un caso che, specie a lunga distanza cronologica, l'applicazione al *blank verse* ritorni, in tanto più libera e ricreativa, proprio in una ricomprensione e imitazione consentita dalle risorse dialettali, anche per il semplice fatto che, di contro al dominio nell'italiano delle parole piane, i dialetti presentano naturalmente grandi riserve di parole tronche e preparossitone, come pure di forme composte (per esempio nelle forme interrogative dei pronomi personali). Questo negli elementi di base, intonativi, prima

4 Anche se il primo grande lettore dell'Europa continentale, bisogna ricordarlo, fu Giuseppe Baretti, col suo *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire*, scritto in francese nel 1777 per diffondere il "verbo" di Samuel Johnson: un saggio polemico in cui si affronta anche la questione della *haine* di Voltaire contro Shakespeare, a proposito della "barbaricità" di *Hamlet*: Voltaire, dichiara Baretti, testo alla mano, sottolineando i fraintendimenti, non era sufficientemente equipaggiato per comprendere il testo.

ancora che nelle enormi miniere del lessico, a cui appartiene la scelta espressionistica o espressivistica di cui si è detto.

Ecco, dunque, tra i due punti di osservazione una linea da indicare come fondamentale. La domesticizzazione o pulitura, in senso libresco-accademico, della "barbaricità" shakespeariana, che sacrifica al punto di partenza della fortuna nell'Europa continentale la mescolanza degli stili e dei livelli di realtà dell'originale, produce più in là nel tempo e in opposizione – e in alcuni casi con una aperta funzione di *haine*, anche se più contro la tradizione che contro Shakespeare – una linea diversamente caratterizzante, che non ha equivalenti in nessun'altra tradizione europea: quella della rivisitazione o del "rifacimento" dialettale e plurilinguistico.

Alessandro Manzoni – che forma la sua idea di tragedia a Parigi – si batteva contro le unità di tempo e di luogo nella tragedia (eleggendo il povero conservatore Monsieur Chauvet a idolo polemico), ma non pensava minimamente, e proprio muovendo tali rivendicazioni nel nome di Shakespeare, a immaginare una possibilità di mescolanza di livelli stilistici. Il tragico resta storico, in lingua alta, in endecasillabi sciolti. Per contro sarà proprio la poesia d'intonazione popolar-patriottica di Manzoni – *Il cinque maggio* o i suoi *Inni sacri* – a offrire un modello d'intonazione, di ritmo rapido, giubilatorio e quasi "cantabile", con i suoi brevi ottosillabi alla reinvenzione operistica, e aperta dunque al parlato, al basso, all'espressivo.

Lo Shakespeare italiano, e da qui europeo, sarà quello tragico che si presta con corrispondenza straordinaria, benché del tutto libera, all'opera e sarà la funzione melodrammatica a permettere una prima ricomprensione, forse inattesa, del *mélange* stilistico dell'originale, traslato in altra dimensione. La grossolanità o il "cattivo gusto" che dominano la lingua dei *libretti* sono, in fondo, consoni a ritrovare la "creaturalità" shakespeariana (si ricordi che il principe di Danimarca ha sete di birra: dettaglio splendidamente isolato ed eletto a cifra rappresentativa dell'autore da Erich Auerbach in un capitolo di *Mimesis*).

Secondaria e minoritaria risulta, peraltro, nell'opera italiana l'attenzione per lo Shakespeare comico (con l'eccezione, che conferma la regola, del finale *Falstaff* di Verdi) e sostanzialmente assente risulta anche – in una tradizione che si nutre così tanto di romanzi moderni – l'attrazione per il romanzesco (nel senso dei *romances*), vale a dire per la tragicommedia. Ed è infatti nella ricreazione delle tragedie shakespeariane che il differente "barbarismo" della lingua del *melodramma*, anche a partire dalla sua varietà metrica, recupera quanto la cultura accademica e libresca aveva rimosso: si pensi soprattutto al lavoro congiunto di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi (solo secondariamente ad Arrigo Boito, autore dei finali *Otello* e *Falstaff*, dove il gusto per il *ribobolo*, per le parole bizzarre e la predilezione per lo sdrucciolo si mostrano

in realtà – benché maggiormente apprezzate dai letterati – la versione depotenziata e intellettualizzata del ribollente calderone espressivo del più grande Piave).

Non a caso – per trovare un rapido punto di contatto con gli autori che dobbiamo introdurre – vistose tracce di questa tradizione e intonazione tornano nel secondo *pastiche* shakespeariano di Giovanni Testori, dove il suo *Macbetto* (1974) addita precisamente come *humus* e materia di citazione parodistica, vale a dire come carattere tipicamente "italiano" ormai secolarizzato, proprio la lingua shakespeariana dell'opera, ovvero la lingua verdiana.

3.

Sono Verdi e Piave gli inventori di una nuova tradizione shakespeariana, italiana ma presto non solamente italiana, dove l'immaginazione tragico-melodrammatica riplasma anche nel diverso assortimento dei ruoli vocali richiesti dall'organico di compagnia dell'opera le "parti" dell'originale. Di contro a una tradizione ottocentesca che rimodella Shakespeare secondo la prospettiva del "grande attore", ripensando testi modulati e corali secondo l'ottica del protagonista unico, col nome in caratteri vistosi in locandina (per esempio l'uso che trasforma *Il mercante di Venezia* nella "tragedia" di Shylock). L'opera stabilisce una costruzione organica per una gamma combinata di ruoli: un padre basso o baritono, un figlio tenore, un'eroina soprano. Un documento eccezionale delle modalità del lavoro di reinvenzione, nello sforzo di riconduzione alle necessità di organico e ai desideri degli impresari, ma, insieme, attuando una straordinaria comprensione drammatica, è nel raro *canevas* (nel gergo teatrale una *selva*) che Verdi stende per un non realizzato *Re Lear*[5].

Non è il registro o livello del parlato "naturale" a muovere questa esigenza di *mélange*, le cui tracce sono infatti successive e di riconduzione, come mostra il caso già menzionato del *Falstaff*, alla tradizione dell'opera buffa, ma è la necessità di rivisitare/interrogare la tradizione del tragico di ambientazione medievale, intrecciandolo con le prospettive patriottiche e "romanzesche" del presente. Una scelta che si impone a partire dal *Macbeth* di Verdi-Piave del 1847, quasi un "48" nella storia del teatro, che testimonia una fusione perfetta di aulico-sublime e di basso "popolare" ed espressivo nel segno della parola cantabile.

Interessante è, per esempio, comparare il libretto originale di Piave con la traduzione in francese di Nuitter e Beaumon (1865), per verificare la normalizzazione delle

5 *Per il "Re Lear". Giuseppe Verdi, Antonio Somma*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002.

punte espressive. Un'esperienza che si riproporrà nei tentativi di tradurre in francese alcuni *mélanges* shakespeariani del secondo Novecento, dove in maniera differente ma con risultato analogo la resa attraverso una sintassi scomposta e la deformazione nella storpiatura gergale affrontano, ad armi impari, la densità della stratificazione storica delle lingue italiane. Vorrei osservare almeno, tornando alla traduzione del libretto di Piave, come nella versione di arrivo scompaiano proprio quegli elementi di caratterizzazione commista di aulico e basso-comico che ne caratterizzano il tono, come per esempio le parole bizzarre e scolpite che Piave volutamente incastona, fortemente marcate di espressività ma al di qua della scelta toscana di ritorno o *ribobolaia*, insomma pesantemente letteraria, che costituirà la cifra dominante di Boito. Si veda – anche perché fortemente caratterizzata – la scena iniziale delle Streghe:

Streghe
I. Che faceste? dite su!
II. Ho sgozzato un *verro*. E tu?
III. *M'è frullata nel pensier*
La mogliera di un nocchier:
al dimon la mi cacciò...
Ma lo sposo che salpò
col suo legno affogherò.
I. *Un rovaio* ti darò...

II. I marosi leverò...
III. Per le secche lo trarrò.

odesi un tamburo

Tutte
Un tamburo! Che sarà?
Vien Macbetto. Eccolo qua!

si confondono insieme e intrecciano una ridda

Le sorelle vagabonde
van per l'aria, van sull'onde,
sanno un circolo intrecciar
che comprende e terra e mar.

E poco dopo:

Le streghe ritornano.

Streghe
S'allontanarono! - *N'accozzeremo*
Quando di fulmini - lo scroscio udremo.
S'allontanarono, - fuggiam!... s'attenda
Le sorti a compiere - nella tregenda.
Macbetto ridere - vedrem colà,
E il nostro oracolo - gli parlerà.
Fuggiam, fuggiam!

Il registro tragico-alto si compiace della vicinanza con parole bizzarre e rare, con un effetto di *mélange* espressivo, con decisa scansione "popolare", in un tono che sente più del ritmato che del parlato; si vedano alcuni lemmi, in traduzione francese: l'arcaico *verro* diventa il comune *porc*, il raro *rovaio* il semplice *vent du nord*, l'enormemente espressivo *n'accozzeremo* cede il passo a un normalissimo *nous nous réunirons*, che ha semmai un'intonazione da lingua parlata. *Haine* (apparente) di Shakespeare, in realtà *amour de Shakespeare*, almeno come principio di reazione (nel senso chimico della parola che abbiamo detto) per rinnovare la lingua tragica italiana, cantando anziché parlando o declamando. E non c'è dubbio che si tratti di una direzione non restituita, e forse impossibile da restituire, in lingue diverse dall'italiano.

La "barbaricità" di Shakespeare viene dunque, in qualche modo, compresa e ritrovata attraverso l'opera, col suo *mélange* sovente ai limiti della parodia involontaria e dell'effetto, ricercato o meno, di "cattivo gusto". Una linea che si oppone alla o si differenzia dalla tradizione declamatoria, d'intonazione accademica della parola "declamata", di quello che appunto – nel teatro del "grande attore" e del ripensamento dello stesso repertorio shakespeariano in direzione del "primo nome" in locandina – gli italiani chiamano "teatro di prosa" (anche quando si tratta di "teatro in versi"), per distinguerlo dal "teatro lirico", separando la scena in cui si canta (il teatro "italiano" per definizione) da quella in cui si parla[6].

6 Niccolò Tommaseo era fortemente disturbato da quest'uso (si veda la registrazione nel suo Vocabolario), che si impone a partire dalla seconda metà del XIX secolo, quando appunto il teatro italiano si identifica soprattutto con l'opera. Ma ancora Carmelo Bene indirizzava negli anni '70 del Novecento una richiesta ironica di chiarimento al Ministro dello spettacolo sul modo di intendere la parola "prosa" nelle circolari relative alle sovvenzioni teatrali.

Lo Shakespeare dialettalizzato, espressivizzato, rifatto in *pastiche* di lingue inventate e inesistite, ha alle spalle anche, oltre alle differenti tradizioni cittadine o municipali che guidano le singole reinvenzioni, la tradizione nazionale dell'opera (nazionale anche perché caratterizzante l'epoca in cui l'Italia è diventata una nazione).

4.

L'intrapresa che mette insieme il drammaturgo Giovanni Testori e Franco Parenti (milanese, formatosi con Dario Fo e Eduardo De Filippo, grande inteprete di Ruzante e del suo *pavano* negli anni sessanta e nei primi settanta) conduce a una *Trilogia degli scarozzanti*, che immagina una *troupe* di poveri guitti ambulanti mettere in scena, nelle due prime parti del trittico, *Hamlet* (*L'Ambleto*) e *Macbeth* (*Macbetto*), inventando una mescolanza di italiano d'impronta barocco-secentista e di dialetti lombardi, con una forte deformazione espressionista, con inserti di latino e spagnolo (proprio come il Ruzante della *Moschetta*, che, travestito per provare la fedeltò della moglie, si sforza di parlare italiano), nel quadro di una dimensione grottesca che privilegia il laido e l'osceno, e attraverso cui l'autore mette in gioco una fede tormentata (prima della sua conversione) e un'omosessualità vissuta come condizione dolorosa.

Testori, ormai riconosciuto come uno dei massimi drammaturghi italiani della seconda metà del Novecento, insieme a Eduardo e Pasolini, è anche autore di un "manifesto" che reca il titolo *Il ventre del teatro*, in cui si trova l'enunciazione di un'istanza secondo la quale la parola (il *verbum*) si deve fare carne sulla scena. Fondamento evangelico e suggestioni da Artaud, assai diffuse nell'avanguardia teatrale degli anni tra i sessanta e i settanta, vengono così ad incontrarsi, ma in una personale dimensione provinciale: i vecchi *scarozzanti*, artisti girovaghi di un "teatro di varietà" fuori tempo (come poteva essere quello al di qua del secondo conflitto mondiale) incrociano i *zitanes de l'underground*, non della "*capitale*" Milano ma della provincia di Como, in quel di Lomazzo dove la finzione si riambienta, ricollocando qui non solo i guitti ma anche Elsinore.

Difficile cogliere – fuori d'Italia e forse anche in Italia – questi caratteri di rinnovamento, non solo nel segno della tradizione caratterizzante (quella lombardo-secentista, del Testori allievo di Roberto Longhi, nel segno di Caravaggio: *L'Ambleto* si apre con descrizioni di tinte e grumi di colore per definire la scena), ma determinati da una caratterizzazione "provinciale", anche se il *pastiche* viene inventato a Milano, in una delle città allora al centro della vita teatrale europea (e siamo, peraltro, negli anni esatti della separazione tra Giorgio Strehler e Paolo Grassi).

"*C'est une parodie qui suit, à sa manière, en le détournant, le* Hamlet *de Shakespeare et qui tient compte, dans son arrière-plan, du théâtre de* 'varietà' *italien. L'effet parodique*

est exalté par un idiolecte qui emprunte ses couleurs au dialecte lombard": annotava nell'Introduzione alla sua traduzione in francese Jean-Paul Manganaro. Non saprei se si tratti, appunto, di un "idioletto", anche se è evidente che se si è certo di fronte a un'invenzione particolare: penso piuttosto a un forte e decisivo aggancio con quella lingua parodistica neo-medievale – dunque nel tempo della storia, non dell'autore. Una lingua che corrisponde insomma, per via parodistica, a una libera immaginazione del tempo di Am(b)leto, non di Shakespeare, che la contempla semmai in uno specchio barocco (quello, a propria volta, in cui si specchiava il Manzoni de *I promessi sposi* che, non a caso, offrirà la materia dell'ulteriore tappa, però italiana, della ricerca di Testori-Parenti ne *I promessi sposi alla prova*). Una lingua che, a mio avviso, trova il suo indubitabile punto di partenza nell'invenzione de *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966), senza cui mi sembra difficile immaginare la stessa esperienza di

Fo e del suo *Mistero buffo* (1969). Inoltre il carattere di Brancaleone fu chiaramente modellato sulla recitazione enfatica del *mattatore*, anche o soprattutto "grande interprete" shakespeariano, Vittorio Gassman: un attore "tragico" che Monicelli valorizzò al cinema nel suo vero, principale, talento comico, giungendo dopo precedenti prove proprio alla parodia dell'attore "di prosa" e dell'attore shakespeariano dentro a un medioevo immaginario, insieme derelitto e stilizzato. Questo il punto di partenza o il riferimento maggiore, mentre il *pastiche* propriamente lombardo venne suggerito a Testori da Parenti, come attore di Ruzante, con un passaggio dal *pavano* (antico dialetto del contado di Padova) al lombardo, non milanese ma di "territorio" o provincia. Tutto questo mi sembra molto evidente, specie se si osserva attraverso il video – disponibile in rete – dell'originale messa in scena dell'*Ambleto*, a complemento di una lettura del testo che rischia altrimenti nell'assenza del riferimento a Parenti l'astrazione[7].

Giovanni Testori resta poco conosciuto fuori d'Italia, anche se in Francia risultano alcune traduzioni e, per le due ricrezioni *scarozzanti*, quella, già ricordata, di *L'Ambleto* (1994: Manganaro si è occupato in particolare di Carmelo Bene)[8] col titolo di *L'Hamblette*, e quella di *Macbetto*, come *Macbette*, di Sylvia Bagli e Giampaolo Gotti (2009).

7 Si vede qui. Devo alla cortesia di Luca D'Onghia la segnalazione di Age-Scarpelli-Monicelli, *L'armata Brancaleone. La sceneggiatura*, a cura di Fabrizio Franceschini, Livorno, Erasmo, 2016 (l'analisi di Franeschini dimostra come i personaggi dell'*Armata* si esprimano non in un indiscriminato amalgama di arcaismi e dialettismi, ma secondo una complessa architettura). La Fondazione Testori conserva parti di versioni preliminari dell'*Ambleto*, con interessantissimi, diversi, caratteri di realizzazione linguistica, di cui si sta occupando Chiara Pianca.

8 Giovanni Testori, *L'Hamblette*, a cura di Franco Quadri, testo in francese de Jean-Paul Manganaro, Paris, Dramaturgie, 1994.

In questa sede mi rivolgo ad ascoltatori-lettori non italiani e non italianisti, e mi sembra opportuno citare alcune righe dalla nota di traduzione che accompagna il secondo:

> *Il est entendu que la traduction en est quasiment impossible.*
> *Si avec* L'Ambleto *Testori a cherché a se distancier de la littérature, ici avec* Macbetto *il tente une opération littéraire ambitieuse, totale, [...] : la construction ex novo d'une langue qui n'existait pas auparavant et qui n'existera plus ensuite.* Macbetto *est dérivé de Shakespeare, évidemment, mais, en tant que structure dramaturgique, il dérive plutôt du livret que Piave a écrit pour le* Macbeth *de Verdi et en effet il en a conservé, à peine modifiées, les attaques des grands airs.*
> *Les rimes sont d'autant plus significatives que la structure métrique est libre. La rime prend son importance dans l'oralité. En effet, elle offre la structure et le rythme. Ceci appartient au registre de la tragédie et répond à un style très imagé. Nous y trouvons un style direct, parfois trivial suivi d'une envolée poétique de toute autre envergure. Nous avons donc tenté de respecter les différents niveaux de langue afin que se côtoient, comme dans l'œuvre originale, les différents registres. Nous avons prêté une grande attention au rythme et pour transmettre l'étrangeté nous avons souvent joué sur une musicalité propre à la langue française à travers l'élision parce qu'elle permet un rythme court, haché, une sorte d'urgence qui nous a semblé correspondre à la langue originale.*
> *La pièce elle-même nous semble essentielle dans le contexte actuel où la tragédie semble difficilement représentable. Cette difficulté nous semble liée à la qualité du langage, la langue de Testori triviale et novatrice est pour nous vecteur d'une tragédie moderne.*

Si è già brevemente ricordato che *L'Ambleto* è anche la messa in scena di una condizione o *mythe personnel* (nel senso di Charles Mauron), dove delle *métaphores obsédantes*, già caratterizzanti la poetica di Testori, trovano una sorta di inflazione espressionista in un gioco di teatro nel teatro, nello specchio non solo della prodigiosa invenzione linguistica, ma nell'idea di uno Shakespeare recitato da *scarozzanti* (con un'unica attrice che assume i personaggi di Ofelia e Gertrude come può una scalcinata *soubrette* da "rivista").

A rileggere questo testo quarant'anni dopo si può, io credo, vedere con maggior nettezza la figura di Ambleto, nel nichilismo o nella vertigine di "vuoto", nella volontà del personaggio di annientarsi e sparire, attraverso un ritorno – dunque anche principio linguistico – a ciò che precede il suo concepimento, nella continua invocazione a un padre che non appare mai sulla scena, nemmeno in forma di fantasma. Là – in questo corpo a corpo (o regressione al seme nel corpo del padre) – c'è anche l'incubazione

della conversione dell'autore, attraverso l'aggressione blasfema e l'oltranza espressiva: "la crose lassatela income è. Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede"[9].

5.

La principale rotta shakespeariana nella tradizione italiana della seconda metà del XX secolo passa tuttavia soprattutto per Napoli, e si lega quindi alla navigazione di ritorno di Prospero dall'isola lontana e sostanzialmente incollocata nello spazio in cui egli, fuggito da Milano, era giunto molti anni prima, con Miranda bambina. E Napoli è il luogo, del resto, dove Prospero dichiara di voler vivere in una pace ritrovata gli ultimi anni di vita che gli restano.

Napoli ha dato al teatro italiano – nel quadro di un ritorno caratterizzante alla

propria tradizione del XVII secolo o dell'età barocca che segna gli ultimi anni '70 – numerose ricreazioni shakespeariane, fino al nostro presente immediato. Si può senz'altro citare, ultima, la napoletanizzazione della stessa, enigmatica, figura del *Bardo* e della storia che sembrano disegnare i suoi sonetti, in *Shakespea re di Napoli* di Ruggero Cappuccio (1994), dove il gioco di parole del titolo suona chiarissimo: non certo per una verosimile proposta di natali napoletani, inventando uno dei tanti personaggi della storia o della fantasia che gli studiosi hanno proposto di scorgere dietro il nome di Shakespeare, ma un'impossibile, e tanto più culturalmente plausibile, ascrizione ideale a Napoli, alla sua vita plurima e stratificata, alla sua profondità di spazi e tempi, come quella fatta nel nome di Prospero, appunto. Se Prospero arriva a passare i suoi ultimi anni a Napoli, Shakespeare ci passa una notte come viceré, conducendo poi con lui a Londra Desiderio, attore e amante. Si ritrova qui, all'interno o aldilà di un dialetto napoletano chiuso e difficile, un'intonazione "fiorita" in stile "barocco" italiano. Così al centro della *pièce* – nello stesso senso in cui Testori trovava il suo principale referente visivo nella pittura Lombarda del primo XVII secolo – si impone una visione che prende a suo referente l'esperienza napoletana, preludente alla fine tragica, di Caravaggio, in particolare nella composizione del *tableau* finale sulla scena.

Ma vorrei, ancora, citare almeno un'altra mirabile creazione, di un regista che ammiro molto, Davide Iodice: un'altra rivisitazione napoletana di *La tempesta*, intitolata *Dormiti, galllina, dormiti* (1999), dove Prospero, grande mago barocco, fratello dei maghi di Calderón e Corneille, diventa guitto da *varietà*, come il Sik-Sik

9 Si veda anche un estratto di *L'Hamblette* messo in scena da Giampaolo Gotti, nella traduzione Manganaro, con la compagnia La Nouvelle fabrique (2010).

di Eduardo De Filippo, producendosi nel numero di ipnosi di una gallina, con, al suo fianco, un Ariel in veste di cantante da matrimoni (interpretato da Nino d'Angelo)[10].

Mi sono recentemente dedicato, in occasione delle celebrazioni del 2014 per il trentesimo anniversario della morte di Eduardo De Filippo, a un caso shakespeariano notevolissimo: la libera traduzione-ricreazione della *Tempesta* in napoletano arcaico, alla Giambattista Basile, del vecchio Eduardo nel 1984, o, per dire meglio, il suo straordinario *fin de partie* attraverso il congedo di Prospero (che fa vela verso Napoli). Ed è in questa occasione che Eduardo realizzò, "per voce sola" o quasi, dopo la traduzione, la registrazione di tutti i personaggi del dramma di Shakespare, eccettuato quello di Miranda. Qui si offre, peraltro, un legame stretto, quanto inatteso, del vecchio De Filippo con Carmelo Bene.

Eduardo, un grande attore "di tradizione", non però accademica – "figlio d'arte" e di definizione dialettale – e Carmelo Bene, grande attore "all'italiana" e teatrante d'avanguardia. Ma i due, in effetti, si sono frequentati e hanno realizzato insieme dei recital nel 1982 (quando Eduardo viene altresì nominato senatore a vita della Repubblica italiana e comincia ad essere considerato autore tale da interessare i grandi registi, anche se egli morirà nel 1984, prima dell'andata in scena de *La grande magia* per la regia di Giorgio Strehler. Bene, evidentemente (beninteso: dal suo punto di vista) non amava la drammaturgia di Eduardo, ma, per contro, considerava Eduardo il più grande attore vivente (e non solo italiano) del suo tempo. E il vecchio Eduardo – che era invece assai aperto e ricettivo, anche negli anni estremi della sua vita – ha dichiarato a più riprese una grande considerazione per Bene, di trentasette anni più giovane, e una sorta, non certo di *haine* ma piuttosto di *envie*, per la sua sperimentazione, per i mezzi di amplificazione, deformazione e caratterizzazione della voce, attraverso le risorse di una tecnica allora all'avanguardia. Riporto una dichiarazione di Gianfranco Cabiddu, il tecnico del suono che registrò, durante l'estate 1983, le voci dei personaggi de *La tempesta*:

> Durante il montaggio del materiale del primo atto [...] Eduardo si appassionò, parlò spesso delle commedie recitate alla radio e della sua esperienza fonica nei recital di poesie fatti con Carmelo Bene.
>
> Credo di non sbagliare nel dire che a una persona curiosa come Eduardo non doveva essere passata inosservata la nuova frontiera di quel teatro della *phoné* in cui Carmelo

10 Sono lieto di poter citare, mentre rivedo questo testo per la pubblicazione, il ritorno di Davide Iodice a Shakespeare con *Mal'essere* (2017), rilevante operazione di ricreazione dell'*Amleto* in un approccio davvero profondo e rigenerativo, col coinvolgimento di un nutrito gruppo di rapper napoletani. Qui, in un Elsionore tra Forcella e Sanità, si ascolta una libera ed espressiva misura di ricomprensione del *blank-verse*.

> Bene si era avventurato, con perizia tecnica maniacale: cura del suono, ricera di tecnologie di registrazione ultra-avanzate, microfoni di ogni tipo, effetti, ecc.
> [...]
> A poco a poco fu chiaro quello che Eduardo andava realizzando non era una lettura a tavolino di un testo teatrale, ma uno spettacolo teatrale completo. In quel periodo parlava spesso della sua registrazione della *Tempesta* come di un lavoro adatto al teatro dei pupi, pupi a grandezza umana; oppure come di una colonna sonora per accompagnare uno spettacolo di mimi su di un palcoscenico rotante al centro dello spazio scenico, o anche filmato[11].

L'attore solitario o la "macchina attoriale", come Carmelo Bene si definiva, e la (progressiva) sparizione della persona fisica dietro l'amplificazione o il montaggio della banda sonora, si realizza soprattutto negli ultimi anni settanta e nei primi ottanta, e proprio nel segno di Shakespeare: *Riccardo III* (che attirò, nel 1977, a Parigi, l'attenzione di Gilles Deleuze, che dedicò a Bene uno scritto), *Otello* (1979), le diverse realizzazioni di *Amleto*, e soprattutto *Macbeth horror suite* (1983 et 1996): l'attore in scena anche come presenza viva e muta (o quasi muta) rispetto alla banda sonora, e "attore solo" che diceva (non però interpretava) le parole di tutti i personaggi, in una sorta di *play-back*, quasi a ritrovare l'autore che scrive o "detta" l'intero testo.

Il "grande attore" può essere la parodia di sé stesso (e abbiamo visto la linea Gassmann-Brancaleone e le sue ricadute nella storia del teatro italiano degli anni sessanta e settanta): in Carmelo Bene l'attore tragico, il "sublime" declamatore all'italiana, alimenta la dissoluzione, tra profondità estrema e parodia, del teatro stesso, e in generale. E Shakespeare – il "vero" Shakespeare o per *Amleto* Shakespeare-Laforgue – rappresenta certo per Bene la linea sottile o il filo rosso di sperimentazione, nella protratta dissoluzione-ricreazione del testo e del suo tessuto drammatico in *concerto*. Un *concerto* – perché il teatro di Bene risulta caratterizzato da una fortissima componente visiva – accompagnato (usando ancora Mauron) da *images obsédantes*, di cui il fazzoletto di Otello o la benda insanguinata (che svela però sotto la carne intatta) di Macbeth sono quelle più vive nella mia memoria di spettatore. Si tratta, ancora, di esempi fortissimi di Shakespeare "cantato", dove la parola-canto dell'attore da solo incontra Verdi e la tradizione dell'opera, specialmente in *Homelette for Hamlet*

11 Piermario Vescovo, *Eduardo De Filippo, infatti, è un re mago (Presepi e voci di dentro)*, in *Eduardo, modelli, compagni di strada, successori*, a cura di Francesco Cotticelli, Napoli, CLEAN Edizioni, 2015, pp. 146-158 e *"Li incantesime mieje songhe fernute". L'ultimo nastro di Eduardo*, in *"Eduardo De Filippo tra testo e scena"*, Napoli, ESI, in corso di stampa, 2017. Per l'intervista con Cabiddu: Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Bulzoni, Roma 2004.

(1987: con stupende immagini ispirate a Bernini, tanto per ribadire la presenza del segno barocco) o nella protratta gestazione – che occupò Bene nei suoi ultimi anni – in montaggio video dell'Otello del 1979.

Bene definiva *phoné* la sua recitazione, insistendo su una abbinata dissoluzione grammaticale e semantica, che mi sembra rappresentare – nel campo di considerazione che abbiamo provato fin qui a definire – il rovescio della stessa medaglia la cui altra faccia è rappresentata dalla tradizione del dialetto-*pastiche*. L'una la faccia tragico-sublime (ma non sprovvista di forte dimensione parodistica), l'altra quella comico-grottesca (ma intrisa di tragico).

Nei *collages* o *découpages* shakespeariani di Bene non si dà traccia di penetrazione di elementi dialettali, anche se, come abbiamo appena ricordato, la parodia del "grande attore" gioca, insieme alla sua sublimazione, un ruolo fondamentale: ma si dovrà qui ricordare che è esistito anche un Bene poeta, e che la sua opera o "raccolta" finale reca ampia traccia di scrittura dialettale (il dialetto nativo del Salento ma addirittura un *pastiche padano* che può ricordare Ruzante, se non Fo o Testori). Il titolo è un sfrontato *calembour*: *Il mal de' fiori* (2000), che inverte aggettivo e sostantivo de *Les Fleurs du mal*, e non solo per gioco parodistico.

Ma torniamo a Eduardo, al più grande "attore en vieux homme" (penso naturalmente a Thomas Bernhard e al *Re Lear* sullo sfondo di *Minetti, Ein Portrait des Kunstlers als alter Mann*): Eduardo come attore-*alter Mann* che va spegnendosi. Il vecchio Eduardo che nel classico *Natale in casa Cupiello*, soprattutto nel momento di inizio e di fine della "recita", non aveva quasi bisogno di pronunciare le parole del suo celebre e tante volte da lui recitato testo: dissoluzione, rumori, borborigmi, in una prova eccezionale d'attore, realizzata *per via di levare*.

Non ho dubbi che *the last tape* di Eduardo, dopo la sua traduzione in un napoletano arcaico e secentista della *Tempesta*, e le sedute di registrazione delle voci dei suoi personaggi, fino praticamente agli ultimi giorni della sua vita, quando un enfisema polmonare gli impedì la fine dell'impresa, possiedano una relazione precisa con il lavoro di Carmelo Bene. In queste registrazioni, si assiste al ritorno di decise caratterizzazioni dei personaggi, secondo le modalità della tradizione *féérique* all'antica napoletana, rievocata nell'introduzione alla sua traduzione del testo shakespeariano: repertorio in cui egli aveva recitato da bambino, col suo patrigno e il suo fratellastro, Eduardo e Vincenzo Scarpetta, tra le fate, i geni, le trasformazioni e tutto il *bric-à-brac* d'illusionismo da fantocci e di cartapesta. Un ritorno, dunque, di magia *naïve* e d'illusionismo artigianale e povero, rievocato come punto di partenza della sua vocazione teatrale, nel segno della rivelazione del potere di fascinazione della scena,

aldilà della costrizione o all'eredità obbligatoria tipica del mestiere dei "figli d'arte", o meglio nel caso specifico dei "figliastri d'arte".

Il *fin de partie* di Eduardo riunisce, dunque, il sottile e diafano Ariel al pesante e truce Caliban, e tutti e due a Prospero: le marionette dei teatrini poveri alla figura dell'uomo di teatro come mago o illusionista, non solo però il grande mago barocco alla Shakespeare o alla Corneille o Calderón, o il regista moderno, ma i maghi del teatro di varietà e dei numeri di illusionismo da quattro soldi. Uno dei primi e più famosi personaggi inventati e interpretati dal giovane Eduardo – quando egli "faceva ditta" con i suoi fratelli Peppino e Titina – è Sik-Sik, l'*artefice magico*, illusionista da strapazzo che si produce in povere sale: un miserabile nemmeno capace di pronunciare la parola italiana, recentemente importata dal francese, *prestigiatore*, che nella sua bocca si storpia in *pristingiatore*. Eduardo inventa negli anni seguenti, messosi in proprio, altri ciarlatani della magia e dell'illusione, come Otto Marvuglia de *La grande magia* (che egli immaginava di poter far interpretare al cinema a Orson Welles), fino all'omaggio che gli intendeva dedicare Pier Paolo Pasolini, col progetto non realizzato, intitolato *Pornoteokolossal*, che prevedeva per Eduardo (dopo una prima ideazione per Totò) il ruolo di un Re Mago napoletano, Epifanio: un de quei "magi randagi", re magi perduti e ritardatari, che si trovano nei racconti popolari antichi, fino al *Gaspard, Melchior et Balthazar* di Michel Tournier, che data cinque anni dopo il progetto di Pasolini, al 1980[12].

Il progetto estremo di Pasolini, poco prima di morire assassinato sull'idroscalo di Ostia nel novembre 1975, si apriva, secondo le parole di una lettera a Eduardo del 24 settembre, con la dichiarazione di un'idea da molto tempo inseguita:

> Caro Eduardo, eccoti finalmente *per iscritto* il film di cui ormai da anni ti parlo. In sostanza c'è tutto. Mancano i dialoghi, ancora provvisori, perché conto molto sulla tua collaborazione, anche magari improvvisata mentre giriamo. Epifanio lo affido completamente a te: aprioristicamente, per partito preso, per scelta. Epifanio sei tu. Il "tu" del sogno, apparentemente idealizzato, in effetti reale.

L'itinerario di Epifanio si svolge a partire da una vecchia città d'Europa, Napoli: una città plurima e stratificata che assomiglia al paesaggio di un *presepio*, come quello sognato da Luca Cupiello nel già citato *Natale in casa Cupiello*. Ma in questo viaggio la stella cometa non conduce alla nascita di Gesù a Betlemme, ma all'attraversamento

12 Per *Pornoteokolossal* e la lettera ad Eduardo: Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti et Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, II, pp. 2749-2759. Si veda ora anche *Pornothéo-Kolossal, suivi de Le Cinéma*, édité par Davide Luglio, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

di città diversamente perdute – a differenza di Napoli – e trasformate dal Moderno: Roma-Sodoma, Milano-Gomorre, Numanzia-Paris (in *état de siège*) e infine Ur, senza nome accoppiato, luogo estremo, extraeuropeo e terzomondista, dove resta come ultimo avamposto della civiltà occidentale un vecchio Hôtel desolato, che guarda verso il deserto:

> E quando arrivano al presepio, su cui la Stella si posa, tutto è finito. È passato tanto tempo! Forse anni! Eh, le guerre e i dopoguerra sono lunghi! Il Re è invecchiato, non si regge più in piedi; è malato, è povero; non ha più nulla, neanche la speranza.

Dieci anni dopo Eduardo morirà registrando le voci dei personaggi de *La tempesta*, diventando davvero un mago, nel senso alto della categoria: Prospero. "Li incantesime mieje songhe fernute", egli traduce l'attacco "*Now my charms are all o'erthrown*" che apre il celeberrimo congedo, che diventa anche il suo congedo, dal teatro e dalla vita. Abdicazione della magia e anche, per colui che pronuncia queste parole, che si appropria di esse traducendole nella propria lingua materna, abidicazione dal potere dell'illusione teatrale, però nel riaccostare la ribalta da magia ingenua ed infantile in cui aveva mosso i suoi primi passi sulla scena.

Qui si trova, in questa apparente infedeltà o libera manipolazione del testo, un vero atto d'amore per Shakespeare e, nel suo nome, si sigla una delle più memorabili uscite di scena della storia del teatro del XX secolo, dove il passato di una tradizione e il proprio ingresso in scena coincidono, come il vecchio e il bambino.

Age-Scarpelli-Monicelli, *L'armata Brancaleone. La sceneggiatura*, a cura di Fabrizio Franceschini, Livorno, Erasmo, 2016.

Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

[De Filippo, Eduardo,] *La tempesta* di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Torino, Einaudi, 1984.

De Simone, Roberto, *La gatta cenerentola*, Torino, Einaudi, 1977.

Lombardo, Agostino, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004.

Pasolini, Pier Paolo, *Per il cinema*, edité par Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, II, p. 2749-2759.

Per il "Re Lear". Giuseppe Verdi, Antonio Somma, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002

Pornothéo-Kolossal, suivi de Le Cinéma, a cura di Davide Luglio, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

Testori, Giovanni, *Opere*, Milano, Bompiani, III (1961-1977), a cura di Fulvio Panzeri, 2003.

—, *L'Hamblette*, a cura di Franco Quadri, testo in francese Jean-Paul Manganaro, Paris, Dramaturgie, 1994.

Vescovo, Piermario, *I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e "patrie temporali"*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, Napoli, ESI, 2009, pp. 125-141.

—, *Eduardo De Filippo, infatti, è un re mago (Presepi e voci di dentro)*, in *Eduardo, modelli, compagni di strada, successori*, a cura di Francesco Cotticelli, Napoli, CLEAN Edizioni, 2015, pp. 146-158.

—, *"Li incantesime mieje songhe fernute". L'ultimo nastro di Eduardo*, in *"Eduardo De Filippo tra testo e scena"*, Napoli, ESI, in corso di stampa, 2017.

NOTICE

Piermario Vescovo enseigne la littérature italienne et la littérature théâtrale à l'université Ca' Foscari de Venise. Ses recherches portent principalement sur la littérature dramatique (avec des éditions critiques de Calmo, Goldoni, Gozzi, Gallina, Nievo), sur la théorie théâtrale (*Entracte. Drammaturgia del tempo*, 2007 ; *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, 2015), sur les rapports entre littérature et peinture (*La virtù e il tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, 2012). Il est sécrétaire scientifique des Éditions nationales de Carlo Goldoni, Carlo Gozzi et Ippolito Nievo.

RÉSUMÉ

En étudiant les réécritures shakespeariennes de Giovanni Testori et d'Eduardo De Filippo, l'article s'efforce d'analyser le rapport de recréation – entre haine, amour et pastiche – que le théâtre italien de la fin du XX^e^ siècle entretient avec Shakespeare, en se focalisant sur la tradition dialectale et plurilingue qui a marqué de son empreinte l'histoire du théâtre italien.

MOTS CLEFS

Eduardo De Filippo, dialectes italiens, plurilinguisme, Giovanni Testori

ABSTRACT

By examining Giovanni Testori and Eduardo De Filippo's rewriting of Shakespeare, this article analyzes the treatment – a mixture of hatred, love and pastiche – of Shakespeare's work in Italian theater of the last part of the 20th century, in light of the vernacular and multilingual tradition that marks the history of the Italian stage.

KEYWORDS

Eduardo De Filippo, Italian dialects, plurilingualism, Giovanni Testori

ENTERRER SHAKESPEARE : L'ŒUVRE DE JAN DECORTE

Klaas Tindemans
Vrije Universiteit Brussel (VUB)
& Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound (RITCS)

ilson tiré ma peau de mesoss
pour en fair dé pti chapeau
pour mettre le dimanche
Jan Decorte, *Messieu, le fou & lenfan*, 1993

Jan Decorte est un metteur en scène belge néerlandophone, né en 1950. Depuis les années 1980 il est devenu l'icône d'un radicalisme formel, corporel et dramaturgique dans le théâtre flamand, l'icône donc de la « vague flamande » mythique[1]. C'est en 1980 qu'il manifeste pour la première fois son obsession pour la pulsion de mort dans l'œuvre de Shakespeare, avec sa mise en scène de *Cymbeline*, pièce rarement jouée, sur les mystères de l'amour et du pouvoir dans un paysage païen où une brutalité post-moderne se conjugue avec une profonde langueur : l'influence de Heiner Müller est évidente. Un an plus tard, en 1981, il réalise une mise en scène presque historique de *Hamletmaschine* de Müller (**fig. 1**), avec *Mauser* en guise de prologue. Rétrospectivement, cette production sert de prélude à un itinéraire shakespearien qu'il poursuivra presque sans interruption jusqu'à aujourd'hui. Sans les frivolités postmodernistes à la mode – les portraits de Marx, Lénine et Mao imprimés sur des serviettes de bain font peut-être exception –, ce *Hamletmaschine* est d'une noirceur radicale et porte la marque de la désillusion et du désespoir. De manière très significative, les changements de scène y sont tous matérialisés par la descente fort bruyante du rideau de sécurité[2]. La mise en scène que Decorte livre de *King Lear* en 1983, presque sans coupures et dans sa propre traduction très littérale, divise les critiques[3]. La rigidité textuelle va de pair cette fois avec une pléthore de trouvailles postmodernistes, dont

1 Karel Vanhaesebrouck « "L'exception flamande" : mythe ou réalité », *Theâtre/Public*, janvier-mars 2014, p. 6-10.
2 Johan Wambacq, « Wanhoop en weerzin, liefde en lust. Het theater van Jan Decorte », *Etcetera*, juin 2000, p. 36.
3 Johan Thielemans et Theo Van Rompay, « King Lear: Decortes obsessief gevecht met teksten. De nar waagt toch nog de waarheid te piepen / Een concrete King Lear. Die tintelende verwarring », *Etcetera*, juin 1983, p. 5-9.

certaines, comme la présence presque continuelle d'un aspirateur en fonctionnement sur la scène, hantent encore la mémoire de plusieurs spectateurs. D'une certaine façon, Jan Decorte laisse déjà deviner là ses sentiments d'amour et de haine vis-à-vis de William Shakespeare.



1. Jan Decorte, *Hamletmachine* (1982)

La fascination ambiguë prendra une tout autre forme dans la suite de sa carrière. Enterrer Shakespeare sous des monceaux d'extrapolations – métatexte contemporain avec *Hamletmaschine*, hypotexte historicisant avec *King Lear* – mènera Decorte dans une direction bien différente : celle de la haine absolue. La nature de cette haine doit toutefois être expliquée avec précaution.

DÉSOSSER SHAKESPEARE

Je m'efforcerai d'analyser, au moins en partie, le parcours shakespearien de Jan Decorte[4]. Il s'agit pour lui d'effacer, bien sûr, le *corpus* shakespearien, mais aussi

4 Tous les textes de Jan Decorte sont publiés sur internet : textes en néerlandais [http://www.bloet.be/archief/theaterteksten/] et textes d'autres auteurs, traduits en néerlandais par Jan Decorte et Sigrid Vinks ou textes de Jan Decorte traduits en anglais, allemand, suédois et français [http://www.bloet.be/archief/vertalingen/]. Les réécritures de Shakespeare sont considérées comme des textes

d'annihiler le corps du comédien, dans ses moments les plus forts, comme dans *Bloetwollefduivel*, son adaptation de *Macbeth* de 1994, où le cruel roi d'Écosse devient à la fois un jeune membre du *Interahamwe* rwandais, un *četnik* assiégeant Sarajevo et un Kurt Cobain suicidaire. Pourtant ces confrontations violentes et poétiques avec Shakespeare relèvent bien d'une dimension existentielle, tant pour Jan Decorte que pour sa femme, Sigrid Vinks. À partir de 1985, le couple ne se quittera plus sur scène, exhibant comme le récit sans cesse répété d'une solitude à deux, l'exploration d'une pulsion de mort que partagent un homme et une femme vieillissants, dans un monde en ruine.

Cet itinéraire shakespearien commence, pour Jan Decorte, avec une réécriture de *Woyzeck* de Georg Büchner, *In het moeras* (*Dans le marais*). En 1991, il écrit et joue *Meneer, de zot & tkint* (*Messieu, le fou & lenfan*). Cette réécriture extrémiste de *King Lear* deviendra le paradigme permettant d'analyser toutes les pièces « shakespeariennes » à venir. Decorte y met au point son langage « enfantin ». À cause de leur orthographe très spécifique, les pièces de Decorte – fondées sur Shakespeare, sur les Grecs anciens, ou encore sur Büchner, Anton Tchekhov et Bertolt Brecht – ne sont traduisibles que par Decorte et Vinks eux-mêmes. Jan Decorte a réécrit huit pièces de Shakespeare : *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, *Titus Andronicus*, *The Tempest*, *The Winter's Tale*, *Much ado about nothing* et *The Merchant of Venice*. Il insiste lui-même sur ce terme de *réécriture* et rejette l'idée d'adaptation : Decorte paraphrase et défie la théâtralité shakespearienne, il désosse le poète et il s'approprie sa moelle.

LE CONTEXTE THÉÂTRAL ET SOCIÉTAL DE SHAKESPEARE

Pour comprendre le défi fondamental à relever lorsqu'on entreprend de définir la démarche de Jan Decorte, il est nécessaire de rappeler quelques caractéristiques de la production dramatique de Shakespeare lui-même, car le contexte élisabéthain fournit des éléments qui aident à analyser cette réécriture radicalement contemporaine. Stephen Greenblatt a décrit les transformations sociétales dont témoignent les textes du début de la Modernité, comme une « circulation d'énergies sociales ». Cette notion de *social energy* renvoie aux négociations informelles, économiques, mais aussi symboliques[5], qui, dans une société, contribuent à transformer en artefacts culturels certaines idées reçues – sur la diversité des « races », sur la différence sexuelle ou sur la

originaux, et non comme des adaptations ou des traductions.

5 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 6-9.

hiérarchie des classes, par exemple. Dans la société élisabéthaine, le théâtre garantit la rationalité de l'ordre des choses : la construction dramatique garantit une « itérabilité[6] » des rapports sociaux, et déjoue l'impression de spontanéité et de chaos de ces rapports dans la réalité. Le théâtre de Shakespeare porte des discours qui, vus avec la distance historique qui est la nôtre, peuvent être qualifiés de quasi subversifs, notamment sur la religion (on y perçoit un athéisme tacite), sur la supériorité présumée de la race européenne ou encore sur l'instabilité des identités sexuelles. Les spectateurs se rendent parfaitement compte du fait que ce sont des machines qui font voler Ariel ou qui donnent une allure transparente au spectre du vieil Hamlet et cet aveu d'artificialité est précisément ce qui permet l'expérimentation intellectuelle, loin des rapports de force à l'œuvre dans la société. Si cette liberté existe effectivement, la notion d'autorité devient un enjeu. L'idée d'autorité est effectivement bien précaire dans ce XVII[e] siècle d'après la

Réforme, et particulièrement en Angleterre, où la royauté est obligée de se construire une nouvelle légitimité aussi bien politique que théologique. La scène shakespearienne imite, en prenant les plus grandes libertés, la théâtralité de la cour élisabéthaine et, de fait, en expose les contradictions intrinsèques. Ainsi, par exemple, le personnage d'Hamlet campe un prince mélancolique qui contredit par son comportement les conseils de sobriété dans le jeu qu'il donne aux comédiens. S'il révèle ainsi l'écart qui sépare la vérité psychologique de l'homme et sa vérité sociale ou sociétale, il évite, du même coup, de provoquer ouvertement l'autorité établie, tout en s'autorisant à développer sa propre ambition politique[7]. Un autre mécanisme mimétique, plus audacieux encore, est à l'œuvre dans le théâtre élisabéthain : l'imitation du discours judiciaire. Pour les protagonistes d'un débat judiciaire (avocats et autres) – une procédure qui, à cette époque, se sécularise, se rationalise et s'affranchit des préjugés religieux (la torture comme preuve en est un exemple) –, l'enjeu est toujours de créer un climat de suspicion à l'égard de la vérité et de tous ceux qui y prétendent. C'est précisément cette suspicion qui caractérise le dialogue dramatique et définit alors, pour le dire avec Austin[8], la performativité même de la confrontation théâtrale : toute première impression d'une apparition scénique – le spectre d'Hamlet, disons – invite à la suspicion, à la méfiance[9]. Retenir l'hypothèse de cette analogie entre le judiciaire et le théâtral permet également de révéler une caractéristique historique de ce théâtre :

6 Jacques Derrida, « Signature évènement contexte » dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 374-376.

7 Robert Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Repräsentation im elisabethanischen Theater*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1988, p. 245-248.

8 J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, 2[e] éd., Oxford/New York, Oxford UP, 1975, p. 117-118.

9 Lorna Hutson, *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford/New York, Oxford UP, 2007, p. 1-11.

le théâtre shakespearien se situe dans la zone de transition entre une culture orale et une culture littéraire. Même si cette zone intermédiaire ne nous invite pas à considérer le règne d'Élisabeth Ire comme une période d'anomie généralisée[10] ou de suspension temporaire de la formation (et donc de la lutte) des classes – pour se référer à un paradigme historico-matérialiste[11] –, il est clair que le statut du texte dramatique envisagé comme matériel scénique et aussi comme objet commercial autonome est précaire et problématique. Le texte imprimé, qui commence alors à devenir un produit de masse, ne vise pas à fixer de manière définitive un discours, mais révèle bien plutôt un changement profond dans la façon qu'a l'histoire de se percevoir elle-même[12]. En d'autres termes, les transformations engendrées par l'alphabétisation de la population – grâce à l'imprimerie ou, à notre époque, à la digitalisation – ne sont jamais que le résultat d'une logique technologique. Les technologies n'affectent les représentations sociales que dans la mesure où elles sont intégrées à la rhétorique culturelle générale, qui fait à son tour partie du discours hégémonique. Les rapports avec le passé, avec l'héritage, avec un canon littéraire, changent et font donc partie de la transformation générale des processus de production du sens. Dans le cas du théâtre élisabéthain, cela implique que l'autonomie relative du texte vis-à-vis de la performance – les deux pratiques, édition et théâtre, relevaient d'une économie différente – ait donné lieu à une pensée hiérarchisée des deux instances (textes et performance). La communauté politique a pris une forme spécifique dans la nation du XIXe siècle, sous l'influence de la distribution anonyme des textes imprimés, qui allait de pair avec une bureaucratisation accrue : la nation devient une communauté de textes partagés[13]. Au théâtre, l'autorité historique du texte va prendre le dessus par rapport à la performance, qui demeure précaire et éphémère.

ADAPTATION ET PERFORMANCE CHEZ JAN DECORTE

Ces évolutions historiques, et la dernière en particulier, pèsent de tout leur poids sur la manière dont on peut considérer la question de l'adaptation ou de la réécriture des pièces de Shakespeare. Le texte, celui de Shakespeare ou celui de Jan Decorte, fonctionne toujours comme matériau premier, comme base de toute analyse de la

10 Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*. Paris, PUF, 1965, p. 167-192.
11 Robert Weimann, *Shakespeare und die Macht der Mimesis*, *op. cit.*, p. 54-89.
12 W.B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge, Cambridge UP, 2003, p. 319
13 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, p. 47-65.

performance, même si l'analyste n'en a pas conscience. Le texte est le lieu de mémoire d'une interrogation historique du théâtre et du monde représenté sur scène. Si le statut du texte dans la culture élisabéthaine est beaucoup plus ambigu que dans la nôtre – âge digital ou pas –, et si l'on constate à quel point nous dépendons de la chose imprimée, la comparaison devient difficile. Surtout quand on se réfère à un *corpus* littéraire qui est le produit *a posteriori* de négociations sur la possibilité de représenter le pouvoir et la souveraineté, spécifiquement dans leurs excès physiques. Il faudrait donc, si possible, résister à la tentation de partir du texte publié pour commencer l'analyse de l'œuvre théâtrale de Jan Decorte et Sigrid Vinks. Mais cette résistance n'a peu que de sens, puisque Decorte lui-même suit la logique de la primauté et de l'antériorité du texte. Dans plusieurs interviews, il explique sa façon de travailler : il lit le texte original, Shakespeare dans le cas qui nous occupe, mais il ne s'arrête pas quand il a besoin

d'explications ou de commentaires, et il finit donc par ne comprendre qu'un tiers du texte. Puis il met Shakespeare de côté, et il commence à écrire. Pour *Niks of Niks* (*Much ado about nothing*) par exemple, Decorte raconte qu'il a travaillé pendant 40 heures sur son texte, qu'il qualifie de réécriture, une abstraction fondée sur sa propre mémoire de lecture[14]. Depuis plus de vingt ans, cette procédure n'a pas vraiment changé. Il en va de même pour la mise en scène : l'équipe passe au maximum deux heures par jour sur scène, puis elle se réunit et discute de la mise en scène et de toute autre chose. C'est durant cette période que s'opèrent les choix visuels, toujours minimalistes : un ameublement simple et rigide, un agrandissement ou une réduction du terrain de jeu, des costumes génériques. Une logique de mise en scène occidentale post-naturaliste, réduite à son essence. La question reste alors de savoir si cette simplicité implique aussi une dramaturgie – et surtout une signification – comparables. Qu'est-ce que cette réécriture et cette réinvention scénique de Shakespeare conservent de la représentation d'une société précaire qui était au cœur de l'œuvre de Shakespeare ? Autrement dit, comment Decorte, en « maltraitant » Shakespeare, met-il en scène à l'attention du public une impasse sociétale contemporaine ?

Il y a, dans l'œuvre shakespearienne de Decorte, une différence subtile entre le traitement des tragédies – *Titus Andronicus*, *Macbeth*, *Hamlet* et *King Lear* –, des *problem plays* (*The Tempest* et *The Winter's Tale*) et des comédies (*Much ado about nothing* et *The Merchant of Venice*). Dans les comédies, plus aucune trace de la poésie de Shakespeare : c'est Decorte lui-même, dans le rôle d'un maître de cérémonie pervers ou d'un magicien agnostique, qui maltraite la pièce, sa fable et son langage. Par ailleurs, le

14 Comme Jan Decorte l'explique dans une interview promotionnelle pour le Toneelhuis où il joue, en 2012, *Niks of Niks*.

travail de réécriture des tragédies témoigne d'une fascination beaucoup plus intense : Decorte donne au moins deux versions, radicalement différentes, des tragédies qu'il réécrit. On sent que l'enjeu est plus important : la guerre que Decorte mène contre la notion shakespearienne de représentation, contre une l'idée de la subjectivité comme compromis social, est plus virulente. Les attentes des spectateurs sont effectivement fortes, qui voudraient voir s'inscrire ces réécritures dans une tradition qui a de toute éternité contribué à faire de Shakespeare et de ses personnages, selon le mot de Jan Kott, nos « contemporains[15] » : bourgeois, romantiques, révolutionnaires, existentialistes.



2. Jan Decorte, *Wintervögelchen* (2008)

Le simple fait d'être obligé de traduire Shakespeare dans une culture qui n'est pas anglo-saxonne comme la nôtre rend incontournable la question du statut du texte et sa contemporanéité. Decorte y répond d'une façon extrémiste. Prenons l'exemple de *Cannibali!*, sa version de *The Tempest*. La figure de Prospero disparaît, non sans amertume, derrière la rivalité joyeuse entre Ariel et « Canibal » – Decorte préfère l'explicite à l'anagramme de Shakespeare (Caliban) – et interroge directement le relativisme culturel de Montaigne. Les deux esprits, l'ange et l'enfant de la sorcière, organisent une intrigue érotique, un rituel de défloration décomplexé. Les deux actrices

15 Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 2006.

sont nues, Ariel couvert de miel, Canibal couvert de chocolat. Si *The Tempest* tente de réinventer un certain paradis où s'épanouirait une société humaniste idéale, *Cannibali!* en revanche, évite tout idéalisme social. Les rencontres amoureuses qui résultent de ce pseudo-conte de fées continuent à être, de manière flagrante, des mariages arrangés, et la mélancolie de Prospero – la mélancolie de Jan Decorte, en fait –, dont la présence est insistante, hante le plateau. Dans *Wintervögelchen* (**fig. 2**), d'après *The Winter's Tale*, c'est la vision d'un monde organisé comme intrigue anti-humaniste, que seule la force de l'érotisme vient adoucir, qui est proposée de manière encore plus explicite. L'histoire se déroule dans une petite boîte en bois naturel, tandis que Decorte, dans le rôle très shakespearien du chanteur et du Temps, dirige la narration en y ajoutant quelques phrases poétiques, librement inspirées par Hölderlin. Les personnages sont réduits aux pancartes qu'ils portent autour du cou. Mais tout le monde s'amuse bien, très bien même, dans cet univers dansant, sous l'œil d'un vieillard souriant à la générosité feinte. *Niks of Niks* (**fig. 3**), la réécriture de *Much ado about nothing*, ne tente plus de dissimuler cette idée presque pornographique de la condition humaine. La réalité sociale est réduite à une agence de rencontres, avec Decorte comme *webmaster* du site, affublé du nom de Fafoulio qui laisse deviner un avatar grotesque du clown shakespearien. Toutefois, *Shylock* (**fig. 4**) – c'est le juif qui est le personnage-titre ici, pas le Marchand de Venise – fait exception. Tandis que Decorte fait une large part à la



3. Jan Decorte, *Niks of niks* (2012)

comédie matrimoniale, notamment avec l'histoire des trois petites boîtes, fatales pour la plupart des prétendants de Portia, le ton change brusquement dans la scène finale. Sigrid Vinks récite des bribes du fameux plaidoyer pour la tolérance de Shylock, mais comme Decorte/Shylock n'a plus la force de parler, il s'enferme dans un mutisme sans perspective.



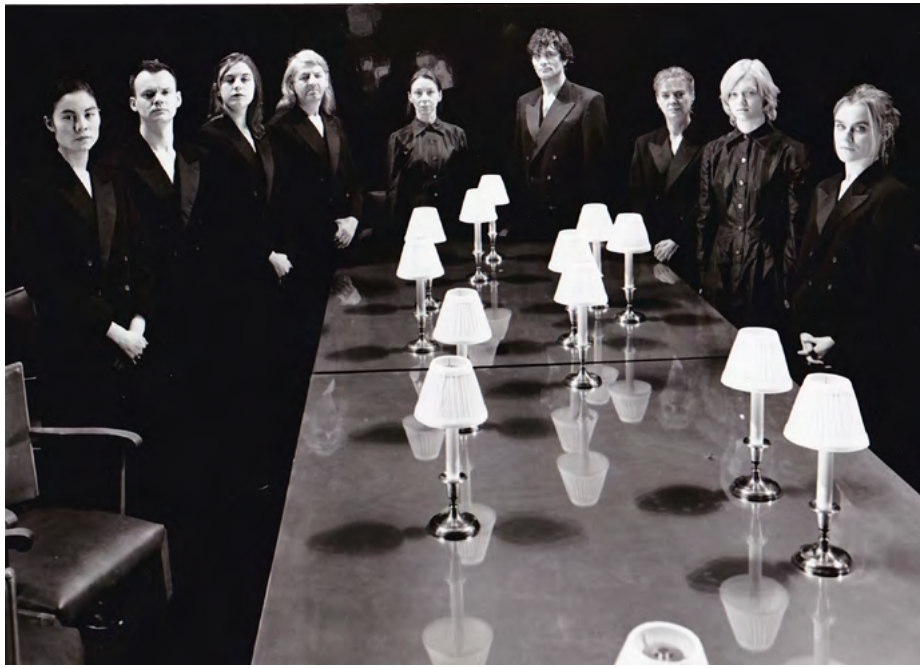
4. Jan Decorte, *Shylock* (2013)

Si le traitement des comédies et des *problem plays* représente, dans un certain sens, le nihilisme beckettien que Jan Kott suggère pour mettre en avant la contemporanéité de Shakespeare, la mélancolie cynique et l'érotisme naïf – combinaison tout de même remarquable – suggèrent que le monde élisabéthain, comme *locus* d'une crise de la représentation, n'intéresse plus vraiment Jan Decorte. Dans ses pièces, il se met littéralement à l'écart, avec ses longs cheveux gris, sa robe, et ses pieds nus. Si le jeu se fait toujours « face public » et suggère une sorte d'ouverture à l'autre, le monde imaginaire de Decorte reste clos, et relève d'un pessimisme avéré en dépit de la gaieté qui règne sur scène. Cette présence sur scène ne fait pas non plus signe vers la crise de la représentation de la société contemporaine, à moins d'y voir une métonymie de cette crise.

Toutefois, cet enfermement, cette prise de distance par rapport à « l'énergie sociale » dont il est question avec Greenblatt, prennent une tout autre forme dans les versions multiples des tragédies que produit Decorte. Avec *Hamlet*, Decorte se bat



5. Jan Decorte, *In het kasteel* (1985)



6. Jan Decorte, *Amlett* (2001)

depuis son *Hamletmaschine*. Il en livre la version la plus dépouillée avec *In het kasteel* (*Dans le château*) (**fig. 5**), créé en 1985, où le silence règne dans une caserne militaire transformée en théâtre. Une table de billard domine la scène. Dans l'action dramatique – s'il y en a une –, ce sont les comédiens invités qui reçoivent le maximum d'attention : la performance s'ouvre sur une série de conseils aux acteurs ; des clowns conjugent les figures de Horatio, de Rosencrantz et de Guildenstern, méconnaissables, tandis que Decorte/Hamlet lui-même joue l'enfant gâté. En 2001, seize ans plus tard, alors qu'il est metteur en scène en résidence au Toneelhuis, le théâtre de la ville d'Anvers, Decorte relit *Hamlet* à la lumière d'*Amlett* (**fig. 6**) et le titre suggère qu'il revisite également la source de Saxo Grammaticus. À cette époque, le langage de Decorte est déjà devenu prévisible : orthographe et énonciation spécifiques, style enfantin, penchant avéré pour les expressions sanglantes et érotiques. Les acteurs, tous en smoking autour d'une table gigantesque, jouent une intrigue différente. Horatio prend beaucoup plus d'initiatives que dans l'original de Shakespeare : il devient le complice d'Hamlet, sans révéler ses plans personnels. Ophélia, danseuse, se déshabille dans ses scènes cruciales – amoureuses ou suicidaires – et incarne à elle seule toute la troupe des comédiens invités. Le personnage-titre, c'est encore Decorte lui-même, un quinquagénaire triste dans l'univers de la jeunesse dorée. L'affiche met en exergue la



7. Jan Decorte, *Amlett* (affiche)

phrase trop célèbre : « *Tis of tisni daddist* » (**fig. 7**), et le monologue se poursuit et se conclut de cette manière : « *slape drome sterreve wadde gedacht vanniks komt niks tizal* » (« C'est ou c'est pas c'est ça dormir rêver mourir quelle idée de rien ne vient rien c'est tout »). Rien de plus. Hamlet demande alors à Ophélie de danser nue, en une scène qui une fois de plus rassemble le vieillard et la nymphe blonde dans une esthétique voyeuriste caractéristique de toutes les productions de cette période.

LE SANG DE SHAKESPEARE

Toutefois le cœur de cette relation d'amour et de haine avec Shakespeare ne se dévoile vraiment que dans les versions qu'il livre de *Titus Andronicus* et, surtout, de *Macbeth* et de *King Lear*. En 1984, il crée *Anatomie*, à partir de bribes du texte de *Titus Andronicus*.

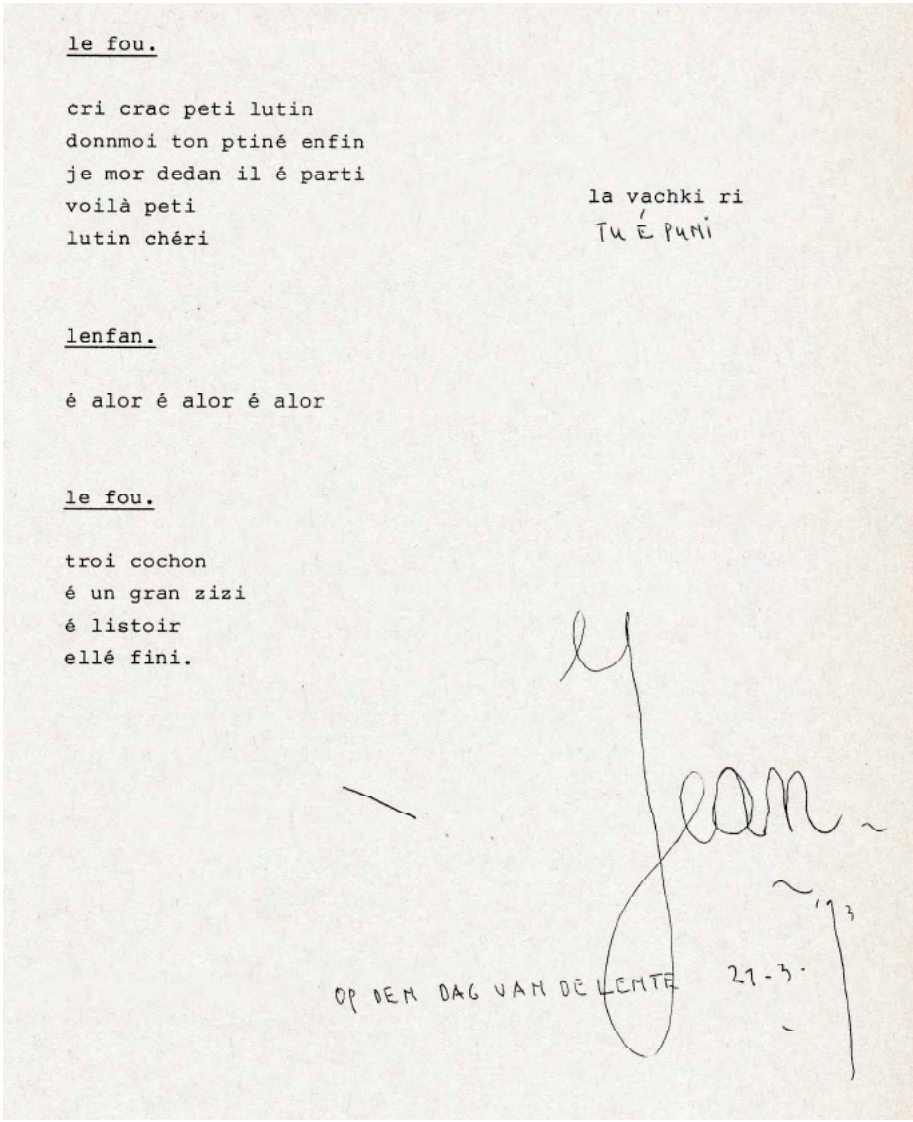
Les critiques avouent qu'ils ne se souviennent que d'une tirade d'une violence extrême, imitée de Heiner Müller, dénuée de pertinence idéologique et empreinte d'une sorte de romantisme noir. Mais *Titusandonderonikustmijnklote* – dont la traduction approximative serait : « Titusantonnerresucemescouilles » – est d'une violence scénique implacable. Cette version tourne autour la figure d'Aaron, ici appelé « *de kwaai* », « le méchant », lequel manipule deux autres figures, Letitia – une sorte de double de Lavinia – et Titus. La violence se loge là encore dans les mots qui suggèrent que, hors-scène, des gens se détruisent avec une barbarie indicible. Les comédiens vocifèrent le récit de ces violences dans des hurlements hystériques. La cruauté est plus grande encore, si possible, dans les versions de *Macbeth*. En 1987, Decorte et Vinks organisent une *Macbeth Party*, dans une maison délabrée : des citations extraites du texte de la pièce sont placardées sur les murs, peintes en lettres d'or ; on entend les chansons de Dolly Parton sur un pick-up, tandis que des bouteilles de bière tiède sont distribuées.

En 1994, toutefois, cette ironie grinçante ne fonctionne plus pour Decorte. *Bloetwollefduivel* (*Sangloupdiable*) prend encore une fois pour point de départ une conversation entre un enfant et une femme. L'enfant – effectivement jouée par une petite fille de 9 ans – est le témoin tout sauf innocent d'une sorte d'ouragan scénique où se conjuguent, sans interruption, ambitions démesurées, amour moribond, et discours scatologique et sanglant. En effet, les deux personnages se livrent à un sabbat de sorcières pendant toute la performance, avec pour seules interruptions les hurlements insupportables et agressifs d'un troisième personnage : le « sangloup ». Decorte apparaît, la tête emballée dans du papier kraft, masque qu'il n'enlève pas lors des applaudissements, timides, à la fin du spectacle. C'est là que Decorte donne véritablement toute sa force à la haine de Shakespeare qui l'habite : dans cette amputation radicale, qui frôle l'éradication, d'une fable qui essaie déjà en soi de

représenter la violence intrinsèque du pouvoir, même légitime. Toute ambition, sans exception, est meurtrière et autodestructrice. On est fin 1994, pendant le siège de Sarajevo, juste après le génocide rwandais, juste après le suicide de Kurt Cobain. Le « sangloup » s'effondre pendant qu'on entend *Lithium*, la chanson la plus psychotique de Nirvana. Jan Decorte est à ce moment-là, et depuis 1991, membre de la Chambre des représentants, le Parlement de la Belgique, où il a été élu en 1991 sur une liste libertaire et siège comme indépendant. Mais la représentation théâtrale du pouvoir dans *Bloetwollefduivel* n'a plus du tout l'ironie « post-politique » qu'elle a sur la scène de l'hémicycle : bien au contraire, elle en est la négation. Elle n'est même pas antipolitique. Tout au plus exprime-t-elle, dans un geste d'impuissance totale et absolue, une pulsion inconsciente et indicible que l'on devine chez tout politicien. Il n'existe pas de photos de *Bloetwollefduivel*, comme s'il n'était pas souhaitable d'avoir des témoins de ce massacre émotionnel, de cette haine rouge foncé. En effet, *Bloetwollefduivel* magnifie l'anarchie de ce microcosme (in)humain, dans une performance qui élabore un hypotexte déjà violent en un déluge de cris. C'est une dynamique qui s'inscrit à rebours de l'idée de circulation sociale développée par Greenblatt, et qui suggère justement que le théâtre élisabéthain domptait et structurait l'anarchie et l'anomie de son époque.

Enfin, abordons une autre œuvre phare du répertoire de Jan Decorte où s'exprime de manière flagrante la haine de Shakespeare : il s'agit de la réécriture de *King Lear* que Decorte intitule *Meneer, de zot & tkint* (*Messieu, le fou & lenfan*), et qu'il crée en 1991. C'est là le seul texte qu'il a « officiellement » traduit en français. La pièce s'organise à nouveau autour d'une scène de ménage insolite interrompue par l'arrivée d'un homme à la fois dangereux et séduisant, dont on sent bien qu'il incarne la perte totale (perte de prestige, de ses moyens d'existence). Le fou et l'enfant – une vague réminiscence de Cordelia – avec leurs langages et leur humour indigent et amer, construisent un paysage apocalyptique. Tandis que le roi viole sa fille, ou celle qu'il tient pour sa fille, le fou continue à raconter les histoires atroces et l'enfant continue à écouter avec enthousiasme (« é alor é alor é alor ») (**fig. 8**).

Les réécritures shakespeariennes de Jan Decorte expriment certes une haine de Shakespeare, mais surtout s'efforcent de représenter la haine comme condition de l'existence humaine. Si, dans l'œuvre de Shakespeare, cette haine ne pouvait trouver à s'exprimer que par le détour de l'intrigue politique ou amoureuse, Decorte s'en empare frontalement, avec sa *persona* de magicien, de chanteur ou de pervers pur et dur. Dans une société où toute image du mal, de la violence et de la haine est digitalisée afin d'effacer le moindre risque de contamination corporelle, Decorte donne à entendre un récit et surtout donne à voir des corps qui, pour faibles et hésitants qu'ils soient,



8. Jan Decorte, *Messieu le fou & lenfan* (fragment) (2008)

témoignent, par leur présence même, d'une résistance déterminée à l'hégémonie de la technologie et à la « récupération » qu'elle exerce[16].

16 Depuis la rédaction de cet article, Jan Decorte a créé une nouvelle pièce shakespearienne, fondée sur *Othello* : *Ne Swarte* (*Un Noir*).

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, 2e éd., Oxford/New York, Oxford UP, 1975.

Decorte, Jan, *In het kasteel*, 1985.

—, *Messieu, le fou & lenfan*, 1991/1993.

—, *Titus Andonderonikustmijnklote*, 1993.

—, *Bloetwollefduivel*, 1994.

—, *Amlett*, 2001.

—, *Cannibali!*, 2003.

—, *Wintervögelchen*, 2008.

—, *Niks of Niks*, 2012.

—, *Shylock*, 2013.

Derrida, Jacques, « Signature évènement contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 365-383.

Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.

Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1988.

Hutson, Lorna, *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford/New York, Oxford UP, 2007.

Kott, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 2006.

Thielemans, Johan, Van Rompay, Theo, « King Lear: Decortes obsessief gevecht met teksten. De nar waagt toch nog de waarheid te piepen / Een concrete King Lear. Die tintelende verwarring », *Etcetera*, juin 1983, p. 5-9.

Vanhaesebrouck, Karel, « "L'exception flamande" : mythe ou réalité », *Théâtre/Public*, janvier-mars 2014, p. 6-10.

Wambacq, Johan, « Wanhoop en weerzin, liefde en lust. Het theater van Jan Decorte » *Etcetera*, juin 2000, p. 35-45.

Weimann, Robert, *Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Repräsentation im elisabethanischen Theater*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1988.

Worthen, W.B, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.

NOTICE

Klaas Tindemans est docteur en Droit (1996, KU Leuven) et il travaille comme chargé de cours et chercheur au RITCS School of Arts (arts audiovisuels et dramatiques) à Bruxelles, où il assure aussi la coordination du programme de recherche. Il enseigne également à la Vrije Universiteit Brussel (VUB) et au Conservatoire de Bruxelles. Il est aussi actif comme dramaturge avec le collectif d'acteurs anversois De Roovers, avec BRONKS (théâtre jeune public à Bruxelles) et avec les metteurs en scène Ivo van Hove, Lies Pauwels, Chokri ben Chikha, Anne Teresa De Keersmaeker et Piet Arfeuille. Il a écrit et mis en scène deux pièces de théâtre : *Bulger* (2006) et *Sleutelveld* (2009). Pour *Bulger*, il a obtenu le « Förderpreis für neue Dramatik » au Theatertreffen à Berlin (2008). Ses travaux portent sur le théâtre (documentaire) et sur la théorie politique et juridique.

RÉSUMÉ

Jan Decorte (1950-) est un metteur en scène belge néerlandophone. Depuis les années 1980, il est l'icône d'un radicalisme formel, corporel et dramaturgique dans le théâtre flamand, et la figure de proue de la « vague flamande ». Dans *Messieu, le fou & lenfan*, sa seconde variation sur le thème du roi Lear (1990), il introduit des procédés dramatiques qui marqueront toutes ses adaptations, dont plus de la moitié sont des réécritures radicales des pièces de Shakespeare : *Hamlet* (deux versions), *Macbeth* (deux versions), *Titus Andronicus*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*, *Much ado about nothing*, *The Merchant of Venice*. Jan Decorte joue dans tous ses spectacles, en compagnie de sa femme, Sigrid Vinks. Ses réécritures procèdent à un dépouillement systématique du texte shakespearien. Le rapport de Decorte avec le texte de Shakespeare est le résultat à la fois d'une érudition considérable et d'une intuition naïve. Il s'agit d'une confrontation, théâtrale et violente avec le poète historique : Decorte désosse Shakespeare et s'approprie sa moelle.

MOTS CLÉS

Jan Decorte, pulsion de mort, William Shakespeare, théâtre flamand, théâtre post-moderne, Sigrid Vinks

ABSTRACT

Jan Decorte (1950-) is a Belgian, Dutch-speaking theatre director. Since the 1980s, he has become the icon of a formal, physical and dramaturgical radicalism in Flemish theatre, and the figurehead of the mythical "Flemish Wave". In *Meneer, de zot en het kind* (*Gentleman, Fool and Child*), written in 1990, his second variation on the theme of King Lear, Decorte introduces techniques and dramatic devices that will characterize all his rewritings and adaptations, half of which are radical rewritings of Shakespeare's plays: *Hamlet* (two versions), *Macbeth* (two versions), *Titus Andronicus*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*, *Much ado about nothing*, *The Merchant of Venice*. Jan Decorte rewrites and directs all his plays, he plays the leading roles, along with his wife, Sigrid Vinks. His rewritings are radical prunings of the Shakespearean text. His relationship with Shakespeare's text is ambiguous, to say the least, his adaptations being the result of serious learning and naïve intuition. Decorte's Shakespeare productions are the result of a violent confrontation with the historical poet: they are an attempt to remove the flesh and dig out the marrow of the Shakespearean matrix.

KEYWORDS

Death drive, Jan Decorte, Flemish theatre, Post-modern theatre, William Shakespeare, Sigrid Vinks

QUAND SHAKESPEARE FAIT SCANDALE : AU DIABLE, LA FIN D'*OTHELLO* !

Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin
GRIC, université Le Havre Normandie
& IRCL, université Paul-Valéry Montpellier 3/CNRS

« Ivre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé » : tel était le titre à sensation qui présentait, dans le *Télé 7 Jours* du 20-26 janvier 1962, la fin d'*Othello* réalisé par Claude Barma pour la télévision. Ce gros titre qui, incidemment, coupe court à tout suspense est le symptôme d'un télescopage entre acteurs et personnages, entre fiction et « réalité ». Daniel Sorano est, en effet, l'acteur qui joue Othello et Francine Bergé incarne Desdémone. De ce titre, on peut déduire que la notoriété des acteurs prévalait sur les noms des personnages shakespeariens et que le rédacteur de l'article pensait attirer davantage de téléspectateurs en citant des comédiens de proximité, célèbres à cette époque. Ce gros titre souligne qu'*Othello* est une histoire à scandale, ce qui est le cas, dans tous les sens du terme : Iago y est le scandale incarné, le *scandalum*, c'est-à-dire « la pierre d'achoppement », celui qui fait « tomber dans le mal », mais aussi le *diabolos*, celui qui hait et qui diffame et celui qui crée « l'esclandre » par voie de calomnie (*slander*, étymologiquement lié au terme *esclandre*), autres sens attachés au terme *scandale*[1], dans une œuvre qui suscite l'indignation à la fois sur scène et hors scène. Cette fin, qui met en scène un homme noir assassinant une femme blanche, affecte profondément l'auditoire, qui a l'impression d'assister à un événement « réel » : selon Lois Potter, le public se sent « moins spectateur […] que badaud devant un accident de la route[2] ». Dans son ouvrage sur *Othello* en représentation, Potter fait état de plusieurs anecdotes où des spectateurs outrés et écœurés interpellent les acteurs ou choisissent de monter sur scène pour interrompre l'action fatale. Les acteurs eux-mêmes n'ont pas échappé à ce brouillage entre la vie et l'art. Des histoires circulent sur des Othello qui auraient bel et bien menacé ou tué leur Desdémone. Lois Potter mentionne les rumeurs persistantes qui ont accompagné la production d'Ira

1 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993, *s.v.* « Scandale ».
2 Lois Potter, *Othello*, Manchester, Manchester UP, 2002, p. 1. « *Those who call* Othello *the most theatrically successful of Shakespeare's plays do not always mean it as a compliment. In almost any competent production the final scene will affect the audience deeply, but it may also make them feel less like spectators at an ancient art form than like bystanders at a traffic accident* ».

Aldridge à la fin des années 1850 et l'opéra de Rossini dans lequel la Malibran incarnait Desdémone dans les années 1830, exemples qui suggèrent que l'identification entre l'acteur et le rôle a parfois été si grande qu'il en est devenu difficile de distinguer fiction et réalité[3]. Cette contribution se propose d'étudier comment les réécritures shakespeariennes se sont approprié ce scandale théâtral pour le traiter de manière transfictionnelle avec distance et humour, jusqu'à rejeter la fin d'*Othello*. Le court métrage italien *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (*Les nuages, c'est quoi ?*, Pier Paolo Pasolini, 1967) et la vidéo « Sassy Gay Friend : Othello » postée sur YouTube en 2010, en dépit de leurs contextes et de leurs projets esthétiques différents, se rejoignent pour poser une question essentielle : les représentations filmiques et théâtrales d'*Othello* qui respectent la fin écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme et du sexisme ? Faut-il, en d'autres termes, changer la fin de la pièce pour dénoncer des préjugés mortifères ?

L'annonce de 1962, « Ivre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé », contient en creux une lecture d'*Othello* comme tragédie domestique et transforme la pièce en fait divers. Cette formulation révèle la nature de l'objet télévisuel de l'époque. Le téléfilm de Barma fait, en effet, partie de ces films hybrides appelés des « dramatiques » : seul le début du film est enregistré, le réalisateur ayant ensuite fait le choix du direct[4]. Le meurtre de Desdémone aurait donc bien lieu ce mardi 23 janvier 1962 au soir. Dans cette France des années 1960, alors en pleine guerre d'Algérie, Daniel Sorano joue Othello[5] en se fondant sur son expérience personnelle. Fils d'un immigré algérien, Sorano était appelé « nègre » dans sa jeunesse, terme qui vient remplacer « *Moor* » dans la traduction choisie par le téléfilm. Dans un entretien, Sorano s'était totalement identifié au rôle – « Oui, c'est vrai, je suis Othello[6] » – avant de mourir tragiquement, comme son personnage, quelques mois après le tournage. En outre, des films comme *Stage Beauty* (Richard Eyre, 2004) ou *A Double Life* (George Cukor, 1947) jouent précisément avec l'idée de reflet entre la vie et la scène. Ils intègrent des scènes d'*Othello* qui entrent en résonance avec leur intrigue principale. À travers la menace qu'un meurtre représenté sur scène puisse avoir lieu dans la vraie vie, ces films

3 *Ibid.*

4 À propos des « dramatiques », voir Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

5 Voir Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « "O monstrous": Claude Barma's French 1962 TV *Othello* », dans Patricia Dorval et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen in Francophonia*, Montpellier, Université Montpellier III, Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et les Lumières (IRCL), 2014.

6 Voir *Télérama*, 21-27 janvier 1962, p. 17.

dits « en miroir[7] » négocient avec l'autorité culturelle du théâtre[8]. Le cinéma révèle son désir de réalisme – puisque l'acteur se trouve effacé derrière le rôle – et, dans le même temps, en vient à diaboliser le théâtre, le pointant du doigt comme une source de pathologie. Les films montrent, en effet, que le personnage finit par se jouer de l'acteur et l'entraîne dans l'excès et la folie.

CE PAR QUOI LE SCANDALE ARRIVE…

Le rôle d'Othello porte le poids d'une longue histoire de discrimination et de racisme, d'années de lutte pour que les acteurs noirs puissent bénéficier des mêmes opportunités que les acteurs blancs. Le fait même de dire que les acteurs noirs seraient des choix « naturels » pour le rôle est à double tranchant, puisqu'on nie alors leur intelligence artistique : c'est comme s'ils n'avaient pas besoin de savoir jouer[9]. En tant que séducteur et meurtrier d'une femme blanche, Othello incarne ce qu'Arthur Little appelle une vérité iconographique, qui affiche les peurs raciales et sexuelles de la société dominante blanche[10]. Selon Celia Daileader, le mythe de la rapacité sexuelle attribuée à l'homme noir et les dangers d'une « pollution » raciale étaient utilisés pour contrôler les femmes blanches (en soulevant le spectre de l'impureté sexuelle et raciale[11]), mais aussi pour exorciser la culpabilité du maître esclavagiste, qui violait les esclaves femmes, et sa crainte d'engendrer des enfants interraciaux[12]. Confier le rôle à un acteur noir peut ainsi prolonger des pratiques culturelles où l'homme noir est étiqueté comme le méchant meurtrier, où la femme blanche est sommée d'avoir peur d'un amant de couleur et où la culpabilité de l'esclavagiste peut rester dans le non-dit. Hugh Quarshie, acteur de la Royal Shakespeare Company, avait déclaré en 1999 qu'Othello serait peut-être le seul rôle classique qu'un acteur noir ne devrait pas jouer[13]. En 2015, Quarshie a fini par jouer le rôle pour la Royal Shakespeare Company sous la direction de Iqbal Khan, mais aux côtés d'un Iago joué par un acteur noir également (Lucian Msamati).

7 Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, p. 209.
8 Douglas M. Lanier, « Murdering *Othello* », dans Deborah Cartmell (dir.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 198-215.
9 Voir Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, BFI/Macmillan, 1987, p. 124.
10 Arthur L. Little, *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, Stanford UP, 2000, p. 148.
11 Celia R. Daileader, *Racism, Misogyny, and the Othello Myth: Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 10.
12 *Ibid.*, p. 8-9.
13 Voir Hugh Quarshie, « Second Thoughts About Othello », *International Shakespeare Association Occasional Papers*, n° 7, 1999, p. 1-25.

Si un acteur noir est maintenant requis pour le rôle, en vertu non seulement du réalisme cinématographique, mais des politiques culturelles, les films anglophones comme *Othello* d'Oliver Parker (1995), *'O'* de Tim Blake Nelson (2001) et la version de Geoffrey Sax pour la télévision britannique (2001) soulèvent la question de la couleur de peau et reproduisent un schéma de victimisation raciale à travers un regard anglo-américain. Or, dans le cinéma non anglophone, la tendance est à la dé-racialisation de la pièce. *Huapango* d'Iván Lipkies (Mexique, 2003) et *Omkara* de Vishal Bhardwaj (Inde, 2006) révèlent la manière dont les castes et classes sociales sont construites ; dans le film *Othello: The Tragedy of the Moor* de Zaid Shaikh (Canada, 2008), c'est la question religieuse qui est au premier plan. Hors de la sphère anglophone, on adapte ainsi *Othello* en se détournant des enjeux raciaux pour parler d'autres formes identitaires. Douglas Lanier en vient à se demander si la pièce n'est pas en train de devenir une histoire « post-raciale[14] ». Les adaptations mexicaines ou indiennes résistent à l'appropriation anglo-américaine de Shakespeare et présentent ce dernier comme un auteur globalisé. Ce changement est ambivalent. On peut le saluer comme un signe de progrès et de tolérance dans une période que l'on pourrait qualifier de « post-Obama », mais on peut aussi le lire, de manière plus inquiétante, comme un effacement des problèmes raciaux – comme si la pièce ne portait plus que sur les différences en général. Cette tendance mondiale est notamment porteuse d'une ironie certaine puisque c'est au moment même où le rôle d'Othello est réservé aux acteurs noirs qu'il leur échappe à nouveau[15].

La fragmentation d'*Othello*, ainsi que sa dissémination dans des vidéos sur YouTube, est partie prenante de ces réflexions sur la (dé)construction de la « race[16] ». Du très populaire « Othello rap » interprété par la Reduced Shakespeare Company à la vidéo « Othello Lego Movie » où Othello est représenté sous les traits de Dark Vador, en passant par le court-métrage en noir et blanc *Othello Blacking up* (2011), le net se trouve pris aussi dans le filet d'Iago et ne peut éviter les questions raciales soulevées par la pièce. Les adaptations et appropriations de la pièce à l'écran révèlent qu'au-delà de la diversité et de l'hybridité des objets filmiques et des modes de médiatisation, nous demeurons, tant individuellement que collectivement, les prisonniers d'une

14 Douglas M. Lanier, « Post-racial Othello », conférence Lindberg de 2010, mise en ligne en 2012.
15 *Ibid.*
16 Ayanna Thompson, « Unmooring the Moor, Researching and Teaching », *Shakespeare Quarterly*, n°61/3, 2010, p. 337-356 ; Stephen O'Neill, *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014, p. 139.

perspective raciale[17]. Il est possible, à la manière de Roderigo, de dire « Chut ! » (*Tush!*) à la vision de Iago, mais ce dernier reste le maître du jeu d'*Othello*. Les représentations qui respectent la fin écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme, du sexisme et d'un supposé masochisme féminin ? Peuvent-elles dénoncer ces préjugés funestes ? Est-il possible de ne pas tomber dans les filets d'Iago quand on montre un homme noir qui finit par tuer son épouse blanche ?

POUR EN FINIR AVEC LA FIN D'*OTHELLO*

Sur le site du *Guardian* du 3 octobre 2015, un dessin humoristique de Tom Gauld a imaginé un générateur d'adaptations shakespeariennes. L'une des options propose de changer la fin de la pièce (« *with a new ending* »). Or, cette option n'a été que rarement utilisée par les artistes. Même les réécritures pour enfants que sont *Tales from Shakespeare* de Charles et Mary Lamb et les *Animated Tales* scénarisés par Leon Garfield n'offrent aucune échappatoire au destin tragique de Desdémone : cette dernière meurt étouffée par son mari[18]. Mais quelques versions d'*Othello* ont choisi d'éviter les filets de Iago en changeant le cours de l'intrigue. L'inconfort suscité par l'acte meurtrier s'est manifesté dans des traductions alternatives en France et en Allemagne, qui ont proposé une fin heureuse. L'article de *Télé 7 Jours* consacré au téléfilm de Barma en 1962 rappelait la tradition française qui consistait à édulcorer la pièce :

> Lorsque, le 26 novembre 1792, Jean-François Ducis présente pour la première fois au public français *Othello ou le More de Venise*, une pièce écrite près de deux siècles auparavant par William Shakespeare, il a très peur. Et il a raison. Le goût des amateurs de théâtre est alors à Marivaux ou Beaumarchais, aux répliques piquantes, aux sentiments élégants, aux délicates « moralités » en dentelle. Ducis sait fort bien que le public ne supportera pas la brutalité des personnages imaginés par celui que nous considérons, aujourd'hui, comme le plus grand génie dramatique de tous les temps. Passe encore

17 À ce sujet, voir Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « Introduction: Ensnared in *Othello* on screen », dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen:* Othello, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 1-23.

18 Voir la réécriture de Charles et Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*, London, Thomas Hodgkins, 1807 : « *Desdemona was awakened with his kisses, and she looked upon Othello, and she saw him gnaw his under lip, and roll his eyes, and she knew he was always fatal when he looked so: and he bade her prepare for death, and to say her prayers, for he would not kill her soul. And this innocent wife, as she lay at his mercy, begged for compassion, and to know her fault, and then he named Cassio, and the handkerchief which (he said) she had given him; and as the guiltless lady was proceeding to clear herself he suddenly would hear no more, but covering her up in the bed-clothes, stifled her till she died* ». Voir aussi la fin d'*Othello* dans la série *Animated Tales*.

qu'Othello ait la peau noire et qu'il commande cependant les troupes de la République de Venise, passe encore, même qu'il tue […], mais comment expliquer la noirceur de cet affreux Iago […] ? Le bon Ducis prend donc soin de présenter une version d'*Othello* très « édulcorée » […]. Ce n'est pas l'adaptation de Ducis qui vous sera présentée ce soir à la TV, mais la traduction de George Neveux qui s'efforce avec bonheur de traduire le plus fidèlement possible en français moderne l'esprit de Shakespeare[19].

En effet, Jean-François Ducis proposait bien deux versions de la fin d'*Othello*, une version tragique où Othello poignarde Desdémone et une version heureuse destinée à ne pas choquer les spectateurs français. Il commente longuement cette proposition de fin alternative dans son avertissement au lecteur :

J'ai maintenant à parler de mon dénouement. Jamais impression ne fut plus terrible. Toute l'assemblée se leva à la fois, et ne poussa qu'un cri. Plusieurs femmes s'évanouirent. On eût dit que le poignard dont Othello venoit de frapper son amante, étoit entré dans tous les cœurs. Mais aux applaudissemens que l'on continuoit de donner à l'ouvrage, se mêloient des improbations, des murmures, et enfin même une espèce de soulèvement. Je crus un moment que la toile alloit se baisser. […]

Cependant, quoique le public ait le droit, sous tous les climats, de tracer aux auteurs les limites de la terreur et de la pitié, ces limites pourtant sont plus ou moins reculées selon le caractère des différentes nations. Mon dénouement a eu de la peine à passer à Paris ; et à Londres, les Anglais soutiennent très-bien celui de Shakespeare. Ce n'est point avec un poignard qu'Othello, sur leur théâtre, immole son innocente victime ; il lui presse, dans son lit et avec force, un oreiller sur la bouche, il le presse et le represse encore jusqu'à ce qu'elle expire. Voilà ce que des spectateurs français ne pourroient jamais supporter.

Un poëte tragique est donc obligé de se conformer au caractère de la nation devant laquelle il fait représenter ses ouvrages. C'est une vérité incontestable, puisque son principal but est de lui plaire. Aussi, pour satisfaire plusieurs de mes spectateurs qui ont trouvé dans mon dénouement le poids de la terreur et de la pitié excessif et trop pénible, ai-je profité de la disposition de ma pièce, qui me rendoit ce changement très-facile, pour substituer un dénouement heureux à celui qui les avoit blessés ; quoi que le premier me paroisse toujours convenir beaucoup plus à la nature et à la moralité du sujet, et que je l'aie eu sans cesse en vue, comme il est facile de le remarquer, dès le commencement et dans le cours de ma tragédie. Mais comme je l'ai fait imprimer avec

19 Jean-Francois Chabrun, « Ivre de jalousie, Daniel Sorano, ce soir, étranglera Francine Bergé », *Télé 7 Jours*, 20-26 janvier 1962, p. 22-23.

> les deux dénouemens, les directeurs de théâtre seront les maitres de choisir celui qu'il leur conviendra d'adopter[20].

Ducis propose ici, en quelque sorte, « une pièce dont vous êtes le héros » ou, plus précisément, une pièce dont le directeur de théâtre est le héros, qui aurait le pouvoir de choisir une version alternative. Stendhal, en 1823, dans son ouvrage *Racine et Shakspeare*, évoquait le même type d'indignation des spectateurs face au scandale du dénouement :

> L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de *Baltimore*, voyant Othello qui au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence, un maudit nègre aura tué une femme blanche. » Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'années sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien ! ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène[21].

Pour Stendhal, ce type de réaction est un exemple de « ces purs momens d'illusion parfaite » qui « se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakspeare que dans les tragédies de Racine[22] ». Le cinéma du XX^e^ siècle traduit ce mélange de fascination-répulsion face à une fin monstrueuse. Ainsi, dans le court métrage *Che Cosa Sono Le Nuvole?* de 1967, le réalisateur Pier Paolo Pasolini inclut une production d'*Othello* où des acteurs déguisés en pantins jouent devant des spectateurs d'origine populaire et ouvrière. Atterrés par le tour que prend l'intrigue, ces derniers envahissent la scène et changent l'histoire : ils sauvent Desdémone, et tuent Othello et Iago. Si les spectateurs révèlent leur manque de sophistication en confondant fiction et réalité, l'esclandre qu'ils orchestrent constitue avant tout une dénonciation héroïque du discours de la pièce. Selon Sonia Massai, en montrant le libre-arbitre du public et sa capacité à agir, Pasolini met en tension l'« autorité » de la pièce et la résistance idéologique qui peut s'organiser face à elle[23]. On retrouve là la réaction de Samuel Johnson qui écrivait à propos du meurtre de Desdémone : « *I am glad that I have ended my revisal of this*

20 Jean-François Ducis, *Othello ou le Maure de Venise. Tragédie par le Citoyen Ducis*, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792, l'an premier de la République, Paris, Chez André, An huitième (1799-1800), « Avertissement », p. VI-VIII.

21 Stendhal, *Racine et Shakspeare*, Paris, 1823, p. 19.

22 *Ibid.*, p. 21 et 23.

23 Sonia Massai, « Subjection and Redemption in Pasolini's *Othello* », dans Sonia Massai (dir.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, London/New York, Routledge, 2005, p. 5-103.

dreadful scene », « *it is not to be endured* »[24]. La pièce elle-même dénonce cette fin comme étant insoutenable et haïssable lorsque Lodovico demande à ce que ce tableau tragique soit dérobé à la vue des spectateurs : « *Let it be hid* » (acte V, scène 2, v. 363). La résistance à cette fin est inscrite dans la pièce elle-même.

DE LA HAINE À L'HUMOUR…

Cette résistance est retravaillée quarante-trois ans après le film de Pasolini dans la vidéo « Sassy Gay Friend: Othello », postée sur YouTube en 2010 et vue presque 4 millions de fois[25]. Avec Internet, toute personne peut devenir l'un des spectateurs actifs imaginés par Pasolini et peut faire bifurquer l'intrigue d'*Othello*. Le *vidding*, c'est-à-dire la création et diffusion de vidéos à partir d'une œuvre de départ, est une pratique qui permet de jouer avec un texte canonique, de poser de nouvelles hypothèses narratives, d'explorer des scénarios alternatifs et de présenter d'autres chemins pour les personnages. Dans cette courte séquence d'une durée d'1 min 26 s, Desdémone est sauvée par son ami *gay* qui lui recommande de partir avant qu'Othello n'arrive dans la chambre pour la tuer.

Cette vidéo fait partie de la websérie « Sassy Gay Friend » créée en 2010 par la troupe d'improvisation The Second City basée à Chicago et qui a connu un succès phénoménal sur YouTube. Brian Gallivan interprète un homosexuel à la flamboyance stéréotypée qui part à la rencontre de personnages célèbres de l'histoire ou de la littérature pour leur prodiguer soutien et conseil. La première vidéo fut consacrée à Ophélie ; la seconde à Juliette. À chaque fois, le « Sassy Gay Friend » parvient à les convaincre de ne pas se suicider ou de ne pas se complaire dans une position masochiste. À travers un regard *queer* posé sur la pièce, il met au jour avec humour les codes dramatiques et l'idéologie patriarcale qui les sous-tend. Selon Stephen O'Neill, la séquence parodie la masculinité traditionnelle tout en questionnant le rôle donné aux femmes par les formes de désir hétérosexuel qui s'expriment dans les tragédies de Shakespeare[26]. L'ami bienveillant et impertinent informe ainsi Desdémone des soupçons de son mari en déconstruisant la

24 Walter Raleigh (éd.), *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford UP, 1946, p. 200. Voir l'édition de Johnson de 1765 des œuvres de Shakespeare, p. 1045. Sur les réactions de Johnson aux pièces de Shakespeare, voir Philip Smallwood, « Shakespeare: Johnson's poet of nature », dans Greg Clingham (dir.), *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 143-160.

25 Merci à Peter Holland de nous avoir fait connaître cette série de vidéos.

26 Voir http://shakespeareonyoutube.com/tag/youtube-shakespeare ainsi que le chapitre 3 de *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014, p. 121-159.

politique de genre de la pièce : « Quoi ? Un type se retrouve avec ton mouchoir, et ça donne le droit à ton mari de t'assassiner ? Non[27] ! » Le personnage anticipe et préempte ainsi les réactions que l'on entend souvent chez les spectateurs ou les étudiants – « c'est trop injuste qu'elle soit tuée – elle était innocente, elle n'a pas trompé son mari » – comme si Desdémone méritait de mourir si elle avait été coupable d'infidélité.

Pour être bien comprise, la vidéo demande à ses spectateurs non seulement de bien connaître l'intrigue initiale, mais de reconnaître les citations culturelles et cinématographiques. Quand l'ami interpelle Desdémone en la surnommant « Tina Turner », il convoque la violence conjugale qu'a subie la chanteuse, mais également la carrière de l'acteur Laurence Fishburne, qui a joué Ike Turner, le mari violent de Tina, dans le film *What's Love Got to Do with It* (Brian Gibson, 1993) avant d'interpréter Othello dans l'adaptation d'Oliver Parker en 1995. L'ami n'a pas non plus peur d'exploiter les clichés racistes, mais en toute connaissance de cause. Il pose à Desdémone la question indiscrète (et difficilement traduisible en français), « *Does Moor mean more?* », avant de se sermonner lui-même en riant : « Ah là, je fais mon raciste[28] ! » En faisant ainsi directement référence aux angoisses des blancs face aux supposées prouesses sexuelles des hommes noirs, le « Sassy Gay Friend » identifie précisément l'une des sources mêmes des discriminations raciales.

L'homme *gay*, aussi stéréotypé soit-il, est celui qui est porteur de bien-être, de bon sens et de jugeote. Il nous fait haïr la fin d'*Othello*, ou du moins nous la fait rejeter radicalement, parce que c'est une fin où la femme ne s'aime pas et ne se protège pas suffisamment. On pourrait être tenté de dire que le « Sassy Gay Friend » crée une nouvelle conclusion féministe, mais ce serait oublier que le personnage féminin est encore montré comme ayant besoin de l'assistance d'un homme pour voir la lumière et s'en sortir.

Internet et les nouvelles technologies ont créé un espace d'imagination accrue en brouillant les frontières entre producteurs et récepteurs[29]. La pratique paratextuelle à la dimension souvent ludique fait apparaître les choix des dramaturges ou des scénaristes comme des décisions subjectives que l'on peut prolonger ou contester. Selon Matt Hills, il n'est plus possible de raisonner en termes de séparation étanche entre les créateurs-producteurs d'un côté (avec leurs puissantes stratégies *marketing* d'anticipation) et les

27 « *What? Some guy ends up with your handkerchief so your husband gets to murder you? No!* »
28 « *Now I'm being racist.* »
29 Richard Berger, « Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries », dans Christopher Pullen et Margaret Cooper (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York, Routledge, 2010, p. 173-184.

récepteurs-consommateurs de l'autre (avec leurs petites tactiques d'appropriation)[30]. Ce modèle semble à présent trop rigide pour rendre compte du système de production fanique actuel, où les spectateurs sont devenus des consommateurs-producteurs, où les *fans*-producteurs sont devenus des créateurs-exégètes et côtoient les producteurs officiels. Parce qu'elle fait l'objet de *vidding*, la pièce d'*Othello* devient un texte à la fois populaire et culte, c'est-à-dire, selon John Fiske, un texte qui présente suffisamment de contradictions, de failles, d'ambiguïtés, de questions culturelles non résolues pour *demander à* être réapproprié[31]. Tel un texte populaire culte, la pièce de Shakespeare est « productible » et « ouverte », invitant à des réécritures qui retravaillent, réactivent et font circuler le sens, et par là même, sont vectrices de culture shakespearienne auprès d'un large public.

FANS DE SHAKESPEARE ?

Cette pratique du *vidding* peut être apparentée à un mode de « transfictionnalité », défini par Richard Saint-Gelais comme le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel[32] ». Un texte transfictionnel peut apporter un complément au récit premier, le transformer, en prélever des éléments, mais aussi susciter de nouvelles questions et un autre regard sur ce récit. Les éléments fictionnels (histoires, personnages, motifs) sont prélevés comme s'ils étaient devenus complètement autonomes et pouvaient être détachés de la fiction d'origine. Ces éléments sont ensuite ré-agencés et recomposés de manière inventive. Si les œuvres sont ainsi démembrées, citées, parodiées, imitées et disséminées, un Shakespeare « original » continue d'être produit à travers l'acte même de réitération et de re-médiation.

La vidéo « Sassy Gay Friend » peut ainsi se lire comme une « critique *en acte* » d'une pièce canonique. En utilisant le personnage de Desdémone pour générer un trouble dans la fiction et un commentaire subversif et quasi carnavalesque, la vidéo révèle le script initial comme une suite de choix parmi de multiples options idéologiques[33]. La reprise des personnages dans une histoire remaniée construit une

30 Matt Hills, *Fan Cultures*, New York, Routledge, 2002.
31 John Fiske, « The Cultural Economy of Fandom », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992, p. 30-49.
32 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 7.
33 *Ibid.*, p. 129.

fracture, un paradoxe, qui retravaille les identités postulées *a priori*. Dans un texte transfictionnel, l'identité du personnage y est contaminée par une part d'altérité sans que l'on puisse pourtant parler d'un personnage distinct. Desdémone est et n'est plus Desdémone. La vidéo « Sassy Gay Friend » peut être étudiée à la lumière de la fiction fanique littéraire. Sur Internet, de très nombreux sites hébergent des récits écrits par des auteurs amateurs qui reprennent, continuent, transforment ou déforment les histoires des personnages issus de fictions dramatiques, cinématographiques, télévisées ou autres. Au cours de la dernière décennie, les communautés de *fans* auteurs se sont développées et organisées à un rythme effréné. Les sites de *fanfic* sont devenus très sophistiqués avec des forums de discussion, des archives et des bases de données dans lesquelles il est possible de faire des recherches par mots-clés. L'écriture fanique est notamment connue pour prendre pour cible les personnages qui reproduisent les clichés de la masculinité, les hiérarchies traditionnelles de classe, de genre et d'ethnicité afin de construire de nouvelles configurations plus égalitaires et transgressives[34].

Othello n'a pas échappé à la créativité des internautes, d'autant plus que nombreux sont les élèves anglophones qui composent des rédactions libres pour leurs devoirs d'anglais, avant de les diffuser sur le net[35]. On peut ainsi lire des textes, souvent très courts, qui prolongent l'histoire après le suicide d'Othello, ou bien nous présentent l'intrigue à travers le point de vue de Cassio, de Iago ou de Desdémone. De manière plus originale, dans une *fanfic* postée le 5 octobre 2008, Diana Hawthorne invente une version parallèle du récit dans laquelle Othello se noie avant d'arriver à Chypre, laissant à Cassio la possibilité de devenir le gouverneur de l'île et d'épouser son amour de toujours, Desdémone. Dans cette version, Desdémone évite la mort et finit comblée… mais ce sera avec un homme blanc.

La fiction fanique permet aux virtualités de s'actualiser, aux trames narratives possibles de prendre corps. L'attrait de l'écriture fanique réside dans le fait que l'auteur-e peut profiter d'une base diégétique préétablie forte, d'arcs déjà nourris[36], de personnalités fictives construites sur le long cours. Le texte fanique va alors pouvoir se greffer sur un fonctionnement narratif qui est bien connu des spectateurs/lecteurs

34 Susanne Jung, « Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction », 2004.

35 Voir, par exemple, ici ou ici.

36 Un « arc narratif » (ou « arc scénaristique » ou simplement « arc ») est une subdivision d'un cycle narratif dans une œuvre de fiction. Dans une série télévisée, différents arcs narratifs peuvent être tissés au niveau d'un épisode et peuvent courir d'une saison à l'autre. Sur cette notion, voir, par exemple, Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon (dir), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2014.

et qui a déjà suscité des émotions et des phénomènes d'attachement. Même court, le texte fanique pourra donc bénéficier d'un sous-texte important et travailler un aspect précis, en continuité ou en décalage par rapport aux codes fixés par l'œuvre[37]. La vidéo de « Sassy Gay Friend » ne comble pas simplement des interstices laissés vides par la pièce, mais inflige à l'histoire un véritable chamboulement, en évitant la fin tragique. En changeant un fait majeur du récit, en opérant par substitution (la vie plutôt que la mort), la transfiction se fait ici *contrefiction*. La contrefiction génère un vacillement, une incertitude, qui révèle la fiction première « non pas comme l'émanation continue d'un créateur qui en serait le détenteur, mais comme une fabrique aux résultats incertains avec ses faux départs, ses reprises tâtonnantes, ses scénarios alternatifs entre lesquels choisir[38] ». La transfictionnalité opère généralement sur un modèle satellitaire où le texte dérivé, qu'il soit conventionnel ou subversif, est construit à partir, et autour, du texte initial. Ce dernier, indispensable pour comprendre le texte transfictionnel, devient à la fois une origine et un centre[39].

La nouvelle proposition narrative va alors rétroagir sur la précédente. La vidéo a un effet-retour sur la pièce canonique puisqu'il est impossible, après l'avoir visionnée, de revoir ou relire la pièce sans y appliquer un regard *autre*, qui dénaturalise le déroulé des événements. La *fanfiction* peut donc s'appréhender comme une manière de pointer du doigt les préjugés silencieux de la réception, « ses certitudes contestables, ses évidences qui n'en sont pas[40] ».

Cependant, parce que la *fan fiction* officieuse et provocatrice vient altérer une diégèse *officielle*, certains spectateurs pourraient être confortés dans leur idée que la « bonne » version est l'histoire canonique initiale. Même si les *fanvids* mettent au défi l'idéologie dominante, elles pourront ne pas être toujours perçues comme une critique de cette idéologie. Mais elles deviennent essentielles à la réception du canon, tant les spectateurs lisent de plus en plus souvent la version officielle au prisme des créations officieuses.

Dans son étude d'*Othello* et YouTube[41], Ayanna Thompson mentionne un autre type de reconfigurations shakespeariennes : la web-série américaine *Thug Notes*, créée en 2013 sur YouTube, sous-titrée *Classic Literature. Original Gangster*, qui propose des analyses des œuvres littéraires dans un « style de voyou » (*thug*) assumé. Le présentateur, « Sparky Sweets, Ph.D », est joué par l'acteur noir américain Greg Edwards et résume

37 Jane Mortimer, « The Advantages of Fan Fiction As an Art Form: A Shameless Essay », n.d.
38 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 367.
39 *Ibid.*, p. 317-18.
40 *Ibid.*, p. 427.
41 Ayanna Thompson, « Othello/YouTube », CUP Online Resources, dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir), *Shakespeare on Screen:* Othello, *op. cit.*

et analyse en cinq minutes chrono des œuvres littéraires, telles que *King Lear*, *Sense and Sensibility*, *To Kill a Mockingbird* ou encore l'*Odyssée*. Après les YorkNotes, les SparkNotes, les CliffNotes si décriés par les universitaires, voici donc les *Thug Notes* qui mettent, à ce jour, quatre-vingt-cinq œuvres littéraires « à la portée des masses[42] ». Un Shakespeare de culture populaire prend pour modèle parodique les Notes académiques qui ont nourri des générations d'élèves. Shakespeare « façon gangster » devient un outil éducatif que les professeurs sont invités à utiliser pour rendre Shakespeare attractif et pallier la haine ou l'aversion que les élèves peuvent avoir pour un Shakespeare qui serait trop scolaire ou universitaire et donc supposément ennuyeux. L'ambition de cette web-série[43] produite par Wisecrack est en effet d'ouvrir les œuvres au monde et de faire en sorte qu'elles ne soient plus réservées à la communauté universitaire. Il s'agit de rendre « drôles des trucs intelligents » (« *to make smart stuff funny*[44] »). Les *Thug Notes* consacrées à *Othello* commencent par l'annonce suivante : « *This week haters gonna hate with* Othello *by William Shakespeare* ». Comme le souligne Ayanna Thompson[45], la haine de Shakespeare énoncée dans ce préambule peut être de deux ordres : elle peut renvoyer à *Othello* comme pièce sur la haine, celle d'Iago (« Je hais le Maure » / « *I hate the Moor* ») qui contamine Othello ; mais aussi à la haine d'*Othello* comme pièce qui charrie, notamment, des préjugés racistes. La fin d'*Othello* est résumée en ces termes :

> *Later Othello rolls up on his woman, and straight chokes a bitch to death. When Iago's biddy Emilia comes in, she like 'WHAT THE F***', Othello? Othello tell her what's up and Emilia immediately calls Iago out, sayin he been lying his ass off. Iago like 'bitch, shut up!' and ENDS her. Man, what is this? The NFL?' (National Football League). Knowin he got played, Othello stabs Iago and then ices himself before the po-po (police) put him away fo good. Damn.*

La référence à la *National Football League*, qui connaissait à l'époque où cette vidéo a été tournée (en décembre 2014) une vague de violence[46], rapproche la haine qui s'exprime dans *Othello* de celle issue du milieu footballistique américain, la vidéo s'inscrivant alors dans une approche présentiste du dramaturge. Le ton du Professeur Sweets suggère son indignation face au carnage que représente la fin d'*Othello*, indignation rendue d'autant plus criante par le fait que le présentateur est lui-même

42 Voir « Thug Notes: YouTube comic brings literary Classics to the masses hip-hop style », *The Independent*, 14 août 2013.
43 Voir Ernest Hooper, « Thug Notes delivers the innovation needed in education », *Tampa Bay Times*, 3 septembre 2013.
44 Voir le *channel trailer* de Wisecraft.
45 Ayanna Thompson, dans *Shakespeare on Screen*, *op. cit.*, p. 11-12.
46 *Ibid.*

noir américain. On peut imaginer que pour une partie de la communauté universitaire que nous constituons, ce « Shakespeare de voyou » constitue un massacre de l'œuvre originale. Pour leurs concepteurs en revanche, ces *Thug Notes* sont un moyen de rendre un Shakespeare qui rebute *aimable*, de faire des écoliers des *fans* de Shakespeare. Finalement, « la haine de Shakespeare » conduit à se poser la question suivante : la haine de quel Shakespeare[47] ? Marjorie Garber commence son ouvrage *Shakespeare After All* par ces quelques mots : « Chaque âge crée son propre Shakespeare[48]. » Faut-il encore maintenant laisser la fin d'*Othello* entre les mains du diable ? Le XXIe siècle doit-il prendre la responsabilité de changer la fin pour ne pas perpétuer racisme et sexisme ou, au contraire, doit-il la réhabiliter et inviter la société dans son ensemble à sortir du piège tendu par Iago ? Chacun pouvant créer son propre Shakespeare à sa guise, il devient impossible de dire « Je hais Shakespeare », tant du Shakespeare, il y en a pour tous les goûts. Et ironiquement il semblerait que c'est précisément parce que l'on veut en finir avec Shakespeare qu'il n'en finit jamais.

47 Ann Thompson, avec Thomas L. Berger, A. R. Braunmuller, Philip Edwards et Lois Potter, *Which Shakespeare?*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1992 ; Maynard Mack, *Everybody's Shakespeare. Reflections Chiefly on Tragedies*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.

48 « *Every age creates its own Shakespeare* » (Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon Books, 2004, p. 3).

Berger, Richard, « Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries », dans Christopher Pullen et Margaret Cooper (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York, Routledge, 2010, p. 173-184.

Daileader, Celia R., *Racism, Misogyny, and the Othello Myth: Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.

Delavaud, Gilles, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

Ducis, Jean-François, *Othello ou le Maure de Venise. Tragédie par le Citoyen Ducis*, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792, l'an premier de la République, Paris, Chez André, An huitième (1799-1800), « Avertissement », p. vi-viii.

Dyer, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, BFI/Macmillan, 1987.

Fiske, John, « The Cultural Economy of Fandom », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992, p. 30-49.

Garber, Marjorie, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon Books, 2004.

Hatchuel, Sarah et Vienne-Guerrin, Nathalie, « "O monstrous": Claude Barma's French 1962 TV *Othello* », dans Patricia Dorval et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen in Francophonia*, Montpellier, Université Montpellier III, Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et les Lumières (IRCL), 2014.

—, « Introduction: Ensnared in *Othello* on screen », dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen:* Othello, Cambridge, Cambridge UP, 2015, p. 1-23.

Hills, Matt, *Fan Cultures*, New York, Routledge, 2002.

Jung, Susanne, « Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction », 2004.

Lamb, Charles et Mary, « Othello », dans *Tales from Shakespeare*, London, Thomas Hodgkins, 1807.

Lanier, Douglas M., « Murdering *Othello* », dans Deborah Cartmell (dir.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 198-215.

—, « Post-racial Othello », conférence Lindberg de 2010, mise en ligne en 2012.

Little, Arthur L., *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape, and Sacrifice*, Stanford, Stanford UP, 2000.

Mack, Maynard, *Everybody's Shakespeare. Reflections Chiefly on Tragedies*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.

Massai, Sonia, « Subjection and Redemption in Pasolini's *Othello* », dans Sonia Massai (dir.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, London/New York, Routledge, 2005, p. 5-103.

Mortimer, Jane, « The Advantages of Fan Fiction As an Art Form: A Shameless Essay », n.d.

O'Neill, Stephen, *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the bard*, London/New York, Bloomsbury, 2014.

Potter, Lois, *Othello*, Manchester, Manchester UP, 2002.

Quarshie, Hugh, « Second Thoughts About Othello », *International Shakespeare Association Occasional Papers*, n° 7, 1999, p. 1-25.

Raleigh, Walter (éd.), *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford UP, 1946.

Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993.

Rothwell, Kenneth S., *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.

Ryan, Marie-Laure et Thon, Jan-Noël (dir.), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2014.

Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Smallwood, Philip, « Shakespeare: Johnson's poet of nature », dans Greg Clingham (dir.), *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 143-160.

Stendhal, *Racine et Shakspeare*, Paris, 1823.

Thompson, Ann, avec Thomas L. Berger, A. R. Braunmuller, Philip Edwards et Lois Potter, *Which Shakespeare?*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1992.

Thompson, Ayanna, « Othello/YouTube », CUP Online Resources, dans Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Shakespeare on Screen:* Othello, Cambridge, Cambridge UP, 2015.

—, « Unmooring the Moor, Researching and Teaching », *Shakespeare Quarterly*, n° 61/3, 2010, p. 337-356.

NOTICES

Sarah Hatchuel, présidente de la Société française Shakespeare, est professeure en littérature et cinéma anglophones à l'université Le Havre Normandie. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinema (*Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson UP, 2011 ; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge UP, 2004 ; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) et sur les séries télévisées américaines (*Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015 ; *Lost : fiction vitale*, PUF, 2013). Elle codirige (avec Nathalie Vienne-Guerrin) la collection « Shakespeare on Screen » (PURH/CUP) et codirige (avec Ariane Hudelet) la revue *TV/Series*. [http://tvseries.revues.org]

Nathalie Vienne-Guerrin, vice-présidente de la Société française Shakespeare, est professeure en études shakespeariennes à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, où elle dirige l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et les Lumières (UMR 5186, CNRS). Spécialiste de l'injure et de la mauvaise langue, elle a notamment publié *Shakespeare's Insults: A Pragmatic Dictionary* (Bloomsbury, 2016) et *The Unruly Tongue in Early Modern England: Three Treatises* (Fairleigh Dickinson UP, 2012). Elle a co-édité (avec Florence Cabaret) *Mauvaises langues !* (Presses universitaires de Rouen et Le Havre, 2013). Elle a co-dirigé (avec Sarah Hatchuel) huit volumes de la collection « Shakespeare on Screen ». Elle co-dirige (avec Patricia Dorval), le programme « Shakespeare on Screen in francophonia » ; elle co-dirige (avec Bénédicte Louvat-Molozay) la revue électronique *Arrêt sur scène/Scene Focus* ; elle co-dirige la revue internationale *Cahiers élisabéthains* (Sage).

RÉSUMÉ

La fin d'*Othello*, qui met en scène un homme noir assassinant une femme blanche, provoque inconfort et scandale, jusqu'à susciter des traductions et des fins alternatives. Cet article se propose d'étudier les représentations filmiques du rejet de la fin d'*Othello*. Le court métrage italien *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (Pasolini, 1967) et la vidéo « Sassy Gay Friend: Othello » postée sur YouTube en 2010 se sont approprié un sujet éminemment théâtral pour le traiter de manière transfictionnelle avec distance et humour. Le film de Pasolini et la vidéo « Sassy Gay Friend », en dépit de leurs contextes et de leurs projets esthétiques différents, se rejoignent pour poser une question essentielle : les représentations filmiques et théâtrales d'*Othello* qui respectent la fin

écrite par Shakespeare peuvent-elles échapper à une position à la limite du racisme et du sexisme, pour dénoncer des préjugés mortifères ?

MOTS CLÉS

Che Cosa Sono Le Nuvole?, Jean-François Ducis, fiction fanique, fin, *Othello*, Pier Paolo Pasolini, Sassy Gay Friend, Daniel Sorano, *Thug Notes*, transfiction

ABSTRACT

By dramatizing a black man murdering a white woman, the end of *Othello* makes the spectators feel uncomfortable and outraged, so much so that it sometimes leads artists to imagine alternative translations and endings. This article studies the filmic representations of this hatred of the end of *Othello*. The short Italian film *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (Pasolini, 1967) and the 'Sassy Gay Friend: Othello' video posted on YouTube in 2010 have appropriated an eminently theatrical topic and handled it in a transfictional way, using distance and humour. Although Pasolini's film and the 'Sassy Gay Friend' video are embedded in different contexts and do not share the same aesthetic agenda, they nevertheless both ask the same fundamental question: can films and stage productions of *Othello* which stick to Shakespeare's original end escape a view that verges on racism and sexism in order to denounce deadly prejudice?

KEYWORDS

Che Cosa Sono Le Nuvole?, Jean-François Ducis, ending, fanfiction, *Othello*, Pier Paolo Pasolini, Sassy Gay Friend, Daniel Sorano, *Thug Notes*, transfiction, YouTube

TROISIÈME PARTIE

Tribulations des personnages shakespeariens

La haine des héroïnes de Shakespeare
Véronique Lochert 195

Othello, j'aurai ta peau. Shakespeare aux marionnettes : la haine du personnage ?
Hélène Beauchamp 213

Ophélie *versus* Hamlet : Shakespeare à contre-courant
Anne-Françoise Benhamou 231

Zucco/Hamlet : le fantôme de Shakespeare
Sandrine Montin 247

LA HAINE DES HÉROÏNES DE SHAKESPEARE

Véronique Lochert
Université de Haute-Alsace

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

> Ce sexe sensible et généreux, souvent plus équitable que le nôtre envers le mérite, et dont le cœur toujours plus près de la nature la sent et la juge mieux, ne fut point ingrat envers le Peintre charmant de l'intéressante et douce Desdémone, de la tendre Juliette, de la délicate Imogène, de la brillante Rosalinde, de l'infortunée Ophélie. Il avait tant de fois souri de plaisir à la naïve simplicité de Miranda, à l'agréable vivacité de Béatrice ; tant de fois admiré la constance d'Hélène, la tendresse filiale de Cordelia ; tant de mères s'étaient reconnues dans le cœur de Constance, que ce sexe reconnaissant rendit amour pour amour au poète qui avait si bien peint leurs vertus et exprimé avec tant de vérité les traits et les mouvements de leur âme[1].

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

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

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

et la complexité des personnages féminins de Shakespeare, comme l'a longtemps fait la critique, ou constater leur infériorité, aussi bien quantitative que qualitative, par rapport aux héros masculins, ainsi que leurs limites par rapport aux héroïnes d'autres dramaturges contemporains, comme y invite par exemple Phyllis Rackin[2] ?

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

SHAKESPEARE ENTRE FÉMININ ET MASCULIN

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

> on pourrait croire que cet homme a été métamorphosé en femme, car qui saurait mieux que lui décrire Cléopâtre, ainsi que de nombreuses autres femmes de son invention, comme Nan Page, Mme Page, Mme Ford, la servante du docteur, Béatrice, Mme Quickly, Doll Tearsheet et d'autres, trop nombreuses pour être mentionnées[3] ?

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

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

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

sélection paraît audacieuse par rapport aux préférences exprimées par les critiques postérieurs. À partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, la tragédie préfère en effet les victimes souffrantes aux fortes femmes comme Cléopâtre. Il est à ce titre révélateur que le premier rôle joué par une actrice sur une scène professionnelle après la réouverture des théâtres en 1660 soit celui de Desdémone[4]. C'est également Desdémone qui est citée par Dryden, aux côtés de Juliette, pour illustrer le talent de Shakespeare à représenter l'amour[5]. Au XVIII^e siècle, le personnage de Doll Tearsheet scandalise au plus haut point Elizabeth Montagu, qui défend pourtant avec ardeur Shakespeare contre Voltaire :

> Chaque scène dans laquelle apparaît Doll Tearsheet est indécente et, de ce fait, non seulement indéfendable, mais inexcusable. Il y a des raffinements de bienséance à certaines époques, qui sont inconnus à d'autres, mais tout ce qui est immoral encourt le même blâme à toutes les époques et tout ce qui approche de l'obscénité est une faute qui ne peut être rachetée par un trait d'esprit ni excusée par la barbarie ou la corruption des temps[6].

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

La lettre de Margaret Cavendish souligne aussi le lien établi entre les héroïnes et leur créateur, en associant le génie shakespearien à l'art de la métamorphose. Le caractère universel de l'œuvre de Shakespeare, « peintre de l'humanité » qui sut « embrasser tout le genre humain »[7], repose ainsi sur une part de féminité[8]. Au XX^e siècle, Virginia Woolf voit ainsi en Shakespeare le premier exemple de l'esprit androgyne du grand artiste[9]. Mais pour John Dryden, l'universalité de Shakespeare repose

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

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

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

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

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

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

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

> La différence entre les intrigues de Shakespeare et celles de Fletcher semble être la suivante : Shakespeare suscite généralement plus de terreur et Fletcher plus de compassion, car le premier possède un génie plus masculin, plus audacieux et plus fougueux et le second un génie plus doux et féminin. [...] Shakespeare a un esprit universel, qui embrasse tous les personnages et toutes les passions ; Fletcher un esprit plus restreint et limité[10].

Après plus de deux siècles et demi de célébration de la féminité de ses héroïnes, la masculinité de Shakespeare est à nouveau soulignée au début du XX^e^ siècle pour dénoncer, de manière beaucoup plus agressive, les limites inhérentes à toute représentation des femmes dans son œuvre. Dans le contexte de l'affirmation croissante des femmes dans le domaine littéraire, l'appartenance de Shakespeare au sexe masculin condamne ses personnages à n'être que le reflet de ses propres fantasmes : « Il n'y a de réalité dans aucune des femmes de Shakespeare. Elles plaisent aux hommes parce qu'elles montrent les femmes comme les voient les hommes[11]. » De tels reproches réapparaissent dans la critique féministe des années 1970, à commencer par l'ouvrage fondateur de Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), où les héroïnes monstrueuses que sont Lady Macbeth, Regan et Goneril sont présentées comme l'incarnation des angoisses suscitées par la femme dans la psyché masculine[12]. Plus récemment et dans un autre esprit, David Mann s'appuie sur des considérations concrètes, ancrées dans le contexte historique, pour affirmer à son tour le caractère profondément masculin du théâtre shakespearien, écrit par un homme pour des

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

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

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

acteurs masculins, à destination d'un public dominé par les hommes : sur cette « *all-male stage* », les héroïnes ne sont que « des constructions didactiques encourageant une représentation irréelle des femmes[13] ».

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

LA CRITIQUE DES HÉROÏNES, ENTRE AMOUR ET HAINE

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

> Les personnages de Shakespeare, comme ceux de la vraie vie, sont très souvent incompris et ils sont presque toujours compris différemment par différentes personnes[14].

> Nous entendons les hommes et les femmes créés par Shakespeare faire l'objet de discussions, d'éloge et de blâme, susciter l'amour et la haine, comme s'il s'agissait d'êtres humains réels[15].

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

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

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

Coleridge et Jameson mettent en évidence une autre caractéristique de la réception de Shakespeare, qui est l'attention portée aux personnages[16]. Considérés comme « autant d'originaux qui ont une existence à part, comme les individus réels de la société[17] », les personnages shakespeariens invitent à l'établissement de liens entre fiction et réalité et à la formulation de jugements moraux. La critique des héroïnes prend ainsi l'allure d'un vaste procès, où plaidoyers et réquisitoires se répondent à travers les siècles[18], et où se mêlent des arguments d'ordre littéraire, moral et politique.

Manquements au *decorum*

Lorsque la critique dramatique se développe en Angleterre dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, elle est fortement influencée par la théorie classique française et accorde une grande importance au respect du *decorum* et à la justice poétique. Les manquements de Shakespeare à ces principes sont nombreux, comme le soulignent principalement Thomas Rymer, mais aussi John Dryden et John Dennis[19]. Dans le chapitre qu'il consacre à *Othello* dans *A Short View of Tragedy* (1693), Rymer attaque avec virulence le personnage de Desdémone, qui déroge à son rang, manque de cohérence et dont la mort tragique n'est porteuse d'aucune leçon. Alors que Shakespeare l'a faite « fille de sénateur », « noble dame vénitienne », Desdémone se comporte, selon Rymer, plus mal qu'une femme de chambre ou une cuisinière[20]. L'insuffisante préparation de son mariage et le manque de motivation de ses actions le conduisent à dénoncer sa bêtise : Desdémone est une idiote (« *fool* », « *silly* ») qui paie trop cher ses erreurs. Comparant

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

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

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

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

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

Shakespeare aux acteurs qui font jouer la Vierge Marie à une prostituée et aux peintres italiens qui la représentent sous les traits de leur maîtresse, Rymer déplore l'insuffisante idéalisation de ses héroïnes[21].

Bassesse et obscénité sont les maîtres mots des jugements négatifs portés sur les héroïnes par une critique où le poétique est en fait peu distinct du moral. Dryden reproche lui aussi à Shakespeare d'avoir échoué à conférer grandeur et honneur à ses personnages féminins : « Applaudissons ses scènes d'amour, mais reconnaissons qu'il n'a saisi la grandeur ni la perfection de l'honneur dans aucun de ses rôles féminins[22]. » Pour Rymer, c'est en raison de sa visée éducative que la tragédie doit refléter l'idéal, et cet idéal, celui de la *good woman*, est lui-même défini en fonction des codes sociaux et des normes morales en vigueur. Les manquements au *decorum*, les atteintes à la vraisemblance et à la bienséance sont donc aussi des fautes morales, comme le montrent les critiques de Charlotte Lennox au XVIII^e siècle. Celle-ci blâme par exemple la déclaration soudaine faite par Olivia à Viola déguisée en page dans *Twelfth Night*, contraire à la réserve et à la modestie exigées par son sexe comme par son rang[23]. Elle défend en revanche l'amour de Desdémone pour Othello contre les accusations de Rymer. Loin d'être une passion contre-nature ou l'expression d'une nature libidineuse, l'amour de Desdémone est motivé selon Lennox par l'admiration suscitée par la valeur d'Othello :

> Le courage chez les hommes a toujours exercé un invincible charme sur les dames ; Desdémone a admiré le Maure pour sa valeur, et le passage de l'admiration extrême à l'amour est très aisé dans un esprit féminin[24].

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

21 *Ibid.*, p. 169-170.

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

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

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

d'elle[25] ». Dans les deux cas, la justification de l'héroïne repose sur une psychologie féminine donnée pour universelle. Motif récurrent dans l'analyse des personnages, l'éternel féminin guide aussi les réécritures aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Si Rymer dénonce l'insuffisante diversité des héroïnes shakespeariennes, qui se ressemblent toutes[26], l'uniformité est bien plus accentuée dans les adaptations, où la féminité l'emporte sur les autres éléments de caractérisation. Ainsi, dans *All for Love* de Dryden, Cléopâtre est moins une reine ou une Égyptienne qu'une femme, c'est-à-dire un être qui est mû par la passion, mais aussi qui aspire à s'accomplir en bonne épouse[27]. La multiplication des personnages féminins, qui a tendance à atténuer la singularité des héroïnes, et la généralisation de la motivation amoureuse, qui devient le seul ressort de leur action, vont dans le même sens. Nahum Tate se félicite ainsi d'avoir rendu vraisemblable l'insoumission initiale de Cordelia en l'expliquant par l'amour qu'elle ressent pour Edgar, qu'il introduit dans son adaptation de *King Lear* en 1681[28].

Shakespeare, philosophe moral

Parallèlement au recul du rôle social attribué aux femmes, cantonnées à la sphère domestique, se confirme, du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle, le caractère essentiellement moral de l'interprétation des héroïnes. Plus qu'un poète, Shakespeare apparaît comme un grand philosophe moral[29], et ses pièces deviennent, à l'époque victorienne, le support de l'éducation des jeunes filles. Plusieurs ouvrages sont alors consacrés aux héroïnes

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

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

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

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

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

de Shakespeare par des femmes, auteurs, critiques ou actrices, qui poursuivent en elles l'essence de la féminité[30]. Ces lectures, qui constituent une appropriation de l'œuvre shakespearienne, témoignent à la fois d'une vision conformiste du rôle de la femme dans la société et d'un certain désir d'émancipation. Au cœur de ces tensions se trouve l'évaluation de la force ou de la faiblesse des héroïnes. Dans les tragédies, la passivité d'Ophélie et de Desdémone, victimes innocentes et en quelque sorte collatérales d'une action opposant des hommes, est conforme à la conception de la femme de certains critiques. Coleridge loue ainsi en Ophélie la représentation d'une nature féminine guidée par le cœur plus que par la raison et définie par l'effacement. Il voit en elle la manifestation du « charme de Shakespeare qui construit le personnage féminin sur l'absence de caractéristique, de trait saillant[31] ». La passivité d'Ophélie, et en particulier le silence qu'elle garde face à Hamlet sur la présence de son père dissimulé, apparaissent cependant comme des fautes aux yeux de nombreux critiques. Pour John Ruskin, qui valorise généralement les héroïnes de Shakespeare par rapport à leurs partenaires masculins, Ophélie est la « seule femme faible » de son théâtre[32]. Grace Latham regrette qu'elle manque de courage et de volonté et Madeleine Elliott considère qu'« il n'y a rien d'héroïque, rien de particulièrement attrayant dans son personnage[33] ». Pour Helena Faucit et Anna Jameson en revanche, Ophélie et Desdémone ne sont pas des personnages faibles. Elles incarnent au contraire le pouvoir propre aux femmes, qui repose sur la bonté et l'abnégation : « une telle faiblesse, je la nomme force, au sens le plus haut, le plus noble du terme, parce que le plus altruiste[34] ».

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

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

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

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

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

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

le souligne Jameson à propos de Béatrice[35], les talents trop « masculins » d'Isabelle dans *Measure for Measure* sont heureusement compensés par une grande douceur féminine, selon William Richardson[36]. De même, l'androgynie potentielle de Rosalinde, dont Anna Jameson fait une « héroïne de l'intellect[37] », est systématiquement écartée en insistant sur la motivation exclusivement amoureuse de sa conduite et sur le mariage qui en est l'aboutissement. Tout en jouant un rôle important dans la promotion des héroïnes de Shakespeare, les critiques victoriennes ne remettent pas en question les normes rigides du genre, qui dominent à leur époque.

Haro sur le Barde patriarcal

Au XX^e^ siècle, la confrontation se poursuit entre accusateurs et défenseurs de Shakespeare et de ses héroïnes, en prenant un tour plus politique. La vivacité des débats suscités par les pièces de Shakespeare postule en effet l'efficacité des textes littéraires sur leur public et de possibles répercussions de la fiction dramatique sur la vie sociale. Critique poétique, critique morale et critique politique se rejoignent ainsi pour mettre en garde contre les conséquences de la représentation des héroïnes shakespeariennes : au XIX^e^ siècle, des personnages à la parole trop libre et au comportement indécent risquent d'exercer une mauvaise influence sur les jeunes filles ; au XX^e^ siècle, héroïnes maléfiques et héroïnes passives véhiculent une vision négative de la femme et contribuent à la domination masculine. À partir des années 1970 et du développement de la critique féministe, attaques et défenses des héroïnes se multiplient pour mettre en lumière la misogynie ordinaire ou le féminisme latent de l'auteur Shakespeare. Si la critique du « Barde patriarcal » repose chez Kathleen McLuskie sur l'analyse des structures dramatiques et de l'investissement émotionnel qu'elles impliquent[38], les personnages féminins, leur nature et leur destin, continuent d'être au cœur de la plupart des débats. À ceux qui constatent, de manière plus ou moins agressive, le sexisme du théâtre shakespearien et en proposent diverses explications (culturelle, matérielle,

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

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

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

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

psychanalytique…), s'opposent ceux qui mettent en valeur sa résistance aux structures patriarcales dominantes, en insistant notamment sur la complexité des héroïnes. Ainsi, à la réduction de Miranda, dans *The Tempest*, au statut de monnaie d'échange symbolique entre Prospero et Ferdinand, que dénoncent Lorie Leininger[39] et Jyotsna Singh[40], Jessica Slights oppose une approche morale redevable à Anna Jameson, qui considérait Miranda comme « un être humain naturel et consistant[41] », et met en relief l'indépendance de la jeune fille, mettant en question le pouvoir autocratique de son père, et le rôle actif qu'elle joue dans le choix de son mari[42]. De même, la noirceur de Regan et Goneril, qui incarnent le mal et le chaos dans *King Lear*, sans bénéficier du même développement et des mêmes excuses que le personnage d'Edmund, est nuancée par Cristina Alfar qui met en valeur la complexité de ces personnages, principalement blâmés selon elle pour leur transgression des normes du genre[43]. Souvent rangé aux côtés de Regan et Goneril comme l'incarnation féminine du mal, le personnage de Lady Macbeth interroge également les rapports entre genre et pouvoir. Si la féminité est ce qui la sauve aux yeux d'Elizabeth Montagu[44], elle représente au contraire la limite du personnage pour certaines critiques féministes, qui considèrent Lady Macbeth comme l'illustration du cantonnement croissant des femmes à la sphère domestique au XVII^e siècle et de la faiblesse inhérente à la nature féminine[45].

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

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

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

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

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

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

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

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

des personnages féminins au détriment des héros masculins[46]. Dans les années 1980, les critiques sont plus fréquemment accusés d'un sexisme latent, qui les conduit à privilégier les personnages et les enjeux masculins dans l'œuvre de Shakespeare. Pour Ann Thompson[47] comme pour la plupart des contributrices à l'ouvrage collectif *The Woman's Part*, il s'agit donc d'exprimer le potentiel signifiant d'héroïnes négligées et de déplacer le centre de gravité des pièces des relations entre hommes vers les relations entre hommes et femmes. Interprétation critique et réécriture se rejoignent parfois lorsque l'analyse du personnage aboutit à le récréer, comme l'avaient déjà fait certaines critiques victoriennes, dotant les héroïnes shakespeariennes d'un passé et d'une existence extérieurs à la pièce. Lorie Leininger clôt ainsi son article dénonçant la marchandisation de la féminité illustrée par Miranda dans *The Tempest* en imaginant une autre Miranda, capable de joindre ses forces à celles de Caliban pour se révolter contre l'oppresseur[48]. Cette Miranda détachée de toute construction dramatique risque cependant d'être aussi décevante que la Desdémone dont Toni Morrison imagine en 2011 le dialogue *post mortem* avec sa nourrice africaine, dans un texte qui a été jugé trop didactique[49]. En cherchant à affaiblir ou à renforcer le rôle des femmes, les adaptations de Shakespeare restent en deçà de l'œuvre originale, dont l'ambivalence et la complexité assurent la vitalité face aux attaques les plus agressives comme aux défenses les plus pernicieuses.

À travers les jugements portés sur les héroïnes se manifestent une série de tensions caractéristiques de la réception de l'œuvre shakespearienne. Une première tension concerne le particulier et le général : les héroïnes apparaissent tantôt comme des emblèmes de la condition féminine[50], tantôt comme des êtres singuliers, des « individus complets, dont les cœurs et les âmes s'ouvrent entièrement à nous[51] ».

---

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

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

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

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

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

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

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

Balestraci, Mary, *Victorian Voices: Gender Ideology and Shakespeare's Female Characters*, PhD, Northeastern University, Boston, 2012.

Behn, Aphra, préface de *The Dutch Lover*, London, Thomas Dring, 1673.

Cavendish, Margaret, *CCXI Sociable Letters*, Londres, W. Wilson, 1664.

Coleridge, Samuel Taylor, *Essays and Lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatists* [1811-1812], London/New York, J. M. Dent and Sons/E. P. Dutton, 1914.

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

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

—, *The Conquest of Granada*, « Defense of the epilogue: or an essay on the dramatic poetry of the last age » (1672), dans *Essays of John Dryden*, éd. W.P. Ker, Oxford, Clarendon Press, 1900, t. I, p. 162-177.

Faucit, Helena, *On Some of Shakespeare's Female Characters* (1885), Edinburgh/London, William Blackwood and Sons, 1904.

Gilbert, Sandra et Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Bloomington, Indiana UP, 1979.

Holdefer, Charles, « *Desdemona* directed by Peter Sellars, Text by Toni Morrison, Music by Rokia Traoré », *Les Cahiers de La Licorne*, n° 3, « Shakespeare en devenir », saison 2010-2011.

Jameson, Anna Murphy, *Characteristics of Women. Moral, Poetical and Historical* (1858) ; *Shakespeare's Heroines*, éd. Cheri L. Larsen Hoeckley, Peterborough (Canada), Broadview, 2005.

Jardine, Lisa, *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, The Harvester Press, 1983.

Johanson, Kristine, « Women in and of the adaptations », dans *Shakespeare Adaptations from the Early Eighteenth Century: Five Plays*, Lanham, Farleigh Dickinson UP, 2013.

Johnson, Samuel, *Mr. Johnson's Preface to his Edition of Shakespeare's Plays*, London, J. et R. Tonson *et alii*, 1765.

Johnson, Sarah, *Staging Women and the Soul-Body Dynamic in Early Modern England*, Farnham, Ashgate, 2014.

Klein, Joan Larsen, « Lady Macbeth: "Infirm of purpose" », dans C.R. Swift Lenz, G. Greene et C.T. Neely (dir.), *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1983, p. 240-255.

Le Tourneur, Pierre, Préface de *Shakespeare traduit de l'anglais*, Paris, Veuve Duchesne, t. I, 1776.

Leigh, Lori, *Shakespeare and the Embodied Heroine. Staging Female Characters in the Late Plays and Early Adaptations*, Bansingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

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

Lennox, Charlotte Ramsay, *Shakespeare Illustrated*, London, A. Millar, 1753.

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

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

Mann, David, « Female Play-going and the Good Woman », *Early Theatre*, 10, 2007, p. 51-70.

—, *Shakespeare's Women. Performance and Conception*, Cambridge, Cambridge UP, 2012.

Marsden, Jean, *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptations and Eighteenth-century Literary Theory*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995.

Marshall, Gail, *Shakespeare and Victorian Women*, Cambridge, Cambridge UP, 2009.

McLuskie, Kathleen, « The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare. *King Lear* and *Measure for Measure* », dans Jonathan Dollimore et Alan Sinfield (dir.), *Political Shakespeare. New Essays in cultural materialism*, Manchester, Manchester UP, 1985, p. 88-108.

Montagu, Elizabeth, *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare, compared with the Greek and French Dramatic Poets* (1769), London, R. Priestley, 1810.

Novy, Marianne (dir.), *Women's Re-Visions of Shakespeare. On Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Eliot, and Others*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1990.

Rackin, Phyllis, *Shakespeare and Women*, Oxford, Oxford UP, 2005.

Reid, Stephen, « In Defense of Regan and Goneril », *American Imago*, n° 27, 1970, p. 226-244.

Richardson, William, *On Shakespeare's Imitation of Female Characters* [1788], dans *Essays on Some of Shakespeare's Dramatic Characters to which is added an Essay on the Faults of Shakespeare*, London, J. Murray and S. Highley, 1797.

Ritchie, Fiona, *Women and Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge UP, 2014.

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

Rymer, Thomas, *The Critical Works of Thomas Rymer*, éd. Curt A. Zimansky, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1971.

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

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

Swift Lenz, Carolyn Ruth, Greene Gayle, et Neely Carol Thomas (dir)., *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1983.

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

Woolf, Virginia, *A Room's of One's Own*, éd. Susan Gubar, New York, Harcourt, 2005.

NOTICE

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

RÉSUMÉ

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

MOTS CLÉS

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

OTHELLO, J'AURAI TA PEAU[1]. SHAKESPEARE AUX MARIONNETTES : LA HAINE DU PERSONNAGE ?

Hélène Beauchamp
Université Toulouse-Jean Jaurès, laboratoire LLA-CREATIS

Les théâtres de marionnettes, grands « recycleurs » de mythes, de classiques, de romans ou d'opéras à succès, ont fait du théâtre de Shakespeare une des sources privilégiées de leur répertoire, principalement constitué d'adaptations en tous genres[2]. Lorsqu'on parcourt leur répertoire en Europe depuis le XIXe siècle, on remarque trois grandes directions dans le traitement de Shakespeare par les marionnettes[3]. Premièrement, l'adaptation sérieuse, qui ne touche guère au texte et à l'action, comme ont pu en présenter les théâtres de *marionete* en Italie, très en vogue au XIXe siècle, qui reproduisaient en miniature et de façon réaliste les opéras ou drames de la scène traditionnelle. Deuxièmement, la réécriture du théâtre shakespearien tirant vers la féerie, très présente en particulier dans le répertoire des marionnettes à fils. Ainsi, *The Tempest, A Midsummer Night's Dream* et *Macbeth*, avec ses sorcières et son fantôme, ont connu un grand succès dans les théâtres de marionnettes. Troisièmement, la parodie, qui peut d'ailleurs se combiner avec la féerie. Ici, tous les degrés de déformation sont possibles, depuis le pastiche de certaines répliques ou scènes canoniques jusqu'à une dégradation burlesque de tous les aspects d'une pièce. Le plus souvent, cette veine parodique concerne les théâtres de marionnettes à gaine jouant dans des contextes populaires (foires, places, rue) ou bien certaines pratiques foraines des marionnettes à fils.

1 Titre d'un spectacle de 2009 de la compagnie « La Générale électrique » (Frédéric Bargy). Une bande-annonce de ce spectacle qui marionnettise et mécanise l'intrigue d'*Othello* ainsi qu'un dossier de présentation et des photographies sont consultables ici.

2 Voir par exemple la synthèse de John McCormick et Bennie Patrasik, *Popular puppet theater in Europe 1800-1914,* Cambridge, Cambridge UP, 1998.

3 Sur Shakespeare en particulier, le catalogue de l'exposition *Shakespeare e il teatro di figura in Europa. Prima indagine su un repertorio,* édité par la Compagnia Drammatico Vegetale di Mezzano (Agencia Editoriale Essegi Ravenna, 1983), présente succinctement une série d'adaptations de Shakespeare tout au long du XXe siècle, chacune associée à une marionnette exposée ; ce catalogue m'a été très utile pour me faire une idée quantitative des œuvres shakespeariennes les plus adaptées. Ce constat a été confirmé par un ouvrage dédié plus spécifiquement à l'Italie : Susan Young, *Shakespeare Manipulated. The Use of the Dramatic Works of Shakespeare in Teatro di Figura in Italy*, Madison (Wis.)/Teaneck (NJ), Fairleigh Dickinson Press, 1996.

C'est cette dernière direction, celle qui « dégrade » le plus l'œuvre shakespearienne que je vais explorer, non pas dans les répertoires populaires, mais à travers les parodies marionnettiques d'Alfred Jarry et du dramaturge espagnol Ramón del Valle-Inclán, qui ont adapté respectivement *Macbeth* (*Ubu Roi*, 1896) et *Othello* (*Los Cuernos de don Friolera*, 1921) à la manière du théâtre de marionnettes.

En jetant leur dévolu sur *Macbeth* et *Othello*, ces dramaturges se conforment à la « tradition » des adaptations de Shakespeare pour le théâtre d'acteurs et plus spécifiquement pour les marionnettes qui, outre les féeries et la tragédie plus « mélodramatique » *Romeo and Juliet*, ont nettement privilégié trois tragédies et donc trois personnages : Hamlet, Macbeth, Othello. Pourquoi ces personnages concentrent-ils l'intérêt des marionnettes ? On pourrait donner une première explication en relevant l'importance du motif très marionnettique de la manipulation : dans *Macbeth*, le héros voit son destin en partie commandé par les prédictions des sorcières puis par sa femme ; Hamlet doit à la fois devenir l'exécutant de la vengeance du spectre paternel et naviguer entre toutes les manipulations orchestrées par Claudius à travers des tiers (Polonius et Ophélie, les pantins interchangeables Rozencrantz et Guildenstern) ; quant à *Othello*, non seulement le Maure de Venise est manipulé par Iago, mais ce dernier apparaît comme un marionnettiste démiurge qui manipule en même temps tous les autres personnages afin d'assurer la réussite de son entreprise[4].

Une seconde interprétation de la fortune de ces personnages au théâtre de marionnettes serait de remarquer que les marionnettes se sont emparées des tragédies qu'on pourrait dire « ontologiques » de Shakespeare : elles ont en commun de mettre en jeu la perte de la volonté propre des héros, la séparation tragique entre pensée et action, les errements ou les vides de l'identité, en un mot des héros dont l'être semble se dissoudre sous les assauts de la mécanique tragique et des exigences d'un monde opaque qui leur dicte une conduite. Il me semble que c'est dans cette vacance de l'être que l'on peut chercher les raisons et les interprétations les plus suggestives des réécritures marionnettiques de Jarry et Valle-Inclán.

En s'emparant de ces héros tragiques, les adaptations pour marionnettes de Jarry et Valle-Inclán les soumettent à la schématisation et à la simplification implacable de la parodie, réduisant leur psychologie à une alternance de *stimuli* et de réactions, voire annihilant toute psychologie. Que reste-t-il alors du personnage shakespearien si la tragédie ontologique est réduite à néant, si les doutes d'Othello ne trouvent pas place dans des tirades torturées ou si Macbeth agit sans exprimer ses pensées coupables ?

4 Notons sur cette question de la manipulation que *Richard III*, un peu moins adapté que les trois autres, occupe néanmoins une place honorable dans les castelets.

Ainsi, les marionnettes s'empareraient de personnages parmi les plus complexes de Shakespeare pour les détruire, témoignant des ambiguïtés possibles de la réception du héros shakespearien jusqu'à poser la question de la haine du personnage. La marionnette menace et désacralise le héros tragique, pas seulement en le dégradant de manière irrévérencieuse, mais en suggérant son vide possible, sa brutalité pure ou sa nature de simple rouage dans une mécanique. Mais alors, s'agit-il simplement, pour des auteurs dramatiques de cette trempe, de vider Shakespeare de sa substance pour affirmer une nouvelle théâtralité débarrassée des affres et des tics de la psychologie, dans un contexte bien connu de « crise du personnage » ? Le devenir-marionnette du personnage shakespearien se réduit-il à sa fonction critique ou élabore-t-il des conventions susceptibles de donner un éclairage singulier à l'œuvre du dramaturge anglais et d'en revivifier la lecture ?

Pour explorer ces questions, après avoir décrit la manière dont on peut considérer *Ubu Roi* et *Los Cuernos de don Friolera* – du moins son prologue – comme des « parodies malpropres » de *Macbeth* et d'*Othello*, je m'intéresserai à ce qu'on peut nommer, selon le verbe ubuesque, le « décervelage » du personnage shakespearien. Je terminerai par des hypothèses sur les significations possibles à donner à cette mécanique destructrice du personnage dans les œuvres d'Alfred Jarry et Valle-Inclán, qui semblent poser la question inverse du reproche voltairien : Shakespeare est-il *assez* barbare ?

DES « PARODIES MALPROPRES » DE *MACBETH* ET *OTHELLO*

On doit l'expression « parodie malpropre » au critique Catulle Mendès au lendemain de la première représentation d'*Ubu Roi* au théâtre de l'Œuvre, en décembre 1896[5]. Cette impression doit beaucoup à l'esthétique de la marionnette dont la présence dans l'œuvre de Jarry n'est plus à démontrer. Il s'agit pour Jarry, comme pour Valle-Inclán, de réécrire Shakespeare sinon pour de véritables marionnettes, du moins *à la manière* des marionnettes et en l'occurrence des plus populaires, schématiques et parodiques, les marionnettes à gaine. *Los Cuernos de don Friolera* s'ouvre sur un prologue sous forme de théâtre dans le théâtre où l'on assiste à une représentation de l'intrigue d'*Othello* jouée par des marionnettes à gaine des plus rudimentaires, de celles que le montreur de rue manipule sur ses épaules sans même recourir à un castelet. Le Compère, qui joue de la vielle et s'adresse au Fantoche tandis qu'un gamin caché sous sa cape anime les

5 Catulle Mendès, article sur la première représentations d'*Ubu Roi* dans *Le Journal*, 11 décembre 1896, cité par Henri Robillot, « La presse d'*Ubu* », *Cahiers du Collège de pataphysique,* 3-4, « Le problème d'*Ubu* », octobre 1950.

marionnettes, figure ici Iago. Ce spectacle de rue est commenté par deux personnages loufoques, Don Manolito et Don Estrafalario[6], qui donnent leur vision du drame shakespearien et de l'art en général. Ensuite, la partie centrale de la pièce rejoue la tragédie de la jalousie de façon plus développée à travers des personnages humains « marionnettisés », réduits à des comportements mécaniques régis par la loi militaire du corps de carabiniers auquel appartient le héros, le lieutenant Don Friolera. Enfin, l'histoire d'Othello est à nouveau racontée sous la forme d'un *romance de ciegos*[7] considéré par les personnages commentateurs comme la pire littérature qui puisse être. De ce dispositif métathéâtral, il ressort que l'esthétique la plus valorisée par les extravagants critiques théâtraux que sont Don Manolito et Don Estrafalario est celle des marionnettes du prologue, sur lesquelles je m'attarderai le plus longuement.

Quant à Jarry, s'il a écrit dans un second temps une version d'*Ubu* pour de véritables marionnettes à gaine intitulée *Ubu sur la butte*, où l'intrigue est encore réduite, il revendique pour *Ubu Roi* cette esthétique appliquée à des acteurs jouant comme des marionnettes[8]. La pièce est placée sous le signe de Shakespeare par l'épigraphe initiale qui fait du père Ubu le double du dramaturge anglais : « Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript[9]. » La trame de *Macbeth* apparaît avec évidence. Le Père Ubu, poussé par la Mère Ubu, assassine le roi de Pologne, usurpe son trône et devient un tyran sanguinaire avant d'être lui-même chassé du pouvoir par Bougrelas, le descendant légitime du roi Venceslas. La réécriture de *Macbeth* est aussi perceptible dans nombre de répliques dont la critique a relevé les plus spectaculaires, telle cette injonction du Père Ubu à la Mère Ubu à l'acte III : « Ah ! Mère Ubu, donne-moi ma cuirasse et mon petit bout de bois[10] », qui réécrit une réplique de l'acte V de *Macbeth* où le tyran s'adresse au médecin Seward : « *Come, put mine armour on; give me the staff*[11] ».

6 L'adjectif *estrafalario* signifie « extravagant ».

7 Le *romance de ciegos* est un genre de poésie populaire espagnole, une ballade en octosyllabes d'après la tradition poétique savante du *romance* adaptée dans un registre plus bas. Ces ballades étaient souvent chantées par des aveugles (*ciegos*) et accompagnées d'images retraçant les grandes étapes de l'intrigue.

8 « *Ubu Roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour des marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose. » (Alfred Jarry, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi* », reproduit dans l'article d'André-Ferdinand Hérold, « Les théâtres », *Mercure de France,* janvier 1896, p. 218.) Phrase supprimée des autres éditions, notamment des œuvres complètes de Jarry dans la Pléiade.

9 Alfred Jarry, *Ubu Roi* [1896], dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 345-398, ici p. 349.

10 *Ibid.*, p. 377.

11 William Shakespeare, *Macbeth*, éd. bilingue et traduction de Pierre-Jean Jouve, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, p. 90.

Dans d'autres scènes, la parodie est plus diffuse, mais il est par exemple démontrable que le repas initial où Ubu fomente le complot contre le roi est une transposition de la fameuse scène du banquet de *Macbeth*[12].

Ces réécritures obéissent à deux opérations classiques de la parodie dramatique : le traitement burlesque d'une part, c'est-à-dire la dégradation du registre élevé par des éléments du style bas ; le resserrement et la schématisation de l'action d'autre part. La marionnette contribue largement à nourrir ces deux champs du traitement parodique. Chez Jarry, c'est d'abord le héros lui-même qui est dégradé par l'emprunt aux types des marionnettes populaires. Celui que la Mère Ubu nomme « mon gros Polichinelle » en a les caractéristiques[13] : la pleutrerie – Ubu se distingue par sa lâcheté à la guerre –, la violence instinctive et l'obsession de la nourriture, transposée ici dans la « gidouille » qu'il faut remplir. Le « bâton à physique » d'Ubu, outre les allusions sexuelles qu'il contient, rappelle par ailleurs la trique de Guignol et de ses confrères, dont Ubu use largement dans *Ubu sur la butte*.

Le héros de Valle-Inclán est plus anonyme, moins marqué en tant que type. Il apparaît dans le prologue comme une pure marionnette, nommée simplement « El Fantoche » (« Le Fantoche ») dans les indications scéniques, alors qu'il sera dans la partie centrale « El Teniente don Friolera » (« Le Lieutenant don Friolera »). L'univers d'*Othello* est nettement dégradé : Desdémone est réduite à « La Bolichera » (patronne de taverne) et le rival du Fantoche-Othello est un marchand d'huile ambulant. Quant à la soi-disant preuve de l'adultère, le fameux mouchoir de la pièce source, elle est ici remplacée par l'odeur d'huile que l'on retrouve sous les jupes de La Bolichera… Après avoir été tuée par Le Fantoche, celle-ci, comme Desdémone, reprend conscience un instant – ici selon un processus de brutale résurrection typique de la dramaturgie des marionnettes à gaine, bien loin du dernier sursaut de vie de Desdémone. Mais ce n'est pas pour s'accuser elle-même de sa mort comme chez Shakespeare : elle est en réalité réveillée par le bruit d'une pièce de monnaie agitée par le Fantoche, dont elle s'empare et qu'elle cache dans son bas, non sans avoir gratifié son amant légitime (elle n'est pas mariée au Fantoche) d'un doigt d'honneur.

12 Voir Hélène Beauchamp, « *Ubu Roi*, ou *Macbeth*-Guignol : un retournement fondateur de la parodie dramatique moderne », *Modern French Identities*, n° 55, « Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours », dir. Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghne, Peter Lang, 2006, p. 203-213.

13 Sur la marionnette de Polichinelle et ses avatars, voir Didier Plassard (dir.), *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*, Milan/Lyon, Silvana Editoriale/Musées Gadagne de Lyon, 2014.

C'est aussi dans le langage très familier, centré sur le « bas corporel » qu'apparaît la dégradation burlesque. Ce « langage du corps » marque traditionnellement la parole des marionnettes populaires, comme le synthétise Brunella Eruli :

> Les marionnettes parlent très souvent de coliques, de clystères et utilisent toute une variété de jeux de mots et de doubles-sens à caractère scatologique. Le « Merdre ! » du Père Ubu constitue un saisissant raccourci de plusieurs éléments qui se croisent dans le langage des marionnettes : la scatologie, la déformation langagière […] [14].

Je pense par exemple à ce qu'on pourrait considérer comme un pastiche d'une réplique d'Othello dans la bouche du Fantoche. En écho à la colère d'Othello échauffé par Iago – « *I will chop her into messes… Cuckold me*[15]*!* » –, le Fantoche de Valle-Inclán file la métaphore culinaire sur un registre plus trivial encore : « *¡Me comeré en albondiguillas el tasajo de esta bribona, y haré de su sangre morcillas*[16]*!* » Quant à la dimension sexuelle du drame, déjà présente dans certaines allusions de Iago chez Shakespeare, elle est ici essentielle et crûment exprimée : « El Bululú. — *Si pringa de aceite, dele usted mulé. Levántele usted el refajo, sáquele usted el faldón para fuera, y olisque a qué huele el pispajo, mi Teniente Don Friolera. ¿Mi Teniente, qué dice el faldón*[17]*?* » Je n'épiloguerai pas sur la corruption scatologique et sexuelle du langage dans *Ubu Roi* déjà largement commentée ; je rappellerai seulement qu'elle doit beaucoup aux marionnettes – c'est très visible dans *Ubu sur la butte* – et qu'elle contamine particulièrement la sphère militaire, la condition d'officier et de guerrier étant commune à Othello, Macbeth, Ubu et Don Friolera. Il faut ajouter à ce verbe dégradé le langage du corps, car le mouvement des marionnettes participe largement aux effets de distorsion burlesque. Les didascalies de Valle-Inclán insistent sur les « bras en croix » et les « *aspavimientos* », battements de mains et de bras propres à la gestuelle schématique et exagérée des marionnettes à gaine, par exemple quand la Bolichera se frappe le visage de désespoir : « *(Grita aspando los brazos. Manotea. Se azota con rabioso tableteo la cara de madera)*[18]. »

14 Brunella Eruli, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », dans Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes,* Paris, Bordas, 1988, p. 107-118.

15 William Shakespeare, *Othello,* éd. bilingue, texte établi par Gisèle Venet, traduction, préface et notes d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001, p. 346 : « Je la hacherai menu, j'en ferai de la charpie. Me tromper ! »

16 Ramón del Valle-Inclán, *Los Cuernos de don Friolera* [1921] dans *Martes de Carnaval,* Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 121-200, p. 128 : « Je la mangerai en boulettes, la viande de cette catin et son sang, j'en ferai du boudin ! » Traduction personnelle pour cette citation et les suivantes en espagnol.

17 *Ibid.* : « Le Compère. — Si elle sent l'huile, buttez-la… Relevez ses jupes, enlevez-lui ses culottes et reniflez l'odeur de son moineau, mon Lieutenant Don Friolera. Mon Lieutenant, que dit la culotte ? »

18 *Ibid.* : « *(Elle crie en agitant les bras en croix. Elle bat des mains. Elle frappe d'un battement rageur son visage de bois.)* »

Enfin, le traitement dramatique de l'action originelle obéit à un processus d'accélération et de schématisation. L'accumulation des meurtres de Macbeth, qui assassine successivement les plus hauts personnages du royaume (Duncan, Banquo, Macduff) est dans *Ubu Roi* resserrée et multipliée dans la scène du massacre des Nobles empilés par dizaines dans la trappe selon un schéma de meurtres en série familier de la dramaturgie des marionnettes populaires. Quant à l'intrigue d'*Othello* dans le prologue de *Los Cuernos de Don Friolera*, elle est réduite à la manipulation directe du héros par Iago : l'auteur ne s'embarrasse point de personnages secondaires que Iago manipulerait parallèlement pour atteindre Othello comme chez Shakespeare.

Dans ces conditions, que reste-t-il du personnage ? À propos des difficultés à transposer les pièces de Shakespeare au théâtre de marionnettes, Susan Young fait la remarque suivante : « *The importance of the psychological dimension in Shakespearean drama poses a problem because the* marionette *does not have the expressive tools of facial and body language which an actor employs*[19]. » Cette limitation des marionnettes, inaptes à incarner par leur jeu la profondeur psychologique des personnages est justement ce qui intéresse Jarry et Valle-Inclán et sert leur entreprise de « décervelage ».

LE DÉCERVELAGE DU PERSONNAGE SHAKESPEARIEN

Rappelons d'abord que ces réécritures apparaissent dans un contexte de « haine de l'acteur » qui s'accompagne d'une forme de « haine du personnage » dans son acception psychologique traditionnelle. En ce tournant de siècle, Shakespeare constitue l'exemple topique qui sert à critiquer l'acteur comme trop humain, trop « accidentel », aussi bien chez Maeterlinck, qui reprend la théorie développée par Charles Lamb dans son essai *Tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for stage representation*[20], que chez Gordon Craig. Jarry se livre dans les textes théoriques qui accompagnent la création d'*Ubu Roi* à une critique des acteurs et de la notion de personnage ; quant à Valle-Inclán, qui déclare que les acteurs de son pays ne savent toujours pas parler, mais balbutient, il participe à la diffusion des théories de Craig en Espagne. Voici quelques mots de Jarry à propos d'Hamlet qui résument assez bien le débat :

19 Susan Young, *Shakespeare Manipulated*, *op. cit.*, p. 56 : « L'importance de la dimension psychologique dans le drame shakespearien pose problème car la marionnette n'a pas les outils expressifs du visage et du corps dont dispose un acteur. »

20 Maurice Maeterlinck développe cette critique de l'acteur à travers Shakespeare dans plusieurs articles dont « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 331-336, reproduit dans *Œuvres*, t. I, *Le Réveil de l'âme. Poésie et essais,* éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 457-463.

> Le théâtre, qui anime des masques impersonnels, n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie : un conflit de passions plus subtil que les connus ou un personnage qui soit un nouvel être. Il est admis par tous qu'Hamlet, par exemple, est plus vivant qu'un homme qui passe, car il est plus compliqué et avec plus de synthèse, et même seul vivant, car il est une abstraction qui marche[21].

On voit ici que la « haine du personnage » ne vise pas Shakespeare, au contraire, celui-ci sert à fustiger la médiocrité des caractères du théâtre contemporain de Jarry. C'est bien cette « synthèse », que Jarry trouve dans la marionnette aussi bien comme interprète que comme personnage, qui préside à la création du personnage d'Ubu.

Cependant, l'attitude de Jarry et de Valle-Inclán vis-à-vis du personnage shakespearien reste paradoxale. D'un côté, ils critiquent l'incapacité de l'acteur à rendre compte
220 de son intensité symbolique, mais d'un autre côté, leurs réécritures procèdent à une réduction et une stylisation de la psychologie du héros tragique si radicales qu'on peut se demander si elles permettent vraiment d'en sublimer l'abstraction ou bien si elles ne consistent pas plutôt à le vider de sa fameuse « substance ». Quel sens donner alors à ce « décervelage » ?

À part le fait qu'il est entièrement manipulé par Le Compère-Iago, il est difficile de dire quelque chose du Fantoche, qui n'est même pas un personnage, mais une enveloppe sans pensée qui renvoie à Othello. On le voit dans le premier échange stichomythique entre Iago et le Fantoche, les réponses comme les questions sont automatiques et semblent bien plus dictées par des répliques et un rythme parodiques du drame d'honneur caldéronien que par les émotions du personnage ; à aucun moment les affres de la jalousie d'Othello ne sont exprimées :

> El Fantoche. — *[…] ¿Quién mi honra escarnece?*
> El Bululú. — *Pedro Mal-Casado.*
> El Fantoche. — *¡Qué pena merece?*
> El Bululú. — *Morir degollado.*
> El Fantoche. — *¿En qué oficio trata?*
> El Bululú. — *Burros aceiteros conduce en reata, ganando dineros. Mi Teniente Don Friolera, llame usted a la bolichera.*
> El Fantoche. — *¡Comparece, mujer deshonesta*[22]*!*

21 Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 410-415, ici p. 413.

22 Ramón del Valle-Inclán, *Los Cuernos de don Friolera,* éd. cit., p. 127 : « Le Fantoche. — […] Qui bafoue mon honneur ? / Le Compère. — Pierre Mal-Marié. / Le Fantoche. — Quelle peine mérite-il ? / Le Compère. — Mourir égorgé. / Le Fantoche. — Dans quoi trafique-t-il ? / Le Compère. — Il conduit en

Plus complexe est la réécriture de la tragédie dans la partie centrale de *Martes de Carnaval*, qui met en scène non plus le fantoche, mais le lieutenant Don Friolera, un être humain marionnettisé. Sur un mode burlesque certes, des monologues rendent compte de son dilemme et de sa souffrance, tout en mettant en valeur, à l'intérieur de cette indéniable humanité, un processus de décervelage très net, mais pas sans signification : c'est celui de la substitution de la pensée, des émotions ou des passions par le code d'honneur. Ce code d'honneur est d'abord celui de la loi militaire qui marionnettise les officiers comme Don Friolera. À la huitième scène se tient une parodie de « tribunal d'honneur » formé d'officiers décadents et grotesques qui doivent juger si, étant cocu, il peut ou non rester dans l'armée. Selon ce code d'honneur, il doit tuer sa femme de manière sanglante, ce qu'il fait à la fin de la pièce en répétant mécaniquement « *he vengado mi honra* » (« J'ai vengé mon honneur »), à ceci près qu'il s'est trompé de cible et a tiré sur sa fille. Pris dans une sorte de transe répétitive, il encourage alors son supérieur à assassiner sa propre femme. Il endosse ainsi le rôle du Compère-Iago du prologue qui poussait le Fantoche à la violence, comme si la mécanique de la vengeance était vouée à se poursuivre sans fin de fantoche en fantoche. Le langage est réduit à la répétition et à l'onomatopée : « *¡Maté a mi mujer! ¡Máte usted a la suya, mi Coronel! ¡Mátela usted, que también se la pega! ¡Pim!, ¡Pam! ¡Pum*[23]*!* »

La vision marionnettisante et décervelante du code d'honneur ne se limite pas à l'armée. En plus d'être une parodie d'*Othello*, la pièce est tout entière une parodie du drame d'honneur de Calderón, dont Valle-Inclán fustige à la fois la rhétorique et les valeurs. Dans le prologue, Don Estrafalario oppose la cruauté « magnifique » de Shakespeare à la cruauté « dogmatique » et à la « furie scolastique » du théâtre espagnol du Siècle d'or. Ce que parodie *Martes de Carnaval*, c'est donc, plus encore que Shakespeare, des drames d'honneur comme *El Médico de su honra* (*Le Médecin de son honneur*) ou *El Pintor de su deshonra* (*Le Peintre de son déshonneur*), où l'adultère, qu'il soit réel ou supposé, doit se résoudre dans le sang. On a affaire à une parodie à double détente, où Shakespeare est malmené, mais ne semble pas être la véritable cible de la satire, qui est Calderón.

Cela n'empêche pas de se demander quel aspect du personnage d'Othello cette contamination militaire et caldéronienne met en valeur et dans quelle mesure elle engage aussi une « critique » du héros shakespearien. Othello est-il ce « *valiant Moor* » empli de valeurs authentiques manipulé par un être démoniaque ou bien y-a-t-il en

file, des ânes porteurs d'huile. Mon lieutenant don Friolera, appelez-la patronne. / LE FANTOCHE. — Comparais, femme malhonnête ! »

23 *Ibid.*, p. 196 : « J'ai tué ma femme ! Tuez la vôtre, Colonel ! Tuez-la, elle aussi elle vous roule ! Pim ! Pam ! Poum ! »

lui, dès le départ, une forme de vide et d'usurpation ? Cette question, déjà posée par la critique et relevée par Yves Bonnefoy dans la préface à sa traduction[24], me semble particulièrement mise en jeu par la marionnettisation du personnage, notamment sur la question des valeurs militaires qu'il incarne et de l'honneur qui y est associé. À la scène 3 de l'acte II, Iago décrit à Cassio l'honneur qu'il vient de perdre comme une image, un simple vêtement. Quant à Othello, après le meurtre de Desdémone, il se définit ainsi : « *an honourable murderer, if you will: For nought did I in hate, but all in honour*[25]. » La critique du drame d'honneur qui décervelle le fantoche de Valle-Inclán contamine donc aussi la pièce de Shakespeare et en propose une lecture qui interroge la substance du héros. Il est indéniable que Jarry et Valle-Inclán admirent profondément Shakespeare, mais en décervelant ses personnages les plus ambigus, ils en suggèrent le vide possible.

C'est bien le cas pour Macbeth dont le rêve de pouvoir agir sans penser, qui constitue peut-être sa névrose essentielle, semble réalisé par Ubu. On a l'impression que Jarry réécrit Shakespeare à partir du moment où Macbeth décide de se débarrasser définitivement de ses pensées spéculatives pour faire coïncider pensée et action, c'est-à-dire ne plus penser pour n'être plus qu'action (acte IV, scène 2) :

> *[…] From this moment*
> *The very firstlings of my heart shall be*
> *The firstlings of my hand. And even now*
> *To crown my thoughts with acts, be it thought and done*[26].

Dans le monde d'Ubu, il n'y a pas de conflit entre la pensée et l'acte : la pensée semble avoir disparu, aussi bien comme source que comme conséquence de l'acte. Le Père Ubu n'obéit qu'à des impulsions, il ne se livre à aucun retour réflexif sur ses actions et ne ressent donc aucune culpabilité. Mère Ubu nous prévient dans une réplique du premier acte qui pastiche celle de Lady Macbeth dans la scène du banquet : « Ne l'écoutez pas, il est imbécile[27]. » Et tandis que Macbeth a « assassiné le sommeil » par ses remords, Ubu oublie pourquoi il est parti à la guerre : « C'est vrai, les Russes ! Me

24 Voir William Shakespeare, *Othello,* éd. cit, p. 23-27.

25 *Ibid.,* p. 472 : « Un meurtrier par honneur, si vous voulez. / Je ne fis rien par haine, je ne pensais qu'à l'honneur. »

26 William Shakespeare, *Macbeth,* éd. cit., p. 208 : « […] Dorénavant / Les premiers fruits de mon cœur ce seront / Premiers fruits de ma main. Et à l'instant / Couronnant pensée en action, / Que soit pensé et soit fait… »

27 Alfred Jarry, *Ubu Roi,* éd. cit., p. 356. La réplique correspondante chez Shakespeare est « *Feed, and regard him not* » (acte III, sc. 4, éd. cit., p. 172).

voilà joli[28]. » Tout entier dédié à la satisfaction de ses besoins corporels, le Père Ubu n'a donc pas « d'âme » à proprement parler, ce que confirme Jarry : « Des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, en lui, n'est pas embryonnaire[29]. »

Si on entreprend de relire *Macbeth* d'après *Ubu* selon un « effet-retour » de la parodie, on remarque à quel point le tyran shakespearien semble aspirer à cet état de marionnette ou de machine, désirant « être agi » par des forces que la pensée ne contrôlerait pas, ce qu'il exprime à de nombreuses reprises dans la pièce comme ici, après l'apparition du spectre de Banquo : « *Strange things I have in head that will to hand, Which must be acted ere they may be scanned*[30]. »

En réalisant le rêve de décervelage de Macbeth, Ubu renvoie à la nature « machinique » du héros shakespearien, effaçant par là même les émotions pathétiques ou tragiques qu'il pouvait susciter dans le texte de Shakespeare. Il incarne une version de Macbeth comme un être de pures impulsions et réactions, un héros vraiment « barbare » : aspect que Jarry et Valle-Inclán semblent reprocher à Shakespeare de n'avoir pas mené jusqu'à son terme, s'empressant de « corriger » ce manque…

SHAKESPEARE EST-IL ASSEZ BARBARE ?

Si je poursuis ma périlleuse relecture de *Macbeth* à la lumière d'*Ubu Roi*, il apparaît que certaines répliques du texte source entrent en résonance de façon frappante avec la structure d'ensemble de la pièce de Jarry. Certains passages de *Macbeth* conduisent même à considérer la trame d'*Ubu Roi* comme une simple extension des pires aspects de la tragédie shakespearienne. Lorsque Macbeth, par exemple, apprend la fuite de Macduff en Angleterre et décide de massacrer sa famille, on se rend compte que les mots que prononce un Macbeth hors de lui-même sont ceux d'un Ubu parfaitement sain d'esprit. Les horreurs que les personnages de Shakespeare osent à peine formuler constituent l'ordinaire du Père Ubu, comme peut le suggérer la relecture d'une réplique de Malcolm dans le texte de Shakespeare. Il s'agit d'un moment où Malcolm ment à Macduff en lui faisant croire que s'il venait à régner, il deviendrait un tyran sanguinaire :

> *I should cut off the nobles of their lands*
> *Desire his jewels and the other's house,*

28 Alfred Jarry, *Ubu Roi,* éd. cit., p. 381.
29 Alfred Jarry, « Les paralipomènes d'Ubu », dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit, t. I, p. 467.
30 William Shakespeare, *Macbeth*, éd. cit., p. 180 : « D'étranges choses sont dans ma tête, voulant la main, / Qui doivent être agies avant d'être pensées. »

And my more-having would be a sauce
To make me hunger more, that I should forge
Quarrels injust against the good and loyal,
Destroying them for wealth[31].

Malcolm semble dérouler la geste ubuesque : extermination des nobles et pillage des richesses par passion de la fortune (la Phynance), désignée ici comme dans *Ubu Roi* en termes d'appétit par la métaphore culinaire. On pourrait presque considérer la pièce de Jarry comme une simple amplification de ces quelques vers qui ne sont chez Shakespeare qu'une ruse, une hypothèse du pire destinée à tester la loyauté de Macduff et non une réplique assumée par le personnage.

Alors, la cruauté shakespearienne serait-elle trop mièvre pour le monde moderne,

au point qu'il faudrait la transposer dans un univers arbitraire et dénué de toute dimension morale comme l'est celui des marionnettes ?

C'est la question que pose Ramón del Valle-Inclán, vingt ans plus tard, dans le prologue de *Los Cuernos de don Friolera*. Après la représentation, Don Estrafalario se livre tout d'abord à un éloge de la cruauté shakespearienne, qui possède toute la « furie aveugle des éléments », et l'oppose à la cruauté espagnole emprisonnée dans les codes esthétiques et moraux. Mais il faut noter que ce qu'il entend ici par « cruauté shakespearienne » renvoie surtout à la représentation de marionnettes qui vient d'avoir lieu. En effet, l'éloge du dramaturge anglais est nuancé quelques lignes plus bas. À Shakespeare, il oppose le Compère Fidel, le montreur de marionnettes qui regarde ses créatures avec ironie et distance, suprême indifférence auprès de laquelle le sentimentalisme de Shakespeare, qui selon Don Estrafalario compatirait trop avec ses personnages et en particulier avec Othello, apparaît bien faible :

> Don Estrafalario. — *[…] El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: Se desdobla en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad démiúrgica*[32].

---

31 *Ibid.*, IV, 3, p. 226 : « Je dépouillerais les nobles de leurs terres, / Je voudrais de l'un ses joyaux, et de l'autre sa maison, / Mon plus-avoir serait pareil au condiment / Pour augmenter encor ma faim, tant que je pourrais forger / Des injustes procès contre un juste loyal / Et le détruire afin de saisir sa fortune. »

32 Ramón del Valle-Inclán, *Los Cuernos de don Friolera*, éd. cit., p. 131-132 : « Don Estrafalario. — Le compère Fidel est supérieur à Iago. Iago, quand il déchaîne ce drame de la jalousie, veut se venger,

Même si l'on doit évidemment considérer la part ironique de cette critique de Shakespeare, il n'en reste pas moins que Don Estrafalario suggère qu'il y a trop « d'humanité » et de sentiments dans les drames du dramaturge anglais et rejoint en cela les implications de la réécriture de Jarry. Soumettre le théâtre classique à la parodie des marionnettes est pour Valle-Inclán un moyen de le déshumaniser et de le rendre paradoxalement plus proche de la vérité. Il suggère ici l'ambition de l'*esperpento*, le genre qu'il crée avec cette pièce : mettre en jeu une cruauté et une violence shakespeariennes, corrigées par le pouvoir déshumanisant des marionnettes. Shakespeare serait ainsi « dépassé » par le compère Fidel, de même que Don Manolito au début du prologue vante le tableau d'un mauvais peintre parce qu'il surpasse largement Goya en matière de barbarie et d'indifférence. Ce tableau représente un damné qui s'étouffe et un diable qui rit aux éclats à ce spectacle, rire que Don Manolito distingue du rire sardonique habituellement associé aux démons pour souligner que c'est tout simplement le spectacle de l'humanité qui le divertit au plus haut point. L'interprétation de ce tableau, revendiquée ensuite par Don Estrafalario comme exemple d'une esthétique de « dépassement de la douleur et du rire », propose une théorie de l'indifférence représentée par le Compère-Iago vis-à-vis de ses marionnettes, théorie que l'on retrouve appliquée aussi bien dans les *esperpentos* que dans le cycle antérieur des *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán[33], « comédies barbares » qui mettent en jeu cette cruauté indifférente qui manquerait à Shakespeare.

La profondeur psychologique et humaine du personnage, qui est en général à la source de l'admiration que suscite le théâtre de Shakespeare, résiste donc difficilement au décervelage marionnettique. Si l'on ne peut convoquer à proprement parler la « haine » du personnage, il est quand même question de sa simplification radicale et de sa destruction, puisque la marionnette s'attaque à ce qu'il y a de plus humain chez ces héros : les émotions et la pensée.

Cela ne va pas sans paradoxes, car il est en même temps évident que, pour ces deux auteurs, Shakespeare reste le dramaturge indépassable qui offre notamment à Valle-Inclán l'occasion de mettre en jeu sa haine de Calderón – qu'il admire aussi pour

tandis que cet autre fripon, esprit beaucoup plus cultivé, essaie seulement de s'amuser aux dépens de Don Friolera. Shakespeare fait rimer le cœur d'Othello avec le rythme de son propre cœur : il se dédouble dans les accès de jalousie du More ; créateur et créature sont faits de la même argile humaine. Alors que ce Compère à aucun moment ne cesse de se considérer supérieur, par nature, aux marionnettes de son retable. Il possède une dignité démiurgique. »

33 Trilogie formée par *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) et *Cara de plata* (1921) qui met en scène une humanité animalisée et profondément dégradée menée par ses instincts. La dernière pièce écrite, *Cara de plata,* est la première dans la chronologie interne du cycle.

d'autres raisons. Il n'en reste pas moins que leurs réécritures marionnettiques suggèrent qu'au jour où ils écrivent, Shakespeare n'est plus suffisant. Les passions et les émotions des héros shakespeariens ne seraient plus adaptées à la barbarie moderne, c'est en tout cas évident pour Valle-Inclán dont la vision désespérée de l'Espagne contemporaine réclame des héros encore plus noirs que Iago et d'autres encore plus faibles qu'Othello. Shakespeare serait l'équivalent des eaux-fortes grotesco-tragiques de Goya, encore humaines, tandis que le théâtre devrait être le reflet de ses glaçantes « peintures noires », la marionnette étant l'instrument de ce changement de paradigme. La barbarie qu'on a pu reprocher à Shakespeare, tout au long de sa réception, devient alors sa principale qualité… et son premier manque. Jarry et Valle-Inclán proposent d'une certaine manière de relire Shakespeare en rompant avec l'approche traditionnellement humaniste de son théâtre pour en proposer une interprétation anti-humaniste qui souligne la part mécanique des héros comme de l'action tragique, inaugurant un « Shakespeare-Machine » qui trouvera au XX^e^ siècle des voies singulières chez Heiner Müller ou Botho Strauss.

Beauchamp, Hélène, « *Ubu Roi*, ou *Macbeth*-Guignol : un retournement fondateur de la parodie dramatique moderne », dans Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghne (dir.), « Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours », n° 55 de *Modern French Identities*, Peter Lang, 2006, p. 203-213.

Eruli, Brunella, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », dans Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1988, p. 107-118.

Jarry, Alfred, *Ubu Roi* [1896], dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 345-398.

—, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi* », reproduit dans l'article d'André-Ferdinand Hérold, « Les théâtres », *Mercure de France*, janvier 1896, p. 218.

—, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 410-415.

—, « Les paralipomènes d'Ubu », dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 467.

Maeterlinck, Maurice, « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 331-336 ; *Œuvres*, t. I, *Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 457-463.

McCormick, John et Patrasik, Bennie, *Popular puppet theater in Europe 1800-1914*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.

Plassard, Didier (dir.), *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*, Milan/Lyon, Silvana Editoriale/Musées Gadagne de Lyon, 2014.

Robillot, Henri, « La presse d'*Ubu* », *Cahiers du Collège de pataphysique,* 3-4, « Le problème d'*Ubu* », octobre 1950.

Shakespeare, William, *Macbeth*, éd. bilingue et traduction de Pierre-Jean Jouve, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993.

—, *Othello*, éd. bilingue, texte établi par Gisèle Venet, traduction, préface et notes d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001.

Shakespeare e il teatro di figura in Europa. Prima indagine su un repertorio, cat. expo., éd. Compagnia Drammatico Vegetale di Mezzano, Agencia Editoriale Essegi Ravenna, 1983.

Valle-Inclán, Ramón del, *Los Cuernos de don Friolera* [1921], dans *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 121-200.

Young, Susan, *Shakespeare Manipulated. The Use of the Dramatic Works of Shakespeare in Teatro di Figura in Italy*, Madison (Wis.)/Teaneck (NJ), Fairleigh Dickinson Press, 1996.

NOTICE

Hélène Beauchamp est maîtresse de conférences en littérature comparée à l'université de Toulouse-Jean Jaurès. Ancienne pensionnaire de la Casa de Velázquez à Madrid, elle est l'auteur d'une thèse de littérature comparée intitulée *La Marionnette, conscience critique et laboratoire du théâtre. Usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (France, Espagne, Belgique)*, à paraître en 2018 dans une version remaniée (Institut international de la marionnette/L'Entretemps). Elle s'intéresse en particulier aux textes et à la dramaturgie du théâtre de marionnettes, sujet sur lequel elle a publié de nombreux articles et l'ouvrage *Alain Recoing. La marionnette ou « je est un autre »* (THEMAA, 2009). Elle a codirigé le collectif *Marionnette corps-frontière* (Artois Presses Université, 2016) et l'ouvrage *Les Scènes philosophiques de la marionnette* (Institut international de la marionnette/L'Entretemps, 2016). Elle travaille actuellement sur les théâtres d'actualité et de propagande en temps de guerre au XX^e siècle.

RÉSUMÉ

Cet article confronte le personnage tragique shakespearien à sa marionnette parodique à partir des réécritures de *Macbeth* et d'*Othello* que sont respectivement *Ubu Roi* d'Alfred Jarry (1896) et *Los Cuernos de don Friolera* de Ramón del Valle-Inclán (1921). L'auteure montre comment la dégradation parodique du héros shakespearien, en le vidant de sa substance jusqu'à menacer de le faire disparaître sous la simple enveloppe du fantoche, révèle la face mécanique, instinctive et barbare de ces célèbres personnages et leur soumission à un processus de déshumanisation et de perte de l'être. La fameuse et si critiquée « barbarie » shakespearienne se trouve alors investie d'une énergie nouvelle par la marionnette et devient une qualité propre à faire entrer le personnage shakespearien dans ce que Valle-Inclán appelle la « comédie barbare » de l'humanité du XX^e siècle.

MOTS-CLEFS

Barbare, *Macbeth*, *Othello*, parodie, personnage, théâtre de marionnettes

ABSTRACT

This paper compares Shakespeare's tragic characters with their parodic counterparts in two adaptations: Alfred Jarry's *Ubu Roi* (1896) and Ramón del Valle-Inclán's *Los Cuernos de don Friolera* (1921), which are parodic rewritings of *Macbeth* and *Othello* inspired by the aesthetics of puppet theaters. The author shows how these parodic devaluations of Shakespearean heroes transform them into empty puppets until they almost completely disappear, thereby revealing the mechanical, instinctive and barbaric side of these famous Shakespearean protagonists and submitting them to a process that dehumanizes them and empties them of their essence. The transformation of these figures into puppets allows them to provide the famous, and much criticized, Shakespearean "savagery", with characteristics which enable them to take part in what Valle-Inclán calls the "barbaric comedy" of humanity in the twentieth century.

KEYWORDS

Barbaric, character, *Macbeth*, *Othello*, parody, puppet theaters

OPHÉLIE *VERSUS* HAMLET : SHAKESPEARE À CONTRE-COURANT

Anne-Françoise Benhamou
École normale supérieure de Paris

En travaillant avec des metteurs en scène en tant que dramaturge, j'ai souvent eu l'occasion d'admirer la façon dont certaines actrices négocient, subtilement ou frontalement, avec l'écriture de personnages féminins du passé – des personnages fort éloignés des normes qui sont les nôtres, celles de femmes occidentales du XXIe siècle, mais auxquels elles sont chargées de donner vie, crédibilité, et – ce qui est parfois le plus difficile – subjectivité. Une telle négociation tourne parfois au combat, tant les lectures traditionnelles, mais aussi certains traits de composition des textes, peuvent enfermer ces personnages dans la passivité, dans l'image, ou dans le fantasme. La réflexion qui suit a pris naissance dans de telles expériences.

Ce n'est donc pas de haine de Shakespeare qu'il sera question ici, mais plutôt d'une forme d'insoumission active à son œuvre, de désobéissance civile – ou, pour le dire autrement, d'une façon d'organiser, de l'intérieur même du texte, un soulèvement contre lui, notamment par une subversion plus ou moins explicite de sa construction narrative et de sa hiérarchisation des rôles.

Certes, il y a chez Shakespeare des personnages de femmes qui s'octroient une liberté, une *agency* que pourraient leur jalouser des héroïnes d'Ibsen – telles Juliette ou Desdémone. Les deux personnages féminins d'Hamlet, Ophélie surtout, sont assez loin d'une telle émancipation. Outre la condition qui leur est faite à Elseneur, leur principale entrave est peut-être ce qui a depuis longtemps été repéré comme la pente monodramatique de la pièce (que cette pente émane de l'écriture ou d'une lourde tradition d'interprétation critique ou scénique n'est pas ici le plus important – elle existe). Ainsi, Nada Strancar, lorsqu'elle reprit le rôle de Gertrude dans la mise en scène de Patrice Chéreau, dit en substance, dans une interview pour France-Culture, que sa plus grande difficulté pour jouer le rôle était la disproportion entre la place fantasmatique du personnage dans la pièce – centrale –, et le très petit nombre de scènes offert par Shakespeare pour incarner cette centralité (ce qui est un problème classique posé par l'interprétation de certains rôles féminins parmi les plus fameux : l'Antigone de Sophocle, elle non plus, ne dispose pas d'un volume de texte à la mesure de son mythe séculaire…)

La remarque inquiète de Nada Strancar me paraît toucher un point crucial de dramaturgie : comment une actrice pourrait-elle être à la hauteur de ce que représente Gertrude dans l'imaginaire d'Hamlet (le personnage) et dans celui d'*Hamlet* (la pièce) alors que Shakespeare lui a écrit si peu de texte – ce qui entraîne des zones d'indétermination redoutables, comme celle de sa connaissance ou non du crime perpétré par Claudius ? Indétermination d'un côté, surdétermination de l'autre (par l'abondance de fantasmes projetés, de l'intérieur de la pièce, par les protagonistes masculins[1]), c'est souvent cette alliance qui rend difficile l'interprétation de ces personnages d'autrefois pour les actrices d'aujourd'hui si elles cherchent à les habiter « de l'intérieur », ou du moins à les nourrir de leur sensibilité et de leur expérience. Mais l'on peut aussi voir dans cet obstacle un *challenge* dramaturgique particulièrement fécond. Car la tension quasi inévitable avec ces rôles, liée à la mutation anthropologique que représente le changement de statut des femmes en Occident, a des effets théâtraux considérables : maintenant qu'est révolue l'heure des grandes « lectures » idéologiques, c'est à mon avis dans la renégociation avec les rôles féminins du répertoire que se joue aujourd'hui une bonne part de la relecture des classiques – étant entendu que cette renégociation a forcément des implications majeures sur l'interprétation des rôles masculins, et donc sur la pièce entière.

Dans le premier chapitre de *L'Affaire du chien des Baskerville*, intitulé « Sherlock Holmes existe-t-il ? », Pierre Bayard démontre, à la suite de Thomas Pavel, qu'un personnage littéraire peut développer une existence autonome, extra-fictionnelle. « Si la plupart sont des "autochtones" du monde de la fiction, qu'ils habitent constamment et définitivement, d'autres personnages mythiques seraient des "immigrants" capables d'aller et venir entre le livre et le monde. Ces immigrants échapperaient par là même au contrôle et aux volontés de leur créateur pour adopter une existence collective et plurielle dans le monde[2] ». Il est clair que le personnage d'Ophélie appartient depuis

1 Au cours de mon expérience de dramaturge, j'ai trouvé de ce point de vue particulièrement difficiles à construire par des actrices, pour ne donner que deux exemples, les personnages de Célimène et de Lulu, dont on sait tant sur ce qu'elles représentent (d'énorme) pour les personnages masculins de la pièce, et si peu sur leur parcours et leurs intentions. Très attentif à ces difficultés dramaturgiques, Antoine Vitez avait coutume de dire que la seule façon de ne pas être misogyne en montant Molière et Tchekhov était de mettre en scène leur misogynie, ce qu'il fait magnifiquement dans sa leçon de théâtre consacrée à *L'Ours*, *« L'Ours* ou Tchekhov est-il misogyne ? », en partie filmée par Maria Koleva (*Antoine Vitez, Leçon de théâtre n°2*, Maria Koleva films, 1976) Mais on peut y constater aussi que pour l'actrice, la voie est alors fort étroite : il ne reste qu'à jouer avec des images fantasmatiques. Peut-on raconter autrement certains personnages du répertoire ? Cette question, heureusement pour le théâtre, n'admet pas de réponses simples…

2 Je reprends ici les formulations de Maxime Prévost, « Compte rendu de Bayard (Pierre), *L'Affaire du Chien des Baskerville* », *COnTEXTES*, Notes de lecture, mis en ligne le 10 juillet 2008, consulté le 31 octobre 2016.

longtemps à ces migrants, ce qui m'oblige à repartir de ses pérégrinations hors texte : bien au-delà des trois scènes que la pièce lui offre, elle a en effet conquis, depuis au moins le début du XIXe siècle, et notamment par l'iconographie[3], une autonomie considérable par rapport à la fiction shakespearienne – au point qu'on a pu repérer l'existence d'un véritable « mythe ophélien » tout au long du « grand XIXe siècle » (fin XVIIIe-début XXe).

Mais, pour les personnages de fiction comme pour ceux de la réalité, la migration ne garantit pas la libération… Dans un article fondateur écrit en 1985, Elaine Showalter montre comment le personnage de Shakespeare a peu à peu été vidé de sa charge subversive au cours du XVIIIe et du XIXe siècle, par des coupes dans le texte autant que par l'iconographie et l'interprétation[4]. Selon elle, la folie d'Ophélie, capable d'une obscénité dérangeante, s'associait clairement pour les Élisabéthains à une mélancolie féminine de nature érotomaniaque. Par ce qui ressemble à une dénégation, la tradition romantique et victorienne substitue à cette héroïne ambiguë un personnage gracieux, éthéré, sublimé – pure victime bien plus que facteur de désordre, qui va bientôt supplanter la version d'origine. Sa mort est euphémisée, iconisée, inscrite dans une nature efflorescente, érotiquement liée à l'eau comme une Vénus anadyomène inversée ou une sirène exorcisée de son pouvoir. « La mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet au monde », formulait Edgar Poe en 1856[5]…

De plus en plus, Ophélie se trouve donc arrachée à son histoire, déployée hors de son parcours de vie, exclusivement associée à sa mort, une mort à la fois sensuelle et virginale. « Ophélie est emportée avant d'être femme, en quelque sorte sauvée du féminin, fleur qui ne sera jamais déflorée », écrit Anne Cousseau des Ophélie fin-de-siècle[6]. Le personnage emblématise alors une jouissance à mourir ; sa noyade se présente comme une extase sacrificielle, et une aspiration comblée à une passivité féminine essentielle. Symptomatiquement, Bachelard écrit dans *L'Eau et les rêves*, dans un chapitre appelé « Le complexe d'Ophélie » : « [L'eau] est la vraie matière de la mort bien féminine. […] Ophélie pourra donc être pour nous le symbole du

3 Pour ne citer que les jalons le plus célèbres : les gravures de Delacroix (1834), sa toile consacrée à la mort d'Ophélie (1844, Paris, musée du Louvre), les élégiaques noyées préraphaélites tout au long de la seconde moitié du XIXe siècle (Millais, Arthur Hughes, Waterhouse), jusqu'à la peinture symboliste du début de siècle (Odilon Redon). On peut ici trouver une bonne iconographie.

4 Elaine Showalter, « Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism », dans Patricia Parker and Geoffrey Hartman (dir.), *Shakespeare and the Question of Theory*, London, Methuen, 1985, p. 77-94.

5 Edgar Allan Poe, « Genèse d'un poème », dans *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

6 Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001/1, p. 91.

suicide féminin. […] L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines[7]. » Ces phrases qui semblent condenser les leitmotive d'un siècle d'appropriation picturale montrent aussi que les enjeux, ici, ne sont pas qu'iconographiques ; ils ont des incidences dramaturgiques lourdes. On peut les nommer : cette passivité, cette soumission jouissive à la mort, racontent *a contrario* l'impossibilité d'accéder au monde de l'action, au monde de la sexualité, au monde de l'histoire, au monde politique, au monde adulte. Telle est bien la dramaturgie sous-jacente à toutes ces représentations, une dramaturgie qui prive le personnage de toute *agency*.

C'est précisément cette dramaturgie de la passivité que vont s'employer à déconstruire, à l'époque contemporaine, un certain nombre d'auteurs et de metteurs en scène. Mais il faut pour cela attendre la seconde moitié du XX^e^ siècle, car le mythe a la vie dure, et il va travailler la scène bien au-delà de sa période d'expansion picturale – comme on le voit exemplairement dans le *Hamlet* de Laurence Olivier en 1948. Avec l'interprétation de Jean Simmons (19 ans alors qu'Olivier en a 41), on est encore en plein dans l'Ophélie femme enfant, femme fleur, victime gracieuse, esthétisée. Certains plans du film, et ses affiches aussi, font d'ailleurs ouvertement référence à l'imagerie romantique ou victorienne dont ils s'inspirent, notamment, bien sûr, pour la scène du suicide, aussi fleurie qu'on peut le souhaiter…

Mais le théâtre n'est pas que question d'image, et la dramaturgie du mythe travaille aussi le jeu ; je prendrai ici pour exemple la façon dont Olivier met en scène et joue la première rencontre d'Hamlet et Ophélie (III, 1). Face à une Ophélie d'emblée apeurée, c'est très droit, avec un calme menaçant, qu'il démarre la scène sur un ton glacial – on comprendra par la suite qu'il sait déjà que Polonius est caché (dans d'autres interprétations, il s'en aperçoit en cours de scène). De façon volontairement énigmatique, il lui impose son *self-bashing*[8] en plein visage, comme une épreuve, ou comme pour la brutaliser dans sa vision convenue de lui : Ophélie semble bien loin de pouvoir comprendre quoi que ce soit aux tourments de son ex-fiancé… Par la suite, lorsque la colère d'Hamlet explose après la question sur Polonius (« *Where is your father?* »), qui la contraint à un mensonge, il la jette à terre où elle s'effondre en pleurs. À la fin de la scène, elle se relève pour tenter une réconciliation (fort peu

7 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 100 et 102.

8 J'appellerai ainsi le passage où Hamlet se déclare capable de toutes les bassesses avant d'envoyer Ophélie au couvent : « *I could accuse me of such things that it /were better my mother had not borne me: I am very /proud, revengeful, ambitious* », etc.

plausible à ce stade…) en se jetant dans ses bras ; et, à nouveau, il la repousse, plus brutalement encore puisqu'il la fait tomber sur l'escalier et la laisse à terre où elle sanglote bruyamment, comme une petite fille, tandis qu'il sort en fureur. En termes techniques, c'est Olivier qui mène la scène, continûment et exclusivement. Jean Simmons ne prend jamais la main, son personnage ne fait tout au long que subir et réagir. En outre, l'infantilisation de ses réactions ne cesse de creuser le décalage avec les problèmes d'Hamlet, et de prouver combien ses enjeux la dépassent. La relation est tellement univoque et déséquilibrée qu'on se demande vraiment (si on cherche à se placer sur le plan de la crédibilité fictionnelle) à quoi pouvait bien ressembler un tel couple « avant » – au temps de leur histoire d'amour… Ou plutôt, on ne se le demande pas, car rien dans la mise en scène n'y invite, rien n'y fait rêver à ce que pourrait être un vrai dialogue entre les deux personnages. Le couple n'existe pas, le film ne met en scène que le drame d'Hamlet.

Elaine Showalter, dans l'article que j'ai cité, situe l'entrée en mutation du mythe dans les années 1960, sous le double assaut de la réflexion féministe et de l'apparition d'une pensée critique de la folie qui va bientôt dominer le champ intellectuel (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Franco Basaglia, etc.). Le point de vue clinique se modifie : Ophélie cesse d'être une mélancolique qui s'abandonne voluptueusement à sa pulsion de mort. On la regarde désormais volontiers comme une schizophrène ; c'est ainsi en tout cas que Ronald Laing la décrit, au milieu de différents cas cliniques bien réels, dans une note de son célèbre livre *Le Moi divisé*, en 1959 : « […] Ophélie est devenue psychotique. Elle est depuis peu sans aucun doute, schizophrène. Dans sa folie, il n'y a personne. Elle n'est pas une personne. Aucun moi ne s'exprime à travers ses propos ou ses actes. Elle est morte. Il n'y a plus qu'un vide là où il y a eu quelque temps une personne[9]. » Pour le courant antipsychiatrique, auquel on peut rattacher la pensée de Laing, la schizophrénie n'est pas qu'une maladie mentale, mais aussi le produit d'une oppression familiale, sociale, politique. L'enjeu est décisif : Ophélie quitte la troupe des mal-aimées pour rejoindre le camp des suicidés de la société. Sa mort accuse l'ordre du monde. Sur le plan de la dramaturgie globale, les incidences sont majeures : au lieu d'être un dommage collatéral de l'affaire Hamlet, la tragédie d'Ophélie devient un des

9 « *[…] she has become psychotic. Clinically she is latterly undoubtedly a schizophrenic. In her madness, there is no one there. She is not a person. There is no integral selfhood expressed through her actions or utterances. Incomprehensible statements are said by nothing. She has already died. There is now only a vacuum where there was once a person* » (Ronald D. Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness,* London, Penguin Books, 1959. p. 195n). La traduction citée est celle de Claude Elsen, publiée chez Stock en 1970 sous le titre *Le Moi divisé (de la santé mentale à la folie)*, p. 175n.

aspects les plus criants, les plus scandaleux, les plus révélateurs de la violence politique du drame… Le personnage se trouve ainsi rapatrié au cœur des enjeux de la pièce, tout près de son « discours central », dirait Edward Bond : Ophélie était hors Histoire, elle devient désormais le double du personnage masculin, frappée tout autant que lui, voire plus, par sa grande hache.

Le *Hamlet-machine* de Heiner Müller (écrit en 1977, mais qui ne sera mis en scène en Allemagne qu'en 1990) peut apparaître comme le point d'aboutissement de ce rééquilibrage : la pièce fait une part égale aux monologues d'Hamlet et à ceux d'Ophélie ; elle s'achève sur la parole d'Ophélie, un discours de violence radicale, double inverse de la paralysie d'Hamlet, lui livré à la honte de sa compromission et de son impuissance, prisonnier de la « pétrification de l'espérance[10] » – la pièce se réfère entre autres à l'écrasement de la révolution hongroise par les chars soviétiques en 1956. Mais même si Müller, traitant de la folie d'Ophélie, n'oublie pas Artaud (un de ses inspirateurs déclarés et une des références favorites des « éloges de la folie » propres aux années 1960), et même s'il a probablement Laing en tête – Hamlet dit dans la pièce qu'il « rentre à la maison et tue le temps en accord / avec [s]on moi non divisé[11] » (ce qui laisse penser qu'Ophélie, elle, est du côté du moi divisé) –, c'est aussi d'une autre filiation, d'une autre réévaluation du personnage d'Ophélie que sa pièce est tributaire en cette fin des années 1970. *Hamlet-machine* se trouve en effet, selon moi, au confluent du courant antipsychiatrique de réinterprétation du rôle, tel que je viens de l'évoquer, et d'un autre courant de relecture, ouvertement politique celui-ci. En effet, depuis les années 1920 en Allemagne, mais bien plus nettement encore après 1945 en RDA, la figure d'Ophélie est devenue subversive, voire révolutionnaire. Cet héritage, sur lequel je vais revenir, est patent chez Müller en pleines années de plomb : le premier monologue qu'il attribue à son Ophélie convoque la figure d'Ulrike Meinhof (« Je suis […] la femme à la corde[12] » – Meinhof est morte pendue dans sa cellule un an avant l'écriture de la pièce) ; le monologue d'Ophélie qui clôt *Hamlet-machine* commence par « C'est Électre qui parle[13] » (c'est-à-dire la justicière et non plus la victime), et s'achève, étonnamment, sur une phrase de Susan Atkins, une des

10 *Hamlet-machine*, dans *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 75.
11 *Ibid*., p. 77.
12 *Ibid*., p. 72.
13 *Ibid*., p. 80.

complices de l'assassin Charles Manson ; peut-être parce que chez Müller, la révolution est toujours regardée frontalement dans toute sa violence meurtrière, voire dans sa folie.

C'est le courant cette mutation politique de la figure d'Ophélie que je voudrais maintenant remonter. Heiner Müller, comme souvent, n'invente rien, il recycle ; en l'espèce, il hérite du traitement du thème d'Ophélie par plusieurs poètes importants de RDA, des années 1950 aux années 1970 – tels Peter Huchel, Wolfgang Hilbig, Richard Pietrass[14]. À une époque où tout discours politique contre le régime est réprimé, les figures mythologiques ou littéraires sont un biais fréquemment utilisé, de façon parfois un peu absconse, pour exprimer une dissidence – les lecteurs étant parfaitement à même d'en saisir le sens caché. Dans les textes des auteurs que je viens de citer, très clairement, le cadavre d'Ophélie ne renvoie plus à une peine d'amour, mais à une catastrophe sociale ou politique qui reste innommée, suggérée. Le poème de Peter Huchel en 1966, dédié à Nelly Sachs, rescapée du nazisme, a été écrit à propos d'une jeune femme abattue et noyée dans la Spree alors qu'elle tentait de passer à l'Ouest. Il lie donc la figure d'Ophélie aux victimes de deux totalitarismes, et aussi, sans doute, à la révolutionnaire Rosa Luxemburg – qui fut battue, puis assassinée d'une balle dans la tête avant d'être jetée dans un canal de la Spree, où l'on repêcha son corps six mois plus tard. De l'autre côté du mur, d'ailleurs, la figure d'Ophélie hante peut-être aussi le célèbre (et obscur) poème que Paul Celan composa en 1967 en mémoire de Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht, *Tu es couché dans la grande ouïe*.

Remontons encore le courant. La prolifération des Ophélie dans le contexte « elseneurien » de la RDA avait elle-même une source : le premier à avoir politisé la mort de la fiancée d'Hamlet a sans douté été Bertolt Brecht[15]. Fervent admirateur de Rimbaud, dont il avait pu lire en traduction allemande le célèbre poème *Ophélie*, il en donna sa version dans sa « Ballade pour une jeune noyée », sans doute écrite peu après la mort de Rosa Luxembourg et l'écrasement de l'insurrection spartakiste :

> Lorsqu'elle fut noyée et dériva
> De ruisseaux en plus grandes rivières
> L'opale du ciel prit un ton étrange
> Comme s'il devait apaiser le cadavre.
> Varech et algues s'enroulèrent à elle

14 Je m'appuie ici sur un article de Ruth J. Owen, « Claiming the Body: the Ophelia Myth in the GDR », *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 82, n° 3, 2007, p. 251-267.

15 Voir Rainer Nägele, « Phantom of a Corpse: Ophelia from Rimbaud to Brecht », *Modern Language Notes*, vol. 117, n° 5 « Comparative Literature Issues », 2002, p. 1069-1082.

Et peu à peu elle s'alourdit
Les poissons glacés glissaient près de sa jambe
Plantes et animaux alourdirent encore son dernier voyage.
Et le soir, le ciel s'assombrit comme de la fumée
Et la nuit, il tint avec les étoiles, la lumière en échec.
La clarté toutefois se fit tôt, afin
Que pour elle aussi il y ait un matin et un soir.
Lorsque son corps pâle fut pourri dans l'eau
Il arriva (cela se fit lentement) que Dieu l'oublia peu à peu
Tout d'abord son visage, puis les mains et enfin sa chevelure.
Alors elle devint charogne parmi les charognes des rivières[16].

238 Le poème de Rimbaud, que je ne peux analyser dans ce cadre, était déjà sans doute un tremplin pour cette politisation, puisque le poète fait suivre une première partie quasi picturale, statique, proche du mythe iconographique, d'une seconde partie beaucoup plus tourmentée, où la mort d'Ophélie se lie à ses aspirations brisées : aspiration à l'amour, mais aussi à la liberté, à l'absolu, au point qu'on a pu y voir une allusion aux morts de la Commune[17]. Plus radicalement encore, la ballade de Brecht, où transparaît la figure de Rosa Luxemburg, reprend certains éléments de l'imagerie pour les contrer violemment : son Ophélie meurt sous un ciel vide, oubliée de Dieu ; même ses cheveux pourrissent, et loin d'être sublimée par la mort, elle devient charogne entre les charognes, dans une claire référence baudelairienne. La première guerre mondiale, qui marqua tant Brecht, a aussi fait changer le regard sur les victimes. Il n'est plus besoin d'être une belle héroïne tragique pour signifier par sa mort la scandaleuse violence du monde – au contraire.

Réécrire une œuvre, ou écrire à partir d'elle, est un chemin direct pour en produire un « nouvel usage », selon la terminologie brechtienne. Mais les metteurs en scène et les actrices auxquelles je faisais allusion au départ ne disposent pas forcément de ces méthodes frontales, puisque leur projet n'est pas, comme celui de Müller, de faire imploser l'œuvre, mais de la jouer. C'est autrement qu'ils entrent en négociation avec elle. Pour en donner une approche, je choisirai ici de commenter le regard porté sur

16 Bertolt Brecht, « Ballade pour une jeune noyée », traduction de Lionel Richard.
17 « Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle ! /Tu te fondais à lui comme une neige au feu : / Tes grandes visions étranglaient ta parole / – Et l'Infini terrible effara ton œil bleu ! » (Arthur Rimbaud, « Ophélie », dans *Poésies* ; *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1961, p. 47.

Ophélie dans deux mises en scène importantes, celle de Patrice Chéreau en 1988, et celle de Thomas Ostermeier en 2008. L'un et l'autre, de façon très différente, ont cherché à redonner à Ophélie une puissance, une autonomie, une subjectivité en dialogue avec celle du spectateur – contrairement à ce qui se passe dans le film d'Olivier, qu'on ne peut regarder que du point de vue de la « conscience centrale[18] » d'Hamlet.

Comme on le sait, le théâtre de Chéreau donne une place décisive aux affects, aux pulsions, aux paradoxes des relations de désir. La figure de l'affrontement, d'un combat désirant entre les êtres où les rapports de force se renversent perpétuellement, est la forme que prennent dans son théâtre l'aspect inévitable des liens et leur vitalité. Ce postulat d'instabilité de la domination suppose entre les personnages une véritable égalité, ce que montre exemplairement le travail que Chéreau effectue sur la première scène Hamlet/Ophélie[19], qu'il construit, à rebours d'Olivier, comme un jeu à deux complexe et mouvant[20].

Certes, Hamlet exerce là aussi une violence physique sur Ophélie, une violence à laquelle elle ne peut se soustraire, mais au cœur de la scène, c'est le regard d'Ophélie tourné vers Hamlet (alors que Jean Simmons osait à peine croiser celui d'Olivier), c'est la présentation de son visage, « l'épiphanie du visage », dirait Emmanuel Levinas, qui suspend le cours de la scène et même l'inverse pour un court instant, ramenant Hamlet à la tendresse qu'il a eue pour elle, et cela alors même qu'il vient de dénoncer la fausseté de ce visage (comme toujours chez Chéreau, le mouvement physique se noue au texte de façon puissamment contrapuntique, le corps venant révéler une vérité que la parole cherche à refouler).

Cette levée du visage d'Ophélie contre la parole d'Hamlet – « Le visage est présent dans son refus d'être contenu », écrit Levinas dans une formule célèbre[21] –, l'enlacement amoureux irrépressible qu'elle produit en réponse, d'autant plus bouleversant pour le spectateur qu'Hamlet le contre aussitôt, ce passage par la communauté des amants, au sein d'une scène dominée par le rejet et la répulsion, sont entièrement mis par Chéreau au crédit d'Ophélie. C'est son geste qui parvient à protéger un moment le protagoniste

18 Selon l'expression de Louis Althusser, pour opposer à une dramaturgie brechtienne « décentrée » les modalités propres à un théâtre d'identification (voir « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht », dans *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, rééd. Paris, La Découverte, 1996, p. 129-152.

19 Interprétés par Gérard Desarthe et Marianne Denicourt.

20 La description qui suit s'appuie non sur la captation commercialisée du spectacle, mais sur l'archive en ligne sur le site En scène de l'INA, dernière consultation le 30 octobre 2016).

21 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1990, p. 211.

masculin de sa propre violence, qui l'oblige à une reconnaissance de son altérité à elle, qui le force à ressentir, contre ce qu'il proclame, la réalité de ce qui les lie. En faisant se battre pied-à-pied Ophélie contre la tragédie, contre la déliaison, Chéreau nous fait regarder par ses yeux l'enfermement entêté d'Hamlet dans sa souffrance. Tandis qu'Olivier faisait du *self bashing* du héros une façon de faire pression sur Ophélie, de la renvoyer ironiquement à la bêtise des rêves de jeunes filles, très loin des complexités masculines de l'âme d'Hamlet, chez Chéreau, le *self bashing* d'Hamlet apparaît comme une crise névrotique torturante, sur laquelle nous, spectateurs, partageons le point de vue de celle qui l'aime. Loin d'être, comme chez Olivier, un personnage infantile, Ophélie est le plus profond témoin, avec Horatio, de l'immaturité tragique, ou plutôt de l'impossible maturité du personnage masculin. Et la véritable clôture de sens de la scène n'est pas la sortie d'Hamlet sur « Au couvent ! », mais bien la réplique finale d'Ophélie, qui restée seule, droite et digne, face public, dit sa douleur immense de voir l'homme qu'elle a aimé et estimé défiguré par le malheur, avec une force de protestation qui la situe au plus loin de tout sentimentalisme et de tout repli victimaire.

Si l'Hamlet de Chéreau apparaissait comme un intellectuel incapable de s'engager pleinement contre un processus historique qui pourtant le détruit, plus nettement encore, vingt ans plus tard, alors que la désillusion politique en Europe s'est considérablement aggravée, la mise en scène de Thomas Ostermeier, présente Hamlet comme un sale gosse d'un « égocentrisme démesuré », « d'un narcissisme excessif », qui affiche avec désinvolture son « manque total d'intérêt pour le processus politique[22] ». Ce gamin immature et cynique dans un corps d'homme est pourtant capable d'une grande violence sur Ophélie – le fort contraste entre la corpulence massive de Lars Eidinger et la silhouette fine de Judith Rosmair augmentant la sensation de dangerosité de leur relation. Leur première scène est notamment l'occasion de figures volontairement choquantes où, sous les coups d'Hamlet, le corps de sa partenaire apparaît presque aussi désarticulé que celui d'une poupée gonflable, tandis que son visage et sa robe blanche maculés de terre semblent préfigurer son enterrement.

La mise en scène de cette séquence, considérée isolément, pourrait faire penser qu'on est revenu, sous une forme plus contemporaine (c'est-à-dire avec la possibilité d'une marge critique créée par l'excès même de cette violence machiste) à une dramaturgie de la domination univoque. Replacée dans le contexte plus global du spectacle, la scène prend néanmoins un sens plus complexe. Car si Ostermeier y orchestre

22 Thomas Ostermeier, *Backstage*, entretiens avec Gerhard Jörder, traduction de Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Paris, L'Arche, 2015, p. 104.

cette crise très brutale de destructivité masculine, c'est parce que dans sa mise en scène, l'affrontement fondamental est celui d'Hamlet à la figure féminine – une figure féminine double : Gertrude-Ophélie. Les deux rôles sont en effet joués par la même actrice, dans une transformation à vue qui s'opère à plusieurs reprises au cours du spectacle, par des moyens volontairement sommaires, mais affirmés avec une théâtralité provocante : une perruque blonde et des lunettes noires qui donnent à la reine un look de star. La jubilation de l'actrice à glisser d'un rôle à l'autre dessine un personnage actif, inventif, qui semble en mesure de s'octroyer à volonté la place qu'elle choisit dans l'imaginaire d'Hamlet… L'Ophélie victime et violentée n'est alors qu'une face ou qu'une phase d'un personnage de femme *bifrons* omniprésent, à la puissance inquiétante. Significativement, le spectacle s'ouvre par l'enterrement du vieil Hamlet immédiatement suivi de la noce et du triomphe érotique d'une Gertrude hollywoodienne ; la table du banquet, associée à cette prise de pouvoir, ne quittera jamais la scène. Ainsi, toute la pièce est concrètement placée sous le signe de l'affrontement d'Hamlet à la mère en tant que femme ; son immaturité de « sale gosse » est son arme contre la puissance que déploie Gertrude-Ophélie. Loin d'être victime, ce personnage ambivalent semble au contraire jouer magistralement d'une duplicité fragilité/force, vulnérabilité/froideur, victimisation/domination. Même l'entrée d'Ophélie folle face à Laërte peut se lire comme un moyen inventé par Gertrude pour retourner la situation : alors que le roi et la reine peinent à éteindre la fureur de Laërte, l'actrice ôte sa perruque, se transforme avec brio en une jeune femme égarée et pathétique, comme si elle avait la capacité de déclencher à volonté les angoisses les plus intimes des hommes auxquels elle se confronte. Et de fait, l'élan de Laërte en est coupé net ; le couple royal n'a plus qu'à le manipuler à son profit.

Mais ce serait réduire le spectacle d'Ostermeier et son onirisme que de les ramener à une construction trop logique, où Ophélie ne serait qu'une facette par laquelle Gertrude met en place sa domination. Malgré l'instrumentalisation de la figure de victime par le pouvoir, telle que la fait apparaître la dramaturgie du spectacle, il y a au moins un moment où le personnage existe pour lui-même et même au-delà, un moment où Ophélie porte, centralement, les enjeux de la pièce. Pour boucler la boucle de cette investigation partie de l'iconographie du XIX^e^ siècle, je voudrais donc finir sur la façon dont Ostermeier a mis en scène la noyade – comme un démenti cinglant au mythe pictural d'une passivité érotisée. De même que dans le film de Laurence Olivier, le suicide apparaît ici à l'image, parallèlement au texte. Mais c'est pour rendre au personnage féminin son *agency* : à la noyade élégiaque du personnage fin-de-siècle, Ostermeier substitue une image violente, bien que non littérale. Une projection en direct nous montre le visage en gros plan de Judith Rosmair étouffé par une feuille de

plastique transparent. Sa bouche s'ouvre désespérément pour tenter d'aspirer un peu d'air, on entend très fort son souffle, sa respiration impossible – image d'horreur d'une lente asphyxie –, et on découvre peu à peu la silhouette de l'actrice derrière l'écran, entièrement empêtrée dans le plastique dans lequel elle se débat, sans consentir à sa mort. Comme toujours dans ce spectacle, le régime d'apparition de l'image est ambigu. Peut-être ce suicide est-il halluciné par Laërte comme un meurtre – mais on peut se dire aussi qu'il en voit la vérité politique : dans ce moment d'effroi cauchemardesque, Ostermeier rend à la mort d'Ophélie sa force de protestation et d'insoumission contre l'ordre politique qui la sacrifie ; et en même temps, il nous met en contact concrètement et longuement, avec son agonie et sa défaite, point d'émotion d'un spectacle que le héros éponyme tentait de submerger de son cynisme et de sa dérision. Cette asphyxie en lutte avec le désir de vivre, par laquelle se clôt le parcours d'Ophélie, est peut-être la figure en anamorphose d'une tragédie à laquelle Hamlet n'accède plus. Encore une façon d'être à contre-courant.

BIBLIOGRAPHIE

ALTHUSSER, Louis, « Le “Piccolo”, Bertolazzi et Brecht », dans *Pour Marx* [1965], Paris, La Découverte, 1996, p. 129-152.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

BAYARD, Pierre, *L'Affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

COUSSEAU, Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001/1, p. 91.

LAING, Ronald D., *Le Moi divisé (de la santé mentale à la folie)*, trad. Claude Elsen, Paris, Stock, 1970.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1990.

MÜLLER, Heiner, *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

NÄGELE, Rainer, « Phantom of a Corpse: Ophelia from Rimbaud to Brecht », *Modern Language Notes*, vol. 117, n° 5 « Comparative Literature Issues », 2002, p. 1069-1082.

OWEN, Ruth J., « Claiming the Body: the Ophelia Myth in the GDR », *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 82, n° 3, 2007, p. 251-267.

OSTERMEIER, Thomas, *Backstage*, entretiens avec Gerhard Jörder, trad. Laurent Muhleisen et Frank Weigand, Paris, L'Arche, 2015.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1960.

SHOWALTER, Elaine, « Representing Ophelia : Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism », dans Patricia Parker and Geoffrey Hartman (dir.), *Shakespeare and the Question of Theory*, London, Methuen, 1985, p. 77-94.

NOTICE

Anne-Françoise Benhamou est professeure en études théâtrales à l'École normale supérieure et affilée à PSL Research University – UMR 7172 THALIM. Elle travaille également comme dramaturge, principalement auprès de Stéphane Braunschweig, avec qui elle a créé, à l'École du TNS, la section mise en scène/dramaturgie dont elle a été responsable de 2001 à 2008. Elle est membre de l'UMR THALIM. Ses travaux portent sur la dramaturgie, la mise en scène contemporaine, le jeu de l'acteur en rapport avec le texte. Derniers ouvrages parus : *Dramaturgies de plateau* (Les Solitaires intempestifs, 2012) ; *Koltès dramaturge* (Les Solitaires intempestifs, 2013) ; *Patrice Chéreau. Figurer le réel* (Les Solitaires intempestifs, 2015).

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse à la façon dont, des années 1960 à aujourd'hui, des poètes, des auteurs, des actrices et des metteurs en scène ont œuvré à retourner le « mythe ophélien » romantique et victorien, largement répandu par l'iconographie. Leurs productions font de l'héroïne de Shakespeare, non plus une victime passive étrangère aux enjeux centraux de la pièce, mais un personnage actif, voire subversif, dont le parcours et le point de vue sont mis à égalité avec ceux d'Hamlet. Ce renversement terme à terme est regardé comme une contestation interne d'un certain canon shakespearien, aussi nécessaire que fructueux, dans l'idée que la mutation anthropologique du statut des femmes en Occident rend inévitables les renégociations de la scène avec les personnages féminins du répertoire.

MOTS CLÉS

Actrice, Patrice Chéreau, dramaturgie, Hamlet, iconographie, Heiner Müller, Ophélie, Thomas Ostermeier, personnages féminins

ABSTRACT

This article analyses how, ever since the 1960s, poets, authors, actors/actresses and stage directors have turned upside down the Romantic and Victorian myth of Ophelia, mainly constructed by iconography. Their works take Shakespeare's heroine from the passive victim, unaware of the central preoccupations of the play, to an active, not to say subversive character whose itinerary and point of view are not inferior to Hamlet's. This term to term reversal can be seen as a way to defeat a certain Shakespearean canon from within. This is both fruitful and necessary, as the anthropological mutation affecting the status of women in the West makes it inevitable for the contemporary stage to revisit the feminine roles of the repertoire.

KEYWORDS

Actress, Patrice Chéreau, dramaturgy, female characters, Hamlet, iconography, Heiner Müller, Ophelia, Thomas Ostermeier

ZUCCO / HAMLET : LE FANTÔME DE SHAKESPEARE

Sandrine Montin
Université de Nice-Sophia-Antipolis

> *Hamlet*, si présent dans *Roberto Zucco* – et dans toute l'œuvre de Koltès
>
> Anne-Françoise Benhamou[1]

La réécriture est ou non consciente, elle nomme ou non ses origines. Lorsque Shakespeare écrit *Hamlet* après l'*Amlethus* de Saxo Grammaticus, après l'histoire tragique de Belleforest, et sans doute aussi après une tragédie récente aujourd'hui perdue, il inscrit sa tragédie dans la filiation d'œuvres antérieures. Certes, les lointains ancêtres n'apparaissent pas : ni Horus, ni Oreste, ni même Brutus. Mais son héros, fils littéraire d'autres héros avant lui, porte le même nom que ses pères, Hamlet.

Au XX^e^ siècle, *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller, *Gertrude (The Cry)* de Howard Barker, annoncent aussi dès le titre la filiation. Klaas Tindemans évoque dans son article le *marketing* des titres de Jan Decorte[2] : en un sens, les dramaturges comme les cinéastes, Laurence Olivier, Franco Zeffirelli, Kenneth Branagh, Michael Almereyda, capitalisent dès le titre sur le « mythe Hamlet », sur la popularité d'une des œuvres les plus réécrites, mises en scène et adaptées au monde.

Mais lorsque Bernard-Marie Koltès écrit *Roberto Zucco*, rien de tout cela. L'héritage est d'autant moins visible que le héros semble au contraire sorti d'un fait divers récent, l'affaire Roberto Succo qui secoue la France, l'Italie et la Suisse en 1987-1988. Koltès ne cesse de l'affirmer dans les entretiens qu'il donne à la presse en 1988, alors qu'il est en cours d'écriture : « Le point de départ, c'est l'histoire de Roberto Succo. J'ai vu l'affiche sur lui dans le métro, qui était intelligente, élogieuse. À la télévision, je l'ai vu sur les toits. J'ai tellement compris cette histoire, jusqu'à son suicide en prison[3]. » De nouveau dans un entretien pour *Der Spiegel*, il présente sa volonté provocante de faire de cet assassin un héros : « Et c'était là le but de ma nouvelle pièce : faire que,

1 La référence à *Hamlet* n'a évidemment pas échappé à Anne-Françoise Benhamou (*Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 66-67).
2 Voir, dans le même volume, Klaas Tindemans, « Enterrer Shakespeare : l'œuvre de Jan de Decorte ».
3 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Gilles Costaz [pour *Acteurs*] » (1988), dans Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)* [1999], Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 92.

pendant quelques mois, la photo et le nom de cet homme figurent sur de grandes affiches. C'est ma raison d'être, ma raison d'écrire[4]. »

Quand la pièce de Koltès s'ouvre, on apprend que Roberto Zucco a tué son père. Dans ce premier tableau, il s'évade de prison ; dans les tableaux suivants il tue sa mère, dépucèle une gamine, tue un inspecteur, se bat avec un balèze et médite sur la mort, s'endort, tue un enfant et enlève sa mère, est trahi par la gamine, est arrêté, marche sur les toits de la prison et disparaît dans une lumière aveuglante ou tombe. Il y a bien quelques arrangements avec ce qu'on sait de l'histoire du meurtrier Succo, mais après tout, que peut-on savoir de certain ? Succo lui-même, arrêté, s'est si souvent contredit. Le récit dramatique en vaut un autre. Même la légère déformation du nom, Roberto Zucco et non Succo, est moins une licence poétique qu'une déformation médiatique : une erreur répétée par les journalistes, d'édition en édition[5]. Le titre, les déclarations de l'auteur, la conformité relative de l'action dramatique à l'affaire, il n'y a pas là d'héritage littéraire mais la mise en œuvre et en scène d'un meurtrier, d'un fait divers ou d'une série de récits médiatiques.

Et pourtant…

L'OUVERTURE DE *ROBERTO ZUCCO*, OU LE FANTÔME DE *HAMLET*

Le premier tableau de *Roberto Zucco*, « L'évasion », s'ouvre par une didascalie :

> *Le chemin de ronde d'une prison, au ras des toits.*
> *Les toits de la prison, jusqu'à leur sommet.*
> *À l'heure où les gardiens, à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité, sont parfois victimes d'hallucinations*[6].

Suit un dialogue entre le Premier et le Deuxième Gardien, dans lequel le plateau vide se peuple petit à petit, d'abord d'une idée et des mots pour la dire (« j'ai l'impression d'entendre quelque chose », « Je n'ai pas entendu quelque chose par les oreilles, mais j'ai eu l'idée d'entendre quelque chose »[7]), puis de la mention d'une vision, suivie

4 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg [pour *Der Spiegel*] » (1988), *ibid.*, p. 110.

5 Voir le livre-enquête de Pascale Froment, *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*, Paris, Gallimard, coll. « Au vif du sujet », 1991, p. 254. C'est Donia Mounsef qui mentionne le travail de Pascale Froment et m'a permis d'en prendre connaissance (*Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2005).

6 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba – Coco* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 9.

7 *Ibid.*, p. 9 et 10.

d'une apparition indiquée par une nouvelle didascalie : « *Apparaît Zucco, marchant sur le faîte du toit*[8]. » L'apparition sidère les gardiens :

> Deuxième Gardien. – Mais tu vois quelque chose, là, ou je suis seul à voir ?
> *Zucco avance toujours, tranquillement, sur le toit.*
> Premier Gardien. – J'ai l'idée que je vois quelque chose. Mais qu'est-ce que c'est[9] ?

Et la chose disparaît. La situation, deux veilleurs, la nuit, témoins d'une apparition-disparition désignée par l'indéfini *quelque chose*, ne peut pas ne pas faire penser à l'ouverture de *Hamlet* :

> Marcellus. – *What, has this thing appeared again tonight?*
> Barnardo. – *I have seen nothing.*
> Marcellus. – *Horatio says 'tis but our fantasy*[10]

Cette chose surgie du non-chose, « *thing of nothing* », être et néant à la fois, commence à exister grâce à l'imagination des veilleurs. On vient au théâtre avec l'idée de voir quelque chose, et cette idée ou *fantasy*, mise en mots, produit l'apparition, le spectacle. « *But look: the morn in russet mantle clad, / Walks over the dew of yon high eastward hill* », s'écrie Horatio au moment où disparaît la chose[11]. « *But look* », un mot pour y voir. Au théâtre, il n'y a en somme pas grand-chose à voir : ni étoile, ni aurore, ni prison, ni mer déchaînée, tout juste des mots et leurs ombres. C'est par les oreilles qu'on voit.

Les soldats, puis Horatio, puis Hamlet ont-ils vu le spectre, ou leurs oreilles ont-elles été contaminées par les récits entendus ? Jusqu'au bout de la pièce de Shakespeare, la nature de la chose, spectre, esprit, démon, délire, hallucination, spectacle, reste incertaine. Le spectacle produit sous nos yeux dans *Roberto Zucco* nous fait à son tour constamment douter de sa propre nature. Les gardiens ont-ils vu Zucco, ou ont-ils été « à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité […] victimes d'hallucinations » ? La dernière réplique du dernier tableau, « Il tombe », qui continue à vouloir maintenir l'existence d'un événement verbal et imaginaire, alors que la didascalie a déjà précisé « On ne voit plus rien », nous laisse incertains quant à la nature de ce qui est ou n'est pas : d'autant que le verbe « tombe », parce qu'il est le mot de la fin, résonne longtemps et glisse dans la mémoire de la salle vers le substantif. Or cette tombe entre à son tour en contradiction avec la dernière image, avant qu'on n'y voie rien (« *Le soleil*

8 *Ibid.*, p. 12.
9 *Ibid.*, p. 12-13.
10 William Shakespeare, *Hamlet*, éd. et trad. François Maguin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, acte I, scène 1, 21-23, p.54.
11 *Ibid.*, acte I, scène 1, 166-167, p. 66.

monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique », précisait la didascalie[12]). Nous voici renvoyés à nos questions, « *unsatisfied* » comme dit Shakespeare dans la dernière scène de *Hamlet*[13]. Zucco est-il enlevé par quelque dieu solaire, à la façon dont le parricide Œdipe disparaît à la fin de la pièce de Sophocle *Œdipe à Colone*, ou bien tombe-t-il, matière prête à se décomposer ? Qu'est-ce qui demeure après cette disparition ? Ce n'est pas un hasard si Koltès reprend à Shakespeare sa « chose » en ouverture de sa propre pièce : dans *Hamlet*, le mot *thing* désigne à la fois l'apparition ou fantôme, le Roi mort dont le souvenir demeure, l'âme de Hamlet, la pièce qu'il entend mettre en scène, et au pluriel *things* désigne dans les dernières répliques l'ensemble des événements qui se sont déroulés depuis l'ouverture, le cours d'une vie, les actes d'une tragédie[14]. La chose qui a eu lieu le temps du spectacle ou de la lecture de *Roberto Zucco*, est, comme celle de *Hamlet*, une énigme, « *a questionable shape*[15] ».

UN *MEMENTO MORI*

On l'a compris, *Roberto Zucco*, la dernière pièce de Koltès, est, comme *Hamlet*, non seulement une réflexion sur la nature spectrale du théâtre, mais aussi une vanité, une méditation sur la vie comme apparition/disparition, bref éclat entre deux noirs, pauvre fantôme, « *walking shadow* », « *poor player* », comme dirait Macbeth[16].

> Gertrude. – *[…] Thou know'st 'tis common, all that lives must die,*
> *Passing through nature to eternity.*
> Hamlet. – *Ay, madam, it is common.*
> Gertrude. – *If it be,*

12 *Robert Zucco*, *op. cit.*, p. 95.

13 « *[…] Report me and my cause aright / To the unsatisfied* », commande Hamlet à Horatio juste avant de mourir, alors que la mort ou l'impossibilité de comprendre sa propre histoire le force à s'interrompre (*Hamlet*, éd. cit., acte V, scène 2, 326-327, p. 418). Horatio annonce à son tour un récit véridique, « *[…] All this can I / Truly deliver* » (372-373, p. 422), qui restera en suspens, invitation non déguisée du dramaturge au spectateur à reprendre le fil de l'histoire, à essayer de la comprendre, de l'interpréter… ou à revoir la pièce.

14 Pour ces différentes acceptions du mot *thing*, voir *ibid.*, éd. cit., acte I, scène 1, 21-22, p. 54, acte I, scène 4, 66-67, p. 108, acte II, scène 2, 596-597, p. 196, acte IV, scène 2, 27-30, acte V, scène 2, 367, p. 422.

15 *Ibid.*, éd. cit., acte I, scène 4, 43, p. 106.

16 Regina Guimarães, traductrice de *Roberto Zucco* en portugais, a rendu compte de ses recherches de traductrice, et souligné à deux reprises la comparaison entre *Hamlet* et *Roberto Zucco* dans son article « Flash-back sur le passage de *Zucco* par ma table de travail » : « Je relis la scène intitulée "L'évasion". Je repense à *Hamlet*, comme tout le monde. Le monument shakespearien plane sur le texte. Mais ça me fait une belle jambe… » et « La pièce de Koltès se prête à être lue comme une longue réflexion sur la mort et, en cela, elle nous rappelle encore *Hamlet*. » (Dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau [dir.], *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, 2004, p. 171 et 172.)

Why seems it so particular with thee?
Hamlet. – *Seems, madam? Nay, it is. I know not « seems »*[17].

Pour Zucco pas plus que pour Hamlet, Montaigne ou quiconque, l'acceptation de la mort ne va de soi.

Le Balèze. – […] On dirait que tu veux mourir.
Zucco. – Je ne veux pas mourir. Je vais mourir.
Le Nalèze. – Comme tout le monde, petit.
Zucco. – Ce n'est pas une raison.
Le Balèze. – Peut-être[18].

Alors, puisque ce n'est pas une raison, il s'agit de s'en faire une, de raison. Le titre du tableau VIII, « Juste avant de mourir », outre qu'il propose une équivalence inconfortable entre mort et sommeil et qu'on se demande si les tableaux qui suivent sont à mettre au compte de la vie ou des cauchemars qui peuplent le « sommeil de la mort »[19], ce titre donc « Juste avant de mourir » est une sorte de commentaire de la pièce d'un auteur qui se savait malade et une manière d'aphorisme en forme de périphrase : la vie ? ce qu'il y a juste avant de mourir. Dans *Roberto Zucco*, le tableau VIII est à n'en pas douter un *memento mori*. Mais un exercice philosophique ne faisant pas un spectacle, Hamlet ni Zucco ne peuvent philosopher à longueur de plateau. À chacun sa place : les *Essais* de Montaigne dans la bibliothèque, l'action théâtrale sur la scène. La scène du cimetière dans *Hamlet*, après un nombre déjà inhabituel de monologues, est un compromis : un *memento mori*, oui, mais spectaculaire. Chansons d'amour, quiproquos et jeux de mots, jonglerie avec crânes et ossements, couplets ironiques sur le destin des grands, clowneries, larmes et poésie, bagarre, tout y est. Koltès a compris la leçon : au tableau VIII, Zucco se bat avec le Balèze, cite ironiquement des vers de Hugo[20], et plaisante, mais noir.

Bien sûr, le décor, lui, s'est urbanisé. La cabine téléphonique avec « téléphone qui ne marche pas », auditeur muet de Zucco et métaphore du public, est un équivalent

17 *Hamlet*, éd. cit., acte I, scène 2, v. 72-76, p. 72-74.
18 *Roberto Zucco*, *op. cit.*, tableau VIII, « Juste avant de mourir », p. 49-50.
19 « *For in that sleep of death what dreams may come* » (*Hamlet*, éd. cit., acte III, scène 1 v. 67, p. 206).
20 « C'est ainsi que je fus créé comme un athlète. / Aujourd'hui ta colère énorme me complète / Ô mer, et je suis grand sur mon socle divin / De toute ta grandeur rongeant mes pieds en vain. / Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume. » Sortis de leur contexte (« Les Sept Merveilles du monde. VI. Le colosse de Rhodes », dans *La Légende des siècles*), la mer furieuse et le gouffre de brume des vers d'Hugo peuvent évoquer l'atmosphère de la pièce de Shakespeare. La citation dessine en creux, dans ce déplacement, un contre-portrait de Hamlet/Zucco, confrontant le personnage à l'image du héros athlétique ici décrit.

vingtièmiste du très baroque crâne avec lequel Hamlet monologue sans en avoir l'air. Mais les ingrédients et la recette de ce *memento mori* théâtral sont les mêmes, jusqu'à l'humour noir de Hamlet et Zucco :

> Zucco. – Le problème avec la bière, c'est qu'on ne l'achète pas ; on ne fait que la louer. Il faut que j'aille pisser.
> Le Balèze. – Vas-y, avant qu'il ne soit trop tard[21].

L'aphorisme sur la bière présente tous les traits d'une sagesse prosaïque modeste, d'une évidence incontestable. Mais quelques répliques plus loin, à la fin de ce tableau intitulé « Juste avant de mourir » :

> Le Balèze – Il faut que tu ailles pisser.
> Zucco – C'est trop tard[22].

Le baudelairien « trop tard » (on pense au poème « L'Horloge » des *Fleurs du mal*), répété une seconde fois, fait alors entendre une autre acception du mot *bière* : non plus boisson, cette bière qu'on loue est le cercueil dont on vous déloge pour faire de la place à un mort plus frais, et tout d'un coup c'est la scène 1 de l'acte V de *Hamlet* qui surgit, avec son décor de tombes et d'ossements jetés en l'air, entre le bar et la cabine téléphonique, entre deux mots, entre deux blagues.

Du premier tableau, réécriture pas à pas de la scène d'ouverture de *Hamlet*, au motif central de la prison (« *Danemark's a prison. / – Then is the world one*[23] ») ; de la méditation sur l'hallucination collective qu'est aussi toute entreprise théâtrale au *memento mori*, du motif du maquereau à celui du corps-machine (« je surveillerai ton corps comme un mécanicien surveille sa machine », dit la gamine à Zucco[24]) ou à celui du caméléon[25], de la structure paranoïaque de la pièce de Shakespeare au thème du secret et de l'agent secret dans *Roberto Zucco*, du meurtre de l'espion Polonius à celui de l'Inspecteur, des rapports de Hamlet avec Gertrude à Zucco enlaçant sa mère gémissante, d'Ophélie trahissant Hamlet, traitée comme une putain, à la gamine

21 *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 50.
22 *Ibid.*
23 *Hamlet*, éd. cit., acte II, scène 2, 240-241, p. 168.
24 *Roberto Zucco*, *op. cit.*, tableau XIV, « L'arrestation », p. 89. La phrase rappelle bien entendu la lettre et le poème de Hamlet à Ophélie, lus par Polonius au roi et à la reine (*Hamlet*, éd. cit, acte II, scène 2, 123-124).
25 Répondant à Claudius qui lui demande comment il se porte, Hamlet répond « *Excellent, i'faith, of the chameleon's dish. I eat the air, promise-crammed* » (*ibid.*, acte III, scène 2, 92-93) et à son tour Zucco se prétend tranquille et transparent « comme un caméléon sur la pierre » (*Roberto Zucco*, *op. cit.*, tableau VI, « Métro », p. 36).

trahissant Zucco, prostituée par son frère, etc., Zucco est fils de Hamlet. Mais un fils qui aurait tué son père et se serait efforcé d'effacer les traces du crime.

UN CRIME PRESQUE PARFAIT

Si Koltès fait discrètement converger la ligne dramatique de *Zucco* avec celle de *Hamlet* (inversant l'ordre des meurtres des parents de Succo[26], inventant une famille étouffante à la gamine qui, si l'on en croit l'enquête, vivait seule avec sa mère[27], insérant des dialogues familiaux sur le pucelage de la gamine, étrangement anachroniques dans ce petit Chicago, quartier de Toulon, à la fin des années 1980[28]), il soustrait aussi. Et ce qu'il soustrait, ou efface, ne relève pas tant de faits que de mots, prononcés par le meurtrier Succo, et pas des moindres.

Ainsi, Koltès au tableau VIII fait dire à Zucco :

> Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux[29].

Cette tirade vient directement d'une cassette sur laquelle Succo s'était enregistré, dont Koltès a pu prendre connaissance par exemple lorsque l'enregistrement a été diffusé sur RTL le 21 mars 1988[30]. Le contenu de la cassette est à quelques détails près le même que la tirade de Zucco dans la pièce. Outre que Koltès a gommé quelques italianismes du meurtrier philosophe, il a surtout effacé le début de la cassette. Or au début de son

26 Roberto Succo a d'abord tué sa mère, puis son père (voir Pascale Froment, *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo*, *op. cit.*, chap. 21, p. 319 *sq.*). L'inversion rapproche l'ordre de la mort des parents de Zucco de celui de la mort des parents de Hamlet : le vieil Hamlet puis Gertrude.

27 Sabrina vivait seule avec sa mère, mais la vertu de « la gamine » de Koltès, considérée comme un bien précieux, lui vaut d'être aussi surveillée par sa famille qu'Ophélie… et tout aussi en vain.

28 L'anachronisme est patent dans les discours autour du pucelage (« L'essentiel est que tu ne te fasses pas voler ce qui ne doit pas t'être volé avant l'heure » etc. [*Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 20-22 et 33]). Au-delà, le discours de la sœur de la gamine sur les garçons qui « n'y peuvent rien », « sont fabriqués avec de l'imbécillité », qui « ne savent que mettre la main aux fesses des gamines », « C'est dans leur tradition » (p. 20) rappelle ceux de Laërte, de Polonius et de Hamlet lui-même (« *We are arrant knaves all* ») à Ophélie. En particulier, l'odeur malsaine et « les liquides répugnants de leurs sécrétions » dont parle la sœur dans le tableau « Ophélie » (p. 83-85) font penser à la « maladie contagieuse » (grossesse indésirée) contre laquelle Laërte met Ophélie en garde (« *And in the morn and liquid dew of youth / Contagious blastments are most imminent* » [*Hamlet*, éd. cit., acte I, scène 3, 41-42, p. 94]).

29 *RZ*, p. 49.

30 Pascale Froment mentionne cette diffusion radiophonique dans *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo*, *op. cit.*, p. 433.

enregistrement, le meurtrier Succo disait : « Être ou ne pas être… ça, c'est ce problème. Je crois que… il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire[31]… ». Le parricide et matricide Succo était lui-même shakespearien, une sorte d'Emma Bovary au masculin, ce qui est confirmé par d'autres discours rapportés dans le livre de Pascale Froment[32].

Dans sa transcription, Koltès développe la mélancolie de Succo brodant sur le « *words, words, words*[33] » de Hamlet. Avec l'injonction « Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières », il fait entendre chez son personnage un écho du cri radical « *I say, we will have no more marriage* », sorte de programme d'extinction de la race humaine pour un prince sans royaume, désolé, accablé par le sentiment de la vanité : « *What should such fellows as I do crawling between earth and heaven*[34]*?* » Bref, Koltès souligne la mémoire shakespearienne de Succo, l'accentue, mais dans le même temps il efface soigneusement les traces les plus visibles de Hamlet, les citations directes, pour ne garder que celles de la Compagnie Créole (« ça fait rire les oiseaux, ohohohoh… » [1986]).

Comme tout meurtrier revenant sur les lieux du crime, Koltès laisse pourtant une trace, un nom, inaudible (le nom n'est jamais prononcé dans les dialogues), mais lisible : le titre du tableau XIII, « Ophélie », qui désigne dans un tremblement à la fois celle qui monologue dans le tableau, la sœur de la gamine, prisonnière de sa famille, au bord du désespoir (tableau III « Je deviens folle », « Je déborde déjà ») et chantant pour « éloigner le malheur », et la gamine, celle dont parle le monologue,

31 *Ibid.*, p. 224-225. L'enregistrement exact, tel que le transcrit Pascale Froment, est le suivant : « Être ou ne pas être… ça, c'est ce problème. Je crois que… il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire… mais… quand on croit en quelque chose, quand on croit plus en quelque chose, il faut se trouver quelque chose d'autre. Quelque chose d'autre en quoi croire, et ça, pour continuer à vivre, pour pouvoir… voir. C'est ça, voir… qu'est-ce qui se passera. D'ailleurs, le temps, le temps, ça n'existe pas. Le temps, c'est dans notre tête, dans notre façon de penser. Bon, un an, cent ans, c'est pareil… Tôt ou tard, on doit tous mourir. Tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, les oiseaux. Ça fait chanter les abeilles. Ça fait rire les oiseaux. »

32 Ainsi, une lettre adressée par Roberto Succo à son professeur de religion alors qu'il était en prison comporte le paragraphe suivant : « En effet, quel meilleur confort pour l'homme que la possibilité de mettre radicalement fin à ses problèmes, de résoudre en un moment la faim, la douleur physique et morale, l'insatisfaction, l'apathie, the spleen. » Cette paraphrase du monologue de Hamlet à l'acte III, scène 1 « Outre qu'elle dénotait une lecture récente d'*Hamlet*, […] alarma les censeurs de la prison », comme le remarque Pascale Froment (*ibid.*, p. 352). Le témoignage de son amie Sabrina le montre aussi en lecteur de Stendhal : « Il lisait Shakespeare, il était passionné aussi par *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Il trouvait que ça ressemblait beaucoup à notre histoire. » (p. 236.) Le récit de son double parricide par Roberto Succo fait aussi entendre des réminiscences flottantes de Shakespeare ou Calderón : « J'ai l'impression qu'il s'est produit quelque chose en dehors du temps. Tout pourrait être arrivé mais tout pourrait aussi bien ne jamais être arrivé. En ce moment aussi, ce pourrait être un rêve. Ce qu'on me dit pourrait être une illusion. Ce sont les illusions qui nous font vivre quand nous les interprétons à notre façon. […] Toute la vie est un songe. On naît, on vit, on meurt sans savoir pourquoi. » (p. 346.)

33 *Hamlet*, éd. cit., acte II, scène 2, 191, p. 162.

34 *Ibid.*, acte III, scène 1, 128-129 et 148, p. 210 et 212.

dépucelée, perdue pour sa famille, en rupture, et qui elle aussi chantonne ou feint de le faire[35]. À l'exclusion de ce titre énigmatique, l'effacement du texte source *Hamlet* est manifestement volontaire, de la part d'un auteur qui avait pourtant écrit une adaptation de *Hamlet* (*Le Jour des meurtres dans l'histoire de Hamlet*, 1974), traduit *Le Conte d'hiver* (1988), et déclaré publiquement son coup de foudre pour la mise en scène de *Hamlet* par Patrice Chéreau (1988)[36]. Pourquoi cet acharnement à faire disparaître les traces de Shakespeare, dont le fantôme est néanmoins omniprésent ?

« IL EST NORMAL DE TUER SES PARENTS »

Koltès s'est construit une image d'auteur singulière, de *bad boy* : lieux mal famés, admiration pour Bruce Lee… Il répète à qui veut l'entendre : « Je vais rarement au théâtre » « je préfère m'en tenir à l'écart. J'ai le sentiment que parfois les metteurs en scène, les comédiens, travaillent à partir d'émotions que le théâtre seul leur fournit ; ça s'autoreproduit à l'intérieur du théâtre. Comme écrivain, les expériences du théâtre ne me servent à rien, elles me gênent plutôt »[37]. Quant à Shakespeare, Koltès reconnaît le plaisir qu'il a eu à le traduire.

> [Mais] ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui. […] Je suis le premier à admirer Shakespeare ou Tchekhov ou Marivaux et à tâcher d'en tirer des leçons. Mais, même si notre époque ne compte pas d'auteurs de cette qualité, je donnerais dix Shakespeare pour un auteur contemporain avec tous ses défauts[38].

Puisqu'il s'agit d'éviter l'auto-reproduction théâtrale, le parricide et matricide Zucco tombe à pic. « Il est normal de tuer ses parents », fait dire Koltès à son personnage[39],

35 On se souvient que c'est par des chansons qu'Ophélie évoque en termes non voilés la perte de sa virginité (*Hamlet*, acte IV, scène 5). Le travail d'Anne-Françoise Benhamou sur Ophélie permet d'ouvrir ici une piste : en suivant ses propositions sur la figure complexe d'Ophélie, on peut voir dans la gamine et sa soeur le développement de deux potentialités opposées du personnage d'Ophélie, l'une obéissant à l'ordre patriarcal, l'autre en rupture avec ce même ordre.

36 Cette mise en scène a eu lieu en 1988, soit au moment de l'écriture de *Roberto Zucco*. « J'ai vu *Hamlet*. Un choc pareil, je n'en avais pas reçu depuis *La Dispute* montée par Chéreau. [...] Pour *Hamlet*, j'ai eu l'impression de comprendre cette pièce que je n'avais jamais comprise. » (Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Gilles Costaz » [1988], déjà cité, p. 89.) On sait par ailleurs que l'intérêt de Koltès pour Shakespeare, il faudrait presque dire l'étude de Shakespeare par Koltès, remonte au moins à ses vingt ans. Voir la lettre du 30 novembre 1968 où il demande à sa correspondante à Londres de lui acquérir « un Shakespeare complet (au moins le théâtre) » bilingue ou à défaut anglais (Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 89).

37 « Entretien avec Jean-Pierre Han » (1982), dans *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 14.

38 « Entretien avec Alain Prique » (1985), *ibid.*, p. 59.

39 *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 92.

une phrase qui n'est pas sans rappeler une lettre bien antérieure de Koltès à sa mère, datée du 20 juin 1969 :

> Lorsque je parlais de désertion à Annecy, c'était sérieux ; papa [le père est officier dans l'armée] ne saura jamais à quel point tout ce qui a été pour lui des « valeurs » – je le comprends d'ailleurs – non seulement n'est rien pour moi, mais en plus je veux le détruire systématiquement. La chaîne, c'est que je n'ai pas le courage de le faire, à cause de lui – s'en rend-il compte[40] ?

Suivre la voie normale, tracée par les parents, lui apparaît comme « un suicide moral » : « Je suis dans cette situation où je sais que ce qui vous réjouirait me tue, et ce qui me semble la seule voie vous tuera[41]. » Au moment où le tout jeune Koltès écrivait cette lettre, il était en possession, depuis un peu plus d'un mois, du théâtre complet de

Shakespeare dans le texte original. Il n'est pas impossible qu'il ait, déjà alors, médité le curieux lapsus de Hamlet à l'acte IV, scène 4 : « *[…] How stand I then / That have a father killed, a mother stained*[42]. »

Régis Salado rappelait que les premières œuvres de Koltès étaient toutes des adaptations, avant que le jeune auteur se lance dans son œuvre personnelle, « sans point d'appui cette fois[43] ». Zucco – que n'évoque d'ailleurs pas Régis Salado – tranche la question de l'héritage problématique de manière radicale. Il tue lui-même son père, puis, à sa mère, sorte d'anti-Gertrude qui affirme « Je ne veux pas oublier », il répond « Oublie, maman ». Le crime peut-être souhaité par Hamlet, accompli

40 *Lettres*, *op. cit.*, p. 97.

41 *Ibid.*, p. 97-98.

42 *Hamlet*, éd. cit., acte IV, scène 4, 56-57, p. 306.

43 L'expression « sans point d'appui cette fois » est une citation de Koltès par Régis Salado, « Koltès avec Shakespeare : hériter, traduire, adapter », dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triaut (dir.), *Voix de Koltès*, *op. cit.*, p. 149. Or l'œuvre ainsi désignée, justement, a pour titre *L'Héritage* (1972). Mais l'absence de « point d'appui » est discutable, alors même que cette histoire sur le poids tragique de l'héritage se souvient si manifestement de *Hamlet*. Le protagoniste, Pahiquial, devient à la mort de son père « jeune héritier » et cela lui pèse : il rêve de « Partir, laissant dans le dos la lumière, la lourde et sordide lumière sans secret, et fausse, et trompeuse. » Des ombres fantômatiques envahissent la maison. Un sac sur l'épaule, il réclame « De l'air ! », et prétend « Je liquide, j'envoie voler tout le reste, je suis libre, je me tends, je m'étire, je domine. Je liquide ! » mais ne part pas. Il finit, alors que la guerre consume sa maison, par « arrose[r] l'herbe de son sang, jusqu'à épuisement. » Pahiquial a échoué, la liquidation de l'héritage n'a pas eu lieu (ni pour le personnage ni d'ailleurs pour l'auteur) : c'est la liquidation (au sens propre) du protagoniste qui s'opère (Bernard-Marie Koltès, *L'Héritage*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 30, 56, 78.) Faut-il penser qu'au terme de l'œuvre, Zucco est lui aussi devenu « liquide » comme l'imagine l'un des gardiens dans le premier tableau ? Peut-être pas, mais son image corporelle hésite dans le dernier tableau, comme Ophélie morte peut-être dont l'image varie entre crâne puant et violettes : Zucco est à la fois matière pour la tombe et pur phénomène de lumière et d'ombre, glissant entre les mailles de la loi.

par Zucco, est aussi, en un sens, mis en œuvre par Koltès dans l'effacement du père Shakespeare. Il était peut-être tentant pour sa dernière pièce, « Juste avant de mourir », de s'afficher comme le père unique d'une œuvre dont le héros prétend précisément se libérer de tout héritage, échapper à toute prison.

« LES HÉROS SONT COUVERTS DE SANG »

Il reste cependant une question. Hamlet a échoué à être Hamlet. « Spectrifié » (si l'on me permet ce néologisme) par le fantôme de son père dès le premier acte et décrit par Ophélie tel un fantôme[44], il a effacé celui qu'il était pour n'être plus que l'ombre de son père, suicidé moral comme dit Koltès, tout en se reprochant de ne pas être ce fort en bras, ce roi belliqueux et orgueilleux qu'était le vieil Hamlet. Zucco l'affirme, lui : il est un étudiant raisonnable, comme Hamlet au début en somme. Wittenberg pour l'un, la Sorbonne pour l'autre. Il n'est pas un héros. « Les héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang[45]. » C'est dans le public que se trouvent les tueurs :

> Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. […] Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent[46].

C'est parce que les spectateurs ont l'idée de voir un meurtre que le meurtre est accompli sur la scène. Ce sont les voix invisibles qui regardent Zucco à la fin de la pièce qui l'affirment : « Tu es un héros, Zucco[47]. » Le personnage et son auteur ne font qu'obéir à la demande du public. La dame n'a pas la trouille parce qu'elle n'est « pas un homme[48] », dit Zucco, mais lui, ça lui fiche la trouille d'être au milieu de tous ces gens qui exigent de lui qu'il soit un homme. Et on revient à Hamlet : « *What is a man*[49]*?* » Au terme de cette méditation philosophique et cette délibération éthique qu'est en grande partie *Hamlet*, Shakespeare s'est incliné devant la tradition tragique, la pièce se conclut par un bain de sang : Hamlet s'est effacé lui-même, prêtant allégeance, cédant aux mirages archaïques qui continuent de définir malgré nous ce que nous appelons

44 « *Pale as his shirt, his knees knocking each other, / And with a look so piteous in purport / As if he had been loosed out of hell* » (*Hamlet*, éd. cit., acte II, scène 1, 81-83, p. 142 ; et plus loin voir aussi la description des soupirs et du départ de Hamlet, 92-100, p. 142-144).
45 *Roberto Zucco*, *op. cit.*, tableau VI, « Métro », p. 37.
46 *Ibid.*, tableau XII, « La gare », p. 79-80.
47 *Ibid.*, tableau XV, « Zucco au soleil », p. 93.
48 *Ibid.*, p. 78.
49 *Hamlet*, éd. cit., acte IV, scène 4, 33, p. 306.

action, *homme*, *héros*. À son tour, Koltès fait disparaître Shakespeare, condamné à rôder sans sépulture (sans nom sur la couverture ni l'affiche) entre les pages de *Roberto Zucco*. L'homme de théâtre disparaît derrière le nom du meurtrier, la pièce donnant à entendre l'impossible fiction d'un étudiant en lettres raisonnable, pris au piège spectaculaire du héros sanglant. « *If thou hast nature in thee* », avait exigé le spectre, « *remember me*[50] ». Ce spectre-là n'a pas fini de nous hanter.

Quatre siècles après *Hamlet*, les héros couverts de sang continuent de fasciner et recrutent. Shakespeare a tout dit sur l'illusion de gloire après quoi court un Fortimbras, « *a fantasy and a trick of fame* », et sur l'admiration que lui voue néanmoins le poète, l'étudiant, l'auteur et comédien Hamlet, au point de lui donner sa voix pour l'élection royale et sa succession au trône. Ce que raconte l'élimination imparfaite de *Hamlet* dans *Zucco*, ou de Shakespeare par Koltès, c'est peut-être aussi cette fascination pour le héros couvert de sang en même temps que la volonté d'en finir avec les vieux costumes héroïques. Oui, mais que mettre à leur place ? Koltès lui-même fasciné par son héros meurtrier reconnaît sans le dire avec sa pièce *Roberto Zucco* à quel point cette fascination est elle-même le produit d'un héritage problématique. « *We, fools of nature*[51] »…

50 *Ibid.*, acte I, scène 5, 81 et 91, p. 118. La « nature » humaine dans *Hamlet* est une condition sociale. Les amoureux ne sont « *infants of the spring* » (acte I scène 3, 39, p. 94), enfants d'une nature naturante, innocente, idyllique, que le temps d'un sursaut, peut-être à peine le temps de prononcer le mot *spring*. Pour le reste, les hommes sont fils de leurs pères, liés à eux par des devoirs qui les obligent, sous peine d'être « dénaturés », avant d'enfanter à leur tour « *another fool* ».

51 *Ibid.*, acte I, scène 4, 54, p. 108.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Koltès, Bernard-Marie, *Roberto Zucco* [1990], dans *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba – Coco* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2001.

—, *L'Héritage*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

Shakespeare, William, *Hamlet*, éd. et trad. François Maguin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995.

Sources secondaires

Benhamou, Anne-Françoise, *Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.

Froment, Pascale, *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*, Paris, Gallimard, coll. « Au vif du sujet », 1991.

Guimaraes, Regina, « Flash-back sur le passage de Zucco par ma table de travail », dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triaut (dir.), *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, 2004, p. 169-174.

Koltès, Bernard-Marie, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

—, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)* [1999], Paris, Éditions de Minuit, 2010.

Mounsef, Donia, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2005.

Salado, Régis, « Koltès avec Shakespeare : hériter, traduire, adapter », dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triaut (dir.), *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, 2004, p. 149-167.

NOTICE

Sandrine Montin est maître de conférences en littérature générale et comparée à l'université de Nice Sophia-Antipolis. Après une thèse sur la poésie du début du XX^e^ siècle (*Rentrer dans le monde : parcours d'une inquiétude chez Apollinaire, Cendrars, Lorca, Eliot et Crane*), ses travaux actuels portent sur le théâtre (Shakespeare, Sophocle, Mouawad) et ses réécritures filmiques, et sur le cinéma muet comme opérateur poétique (*Loxias*, 49, « Charlot, ce poète ? »). Par ailleurs, elle écrit et joue dans la Cie L'Observatoire qu'elle a fondée.

RÉSUMÉ

Roberto Zucco semble né d'un fait divers, l'affaire Roberto Succo qui secoue l'Europe en 1987-1988. Pourtant, à chaque page ou presque, *Roberto Zucco* médite sur la pièce de Shakespeare, *Hamlet*. Du premier tableau, réécriture de l'ouverture de *Hamlet* et méditation sur l'hallucination collective qu'est aussi toute entreprise théâtrale, jusqu'au *memento mori*, du motif de l'espionnage à celui de la trahison, Zucco est fils de Hamlet. Alors pourquoi avoir fait disparaître Shakespeare de l'affiche ? « Il est normal de tuer ses parents », affirme Zucco au dernier tableau. À sa mère, sorte d'anti-Gertrude, qui affirme « Je ne veux pas oublier » (le meurtre du père), Zucco rétorque « Oublie, maman », répondant ainsi à des siècles de distance à l'injonction du vieil Hamlet « *Remember me* ». Le poids du commandement avait de quoi rendre fou le fils, s'efforçant en vain d'imiter le père et de s'oublier soi-même. Zucco, lui, prétend résoudre le problème par un geste radical. Pourtant, le fantôme est bien là, à chaque page, d'autant plus présent qu'il n'est jamais nommé. Zucco a-t-il vraiment tué Hamlet ?

MOTS CLÉS

Fantôme, Hamlet, héritage, héros, Bernard-Marie Koltès, meurtre du père, réécriture, *Roberto Zucco*

ABSTRACT

Apparently, *Roberto Zucco* was inspired by the adventures of serial killer Roberto Succo in 1987-88. Reading the play closely, one soon discovers that Roberto Zucco (Koltès' protagonist), is actually son and heir to Hamlet: similar openings of both plays, meditation about death, questioning about the nature of theatre performances (illusion? dream? hallucination?), spies and treason, etc. And the question remains: why did Koltès not build on Shakespeare or Hamlet's name, like so many other 20th century dramatists and filmmakers? "One should murder one's parents", says Zucco at the end of the play. When his mother claims she cannot forget the murder of his own father by Zucco, he replies "Forget, mother". His order seems to answer that of old Hamlet, "Remember me", centuries later. Hamlet, trying to forget himself in order to obey his father, went mad. Zucco pretends to dismiss any legacy. Nevertheless the ghost is still there, unnamed but present. Did Zucco succeed in killing Hamlet? Did Koltès really kill Shakespeare?

KEY WORDS

Ghost, Hamlet, hero, Barnard-Marie Koltès, legacy, parricide, rewriting, *Roberto Zucco*

QUATRIÈME PARTIE

Shakespeare personnage

Bond hating Shakespeare
Robert Henke 265

« *Our Shakespeare… For he is all of ours, is he not?* »
Enjeux du *bardicide* fictionnel dans *Anonymous*
Sébastien Lefait 277

BOND HATING SHAKESPEARE

Robert Henke
Washington University

What is the relationship between an artist's work and his or her life? In his poem "The Choice," W.B. Yeats states the dilemma between "perfection of the life, or of the work." Some argue that artists should match the ethical conditions of their lives to the implicit standards of their art. Does a discrepancy between art and life vitiate the former? Or should some distance be maintained between these spheres? As a longtime leftist critic of Germany's failure to deal with its Nazi past, Günter Grass troubled many with his seventy-two year delay in revealing his teenage membership in the Waffen-SS. Can one separate the personal and the aesthetic spheres? If so, in what instances and with what caveats?

The socialist playwright Edward Bond may not purely hate Shakespeare – he is also haunted, moved, and deeply influenced by him – but he does hate what he takes Shakespeare to represent: a contradiction between art and life. Bond, born in 1934 into a working-class family in London, has achieved great success and elicited fierce controversy in the over forty plays he has written since 1962. To take him at his word, he rejects psychological conflicts, empathetic identification, metaphysical dilemmas, and symbolic oppositions. Instead, he advocates a "rational" theater that exposes socio-economic contradiction, clarifies the relationship between the individual and history, and reveals history as contingent and changeable. Such political art does not spare the Bard.

Bond's 1974 play *Bingo* directly addresses the relationship between Shakespeare's life and work in the context of the terrible economic inequalities generated by early capitalism.[1] The gradual breakup of the medieval feudal system, with the relatively dependable socio-economic relationship between serf and lord, and the tendency to subordinate ethical to economic ends,[2] gave way to the encroachment of market forces on the European countryside. As Keith Wrightson states, "Land no longer

1 For a fuller account of the historical context of early modern poverty, see my *Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance* (Iowa City: University of Iowa Press, 2015), 14-35.

2 Keith Wrightson, *Earthly Necessities: Economic Lives in Early Modern Britain* (New Haven: Yale UP, 2000), 29.

burdened with servile obligations became more attractive to potential buyers."[3] Expanded economic opportunities for some, including the practice of enclosure that constitutes a major theme in *Bingo*, meant dispossession and poverty for those who could not retain their land. Paying dearly for their "freedom" from feudal obligations, dispossessed peasants in England and across Europe faced the stark alternatives of wage labor, migration, or begging. Beggars' catalogues, such as Thomas Harman's 1566 *Caveat for Common Cursetors*,[4] demonized beggars as shiftless, lazy, deceiving rogues undeserving of charity and poised to trick naïve alms-givers at every corner. Unofficially, especially during times of crisis such as the great famines of the 1590s, wide debate prevailed as to how to respond to the growing poor. A series of poor laws established in Shakespeare's lifetime established strict penalties for begging without a license: the common punishment for vagrant beggars was whipping and a forced return to their home parish. But many early modern individuals, and emerging institutions such as confraternities, resisted the new, proto-Foucauldian regimes of discipline, advocating either a return to something like medieval charity (buttressed with "radical" critiques of greed from church fathers such as St. John Chrysostom and St. Thomas Aquinas) or even more radical economic redistribution than what the church fathers implied. Opposition to the poor laws and the related issue of enclosure could therefore run the gamut from haphazard, individual handouts to sermons inveighing against the greed of the wealthy to organized resistance, such as the Midlands revolts of 1607.

Bingo, subtitled "Scenes of Money and Death," takes the business and real estate transactions that provide a large proportion of Shakespeare's documentary trail, and shows how beggars, peasants, and ordinary townspeople of Stratford were "victim[s] of Shakespeare's business world."[5] For Bond, Shakespeare's life disturbingly contradicted the egalitarian visions expressed by some of the characters in his plays, most notably King Lear after he himself has been dispossessed and "exposed" to "feel what wretches feel" (*King Lear* 3.4.34).[6] For Bond, Shakespeare the landowner was in fact closer to Goneril than the visionary madman: he "supported and benefitted from the Goneril-society – with its prisons, workhouses, whipping, starvation, mutilation, and pulpit-hysteria."[7] In *Bingo* the realities of "money and death," which for Bond are always

3 Wrightson, *Earthly Necessities*, 100.

4 A good modern edition is included in Arthur Kinney, ed., *Rogues, Vagabonds, and Sturdy Beggars* (Barre, MA, Imprint Society, 1973).

5 From Bond's introduction to *Bingo*: Edward Bond, *Bingo: Scenes of Money and Death* (London: Methuen, 1974), vi.

6 Citations refer to Shakespeare, *King Lear*. Arden Shakespeare, third series. Ed. by R.A. Foakes (London: Thomson Learning, 1997).

7 *Bingo*, viii.

violent, invade the protective space of Shakespeare's garden and wealthy home at Newplace, as if to challenge the very idea of the self-enclosed aesthetic sphere.

The play is set in the last year of Shakespeare's life in the larger socio-economic context of Stratford, which is evoked by vagrant beggars, wealthy landowners, and angry protesters. Bond portrays Shakespeare as mildly sympathetic to the poor, but only responsive on the case-by-case level of individual charity, without the critical will to support fundamental systematic change. At the beginning of the play, a young vagrant woman who has wandered far from her home uses the cover of Shakespeare's garden to give sexual favors for money to an old man, mentally feeble from an accident he has sustained while a soldier. The wealthy landowner William Combe, who has come to Shakespeare's house to speak to him about his plans for enclosure, discovers the vagrant woman on Shakespeare's premises and orders her to be whipped and sent back to her home parish, as the laws decreed. Six months later she comes back to Stratford, desperate but drawn back to the town by the prostitution with the old man that had allowed her to survive before. But by now, as a result of the whipping administered at Combe's behest, she suffers from involuntary shaking. Although shaking constitutes one of the false poses performed by deceitful beggars in the rogues' galleries of Harman and other authors of the beggars' catalogues,[8] here it is all too real and direct a consequence of the harsh poor laws: what is blithely assumed in the beggar's catalogues to be a theatrical ruse turns out to be a mark of the violent state. Now a fugitive from the prosecutorial hands of Combe and his men, she can only come out at night. Shakespeare's response is again one of nonce, personal, one-on-one charity: he will give her money, or he thinks of offering her "work" in his scullery. Shakespeare's daughter Judith – conspicuously Shakespeare's unfavored daughter in comparison to Susanna – plays the hard-headed Goneril role and sharply objects to her father's charitable impulses: "If we feed her once we'll never get rid of her,"[9] going on to claim that hers is the moral position, as she argues to extirpate the debased sexual economy between the vagrant woman and the dimwitted old man: "Don't shield them. You're morally as guilty as they are."[10] Shakespeare's supposed "generosity" is exposed for its socio-economic contradictions. When it is discovered that the woman has been burning down barns and houses, Combe has her hanged. We see her dangling on a gibbet as the passive Shakespeare stands by, weirdly prompted by the violence of the hanging to give a monologue on the violence of bear-baiting, so closely tied to the

8 Henke, *Poverty and Charity*, 51.
9 *Bingo*, 14.
10 *Bingo*, 17.

London theaters. Private charity, individual fellow-feeling for the poor cannot undo the culture of money and death that Bond paints for us.

Bond makes Combe the visible agent of the documented 1614 project to enclose 400 acres of common fields at Welcombe, near Stratford.[11] By making the man with whom Shakespeare signs an agreement the very person who has hung the young vagrant woman, Bond directly associates enclosure with the ruthless persecution of the poor. In Stratford, as elsewhere in England, enclosure was genuinely hated by the less wealthy and the poor because it bereft small landowners of their holdings, often turning them into vagabond beggars in the process. It furthermore disrupted traditional, inherited agreements between generations, made grain prices rise, and sometimes even took away alms for the poor, insofar as often rents from these parceled lands would be used, as was the case in Stratford, to feed local beggars. For landowners such as Combe, enclosure allowed for the conversation of fields from agriculture to the far more profitable business of sheep farming: it got rid of the random collections of small farmers and tenants and allowed for better use to be made of the land. Whether he was ingenuously rationalizing his pursuit of private profit or not, Bond's Combe makes the case that enclosure will ultimate benefit everyone, at least in the long-term after the inevitable short-term calamities visited on the poor. For Combe, the small farmers working the land he intended for enclosure were "growing starvation like crops"[12] in their very inefficiencies, effectively creating the seven hundred poor (in a town of 2,000) who have been supported by alms. Combe advocates the rational, carrot-and-stick mechanisms of capitalism and the marketplace: if the dissolution of the Welcombe fields increases the price of wheat, then it will be profitable to grow more wheat. For Combe – and it is to the Marxist Bond's credit that he has the wealthy capitalist explain his reasoning in some detail, and not without dramatic force and some plausibility – everyone will end up better in the long run.

Because the Stratford Corporation was mounting an opposition to his enclosure plans, Combe is anxious to get to Shakespeare first: he explains his project and its rationale, and warns Shakespeare that it is in his best interest to cut a deal with him. Aware that Shakespeare stood to lose from the enclosure and for reasons of self-interest might side with the townspeople, Combe proposes an agreement with him. He will financially guarantee Shakespeare against loss if the enclosure goes through, as long as he agrees not to support the town's and the tenants' resistance to it. As Combe

11 In the documents, Combe is one of three landowners behind the project, and not the one who directly negotiates with Shakespeare.

12 *Bingo*, 6.

proposes, "When the council write, ignore them. Be noncommittal or say you think nothing will come of it. Stay in your garden. I'll pay for that."[13] Shakespeare accepts Combe's offer, but tries to cast it as neutrality – he wants to claim that he is just protecting his own interests, not supporting Combe, or fighting the town. But Bond will have nothing of "neutrality," as he states in the introduction: "He could side either with the landowners or with the poor who would lose their land and livelihood. He sided with the landowners."[14]

Bond's account of the events is well supported by documents readily available in E.K. Chambers' two-volume study of Shakespeare.[15] The agreement between Shakespeare and William Replingham (along with Combe, one of the drivers of the enclosure initiative) was signed on 28 October, 1614,[16] only shortly before Thomas Greene, the leader of the opposition to enclosure, attempted to get Shakespeare to support them, as Greene reports in a November 17, 1614 memo.[17] According to Greene, Shakespeare, accompanied by his wealthy son-in-law John Hall, in fact did not back the opposition in their popular revolt, claiming (whether sincerely or not) to Greene that he and Hall thought "there will be nothing done at all."[18] As Stephen Greenblatt has stated in his analysis of the documents, Shakespeare was either lied to or he was lying, since the ditches began to be build for the enclosure only two months later.[19] As Bond shows in *Bingo*, the opposition took immediate action, filling in the ditches and prompted a court battle, with the end result that the fields were not enclosed until 1775. But Shakespeare remained in his garden, refusing to join a campaign on behalf of those less wealthy than he.

For Greenblatt, the episode "is not a terrible story, but it is not uplifting either. It is merely and disagreeably ordinary."[20] For Bond, it is terrible indeed, and highly troubling, rendering Shakespeare a "corrupt seer"[21] because of the gulf between his prescient art and his mercenary life. Retreating to one's garden is not a neutral act: just as Combe pays Shakespeare to stay in his garden, any retreat to an entirely private life must have a money trail, and one that has consequences on the lives of others.

13 *Bingo*, 6.
14 *Bingo*, ix.
15 E.K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1930), vol. 2, 141-52.
16 Chambers, *William Shakespeare*, vol. 2, 141-42.
17 Chambers, *William Shakespeare*, vol. 2, 142-43.
18 Chambers, *William Shakespeare*, vol. 2, 143.
19 Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (New York and London: Norton, 2004), 383.
20 Greenblatt, *Will in the World*, 383.
21 *Bingo*, xiii.

In the second half of the play, Bond makes his character Shakespeare more and more aware of the logic of "money and death" without giving him the cover of madness and hysteria that Shakespeare the author, to his fault according to Bond, lends to his character Lear. Shakespeare declares, "I quieted the storms inside me. But the storm breaks outside. To have usurped the place of God, and lied..." [22] Bond explodes the Shakespearean myth of negative capability under the demiurgic mask of the artist, the supposed capacity to absorb contradictory positions under the aegis of serenity and equilibrium. So the increasingly tormented Shakespeare declares, "There's no higher wisdom of silence. No face brooding over the waters." [23] Bond's Shakespeare begins to see not only suffering – that much he has done before in plays such as *King Lear* – but to see his own complicity in suffering – that he has "ta'en /Too little care of this," as the king would put it (*King Lear* 3.4.32-3). But instead of performing madness – of howling against injustice as a madman on the heath – Bond's Shakespeare begins to see things all too sanely and rationally. In a sense, Bond's Shakespeare has the worst of both worlds: sharp, rational analysis and no capacity to do anything about it. Just before he poisons himself at the end of the play, he screams, "Absurd! Absurd! I howled when they suffered, but they were whipped and handed so that I could be free." [24] In the insane, zero-sum world of unfettered capitalism, the answer to the question asked by Shakespeare "What does it cost to stay alive?" is the disturbing answer that it is precisely the same as "what it costs to starve people." [25] The sane, but desperate Shakespeare continually asks "Was anything done?" only to lament, just before he takes the poison, "I could have done so much." [26] Unlike the refashioned eponymous character in Bond's play *Lear*, who by the very end of the play is able to communicate his social critique to others in a rational and political way, Shakespeare can only talk to himself. [27]

Many have seen Shakespeare's play *King Lear* as remarkably prescient in regard to the problem of poverty and economic inequality. As Bond declares, "Shakespeare created Lear, who is the most radical of all social critics." [28] Expelled from his daughters' houses to the heath, as his madness breaks, Lear cries out to the "poor naked wretches" who suffer with him in the storm, invoking their "houseless heads and unfed sides" and

22 *Bingo*, 27.
23 *Bingo*, 26.
24 *Bingo*, 48.
25 *Bingo*, 26.
26 *Bingo*, 48.
27 *Bingo*, 26.
28 *Bingo*, 26.

"looped and windowed raggedness," and vowing that he will now expose himself "to feel what wretches feel" and "shake the superflux to them" (*King Lear* 3.4.28, 30, 31, 34, 35). To "shake the superflux," as Deborah Shuger has demonstrated, invokes the neo-medieval idea of economic redistribution from the excess, or superflux, that the wealthy have received through no merits of their own.[29] The blinded Gloucester, as he gives his purse to the abject son he does not recognize, advocates the same radical politics of redistribution: "So distribution should undo excess / And each man have enough" (*King Lear* 4.1.70-1).

Fine words, fine play. But Bond does have a major quarrel with the play itself, and Shakespeare's art in general, for being too passive, eliding direct political issues in a richly ambiguous web of metaphoric language. There is an irony here: Shakespeare's verbal complexity provides Bond a richer source text than, say, the plays of a simpler and more politically straightforward playwright like Thomas Heywood, but Bond also accuses Shakespeare of hiding behind his metaphors. Insofar as *King Lear* advocates anything, for Bond, it is for patience and endurance until things – who knows how, or when, or by what agent – will become better. This may or may not be our interpretation of the implicit politics of *King Lear*, and it may not be fair to ascribe the gospel of endurance and patience to all of the many Shakespeare plays that address socio-economic inequality. The starving, angry plebeians in *Coriolanus*, who distinctly evoke the 1607 Midlands enclosure protests, do not advocate patience and do not appear to be ironized by Shakespeare, who appears to distance himself from the arrogant Coriolanus as he vilifies the mob.[30] What especially rankles Bond is that in Shakespeare's play Lear's great social insight must be expressed as poetically rich "madness or hysteria,"[31] rather than rational, deliberate critique. Socially critical art, for Bond following Brecht is "always sane."[32] "It always insists on the truth, and tries to express the justice and order that are necessary to sanity but are usually destroyed by society."[33] For Bond, Shakespeare may have had the time to preach endurance, but we, in the advanced stages of capitalism, do not.

For a volume devoted to "La Haine de Shakespeare," it is worth considering the thematic role that "hatred" plays in Bond's works. Taking *Lear* and *Bingo* together, it functions both as objective genitive – the hatred that others (both fictional characters

29 Debora K. Shuger, "Subversive Fathers and Suffering Subjects: Shakespeare and Christianity," in *Religion, Literature, and Politics in Post-Reformation England, 1540-1688*, eds. Donna Hamilton and Richard Strier (Cambridge, Cambridge UP, 1996), 46-69.

30 Henke, *Poverty and Charity*, 155-56.

31 *Bingo*, vii.

32 *Bingo*, viii.

33 *Bingo*, viii.

and Bond himself) have for Shakespeare – and subjective genitive: the hatred that Shakespeare comes to have for others. It would appear that Bond's Cordelia becomes a figure not of love, but politically directed hate. There is no room for birds singing in a cage in Bond's play: Lear is placed in a bleak, actual, prison, and after she has been raped and had her husband killed, Cordelia mounts a victorious rebellion against her sisters and declares "To fight like us you must hate, we can't trust a man unless he hates. Otherwise he has no use."[34] In *Bingo*, it is Jonson, joining Shakespeare in his last, legendarily mortal drinking binge, who bequeaths Shakespeare hatred, in addition to poison. Jonson, who despite his success has lived closer to the material bone than Shakespeare – in and out of prison, having to borrow money to bury his dead son – is fluent in hatred. Jonson blurts, "Shall I tell you something about me? I hate. Yes, isn't that interesting! I keep it well hidden but it's true: I hate. A short hard word. Begins with a hiss and ends with a spit: hate… I hate you, for example."[35] Specifically, Jonson hates Shakespeare, as he is only too willing to tell him as they drown in their cups, and Jonson seems to want Shakespeare too to know what it is to hate. The rational, exposed, public Jonson, who in his Venice play *Volpone* provided a much more trenchant socio-economic analysis of wealth and greed than Shakespeare did in *The Merchant of Venice*, hates Shakespeare precisely for his legendary serenity: "Life doesn't seem to touch you, I mean soil you… You are serene. Serene."[36] And Jonson hates him for the myth of goodness and simplicity that Shakespeare, perhaps even in his own lifetime, was able to collect: "How have they have made you so simple?… How have they made you so good?"[37] Jonson's hatred, for Bond, exposes Shakespeare's contradictions. Shakespeare, in turn, whether incited by Jonson or not, suddenly expresses his open hatred for Judith, as she in fact does to him in one of their final moments together. Shakespeare declares, "I loved you with money. The only thing I can afford to give you now is money. But money always turns to hate."[38]

It might appear, therefore that the Bondian hero is one who hates, but Bond fortunately may contradict himself on this point. *Lear*, taken in its entirety, appears to move beyond the hate that a purely rational calculus might advocate. Hatred may move one to a certain lucidity or to the right political action but it is not the final stance. The old king in Bond's play follows a cycle similar to that of Shakespeare's protagonist. He begins as a despotically arrogant figure, building a wall to keep his

34 Edward Bond, *Lear* (New York: Hill and Wang, 1972), 44.
35 *Bingo*, 33.
36 *Bingo*, 32.
37 *Bingo*, 34.
38 *Bingo*, 41.

enemies out and ruthlessly punishing insubordinates. Deposed and de-housed by the Regan and Goneril figures, renamed Bodice and Fontanelle, he wanders his kingdom until he is taken in by a young man married to a woman who later turns out to be Lear's very daughter Cordelia. She is raped, initiating her radical political conversion, and the young man is killed as a result of the kindness that he has shown the deposed king. When the young man returns as a ghost, he and the imprisoned Lear comfort each other, in lines that do not indicate, at least in this moment, any ironic deconstruction on the part of the rational, hard-nosed playwright. So Lear to the Boy-become-Ghost: "Yes, yes, Poor Boy. Lie down by me. Here. I'll hold you. We'll help each other. Cry while I sleep, and I'll cry and watch you while I sleep. We'll take turns. The sound of the human voice will comfort us." To note this apparent validation of simple human kindness, which in fact characterizes the relation between Lear and the Boy/Ghost throughout the play, and the kind of endurance that Bond elsewhere criticizes, is not to sentimentalize Bond's *Lear*, but to note that it is a complex, multi-layered play that does not have all its contradictions rationalized away. Bond's *Lear* does go mad, as Shakespeare's hero does, but he does not remain in madness. Collapsing the duke and the king of Shakespeare's play, Bond has Lear blinded, from which agony he emerges as a populist seer, speaking gnomic but sane parables and stories to the crowds that visit him for his wisdom. The play does not stop here, but with Lear recognizing the limitations of his prophetic speaking and proceeding to work to take down the wall, which the now-ruling Cordelia is maintaining.

In this simple act of civil disobedience, Bond's Lear at the end of the play resists the state now run by the hate-driven Cordelia. Hatred – its causes, textures, and techniques – has been compellingly represented in the course of the play, but it does not get the last word in *Lear*. The slightly later play *Bingo* appears to end with a tighter grip on hatred, although perhaps Shakespeare's suicide can be seen as not merely negative but a form of redemption, as he willfully removes himself from the culture of money and death. If there are not contradictions, *per se*, in Bond's work, there are at least sharp paradoxes. One cannot attribute to the politically consistent Bond the contradiction that he ascribed to Shakespeare: one between life and art. But there are rich tensions in Bond's work, and it is better for that.

Bond, Edward, *Bingo: Scenes of Money and Death*, London: Methuen, 1974.

—, *Lear*, New York: Hill and Wang, 1972.

Chambers, E. K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1930.

Greenblatt, Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York and London: Norton, 2004.

Henke, Robert, *Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance*, Iowa City: University of Iowa Press, 2015.

Kinney, Arthur (ed.), *Rogues, Vagabonds, and Sturdy Beggars*, Barre, MA: Imprint Society, 1973.

Shakespeare, William, *King Lear*. Arden Shakespeare, third series. Ed. by R.A. Foakes. London: Thomson Learning, 1997.

Shuger, Deborah K., "Subversive Fathers and Suffering Subjects: Shakespeare and Christianity," in *Religion, Literature, and Politics in Post-Reformation England, 1540-1688*, eds. Donna Hamilton and Richard Strier, Cambridge: Cambridge UP, 1996, p. 46-69.

Wrightson, Keith, *Earthly Necessities: Economic Lives in Early Modern Britain*, New Haven: Yale UP, 2000.

NOTICE

Robert Henke is Professor of Drama and Comparative Literature at Washington University, St. Louis. Recent books: *Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance* (Iowa, 2015), and two Theater Without Borders essay collections, each co-edited with Eric Nicholson: *Transnational Exchange in Early Modern Theater* (Ashgate, 2008), and *Transnational Mobilities in Early Modern Theater* (Ashgate, 2014). He is the editor for the early modern volume of *A Cultural History of Theatre* (Bloomsbury Academic). His next project is a book on Shakespeare and Italian Theater. He is the Codirector of the Washington University Prison Education Project.

ABSTRACT

One of the major contemporary critiques of Shakespeare has come from the plays and prefaces of Edward Bond, a British socialist playwright active since 1962. In his play *Bingo*, Bond excoriates Shakespeare for what he sees as a contradiction between his art and his life: on the one hand, Shakespeare creates characters such as King Lear who in their suffering come to decry economic inequality and argue for redistribution; on the other hand, Shakespeare's involvement in a 1614 enclosure controversy in Stratford put him on the side of the rich landowners rather than the poor and the middle-class. In *Bingo*, Bond drives the character Shakespeare to the painful recognition of injustice and inequity, but the play ends darkly with the playwright's suicide. Bond's play *Lear* is no happy alternative to *Bingo*, but the character Lear comes to take active political action in response to the realization that he has "ta'en too little care" of suffering and injustice. "Hate" plays an important thematic role in both plays; it is even recommended by one character in *Lear* as a political weapon, but a full reading of the play reveals Bond himself to be inconsistent on this point, which in fact makes it a richer play than it would be otherwise.

KEYWORD

Bingo, Edward Bond, enclosure, Lear, paradox, socialist theatre

RÉSUMÉ

C'est dans les pièces et préfaces du dramaturge socialiste Edward Bond que l'on trouve une des critiques contemporaines de Shakespeare les plus incisives. Bond occupe le devant de la scène depuis 1962. Dans sa pièce *Bingo*, le dramaturge anglais critique fortement Shakespeare en raison de ce qu'il estime une contradiction entre son art et sa vie. D'une part, Shakespeare crée des personnages comme le roi Lear qui en viennent à dénoncer les inégalités économiques et se prononcent en faveur de la redistribution. D'autre part, l'implication de Shakespeare dans la controverse des *enclosures* à Stratford en 1614 le place du côté des propriétaires riches plutôt que des pauvres. Dans *Bingo*, le Shakespeare de Bond est amené à reconnaître l'inégalité et l'injustice, et la pièce finit de manière tragique, par le suicide du dramaturge. Le *Lear* de Bond n'est guère plus optimiste, mais pour autant, Lear y parvient à agir de manière politique lorsqu'il se rend compte qu'en tant que roi il ne s'est jamais préoccupé de la souffrance. Au niveau thématique, la « haine » joue un rôle important dans chacune de ces deux pièces : dans *Lear*, un personnage recommande d'en faire une arme politique, même si une lecture attentive de la pièce ne permet pas de penser que Bond exprime un avis tranché et constant sur la question, ce qui donne plus d'épaisseur à la pièce.

MOTS CLEFS

Bingo, Edward Bond, enclosure, Lear, paradoxe, théâtre socialiste

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

Sébastien Lefait
Université Paris 8

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

Pour comprendre ce phénomène, je considérerai l'approche émotionnelle de Shakespeare comme le symptôme d'un changement à l'œuvre dans son statut culturel. Ainsi, j'étudierai moins ce que signifie la haine vouée au dramaturge que l'intérêt de cette approche superficielle et les enjeux de politique culturelle qu'elle recouvre, pour reprendre l'expression de Kirwan[1]. En effet, si ne pas aimer Shakespeare n'est peut-être qu'une question de goût, haïr et faire haïr Shakespeare *en personne* recouvre des enjeux qui dépassent de beaucoup l'opposition entre détestation et adoration. *Anonymous* (Roland Emmerich, 2011) permet d'identifier les enjeux en question. Dans ce film,

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

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

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

QUI EST/HAIT QUI ? *SHAKESPEARE*, CIBLE ÉVANESCENTE

À la sortie du film, de nombreux universitaires ont crié au complot contre Shakespeare. Cette réaction est épidermique à bien des égards. En effet, si l'on considère que l'entité « Shakespeare » est aujourd'hui impersonnelle, la stratégie d'Emmerich devient un contresens culturel et historique. C'est ce qu'a relevé, entre autres, Donovan Sherman[2]. Par ailleurs, le public traditionnel d'Emmerich n'est pas composé d'universitaires : la querelle *scientifique* entre stratfordiens et oxfordiens risque de ne pas l'intéresser[3]. En revanche, il est friand de blockbusters hollywoodiens, ceux-là mêmes que le réalisateur a l'habitude de pratiquer (*Independence Day*, *Godzilla*, *The Day After Tomorrow*[4]…).

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

3 Comme le rappelle Yan Brailowsky, « plus de soixante-dix candidats se disputent aujourd'hui l'honneur d'avoir écrit les œuvres de Shakespeare à la place de Shakespeare, et les "théories" destinées à étayer les droits de chacun d'entre eux mobilisent des trésors d'inventivité. » Face aux stratfordiens, pour qui le Shakespeare baptisé et enterré à Stratford-upon-Avon est bien l'auteur du corpus, on trouve en premier lieu les oxfordiens, pour qui le véritable auteur des pièces serait Edward de Vere, 17e comte d'Oxford. (Yan Brailowsky, « Shakespeare, Molière et les autres : l'attribution d'auteur à l'heure du numérique », *Critique*, vol. 8, no 819-820, 2015, p. 680-692, ici p. 682.) Voir aussi Dominique Goy-Blanquet et François Laroque (dir.), *Shakespeare, combien de prétendants ?*, Vincennes, Thierry Marchaise, 2016.

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

Ce public n'est ni pour ni contre Shakespeare *a priori*, mais il est invité à se rendre dans les salles pour prendre part à une controverse mondiale. En fin stratège, Emmerich a en effet cultivé la polémique avec James Shapiro, auteur d'un ouvrage de référence sur la véritable identité de Shakespeare[5], en tenant les propos suivants : « Les spécialistes de littérature sont d'une telle arrogance. Leur réaction, c'est de dire : "Shakespeare, nous, on connaît parce qu'on l'enseigne, alors fermez la[6] !" » Si le réalisateur exprime de la haine dans son film, c'est donc moins envers Shakespeare qu'à l'encontre des shakespeariens, et cela dans un but moins académique que publicitaire.

Faut-il pour autant ne voir rien d'autre dans *Anonymous* qu'un énième blockbuster et accuser Emmerich de faire injure à Shakespeare en abordant la question de son identité à grand renfort de stratégies commerciales simplistes ? Ce serait là une autre erreur d'interprétation. Le film indique en effet par son titre même qu'il n'entend pas tant s'interroger sur le véritable nom de Shakespeare que sur la question de l'anonymat. C'est donc de cette notion-clé que le film tire son sens. D'autres que moi ont déjà proposé une telle lecture, à l'instar de Mark Anderson. Voix discordante parmi les critiques, Anderson souligne en effet que le film s'écartait fréquemment de la thèse oxfordienne comme de celle des stratfordiens[7]. De fait, la manière dont le film présente la théorie oxfordienne est si proche de la caricature qu'il est difficile de soupçonner que John Orloff, le scénariste d'*Anonymous*, ait pu avoir ici l'intention de propager la théorie oxfordienne. À mesure que se déroule une intrigue qui emmêle l'écheveau bien plus que de le démêler, on s'aperçoit en effet que le film privilégie, non pas l'existence du dramaturge, mais ses œuvres. L'approche en apparaît dès lors moins polémique : au sujet des pièces, il n'existe pas de désaccord entre oxfordiens et stratfordiens[8]. Ici, ce sont elles qui motivent l'intrigue, à condition de considérer *Anonymous* comme une adaptation novatrice, quoique parcellaire, du corpus[9]. Le film distingue clairement, d'une part, la biographie de Shakespeare – peu fiable et instable – et, d'autre part, ses œuvres, qui sont la preuve tangible de son existence[10]. Il importe

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

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

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

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

9 Voir Sébastien Lefait, « Irreverence as Fidelity?: Adapting Shakespearean Reflexivity in *Anonymous* (Emmerich 2011) », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 17, nº 2, 2015, p. 241-263.

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

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

Néanmoins, réduire Shakespeare à l'anonymat n'est pas sans conséquences sur son œuvre qui se retrouve ici limitée à quelques traces iconiques. Dans *Anonymous*, les pièces font l'objet d'allusions qui servent à satisfaire la soif de référentialité des spectateurs postmodernes. Emmerich semble espérer que ces derniers sont effectivement capables d'identifier les pièces à travers quelques courts extraits. Et si bardicide il y a, alors le crime consiste à réduire une œuvre encyclopédique à sa plus simple expression. Cependant, la haine ne concerne ici qu'*une seule des entités à laquelle on peut attribuer le nom de Shakespeare*. Le film vise une cible qui sans cesse lui échappe. Son point de vue sur la controverse rejoint celui d'une Marjorie Garber : le simple fait de se poser la question « Qui est Shakespeare ? » est un problème en soi. Or, ce problème n'existe qu'à partir du moment où l'on se pose, avec Michel Foucault, une autre question plus vaste : « Qu'est-ce qu'un auteur[11] ? »

Pour donner une place centrale à cette question, Emmerich met à profit l'absence de preuve irréfutable de l'identité du Barde. Plutôt qu'un élément factuel, dont il faudrait s'accommoder, c'est justement ce même vide qui devient le nœud de l'intrigue. En effet, il s'agit moins ici de prouver que de Vere était le vrai Shakespeare – il s'agit d'une simple hypothèse de départ – que d'exploiter le potentiel narratif du mystère shakespearien en proposant aux spectateurs un *whowroteit* construit sur le modèle du *whodunnit*[12]. Dès le départ, *Anonymous* se présente comme une adaptation de la théorie oxfordienne. Le film s'ouvre sur une vue plongeante de Broadway et de ses théâtres avant de s'engouffrer dans l'un d'entre eux, où l'on s'apprête à jouer une pièce intitulée *Anonymous*. Celle-ci débute par un prologue, dit par Derek Jacobi, qui a pour vocation de présenter aux spectateurs – ceux du théâtre se mêlant ici à ceux du film – le contenu de la pièce qui va suivre, et donc du film dans lequel elle est insérée[13]. Jacobi, qui est lui-même un défenseur invétéré de la théorie oxfordienne, y présente ce qui suit comme la représentation d'une fiction sur la paternité des œuvres : l'intrigue du film n'est autre que cette même théorie oxfordienne, forte, au niveau narratif, de tous ses excès. N'en déplaise à Jacobi, cette théorie est en effet largement fictionnelle, en plus d'être une œuvre collective[14]. Puis la représentation commence et un montage subtil fait graduellement oublier le dispositif théâtral, permettant ainsi à

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

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

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

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

la pièce *Anonymous* de s'effacer devant le film qui nous est montré[15]. Ce n'est qu'à la toute fin qu'on retrouvera le lieu initial de la représentation et que Jacobi refermera l'intrigue par un épilogue adressé à l'auditoire. Il ressort de cet enchâssement une prise de position particulière sur l'identité de Shakespeare. En effet, le prologue qui encadre l'intrigue fait du mystère shakespearien une histoire inventée, œuvre d'un dramaturge dont on ne sait pas *non plus* le nom. L'anonymat est ainsi bien *gardé*[16]. Quant à l'épilogue, il ne prétend pas avoir prouvé l'hypothèse de Vere, mais il fait l'éloge du dramaturge pour son universalité et son intemporalité, qualités compatibles avec l'anonymat[17].

La partie centrale du film renforce la prévalence de l'anonymat sur l'identité en montrant comment les manigances des Cecil ont contraint de Vere à ne pas signer ses œuvres de son nom[18]. Vu sous cet angle, l'anonymat s'avère un atout, puisqu'il a permis aux pièces d'être préservées[19]. Mis en exergue, le statut d'auteur anonyme fait également apparaître les œuvres comme des pamphlets trop critiques envers le pouvoir pour que leur auteur puisse en assumer la paternité. Il en va de même pour le film d'Emmerich, qui préfère rejeter la faute des théories anti-stratfordiennes sur leurs auteurs et mettre à profit la polémique sans en assumer pleinement la responsabilité.

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

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

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

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

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

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

entre elles, permet ainsi, en accord avec les enjeux de l'époque prémoderne, de donner un angle plus politique à la manière d'envisager la notion d'auteur[20].

SHAKESPEARE POLITIQUE *VS* SHAKESPEARE ROMANTIQUE

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

Shakespeare est devenu une valeur malléable, notamment sous sa forme adjectivale, utilisée pour désigner des personnages, des œuvres ou des situations bien différentes les unes des autres. Ainsi, le Shakespeare imbécile d'*Anonymous* choque avant tout parce qu'il n'a rien de shakespearien, même comme personnage comique[21]. La présentation d'un Shakespeare kaléidoscopique permet ainsi d'en évoquer certains aspects contradictoires et de reprendre la controverse autour de l'identité du dramaturge. Le film illustre par exemple l'idée qu'un Shakespeare d'origine modeste et provinciale ne pouvait posséder le savoir que les pièces mettent en évidence[22]. Plutôt que de prétendre trancher le débat, *Anonymous* met des hypothèses en présence, en faisant se confronter un Shakespeare acteur d'origine populaire et un autre Shakespeare auteur appartenant à la haute aristocratie, cela entre autres personnages associés à la figure du dramaturge de manière plus lointaine.

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

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

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

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

parce qu'il refuse de révéler à Robert Cecil où il a caché les œuvres de Shakespeare qu'il ira ensuite récupérer sous la scène d'un théâtre du Globe en proie aux flammes. Cette séquence initiale rappelle évidemment celle de *Shakespeare in Love*, où Henslowe subit le même traitement, mais de la part de ses créanciers. La parodie devient évidente dans le plan où Shakespeare se jette dans la foule tel une star du rock et où est critiqué le Shakespeare *glamour* de *Shakespeare in Love*, rouage d'une machine à récolter des Oscars. Couronné de succès pour une pièce qu'un autre que lui a écrite, Shakespeare se lance alors dans un monologue qui se moque des discours de réception des cérémonies hollywoodiennes. Jusque dans les à-côtés du monde du spectacle, Shakespeare se montre incapable de donner le change en tant que véritable figure de l'auteur. Par ce parallèle, Emmerich entend montrer qu'un Shakespeare asservi aux règles de la comédie romantique comme à celles du show-business ne peut être qu'un Shakespeare de pacotille[23].

Ces multiples incarnations, y compris référentielles, font de *Shakespeare* une entité polymorphe, où se mêlent l'homme, l'œuvre et le legs culturel de cette dernière représenté par l'intermédiaire de ses adaptations[24]. Au sens stylistique du terme, *Shakespeare* est ici la personnification d'une abstraction[25] : il désigne l'auteur encore privé de statut et donc réduit à la dispersion. Ainsi que l'a montré Alan Sinfield, l'époque prémoderne voit en effet émerger la « fonction-auteur » qui s'incarne par définition en diverses entités remplissant le rôle qui ne sera associé à « l'auteur » que bien plus tard[26]. De ce point de vue, le personnage éponyme de *Shakespeare in Love*, auteur à succès d'une société élisabéthaine présentée comme proto-hollywoodienne, est un contresens auquel le de Vere d'*Anonymous* apparaît comme diamétralement opposé, ne serait-ce que parce qu'il n'écrit pas pour de l'argent. À l'inverse d'un *Shakespeare in Love*, comédie qui limite la portée polémique de la biographie shakespearienne à une critique du mariage arrangé et réduit le caractère sulfureux ou subversif du théâtre, *Anonymous* propose un angle politique, où l'art dramatique s'inscrit dans le cadre d'une lutte collective menée contre les dirigeants du royaume.

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

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

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

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

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

Shakespeare fait ainsi place à un problème plus épineux : celui de l'individu qui permet l'existence même, pour nous, des œuvres d'un dramaturge que, dans le film, les Cecil auront voulu faire taire. En effet, sans cette forme de résistance permise par la transmission d'un corpus de textes, les pièces auraient pu être à jamais perdues. Plus qu'une identité instable, le film présente donc une identité multiple, celle des dramaturges ayant contribué à la survie du théâtre, et donc de *Shakespeare* : Ben Jonson, mais également Christopher Marlowe, Thomas Nashe et Thomas Dekker, que l'on voit régulièrement apparaître ensemble dans le film[27].

À leur manière, ces personnages participent conjointement à la construction d'un auteur que l'on ne personnifie pas uniquement par commodité narrative : le procédé contribue également à rappeler que, comme le souligne Sherman, rien de ce qui touche au théâtre n'existe avant de *prendre corps*[28]. Si l'on considère la distance possible entre les éditions des pièces de Shakespeare et ce qu'on peut imaginer du texte initial, faire figurer à l'écran les membres d'un *cercle shakespearien* prend tout son sens. Le film suggère ainsi, de manière provocatrice mais culturellement pertinente, que l'auteur Shakespeare ne peut être considéré comme une entité unique, mais plutôt comme une construction sommative de conditions *sine qua non*[29]. S'il était resté *seul*, ses œuvres ne seraient peut-être jamais arrivées jusqu'à nous[30].

La haine de Shakespeare présentée dans le film est donc un sentiment ambigu. Parce qu'elle provient de conseillers occultes à la tête d'un système de surveillance généralisé, et parce que les Cecil sont évidemment ici les méchants de l'histoire, la figure du dramaturge, identifiée à de Vere, est adulée. Il n'en aurait pas été de même si les Cecil avaient dû prendre pour cible l'autre Shakespeare, présenté ici comme servile. L'anonymat est protecteur dans un contexte où le pouvoir cherche à nuire à la liberté artistique[31]. Arme contre la censure, il protège non pas un auteur, mais les dramaturges dans leur ensemble. Par ailleurs, en attribuant ses œuvres à un acteur de bas étage, de Vere détourne l'attention du pouvoir, et peut ainsi continuer à écrire loin de la rumeur.

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

27 Véronique Lochert, « L'anonymat de l'auteur au théâtre », art. cit., p. 110.
28 Donovan Sherman, « Stages of Revision », art. cit., p. 132-133.
29 Alan Sinfield, *Shakespeare, Authority, Sexuality*, *op. cit.*, p. 13.
30 C'est principalement grâce aux acteurs Heminges et Condell, comédiens du Roi, que l'œuvre complète – il y avait tout de même 19 pièces qui avaient été publiées sous forme d'in-quartos – nous est parvenue.
31 Véronique Lochert, « L'anonymat de l'auteur au théâtre », art. cit., p. 106.

lui-même, qui, tel le duc de *Mesure pour Mesure*, se mêle au public pour mieux observer les rouages du pouvoir en échappant à sa vigilance[32]. Le dispositif théâtral donne au dramaturge, puis au public auquel il la transmet, la possibilité d'une surveillance inversée, susceptible de devenir une véritable arme de résistance. Par ce regard neuf, la « fonction auteur » s'érige en contre-pouvoir : elle concentre les atouts d'un *Shakespeare* d'abord dispersé entre ses diverses identités et les divers passeurs de son œuvre. À de nombreux moments dans *Anonymous*, le dispositif du théâtre élisabéthain, qui invite les regards à converger vers la scène, produit une forme de contre surveillance. C'est le produit d'une inversion : objet de toutes les attentions, le spectacle se met à « regarder » en retour les spectateurs, sur lesquels il exerce alors une influence. Cette surveillance par le bas qui, depuis la scène, vise les gradins, s'oppose à celle des Cecil, dont la structure panoptique, plus traditionnelle, renforce la mainmise des puissants en accord avec les modalités de contrôle que le pouvoir exerçait sur les artistes à l'époque prémoderne[33]. On peut le constater dès le début du film, dans une séquence où Marlowe, Nashe et Dekker assistent à la représentation d'*Every Man out of his Humour*, en présence de l'auteur Ben Jonson. Au cours du spectacle, il leur apparaît que même une comédie peut être considérée comme dangereuse pour les dirigeants du royaume. La pièce de Ben Jonson crée en effet un incident diplomatique en faisant d'un aristocrate présent dans la salle la risée du public. Dans un plan en contre-plongée où figurent, au premier plan, l'aristocrate visé par la pièce et, à l'arrière-plan, son avatar scénique, il est suggéré que ce regard démocratique est adressé par le peuple à ceux qui le dominent. En tant que tel, il est susceptible de déstabiliser les puissants, que le prisme de l'art dramatique fait apparaître au plus grand nombre dans tout leur ridicule. De Vere, qui assiste à cette représentation, ne manque pas de le remarquer, et d'attirer ainsi l'attention du spectateur sur ce pouvoir subversif du théâtre. S'ensuit un chaos généralisé jusqu'à l'intervention des gardes de Cecil qui arrêtent la pièce en déclarant qu'elle a été proclamée séditieuse. Les puissants craignent que l'art dramatique n'ouvre les yeux des spectateurs sur ce que sont et ce que font véritablement ceux qui les gouvernent. Moins qu'un auteur en particulier, c'est le théâtre qu'ils haïssent à travers ceux qui le pratiquent, pour la bonne raison qu'il opère une distorsion du réel susceptible de le montrer tel qu'il est véritablement et, par l'illusion, d'en révéler la face cachée. L'art dramatique s'affirme ainsi par le biais d'une critique du pouvoir. L'auteur fournit la preuve de son influence lorsque sa pièce parvient à décrédibiliser les puissants aux yeux

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

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

du public. En gagnant le peuple à sa cause, il peut espérer exercer un jour son art sans la protection que procure l'anonymat[34].

De Vere lui-même utilise ensuite cette déformation « éclairante » du théâtre pour contrer les manigances des Cecil. Dans un premier temps, on le voit s'inspirer de William Cecil pour créer le personnage de Polonius dans *Hamlet* et faire en sorte que la ressemblance soit flagrante pour le public qui assiste à la première de la pièce. Polonius canalise alors la haine du peuple envers son *alter ego* réel : à la mort du personnage sur scène, le public réagit en souhaitant tout haut la mort de Cecil. Par la suite, *Anonymous* propose une relecture ouvertement fausse de la genèse de *Richard III*, en faisant de Richard de Gloucester l'image déformée, non plus de William, mais de Robert Cecil[35]. De Vere utilise une fois de plus l'illusion théâtrale pour montrer au peuple un Cecil vil et retors, ce qu'il est effectivement dans le film. Parce qu'elle s'apparente à une forme de propagande contre le pouvoir en place, une telle manipulation des foules par le théâtre fait ironiquement référence à *Richard III*, pièce symptomatique d'une soumission de l'artiste à la famille régnante. Shakespeare y présente en effet Gloucester comme un Machiavel bossu pour indirectement faire l'éloge, avec le triomphe d'Henry Richmond, le futur Henri VII, des Tudors dont la troisième représentante est sur le trône au moment où la pièce historique est présentée au Théâtre[36]. En évoquant ce précédent, Emmerich imagine un de Vere shakespearien dans son approche esthétique du réel. Le réalisateur plaide également pour son propre droit à déformer la biographie la plus communément admise du dramaturge, lequel n'hésitait pas à prendre lui-même de pareilles libertés avec l'histoire des grands hommes. Le film insiste ainsi sur une différence fondamentale : alors que de Vere entend s'opposer au pouvoir et défendre, plus encore que le théâtre, la « liberté d'expression », Shakespeare, quant à lui, se montrait plus conciliant, que ce fût envers la reine Élisabeth ou le roi Jacques Ier. Il en ressort que, même si une telle pratique était non seulement courante mais très vraisemblablement ressentie comme parfaitement légitime à l'époque[37], elle nous révèle un Shakespeare resté « complice des élites dirigeantes dans leurs efforts pour garder la société sous contrôle[38] ». Vu sous cet angle, *Anonymous* met au jour un aspect dérangeant de la figure shakespearienne, à savoir une forme de soumission

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

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

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

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

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

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

POUR UN SHAKESPEARE ANONYME ET COLLECTIF

L'intention pourrait sembler louable : le film rappelle que l'art peut éduquer les foules et promouvoir la démocratie. Cette approche pose cependant un problème fondamental. En imaginant un Shakespeare activiste politique, Roland Emmerich en fait un artiste populiste, dont l'échec est finalement cuisant. Le but de l'intrigue n'était donc pas de ternir une version de Shakespeare pour en glorifier une autre. Il s'agissait surtout d'en remodeler la figure pour l'adapter aux préoccupations du public actuel. Faire de Shakespeare un artiste qui manipule le peuple participe d'une démarche démagogique s'appuyant sur la popularité des théories du complot, en particulier celles que les véhiculent le cinéma et la télévision aux États-Unis[39]. C'est d'ailleurs à cette utilisation d'une atmosphère complotiste commune au film et à ses spectateurs que James Shapiro attribue le relatif succès du film[40]. Les spectateurs d'aujourd'hui sont friands d'intrigues où il est question d'une manipulation universelle et permanente. À l'ère d'Internet et de sa masse d'informations peu hiérarchisées, le citoyen a l'impression de pouvoir tout élucider : les attentats du 11 septembre 2001, l'assassinat de John F. Kennedy, et, pourquoi pas ?, l'« énigme » *Shakespeare*[41]. Car, comme le rappelle Shapiro, les théories du complot concernant le dramaturge sont devenues un argument commercial[42]. Dans la culture participative actuelle, on peut donc avoir l'impression de s'approprier Shakespeare par le biais d'un film *commercial*, tout en ayant le sentiment d'aider à révéler ce que l'on cache au plus grand nombre[43]. La théorie du complot crée ainsi un effet de réel dont profite Emmerich. Ce dernier associe un film à un mystère entretenu depuis le milieu du XIX^e^ siècle, notamment grâce aux thèses de Miss Delia Bacon, et vaguement connu du public anglophone cultivé. Ce faisant, il en renforce le caractère impénétrable. Son récit, qui obéit systématiquement à une dialectique du caché et du montré, utilise la fiction pour inciter à l'investigation. *Anonymous* donne ainsi aux spectateurs l'illusion qu'ils peuvent s'instruire en allant au cinéma, mais également qu'il paraît possible pour eux de s'inscrire dans le réel en

39 Gordon B. Arnold, *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport (Conn.), Praeger, 2008, p. 1.
40 Alexandra Alter, « The Shakespeare Whodunit », *The Wall Street Journal*, 9 avril 2010.
41 Yan Brailowsky, « Shakespeare, Molière et les autres », art. cit., p. 683.
42 James Shapiro, « Alas, poor Shakespeare », *Los Angeles Times*, 11 avril 2010.
43 Yan Brailowsky, « Shakespeare, Molière et les autres », art. cit., p. 681.

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

Chacun est ainsi invité à contribuer à la construction collective aujourd'hui associée au nom de *Shakespeare*[44]. Conformément à cet aspect de la culture contemporaine, les personnages de dramaturges dans le film sont avant tout des passeurs : ils se relaient pour assurer la pérennité de l'œuvre et prolonger son influence sur le peuple. *Anonymous* a donc pour sujet principal l'appropriation de Shakespeare par la culture populaire telle que nous la connaissons aujourd'hui, et les moyens qui permettent cette appropriation. Selon Emmerich, la transmission du corpus est essentielle pour que Shakespeare demeure un bien commun, même si elle implique des déformations à chaque étape, puisqu'elle permet à l'œuvre d'être réactivée dans l'esprit de son public, génération après génération (« tant qu'il y aura des mots issus de souffle et un souffle de vie »), pourrait-on dire en reprenant les toutes dernières paroles de Derek Jacobi dans l'épilogue[45]. En plaçant au cœur de l'intrigue les conditions de notre accès à *Shakespeare*, Emmerich justifie un film à l'approche fondamentalement iconoclaste. Pour reprendre le mot de Cary Dipietro à propos de *Shakespeare in Love*, on peut qualifier cette approche de « présentiste », au sens où elle repense ou récrit le passé à partir d'une réflexion menée sur la place de l'œuvre dans la culture contemporaine[46].

Dans *Anonymous* comme dans la culture populaire, Shakespeare n'est donc qu'un masque stylisé, offrant à ceux qui le portent la protection liée à l'anonymat, mais il est également le signifiant d'un contenu culturel, auquel cet anonymat aura permis de franchir les siècles. Il renvoie successivement à un acteur cabotin, à de Vere, puis à Ben Jonson, en attendant qu'il se prête à d'autres incarnations. Le film tire ainsi sa pertinence d'une réflexion socio-culturelle sur les vertus de l'anonymat. Sous la forme du masque des Anonymous[47], entre autres exemples, l'anonymat s'érige aujourd'hui en héraut de la conscience politique, s'associant à la culture populaire à partir d'un activisme nécessairement sans nom, puisque telle est la condition d'une lutte efficace contre les abus des puissants. Il s'agit là, bien sûr, d'une forme de populisme un peu facile, mais logique chez un réalisateur qui ne renie ni les intrigues paranoïaques

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

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

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

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

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

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

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

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

Brailowsky, Yan, « Shakespeare, Molière et les autres : l'attribution d'auteur à l'heure du numérique », *Critique*, vol. 8, nº 819-820, 2015, p. 680-692.

Buchanan, Judith, *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Burt, Richard, et Yates, Julian, *What's the Worst Thing you can do to Shakespeare?*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Dipietro, Cary, « Sex, Lies and Videotape: Representing the Past in *Shakespeare in Love*, Mapping a Future for Presentism », *Shakespeare*, vol. 3, nº 1, 2007, p. 40-62.

During, Simon, *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*, London, Routledge, 1992.

Garber, Marjorie B., *Shakespeare' S Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York, Methuen, 1987.

—, *Shakespeare and Modern Culture*, 1re éd., New York, Pantheon Books, 2008.

Geal, Robert, « Suturing the Action to the Word: Shakespearean Enunciation and Cinema's "Reality-Effect" in *Shakespeare in Love* and *Anonymous* », *Literature Film Quarterly*, vol. 42, nº 2, 2014, p. 438-450.

Goy Blanquet, Dominique et François Laroque (dir.), *Shakespeare, combien de prétendants ?*, Vincennes, Thierry Marchaise, 2016.

Horspool, David, *Richard III: A Ruler and his Reputation*, New York, Bloomsbury Press, 2015.

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

Lee, Youyoung, « Q&A with Anonymous Director Roland Emmerich », *Huffington Post*, mis en ligne le 27 octobre 2011, consulté le 22 mai 2016.

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

—, « Irreverence as Fidelity?: Adapting Shakespearean Reflexivity in *Anonymous* (Emmerich 2011) », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 17, nº 2, 2015, p. 241-263.

Lochert, Véronique, « L'anonymat de l'auteur au théâtre : création collective et stratégies éditoriales », *Littératures classiques*, vol. 80, nº 1, 2013, p. 105.

Orloff, John, « *Anonymous* Script at IMSDb », consulté le 25 octobre 2017.

Shapiro, James S., « Alas, poor Shakespeare », *Los Angeles Times*, 11 avril 2010.

—, *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?*, New York, Simon & Schuster, 2010.

Sherman, Donovan, « Stages of Revision: Textuality, Performance, and History in *Anonymous* », *Literature/Film Quarterly*, vol. 41, nº 2, 2013, p. 129-142.

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

Wilson, Richard, *Will Power: Essays on Shakespearean Authority*, Detroit, Wayne State UP, 1993.

NOTICE

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

RÉSUMÉ

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

MOTS-CLÉS

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

CINQUIÈME PARTIE

Débats et polémiques

Shakespeare, pourquoi tant de haine ?
François Laroque 297

Haïr quel Shakespeare ?
Daniel Bougnoux 309

SHAKESPEARE, POURQUOI TANT DE HAINE ?

François Laroque
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Les nombreux témoignages, les faits et les quelques documents incontestables dont nous disposons sur Shakespeare et son œuvre ne suffisent évidemment pas, et ne suffiront sans doute jamais, à mettre un terme aux spéculations des sceptiques, tous persuadés que, derrière celui qu'ils surnomment « le bourgeois affairiste de Stratford », se dissimule en réalité un mensonge, une énorme imposture qui dure depuis des siècles. C'est qu'à leurs yeux il y a visiblement distorsion entre l'homme Shakespeare et ce qu'on sait à coup sûr de lui et de sa vie, où les documents d'ordre financier et juridique l'emportent de loin sur ceux d'ordre littéraire, et qu'il leur faut à tout prix percer ce mystère.

On compte à l'heure actuelle quelque soixante-dix-huit prétendants au « trône », et il convient donc de voir pourquoi et comment les théories dites révisionnistes, celles qui font de Sir Francis Bacon, Grand Chancelier de l'Échiquier du roi Jacques I^er^, d'Édouard de Vere, dix-septième comte d'Oxford, ou encore de John Florio, fils d'émigrés italiens d'origine juive né à Londres, font chacune de leur champion le « vrai » Shakespeare.

SIR FRANCIS BACON

Dans les années 1850 aux États-Unis, une certaine Delia Bacon, fille de pasteur puritain née dans l'Ohio, allait se lancer à corps perdu dans une croisade en faveur de celui en qui elle voyait un lointain ancêtre, Sir Francis Bacon, auteur d'importants textes philosophiques et scientifiques, avant de publier, en 1857, son grand œuvre, *La philosophie des pièces de Shakespeare enfin révélée* ? Proche de l'inventeur du code qui porte son nom, Samuel Morse, elle devait s'initier auprès de lui à la question des chiffrages secrets chers à l'auteur de *La Nouvelle Atlantide* (1624). Il y eut aussi des recours à un médium pour obtenir d'éventuelles révélations sur ce mystère, des fouilles dans des grottes, des cryptes ainsi que dans divers châteaux en Angleterre. Le roman gothique qui avait triomphé avec le *Frankenstein* de Mary Shelley et les débuts du roman policier avec Edgar Allan Poe avaient créé une atmosphère propice à ce type de délire. D'ailleurs, le dérangement mental de Miss Bacon fut vite avéré

après qu'elle se fut introduite nuitamment dans l'église de la Sainte-Trinité à Stratford pour tenter d'ouvrir avec un pied-de-biche la tombe de Shakespeare, car elle pensait y découvrir sinon l'œuvre de Bacon, du moins une preuve qui aurait pu lui apporter la confirmation de ses thèses. Elle fut internée dans un asile où elle mourut deux ans plus tard âgée de 48 ans seulement. Grâce à son zèle et à l'enthousiasme contagieux que suscitaient ses conférences enflammées, elle avait tout de même réussi à rallier à ses thèses des écrivains aussi illustres que Ralph Waldo Emerson, qui accepta de la financer en partie, mais aussi Mark Twain, Walt Whitman ou encore Henry James.

Ignace Donnelly, auteur du *Grand Cryptogramme. Le code baconien des prétendues pièces de Shakespeare* (1888), allait ensuite s'efforcer de démontrer mathématiquement les intuitions de la prédicatrice de l'Ohio. Après *Le Mythe shakespearien* et l'*Essai sur les Sonnets de Shakespeare*, il publiait là son troisième ouvrage sur la question de la paternité des œuvres de Shakespeare. Il s'agissait en effet, à l'aide d'un cryptage mathématique complexe, de faire apparaître le nom de Sir Francis Bacon inscrit en filigrane dans le texte du Folio de 1623. Mais, sa méthode manquant visiblement de rigueur, ses thèses ne réussirent pas à convaincre. Toutefois, il en fallait plus, beaucoup plus, pour décourager les disciples de Delia Bacon ou mettre un frein à leur inlassable ingéniosité. De fait, un peu plus tard, un certain Orville Ward Owen allait perfectionner une machine à décoder à l'aide de laquelle, selon les cinq volumes de son *Histoire du code de Sir Francis Bacon* (1893-1895), il entendait démontrer non seulement que le corpus shakespearien contenait la biographie de Bacon mais aussi que ce dernier était en réalité le fils caché de la reine Élisabeth et de Robert Dudley, comte de Leicester !

Dans son sillage, Edwin Durning-Lawrence n'hésita pas à écrire que « l'Angleterre refuse désormais de déshonorer et d'attenter à la mémoire du plus grand génie de tous les temps en continuant à l'identifier avec l'ivrogne ignorant et totalement analphabète, homme au demeurant de basse extraction, le paysan de Stratford, qui sa vie durant sut à peine écrire son nom et qui, en toute probabilité, était incapable de lire la moindre ligne imprimée. » Le principal argument qu'il avançait à l'appui de ses dires résidait dans son décodage du mot latin *honorificabilitudinatibus* inscrit dans le texte de cette comédie de jeunesse qu'est *Peines d'amour perdues*. Selon cet auteur, ce mot serait autre que l'anagramme de « hi ludi, F. Baconis nati, toti orbi », c'est-à-dire « ces pièces, les filles de Bacon, sont préservées pour le monde ». Mais cette transcription ingénieuse comporte hélas au moins deux solécismes de taille : en effet, d'une part, le nom latin de Bacon est *Baconus*, dont le génitif aurait donc dû être *Baconi* et non *Baconis* et, de l'autre, le datif de *totus* aurait dû être *toto* et non *toti*.

Rien de tout cela n'allait empêcher Mark Twain de reprendre ces thèses à son compte dans *Is Shakespeare dead?* (1909), récemment traduit en français sous le titre ramenard de *Shakespeare or not Shakespeare?* S'il s'agit là d'un ouvrage qu'on peut assez vite oublier, il faut aussi noter que Sigmund Freud, grand adepte de Shakespeare qu'il a très tôt lu dans l'original, allait, lui aussi, après avoir cru à l'homme de Stratford, se rallier à la thèse baconienne avant de se raviser en 1923 et de se décider en faveur du comte d'Oxford. Le père de la psychanalyse venait en effet de découvrir les travaux d'un certain John Thomas Looney, adepte d'Auguste Comte, fondateur de l'Église de l'Humanité. Dans le calendrier positiviste que Looney va mettre sur pied, l'un des mois porte le nom de Shakespeare. Il va ensuite mener de longues recherches sur Shakespeare et son œuvre et, en 1918, il dépose un document au British Museum pour protéger ses théories, publiées en 1920 dans *Shakespeare Identified*. Selon Looney, le nom de *Shake-speare*, qui signifie « agite lance », désigne un simple prête-nom, derrière lequel se cacherait Edward de Vere, 17e comte d'Oxford (1550-1604). Quant au portrait « Grafton » censé représenter Shakespeare, ce serait en fait un portrait du comte. L'adresse des *Sonnets* au « *Fair Youth* » (au « beau jeune homme ») devrait être comprise comme relative au « *Vere youth* » grâce à un jeu de mots codé sur la consonne initiale.

Ces thèses allaient alors avoir une influence non négligeable jusqu'à nos jours, comme en témoigne le film hollywoodien à grand spectacle *Anonymous* (2011) de Roland Emmerich[1]. Car c'est en 1984, dans un ouvrage intitulé *The Mysterious William Shakespeare: the Myth and the Reality* (*Le Mystérieux William Shakespeare : mythe et réalité*), qu'un certain Charlton Ogburn a en quelque sorte donné une nouvelle vie à la thèse oxfordienne. Celle-ci fut d'ailleurs officiellement soumise à l'avis d'un tribunal réuni le 26 novembre 1988 sous la présidence du juge Lord Archer et qui se tint au Middle Temple, l'école de droit de Londres, en présence d'Ogburn et d'experts shakespeariens tels que Stanley Wells, directeur du Shakespeare Institute à Stratford, et Ernst Honigmann, spécialiste de la biographie de Shakespeare. Le jugement prononcé par les juristes réquisitionnés pour l'affaire trancha en faveur de William Shakespeare.

Faute de faits absolument indiscutables, l'enquête est ici placée face à la passion du mystère et aux préjugés sociaux d'une époque plus qu'à des éléments permettant de porter un jugement définitif sur la question de la paternité des œuvres du Barde.

1 Voir, dans ce volume, l'article de Sébastien Lefait, « "Our Shakespeare… For he is all of ours, is he not?" Enjeux du Bardicide fictionnel dans Anonymous ».

Dans un ouvrage d'abord publié en italien en 2008 puis traduit en anglais en 2010 et 2013 dans une édition révisée et augmentée, le philosophe italo-canadien Lamberto Tassinari attribue à John Florio rien moins que la paternité de cette œuvre immense et universelle qu'est le corpus shakespearien, cela à l'occasion de la parution de la traduction française de son livre, *John Florio alias Shakespeare*.

John Florio est loin d'être un inconnu pour les shakespeariens et les spécialistes de Montaigne. Sa traduction des *Essais*, parue en 1603, a beaucoup influencé l'écriture d'une tragédie comme *Le Roi Lear* et d'une tragi-comédie comme *La Tempête*. Tout cela a déjà été dit dans les monographies de la comtesse de Chambrun, née Clara Longworth (*Giovanni Florio, un apôtre de la Renaissance en Angleterre*, 1921) et de Frances Yates (*John Florio, la vie d'un Italien dans l'Angleterre de Shakespeare*, 1964) avant d'être repris, dans une perspective plus large, par Robert Ellrodt (*Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne*, 2011) et Stephen Greenblatt (*Shakespeare's Montaigne. The Florio Translation of the Essays*, 2014). D'autres auteurs comme Santi Paladino (*Shakespeare sarebbe il pseudonimo di un poeta italiano*, 1929), Martino Iuvara (*Shakespeare era italiano*, 2002) ou, plus récemment, Roberta Romani (*Il segreto di Shakespeare: Chi ha scritto i suoi capolavori?*, 2012), proclament quant à eux que Shakespeare était sicilien ou italien.

L'originalité de l'angle d'attaque choisi par Tassinari est qu'il se différencie clairement de celui de ses trois prédécesseurs italiens en construisant un Shakespeare d'origine marrane, polyglotte, et donc éminemment « moderne », à rebours des revendications marquées par le nationalisme, pour ne pas dire le fascisme dans le cas particulier de Paladino. À ses yeux, le traducteur de Montaigne était à lui seul un immense réservoir de mots dont son dictionnaire anglo-italien, *A Worlde of Words* (1611), riche de quelque 150 000 mots, donne une idée. Qui plus est, ses origines italiennes expliqueraient l'étrangeté souvent remarquée de la langue du Barde.

Cela dit, le livre, loin de ses fanfaronnades qui entendent démontrer « la fin d'un mensonge » (*sic*) ou qui ne craignent pas de proclamer sur la couverture de « l'identité de Shakespeare enfin révélée », s'embourbe parfois dans d'extravagants raisonnements de type analogique, dont voici un exemple à mon avis particulièrement significatif :

> L'obsession des Florio pour les mots était telle qu'eux et Shakespeare ont fini par utiliser les mêmes. Plusieurs chercheurs ont vu en Sir John Falstaff […] un portrait de Shakespeare. En 1920, Arthur Acheson soutenait que Shakespeare avait dépeint John Florio sous les traits d'un Falstaff. Je suis aussi convaincu que Falstaff, avec Prospéro, est le personnage le plus proche de la personnalité de l'auteur. Mais Falstaff, plus que

le portrait, est l'autoportrait de l'auteur, John Florio, dont les initiales sont identiques aux siennes : « J. F. »[2].

Touché cher maître, votre raisonnement est absolument imparable !

Certes, il serait injuste de réduire le livre de Tassinari à ce genre de bêtise assénée sur un ton péremptoire, mais avouons tout de même qu'il y a bien là de quoi décourager un lecteur qui ouvrirait le livre de bonne foi, sans connaissance préalable de Shakespeare. Il y a là comme une auto-caricature dont l'effet est inévitablement de mettre en doute les thèses d'un ouvrage qui fait feu de tout bois sans même se rendre compte qu'il se déconsidère lui-même avec de telles billevesées.

En outre, nombre des arguments du livre s'appuient sur le *Shakespeare's Unorthodox Biography* (2000), de Diana Price, une Américaine spécialiste de marketing et de gestion de patrimoine artistique, ainsi que sur le livre d'un juriste américain Richard Paul Roe, *The Shakespeare Guide to Italy*, publié à titre posthume en 2011. Ces auteurs récusent tous deux avec la dernière énergie l'idée que le Shakespere de Stratford puisse avoir quoi que ce soit de commun avec l'auteur véritable de cette œuvre savante et quasi encyclopédique, William Shakespeare avec un « petit a ». Et derrière ce nom de plume de « Shake-Spear », se dissimule un peu qui on voudra.

Voici Diana Price tout d'abord :

> La biographie de William Shakspere est pleine de lacunes. Elle ne cite pas la moindre archive personnelle, pas le moindre témoignage personnel qui soit de nature littéraire et qui prouve qu'il vivait de sa plume. En outre, elle ne contient rien qui puisse montrer qu'il était capable d'écrire les œuvres de William Shakespeare. Dans le genre de la biographie littéraire de l'époque élisabéthaine et jacobéenne, une telle lacune est unique. […] Aucun biographe n'a réussi à faire coïncider la vie de Shakspere avec les œuvres de Shakespeare. […] Quand on examine les faits, ce qui ressort c'est la très forte probabilité que le William Shakspere de Stratford ne soit pas l'auteur des pièces de William Shakespeare, et non moins forte la probabilité qu'il s'agisse en réalité d'un gentilhomme de noble extraction. L'idée selon laquelle « William Shakespeare » serait le pseudonyme d'un aristocrate élisabéthain est finalement moins fantaisiste que le fait d'attribuer les pièces les plus extraordinaires de la langue anglaise à un élève ayant quitté l'école. Quel est le scénario le plus plausible : qu'il ait existé une conspiration du silence empêchant ou occultant toute référence à un écrivain aristocratique, ou qu'il y ait eu une conspiration inexplicable visant à supprimer toutes les archives d'ordre

2 Lamberto Tassinari, *John Florio, alias Shakespeare*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2016, p. 102.

littéraire qui appartenaient au roturier William Shakspere ? […] Ceux qui s'intéressent à la vie de Shakespeare devraient être capables d'écrire une biographie qui ait un rapport rationnel avec la production littéraire de cet homme. […] Hélas, en attendant que la question de la paternité des œuvres paraisse enfin légitime dans les milieux académiques et littéraires, on aura toujours sur les bras une biographie sans aucun rapport avec les pièces[3].

L'expression d'« élève ayant quitté l'école » utilisée par Miss Price pour désigner le Barde montre que, volontairement ou non, son auteur oublie que Shakespeare est le premier à se moquer de lui-même dans le rôle du petit William dans *The Merry Wives of Windsor* et dans celui du nigaud amoureux de la chevrière Audrey dans *As you like it*… Il existe par ailleurs sur le marché un grand nombre de biographies sérieuses

remplies de faits avérés qui montrent à elles seules à quel point Diana Price se moque du monde et exagère en prétendant, par ses seules arguties, faire table rase de toutes les recherches menées depuis des décennies sur le Barde, son entourage, son rôle au théâtre et au sein de la compagnie qu'il dirigeait à Londres. Par ailleurs, parler, comme elle le fait, de « conspiration du silence » au sein d'initiés et opposer cette expression à celle de « conspiration inexplicable » revient à faire resurgir la théorie du complot. Quant à la qualification de Shakespeare en tant que « roturier », elle illustre, une fois de plus, le mépris à l'égard de son milieu social d'origine et trahit le snobisme invétéré de ces anti-shakespeariens déclarés. On retrouve d'ailleurs ici une lointaine filiation avec les invectives de Robert Greene qui, dans son pamphlet contre les acteurs et certains auteurs dramatiques, *Greene's Groatsworth of Wit, Bought with a Million of Repentance* (1592)[4] (*Greene et ses trois sous d'esprit, acheté au prix d'un million de sous de repentir*) s'en prenait à celui qu'il désignait sous le sobriquet reconnaissable de *Shake-scene* (ébranleur de scène) et traitait de « corbeau parvenu » et d'homme à tout faire (« *Johannes factotum* »), car il n'avait pas, comme lui et les autres « beaux esprits de l'université », fréquenté Oxford ou Cambridge…

Outre Diana Price, qu'il cite à tout bout de champ, Tassinari fait aussi grand cas dans son livre d'un ouvrage paru en 2011, *The Shakespeare Guide to Italy. Retracing the Bard's Unknown Travels* (*Le Guide de l'Italie de Shakespeare. Ce qu'on ne dit pas sur les voyages du Barde*) de Richard Paul Roe[5]. La préface écrite par un certain Daniel L. Wright,

3 Citation donnée sur le site : http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/muchado/readings/price.html (je traduis).

4 Ce texte a été réédité en 1994 par D. Allen Carroll, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies.

5 New York, Harper & Collins, 2011 (je traduis).

enseignant à l'université de Concordia à Portland, Oregon, aux États-Unis, et directeur du « Shakespeare Authorship Centre », montre bien qu'on est ici d'emblée au pays des anti-shakespeariens :

> Roe nous aide à reconnaître que, pour mieux comprendre Shakespeare il faut éviter de s'intéresser à la vie d'un homme terne et sans aucun doute illettré (le Shakespere de Stratford n'a ni écrit ni reçu la moindre lettre au cours de sa vie, et aucun de ses enfants ne savait écrire) […]. La thèse qui consiste à faire de William Shakespere de Stratford-upon-Avon le plus formidable créateur de mots, maître dramaturge, et poète éternel est tout simplement intenable car il s'agit là d'une fiction fondée sur la croyance et non sur les preuves, la logique et sur une méthode scientifique, d'une légende sentimentale, d'une rumeur dans l'air du temps, d'une fable romantique, du ouï-dire et d'un total non-sens.

À propos du manque de méthode supposé de ces pourvoyeurs de légendes et de fables que seraient les shakespeariens orthodoxes, on ne peut que sourire face à une assertion qui peut très facilement être retournée contre son auteur. Car, pour qui s'inflige la lecture des innombrables roueries et affirmations fantaisistes dont usent les anti-shakespeariens pour tenter de convaincre le lecteur de la légitimité, voire de la « vérité » de pseudo-démonstrations inlassablement ressassées et recyclées d'un livre à l'autre, ce genre d'accusation ne peut que laisser rêveur… Les labyrinthes et les cryptes qui nourrissaient l'imaginaire gothique de Delia Bacon ont été remplacés par la recherche de messages cryptés des Baconiens, prétendument rationalisés dans la « méthode scientifique » du « Grand Cryptogramme ». Elles font ensuite place à la « religion de la science » de Thomas Looney, zélé disciple d'Auguste Comte. Rien de cela n'est franchement synonyme de rigueur scientifique.

Dans un ouvrage programmé pour accompagner la sortie du livre de Tassinari, Daniel Bougnoux, brillant philosophe et chercheur universitaire spécialiste d'Aragon, apporte à l'Italo-Canadien un soutien de poids avec son *Shakespeare, le choix du spectre*.

Mais si élégante qu'en soit l'écriture, malgré les habiletés de présentation et parfois d'argumentation, ces thèses qui visent à remettre en question les certitudes établies en même temps que l'establishment shakespearien et ceux qu'il dénomme les « orthodoxes » tiennent souvent du sophisme. Elles ne présentent aucun argument sérieux prouvant que John Florio aurait pu écrire aussi bien les *Sonnets* que l'immense œuvre dramatique du Barde. Elles regorgent d'approximations, de conclusions hâtives et d'idées préconçues plaquées ensuite sur les textes et les faits pour démontrer qu'il faut se garder de confondre le « spéculateur et agioteur de Stratford » avec le

grand linguiste, traducteur et pédagogue qu'était Florio. En fait, ce qui aurait pu être une étude intéressante de l'influence de Florio sur Shakespeare se retourne en une extravagante attribution de paternité.

Ces esprits « modernes » que sont Lamberto Tassinari et Daniel Bougnoux, « transculturaliste » pour le premier, médiologue et sans doute aussi un peu médium pour le second, ont eu accès à des vérités que les historiens de l'époque élisabéthaine ignorent et ils ne peuvent donc que s'opposer à l'idée même de génie, explication bien évidemment simpliste mise en avant par les stratfordiens. Car il va de soi, pour eux, que seul un grand aristocrate ou un lexicographe polyglotte comme Florio pouvait avoir les moyens matériels et intellectuels de produire une telle œuvre. Mais aussi parce qu'à leurs yeux la littérature ne saurait être qu'autobiographique, reflet fantasmé ou romancé de la vie de l'auteur. La biographie est essentielle, proclament-ils en tournant résolument le dos aux théories barthésienne et foucaldienne de la « mort de l'auteur », dont l'influence est désormais reléguée dans les poubelles de l'histoire. L'œuvre se doit donc d'être intimement ombiliquée à ce qui fut ou a pu être l'expérience de son auteur. Comment Shakespeare aurait-il pu parler comme il le fait de l'Italie s'il n'y a jamais mis les pieds ? Dans de telles conditions, à quoi bon faire appel à l'imagination, pourtant si souvent invoquée par Shakespeare dans son œuvre ?

En terminant je me pose tout de même une question naïve. Pourquoi diable Shakespeare ne serait-il pas Shakespeare ? Pourquoi donc aller ainsi chercher midi à quatorze heures quand les preuves d'un Shakespeare acteur et auteur sont si nombreuses, du fait du très grand nombre de témoignages contemporains dont on dispose sur l'homme comme sur lui en tant qu'auteur. Dès lors, l'évocation d'un complot, d'un pacte silencieux qui aurait interdit à tel ou tel de dévoiler la vérité vraie au monde, ne saurait véritablement convaincre que celles ou ceux qui le sont déjà ou qui persistent à chercher la clé d'une énigme qui n'aurait donc de sensationnel que le fait que précisément elle n'existe pas ?

N'y a-t-il pas là, pour finir, « beaucoup de bruit pour rien » ?

Bacon, Delia, *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded*, préface de Nathaniel Hawthorne, London, Groombridge & Sons, 1857.

Bougnoux, Daniel, *Shakespeare, le choix du spectre*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.

Camden, William, *Remaines Concerning Britain* (1605), éd. R.D. Dunn, Toronto, Toronto UP, 1984.

Chambers, Edmund K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, Oxford, Clarendon Press, 1930.

Chambrun, Clara Longworth de, *Giovanni Florio : un apôtre de la Renaissance en Angleterre à l'époque de Shakespeare*, Paris, Payot, 1921.

Churchill, R.C., *Shakespeare and His Betters*, London, Bloomington, 1958.

Florio, John, *First Fruits, which yield Familiar Speech, Merry Proverbs, Witty Sentences, and Golden Sayings, accompanied by A Perfect Induction to the Italian and English Tongues* (1578), Proquest, Eebo Editions, 2010.

—, *A World of Words* (1598), *reprint* Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1972.

Freud, Sigmund, « Correspondance pour Londres », dans *Correspondances de Freud*, éd. Stéphane Michaud, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

Friedman, William et Elizabeth, *The Shakespearean Ciphers Examined: An analysis of cryptographic systems used as evidence that some author other than William Shakespeare wrote the plays commonly attributed to him* (1957), Cambridge, Cambridge UP, 2011.

Goy-Blanquet, Dominique et Laroque, François (dir.), *Shakespeare, combien de prétendants ?*, livre électronique, Paris, Thierry Marchaisse, 2016.

Greenblatt, Stephen, *Will le magnifique : comment Shakespeare est devenu Shakespeare*, trad. Marie-Anne de Béru, Paris, Flammarion, 2014.

Laroque, François, *Dictionnaire amoureux de Shakespeare*, Paris, Plon, 2016.

Lefranc, Abel, *Sous le masque de William Shakespeare : William Stanley, VI^e^ comte de Derby*, Paris, Payot, 1919.

Looney, Thomas, *"Shakespeare" Identified in Edward de Vere the Seventeenth Earl of Oxford*, London, C. Palmer, 1920.

Malone, Edmond, *Inquiry into the Authenticity of Certains Miscellaneous Papers… Attributed to Shakespeare*, London, Baldwin, 1796.

McCrea, Scott, *The Case for Shakespeare: The End of the Authorship Question*, Westport (Conn.), Praeger, 2005.

Nelson, Alan H., « On Diana Price's *Shakespeare's Unorthodox Biography* », 2001.

Ogburn, Charlton, *The Mysterious William Shakespeare: The Myth and the Reality*, New York, Dodd Mead, 1984.

Phillips, Graham et Keatman, Martin, *The Shakespeare Conspiracy,* London, HB Century, 1994.

Price, Diana, *Shakespeare's Unorthodox Biography*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 2001.

Schoenbaum, Samuel, *Shakespare's Lives*, Oxford, Oxford UP, 1970.

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

Tassinari, Lamberto, *John Florio alias Shakespeare*, trad. Michel Vaïs, Lormont, Le Bord de l'eau, 2016.

Taylor, Gary, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History, from the Restoration to the Present*, Oxford, Oxford UP, 1989.

Twain, Mark, *Is Shakespeare Dead? From My Autobiography*, New York, Harper, 1909.

Wells, Stanley, *Shakespeare and Co.*, London, Penguin, 2006.

Wells, Stanley et Edmondson, Paul, *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*, Cambridge, Cambridge UP, 2010.

Whitman, Walt, « Shakspere's Cipher », *The Cosmopolitan*, octobre 1887.

Yates, Frances, *John Florio, The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge UP, 1934.

NOTICE

François Laroque, professeur émérite de littérature anglaise à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, est spécialiste de Shakespeare et du théâtre élisabéthain. Il est l'auteur de *Shakespeare et la fête* (PUF, 1988), de *Shakespeare comme il vous plaira* (Gallimard, 1991) et de *King Lear. L'œuvre au noir* (PUF, 2008). Il est également traducteur, notamment de Marlowe (*Le Docteur Faust*, *Le Juif de Malte*, aux éditions GF et Gallimard) et de Shakespeare (*Roméo et Juliette*, *Le Marchand de Venise* et *La Tempête*, tous trois parus au Livre de poche classique). Il a assuré en co-direction une édition en deux volumes du *Théâtre élisabéthain* qui a paru en 2009 (Pléiade). Son dernier ouvrage est le *Dictionnaire amoureux de Shakespeare* (Plon, 2016).

RÉSUMÉ

Depuis la campagne anti-shakespearienne lancée par l'Américaine Delia Bacon dans les années 1850, quelque 78 candidats ont été proposés au titre du « vrai Shakespeare ». Outre la fascination que les théories du complot paraissent exercer sur ces esprits qui portent parfois des noms aussi célèbres que ceux d'Emerson, de Mark Twain, de Freud ou encore, parmi les acteurs, d'Orson Welles, de Derek Jacobi ou de Mark Rylance, la haine contre l'homme de Stratford, garçon illettré et rustre ou encore vulgaire imposteur est quasiment sans limites. Pourquoi donc tant de haine ?

MOTS CLÉS

Cryptage, énigme, *honorificabilitudinatibus*, Delia Bacon, Sir Francis Bacon, Daniel Bougnoux, Ignace Donnelly, Edwin Durning-Lawrence, Robert Ellrodt, Ralph Waldo Emerson, John Florio, Sigmund Freud, Stephen Greenblatt, Robert Greene, Ernst Honigmann, Martino Iuvara, Derek Jacobi, Clara Longworth, Thomas Looney, Michel de Montaigne, Samuel Morse, Charlton Ogburn, Orville Ward Owen, Santi Paladino, Diana Price, Paul Roe, Roberta Romani, Mark Rylance, Samuel Schoenbaum, Lamberto Tassinari, Mark Twain, Édouard de Vere, Orson Welles

ABSTRACT

Since the anti-Shakespearian campaign launched by the American Delia Bacon in the 1850s, some 78 candidates have been proposed as the "true Shakespeare". Besides the fascination which conspiracy theories seem to exert on such famous minds as Ralph Waldo Emerson, Mark Twain, Sigmund Freud or, among actors, Orson Welles, Derek Jacobi or Mark Rylance, the hatred against William Shakespeare of Stratford-Upon-Avon, presented as a rude, unlettered boy or as a simple impostor, is almost without limits. So, what are the reasons for so much hatred?

KEYWORDS

Encoding, enigma, *honorificabilitudinatibus*, Delia Bacon, Sir Francis Bacon, Daniel Bougnoux, Ignace Donnelly, Edwin Durning-Lawrence, Robert Ellrodt, Ralph Waldo Emerson, John Florio, Sigmund Freud, Stephen Greenblatt, Robert Greene, Ernst Honigmann, Martino Iuvara, Derek Jacobi, Clara Longworth, Thomas Looney, Michel de Montaigne, Samuel Morse, Charlton Ogburn, Orville Ward Owen, Santi Paladino, Diana Price, Paul Roe, Roberta Romani, Mark Rylance, Samuel Schoenbaum, Lamberto Tassinari, Mark Twain, Édouard de Vere, Orson Welles

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 brontosaure, 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 ?

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 ingénuement 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.

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 incompétence, 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 sonnant 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[1], 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[er], 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.

La culture de Florio passait par une fréquentation précise, ardente des humanistes de la Renaissance continentale : Dante, Boccace, Machiavel, l'Aretin, 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 oeuvre, 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 forgent 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 festivalières 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 Bougnoux, 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.

KEYWORDS

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

SIXIÈME PARTIE

Performance

« *Hates any man the thing he would not kill?* » :
une Tentativ de Mörtre de Shakespeare en *live*
Speranza Von Glück 321

« *HATES ANY MAN THE THING HE WOULD NOT KILL?* » : UNE TENTATIV DE MÖRTRE DE SHAKESPEARE EN *LIVE*

Speranza von Glück



Vidéo disponible ici

NOTICE

Speranza von Glück est née le 1er janvier 1901 à Berlin, mais la méchanceté l'a plutôt bien conservée. Elle débute sa carrière dans les cabarets berlinois de la république de Weimar, mais est rapidement éclipsée par Marlene Dietrich. Elle se fait piquer le rôle principal de *Casablanca* par Ingrid Bergman, son coiffeur par Dalida, et son mari par Kate Middleton. Elle va depuis d'échec en échec.

RÉSUMÉ

Dans une démarche inspirée des études *queer* et du vaudou berlinois, Speranza von Glück convoque l'esprit de Shakespeare afin d'examiner la manière dont il a pu contribuer à la mise en place de systèmes normatifs oppressifs, notamment dans les domaines de la recherche et de la création. Le rituel peut être reproduit à domicile,

sous la surveillance d'un adulte responsable, avec l'aide d'un simple chaudron et de quelques ustensiles (boulettes de papier, diamants véritables et sang de vierge).

MOTS-CLEFS

Shakespeare, études queer, critique littéraire, théâtre, mise en scène, performance

ABSTRACT

In an approach informed by queer theory and Berlin voodoo, Speranza von Glück conjures up the spirit of Shakespeare so as to examine (and possibly annihilate) his contribution to the creation of oppressive, normative systems, in particular in the domains of research, academia and theatre. The ritual can be reproduced at home, under the supervision of an adult, using a simple cauldron and easy-to-find ingredients (paper balls, diamonds, and the blood of a virgin).

KEYWORDS

Shakespeare, queer studies, criticism, theatre, performance



Quelques-uns des talismans créés par le public pendant la prformance de Speranza von Glück

TABLE DES MATIÈRES

Introduction
Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle 5

PRÉAMBULE
LA RÉCEPTION ORTHOPÉDIQUE

Les jésuites lisent Shakespeare : pratiques de lecture « réservée » dans un collège anglais du XVII^e siècle
Line Cottegnies 15

PREMIÈRE PARTIE
LES INTERMITENCES 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

Chaurette contre Shakespeare : de *Richard III* aux *Reines*
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'*Othello* !
Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin 175

TROISIÈME PARTIE
TRIBULATIONS DES PERSONNAGES SHAKESPEARIENS

La haine des héroïnes de Shakespeare
Véronique Lochert 195

Othello, j'aurai ta peau. Shakespeare aux marionnettes : la haine du personnage ?
Hélène Beauchamp 213

Ophélie *versus* 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

« *Our Shakespeare… For he is all of ours, is he not?* »
Enjeux du *bardicide* fictionnel dans *Anonymous*
Sébastien Lefait 277

CINQUIÈME PARTIE
DÉBATS ET POLÉMIQUES

Shakespeare, pourquoi tant de haine ?
François Laroque 297

Haïr quel Shakespeare ?
Daniel Bougnoux 309

SIXIÈME PARTIE
PERFORMANCE

« *Hates any man the thing he would not kill?* » :
une Tentativ de Mörtre de Shakespeare en *live*
Speranza Von Glück 321

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.)