



SHAKESPEARE (William), 1564-1616, écrivain anglais

Gaëlle Loisel

► **To cite this version:**

Gaëlle Loisel. SHAKESPEARE (William), 1564-1616, écrivain anglais. Alain Vaillant. Dictionnaire du romantisme, CNRS éditions, p. 690-694, 2012. <hal-01265074>

HAL Id: hal-01265074

<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01265074>

Submitted on 30 Jan 2016

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.

SHAKESPEARE (William), 1564-1616, écrivain anglais.

Référence de l'article :

Gaëlle Loisel, « Shakespeare », in Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS éditions, coll. « Compendium », 2012, p. 690-694.

Réception et diffusion du théâtre shakespearien

S'il est un nom qui résonne lorsqu'on pense aux sources du romantisme, c'est assurément celui de Shakespeare. Rejeté et condamné pendant la période de gloire du classicisme – en France et en Allemagne, comme en Angleterre – cet auteur occupe une place centrale dans le panthéon romantique. Dès les années 1770, il devient une référence pour tous les partisans d'une rupture esthétique. Ses œuvres sont redécouvertes à la faveur de vastes entreprises de traduction qui interviennent au même moment en France et en Allemagne. Outre-Rhin, c'est Wieland qui, dès 1761, s'engage dans un projet de traduction en prose de l'œuvre shakespearienne. Il s'interrompt après avoir traduit vingt-deux pièces et c'est Eschenburg qui prend alors la relève et mène le travail à son terme. La traduction dite de Wieland-Eschenburg paraît une première fois de 1775 à 1777 (elle sera par la suite revue et corrigée pour une seconde édition, qui paraîtra de 1798 à 1806). Cette publication fait date dans l'histoire du romantisme allemand : grâce à elle, le public germanophone a enfin à sa disposition une édition complète des œuvres de Shakespeare ; elle est une référence pour la génération des *Stürmer* mais aussi des écrivains romantiques allemands, qui l'ont tous eue entre les mains. En France, le *Shakespeare traduit de l'Anglois* (1776-1782) de Le Tourneur joue un rôle comparable. Non seulement ce dernier offre la première traduction intégrale en prose de l'œuvre du dramaturge mais il l'accompagne d'un discours critique (notes et préface) qui constitue le socle de la pensée romantique à venir.

Pourtant, malgré cette ouverture simultanée à l'œuvre du dramaturge, l'assimilation de l'œuvre shakespearienne s'est faite de façon décalée chez les romantiques allemands, français et italiens. Lorsque Shakespeare pénètre en Allemagne au XVIII^e siècle, il ne se heurte à aucun contre-modèle. Ce territoire, dépourvu d'unité politique, est en quête de son identité et refuse l'hégémonie culturelle française. Shakespeare est donc accueilli à bras ouverts par la nouvelle génération d'écrivains allemands aspirant à la fondation d'un théâtre national. Face à cela, la France se dessine comme un pays où une tradition théâtrale forte, héritée du classicisme, est perçue comme l'apogée de l'art dramatique. Une partie du public et des intellectuels français voient dans l'intérêt croissant porté à Shakespeare le signe d'une décadence de la culture française et l'indice d'une mise à mal de sa position de suprématie dans la culture européenne. En Italie, la génération romantique se heurte à une question récurrente : que signifie renouer avec des sources nationales quand celles-ci sont précisément les textes de l'Antiquité romaine, modèle par excellence du classicisme ? L'acclimatation de l'œuvre shakespearienne dans le paysage culturel français ou italien est donc beaucoup plus lente qu'en Allemagne et il faut quasiment attendre cinquante ans – entre la publication de Le Tourneur et la bataille romantique des années 1820-1830 – pour voir véritablement Shakespeare accepté et accueilli comme il l'a été outre-Rhin.

Deux auteurs, August Wilhelm Schlegel et Mme de Staël, jouent un rôle crucial dans l'ouverture de la France et de l'Italie à Shakespeare. Le *Cours de littérature dramatique* du premier paraît en France en 1813 et permet l'introduction d'une vision nouvelle de l'art

dramatique, héritée du premier romantisme allemand. Le plan même de l'ouvrage dessine le nécessaire avènement du romantisme comme esthétique moderne. Si la première partie du *Cours* est consacrée aux théâtres « classiques » (grec et français, pour l'essentiel), la seconde porte sur les théâtres modernes (anglais et espagnol), dont les plus éminents représentants sont, aux yeux de l'auteur, Shakespeare et Calderón. L'analyse de l'histoire du théâtre que propose Schlegel érige ainsi ces deux auteurs en piliers de l'esthétique romantique. Un an plus tard, la parution de *De l'Allemagne* pose la question d'une nécessaire ouverture du public français aux œuvres dramatiques étrangères. Lorsque Mme de Staël rédige cet essai, son esprit est en effet hanté par la faillite du modèle tragique français. Si son ouvrage se veut une présentation de « l'Allemagne intellectuelle », il est aussi l'occasion d'une réflexion nouvelle sur les possibilités de fonder une tragédie moderne en France. C'est dans ce contexte que le libraire Ladvocat crée la collection des « Chefs-d'œuvre du théâtre étranger », visant à faire découvrir les littératures européennes au public français, conformément au vœu formulé par Mme de Staël. Guizot, reprenant et corrigeant la traduction de *Le Tourneur*, y publie les *Œuvres complètes de Shakespeare* en 1821, un événement majeur dans l'histoire des lettres françaises puisque c'est grâce à ces volumes que la jeune génération romantique prend connaissance de l'œuvre du dramaturge.

C'est également Mme de Staël qui déchaîne en Italie une véritable querelle romantique après la parution, en 1816, de son ouvrage intitulé *De l'esprit des traductions*. Là aussi, elle insiste sur la valeur éducative et culturelle de la traduction d'ouvrages anglais et allemands. Giovanni Berchet se fait l'écho de Mme de Staël dans sa *Lettera semiseria di Grisostomo*, où il formule un idéal cosmopolite : « Homère, Shakespeare, Schiller sont aussi *italiani di patria* que Dante, l'Arioste et Alfieri ». Le travail de traduction des œuvres étrangères commence alors en Italie. Après plusieurs traductions partielles de Shakespeare paraît, en 1838, le *Teatro completo di Shakespeare*, traduit en prose par Carlo Rusconi. L'ouvrage joue un rôle important dans l'histoire de la réception de Shakespeare en Italie : la traduction s'accompagne d'une notice biographique (*Alcune notizie intorno a Shakespeare*), tirée et traduite de l'*Essai sur la littérature anglaise* de Chateaubriand, suivie d'un article intitulé « De l'histoire du drame » (« Del dramma storico »), rédigé par Giuseppe Mazzini. Ce dernier, s'appuyant sur des exemples tirés de Shakespeare, Lope de Vega, Schiller, Goethe, Hugo, y explique ce qu'est le théâtre romantique et le but idéal des auteurs modernes, en resituant leurs œuvres dans une histoire de l'art dramatique depuis l'Antiquité. Enfin, des extraits plus au moins longs du *Cours de littérature dramatique* complètent le recueil. Le *Teatro completo di Shakespeare* est donc plus qu'une traduction : il s'agit d'un véritable manifeste romantique.

Shakespeare et la constitution d'une esthétique romantique

La redécouverte et la réévaluation de l'œuvre du dramaturge coïncident avec l'émergence d'une conscience romantique européenne. Entre 1770 et 1830 s'élaborent de nouveaux concepts, qui renouvellent considérablement l'approche des arts et dont tous les commentaires sur Shakespeare portent la trace. Celui-ci est perçu comme l'archétype du génie créateur et son exemple sert à remettre en question la notion de goût, fondement de l'esthétique classique. Déjà, dans l'article « génie » de l'*Encyclopédie*, on lisait : « Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature ; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment ; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps ; il tient à la connaissance d'une multitude de règles établies ou supposées ; il fait produire des beautés

qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître : pour être de génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée ; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. Le sublime et le génie brillent dans Shakespeare comme des éclairs dans une longue nuit, et Racine est toujours beau : Homère est plein de génie, et Virgile d'élégance. » On perçoit ici ce qui sera un pivot de l'esthétique romantique, la valorisation d'une esthétique fondée sur l'irrégularité, la rupture, l'abrupt. Pour la première fois aussi, le nom de Shakespeare se trouve accolé à celui d'Homère, comme il le sera dans les textes des frères Schlegel ou de Hugo. Le concept de « génie » passe de France en Allemagne et est immédiatement associé à l'auteur anglais dans les écrits des *Stürmer*. Tout se passe comme si les valeurs esthétiques émergentes se cristallisaient autour de l'œuvre shakespearienne et de la figure même du dramaturge, conduisant à la formation d'une image romantique de Shakespeare.

Herder joue un rôle essentiel dans la constitution de ce culte. Dès 1771, il rédige un discours, intitulé *Shakespeare*, dans lequel il assimile l'auteur anglais à un véritable demiurge, rivalisant avec le Créateur. Ce génie ne crée pas d'après la nature mais *comme* la nature, insufflant à ses œuvres la vie de l'univers, sa pulsation, sa dynamique. Ainsi l'œuvre shakespearienne est-elle perçue par Herder comme un tout organique : « Abordez son théâtre comme un océan d'événements, où les vagues déferlent les unes sur les autres. Les scènes émanant de la Nature vont et viennent, chacune affectant les autres, aussi disparates puissent-elles paraître ; tels des petits symboles sombres formant la silhouette d'une théodicée divine, elles sont mutuellement créatives et destructives, de sorte que l'intention du créateur, qui semble les avoir toutes combinées sans ordre ni plan voulu, puisse être perceptible. » Cette idée trouve ensuite son prolongement dans le romantisme d'Iéna, Friedrich Schlegel voyant dans le théâtre shakespearien l'exemple type de l'œuvre arabesque, œuvre romantique par excellence, caractérisée par cette organicité fondamentale et cette tension entre prolifération apparente et unité.

L'œuvre de Shakespeare apparaît ainsi aux yeux des romantiques comme l'exemple d'un art bigarré, capable d'embrasser le réel dans sa diversité. Non seulement l'auteur se montre apte à saisir toutes les nuances des passions et des caractères, mais il a su rassembler, jusque dans ses tragédies, des personnages issus de toutes les conditions sociales, s'exprimant dans des registres de langue variés. Ses pièces rendent ainsi poreuses les frontières entre tragédie et comédie, ce qu'observe Le Tourneur dans sa préface au *Shakespeare traduit de l'Anglois* : « Elles seront si l'on veut des compositions d'un genre à part, mais elles n'en sont pas moins le tableau de ce monde dans son état naturel. » Cet entrelacement des genres, cette alliance du sublime et du grotesque se retrouvent au cœur de l'esthétique défendue par Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell*. Shakespeare y est érigé en véritable divinité tutélaire : « Shakespeare, c'est le drame ; et le drame, qui fond dans un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle. »

Donner naissance à une littérature dramatique *actuelle*, tel est bien l'enjeu des débats qui agitent la sphère intellectuelle en Allemagne dès les années 1770 et en France au début du XIX^e siècle. Car le théâtre national que Schlegel, Guizot ou Stendhal appellent de leurs vœux se doit avant tout de plaire au public contemporain, en prenant acte de la césure historique que constitue la Révolution. Dans la *Vie de Shakespeare*, qui ouvre son édition des *Œuvres complètes de Shakespeare*, Guizot ne manque pas de rappeler que le public qui se rendait au *Globe Theatre* pour assister aux représentations du *Roi Lear* ou de *Roméo et Juliette*

était issu de toutes les couches de la société anglaise et que cette diversité avait aussi sa place sur la scène. En ce sens, le théâtre shakespearien lui apparaît fidèle aux origines de l'art dramatique, car il est une fête populaire. La tragédie classique, au contraire, est accusée de s'être détournée de la vocation originelle du théâtre en ne s'adressant qu'aux « classes supérieures ». Or ce resserrement du domaine tragique n'est plus possible alors que le peuple a fait son entrée sur la scène de l'Histoire dans le contexte révolutionnaire ; c'est pourquoi l'exemple shakespearien est d'actualité pour la nouvelle génération d'écrivains : « Sans doute il faut que la foule accoure aux ouvrages dramatiques dont vous voulez faire un spectacle national ; mais n'espérez pas devenir national si vous ne réunissez dans vos fêtes toutes ces classes de personnes et d'esprits dont la hiérarchie bien liée élève une nation à sa plus haute dignité. [...] L'Angleterre, la France, l'Europe entière demandent au théâtre des plaisirs et des émotions que ne peut plus donner la représentation inanimée d'un monde qui n'est plus. » Stendhal ne dit pas autre chose dans son pamphlet *Racine et Shakespeare* ; définissant le « romantisme », il met l'accent sur le caractère profondément historique de toute œuvre artistique : « Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires, qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus de plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. »

L'attention portée aux conditions historiques dans lesquelles ont émergé les drames shakespeariens est au cœur de la démarche critique de Herder, Le Tourneur, Schlegel, Mme de Staël, Guizot ou Hugo, pour ne citer qu'eux. Or cette question est loin d'être anodine : elle témoigne d'un complet renversement de perspective dans la façon d'aborder Shakespeare. Il n'est plus question de juger *Hamlet* ou *Othello* en fonction d'un modèle prétendument universel qu'auraient canonisé les poétiques de l'âge classique et pérennisé les auteurs néoclassiques. Herder, le premier, s'engage dans cette voie du relativisme esthétique et montre que le théâtre grec comme le théâtre shakespearien sont le produit naturel d'un moment historique ; le premier, pas plus que le second, ne trouve son origine dans de supposés codes : « L'artifice de leurs règles ne relevait pas – de l'art ! C'était la nature ! ». Il souligne ainsi, avant Schlegel, Guizot ou Hugo, l'erreur commise par les auteurs de poétiques, qui ont célébré un « modèle » grec en se fondant sur une lecture erronée d'Aristote. Shakespeare n'est pas le « sauvage ivre » que décriait Voltaire : son théâtre est le reflet le plus fidèle de la société de son temps. En ce sens, il est « romantique » au sens où l'entend Stendhal dans *Racine et Shakespeare*.

Au cœur de la bataille romantique, le dramaturge anglais apparaît ainsi comme un auteur de référence, sans cesse convoqué ou invoqué par les artistes désireux de rompre avec le classicisme. Ce Shakespeare idolâtré des romantiques n'a pas grand-chose à voir avec l'auteur élisabéthain que nous connaissons aujourd'hui. L'état des textes – souvent coupés ou remaniés – ne permet pas d'appréhender son théâtre avec justesse. Il est avant tout le symbole d'une création affranchie des règles et des conventions. Mais si la figure de ce Shakespeare romantique est si fascinante pour nous encore aujourd'hui, c'est parce que le discours critique qui se construit autour d'elle témoigne de la mutation esthétique majeure que constitue le romantisme.

Une source d'inspiration

Tous les artistes en quête de nouveauté, quel que soit leur domaine, s'intéressent au théâtre shakespearien et à ce qu'il représente de fluidité d'expression et de forme. Les

grandes œuvres du dramaturge, et tout particulièrement ses tragédies, sont une source d'inspiration inépuisable pour les écrivains, les peintres et les musiciens. Le versant surnaturel de pièces comme *La Tempête*, le *Songe d'une nuit d'été* ou *Macbeth* fascine Füssli (1741-1825), qui s'en sert pour créer de véritables peintures « fantastiques » : *Macbeth rencontrant les trois sorcières* (1783), *Lady Macbeth somnambule* (1784), *Titania et Bottom* (vers 1790)... Mais il éveille aussi l'imagination de compositeurs tels que Mendelssohn (Ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, 1826), Berlioz (*Ouverture de La Tempête*, 1830) ou Verdi (*Macbeth*, 1847). Berlioz compte assurément parmi ceux que Shakespeare a le plus inspirés. Après avoir assisté aux représentations données par une troupe de comédiens anglais, venus à l'Odéon en 1827, il multiplie les adaptations musicales de ses drames : une *Grande Ouverture du Roi Lear* (1831), une « symphonie dramatique », *Roméo et Juliette* (1839) et un opéra, *Béatrice et Benedict* (1861), naîtront ainsi sous sa plume. L'épisode de la mort d'Ophélie, dans *Hamlet*, lui suggère également une ballade en 1842, dont il propose une nouvelle version pour chœur de femmes et orchestre en 1848. Contemporain du compositeur français, Delacroix est, comme lui, séduit par l'univers shakespearien, qu'il découvre lors d'un voyage à Londres en 1825. Entre 1824 et 1859, il lui consacre une vingtaine d'œuvres peintes ou lithographiées. Il illustre notamment *Hamlet* par une suite lithographique créée entre 1834 et 1843.

Si tous ces artistes puisent à la source shakespearienne, ce n'est pas seulement parce qu'ils y trouvent un sujet ou une matière propres à être transposés dans d'autres domaines artistiques mais parce que Shakespeare représente, pour eux comme pour les écrivains, une ouverture sur de nouveaux horizons esthétiques. Pour Berlioz, il autorise la création de genres musicaux hybrides – tels que cette « symphonie dramatique », empruntant à la fois à la symphonie et à l'opéra ; pour Verdi, la création de *Macbeth* sera l'occasion de rompre définitivement avec la tradition bel cantiste, en ouvrant la voie au vérisme. Le dramaturge anglais est ainsi, pour toute la génération romantique, l'archétype du génie tel que Kant le définit dans la *Critique de la faculté de juger* : un « héritage exemplaire pour un autre génie, l'éveillant au sentiment de sa propre originalité et l'incitant à exercer son indépendance vis-à-vis des règles de l'art. » GL.