

La reception des comedies de Shakespeare en Europe au XIXe siècle

Gaëlle Loisel

► **To cite this version:**

Gaëlle Loisel. La reception des comedies de Shakespeare en Europe au XIXe siècle. Gaëlle Loisel; Alban Ramaut. Les Comédies de Shakespeare à l'opéra (XIXe-XXIe siècles), Publication de l'université de Saint-Étienne, 2016, 978-2-86272-687-8. https://publications.univ-st-etienne.fr/product.php?id_produit=924 . halshs-01464843

HAL Id: halshs-01464843

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01464843>

Submitted on 10 Feb 2017

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.

Gaëlle Loisel, « La réception des comédies de Shakespeare en Europe au XIX^e siècle », dans Gaëlle Loisel et Alban Ramaut (dir.), *Les Comédies de Shakespeare à l'opéra (XIX^e-XXI^e siècles)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2016, p. 21-37.

Lorsque Berlioz entreprend, en 1861, de composer un opéra d'après *Beaucoup de bruit pour rien*, il assimile la pièce à une « tragi-comédie¹ ». Pourtant, dans une autre lettre, datée de 1833, il l'identifiait bien à une comédie². Cette hésitation n'est pas imputable aux éditions qu'il a eues entre les mains : ni le volume demandé à Joseph d'Ortigue en 1833 (sans doute l'édition de Guizot, parue en 1821), ni l'édition de Benjamin Laroche (1842) ne présentent cette pièce comme une tragicomédie. Dans l'une comme dans l'autre, *Beaucoup de bruit pour rien* est sous-titré « comédie ». Le flottement terminologique que l'on observe sous la plume du compositeur est cependant le reflet d'une difficulté des auteurs du XIX^e siècle à appréhender les comédies de Shakespeare et leurs caractéristiques génériques, difficulté dont témoignent les commentaires consacrés à cet ensemble d'œuvres. Je me propose d'analyser dans cet article la façon dont les comédies de Shakespeare sont diffusées et perçues en Europe au XIX^e siècle. Qu'est-ce qui retient l'attention des commentateurs ? Observe-t-on des décalages d'un pays à l'autre ? L'analyse de la réception des comédies me semble d'autant plus importante à prendre en compte qu'elle conditionne en partie le travail des compositeurs qui entreprennent d'adapter Shakespeare à l'opéra.

La diffusion des comédies de Shakespeare dans l'espace européen : le primat du livre

Les comédies de Shakespeare 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'appuie pour cela sur l'édition anglaise de Warburton, parue en 1747. 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, en s'appuyant sur les travaux de Johnson et Steevens³. La traduction dite de Wieland-Eschenburg paraît une première fois de 1775 à 1777. 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 les écrivains du *Sturm und Drang* et pour les romantiques allemands, qui l'ont tous eue entre les mains. En France, le *Shakespeare traduit de l'Anglois* (1776-1782) de Letourneur 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 des discours critiques sur l'œuvre de Shakespeare, lesquels se développent tout au long du XIX^e siècle.

¹ Voir la lettre du 22 juillet 1862, adressée à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein : « N'ayant pu me résoudre à mettre en musique le gros mélodrame [*Le Chevalier Nahel ou la Gageure du diable* d'Édouard Plouvier] que vous avez lu, et voulant prouver ma bonne volonté à Bénazet, j'ai pris pour texte une partie de la tragi-comédie de Shakespeare (*Much Ado About Nothing*) et les idées musicales sont venues à la file, mais à longs intervalles à cause, toujours, de mon infernale névralgie. » BERLIOZ Hector, *Correspondance générale*, éd. critique par Pierre CITRON, Paris, Flammarion, 1972-2003, 8 vol. parus, vol. 6, p. 318-319.

² Dans une lettre à Joseph d'Ortigue, datée du 19 janvier 1833, Berlioz écrit ainsi : « À propos, je vais faire un opéra italien fort gai, sur la comédie de Shakespeare (*Beaucoup de bruit pour rien*). À cette occasion, je vous prierai de me prêter le volume qui contient cette pièce. » *Ibid.*, vol. 2, p. 68.

³ En 1765, Samuel Johnson et George Steevens publient *The Plays of William Shakespeare* ; une seconde édition, en dix volumes, intitulée *The Works of Shakespeare with the Corrections and Illustrations of Various Commentators*, paraîtra en 1773.

Cette ouverture simultanée à l'œuvre du dramaturge anglais dissimule cependant un décalage entre les deux pays. Comme l'a observé Bernard Franco, en Allemagne, « le merveilleux shakespearien frappe les esprits bien avant le premier romantisme⁴ » et l'on observe un intérêt particulier des auteurs allemands pour deux comédies de Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*, qui font l'objet de nombreuses traductions séparées, avant même la traduction des œuvres complètes. Ainsi, Herder propose, avant 1770, une adaptation de la scène des fées du *Songe d'une nuit d'été*, dont on n'a conservé que quelques extraits⁵. De son côté, Wieland met en scène *Der Sturm, oder der erstaunliche Schiffbruch*, adapté de *La Tempête* dès 1761 et, en 1762, il réalise sa première traduction de Shakespeare : *Sommernachtstraum, Ein Johannis Nachts Traum*, qui sera la seule en vers. Suivra la rédaction d'*Oberon* (1780), poème qui est partiellement inspiré du *Songe* de Shakespeare. Quelques années plus tard, en 1797-1798, August Wilhelm Schlegel traduit le *Songe d'une nuit d'été* en collaboration avec Gottfried August Bürger sous le titre *Sommernachtstraum*. C'est cette traduction que découvre Félix Mendelssohn au cours de l'été 1826 et qui impulse la composition de son ouverture (op. 21). Enfin, après Schlegel, Gotter, en 1797, adapte *La Tempête* sous la forme d'une pastorale dramatique. On observe ainsi un phénomène étrange de concentration des premières traductions allemandes de Shakespeare sur deux pièces assez proches l'une de l'autre, par la dimension merveilleuse, surnaturelle qu'elles comportent⁶.

En Italie, c'est en 1838 que paraît la première traduction des œuvres complètes de Shakespeare, par Carlo Rusconi, après plusieurs traductions partielles⁷. 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.

C'est sur cette traduction que s'appuie essentiellement Verdi lorsqu'il entreprend de composer ses opéras shakespeariens. Les commentaires de Schlegel sur le personnage de Falstaff, en particulier, ont un impact sur la façon dont le compositeur italien conçoit son personnage. On lit ainsi dans la notice qui suit *Henri IV*⁸ dans le volume de Rusconi :

⁴ FRANCO Bernard, *Le Despotisme du goût : débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Göttingen, Wallstein, 2006, p. 75-76.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶ *The Tempest* est aussi l'une des pièces les plus adaptées à l'opéra. En 1776 et 1799, on ne compte pas moins de douze adaptations de cette pièce, dont dix composées et représentées en Allemagne. Citons par exemple *Die Geisterinsel* de Reichardt, sur un livret de Gotter (Berlin, 1798) ou encore *Der Sturm, oder Die bezauberte Insel* de Peter Ritter, sur un livret de Döring (Mannheim, 1799). Sur les adaptations de Shakespeare à l'opéra au XVIII^e siècle, nous renvoyons à l'article de Michael BURDEN, « Shakespeare and opéra », in RITCHIE F. et SABORD P. (dir.), *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge university Press, 2012, p. 204-225.

⁷ Michele Leoni, en particulier, est l'auteur de plusieurs traductions de Shakespeare : *Giulio Cesare* (1811), *Amlèto* (1814), *Romeo e Giulietta* (1814) et *Macbetto* (1815). Sur les traductions italiennes de Shakespeare au XIX^e siècle, nous renvoyons à l'article de Dirk VANDEN BERGHE, « Les traductions italiennes de l'œuvre théâtrale de Shakespeare au XIX^e siècle ». *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne*, n° 8, 2014 [En ligne] Publié en ligne le 30 novembre 2014. URL : <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=756> (Consulté le 1/10/2015).

⁸ Comme le rappelle Gilles de Van, « Boito s'inspira pour le livret de la comédie de Shakespeare *Les Joyeuses commères de Windsor*. Trouvant sans doute et à juste titre que le personnage de Falstaff manquait de relief dans cette comédie, il l'enrichit par de nombreux emprunts à *Henri IV* où le dramaturge anglais campe un Falstaff

Falstaff est le caractère le plus éminemment comique qu'ait créé l'imagination fertile de Shakespeare. Il a introduit ce personnage dans trois de ses pièces, où il l'a présenté sous des aspects toujours nouveaux, et sans jamais en épuiser l'effet. Cette figure est si individuelle et dessinée avec des traits si précis, qu'elle produit bientôt, même sur le lecteur, l'impression d'une ancienne connaissance. Falstaff est le mauvais sujet le plus agréable et le plus amusant qui ait jamais existé. [...] Il est vieux et il n'en est pas moins sensuel. Il est d'une énorme corpulence, et on le voit sans cesse occupé à pourvoir sa grosse personne de tout ce qui peut la restaurer ; toujours endetté et peu scrupuleux sur les moyens de se procurer de l'argent, poltron, babillard, fanfaron et menteur à la fois, aussi prompt à flatter en présence qu'à se moquer des absents, il n'excite cependant jamais la haine. Tout ce qu'il veut, c'est n'être pas troublé dans ses jouissances matérielles, et il défend son repos avec toutes les armes de son intelligence. [...] Rien n'est plus piquant que ce qu'il dit dans ses monologues sur le point d'honneur, sur la bravoure que donne le vin, sur les misérables gueux qu'il a enrôlés pour l'armée, sur le juge de paix Shallows, etc⁹.

Comme le remarque Daniela Goldin Folena, « dans ce portrait de Falstaff il y a déjà la figure, les gestes, la mine, l'aspect du protagoniste de l'opéra verdien¹⁰ » ; les monologues sur l'honneur (*1 Henry IV*, acte V, scène 1) et le vin (*2 Henry IV*, acte IV, scène 3) sont notamment le support d'arias dans l'opéra verdien (le premier, « *L'onore ? Ladri !* », clôt la première partie de l'acte I, tandis le second ouvre la première partie de l'acte III). Toutes ces traductions permettent ainsi aux auteurs et aux artistes européens de se familiariser avec les comédies de Shakespeare mais ces pièces demeurent avant tout des objets de lecture, car elles sont peu jouées sur la scène européenne.

Si l'on considère, par exemple, le répertoire des pièces qui sont régulièrement jouées sur la scène anglaise au XVIII^e siècle, on s'aperçoit que les comédies restent largement dans l'ombre des tragédies. Deux comédies ont alors la faveur des théâtres : *Le Marchand de Venise* et *Les Joyeuses Commères de Windsor*, auxquelles on peut ajouter des adaptations de *La Tempête* et *La Mégère apprivoisée*. En France, pourtant, les adaptations des comédies de Shakespeare sont en vogue vers le milieu du XVIII^e siècle. Corinne Contini-Flicker remarque ainsi que *Les Joyeuses Commères de Windsor* font l'objet d'« au moins six adaptations : en 1759, *À trompeur, trompeuses et demi* de François de Portelance, en 1761, *Les Deux Amis ou le Vieux Coquet* d'Antoine Bret ; en 1768 Barthe donne à la Comédie-Française *Les Fausses infidélités*, deuxième pièce imitée de Shakespeare à être jouée sur la scène de la Comédie-Française après *La Mort de César* de Voltaire. En 1764, les dernières scènes de *L'Anneau perdu et retrouvé* de Sedaine sont également tirées des *Joyeuses Commères de Windsor*. La comédie est même reprise deux fois en 1778, par Douin et par Collot d'Herbois. En revanche, pendant plus de vingt-cinq ans, 1778 à 1804, aucune comédie du dramaturge ne sera reprise¹¹. » On leur préfère alors les tragédies néo-classiques de Jean-François Ducis¹², adaptées de Shakespeare, ou le mélodrame¹³.

autrement plus savoureux. » *Falstaff*, livret bilingue, Gérard Billaudot, 1982, p. 10.

⁹ SCHLEGEL August Wilhelm, *Cours de littérature dramatique*, trad. A.-A. NECKER DE SAUSSURE, Paris, J. J. Paschoud, 1814, 3 vol., vol. 3, p. 108.

¹⁰ GOLDIN FOLENA Daniela, « Le magistère dramatique de Shakespeare », *Les Cahiers des Amis du Festival*, Aix-en-Provence, juin 2002, p. 14-16.

¹¹ CONTINI-FLICKER Corinne, « La comédie shakespearienne au XIX^e siècle : première adaptation scénique française de *Comme il vous plaira* par George Sand (1856) », *Littératures classiques. Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX^e-XX^e siècles)*, n° 48, 2003, p. 137.

¹² Ducis adapte successivement *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *Le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784), *Jean Sans-Terre* (1791) et *Othello* (1792). Ces pièces continueront d'être jouées sur la scène française pendant toute la première moitié du XIX^e siècle.

¹³ Seule une comédie adaptée de Shakespeare est jouée à cette période, selon Corinne Contini-Flicker : il s'agit de *La Leçon conjugale ou l'Avis aux maris*, de Sewrin et Chazet, représentée au Théâtre-Français en 1804. CONTINI-FLICKER Corinne, « La comédie shakespearienne au XIX^e siècle : première adaptation scénique française de *Comme il vous plaira* par George Sand (1856) », *op. cit.*, p. 137.

Il en ira de même pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, en France, en Allemagne et en Italie. Dans l'introduction de son essai consacré à *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, Christine Roger revient ainsi sur les travaux de Konrad Schröder, qui a effectué un « dépouillement des programmes des cours d'anglais dans les universités des pays germaniques (...) pour les années 1781 à 1850¹⁴ » ; ce dernier a observé que « les premiers anglicistes traitent avec prédilection quatre grandes tragédies : *Hamlet* (78 références), *Macbeth* (77), *Romeo and Juliet* (31) et *King Lear* (26). Ils s'intéressent également, mais dans une moindre mesure, à *Julius Caesar* (24), *Othello* (23), *The Merchant of Venice* (14), *1 et 2 Henry IV* (13)¹⁵ ». Ces programmes universitaires sont le reflet du corpus restreint avec lequel le public allemand s'est progressivement familiarisé. Le nom de Shakespeare est associé avant tout à ses tragédies, ce qui a des répercussions sur le programme des théâtres. Dans les *Étranges Souffrances d'un directeur de théâtre (Seltsame Leiden eines Theaterdirektors)*, qu'il publie en 1818, Hoffmann témoigne ainsi du peu de place accordée aux comédies, par l'intermédiaire d'un des deux directeurs de théâtre qu'il met en scène (« *der Braune* »). Ce dernier revient sur son expérience passée et, tandis que son interlocuteur lui demande : « Vous avez donné le *Roi Lear* ? — *Hamlet* ? — *Othello* ? — *Macbeth* ? », il répond :

Pas du tout, je n'aurais pas même pu monter tous ces grands drames (...). Non ! Je choisis des pièces qu'ils [les comédiens] ne connaissaient que de nom : en un mot, je représentai sur mon théâtre les comédies de Shakespeare¹⁶.

Cette tentative, qui rompt avec le répertoire des pièces les plus souvent jouées, nous est présentée comme exceptionnelle ; l'ignorance des comédiens n'est que le reflet de la méconnaissance générale du versant comique de la production shakespearienne.

Les comédies ne sont pas davantage jouées sur la scène française. Ainsi, lorsque les acteurs anglais viennent donner une série de représentations à Paris en 1827, ils commencent par jouer *The Rivals* de Sheridan, *Fortune's Frolic* d'Allingham et *She Stoops to Conquer* d'Oliver Goldsmith, des pièces alors très populaires en Angleterre ; mais ces comédies, quoique globalement bien accueillies, sont perçues comme très proches des comédies françaises et ne suscitent pas de réel enthousiasme¹⁷. Un critique du journal *Le Globe* commente ces représentations et lance un appel en faveur des comédies de Shakespeare :

Comme il était aisé de le prévoir, la comédie anglaise, surtout celle de la fin du dernier siècle, ne paraît pas devoir exciter parmi nous une bien vive curiosité. Le théâtre de Londres à cette époque (le chef-d'œuvre de Sheridan excepté) n'offre en effet que peu d'originalité, et ce n'est pas pour voir des productions aussi pâles que les nôtres ou de faibles copies de notre scène que les auditeurs parisiens braveront les difficultés d'un idiome qui ne leur est pas suffisamment familier. Pour nous entraîner au théâtre anglais, il ne faut rien moins que les plus pures et les plus fortes compositions britanniques. En fait de comédies comme de tragédies, c'est à Shakspeare et toujours à Shakspeare qu'il faut revenir. Veut-on effacer toute inégalité de succès entre les deux genres, que l'on joue les *Merry Wives of Windsor* ou les première et

¹⁴ ROGER Christine, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁶ « *Der Graue. — Sie gaben den Lear – den Hamlet – den Othello – den Macbeth ? Der Braune. — Keineswegs. Von allen diesen großen Trauerspielen, die ich nicht einmal hätte besetzen können, gibt es Bearbeitungen, und nie hätte ich meine Schauspieler dahin gebracht, von diesen Bearbeitungen abzulassen. Nein, Stücke, die sie nicht dem Namen nach kannten, wählte ich. Mit einem Wort, ich brachte Shakespearesche Lustspiele auf das Theater.* » HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Les Tribulations d'un directeur de théâtre*, in *Contes de E.T.A. Hoffmann*, traduction nouvelle de Theodore TOUSSENEL, Paris, Pouglin, 1838, vol. 2, p. 404-405.

¹⁷ Le critique du *Globe* résume ainsi l'impression générale : « Ce n'était rien que de voir la comédie anglaise favorablement accueillie des spectateurs français : à quelques différences près, cette comédie est presque la nôtre. Mais c'était la tragédie de Shakspeare dont la représentation parmi nous pouvait courir des chances. » *Le Globe*, n° 71, samedi 15 septembre 1827, p. 379.

seconde parties de *Henri IV* ; qu'on nous montre le plus célèbre et le plus divertissant caractère comique qu'ait produit la vieille Angleterre, *Falstaff* [...]¹⁸.

Cet appel ne sera pas entendu, les acteurs anglais privilégiant les tragédies les plus célèbres – *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Othello*, *King Lear* et *Macbeth*. Une comédie, pourtant, vient se glisser dans ce répertoire : il s'agit de *The Merchant of Venice*, qui est joué une première fois en janvier 1828, avec Terry dans le rôle de Shylock et Harriet Smithson dans celui de Portia, et une seconde fois lors de la venue d'Edmund Kean à Paris, en mai 1828. Le commentateur du journal *Le Globe* souligne, dans un article en date du 22 janvier 1828, le décalage existant entre le succès que connaît cette pièce en Angleterre et l'ignorance dans laquelle elle est tenue en France :

Le Marchand de Venise est un des ouvrages de Shakspeare [sic] les plus estimés en Angleterre ; c'est un de ceux que l'on y joue le plus souvent et qui fournit à la conversation le plus de traits charmants et spirituels. [...] En France, cette singulière composition est peu connue et rarement citée. *Hamlet*, *Macbeth*, *Otello* [sic], *Roméo*, *Richard III*, ont absorbé presque exclusivement depuis quelques années toute l'attention de la critique. Nous sommes si moutonniers, même quand nous nous croyons réformateurs, qu'il n'est pas bien surprenant que nous ayons laissé un peu en oubli plusieurs chefs-d'œuvre de Shakspeare, qui ne pouvaient guère nous fournir d'arguments pour soutenir ou combattre deux ou trois points en litige¹⁹.

Le fait est que ce sont les tragédies qui concentrent l'attention des critiques et du public de l'époque car l'enjeu, en France, en Allemagne comme en Italie, c'est le renouvellement du genre tragique ; c'est ce genre qui, comme le rappelle le critique du *Globe*, est au cœur de toutes les polémiques sur le théâtre au cours de la première moitié du XIX^e siècle, éclipsant, de fait, les comédies. *Le Marchand de Venise* continue pourtant de se diffuser sur la scène des théâtres français, grâce à deux adaptations : la première, *Shylock*, « drame en trois actes imité de Shakespeare » de M. Du Lac et Jules-Edmond Alboise de Pujol, est créée le 2 avril au Théâtre de la Porte Saint-Martin, avec Bocage dans le rôle de Shylock. La seconde, en vers, de Lamarche est créée à l'Odéon le 5 juin mais elle ne rencontre qu'un succès médiocre et est²⁰ retirée après seulement neuf représentations.

Quelques années plus tard, George Sand tente à son tour de faire découvrir au public français les comédies de Shakespeare. En 1849, elle fait jouer à Nohant un scénario de *Beaucoup de bruit pour rien* – scénario qui constitue pour elle une première expérimentation, puisqu'elle envisage d'adapter la pièce et de la faire jouer au Théâtre de la Porte Saint-Martin, comme l'indique une lettre datant de 1855 adressée à Édouard Plouvier²¹. Mais c'est son adaptation de *Comme il vous plaira* qui sera finalement jouée la première : elle est représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 12 avril 1856. Sand n'a pas cherché à produire une traduction fidèle de la pièce de Shakespeare ; comme elle l'explique dans sa préface, elle a tenté de l'acclimater en respectant le goût du public français. Pour cela, elle recompose l'intrigue, en condensant les cinq actes de l'original en trois actes, et réduit le

¹⁸ *Le Globe*, « Théâtre anglais. *The Belle's Stratagem*. – *The Weather-Cock* », n° 78, p. 415.

¹⁹ « Théâtre. *Merchant of Venice* – *Simpson and Co* », *Le Globe*, mardi 22 janvier 1828, t. VI, n° 26, p. 151.

²⁰ Alfred de Vigny tentera par ailleurs vainement de faire jouer son adaptation du *Marchand de Venise* – qu'il compose la même année que *Le More de Venise* (1829) – à la Comédie-Française, puis au Théâtre de l'Ambigu-Comique. Sur ces différentes adaptations de *The Merchant of Venice*, nous renvoyons à l'article de Barry DANIELS, « La Venise de Vigny : du *More* au *Marchand* », in GUYAUX A. et MARCHAL S. (dir.), *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 179-189.

²¹ « En ce moment, je suis dans Shakespeare dont plusieurs diamants sont inconnus au public, bien qu'ils aient été pillés et contrefaits. Le *Beaucoup de bruit pour rien* arrangé pour notre scène conviendrait, je crois, beaucoup à la porte Saint-Martin. » Cité dans MASSON Catherine, « *As You Like It* de Shakespeare comme il a plu à George Sand », in HARKNESS N. et WRIGHT J. (dir.), *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I. Palimpsestes, Échanges, Réécritures*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 111.

nombre de personnages. À ses yeux, en effet, « le désordre de la composition, ou pour mieux dire l'absence à peu près totale de plan²² » constitue un obstacle majeur à la représentation de *Comme il vous plaira* sur la scène française. C'est pourquoi elle procède à un « arrangement », dont elle reconnaît elle-même les limites :

[...] pour les esprits sérieux comme pour les enthousiastes sans restriction (...), l'arrangement que je me permets n'est qu'un inutile *dérangement*. Je ne me fais pas d'illusion sur le peu de valeur de tout replâtrage de ce genre, et j'aurais souhaité ne pas être obligée de m'en servir. Mais, ne pouvant rendre par la traduction mot à mot, qui ne donne pas dans notre langue moderne la vraie couleur du maître, les beautés de cette ravissante et traînante vision, j'ai dû, je crois, rendre au moins le petit poème qui la traverse accessible à la *raison*, cette raison française dont nous sommes si vains et qui nous prive de tant d'originalités non moins précieuses²³.

Cette tentative suggère que l'adaptation des comédies romanesques de Shakespeare sur la scène française est tout aussi difficile que celle des tragédies, au point que l'on pourrait se demander, à la suite de Corinne Contini-Flicker, si George Sand ne joue pas là un rôle comparable à celui qu'a joué Ducis à la fin du XVIII^e siècle. Elle a, en tout cas, « eu le mérite de proposer l'adaptation scénique d'une comédie qui jusque là n'était goûtée que dans l'intimité de la lecture²⁴ ».

Il faut ensuite attendre la fin du XIX^e siècle pour voir les comédies shakespeariennes entrer au répertoire des théâtres européens. En France, on observe un élargissement remarquable du répertoire dans les années 1880. L'adaptation de *Beaucoup de bruit pour rien* proposée par George Sand est représentée à l'Odéon en 1887. Celle de *La Mégère apprivoisée*, écrite par Paul Delair, est ensuite jouée pour la première fois à la Comédie-Française le 19 novembre 1891. Dans toute l'Europe, en revanche, la production des pièces que l'on désigne comme les « *late romances* » – *Périclès*, *Le Conte d'Hiver* et *Cymbeline* – restent rares.

La réception critique : de la difficulté de cerner un genre

Cette entrée tardive des comédies au répertoire des théâtres s'explique peut-être en partie par la difficulté qu'ont les auteurs et artistes du XIX^e siècle à cerner ce volet de la production shakespearienne. Les critiques, qu'ils soient anglais, allemands ou français, font tous état d'une forme « d'impureté » des comédies de Shakespeare, qui leur paraissent irréductibles au genre de la « comédie », hérité de la comédie nouvelle antique. Dans son essai intitulé « Le traitement du merveilleux chez Shakespeare », Tieck parle par exemple des « soi-disant comédies » du dramaturge et souligne le « mélange de sérieux et de comique » que ces pièces comportent²⁵. Cette part d'étrangeté perçue par les commentateurs conduit ces derniers à mettre sans cesse en avant la diversité de ton des comédies et à se focaliser sur les éléments sérieux ou les personnages sombres qu'elles comportent. Ainsi, Hazlitt, lorsqu'il commente *Much Ado About Nothing* dans son ouvrage *Characters of Shakespeare's plays* (1817), écrit :

La partie la plus grave est encore la plus importante ici, comme nous l'avons remarqué à propos d'autres œuvres. Hero est le personnage principal de cette pièce ; sa beauté, sa

²² *Comme il vous plaira*, comédie en trois actes et en prose tirée de Shakspeare et arrangée par George Sand, Paris, Librairie nouvelle, 1856, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 14-15.

²⁴ CONTINI-FLICKER Corinne, « La comédie shakespearienne au XIX^e siècle : première adaptation scénique française de *Comme il vous plaira* par George Sand (1856) », *op. cit.*, p. 148.

²⁵ TIECK Ludwig, « Le Traitement du merveilleux chez Shakespeare » [1793], trad. Alain MONTANDON, in PEYRACHE-LEBORNE D. (dir.), *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2014, p. 185.

tendresse et la rude épreuve que subit son amour laissent dans l'esprit une impression inoubliable²⁶.

Amédée Pichot, qui a lu Hazlitt et le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel, va dans le même sens, dans la notice qu'il consacre à *Beaucoup de bruit pour rien*. Il commence par une longue réflexion sur la dimension tragique de l'histoire d'Héro : « C'est dans les histoires tragiques que Belleforest a empruntés à Bandello qu'on trouve la nouvelle qui a évidemment fourni à Shakespeare l'idée de *Beaucoup de bruit pour rien*²⁷. » Et s'il souligne la place centrale occupée par Béatrice et Bénédict, il ne consacre qu'un paragraphe à ces deux personnages, avant de conclure : « Il y a dans cette pièce un heureux mélange de sérieux et de gaieté qui en fait une des plus riches de Shakespeare²⁸. »

La réception d'*As You Like It* est également révélatrice de cette tendance de la critique. Si l'on se réfère à l'édition de Guizot, on voit qu'Amédée Pichot, dans sa notice, commence par dresser un parallèle entre Jacques, le mélancolique, et Timon d'Athènes (figure du misanthrope). Jacques est dépeint comme « un ami de la solitude, d'une mélancolie plus douce, qui se permet parfois quelques traits de satire, mais qui plus souvent se contente de la plainte, et critique le monde, inspiré par le seul regret de ne l'avoir pas trouvé meilleur²⁹ ». Le critique décrit par ailleurs Jacques comme un « contemplatif », un « rêveur ». Il semble qu'Amédée Pichot prenne les propos de Jacques au premier degré, comme s'il ne voyait pas que Shakespeare s'amuse de son personnage. Jacques est érigé en personnage mélancolique et romantique, comme Hamlet ou plus exactement, comme le souligne Jan Kott, il est perçu comme « la première esquisse du personnage du prince Danois³⁰ ». Lorsque Sand travaille à son adaptation d'*As You Like It*, elle songe d'ailleurs à intituler sa pièce *Jacques*, Jacques qu'elle rapproche, quant à elle, du misanthrope de Molière³¹.

S'ils s'attachent à ces éléments discordants des comédies shakespeariennes, les commentateurs n'engagent pas, en revanche, de réflexion sur les formes ou les sources du comique, sur la fonction du travestissement et son lien avec les conditions dans lesquelles s'effectuent les représentations à l'époque de Shakespeare, ou sur la dimension initiatique du séjour dans la forêt d'Arden. La lecture des comédies qu'ils proposent n'est pas sensible au second degré, aux jeux de décalages qui y sont présents, et cet esprit de sérieux présent dans les commentaires tranche avec l'atmosphère de comédies shakespeariennes.

Des œuvres inclassables

Cette difficulté à cerner les comédies de Shakespeare se traduit par diverses tentatives de classement des drames shakespeariens. Dès le début du XVIII^e siècle, Nicholas Rowe souligne les limites des catégories génériques traditionnelles. Il identifie trois véritables comédies, et insiste sur le fait que toutes les autres pièces soi-disant comiques de Shakespeare sont en réalité des œuvres hybrides, à mi-chemin entre comédie et tragédie :

²⁶ « *The serious part is still the most prominent here, as in other instances that we have noticed. Hero is the principle figure in the piece, and leaves an indelible impression on the mind by her beauty, her tenderness, and the hard trial on her love.* » HAZLITT William, *Characters of Shakespeare's plays*, London, Oxford University Press, 1962, p. 235.

²⁷ *Œuvres complètes de Shakspeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P. traducteur de Lord Byron*, Paris, Ladvocat, 1821, 13 vol., vol. 7, p. 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, vol. 6, p. 209.

³⁰ KOTT Jan, *Shakespeare notre contemporain*, trad. Anna POSNER, Paris, Payot, 2006, p. 307.

³¹ Sand voit en Jacques un « Alceste de la Renaissance » (*Comme il vous plaira*, *op. cit.*, p. 15) et accorde à ce personnage une place considérable. Il apparaît dans trente-et-une scènes sur trente-huit contre sept apparitions (sur une total de vingt-deux scènes) chez Shakespeare. Comme le fait remarquer Catherine Masson, « elle insiste sur son "spleen" [...], et ainsi celui que Shakespeare appelle "the melancholy Jaques" prend petit à petit le rôle du fou diseur de vérités, Jacques le sage, le "philosophe mélancolique". » MASSON Catherine, « *As You Like It* de Shakespeare comme il a plu à George Sand », *op. cit.*, p. 120.

Les pièces appelées *Histoires*, et même certaines de ses comédies, sont de véritables tragédies, comportant une part de comédie. [...] *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *La Comédie des erreurs* et *La Mégère apprivoisée* relèvent toutes de la pure comédie ; les autres, quelle que soit la façon dont on les nomme, tiennent des deux genres³².

Et il ajoute, à propos du *Marchand de Venise* : « Bien que cette pièce ait été reçue et jouée comme une comédie, et que le rôle du Juif ait été interprété par un excellent comédien, je ne peux m'empêcher de penser que cette pièce a été conçue comme une tragédie par son auteur³³. »

Les critiques se heurtent tous à ce problème. Dans son essai intitulé *Drames merveilleux et fantastiques de Shakespeare*, Philarète Chasles observe que les œuvres du dramaturge « défient toute classification, comme la nature se joue des systèmes ». Dès lors, il se propose de « les grouper d'après le genre d'impressions et de pensées qui prédominent dans chacun d'eux³⁴ ». Cette démarche donne lieu à des rapprochements originaux : *La Mégère apprivoisée*, *Timon d'Athènes* (qu'il ne perçoit pas comme une tragédie, mais comme une « pièce plus satirique que comique³⁵ ») et *Les Joyeuses Commères de Windsor* sont ainsi marquées, à ses yeux, par « l'invention comique et le burlesque du dialogue et des incidens³⁶ ». Les autres comédies ou les pièces qu'on désigne parfois sous le nom de « romances » lui paraissent encore plus difficiles à cerner : « à la fois lyriques, tragiques, féeries brillantes, ou contes romanesques, elles ne respirent que le caprice. L'in vraisemblable, l'inattendu y règnent³⁷ ». Il choisit alors de les classer en fonction de critères fondés sur l'univers de référence des fables de ces pièces :

- Des pièces « empruntées aux *Novelas españolas*³⁸ » : *Les Deux gentilhommes de Vérone*, *Mesure pour mesure*, *Tout est bien qui finit bien*, *Béatrice et Bénédict*, *La nuit des Rois*.
- Des pièces semblables à des « contes de nourrice³⁹ » : *Périclès*, *Le Conte d'Hiver* et *Cymbeline*.
- Une « idylle philosophique⁴⁰ » : *Comme il vous plaira*.
- Et enfin, des pièces qui se situent « dans le monde des rêves⁴¹ » : *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*.

Une autre tentative de classement est proposée par Richard G. Moulton, dans son essai intitulé *Shakespeare as a Dramatic Artist : A popular Illustration of the Principles of Scientific Criticism* (1885). Moulton défend l'idée que la critique littéraire doit, comme les autres branches du savoir, adopter une démarche inductive⁴². Concrètement, il s'agit pour lui

³² « Those which are called histories, and even some of his comedies are really tragedies, with a run or mixture of comedy amongst them. [...] The Merry Wives of Windsor, the Comedy of Errors, and the Taming of the Shrew, are all pure Comedy ; the rest, however they are called, have something of both kinds. » *The Works of Mr William Shakespear: Revis'd and Corrected, with an Account of the Life and Writings of the Author*, by Nicholas Rowe, London, 1709-1710, 6 vol., vol. 1, p. xvii.

³³ « [...] though we have seen that play received and acted as a comedy, and the part of the Jew performed by an excellent comedian, yet I cannot but think it was designed tragically by the author. » *Ibid.*, p. xix-xx.

³⁴ CHASLES Philarète, *Drames merveilleux et fantastiques de Shakespeare*, in *Caractères et paysages*, Paris, Delaunay, 1833, p. 353.

³⁵ *Ibid.*, p. 354.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 354.

³⁸ *Ibid.*, p. 355.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 356.

⁴¹ *Ibid.*, p. 357.

⁴² Dans l'introduction de son essai, Richard Moulton énonce « l'axiome » sur lequel est fondée sa démarche : « Interpretation in literature is of the nature of a scientific hypothesis, the truth of which is tested by the degree

de trouver un « schème » [*scheme*] qui subsume les détails de l'œuvre et la différence des autres pièces. Moulton développe cette méthode en proposant une lecture de plusieurs tragédies (*Richard III*, *Macbeth*, *Julius Cæsar* et *King Lear*) avant de s'arrêter sur *The Merchant of Venice*. L'analyse de cette pièce est l'occasion pour lui de montrer les limites des catégories génériques traditionnelles :

Tout le monde sent bien que les termes « comédie » et « tragédie » sont inadéquats, et même absurdes, lorsqu'on les applique à Shakespeare. La différence exprimée par ces termes est une différence de ton, qui correspondait assez bien au drame antique, dans lequel tragique et comique étaient rigoureusement distincts et n'étaient pas autorisés à se mêler au sein d'une même pièce. Appliqués à un type de drame, dont l'une des principales caractéristiques est le mélange absolu des tons, ces termes perdent tout leur sens [...]⁴³.

Moulton propose dès lors de substituer aux catégories génériques traditionnelles deux nouvelles catégories, qu'il nomme « *Action-Drama* » et « *Passion-Drama* », et il observe : « Les soi-disant « comédies » que sont *Le Marchand de Venise* et *Mesure pour Mesure* contiennent des effets parmi les plus tragiques que l'on puisse trouver chez Shakespeare. La véritable différence entre ces deux types de pièces réside dans leur mouvement, non dans leur ton⁴⁴. »

On voit ainsi que les comédies de Shakespeare défient toute tentative de classification et contraignent les critiques à inventer de nouvelles catégories, aptes à rendre compte de la spécificité de ces pièces. Certains commentateurs, au contraire, renoncent aux classifications génériques et se concentrent sur l'analyse des « caractères ». C'est le cas, par exemple, de Hazlitt dans son célèbre ouvrage *Character of Shakespeare's plays* (1817) ou d'Anna Jameson, qui s'attache à l'analyse des personnages féminins dans *Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical* (1832). C'est ce que font également, quoique de manière moins systématique, August Wilhelm Schlegel ou Amédée Pichot. Cette tendance, qui domine largement au XIX^e siècle, ne doit cependant pas faire oublier l'existence d'un autre type de discours, plus philosophique, qui se développe notamment à propos du *Songe d'une nuit d'été* et de *La Tempête*.

Shakespeare au miroir de la philosophie

Comment expliquer, en effet, la fascination des écrivains allemands pour les fées shakespeariennes ? À cette question, Friedrich Gundolf propose une réponse intéressante dans son ouvrage intitulé *Shakespeare, Seine Wesen und Werk* : il explique que si *Le Songe d'une nuit d'été* séduit autant les écrivains allemands, c'est parce qu'il contient « une nouvelle fable de la nature » qui se révèle dans le monde des elfes⁴⁵. Alors que les débats français sont centrés sur des critères esthétiques, en Allemagne, le surnaturel shakespearien se voit doté

of completeness with which it explains the details of the literary work as they actually stand. » (« L'interprétation d'une œuvre littéraire relève de l'hypothèse scientifique ; son degré de justesse dépend de sa capacité à expliquer, de façon aussi exhaustive que possible, les détails de l'œuvre en question tels qu'ils apparaissent effectivement au fil des pages. ») MOULTON Richard G., *Shakespeare as a Dramatic Artist. A Popular Illustration of the Principles of Scientific Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1885, p. 25.

⁴³ *Ibid.*, p. 280-281. « Every one feels that the terms Comedy and Tragedy are inadequate, and indeed absurd, when applied to Shakespeare. The distinction these terms express is one of Tone, and they were quite in place in the ancient Drama, in which the comic and tragic tones were kept rigidly distinct and were not allowed to mingle in the same play. Applied to a branch of Drama of which the leading characteristic is the complete Mixture of Tones the terms necessarily break down [...]. »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 281. « [...] the so-called 'Comedies' of *The Merchant of Venice* and *Measure for Measure* contain some of the most tragic effects in Shakespeare. The true distinction between the two kinds of plays is one of Movement, not Tone. »

⁴⁵ GUNDOLF Friedrich, *Shakespeare, sein Wesen und Werk*, Berlin, G. Biondi, 1928, 2 t., t. 1, p. 217, *ibid.*, p. 76.

d'une dimension métaphysique, comme en témoignent les réflexions d'August Wilhelm Schlegel dans son *Cours de littérature dramatique* :

En général, on peut remarquer dans le *Songe d'une nuit d'été*, dans la *Tempête*, dans la partie magique de *Macbeth*, enfin partout où Shakespear se prévaut de la croyance populaire pour admettre la présence invisible des Esprits, et la possibilité de se mettre en communication avec eux, on peut remarquer, dis-je, ce coup d'œil du véritable poète, qui pénétrant le mystère de la vie intérieure de la nature et de ses forces les plus cachées, n'a rien à faire avec les lois d'un mécanisme matériel. Mais, ce coup d'œil, le Dante seul en a été doué au même point que Shakespear⁴⁶.

Le surnaturel shakespearien se voit ici intégré à une vision de la nature caractéristique du premier romantisme allemand. August Wilhelm Schlegel croit en effet retrouver, à travers la pluralité des formes que prend le surnaturel dans l'œuvre du dramaturge, une conception de la nature comme un tout englobant ce qui relève de la sphère du sensible, mais aussi ce qui échappe à la perception des sens. Les fées, les spectres et autres phénomènes magiques sont ainsi perçus comme autant de visages du suprasensible, issus de la « croyance populaire ».

En outre, la conception romantique de la nature comme un tout organique transparait ici dans l'évocation de la « vie intérieure de la nature ». Les premiers romantiques (les frères Schlegel, mais aussi Schelling et Novalis) s'opposent en effet à la conception mécanique, rationnelle de l'univers, qui était celle des Lumières. Ils n'envisagent plus la nature comme simple objet (la *natura naturata*), que les théories scientifiques permettraient de connaître et de maîtriser, mais comme un sujet à part entière, doté d'une force auto-productrice, auto-créatrice (la *natura naturans*), et c'est ce dont témoigne l'analyse du *Songe* et de *La Tempête* que propose August Wilhelm Schlegel. En s'appuyant sur l'exemple shakespearien, le critique allemand met en avant la nécessité de dépasser la démarche taxinomiste et quantitative des Lumières qui, à ses yeux, échoue à rendre compte des « forces les plus cachées » dans la nature. Pour approcher la nature et en saisir l'unité, il faut donc aller au-delà de ce que l'on perçoit immédiatement par les sens et ne plus se fier exclusivement aux pouvoirs de l'entendement, mais lui adjoindre ceux de l'imagination créatrice, capable de donner une idée de la dynamique propre de la nature. Ce n'est plus au savant mais au poète que revient la tâche consistant à « réenchanter » la nature, c'est-à-dire à mettre l'homme en communication avec ce qui échappe aux sens. Shakespeare et Dante, à cet égard, sont présentés par Schlegel comme des modèles car ils ont su, chacun à leur manière, représenter les forces internes de la nature.

L'importance accordée par August Wilhelm Schlegel aux formes du surnaturel dans les drames shakespeariens prend ainsi tout son sens, dans la mesure où elle s'inscrit dans une réflexion indissolublement métaphysique et poétique, caractéristique de la pensée allemande. Redonner sa place au merveilleux, c'est rendre sensibles les forces créatrices de la nature et le mouvement intérieur de l'univers auquel l'homme participe. C'est aussi rompre avec une pensée dualiste dissociant la matière et l'esprit, et donner une forme poétique à l'unité de la nature. Et cette analogie entre les forces auto-productrices de l'univers et la création poétique trouve son expression privilégiée à travers la notion de « fantaisie », souvent associée à ces deux drames que sont *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*.

Les comédies de Shakespeare n'ont donc pas posé les mêmes problèmes que les tragédies aux auteurs européens. Contrairement à ces dernières, elles n'ont pas été perçues comme l'œuvre d'un barbare, et n'ont suscité ni querelle ni scandale. Il n'en reste pas moins, cependant, que les comédies déroutent les critiques ; chacun d'eux, à sa manière, manifeste un

⁴⁶ SCHLEGEL August Wilhelm, *Cours de littérature dramatique*, trad. A.-A. NECKER DE SAUSSURE, Paris, J. J. Paschoud, 1814, 3 vol., vol. 3, p. 42-43.

sentiment d'étrangeté face à une production comique qui s'écarte de la tradition de la comédie nouvelle, largement dominante en Europe. La « fantaisie » shakespearienne, qu'elle soit analysée sous l'angle philosophique ou esthétique, provoque le vertige, un vertige dont témoignent les multiples tentatives de classification proposées par les commentateurs et dont on trouve encore la trace sous la plume des analystes contemporains. Michael Edwards, analysant *Much Ado About Nothing*, écrit ainsi : « [...] La comédie passe ici par la tragédie, elle reconnaît l'existence du mal, de la douleur, de la mort, de tout ce qui entrave une vision comique des choses, afin de s'affermir, et afin que le gai, l'allègre, en s'approfondissant, se transforme en émerveillement⁴⁷. »

Gaëlle LOISEL
Université Clermont Auvergne
CELIS (EA 4280)

⁴⁷ EDWARDS Michael, *Shakespeare et la comédie de l'émerveillement*, Desclée de Brouwer, 2003, p. 165.