



**HAL**  
open science

## Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au XIXe siècle

Stéphanie Loncle

► **To cite this version:**

Stéphanie Loncle. Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au XIXe siècle. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, 2014, Shakespeare. halshs-01516320

**HAL Id: halshs-01516320**

**<https://shs.hal.science/halshs-01516320v1>**

Submitted on 30 Apr 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.

Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle.

« Je persiste à dire que le dénouement d'*Hamlet* est défectueux. Défectueux au point de vue philosophique, car Hamlet n'étant point coupable au même chef que les autres, ne doit pas mourir de la même mort que les autres ; défectueux comme mise en scène dramatique, attendu que ces quatre cadavres font sur le théâtre le plus désagréable effet. Défectueux enfin comme construction scénique, attendu que le spectre qui donne l'impulsion au drame, qui, lorsqu'il le voit languir au troisième acte, reparaît pour le raviver, doit fatalement rentrer en scène pour assister au dénouement »... Cette liberté de ton – d'aucuns parleraient d'insolence ! – à l'encontre du grand Shakespeare a de quoi faire passer les plus audacieux de nos metteurs en scène contemporains pour des parangons de déférence.

Alexandre Dumas, l'auteur de ces lignes<sup>1</sup>, est pourtant, à l'instar d'autres nombreux auteurs de cette génération romantique, un fin connaisseur et admirateur de Shakespeare. Ensemble, ils jouent un rôle décisif dans la « lente histoire<sup>2</sup> » de l'accession de Shakespeare aux scènes parisiennes, où l'adoration

---

<sup>1</sup> Alexandre Dumas, *Étude sur Hamlet et sur William Shakespeare*, Paris, Michel Lévy, 1867, p.12.

<sup>2</sup> Catherine Treilhou-Balaudé, « Shakespeare, la France, la scène : une histoire lente », *Mémoires de l'oubli. Aux marges du répertoire de l'Antiquité à nos jours, Études théâtrales*, Tiphaine Karsenti et Martial Poirson (dir.), Centre d'Études théâtrales, Université catholique de Louvain, n°44-45 / 2009, p. 102-109.

du maître se mêle à la critique, où les professions de fidélité se traduisent parfois par des adaptations fort altérantes des pièces shakespeariennes, et où la passion française pour Shakespeare trouve mille voies différentes pour s'exprimer, et surtout, des chemins de traverse.

Le XIX<sup>e</sup> siècle est ainsi un exceptionnel moment de diffusion de la culture shakespearienne<sup>3</sup>, sous toutes ses formes, en France et tout particulièrement à Paris. De nombreuses publications y contribuent bien sûr, qu'elles soient destinées à un lectorat de lettrés comme les nouvelles traductions qui paraissent tout au long du siècle ou à un public plus large, avec des ouvrages de vulgarisation et des gravures. Mais le « Shakespeare romantique » se goûte avant tout sur les planches, depuis les plus populaires jusqu'aux plus élitistes.

La conquête de la scène par les œuvres shakespeariennes se fait en deux temps. Sous la Restauration, les théâtres lyriques et les théâtres de boulevards sont les premiers à laisser s'exprimer le « spectaculaire shakespearien ». Leurs succès inspire bientôt les auteurs dramatiques de la génération romantique qui contribuent à un formidable renouvellement du répertoire tout au long de la monarchie de Juillet. Ainsi, le XIX<sup>e</sup> siècle voit peu à peu se

---

<sup>3</sup> Voir la thèse de Catherine Treilhou-Balaudé (*Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*), Université de la Sorbonne-Nouvelle – Paris III, 1994). Ses travaux, poursuivis dans de nombreux articles également cités ici, sont notre source principale.

réaliser la rencontre entre un savoir-faire spectaculaire propre à rendre la spécificité de la dramaturgie shakespearienne (par le jeu des acteurs, l'enchaînement des décors...) et des textes de plus en plus fidèles à l'original.

### **Place au spectacle !**

Avec la chute de l'Empire, les conditions administratives d'encadrement des théâtres parisiens s'assouplissent, sinon dans les règles, qui restent à peu près les mêmes, du moins dans la pratique<sup>4</sup>. À la faveur de ce (tout relatif) infléchissement, on voit se multiplier sur les scènes lyriques et sur les boulevards des spectacles qui, tout en respectant le répertoire que leur impose leur cahier des charges administratif, font montre d'une audace nouvelle du point de vue de ce qu'on nous permettra ici d'appeler, malgré l'anachronisme, la « mise en scène ».

Le Théâtre-Italien est précurseur : les opéras shakespeariens en langue italienne, comme l'*Otello* de Rossini, ouvrent la voie aux librettistes et compositeurs français. Le premier opéra shakespearien en français est *Macbeth*, une tragédie lyrique créée en 1827 à l'Académie royale de musique. Sur la forme comme sur le fond, le livret de Rouget de Lisle - la musique est de Chelard - se plie à la tradition française : il adapte l'œuvre de Shakespeare en trois actes et s'inspire pour l'essentiel de la

---

<sup>4</sup> Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

version de Ducis<sup>5</sup>, alors même qu'une traduction plus « moderne » de Letourneur revisitée par Guizot et Pichot est théoriquement disponible<sup>6</sup>. Cependant le librettiste, inspiré par ses prédécesseurs italiens, introduit une nuance... de taille ! Les sorcières, supprimées jusque-là des représentations françaises de *Macbeth*, retrouvent leur rôle dans la mise en œuvre du destin des époux ambitieux. Avec elles, c'est toute la violence et la terreur de la tragédie shakespearienne qui trouve – enfin – un moyen de s'exprimer sur les scènes parisiennes. Leurs cris, dont la tradition tragique française interdisait l'expression jugée trop brutale et déplacée pour la scène, font entendre aux spectateurs l'effroi propre au tragique shakespearien. D'autres effets spectaculaires sont ménagés à cette fin, comme la représentation du suicide de Lady Macbeth sur la scène, les décors de Ciceri et les costumes d'Hippolyte Lecomte et les ballets réglés par Gardel.

Les fameux « théâtres des boulevards » proposent également des représentations des principales tragédies shakespeariennes (*Macbeth*, *Le Marchand de Venise* et *Hamlet* sont les plus prisées), mais sous la forme de pantomimes, de ballets ou de mélodrames, seules formes admises sur ces scènes

---

<sup>5</sup> Catherine Treilhou-Balaudé, « Le spectaculaire shakespearien et sa réception à l'époque romantique. L'exemple de *Macbeth* », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, Isabelle Moindrot (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 62.

<sup>6</sup> Elle paraît en 1821. Dans la pratique, les traductions savantes sont destinées à la lecture et non à la représentation scénique.

« secondaires ». Le spectaculaire shakespearien s'y exprime moins dans le texte, toujours plus fidèle à Ducis qu'à l'original, que par le jeu, physique et passionné des acteurs des boulevards. Les futures vedettes de la scène romantique y font leurs classes. Marie Dorval est ainsi saluée par la critique pour son interprétation de Lady Macbeth dans le mélodrame de Ducange et Anicet-Bourgeois, créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1829. Ce spectacle, dont le texte est également apprécié par la critique « sérieuse »<sup>7</sup>, marque déjà un tournant vers la période suivante qui voit la « consécration » du théâtre shakespearien sur les scènes parisiennes.

Dans les mêmes années, les spectateurs parisiens ont pu assister à des représentations des principales œuvres de Shakespeare en « version originale », lors des tournées effectuées en France par des acteurs anglais. La première a lieu en 1822, peu après la mort de Napoléon, retenu par les Anglais sur l'île d'Elbe. Les malheureux comédiens reçoivent « en guise d'applaudissements », « des pommes cuites et des œufs »<sup>8</sup>... Seuls quelques « happy few » ont su apprécier leur performance : Stendhal déplore cet accueil et rend hommage au « grand homme » dans *Racine et Shakespeare*. L'expérience est néanmoins plusieurs fois renouvelée dans les décennies

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, p.134.

suivantes. À chacun de leurs retours, les acteurs anglais, qui comptent dans leurs rangs les grandes vedettes que sont alors Smithson, Kean et Kemble, conquièrent le public français, contribuant de façon décisive à l'engouement des spectateurs pour les œuvres shakespeariennes. Ces représentations inspirent des dramaturges d'envergure, également poussés par les audaces et les succès des formes lyriques et mélodramatiques, qui s'engagent alors dans des adaptations théâtrales plus ambitieuses.

### **Le Shakespeare romantique est-il plus authentique?**

On considère, à juste titre, que les auteurs de la période romantique ont joué un rôle décisif dans la diffusion en France du théâtre shakespearien, par leur détermination à proposer aux scènes parisiennes, dans toute leur diversité, des textes fidèles aux œuvres originales. Il n'en demeure pas moins que, pour les lecteurs et spectateurs de Shakespeare au XXI<sup>e</sup> siècle, la lecture des pièces shakespeariennes jouées au XIX<sup>e</sup> siècle réserve quelques surprises. Si les auteurs d'alors, rompant en cela avec les procédés de leurs prédécesseurs, se prévalent volontiers de l'auteur anglais, en citant son nom et en reprenant explicitement le titre de ses œuvres<sup>9</sup>, force est de constater que les textes qu'ils proposent pour les scènes parisiennes constituent des adaptations, parfois très éloignées, de la dramaturgie shakespearienne au point que l'on peine, dans certains cas, à reconnaître un personnage

---

<sup>9</sup> Catherine Treilhou-Balaudé, *op. cit.*, p. 15.

derrière un nom familier. Parmi les découvertes qu'offre ce voyage dépaysant, on trouve ainsi des pièces qui mêlent plusieurs intrigues, certes toutes empruntées à Shakespeare, mais tirées d'œuvres différentes, ou encore des drames dont l'intrigue développe des aspects secondaires de l'œuvre initiale.

Ces altérations, pour regrettables qu'elles puissent paraître, y compris aux yeux des critiques de l'époque, facilitent sans doute le passage de ces œuvres à la scène. Souvent, ce sont les conditions matérielles des représentations qui expliquent les coupes de certains passages dont l'absence peut nous sembler aujourd'hui arbitraire, si l'on oublie ces circonstances. Fins connaisseurs des conditions de représentation de leur temps, les auteurs dramatiques du xix<sup>e</sup> siècle écrivent pour *telle* scène, pour *tel* acteur... Les spectateurs parisiens, plus mobiles d'une salle à l'autre qu'on ne l'a, un temps, imaginé, partagent cette culture « pratique » du théâtre et n'attendent pas de vivre la même expérience lorsqu'ils se rendent au Théâtre de la Porte Saint-Martin ou à l'Opéra. Ainsi, les premières adaptations romantiques de Shakespeare se trouvent directement influencées par les codes dramaturgiques des répertoires de chaque théâtre et se voient refuser l'accès à la prestigieuse scène du Théâtre-Français.

Néanmoins, les auteurs romantiques livrent et remportent la bataille pour l'accession des œuvres shakespeariennes à la Comédie-Française, dans le même élan que le drame romantique



français. *Le More de Venise*, la très belle adaptation d'*Othello* par Alfred de Vigny, est ainsi créé à la rue de Richelieu en octobre 1829, quelques mois avant la première d'*Hernani*<sup>10</sup>.

Certaines de ces œuvres de qualité, connaissent un long parcours avant d'être reçues à la Comédie-Française. Ainsi, la traduction en vers de *Macbeth* par Léon Halévy, dont les premiers extraits sont publiés dans un recueil poétique en 1827<sup>11</sup>, est créée sur la scène du Théâtre-Français en 1853. Parfois, les textes font des allers-retours entre la scène et la table de travail de l'auteur ou la maison d'imprimerie, voire passent par plusieurs théâtres avant d'accéder au « grand » répertoire. La tragédie *Hamlet* composée par Alexandre Dumas et Paul Meurice connaît ainsi quatre versions scéniques<sup>12</sup> dont trois sont publiées avant d'être représentée dans la salle Richelieu en 1886, plusieurs années après la disparition de Dumas.

En effet, malgré les premières marques de reconnaissance institutionnelle, le passage des tragédies shakespeariennes à la scène des théâtres royaux, ne va pas de soi et exige de la part des auteurs quelques concessions. Les tragédies adaptées en français adoptent « l'alexandrin et le seul registre soutenu » et présentent un « resserrement dramaturgique de l'espace-temps et de

---

<sup>10</sup> Catherine Treilhou-Balaudé, « Shakespeare, la France... », *art. cit.*, p. 103.

<sup>11</sup> Catherine Treilhou-Balaudé, *op. cit.*, p.12.

<sup>12</sup> Jean Jacquot, « Mourir ! Dormir !... Rêver peut-être ? *Hamlet* de Dumas-Meurice de Rouvière à Mounet-Sully », *Revue d'histoire du théâtre*, 1964-4, p. 407-436.

l'action ». On constate également une « réduction idéologique du personnel dramatique »<sup>13</sup> : seuls les personnages de haut rang sont conservés, pour respecter la tradition tragique française<sup>14</sup>. Enfin quand, malgré cette sélection sociale, la moralité des personnages semble douteuse, on cache ces vices que l'on ne saurait voir. Dumas et Meurice composent ainsi une « Ophélie de guimauve<sup>15</sup> », conforme à l'idée qu'on se fait alors d'une « jeune fille de bonne famille<sup>16</sup> », en écartant les passages où Hamlet laisse entendre que Polonius prostitue sa fille.

Au fil des années romantiques, les représentations des œuvres de Shakespeare en français gagnent ainsi en reconnaissance institutionnelle et en fidélité à l'original. Point de « progression » linéaire bien sûr, mais une tendance qui s'impose au point que l'on tolère mal les « retours en arrière ». Lorsque le Théâtre de l'Odéon donne en 1848 le *Macbeth* d'Émile Deschamps, la critique est sévère. Quoiqu'il soit un traducteur de Shakespeare déjà reconnu pour s'être détaché de Ducis, l'auteur se voit reprocher d'avoir trop altéré la pièce. Il a, certes, conservé les sorcières, mais après « deux décennies d'audaces

---

<sup>13</sup> Catherine Treilhou-Balaudé, « Shakespeare, la France... », *art. cit.*, p. 103.

<sup>14</sup> Les mêmes principes sont cependant en vigueur également en Allemagne (*Idem*).

<sup>15</sup> Jean Jacquot, *Ibid.*, p. 412.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 431.

romantiques<sup>17</sup> », cela ne suffit plus...

En effet, malgré les concessions faites au conservatisme, dans la forme et sur le fond, la dramaturgie shakespearienne a trouvé son chemin vers les scènes françaises, grâce à ces adaptations romantiques et surtout à leurs interprètes. Quand l'alexandrin corsète trop l'expression des personnages, des didascalies – invention romantique s'il en est ! – viennent seconder les dialogues pour guider les acteurs vers une interprétation plus proche de la faconde shakespearienne, que les répliques elles-mêmes ne rendent pas<sup>18</sup>.

Indications scéniques, indications de jeu : les prémices de la mise en scène se lisent dans ces interventions des auteurs en marge des répliques. Les œuvres shakespeariennes sont alors des terrains d'expression privilégiés pour le goût du spectaculaire qui caractérise les arts de la scène au XIX<sup>e</sup> siècle. Par leur dramaturgie bien sûr, mais aussi par le « jeu » induit entre ces différentes versions, traductions, imitations, adaptations. Les grands acteurs du siècle ne s'y trompent pas, trouvant dans cette matière liberté et inspiration pour inventer une nouvelle pratique de leur art.

### **La contribution des acteurs**

Les œuvres shakespeariennes offrent à leurs interprètes un espace de jeu sans pareil. Talma déjà avait pressenti cette force

---

<sup>17</sup> Catherine Treilhou-Balauté, « Le spectaculaire shakespearien... », *art. cit.*, p. 66.

<sup>18</sup> Jean Jacquot, *art. cit.*, p. 414.

dramatique, malgré la fadeur des adaptations de Ducis dont il regrette qu'elles ne lui réservent pas de « grand rôle shakespearien<sup>19</sup> ». Après lui, les comédiens et les comédiennes français, dont certains ont assisté, médusés, aux représentations de leurs confrères anglais, s'emparent avec passion de ces rôles. Parmi eux, c'est le prince Hamlet bien sûr qui inspire et marque durablement les comédiens qui s'en voient confier l'interprétation.

La pression est grande. Le jeu des acteurs anglais a tant frappé les esprits qu'il constitue un horizon d'attente<sup>20</sup> pour les spectateurs et les critiques, une référence partagée très largement, car diffusée et entretenue par les gravures qu'en a tirées Delacroix et les nombreux témoignages publiés par des spectateurs prestigieux, et à l'aune de laquelle les acteurs français ne cessent d'être jugés.

Comme rivaliser avec de telles performances dont Théophile Gautier entretient le souvenir en termes si élogieux ? « Miss Fauti a été sublime dans la scène du somnambulisme. Cette fixité morne du regard, ces mouvements automatiques, ce corps endormi obéissant sans conscience de ce qu'il fait à l'âme tenue en éveil par une pensée obsédante, ont produit un effet de haute

---

<sup>19</sup> Catherine Treilhou-Balauté, « Shakespeare, la France... », *art. cit*, p. 103.

<sup>20</sup> Catherine Treilhou-Balauté, « Le spectaculaire... », *art. cit*, p. 68.

terreur tragique<sup>21</sup> ». La gestuelle du jeu anglais impressionne. Elle est comparée à celle « des acteurs de pantomimes privés du secours de la parole, sont obligés de donner plus de relief au geste, plus de rythme aux mouvements<sup>22</sup> ». Cette façon de jouer invite les comédiens à valoriser davantage l'expression physique des rôles que ne le fait la tradition de jeu française, fondée sur l'art de la déclamation. Mais certains acteurs français ne tardent pas à exceller dans ce registre et emportent l'adhésion. Rouvière ravit la critique dans son interprétation d'Hamlet<sup>23</sup> : « Je le revois avec ses jambes sèches dans le maillot noir, son masque blême, son rictus qui découvrait des dents féroces, ses yeux phosphorescents, agité, fébrile, arpentant la scène d'un air égaré, sautant d'un bon sur les tables, riant d'un rire aigu à la tête de mort de Yorick<sup>24</sup>. » Pour Alexandre Dumas, dont on reconnaît le sens de la nuance, « le rôle lui colle à la peau » et « lui mort, Hamlet sembl[e] mort avec lui<sup>25</sup> ». Au-delà de l'éloge, c'est une nouvelle façon de concevoir et de juger le jeu d'acteur, littéralement associé à une « incarnation », qui s'exprime avec cette image.

Le prince mélancolique hante aussi le célèbre Mounet-Sully.

---

<sup>21</sup> Théophile Gautier *La Presse*, 14 janvier 1845.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 15 janvier 1845.

<sup>23</sup> Dans la version de Dumas et Meurice.

<sup>24</sup> Extrait d'un article « Nos Hamlet » cité par Jean Jacquot, *art. cit.*, p. 410.

<sup>25</sup> Alexandre Dumas, *op. cit.*, p.16.

Alors qu'une version de *Hamlet*<sup>26</sup> est donnée en février 1886 au théâtre de la Porte Saint-Martin avec Sarah Bernhardt dans le rôle d'Ophélie<sup>27</sup>, l'autre « monstre sacré » de cette fin de siècle est chargé d'interpréter Hamlet pour l'entrée de la pièce de Dumas et Meurice au répertoire de la Comédie-Française. L'acteur s'investit corps et âme dans la préparation du rôle qui l'impressionne au point de manquer de lui faire perdre ses moyens. Dans les *Souvenirs d'un tragédien*, il raconte ainsi : « Jusqu'à la veille de la répétition générale, j'étais très angoissé. J'avais lu tant de choses, de dissertations, d'histoires sur Hamlet, depuis *Wilhelm Meister* jusqu'à la plus récente des critiques, que j'avais complètement perdu le sens de la réalisation possible...<sup>28</sup> » Il travaille sans relâche pour comprendre le rôle dans ses plus subtiles dimensions : il s'interroge sur les motivations de Hamlet, s'insurge que l'on puisse faire passer Ophélie pour une « ingénue<sup>29</sup> », compare les différentes versions disponibles. Ainsi, il étudie son rôle à partir du texte qu'il doit jouer mais aussi de la traduction récente et très fidèle de François-Victor Hugo et même du texte anglais, qu'il consulte lorsqu'une expression lui semble fautive. Il va jusqu'à proposer à Meurice des modifications de traduction<sup>30</sup>. Il couvre des pages

---

<sup>26</sup> Par Lucien Cressinois et Charles Samson

<sup>27</sup> Jean Jacquot, *art. cit.*, p. 420.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 424-425.

entières de notes d'interprétation, dont la lecture, passionnante, donne une idée de la pertinence de ses analyses et de la haute exigence qu'il a de son art et au-delà, du théâtre comme art. Le jeu qu'il invente pour interpréter Hamlet accomplit la conception romantique du rôle tout en donnant des pistes pour la dépasser. Il suggère ainsi de recourir à « des changements rapides de décors » plutôt qu'à des coupes pour diminuer la longueur du spectacle. Il propose à cette fin d'introduire « de simples toiles de second et même de premier plan au nombre des tableaux » permettant aux machinistes « de continuer (silencieusement ?) leur œuvre et de préparer un grand décor ou une suite de changements, derrière les toiles sans interrompre l'action<sup>31</sup> ». La contradiction romantique entre l'ambition de fidélité au texte et celle de le rendre accessible aux conditions pratiques de représentation est ainsi en voie d'être dépassée, sur la suggestion d'un comédien, par des innovations scénographiques qui annoncent la grande époque de la « mise en scène moderne ». Mallarmé, qui assiste à la représentation de ce *Hamlet*, ne s'y trompe pas. Le poète, s'il fustige le spectacle, est en revanche admiratif de l'interprétation

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 427-428. Selon Jean Jacquot, « c'est la première fois en France, qu'on formule clairement le principe d'un retour au texte authentique grâce aux changements rapides de décor et à la réduction du nombre des entr'actes. L'idée d'une alternance de simples toiles avec des décors construits, conféra une mobilité relative à la décoration de 1886 [...]. Il faut attendre *Lear* d'Antoine pour voir une tragédie de Shakespeare représentée avec un seul entracte et une succession rapide des tableaux, les scènes intremédiaire étant jouées devant une draperie. »

de Mounet-Sully : « Mime, penseur, le tragédien interprète Hamlet en souverain plastique et mental de l'art et surtout comme Hamlet existe par l'hérédité en les esprits de la fin de ce siècle : il convenait, une fois après l'angoissante veille romantique, de voir aboutir jusqu'à nous résumé le beau démon, au maintien demain peut-être incompris, c'est fait<sup>32</sup> ». La modernité de son art contraste avec l'archaïsme pesant de l'ensemble de cette représentation de *Hamlet*, où la charmante « couleur locale » chère aux romantiques s'est muée en une obsessionnelle recherche de l'exactitude historique<sup>33</sup>, selon le goût naturaliste de l'époque qui déplaît tant au poète symboliste et, on le devine volontiers, s'accorde fort mal à la dramaturgie hamlétienne.

*Hamlet, Macbeth, Roméo et Juliette...* Nous n'avons cité ici que des tragédies ou des pièces historiques pour illustrer ce panorama des représentations de pièces de Shakespeare sur les scènes parisiennes au XIX<sup>e</sup> siècle. Les comédies, en effet, ne profitent pas encore de la diffusion et de l'institutionnalisation de la culture shakespearienne. Elles sont longtemps « estimées [...] injouables car trop éloignées du genre comique français<sup>34</sup> ». Ainsi Théophile

---

<sup>32</sup> *Revue indépendante*, 1<sup>er</sup> novembre 1886. *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 302.

<sup>33</sup> Mallarmé reproche notamment le choix de costumes reproduisant méticuleusement les vêtements de la Renaissance, cité par Jean Jacquot, *art. cit.*, p. 420.

<sup>34</sup> Catherine Treilhou-Balaudé, « Shakespeare, la France... », *art. cit.* p. 104.



Gautier, s'il dit apprécier ce « théâtre de fantaisie<sup>35</sup> », y voit d'abord un répertoire pour le « mime Deburau au Théâtre des Funambules<sup>36</sup> ». Cette comparaison, sans être dévalorisante sous la plume de Gautier – on sait qu'il a vanté ailleurs la poésie du mime -, signifie néanmoins que l'esthétique de la comédie shakespearienne a quelque chose d'inadmissible pour la scène dramatique du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle dérange manifestement bien plus que les tragédies, qui ont prouvé leur capacité « d'adaptation ». Au contraire, l'intégration des comédies de Shakespeare à la scène théâtrale parisienne est impensable pour le critique, au même titre que l'intégration à la société parisienne des couches populaires, dont l'existence persistante – et voyante - dans l'enceinte de la capitale le fascine autant qu'elle l'épouvante : « Si jamais l'on peut représenter *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Tempête* et le *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, assurément ce ne sera que sur ces pauvres tréteaux vermoulus devant ces spectateurs en haillons<sup>37</sup>. »

« Si l'on excepte quelques représentations confidentielles dans des théâtres marginaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est *La Nuit des Rois* montée par Jacques Copeau en 1914 au théâtre du Vieux-Colombier qui révèle au public français l'univers complexe, poétique et farcesque, bouffon et mélancolique, des comédies

---

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> Théophile Gautier, *Revue de Paris*, 4 septembre 1842.

romanesques de Shakespeare<sup>38</sup> », mais c'est déjà une autre histoire...

Stéphanie Loncle.

---

<sup>38</sup> Catherine Treilhou-Balauté, « Treilhou-Balauté, « Shakespeare, la France... », *art. cit.*, p. 104.