

Shakespeare et l'esthétique du romanesque

Sous la direction d'Audrey Faulot, Camille Guyon-Lecoq, Isabelle Hautbout,
Classiques Garnier, « Romanesques », hors-série, 2017, 221 p.

[Commander l'ouvrage sur le site des éditions Classiques Garnier](#)

Romanesques

Revue du CERR / Roman & Romanesque

Shakespeare
et l'esthétique du romanesque

Sous la direction d'Audrey Faulot,
Camille Guyon-Lecoq et Isabelle Hautbout



Introduction

Le présent volume est tributaire des célébrations organisées par la *Société Française Shakespeare* qui, en avril 2014, a invité, pour le 450^e anniversaire de la naissance de Shakespeare, le Centre d'Études sur le Roman et le Romanesque¹ à contribuer à ses travaux, sous la forme d'un atelier consacré à « Shakespeare et le roman² ». Les contributions à ce volet de recherche entendaient mesurer l'influence de l'esthétique shakespearienne sur le modèle romanesque français pour mieux l'étendre à d'autres genres littéraires qui, en France, se sont fait, directement ou non, l'écho de cette rencontre ou l'ont préparée. L'œuvre de Shakespeare y apparaissait ainsi comme le point focal d'une réflexion qui, interrogeant sur pièces la porosité des genres littéraires, faisait néanmoins apparaître, au-delà de ce modèle shakespearien par hypothèse commun, leur irréductible séparation.

Pour élargir la perspective, il nous a paru nécessaire de porter nos regards sur le romanesque résolument envisagé comme catégorie transgénérique. Le romanesque doit-il être tenu pour un archétype dont le roman est une forme ou pour un possible qui ne prend consistance que dans l'avatar privilégié du roman, auquel il doit être rapporté pour trouver son essence ? Est considéré comme « romanesque » non seulement ce qui relève du roman, mais encore ce qui connote le roman hors du roman : des personnages, une intrigue, un style, des sentiments ou des idées, peuvent être qualifiés de « romanesques ». Sont également perçues comme romanesques des œuvres qui empruntent au roman certaines de ses caractéristiques archétypiques, comme la durée et l'organicité de l'univers construit. Le terme peut enfin prendre un sens péjoratif et disqualifier des systèmes de valeurs : est « romanesque » ce que l'on rejette dans le champ de l'extravagant, de l'invraisemblable ou de l'enflure propre à susciter un comique aussi dommageable que supposément involontaire. Ainsi l'idée du « romanesque », loin de se borner à un type de récit, engage-t-elle, au contraire, une esthétique qui déborde largement sa terre d'élaboration pour toucher toutes les modalités de la vie des œuvres que sont la lecture, l'écriture, aussi bien que la critique et la théorie littéraires.

Dès les premiers échos de ses pièces en France, au début du XVIII^e siècle³, Shakespeare a été considéré comme un auteur dont les œuvres touchaient au romanesque. Voltaire et Prévost, les premiers auteurs d'envergure à discuter véritablement de ses pièces avant qu'elles ne soient à proprement parler diffusées en France⁴, partagent cette lecture, respectivement dans les *Lettres philosophiques* et dans *Le Pour et Contre*. Voltaire souligne et blâme l'irrégularité⁵ des œuvres de Shakespeare qui se trouvent ainsi éloignées d'un théâtre français, gouverné par des règles sévères, et orientées vers le genre romanesque, qui se définit alors par la liberté formelle de sa composition. Les tragédies anglaises ont coutume, remarque encore Voltaire, « d'introduire de l'amour à tort et à travers dans les ouvrages dramatiques », ce qui, thématiquement, fait encore d'elles des œuvres qu'on peut dire « romanesques ». Il tient même que le style « ampoulé » de Shakespeare n'est pas si éloigné qu'il pourrait paraître de la prose des romans. À preuve ce qu'il advient quand on s'avise de le traduire : « il est bien aisé de rapporter en prose les erreurs d'un poète⁶. » L'inspiration

¹ Dirigé à cette date par Marie-Françoise Montaubin, le CERR, composante du CERCLL de l'Université de Picardie-Jules Verne, continue ses travaux sous la direction d'Anne Duprat et sous le nom de Roman & Romanesque.

² <http://www.shakespeareanniversary.org/shake450/panels/panel-30-shakespeare-et-le-roman/>

³ Dès 1717, la *Dissertation sur la poésie anglaise* parue dans le *Journal littéraire* consacre une dizaine de pages à Milton et autant à Shakespeare. Y apparaissent déjà la plupart des critères d'appréciation qui nourriront les critiques ultérieures.

⁴ Si la diffusion proprement dite de Shakespeare en France, en dehors de quelques adaptations de Laplace, ne commence guère avant 1769 avec les imitations de Ducis et, surtout, avec le *Shakespeare traduit de l'anglais* de Le Tourneur paru en 1776, reste que Voltaire et Destouches, par exemple, l'avaient découvert et apprécié bien plus tôt à Londres.

⁵ Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. Olivier Ferret et Antony McKenna, dix-huitième lettre : « Sur la tragédie », Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 138-142.

⁶ *Ibid.*, p. 139.

shakespearienne de la *Zaïre* de Voltaire n'avait cependant pas échappé à ses contemporains qui pouvaient, par ailleurs, avoir pris sur la scène lyrique du goût pour un théâtre à la fois spectaculaire et romanesque, bien éloigné de la rigueur d'un classicisme théâtral dont il ne faut pas s'exagérer la prévalence. La connaissance précoce de certaines caractéristiques sinon du théâtre shakespearien, du moins de la tragédie anglaise, postérieure à Shakespeare mais héritée de lui, n'est pas douteuse. Invoqué par Dubos dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, ce modèle, certes jugé excessif, est cependant présenté comme propre à permettre de réfléchir de manière critique la rigueur outrée de la tragédie française. Prévost, pour sa part, défend le « délire admirable » de Shakespeare et ses « imaginations extraordinaires » : « si l'on en passe aux mœurs, aux caractères, aux ressorts des passions et à l'expression des sentiments⁷ », il émane, selon lui, des pièces de Shakespeare, une indéniable « beauté ». Sa capacité à jouer sur « l'imagination et le sentiment » doit engager, selon Prévost, à le ranger aux côtés de romanciers comme Richardson. Dans l'avertissement à sa traduction des *Mémoires pour servir à l'histoire de la vertu*, il déplore que Voltaire n'ait pas écrit ses grandes tragédies sous forme de romans sensibles, allant jusqu'à promettre qu'elles auraient été « lu[es] et relu[es] cent fois⁸ ». À l'inverse, Voltaire tient que Prévost aurait bien dû écrire des tragédies, « le langage des passions » étant « sa langue naturelle ». S'ils s'accordent l'un et l'autre sur la nécessité de restituer les « sentiments naturels », ils ne s'entendent pas sur le genre – tragédie pour l'un, roman sensible pour l'autre – qui peut le mieux exprimer les passions. Le débat sur Shakespeare, initialement restreint, du moins apparemment, à une question qui relevait de la poétique – le respect d'un hypothétique canon – pose bien une question d'esthétique : celle de l'adéquation du sentiment et de la forme.

La référence à Shakespeare est alors le moyen de négocier avec ce qui vient de l'étranger et qui trouble la répartition des genres dans le paysage littéraire français, en même temps qu'elle témoigne de la méfiance à l'encontre d'un genre romanesque qui n'est pas contraint par les modèles antiques⁹, comme de l'attire à son endroit pour cette raison même¹⁰. Les critiques qui s'élèvent en France contre l'esthétique shakespearienne font ainsi écho aux critiques qui égratignent ou lacèrent le roman à la même époque. Tout se passe comme si la référence à Shakespeare accompagnait ce qu'on pourrait appeler, pour faire sens en faisant image, le tremblement des modèles génériques. L'étude des références à Shakespeare – explicites ou implicites, directes ou indirectes, voire significatives ou décoratives – permet alors de tracer l'itinéraire d'une histoire du roman, à mesure que sa forme se transmue dans le temps et l'espace.

D'abord souvent honteuse et dissimulée au XVIII^e siècle¹¹ parce qu'elle renvoie à une esthétique souvent décriée et toujours discutée, l'influence de Shakespeare devient, au XIX^e siècle, sous l'impulsion décisive – quoique non exclusive – de l'Allemagne, un véritable étendard pour les nombreux partisans d'une rupture avec un classicisme d'ailleurs très inégalement dominant selon les pays. L'œuvre du dramaturge anglais devient accessible dans de véritables traductions, plus ou moins fidèles à l'original. Maints manifestes revendiquent Shakespeare comme le modèle d'une nouvelle esthétique fondée sur l'irrégularité et l'abrupt¹². Les dramaturges romantiques s'inspirent alors explicitement du maître anglais pour fonder le genre du drame. Mais c'est aussi l'influence d'un roman qui est à l'œuvre : dans *Kenilworth* (1821), dont Hugo tirera *Amy Robsart*, Walter Scott revisite *Othello* en même temps qu'il met en scène son auteur, dont il contribue grandement à faire l'inspirateur d'un renouveau artistique. Parallèlement, se développe dans le roman une vogue gothique qui emprunte également à Shakespeare et revendique fièrement ses larcins. Les auteurs aussi bien que les lecteurs et les critiques admirent et louent la variété et la violence des passions que Shakespeare met en scène avec exubérance et cessent alors de craindre le grotesque ou les errances du surnaturel¹³. Bien vite et sous des allures variées, les romanciers touchés, voire comme marqués par l'influence de Shakespeare sont légion : outre le passeur important que fut Nodier¹⁴ pour la jeune génération romantique, on songe – s'il faut tenter une liste qui ne saurait évidemment se prétendre exhaustive et se veut simplement ici suggestive – à Balzac, à Dumas, à Gautier, à George Sand, que suivront Flaubert, Huysmans, Léon Daudet, Proust, Gide,

⁷ *Le Pour et Contre*, t. XIV, nombre CXCV, Paris, Didot, 1738, p. 33.

⁸ Prévost, *Œuvres de Prévost*, dir. Jean Sgard, t. VII, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1985, « Avertissement des *Mémoires pour servir à l'histoire de la vertu* », p. 380.

⁹ Germaine de Staël comme aussi Stendhal le feront valoir pour lui accorder une liberté formelle interdite au théâtre.

¹⁰ Sans que, pour autant, cette liberté revendiquée soit forcément rapportée à l'absence de modèles antiques. On verra ainsi un certain nombre de Modernes s'autoriser du double modèle du roman grec de l'antiquité tardive d'une part, et de la *satura* latine, de l'autre, pour nourrir l'idée d'un romanesque en liberté. On verra les mêmes, et plus tard Voltaire soi-même, s'autoriser du modèle de la tragédie grecque conçue comme l'ancêtre lointain de l'opéra spectaculaire pour justifier, sur la scène tragique, une liberté bien éloignée d'un modèle classique jugé corseté et finalement très infidèle à l'antiquité.

¹¹ Souvent, non toujours, et certainement pas dans la même mesure sur toute la durée d'un siècle qu'on se gardera ici d'essentialiser comme une simple partie constitutive d'un « âge classique » supposé invariant dans son rapport à Shakespeare.

¹² On pense, parmi d'autres, aux écrits de Schlegel, de Herder, de Chateaubriand, de Mme de Staël, de Nodier, de Stendhal, de Vigny, de Victor Hugo ou de Guizot.

¹³ Ainsi, entre maints exemples, *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764) est-il largement démarqué d'*Hamlet* et de *Macbeth*.

¹⁴ On retiendra ici, conjointement, sa réflexion sur la légitimité d'un mélodrame conçu comme facteur de rénovation de l'art dramatique et la profondeur des analyses qu'il consacra à Shakespeare à l'orée du XIX^e siècle.

Aragon, ou encore, plus près de nous, Tournier ou Yourcenar. La réception de Shakespeare peut être considérée comme le nœud d'un débat souterrain qui permet de saisir les esthétiques du romanesque dans leur labilité et d'envisager les phénomènes d'hybridation de différents genres littéraires, éventuellement issus d'aires géographiques distinctes, influencés par des configurations d'idées différentes et répondant à des présupposés esthétiques éloignés, néanmoins entrés en contact *via* leurs emprunts à un modèle commun. Shakespeare et le romanesque se sont ainsi vu reconnaître, conjointement, une authentique valeur : les références à son œuvre, articulées entre elles, peuvent se lire comme la mise en roman de l'histoire des genres.

Pour tracer les contours d'un romanesque shakespearien, la critique des œuvres du dramaturge, de leurs représentations ou de leurs traductions constitue une voie d'accès privilégiée, propre à permettre que soient mis en évidence, dans des corpus romanesques précis, la circulation des *topoi* – similarités des personnages ou des intrigues, convergence des tons, voire des styles, identité ou proximité des représentations morales –, les échos divers et les variations, ainsi que les intentions aussi bien que les modalités et les effets de ces transferts du théâtre dans le roman. Mais la personne même de Shakespeare présente cette singularité d'avoir été érigée en héros romanesque, la fiction pure et simple aussi bien que la transposition à l'auteur de caractéristiques de ses héros venant, à l'occasion, remplir les vides de sa biographie. C'est à cette question que s'attache un premier ensemble de contributions dans lequel l'article de Dominique Goy-Blanquet joue le rôle d'introduction en forme d'essai historique. Conjuguant sources journalistiques et périodiques et se nourrissant, sans les disjoindre, de jugements portés sur les œuvres de Shakespeare, de traductions inégalement fidèles et de transpositions littéraires, il retrace – comme le ferait un livre d'histoire, ou plutôt d'histoires, à mi-chemin de la chronique érudite et d'une historiographie qu'on croirait romancée sans qu'elle le soit pourtant jamais, ou encore mise en scène et ainsi dotée des allures de la vie – l'aventure toute en contrastes de la réception de Shakespeare en France. L'histoire commence avec la *Dissertation sur la poésie anglaise* en 1717, désormais attribuée, plutôt qu'à Thémiseul de Saint-Hyacinthe, à Justus Van Effen, traducteur et donc passeur non de Shakespeare seulement, mais des romanciers Defoe et Swift en France. Elle s'achève avec Baudelaire et Mallarmé, après nous avoir conduits de Voltaire à Mme de Staël et de Chateaubriand et Nodier à Stendhal et Hugo dans les rôles principaux, avec Ducis et Letourneur en guise de souffleurs, sur une scène où, parmi d'autres, Dumas, Vigny, Gautier, Nodier, Barbey d'Aureville, Flaubert et Villiers de l'Isle Adam se pressent comme autant de personnages secondaires qui, l'espace d'un instant, « passeraient dans le cadre » pour qu'un des avatars de Shakespeare, héros romanesque, s'immortalise dans *Les Enfants du paradis* de Carné et Prévert.

L'article de Valérie Courel étudie, au XIX^e siècle, principalement en Allemagne, les mises en fiction, tant narratives que théâtrales, de la biographie de Shakespeare. S'attachant à retracer l'itinéraire qui conduit de la réception des œuvres de Shakespeare – ses sonnets au moins autant que ses pièces – à la transformation de leur auteur en personnage de fiction, l'article s'arrête à des moments-clefs. La comédie d'Alexandre Duval lui donne une histoire individuelle, sa récupération par le drame bourgeois, une famille et un milieu ; Ludwig Tieck le fait entrer en romanesque ; le romantisme allemand cherchera dans l'œuvre poétique les clefs de l'histoire, énigmatique, de ce Génie naturel dont l'individualité créatrice intéressera un Schlegel ; Shakespeare deviendra aussi une figure historique insérée dans un monde politique et social diversement imaginé en Angleterre et en Allemagne et sera portraituré en héros romanesque d'une dramaturgie elle-même de type shakespearien, artiste en gloire sous la plume de Robert Folkestone Williams ou héros de roman historique sous celle d'Heinrich König qui l'érige en Poète emblématique, néanmoins ancré dans un temps et dans un réel politique qui lui donnent l'épaisseur d'une vérité très largement imaginée.

L'article de Christine Roger préfère à la fresque l'exploration en profondeur du rôle joué par Ludwig Tieck qui, sa vie durant, sera le grand maître ès savoirs – remaniés, enrichis, toujours changeants— sur Shakespeare, sa vie et son œuvre. Il montre quelle fut l'importance, dans la diffusion de Shakespeare en Allemagne, de Ludwig Tieck, romancier, nouvelliste, conteur, éditeur, traducteur, préfacier, grand érudit, déclamateur à talents et à succès, pionnier dans le défrichage du continent Shakespeare, qui nourrit l'ambition de fonder un théâtre national au répertoire duquel le dramaturge anglais aurait toute sa place, comme le plus propre à permettre que soit fondée la nouvelle scène allemande. Son intérêt pour les sonnets de Shakespeare dans lesquels serait, selon lui, enfouie la vie de leur auteur fit que, traduction et fiction, biographie et affabulation, en particulier dans sa nouvelle *Une vie de poète* (1826), se tissèrent ensemble pour donner vie à un Shakespeare romanesque, appelé à incarner le poète du peuple et à faire accéder ses lecteurs à l'intimité du Génie. L'article montre ainsi le rôle déterminant que joua Tieck dans la réunion du volet « savant » et du volet « populaire » de la réception de Shakespeare dans l'Allemagne du premier XIX^e siècle.

Si la référence shakespearienne a été largement réclamée par le roman, c'est sans doute aussi, lointainement, en raison de sa bâtardise originelle et de la dépréciation de son rang dans la hiérarchie des genres. L'extranéité de l'influence shakespearienne — nationale : de l'Angleterre à d'autres pays, ou

générique : du théâtre à d'autres genres— nous dit, et parfois même affiche, l'impossible pureté des genres littéraires. C'est ce qu'explore le second ensemble de contributions, qui s'attache à préciser, sur le temps long, en quoi l'évolution du romanesque et de sa réception, en France, peut être considérée comme tributaire de la lecture que firent les romanciers de l'esthétique shakespearienne.

Audrey Faulot circonscrit son étude au transfert de la référence à Shakespeare du théâtre au roman et montre dans *Cleveland* de Prévost, anglophile cultivé, le premier Hamlet travesti du roman français. Elle instruit le procès qu'on fit à son auteur en proposant une série de parallèles de Shakespeare et d'extraits ou d'éléments structurels de ce roman-mémoires dont la narration est construite sur le mode de la rétrospection réflexive et plaide sa cause en montrant Prévost plus que sensible au romanesque potentiel des tragédies de Shakespeare et en cela même ouvert à un renouveau esthétique qu'il intègre à son imagination critique comme à son art du roman. Dans le but de démêler les caractéristiques complexes de l'intertexte shakespearien dans le romanesque français, l'article de Catherine Ramond étudie l'intégration, dans le roman français de la fin du XVIII^e siècle, des œuvres dramatiques de Shakespeare et présente la lenteur du processus comme tributaire d'une double étrangeté, celle de langue et celle du genre. Elle formule l'hypothèse selon laquelle ce qui a favorisé, à partir des années 1770, la rencontre d'un Shakespeare classicisé et d'un romanesque dévolu à la peinture des passions et des sentiments, c'est la conjonction de deux facteurs : d'une part, l'hybridité des pièces de Shakespeare, adaptées en drames ou elles-mêmes issues d'un matériau déjà romanesque en son fond, de l'autre, la conversion du goût du temps à un romanesque pathétique. Chez Baculard d'Arnaud, chez Sade et, plus longuement, chez Germaine de Staël, Catherine Ramond montre, en particulier dans *Roméo et Juliette*, l'exemple type du romanesque shakespearien qui, dans le dernier tiers du siècle, a supplanté, chez les romanciers, l'intertexte racinien dans l'expression pathétique du sentiment. Au-delà de ces jeux de reflets ou de transpositions, la référence métacritique à Shakespeare, qu'elle soit avouée voire appuyée ou, au contraire, masquée voire occultée, dessine un parcours dans des œuvres qui se situent dans l'horizon du roman, qu'elles soient ou non romanesques elles-mêmes. Les références à Shakespeare dans des paratextes ou dans les textes critiques que sont les périodiques et les journaux interrogent, explicitement ou non, la définition des genres et l'idée même de généricité. L'article d'Isabelle Hautbout examine l'usage romanesque des épigraphes shakespeariennes que font les auteurs de vingt-cinq romans français publiés entre 1807 et 1840 et précise l'image qu'ils donnent à voir du dramaturge anglais en inscrivant leurs œuvres dans une tradition culturelle dont se réclame le romantisme. Les romans de Nodier, Vigny, Stendhal, Gautier, Balzac, Mérimée, Sue, Jules Janin, mais aussi, entre autres noms moins célèbres, ceux d'Achille Roche, Paul de Wint, Antony Thouret ou Albert de Calvimont sont scrutés sous le rapport des épigraphes qu'ils affichent. Qu'elles soient fidèles ou édulcorées, apocryphes ou non, motivées et clairement identifiables ou énigmatiques, minutieusement choisies pour leur sens ou quasi gratuites, simples décorations à la mode romantique ou au contraire guides de lecture chargés d'une valeur émotive, elles signent la connivence qu'entretiennent un public amateur de références culturelles choisies et une communauté d'artistes qui revendiquent ainsi leur rupture avec le classicisme : ils communient dans un même goût du romanesque.

L'article de Morgane Kieffer, consacré à trois textes de Leslie Kaplan, échelonnés dans le temps, qui mettent en fiction des personnages hantés par l'œuvre dramatique de Shakespeare, éclaire ce qu'on pourrait appeler un consentement au romanesque chez la romancière en étudiant les modalités de l'intertextualité shakespearienne dans *Les Mines de sel* (1993), *Fever* (2005) et *Millefeuille* (2012). Les références intertextuelles peuvent se présenter, banalement, sur le plan narratif, sous les espèces de figures et de motifs shakespeariens topiques, explicites ou non. Mais elles peuvent aussi constituer comme un double-fond du roman grâce auquel Leslie Kaplan concilie esthétique de la retenue et élan romanesque. Enfin, des emprunts ponctuels à Shakespeare, qui sont autant de greffes romanesques sur une trame usuellement routinière, en appellent aux souvenirs des lecteurs avec lesquels Leslie Kaplan instaure un pacte connivent. À la faveur du dialogue qu'elle noue avec son devancier, c'est aussi le roman et le théâtre qui échangent ou s'échangent, pour donner progressivement consistance à un romanesque médiatisé : la conjonction paradoxale d'une matière shakespearienne insérée dans les intrigues comme dans la langue et d'une trame narrative principale qui refuse toujours l'éclat donne à lire une version de la réalité de l'expérience humaine enrichie, d'œuvre en œuvre, d'un désir de romanesque plus nettement assumé.

Un troisième ensemble de contributions se propose de quitter résolument le champ de la pure littérature pour considérer sous des jours différents les relations qu'entretiennent théâtre shakespearien et romanesque, médiatisées par d'autres arts. La musique – symphonique ou lyrique – et la peinture ont tantôt mis en exergue, tantôt masqué, tantôt encore résolument écarté, de bonne foi ou par feinte, ce que les récepteurs des œuvres du dramaturge anglais avaient tenu ou tiennent encore aujourd'hui pour romanesque.

L'article de Camille Guyon-Lecoq propose, pour considérer à nouveaux frais l'évolution de la tragédie en France dans son rapport à Shakespeare, de réintégrer dans le débat la tragédie en musique. Si l'on tient communément que, jusqu'à la fin de l'« âge classique » le respect des « bienséances » interdit certains excès

dans la représentation d'une violence que le théâtre français ne s'autoriserait qu'après s'être converti à certains aspects de l'esthétique shakespearienne, l'article rappelle que la tragédie en musique, genre tenu pour « romanesque » a su s'affranchir, dès sa naissance, de cette interdiction. En analysant sans complaisance ni naïveté les réticences aussi bien que les tendresses de Voltaire à l'endroit, conjointement, de la tragédie en musique et de la tragédie shakespearienne, l'article fait l'hypothèse que l'aveu du modèle shakespearien pourrait bien avoir pour fonction de masquer la transposition effective d'un modèle lyrique généralement passé sous silence, et montre que l'insertion, patente dans le tragique déclamé, d'éléments issus du modèle lyrique a pu ouvrir la voie à la transposition du tragique shakespearien sur la scène française. L'alibi du romanesque ne masquerait alors qu'imparfaitement la conjonction du modèle lyrique français et de l'inspiration shakespearienne dans l'élaboration, en France, d'un tragique spectaculaire et passionné dont le roman postérieur se nourrit. L'article de Benjamin Pintiaux, sans s'arrêter aux multiples adaptations de Shakespeare proposées par la scène lyrique dans la génération romantique, fait valoir que dès la *Symphonie fantastique* de Berlioz en 1830, la lecture du romanesque shakespearien inspire les compositeurs et les conduit à de nouvelles expérimentations qui touchent à l'organisation narrative et séquentielle de la musique symphonique. Il interroge cette quête d'une « symphonie shakespearienne » dans des œuvres dans lesquelles Berlioz, Schumann et Liszt se sont inscrits dans la lignée de Shakespeare et analyse les techniques narratives musicales qu'ils ont mises en œuvre. Portant ainsi un nouveau regard sur les liens qui unissent « romanesque » et « romantique », il montre que la « musique pure » des Romantiques n'est pas seulement une création germanique, mais qu'elle a gagné son autonomie en s'édifiant relativement à une narrativité romanesque pour laquelle le modèle shakespearien est essentiel. L'article de Delphine Gervais de Lafond éclaire les échanges, parfois réciproques, entre littérateurs ou essayistes et peintres qui se rallient en nombre à la bataille romantique et vont chercher leur inspiration dans les pièces de Shakespeare. S'appuyant sur des tableaux et parfois des propos de Delacroix, Théodore Chassériau, Louis Boulanger, Corot, Horace Vernet, Ary Scheffer ou encore Eugène Devéria et Henri Decaisne, l'article examine la conversion du monde de la peinture à Shakespeare. Elle se manifeste d'abord par la revendication de représenter le laid, le monstrueux, l'horrible, bref le droit au grotesque, ensuite par la valorisation de la recherche de vérité, enfin par la subordination de l'exécution à l'idée, ce qui conduit à exalter la représentation de l'émotion contenue dans les œuvres. L'école « shakespearienne », qui fait fi du soin apporté au détail au profit de l'effet d'ensemble et du touchant s'oppose victorieusement à l'école « homérique », avant que l'utopie romantique en matière peinture soit elle-même balayée, à la fin du siècle, par un esprit de sérieux naturaliste qui engage les peintres à se détourner des modèles littéraires, notamment shakespeariens, au profit de l'expérience d'une vie sentie et réfléchie qui soit à la fois dans le siècle et dans la nature.

Les débats dont l'esthétique shakespearienne est le centre concourent, on le voit, à mettre sur la sellette des questions et des désaccords d'ordre philosophique qui n'ont été qu'effleurés dans le présent volume et qui pourraient donner lieu à de plus amples travaux. Détracteurs et défenseurs de Shakespeare s'étaient affrontés, dès les années 1730, sur la question de savoir si le style de Shakespeare était « hors de la nature » ou s'il était propre, à l'inverse, à exprimer les sentiments naturels. Ces dissensions, parfois violentes, engageaient une réflexion sur l'esthétique des genres littéraires et interrogeaient leurs contemporains comme elles nous interrogent sur l'idée même de cette « nature » dont le théâtre shakespearien est censée être le miroir, aussi bien que sur l'identité du genre – roman ou théâtre – qui doit et peut nous en représenter adéquatement l'image ou les images. À cet égard, étudier l'intégration des œuvres du dramaturge anglais dans ces arts plus récemment venus au jour que sont le cinéma et surtout le roman graphique montrerait sans doute que la capacité de l'esthétique shakespearienne à irriguer de nouveaux territoires ne déborde finalement guère le cadre des premiers débats qu'ont fait éclore, au début du XVIII^e siècle, les admirateurs, les émules et les critiques d'un Shakespeare que le passage du temps et l'infinie variété des hommages a consacré comme monstre sacré du romanesque.

Anecdote romanesque : le 21 mai 1919, Segalen met fin à ses jours dans une forêt de Bretagne. Marquant une page d'*Hamlet* avant de mourir, il charge Shakespeare d'adresser aux vivants, et en particulier à sa femme, un dernier message, énigmatique. Marie Dollé propose l'évocation de cette mort romanesque en diable en guise d'épilogue pour suggérer le potentiel romanesque de Shakespeare, bien vivace pour Segalen, aux portes même de la mort.

WILLIAM SHAKESPEARE, HÉROS DE ROMAN

Dominique GOY-BLANQUET, « Si Shakespeare était un roman ? »

Shakespeare choque autant qu'il séduit ses premiers lecteurs français, mais la Révolution ébranle les normes classiques. Les romanciers ouvrent la voie. Dès 1801, Nodier pose les jalons d'une nouvelle théorie dramatique. Premier fervent inconditionnel de Shakespeare, Stendhal. Premier « passeur » populaire, Walter Scott. Hugo adapte *Kenilworth* pour la scène et rédige la Préface de *Cromwell* qui devient l'étendard romantique. Pendant leur exil, son fils entame la traduction des œuvres complètes.

Valérie COUREL, « Un personnage nommé Shakespeare. De la référence esthétique au héros de roman historique, le paradigme allemand »

Cette contribution retrace la genèse d'un personnage nommé Shakespeare dans l'espace germanophone du XVIII^e et XIX^e siècles et en étudie les caractéristiques dans le roman historique d'Heinrich König *William Shakspeare* (1^{ère} édition en 1839). L'individuation progressive de la référence esthétique Shakespeare traduit l'importance croissante de la figure de l'auteur au sein du processus de réception, le poète-dramaturge élisabéthain devenant finalement personnage romanesque et acteur de son temps.

Christine ROGER, « Les “Vies de Shakespeare” de Ludwig Tieck »

Une vie de poète (1826) de Ludwig Tieck s'inscrit dans le genre littéraire de la nouvelle artistique romantique, tout en étant la première biographie fictionnelle en langue allemande sur Shakespeare. Tieck y déchiffre les ressorts de l'acte créateur et cherche à instaurer une proximité du lecteur avec « son » Shakespeare, selon des procédés qui s'éclairent mutuellement : par la présentation de sources historiques peu connues, par la reconstruction métaphorique – au terme d'un processus de translation textuelle – d'une vie singulière en lieu et place d'un espace biographique presque vide.

OMBRES ET TRACES DE SHAKESPEARE DANS LE ROMAN

Audrey FAULOT, « Cleveland, frère d'Hamlet ? »

Nous proposons dans cet article une analyse des phénomènes d'intertextualité entre *Hamlet* de Shakespeare et *Le Philosophe anglais* de l'abbé Prévost. Prévost s'impose dès les années 1730 comme un grand lecteur et défenseur de Shakespeare. Si les premiers livres du *Philosophe anglais* semblent reprendre certains éléments de l'intrigue d'*Hamlet*, le passage du théâtre au roman entraîne un changement d'esthétique. Prévost explore ainsi les prolongements de la contradiction qui pèse sur son héros.

Catherine RAMOND, « Présence de Shakespeare dans les romans et nouvelles du dix-huitième siècle tardif »

Si l'intertexte dramatique foisonne dans les romans du XVIII^e siècle, la présence de Shakespeare y pose un problème particulier, lié non seulement à la lenteur et aux difficultés de sa réception, mais aussi à l'introduction dans un texte français d'un intertexte anglais. L'hybridité des pièces shakespeariennes, souvent adaptées en drame mais aussi d'origine narrative comme *Roméo et Juliette*, favorise toutefois leur rencontre avec le roman à partir des années 1770 où l'auteur élisabéthain supplante Racine dans l'expression pathétique du sentiment.

Isabelle HAUTBOUT, « “Tu me reverras encore une fois sous cette forme”. Shakespeare dans les épigraphes du roman français au début du XIX^e siècle »

L'article examine la mode des épigraphes shakespeariennes dans vingt-cinq romans français du début du XIX^e siècle : qui cite Shakespeare ? quel Shakespeare ? comment ? pourquoi ? Il en ressort autant de familiarité que de liberté face à un étendard qui est aussi une source essentielle d'inspiration, de suggestions, d'émotion, de poésie.

Morgane KIEFFER, « Collages intertextuels et romanesque médiatisé. Leslie Kaplan à la lanterne de Shakespeare »

Les romans de Leslie Kaplan résistent *a priori* au romanesque : personnages à peine esquissés, intrigue ténue, prose minimale. L'intertexte shakespearien qui les traverse, par citations explicites ou mobilisation de motifs reconnaissables, fonctionne comme conducteur d'un romanesque médiatisé, porteur d'un questionnement ontologique universel réévalué au prisme d'interrogations contemporaines. À la lanterne de Shakespeare, le romanesque accueille ainsi un renouvellement des pratiques réalistes.

SHAKESPEARE EN MUSIQUE ET EN COULEURS

Camille GUYON-LECOQ, « Mourir sur le théâtre, de Quinault à Voltaire. Motif “romanesque” ou trace d'un modèle shakespearien inavoué ? »

En s'attachant aux silences et aux confidences de Voltaire sur Shakespeare et sur la tragédie en musique, l'article montre que les échanges entre le théâtre shakespearien et les scènes françaises ont sans doute été plus précoces qu'on ne le dit : l'alibi du « romanesque » ne masque qu'imparfaitement la conjonction du modèle lyrique français et de l'inspiration anglaise dans l'élaboration, en France, d'un tragique spectaculaire et sentimental.

Benjamin PINTIAUX, « Symphonie shakespearienne. Enjeux de la transposition musicale du romanesque shakespearien chez les compositeurs romantiques (Berlioz, Schumann, Liszt) »

Benjamin Pintiaux étudie les expérimentations que Berlioz, Schumann et Liszt, dans leur quête romantique d'une « symphonie shakespearienne », ont menées en matière d'organisation narrative et séquentielle de la musique dans trois de leurs œuvres inspirées par Shakespeare. Il montre ainsi que la « musique pure » des romantiques a gagné son autonomie en s'édifiant relativement à une narrativité romanesque pour laquelle le modèle shakespearien est essentiel.

Delphine GERVAIS DE LAFOND, « Le romantisme shakespearien en peinture, entre révolution esthétique et utopie littéraire »

Si l'inspiration shakespearienne est intrinsèquement romantique, le romantisme pictural est-il profondément shakespearien ? Du grotesque hugolien aux théories delécluziennes, cet essai propose une analyse de l'influence du dramaturge élisabéthain sur la peinture française du début du XIX^e siècle. Il s'agira de déterminer comment les artistes romantiques ont transformé une simple utopie littéraire en révolution esthétique, renversant l'ancien système académique sous l'égide du barde anglais.

Marie DOLLE, « Anecdote romanesque. Une mort romanesque. Le secret d'Hamlet »

La mort de Segalen est aussi insolite que ses œuvres et il s'agit probablement d'un suicide. On trouvera auprès de lui les *Œuvres complètes* de Shakespeare ; une page d'*Hamlet* est marquée et tout porte à croire que le passage comporte un message destiné à sa femme. Mais les critiques se sont régulièrement trompés sur la citation et il sera intéressant de formuler des hypothèses sur les raisons de leur erreur, avant de chercher à deviner quels sont les vers que le poète avait choisis.