

L'INFLUENCE DE SHAKESPEARE
SUR LE
DRAME ROMANTIQUE FRANÇAIS

Thèse

Pour le grade de M.A. présentée par

ALEXANDRE KOUQUELL, B.A.

à

La Faculté des Lettres de l'Université
Américaine de Beyrouth

en

Mai 1943

A Monsieur le Professeur

Philippe BIANQUIS

En témoignage de profonde reconnaissance
pour ses bienveillants conseils qui m'ont été du
plus précieux secours.

AVANT - P R O P O S

recherches

La fortune réservée en France à l'oeuvre de Shakespeare, l'influence de celle-ci sur le théâtre français, les conflits d'opinion qui se sont élevés à ce propos, les résistances d'ordre esthétique, moral, national qui se sont manifestées à son endroit, les émancipations successives auxquelles contribuèrent l'exemple et le spectacle de cette dramaturgie issue d'une civilisation différente et d'un âge aboli: autant de questions dont il est naturel que l'histoire littéraire se préoccupe.

Aucun fait, si menu soit-il, de l'histoire littéraire n'est pleinement intelligible si on ne le remplace dans la série des faits du même ordre qui l'ont déterminé, tout au moins annoncé ou préparé. Une renaissance a précédé la Renaissance. De même il y a eu un romantisme avant le Romantisme. C'est en raison de cette considération qu'après avoir fait ressortir la

conception dramatique de Shakespeare et celle du théâtre classique français, nous donnerons une esquisse de l'influence de Shakespeare sur la littérature en France du début du XVIIIe siècle jusqu'à l'époque romantique proprement dite.

Le but de cette étude est triple:

1-Décrire avec quelques détails les efforts accomplis entre 1734 et 1830 pour acclimater Shakespeare en France et l'opposition que les classiques et les anglophobes firent à ces tentatives.

2-Montrer l'influence qu'une connaissance immédiate du drame anglais, interprété par de bons acteurs, exerça sur les écrivains, les artistes et le public parisien, et, partant, la part qu'eut ce drame étranger dans le renversement de l'ancien régime littéraire et dans l'élaboration de l'idéal nouveau.

3-Prouver que cette connaissance a surtout agi comme stimulant; que Shakespeare fut considéré comme un exemple d'indépendance dramatique plutôt que comme modèle à suivre; et que c'était bien plus la forme que le fond de ses oeuvres que l'on imita.

Beyrouth, le 10 avril, 1943

CHAPITRE I

LA CONCEPTION DRAMATIQUE DE SHAKESPEARE

1. Le Théâtre Au Temps De Shakespeare (1)

Il y avait déjà sept théâtres au temps de Shakespeare, tant le goût des représentations était vif et universel. Grandes et grossières machines, incommodes dans leur structure, barbares dans leur ameublement; mais la chaleureuse imagination supplée aisément à tous les manques. Sur un terrain fangueux, au bord de la Tamise, s'élève le principal, le Globe, sorte de grosse tour à six pans, entourée d'un fossé boueux, surmonté d'un drapeau rouge. Le peuple peut y entrer comme les riches. Quand il pleut, les gens du parterre recevront debout la pluie ruisselante. En attendant la pièce ils s'amuse à leur façon, boivent de la bière, cassent des noix, mangent des fruits, hurlent et parfois se servent de leurs poings; on les a vus tomber sur les acteurs et mettre le théâtre sens dessus dessous.

Au-dessus d'eux, sur la scène, sont les spectateurs capables de payer un shilling d'entrée, les élégants, les gentilshommes. Ceux-là sont à l'abri de la pluie, et s'ils payent un shilling de plus, ils peuvent avoir un escabeau; même il arrive souvent que les escabeaux manquent; alors ils s'étendent par terre. Ils jouent aux cartes, fument, injurient le parterre qui le leur rend bien, et par surcroît leur jette des pommes.

Avec de pareils spectateurs, on peut produire l'illusion sans se donner beaucoup de peine:

(1) Taine, H., Histoire de la Littérature Anglaise,
Tome II, pp. 3-6

point d'apprêts, de perspective; peu ou point de décors mobiles: leur imagination en fait tous les frais. Un écriteau en grosses lettres indique le lieu de l'action et cela suffit au public pour se transporter à l'endroit voulu. Mais avec Shakespeare, ces énormités s'atténuent un peu; avec quelques tapisseries, quelques grossières imitations d'animaux, de tours, de forêts, on aide l'imagination du public qui d'une façon générale est le machiniste; il faut qu'elle se prête à tout, remplace tout, accepte pour une reine un jeune garçon qui vient de se faire la barbe, supporte en un acte dix changements de lieu, saute tout d'un coup vingt ans (1) ou cinq cents milles, prenne six figurants pour quarante mille hommes, et se laisse figurer par un roulement de tambour toutes les batailles de César, de Henri V, de Coriolan et de Richard III.

2. Les Diverses Influences ^{exercées} sur
Le Théâtre De Shakespeare

Dans leur ensemble, les pièces de Shakespeare illustrent l'extraordinaire mélange que constitue l'héritage classique et médiéval. Le choix des sources indique l'influence des tragédies de Sénèque où le crime, la vengeance, la vertu récompensée donnent lieu à des analyses de sentiments, le tout dans un cadre d'extérieurs sensationnels. Cette influence se retrouve dans la forme: style imagé et élevé, monologues, division de la pièce en cinq actes. Quant à l'influence médiévale, elle se traduit par l'alternance du tragique et du comique, par l'énorme variété des incidents et des scènes violentes, par la structure épique et populaire, conférant ainsi et aux pièces de Shakespeare une splendeur étendue. (2)
Shakespeare a par ailleurs subi l'influence

(1) "Conte d'Hiver"; "Cymbeline"; "Jules César."

(2) Thorndike, A., Tragedy, pp. 183-184

de son époque. Les hommes du temps d'Elizabeth (Raleigh, Essex) sont excessifs et inégaux, prompts aux dévouements et aux crimes, violents dans le bien et le mal, héroïques avec d'étranges faiblesses, capables de pleurer comme des enfants (le grand chancelier Burleigh pleurait souvent tant il était rudoyé par Elizabeth), et de mourir comme des hommes, souvent bas courtisans, plus d'une fois véritables chevaliers. Ainsi disposés, ils peuvent tout comprendre, les férociétés sanguinaires et les générosités exquisés, la brutalité de la débauche infâme et les plus divines innocences de l'amour, accepter tous les personnages, passer subitement de la bouffonnerie triviale aux sublinités lyriques, écouter tout à tour des clowns et les odes des amoureux. Même il faudra que le drame pour imiter et contenter la fécondité de leur nature, prenne tous les langages, le vers pompeux, surchargé, florissant d'images, et, tout à côté, la prose populacière; bien plus, il faudra qu'il amène sur la scène des féeries d'opéra, "des gnomes, des nymphes de la terre et de la mer, avec leur bosquets et leurs prairies; qu'il force les dieux de descendre sur le théâtre, et l'enfer lui-même à livrer des féeries." (1) Voilà ces bourgeois, ces courtisans, ce public qui faisaient le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains.

3. Sources De Ses Pièces

Shakespeare a puisé les sujets de ses pièces à des sources très variées. Il s'est rarement montré original dans le choix dans le choix de ses sujets. Comme Chaucer avant lui, il prenait son bien où il le trouvait: dans les nouvelles italiennes de Boccace ("Tout est bien qui finit bien"), de Cinthio ("Mesure pour Mesure", "Othello"), de Bendello ("Beaucoup de bruit pour rien"); dans la chronique de Holinshed ("Henri VI", "Richard II" et "Richard III", "Le Roi Lear", "Macbeth", "Henri VIII"); dans le Plutarque d'Anyot traduit par

(1) Taine, H., Histoire de la Littérature Anglaise, Tome II, p. 184

North ("Jules César," "Antoine et Cléopâtre," "Coriolan"); dans les nouvelles espagnoles ("Les Deux Gentilshommes de Vérone"); quelquefois même dans les ouvrages de ses contemporains et de ses prédécesseurs (Greene: "Conte d'Hiver;" Marlowe: "Richard II;"; Kyd: "Hamlet"). (1)

Toute matière lui était bonne, quelle qu'en fût l'origine. Ebauchée ou déjà traitée par d'autres, il la reprenait, la remaniait à sa guise, ajoutant et corrigeant, ou, pour mieux dire, donnant la vie aux ossements bien souvent desséchés qu'il rencontrait épars sur son chemin.

4. Les Drame Historiques

L'ensemble des oeuvres de Shakespeare traitant des sujets historiques, composé d'une dizaine de drames, forme une sorte de fresque historique depuis le règne de Jean-sans-Terre jusqu'à celui de Richard III. C'est une galerie de portraits où l'on voit les figures de six rois d'Angleterre, toute l'histoire troublée de la maison d'Anjou, issue de Richard Coeur-de-Lion, le tragique moyen âge anglais, les gloires et les revers de la guerre de Cent ans et l'anarchie féodale de la guerre des Deux-Roses.

Cette partie du théâtre de Shakespeare n'est pas aujourd'hui la plus lue, mais elle a exercé une très forte influence. Lorsqu'on lit Racine et Shakespeare, on s'aperçoit que la grande affaire pour Stendhal revient à ceci: créer un théâtre national, remplacer les sujets antiques par des drames tirés de l'histoire du pays. Ce projet fut l'idée de tout le romantisme: Templiers de Raynouard, Louis XI de Casimir Delavigne, Henri III ou Charles VII de Dumas, la Maréchale d'Ancre de Vigny, sans compter une foule de chroniques dialoguées comme les Barricades et les Jacqueries de Vitet ou de Merimée.

(1) Kaufman, Outline Guide to Shakespeare, pp.119-122

5. Shakespeare Et Les Trois Unités (1)

Nul doute que Shakespeare connaissait les unités classiques d'action, de temps et de lieu. Dans La Tempête il les a strictement observées; comme le notent Prospero et Ariel, la période de temps que couvre cette pièce dépasse de très peu celle exigée pour sa représentation (quatre heures environ). De même dans la Comédie des Erreurs le lieu est limité à Ephèse, et l'action se passe en un jour.

Et si dans le Conte d'Hiver, composé vers la même époque que La Tempête, il n'a pas respecté les unités, il a néanmoins modelé les éléments hétérogènes dont la pièce est remplie en une "unité de vie."

D'ailleurs si Shakespeare n'a pas toujours respecté les unités c'est que la majeure partie de son art est enracinée dans les besoins et les commodités de son théâtre. Comme nous l'avons fait remarquer au début de ce chapitre, la simplicité de la scène lui donna toute liberté d'imagination pour le temps et le lieu de l'action. Pour Shakespeare l'illusion réside dans les personnages et dans leurs actions uniquement. Une simple allusion comme:

"These high wild hills and rough uneven ways"

suffira pour animer l'imagination du public. D'autre part, le même décor est employé pour représenter des localités différentes. Ainsi Shakespeare transporte Henri IV mourant d'une chambre à l'autre au milieu de la scène, ou Jules César de la rue au Sénat, en les faisant passer de la partie extérieure de la scène à la partie intérieure. (2)

L'unité de temps n'intéresse guère Shakespeare. Pour lui existe une sorte de "temps dramatique" qui l'aide à développer sa pièce tantôt vite, tantôt lentement, suivant le besoin. Il emploie, pour faire de l'effet, le vocabulaire du calendrier, mais il ne se sent point limité par ses lois, pas plus qu'il ne l'est par les lois de l'espace.

(1) Corson, H., An Introduction to the Study of Shakespeare, p. 17

(2) Granville-Baker, H. & Harisson, G.B., A Companion to Shakespeare Studies, p. 61

6. La Construction Des Pièces De Shakespeare

Ni les actes ni les scènes des pièces Shakespeariennes ne reçoivent une attention en tant qu'unités de structure. La division structurale essentielle est constituée par un événement important appelé Crise atteint vers le milieu de la pièce, et qui divise l'oeuvre en deux parties. Le meurtre de César, le meurtre de Duncan, la folie de Lear terminent une suite d'incidents tragiques et en introduisent une autre.

Dans la construction de ses pièces Shakespeare ne suivait aucune règle, aucun système; il était guidé par son intuition et son expérience. Son habileté à créer des situations dramatiques était remarquable. Ainsi, l'apparition d'un fantôme, l'insertion d'une pièce à l'intérieur d'une autre, les funérailles d'Ophélie, et la tuerie finale dans Hamlet, illustrent cet aspect du génie de Shakespeare. Dans chaque pièce l'ordre des événements devient un développement logique des caractères; chaque pensée, action ou parole a une suite. Dès la claire exposition de la première scène, l'évolution de l'action ainsi que la fin de la pièce paraissent inévitables. (1)

7. Shakespeare Et Le Réel. Mélange Du Comique Et Du Tragique- Brutalité De Son Théâtre

A l'auditoire baloté de Shakespeare, la sèche régularité de la tragédie classique ne pouvait suffire. Le génie de la nation ne voulait plus se contenter des copies de Sénèque qu'on lui avait offertes et qu'à plusieurs reprises il refusa. Il lui fallait une liberté soumise aux seules restrictions de la vie réelle, et le droit de mêler le sublime au grotesque, la farce au pathétique. C'est ce qui fit

(1) Thorndike, A., Tragedy, pp. 188-190

la profonde originalité de ce théâtre et le secret de sa puissance.

La faculté dominante de Shakespeare est l'imagination passionnée délivrée des entraves de la raison et de la morale; il s'y abandonne et ne trouve dans l'homme rien qu'il veuille retrancher. Il accepte la nature et la trouve belle tout entière; il la peint dans ses petitesesses, dans ses difformités, dans ses faiblesses, dans ses excès, dans ses dérèglements et dans ses fureurs. Il montre l'homme à table, au lit, au jeu, ivre, fou, malade; il ajoute les coulisses à la scène. Il ne songe point à ennoblir la vie, mais à la copier, et n'aspire qu'à rendre sa copie plus énergique et plus frappante que l'original. (1)

De là les moeurs de ce théâtre, et d'abord le manque de dignité. Les personnages de Shakespeare se permettent toutes les actions. Ses rois sont hommes et pères de familles: le terrible jaïoux Léontès, qui va ordonner le meurtre de sa femme et de son ami (2), joue comme un enfant avec son fils; il le caresse, il lui donne tous les jolis noms d'amitié que disent les mères. Shakespeare peint les hommes tels qu'ils sont. Ses héros saluent, demandent aux gens de leurs nouvelles, parlent de la pluie et du beau temps, juste au moment de tomber dans les dernières misères ou de se lancer dans les résolutions extrêmes. Hamlet veut savoir l'heure, trouve le vent piquant, cause des festins et des fanfares que l'on entend dans le lointain, et cette conversation si tranquille, si peu liée à l'action, si remplie de petits faits insignifiants, dure jusqu'au moment où le spectre de son père, se levant dans les ténèbres, lui révèle l'assassinat qu'il doit venger. (3)

Les paroles dans Shakespeare sont crues. Ses personnages appellent les choses par leurs noms sales, et traînent la pensée sur les images précises de l'amour physique. Les conversations des gentilshommes et des dames sont scabreuses. On voit les charretiers par gaité et vivacité s'asséner des taloches, telle est à peu près la conversation, par exemple, de Béatrice et de Bénédicte, personnes fort bien élevées, ayant une grande renommée d'esprit et de politesse, et dont les jolies répliques font la joie des assistants. (4)

(1) Taine, H., Histoire de la Littérature Anglaise, Tome II, p. 194

(2) "Conte d'Hiver," acte I, scène I.

(3) Taine, H., "ouvrage cité," pp. 196-197

(4) "Beaucoup de bruit pour rien."

Les actions répondent aux paroles. Les personnages vont sans pudeur jusqu'à l'extrémité de leur passion. Ils assassinent, ils empoisonnent, ils incendient, et la scène est remplie d'abominations. Shakespeare met sur son théâtre toutes les scènes violentes (scène finale de Hamlet).

8. La Fantaisie Chez Shakespeare

Shakespeare pourra-t-il s'astreindre toujours à imiter la nature? Oui, sa poésie aboutit au fantastique. Là est le plus haut degré de l'imagination déraisonnable et créatrice, elle ouvre le pays du rêve, et son rêve fait illusion comme la vérité. Comme il vous plaira est un demi-rêve. Le Songe d'une Nuit d'été est un rêve complet. La scène, s'enfonçant dans le lointain vaporeux de l'antiquité fabuleuse, recule jusqu'à Thésée, qui pare son palais pour épouser la belle reine des Amazones. Le style chargé d'images tourmentées, emplit l'esprit de visions étranges et splendides, et le peuple aérien des sylphes vient égarer la comédie dans le monde fantastique d'où il est sorti.

9. La Langue De Shakespeare

"On trouve dans le style de Shakespeare tous les défauts à la mode de son temps: les plaisanteries grossières, des obscurités, des suites de métaphores incohérentes, de l'enflure et du mauvais goût; mais c'est ce qu'il a de commun avec tous les écrivains de son époque. On y trouve aussi et en abondance, des images éclatantes et justes, des couplets éloquentes et profonds, des alliances de mot d'une superbe audace, des traits de nature pris sur le vif à côté d'envolées lyriques incomparables, et c'est cela qui est bien de lui." (1)

Chacun des personnages de Shakespeare

(1) Le Larousse Illustré du XXe siècle, Tome 6, p.331

parle un langage qui lui est propre. La distinction générale entre l'emploi de la prose et du vers blanc est facile à noter. La prose est employée pour des scènes représentant la vie ordinaire. Les personnages se parlent avec un naturel facile. Le vers blanc élève l'atmosphère, donnant de la dignité et de l'émotion à ceux qui ont la parole. Certains parlent naturellement en vers, d'autres en prose. Falstaff parle en prose, Hotspur en vers; le prince Hal parle en prose en compagnie de Falstaff et en vers lorsqu'il s'adresse à son père.

P our résumer les différents traits de la conception dramatique de Shakespeare, nous citerons un passage de M.L. Boucher:

"Le drame, tel que Shakespeare le conçoit, est moins une crise ou une concentration, qu'un développement plus ou moins rapide de passions et de caractères, avec des temps de repos, des changements de ton, des alternatives de tristesse et de gaieté, des contrastes de larmes et de rire, de vers et de prose." (1)

(1) Histoire de la Littérature Anglaise, p. 153

CHAPITRE II

LES THÉORIES DRAMATIQUES DU THÉÂTRE FRANÇAIS
DU XVII^e SIÈCLE

Le drame romantique a subi la double influence des littératures étrangères, qui ont surtout pénétré en France à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, et du mélodrame qui a été en vogue en France à partir de 1800.

Mais surtout le drame romantique s'est constitué par opposition à la tragédie classique, dont il s'est efforcé en tous points de prendre le contre-pied. Il convient donc d'étudier ici d'une façon générale les théories dramatiques du théâtre classique français.

La tragédie du XVII^e siècle, qui était toute en discours pathétiques et en lieux communs de morale, fut suivie, de 1609 à 1625, d'un théâtre tout nouveau où s'était accusé d'abord le goût de la galanterie romanesque. Le goût de l'action avait introduit dans le poème dramatique le mouvement scénique et l'accumulation des incidents. Mais ce qui manquait c'était l'intrigue proprement dite. Une conséquence de l'introduction au théâtre de l'intérêt de curiosité avait été aussi l'introduction du "personnage sympathique," ou plutôt la prééminence prise au théâtre par ce personnage. Par rapport à l'intérêt de curiosité, l'unité matérielle

c'est l'unité d'action; mais l'unité psychique, l'unité morale c'est le personnage sympathique. De 1625 à 1650 la galanterie devient préciosité; le goût de l'action devient goût de l'extraordinaire; le personnage sympathique devient le personnage extraordinaire, à la Sénèque. D'autre part un événement important se produit: les critiques, les théoriciens, les faiseurs de règles rappellent énergiquement les auteurs aux unités, à la simplicité et netteté de l'intrigue, à la moralité. (1)

1. La Règle Des Trois Unités

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. (2)

Cette règle fut d'abord combattue par François Ogier en 1628 pour revendiquer l'indépendance du poète. Ce furent Chapelain et l'abbé d'Aubignac qui l'imposèrent aux auteurs dramatiques au nom d'Aristote.

Corneille, qui a été conduit à faire des pièces complexes pour montrer la volonté aux prises avec des obstacles dont elle triomphe, s'est soumis avec peine à cette règle, et, tout en la jugeant fondée sur la nécessité de la vraisemblance, a critiqué du moins l'étroitesse de sa formule (Troisième Discours).

Contrairement à Corneille, Racine, qui peint la passion arrivée à l'état de crise, fut amené à faire des pièces très simples, où "il prend son point de départ si près du point d'arrivée, qu'un tout petit cercle contient l'action, l'espace et le temps." (3) Aussi s'est-il plié sans effort à la règle des trois unités, qu'il trouvait naturellement adaptée à son propre idéal de simplicité (Préface de Bérénice). (4)

Cette règle des trois unités, que

(1) Faguet, E., Dix-Septième Siècle, pp. 139-145

(2) Boileau, "Art poétique," III, 45

(3) Lanson, G., Histoire de la Littérature Française, p. 542

(4) Braunschvig, M., Notre Littérature Etudiée Dans
Les Textes, Vol. I, pp. 603-605

Shakespeare, comme nous l'avons vu, avait rarement ou pas observée, et dont les romantiques devaient plus tard s'affranchir, a contribué par le resserrement auquel elle contraignait les poètes, à donner à la tragédie classique française sa sobriété, sa clarté et sa rapidité.

2. L'Emploi de l'Histoire

D'après Corneille, la tragédie, pour toucher les spectateurs, doit choisir un sujet qui, tout en étant extraordinaire, nous paraisse vraisemblable. D'où la nécessité de l'emprunter à l'histoire, ou tout au moins à la légende consacrée par une longue tradition. (1)

Pour Racine, l'histoire est un cadre qui donne du relief et de la poésie à des événements simples et si vraisemblables qu'on les pourrait croire tirés de la vie commune. Et, à cet égard, l'éloignement dans l'espace peut jouer le même rôle que l'éloignement dans le temps. (2)

L'histoire n'étant ainsi qu'un moyen pour eux, soit de garantir la vraisemblance des sujets extraordinaires, soit de poétiser par le recul dans le lointain de très simples aventures, Corneille et Racine n'ont pas hésité à prendre avec elle bien des libertés, respectant les grands faits connus de tous, mais modifiant sans scrupules les faits secondaires, et inventant au besoin des personnages nouveaux. (3)

Les classiques français diffèrent donc par là de Shakespeare, qui d'une façon générale a respecté l'histoire, le caractère de ses personnages et qui s'est efforcé de nous donner des fresques historiques.

3. Sources Des Tragédies

Corneille et Racine puisent leurs sujets à deux sources communes: à l'antiquité grecque ou à

(1) Corneille; "Premier Discours: "De l'utilité et des parties du poème dramatique."

(2) Racine, Préface de "Bajazet."

(3) Braunschwig, M., Notre Littérature Etudiée Dans Les Textes, Vol. I, pp. 608-609

l'histoire romaine. Corneille, de plus, a emprunté le sujet du Cid à l'Espagne du Moyen âge. Mais Racine, par une innovation hardie, a emprunté un de ses sujets à l'histoire moderne, se rapprochant par là un peu plus de Shakespeare. L'action de Bajazet se passe à Constantinople au XVII^e siècle. D'autre part il a tiré deux de ses sujets (Esther et Athalie) de la Bible. C'est Athalie qui est la plus originale et la plus moderne de toutes les pièces de Racine, celle à laquelle on songe surtout, quand on parle du "romantisme classique." Et, de fait, on y relève plusieurs innovations: la présence des chœurs, l'introduction du lyrisme, la complexité de la mise en scène, l'apparition de l'enfant. (1)

4. Civilité Du Théâtre Classique

Le théâtre classique français se caractérise par sa civilité. Corneille et Racine ont été fortement influencés par la société de leur temps où la délicatesse des mœurs était remarquable. La galanterie née à l'école de la "Chambre bleue," avait pris son plein essor à la cour du Roi Soleil. Les auteurs dramatiques ne pouvaient moins faire que de sacrifier, dans une certaine mesure, au goût d'une cour dont l'approbation devait consacrer leurs œuvres.

Tandisque chez Shakespeare les actions violentes sont placées directement sous les yeux des spectateurs, chez Corneille et Racine elles sont simplement racontées en un récit:

"Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose." (2)

5. Distinction De La Tragédie Et De La Comédie Et

Intention Morale Du Théâtre Classique Français

"La tragédie n'est autre chose que là.

(1) Braunschvig, Notre Lit. Etudiée Par Les Textes, Vol. I, p. 637-

(2) Boileau, "Art Poétique," III, 51

représentation d'une aventure héroïque dans la misère.....La Comédie est une représentation d'une fortune privée sans aucun danger de vie.....De sorte que la Tragédie est comme le miroir de la fragilité des choses humaines, d'autant que ces mesmes roys et ces mesmes princes qu'on y voit au commencement si glorieux et si triomphans y servent à la fin de pitoyables preuves des insolences de la fortune. La Comédie au contraire est un certain jeu qui nous figure la vie des personnes de mediocre condition, et qui monstre aux pères et aux enfans de famille la façon de bien vivre entre eux."(1)

Mairet- Silvanire, préface

La tragédie classique était fondée sur le principe de la distinction absolue des genres; la tragédie se gardait bien de faire rire.

6. La Comédie De Molière Et Celle De Shakespeare

C'est dans la Critique de l'Ecole des Femmes que Molière expose ses principales doctrines dramatiques. Pour lui "l'emploi de la comédie " est de corriger le vice par le moyen du ridicule. La comédie ne peut être utile qu'à la condition de plaire, et pour plaire il faut peindre l'homme avec vérité.

Si la comédie de Molière est avant tout le portrait de la réalité, rien n'est moins réaliste que la comédie de Shakespeare; si la première est la création de la raison, la seconde, sans être déraisonnable, est surtout fille du caprice et de la fantaisie. Son domaine est le royaume irisé de l'humour. "Dans ce monde fermé et dur de la comédie de Molière, le rire, dit Ramon Fernandez, est la soupape de sûreté, le spasme qui procure la délivrance. Shakespeare, lui, dans ses comédies, fuit la réalité dans le songe; un monde flottant où les chaînes du réel se relâchent, libèrent nos puissances de tendresse et de poésie; c'est l'évasion, la fuite dans le bleu, le coup d'aile, le rêve et voilà la comédie de Shakespeare." (2)

(1) Vial et Denise, Idées et Doctrines Littéraires du XVIIe siècle,

(2) Gillet, L., Shakespeare, p. 84

Tandis que Molière se propose de corriger les vices, Shakespeare ne se mêle point de redresser le monde et la morale lui est généralement étrangère.

7-Conclusion

A la différence de Shakespeare dont les drames sont parfois en prose, parfois en vers, les tragédies classiques françaises étaient toujours écrites en vers.

Un poète ne copie pas au hasard les mœurs qui l'entourent; il choisit dans cette vaste matière, et transporte souvent involontairement sur la scène les habitudes de cœur et de conduite qui conviennent le mieux à son talent. Ainsi le poète tragique français du dix-septième siècle ne représentera que les mœurs nobles, il évitera les personnages bas; il aura horreur des valets et de la canaille; il gardera au plus fort des passions déchaînées les plus exactes bienséances; il fuira comme un scandale tout mot ignoble et cru; il mettra partout la raison, le bon goût et la grandeur; il supprimera la familiarité, les enfantillages, le badinage gai de la vie domestique; il transportera la tragédie dans une région sereine et sublime où ses personnages après avoir échangé d'éloquentes harangues et d'habiles dissertations, se tueront convenablement et comme pour finir une cérémonie. (1)

(1) Taine, H., Histoire de la Littérature Anglaise, Tome II, pp.193-194

*** CHAPITRE III ***

L'EVOLUTION DE LA TRAGEDIE ET DE LA COMEDIE EN FRANCE
AU XVIII^e SIECLE

I. La Tragédie

Par la perfection des modèles qu'ils avaient donnés, Corneille et surtout Racine avaient imposé, pour plus d'un siècle, un type de tragédie qui semblait immuable: cinq actes en vers respectueux des trois unités. A cela s'ajoute une série de règles étroites qui dirigent le choix du sujet, imposent des procédés de développement, établissent ce qu'on peut représenter sur la scène, et ce qu'il convient d'écarter des yeux du spectateur.

En conséquence, le nombre des situations tragiques est restreint, et on ne peut que les répéter. L'art fut d'accommoder des noms nouveaux, de vieux sujets, des situations aux effets éprouvés; pour cela on se permit quelques "audaces," à condition qu'elles aient été autorisées par quelques précédents légitimes; elles donnent cependant au spectateur des habitudes et des goûts nouveaux.

Comme l'avait déjà fait Racine dans Bajazet, on remplace l'éloignement dans le temps par l'éloignement dans l'espace. Voltaire emprunte ses sujets à l'histoire nationale française (Zaire, Adélaïde Du Guesclin) et à l'histoire des autres peuples (Alzire: Pérou, Mahomet : La Mecque, Irène: Constantinople, l'Orphelin de la Chine : la Chine).

A l'exemple des tragédies grecques et de Rodogune de Corneille, on accentue l'élément de terre et d'horreur. On prête ce mot à Crébillon: "Corneille avait pris le ciel, Racine la terre, il ne me restait que l'enfer: je m'y suis jeté à corps perdu." (1) C'est ainsi que dans Idoménée il a représenté un père qui tue son fils, dans Atrée et Thyeste un père qui boit le sang de son fils, dans Rhadamiste et Zénobie, son chef-d'oeuvre, un père qui tue son fils et se tue lui-même après.

2. La Comédie

La comédie, genre moins élevé, et moins sévèrement parqué dans les règles étroites, a subi une évolution plus marquée.

Il y eut d'abord un progrès dans l'emploi de la prose déjà utilisée par Molière, puis dans le mélange des genres, qui avait déjà tendance à s'introduire dans les pièces du grand poète classique; le conflit des sentiments avec les situations familiales et les conventions sociales, laissait apercevoir le drame derrière le rire.

Deux ou trois circonstances, caractéristiques des cinquante années qui se sont écoulées de 1732 à 1775, - de Zaire au Barbier de Séville, - ont favorisé l'éclosion et le succès du drame. Vers le début du XVIIIe siècle on perd le sentiment de la ligne, et les séductions faciles du "coloris" se substituent au charme et à la probité sévère du dessin: c'est Watteau qui succède à Pousin; c'est Zaire qui remplace Andromaque; se sera bientôt l'éloquence fardée de Rousseau qui remplacera la forte et mâle éloquence de Bossuet. On perd le sentiment de la composition et de l'unité plus intérieure, de cette unité profonde et cachée qui fait la vie de Tartuffe ou d'Athalie. A mesure que le sens de l'art s'affaiblit, la part de l'émotion purement humaine augmente et le torrent de la sensibilité se déborde. Il n'est plus question maintenant de rire ou d'admirer, de plaisanter ou de trembler: on veut pleurer, et on pleure en effet. N'oublions pas un dernier trait: nous sommes au XVIIIe siècle, et, - depuis le krach de la Banque de Law, pour

(1) Braunschvig, M., Notre Littérature Etudiée Dans Les Textes, Vol. II, p. 206

ne pas remonter plus haut, - l'aristocratie perd de jour en jour un peu plus de terrain. Elle se ruine surtout, et la bourgeoisie, le tiers état s'enrichit à mesure, grandit en importance, prend une conscience nouvelle de ses droits. (1)

Du concours de ces circonstances résulte dans l'histoire du théâtre la fusion de la tragédie avec la comédie, sous les noms de Comédie sérieuse (Destouches), Comédie larmoyante (Nivelle de la Chaussée), le drame bourgeois (Diderot), la Comédie sociale (Beaumarchais), et la Comédie d'analyse (Marivaux).

3. Le Mélodrame

Et

L'Influence De Shakespeare

Le mélodrame est né de la décadence de la tragédie, du succès du drame bourgeois, et surtout de l'extension du public des théâtres dont les classes populaires deviennent l'élément essentiel.

La nécessité apparaît d'atteindre ce public si l'on veut conquérir ce succès. Le public trouva en Guilbert Pixérécourt l'homme qu'il lui fallait. Il inaugura sa production avec Victor ou l'Enfant de la Forêt et connut le triomphe avec Coelina ou l'Enfant du mystère, et connu à partir de là n'arrêta point de produire jusqu'en 1835.

Toutes ces pièces sont bâties sur un type uniforme, accordent plus à l'intrigue et aux situations qu'aux caractères, présentent des types d'une pièce: tyrans ou traîtres sans aucun sentiment et pourvus de tous les vices; des victimes aussi vertueuses qu'infortunées; un redresseur de torts, et à côté de lui, chargé d'assurer la gaieté du spectacle, un bouffon ou "niais" qui se range toujours du parti de la vertu. Elles reposent sur les effets les plus simples et les plus gros pour provoquer l'émotion: des héros infirmes ou malades, des reconnaissances, etc...

Dans ces oeuvres littérairement médiocres, apparaissent certains traits qui se ront eux mêmes qui distingueront le drame romantique. Pixérécourt a respecté les unités, mais en ce qui concerne le mélange des tons, l'opposition brutale du pathétique et du bouffon, il a, avec ses "niais", devancé la théorie de la Préface de Cromwell. Il a déjà le souci et la prétention d'être fidèle à l'histoire. Pour son Charles le Téméraire, Pixérécourt, comme fera Hugo pour sa Marie Tudor

(1) Brunetière, F., Les Époques du Théâtre Français, pp. 285-289

ou son Ruy Blas, dressera la liste de ses sources, et s'affirmera l'esclave de la vérité historique. Ajoutons qu'il apporte un soin attentif aux costumes. Plus tard Dumas père et Victor Hugo auront le même souci, quant à la mise en scène et au décor, ils sont très soigneusement décrits. (1)

C'est dans le mélodrame que s'étaient réfugiées de très nettes influences de Shakespeare. "Mélodrames à poignard" ou mélodrames historiques pouvaient également faire leur profit de ce qui dans Shakespeare, offrait d'indéniables affinités avec une dramaturgie avide de contrastes et d'effets violents, "grand fracas de spectacle, de mouvement sur la scène, de changement de décoration, et tous les brillants accessoires qui concourent à frapper les sens." (2) Nous pouvons y ajouter cet obscur fatalisme, ces événements déclenchés par l'homme et dont il ne peut ensuite arrêter les conséquences; l'opposition fort simpliste entre le héros et le traître, l'ange et le démon, et une facile juxtaposition d'effets comiques et de pathétique, et nous aurons l'essentiel de ce qui, dans cette forme hybride, pouvait se réclamer du poète anglais.

(1) Ascoli, Le Théâtre Romantique, pp.8-11

(2) Baldensperger, F., Etudes d'Histoire Littéraire,
Vol.II, p.193

CHAPITRE IV

INFLUENCE DE SHAKESPEARE SUR LE THEATRE FRANÇAIS
DU XVIII^e SIECLE

1. Les débuts

M. J. Jusserand a fait il ya environ trente ans une découverte précieuse: c'est qu'il y avait un exemplaire in-folio de Shakespeare dans la bibliothèque de Louis XIV. Il a même publié la fiche du bibliothécaire, et voici ce qu'écrit celui-ci en 1675: "Ce poète anglais a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse, mais ces qualités sont obscurcies par les ordures qu'il met dans ses comédies." (1) Un jugement si modéré fait un singulier honneur à ce fonctionnaire. Les termes qu'il emploie (finesse, naturel) avaient encore leur plein sens au dix-septième siècle.

Pendant longtemps on ignorait en France et le nom et les oeuvres de Shakespeare. Les Français qui avaient passé en Angleterre, rapportaient des indications assez vagues sur le théâtre anglais, où ils avaient vu représenter des pièces dont le sens leur échappait; mais la brutalité de certaines scènes est ce qui les a surtout frappés.

En 1717 seulement, dans le Journal Littéraire de La Haye, on verra paraître le premier article qui s'efforce

(1) Gillet, L., Shakespeare, p. 345

de remédier à l'ignorance où jusqu'ici le public de langue française est demeuré en ce qui concerne le théâtre anglais. Cette Dissertation sur la poésie anglaise est consacrée en grande partie à la poésie dramatique et naturellement à Shakespeare. Ce premier jugement étendu et raisonné nous donne l'impression qui, pendant des années, sera la plus commune:

"Cet auteur (Shakespeare) avait à coup sûr du génie infiniment, comme il écrivait pour ainsi dire à tout hasard, il attrapait de temps en temps des traits inimitables, mais souvent ils sont accompagnés de choses si peu nobles qu'on peut douter si, dans ses écrits, la bassesse relève le sublime, ou si c'est le sublime qui fait sentir plus fortement la bassesse. Les anglais le traitent de grand, de merveilleux, de divin: ces termes outrés lui font tort dans l'esprit du critique qui les reprend pour s'en moquer. Point d'unité de temps, point d'unité de lieu; surtout point d'unité de ton: mélange imprévu et déplaisant du bouffon et du sérieux." (1)

Voici donc un jugement sommaire mais très caractéristique d'un esprit formé à la tragédie classique et incapable de se dégager de ses partâs pris. Telle est encore l'attitude, un peu plus tard, des deux hommes en qui on a vu les premiers champions de Shakespeare en France, l'abbé Prévost et Voltaire.

L'abbé Prévost, qui avait vécu quelques temps en Angleterre, semble avoir l'un des premiers, dans deux numéros du Pour et Contre, en 1738, apprécié l'oeuvre de Shakespeare en se dégageant des préjugés français de son temps. Dans ses Mémoires d'un homme de qualité, il écrit:

"Mais pour la beauté des sentiments, soit tendres, soit sublimes, pour cette forme tragique qui remue le fond du coeur et qui excite infailliblement les passions de l'âme la plus endormie; pour l'énergie des expressions et l'art de conduire les événements et de ménager les situations, je n'ai rien lu, ni en grec, ni en français, qui l'emporte sur le théâtre d'Angleterre. Le Hamlet de Shakespeare..... sont des tragédies excellentes, où l'on trouve mille beautés réunies." (2)

L'abbé Prévost a analysé et fait connaître quelques pièces Shakespeariniennes de différents genres: La Tempête, Les Joyeuses Commères, Macbeth, Othello, Hamlet

(1) Cité par Ascoli, G., Le Théâtre Romantique, pp. 12-13

(2) Baldensperger, F., Etudes d'Histoire Littéraire,
Vol. II, p. 159

2. Shakespeare Et Voltaire

Voltaire lui aussi, et même avant Prévost, était allé en Angleterre. Dans l'Essai sur la poésie épique qu'il écrivit en Anglais, en 1727, il montrait bien que le théâtre anglais et Shakespeare lui avaient apporté une révélation. Voltaire évidemment songe à Shakespeare en toute première ligne, lorsqu'il écrit: "Chez les Français, la tragédie est pour l'ordinaire une suite de conversations en cinq actes, avec une intrigue amoureuse. En Angleterre, la tragédie est véritablement une action; et si les auteurs de ce pays joignaient à l'activité qui anime leurs pièces un style naturel avec de la décence et de la régularité, ils l'emporteraient bientôt sur les Grecs et les Français." (1) Et un peu plus loin il ajoute: "Le véritable génie se fait une route où personne n'a marché avant lui; il court sans guide, sans art, sans règle, il s'égaré dans sa carrière; mais il laisse loin derrière lui tout ce qui n'est que raison et exactitude." (1)

Voltaire semble un instant entraîné à rimer l'idéal de son éducation classique, en faveur de cet idéal nouvellement aperçu.

Dans un temps où la langue était plus maniable, les formes du théâtre moins arrêtées, l'imitation de Shakespeare aurait ouvert de nouvelles sources tragiques. Il n'en fut pas tout à fait ainsi pour Voltaire. Au théâtre de Londres, il avait été saisi de quelques grands effets de spectacle et de pathétique. Il avait entendu "avec ravissement" Brutus, un poignard à la main, haranguer le peuple romain. Sa philosophie s'était plu au monologue sceptique de Hamlet, à ce doute inquiet sur la vie à venir; et une traduction en vers de ce morceau fut une des hardiesses qui, dans ses Lettres sur les Anglais, effarouchèrent la censure. Mais Voltaire n'eut pas d'ailleurs l'idée d'importer sur le théâtre français une composition de Shakespeare. Les scènes populaires, le naturel énergique et bas, les horreurs sanglantes qui remplissent son théâtre, lui semblaient intolérables; mais composer dans le goût anglais, voilà ce qu'il voulait. Il entendait par là une certaine liberté de pensée et non cette imagination irrégulière et forte, cette action sans règles et sans limites, qui anime le théâtre de Shakespeare. C'est dans cette vue qu'il écrivit la tragédie de Brutus, jouée l'année même de son retour de Londres. (2)

(1) Baldensperger, F. Etudes d'Histoire Lit., Vol. II, p. 161

(2) Villemain, M., Cours de Littérature Française, Tome I, p. 207

C'est surtout en 1734, dans ses Lettres Philosophiques, que Voltaire révèle Shakespeare au public français, et dans ce texte il revient sur les défauts tout en signalant les mérites: "Shakespeare avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût, et sans la moindre connaissance des règles. Je vais vous dire une chose hasardée mais vraie, c'est que le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais; il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ses farces monstrueuses, qu'on appelle tragédies, que ces pièces ont toujours été jouées avec un grand succès. Le temps qui seul fait la réputation des hommes rend à la fin leurs défauts respectables. La plupart des idées bizarres et gigantesques de cet auteur ont conquis au bout de deux cents ans le droit de passer pour sublimes." (1) La dernière protestation de Desdemona mourante, les plaisanteries macabres des fossoyeurs d'Hamlet sont les deux exemples cités par Voltaire de ces "sottises" Shakespeareiennes. Il donne plus loin une traduction rimée du monologue d'Hamlet.

Voltaire devait à Shakespeare de grands sujets historiques et républicains comme Jules, La Mort de César et Rome sauvée ou Catilina. et Zaire inspirée d'Othello.

Dans Zaire les ressemblances portent, indiscutablement, sur l'affabulation: le meurtre d'une femme aimée par un amant jaloux, qu'un conseiller entretient dans son erreur, et sur des scènes d'un intérêt capital: l'interrogatoire de la coupable présumée par le maître qui la soupçonne; les affres de celui-ci au moment de donner la mort, ses regrets et son suicide quand il l'a donnée:

Othello: Parlez de moi comme d'un homme qui n'a pas aimé sagement, mais qui a trop aimé; qui ne fut pas facilement jaloux, mais qui, poussé et entraîné perfidement, tomba dans une extrême violence. Dites encore qu'une fois dans Alep, un méchant Turc, frappant un Vénitien et insultant la République, je pris à la gorge ce chien et le frappai comme cela. (2)
(Il se tue).

(Othello, Scène dernière)

Orosmane:

Dis-leur que j'ai donné la mort la plus affreuse
A la plus digne femme, à la plus vertueuse,
Dont le ciel ait formé les innocents appas;
Dis-leur qu'à ses genoux j'avais mis mes Etats;
Dis-leur que dans son sang cette main s'est plongée;
Dis que je l'adorais et que je l'ai vengée. (2)
(Il se tue.)

(Zaire, Scène dernière.)

(1) Voltaire, Lettres Philosophiques, pp. 91-92

(2) Cité par Abry, E., Histoire illustrée de la Littérature Française, p. 333

La Mort de César, de l'aveu même de Voltaire, renferme des nouveautés dont il est redevable au théâtre anglais: c'est "une tragédie, écrit de Cirey Algarotti le 12 octobre 1735, où les femmes ne priment pas, où l'on ne trouve que des sentiments de liberté, joints aux ressorts de la plus profonde politique.... Dans cette tragédie, Voltaire s'est attaché à imiter la sévérité du théâtre anglais, et particulièrement Shakespeare..... il a imité de l'auteur anglais les deux dernières scènes, qui sont les plus beaux modèles d'éloquence qu'il y ait au théâtre..." (1) Remarquons que dans cette pièce Voltaire supprima les intrigues d'amour et les personnages de femme. Le dictateur César aspirant à la royauté, l'aristocratie romaine réduite à un assassinat, l'âme de Brutus, son sacrifice de César, rien de si grand que cette tragédie toute faite dans l'histoire. On dirait que Shakespeare en a simplement découpé les pages, en y jetant son expression éloquente et ses contrastes habituels de sublime et de grossièreté. Depuis le jeune esclave, réveillé de son paisible sommeil par les insomnies de Brutus, jusqu'au poète Cinna, massacré dans la rue pour une ressemblance de nom, chaque incident, chaque personnage, est un trait de la vie humaine dans les révolutions. Le costume, le langage antique est souvent altéré par ignorance, mais la nature toujours devinée.

Voltaire fait autrement. Il choisit dans l'histoire, il la transforme. Ce vague soupçon que Brutus était le fils de César devient le noeud même et l'intérêt dominant de son drame. La grande lutte du sénat contre l'empire se cache dans un parricide.

Voltaire, qui n'a pas craint de porter jusqu'au parricide le dévouement civique de Brutus, respecte d'ailleurs le précepte de ne pas ensanglanter la scène, et, dérochant aux yeux tout ce qui se passe dans le sénat, il ne fait connaître le meurtre de César que par le cri lointain des conjurés, et le retour de Cassius, un poignard à la main, car il n'a pas osé sans doute ramener devant le spectateur Brutus couvert du sang de son père.

Brutus, après avoir frappé César qu'il aimait, veut que ses restes soient honorés. Il s'adresse d'abord aux Romains pour expliquer son douloureux devoir. Il introduit lui-même Antoine, et le recommande, pour ainsi dire, de ses dernières paroles. Voici le début du discours d'Antoine dans Jules César :

Amis, Romains, compatriotes, écoutez-moi.
Je viens pour inhumer César, et non pour le louer.
Le mal que font les hommes leur survit; le bien reste enseveli souvent avec leurs cendres, qu'il en soit ainsi pour César. Le noble Brutus vous a dit que César était ambitieux: si cela était, c'était une

(1) Théâtre choisi de Voltaire, p.233

grande faute; et César en a grandement porté la peine. (1)

Dans La Mort de César, ce fameux discours commence ainsi:

.....Oui, je l'aimais, Romains;
Oui, j'aurais de mes jours prolongé ses destins.
Hélas! vous avez tous pensé comme moi-même;
Et lorsque, de son front ôtant son diadème,
Ce héros à vos lois s'immolait aujourd'hui,
qui de vous, en effet, n'eût expiré pour lui ? (2)

Sous l'influence de Shakespeare encore, sans vouloir que le spectacle absorbât trop l'attention, Voltaire a pourtant donné au mouvement scénique et à la décoration plus d'importance, surtout du jour (1759) où, grâce à la générosité du comte de Laraguais, la scène se trouva débarrassée de spectateurs. Le Forum rempli de monde (Mort de César, III); le sénat romain en séance (Rome sauvée, IV); un spectre (Eriphyle, IV, 3), souvenir du fantôme d'Hamlet; un défi entre deux chevaliers (Tancrede, III, 6); le bruit du canon dans le lointain (Adélaïde du Guesclin); voilà ce qu'on n'avait encore jamais vu ou entendu sur le théâtre français. (3)

Au fur et à mesure que Voltaire avance en âge, les sentiments qui l'animent ne se modifient pas, mais son ton se fait plus âpre. Ainsi dans la Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne de 1749, qui accompagna Sémiramis, il dit: "Je suis bien loin assurément de justifier en tout la tragédie d'Hamlet; c'est une pièce grossière et barbare qui ne serait pas supportée par la vile populace de France et d'Italie. Hamlet y devient fou au second acte, et sa maîtresse devient folle au troisième; le prince tue le père de sa maîtresse croyant tuer un rat, et l'héroïne se jette dans la rivière. On fait la fosse sur le théâtre; des fossoyeurs disent des quolibets dignes d'eux en tenant dans leurs mains des têtes de morts; le prince Hamlet répond à leur grossièretés abominables par des folies non moins dégoûtantes;...Hamlet, sa mère et son beau-père boivent ensemble sur le théâtre; on chante à table; on s'y querelle; on se bat; on se tue; on croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre. Mais parmi ces absurdités grossières qui rendent encore aujourd'hui le théâtre anglais si

(1) Jules César, Acte III, Scène 2

(2) La Mort de César, Acte III, Scène 7

(3) Braunschvig, M., Notre Lit. Etudiée dans les Textes, vol. II, p. 207

absurde et si barbare, on trouve dans Hamlet, par une bizarrerie encore plus grande, des traits sublimes dignes des plus grands génies. Il semble que la nature se soit plu à rassembler dans la tête de Shakespeare ce qu'on peut imaginer de plus fort et de plus grand avec ce que la grossièreté sans esprit peut avoir de plus bas et de plus détestable."

En 1749, quand ceci est écrit, on ne peut dire que Voltaire puisse s'inquiéter de la rivalité de Shakespeare. Ce qui est sûr c'est que Voltaire, admirable représentant du goût de son temps, étroitement lié par les dogmes classiques à l'égard desquels il ne fait preuve d'aucune audace, foncièrement hostile au mélange des genres, convaincu des avantages des unités, pénétré du rôle moral que doit s'assigner l'auteur tragique, s'il a pu paraître transporté par quelques belles inventions de Shakespeare, dès le début s'est détourné avec horreur de certains des aspects de ce théâtre.

3. L'Abbé Le Blanc- Traduction De La Place

Premières Imitations de Shakespeare- Garrick En

France

L'abbé Le Blanc, dans ses Lettres sur les Anglais (1745), montre le même état d'esprit. Celui-ci voit, mieux que les autres, que "le style est la partie où Shakespeare excelle. Il peint tout ce qu'il exprime, il anime tout ce qu'il dit. Il parle pour ainsi dire une langue qui lui est propre, et c'est ce qui le rend si difficile à traduire." (1) Mais ceci reconnu, les conclusions de Le Blanc sont celles de tout le monde: "quel dommage qu'un homme qui a si bien connu la nature ait employé un si grand talent à exprimer ce qu'elle a de plus bas." (2)

En 1745 La Place fit paraître deux volumes de Théâtre anglais, consacrés à Shakespeare. Elevé dans un collège anglais du continent, connaissant parfaitement la langue, il était qualifié pour goûter cet auteur et le rendre en français. Pour rendre la tâche plus aisée à ses lecteurs, et pour satisfaire son propre goût, La Place, sauf dans Richard III, traduit presque en entier, analysant seulement ce qui ne tendait pas directement à l'action et à l'intérêt, et traduisant complètement les seules scènes, les seules

(1) Baldensperger, F., Etudes d'Histoire Lit., Vol. II, p.165

(2) Cité par Ascoli, Le Théâtre Romantique, p.16

Situations susceptibles d'une traduction tolérable. C'est ainsi que scène à scène, il analysait et traduisait dans des proportions variées Othello, Henry IV, Hamlet et Macbeth. Le succès fut tel que La Place donna deux volumes supplémentaires. Il fit connaître deux aspects nouveaux de ce théâtre, des comédies plus ou moins fantaisistes: Cymbeline, Les Commères de Windsor, et des pièces sur l'histoire ancienne: Jules César et Antoine et Cléopâtre. (1)

La meilleure preuve de l'efficacité des efforts de La Place, c'est que plusieurs gens d'esprit en France, frappés par les tragédies historiques de Shakespeare, songent à naturaliser ce genre en France. Le Président Hénault, en 1747, publie sous le titre: Nouveau Théâtre Français, une pièce, François II roi de France, en cinq actes; et il reconnaît que le théâtre de Shakespeare lui a donné l'idée de cet ouvrage. Deux ans après le marquis d'Argenson, sans la faire imprimer, écrivait une pièce pour satisfaire ses rancunes contre les ministres qui s'étaient privés de son concours, et l'intitulait: Une prison de Prince Charles-Edmond-Stuart, tragédie anglaise à l'imitation de Shakespeare en prose et en cinq actes. (2)

Ni l'une ni l'autre de ces pièces n'est un chef-d'oeuvre. Elles permettent pourtant de mesurer les progrès faits en France au milieu du XVIIIe siècle par la connaissance de Shakespeare, de dégager ce qui dans son oeuvre, à côté des actions sanglantes et des grossièretés toujours honnies, paraissait vraiment original et susceptible de renouveler la scène française: le drame historique. Et c'est bien par là que s'essayera d'abord le drame romantique avec Vitet, Roederer, Gain-Montaigne, Mérimée et Victor Hugo.

Sur ces entrefaits, Shakespeare bénéficia en France d'une nouvelle et décisive influence auprès du public lettré. Il s'agit des voyages en France de l'acteur anglais Garrick, qui en Angleterre s'était fait une spécialité d'interpréter les principaux rôles de Shakespeare. Il avait remis à la scène ce théâtre un peu négligé en Angleterre, en le modifiant d'ailleurs selon les exigences de son propre goût. Le goût de Garrick, formé à l'école du classicisme, l'avait amené justement à retrancher des oeuvres qu'il interprétait, même en Angleterre, ce qui en devait choquer surtout des spectateurs français. Il vint donc en France. Il ne donna pas de représentation publique. Il fréquenta acteurs et hommes de lettres, et joua pour eux quelques scènes de son répertoire. L'action de Garrick fut intense dans les salons de Paris. (3)

(1) Ascoli, G., Le Théâtre Romantique, p.17

(2) Baldensperger, F., Etudes d'Hist. Lit., Vol. II, p.169

(3) Ascoli, G., Ouvrage cité, p.19

4. Les Journalistes Et Voltaire- Ducis-
Traduction De Letourneur- Voltaire Et l'Académie

Certains périodiques faisaient occasionnellement quelque propagande en faveur de Shakespeare. Le Journal Stranger consacra trois articles, de Juillet 1754 à Décembre 1755, au théâtre de Shakespeare. Le Journal encyclopédique de Bouillon, à son tour donnait trois articles en 1760, articles traduits de l'anglais dont l'un était un parallèle entre Corneille et Shakespeare en faveur du dernier: "Shakespeare était incontestablement un grand génie poétique et Corneille un excellent poète dramatique." (1)

Tout cela fait tressaillir Voltaire. Il s'insurgea et un véhément Appel à toutes les nations de l'Europe sonna le ralliement contre Shakespeare et Otway "en faveur du bon sens et du goût" (1761). A cet Appel, Mrs. Montague répondra vivement. Mais déjà Fréron, non par amour pour Shakespeare, peut-être, mais par haine contre Voltaire, traduit dans son Année Littéraire un article qui avait paru dans l'Evening Post: Parallèle de Shakespeare et des poètes dramatiques grecs et français avec quelques remarques sur les jugements faux portés par M. de Voltaire. A ce passage: "Eh! que sont la plupart des tragédies si vantées (de Corneille) que des dialogues romanesques, des soliloques ennuyeux, des sentiments outrés qui, revêtus de la rime, sentent furieusement le gothique?"- Fréron met en note: "C'est un anglais qui parle." (2)

D'ailleurs on fait plus et mieux que de défendre Shakespeare; on s'inspire de lui. Ducis en présente des adaptations. Shakespeare l'enchantait, le vrai Shakespeare, et tout Shakespeare. Mais il n'a pas pu rendre les impressions de son âme, les conceptions de son esprit, emprisonné qu'il était dans le respect des convenances, des règles et du style. Il a retailé dans les drames de Shakespeare des tragédies à la française, sentencieuses, sentimentales, avec tous les agréments traditionnels, billets travestis, méprises, conspirations, songes, confidentes. Ophélie est une princesse de tragédie, fille de Claudius, afin que l'amour et la nature déchirent le coeur du sensible Hamlet. Un banal édit forme un obstacle pour séparer les deux amants, avant les révélations du spectre. Plus

(1) Baldensperger, F., Etudes d'Hist. Lit. Vol. II, p. 171

(2) Van Tieghem, L'Année Littéraire, p. 72

de comédiens, plus de pantomime: presque plus de monologues. Plus de fossoyeurs ni de crânes. Othello s'expédie en vingt-quatre heures. Othello et Hédelmone (nom plus classique sans doute que Desdémone) ne sont pas mariés. Un amoureux qui a en effet des entretiens secrets avec Hédelmone donne de la jalousie à Othello: l'action est réduite à une longue rivalité d'amour. Iago a disparu de la pièce de Ducis. Le teint d'Othello est éclairci. Plus de mouchoir, mais un billet. Un noble poignard remplace le trivial oreiller. (1)

Pour le style de Ducis, en voici le son:

C'est un de ces mortels qui, dans l'obscurité,
Par de mâles travaux domptent l'adversité,
Qui, près de leurs enfants, de leurs chastes compagnes,
Coulent des jours heureux au sein de ces montagnes. (2)

La comte de Catuelan, Fontaine-Malherbe et Letourneur décident à traduire complètement et exactement l'oeuvre de Shakespeare. Ils commencent à publier ce Théâtre complet en 1776. Il paraîtra 20 volumes jusqu'en 1782. Letourneur avait la plus grosse part dans les deux premiers volumes et à partir du troisième il sera seul. Le premier volume s'ouvrait par un long récit des fêtes récemment données à Stratford sur Avon en l'honneur du jubilé de Shakespeare, par des extraits de toutes les préfaces louangeuses qu'on avait faites pour les diverses éditions de ses oeuvres. Ensuite venait une Épître dédicatoire agréée par le roi de France, où on trouvait une nette affirmation de la grandeur de ce dramaturge étranger, une justification philosophique et morale de l'habitude qu'il avait de mêler aux actions des grands la vie des petits, enfin contre les indignations prétendument patriotiques (où Voltaire pouvait reconnaître les siennes) d'assez nobles appels. (3)

Le dernier pas est fait: l'invasion est définitive et triomphante. Voltaire, qui le premier a loué Shakespeare en France, se désole et proclame ses regrets:

"Gilles, dans une foire de province, s'exprimerait avec plus de décence et de noblesse que le prince Hamlet." (4)

Shakespeare est "un monstre," Letourneur "ce misérable.

(1) Lanson, G., Histoire de la Littérature Française, p. 842

(2) Macbeth, acte I, scène 1.

(3) Ascoli, G., Le Théâtre Romantique, p. 21

(4) Cité par Finch & Peers, The Origins of French Romanticism, p. 71

Et Voltaire ajoute plus loin : "Et pour comble de calamité et d'horreur, c'est moi qui autrefois parlai le premier de ce Shakespeare, c'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier." (1) Voltaire déclarait ceci dans sa fameuse Lettre à l'Académie en 1776 que l'Académie fit sienne puisqu'elle en ordonna la lecture en séance publique le 25 Août 1776.

En réplique, on réédite en 1777 l'essai de Mrs. Montague, et la même année on voit paraître un Discours sur Shakespeare et M. de Voltaire, de Baretti, des Observations à MM. de l'Académie française au sujet d'une lettre de M. de Voltaire, par Rutledge. L'Année Littéraire prend nettement parti pour Shakespeare. Elle prend avec beaucoup d'énergie, de mordant et d'esprit la défense de Shakespeare et de ses derniers traducteurs contre Voltaire, qui a tant emprunté à Shakespeare et qui le diffame, qui a osé travestir malhonnêtement certains passages et faire lire par d'Alembert, dans l'Académie française, un choix de grossièretés recueillies avec soin dans cette oeuvre immense, et qui ~~en~~ veut surtout ~~aux~~ traducteurs de ne pas l'avoir cité dans leurs préfaces. (2)

La bataille est générale entre les classiques impénitents et ceux qui, derrière Diderot et Marmontel, trouvent en Shakespeare l'auxiliaire puissant qui les aidera à rénover le théâtre.

(1) Cité par Finch & Peers dans "The Origins of French Romanticism," p.71

(2) Van Tieghem, L'Année Littéraire, pp. 72-73

CHAPITRE V

LE RÔLE DES ÉVÉNEMENTS POLITIQUES DE 1789 À 1815

DANS L'HISTOIRE DE L'INFLUENCE DE

SHAKESPEARE EN FRANCE

1. Les Émigrés

L'émigration où les événements politiques contraignirent une partie importante- et des plus cultivées- de la société française, a naturellement agit sur les goûts et les préférences de ces exilés. Sans doute, dans bien des cas, et dans bien des pays, constituèrent-ils des groupes formés, assez peu perméables à la vie des peuples auxquels ils semblaient mêlés; les connaissant et les comprenant assez mal. Pourtant un certain nombre de ces émigrés, moins doués par la fortune, mais souvent à l'esprit plus développé, furent contraints par les nécessités mêmes de leur situation matérielle, à entrer en plus étroites relations avec les étrangers dont ils avaient besoin pour vivre.

Mr. Baldensperger cite un texte du réfugié breton La Tournaye. Ce français d'abord éprouvé du dégoût devant le mélange de bouffonnerie et de cruauté que lui présente le théâtre de Shakespeare; il s'offusque de la marche irrégulière de ces pièces; il reprend les critiques de Voltaire. Mais il ajoute:

"Au surplus, je me joins aux Anglais dans le juste tribut d'admiration qu'ils rendent à Shakespeare; j'ai lu plusieurs fois tous ses ouvrages; dans le commencement, l'habitude de la régularité de nos grands auteurs ne me permettait pas de voir avec patience, dans la même pièce, l'héroïne naître en Sicile, être transportée à la nourrice et faire naufrage sur les côtes de Bohême, à deux cents lieus de la mer, y être élevée par un berger, y épouser le fils du roi et retourner en Sicile; d'entendre

dans la même tragédie les plaisanteries grossières d'un savetier et le noble discours de Marc-Aurèle au peuple romain; peu à peu l'on se fait à tout cela, et l'on oublie les fautes pour ne plus voir que les beautés; on ne regarde plus ces pièces comme des tragédies ou des comédies, suivant le sens que nous y donnons, mais comme une espèce d'histoire mise en dialogue, et l'on est bien aise de voir l'effet que produit le même événement sur les différentes classes d'hommes, depuis le monarque jusqu'au dernier de ses sujets." (1)

Non seulement les émigrés s'habituent peu à peu à des spectacles qui leur devenaient familiers, mais quand ils voulaient eux-mêmes composer quelque drame sur la vie ou la mort de Louis XVI, sur les grandeurs et les misères de l'émigration, force leur était de renoncer aux anciennes unités de temps et de lieu, et de composer des drames plus libres, comme l'avait été le François II du Président Hénault.

Un émigré, Peltier, dans le journal qu'il fait paraître en exil, l'Ambigu, ose écrire en 1806, de Shakespeare:

"Avec cette absence de goût, cette indépendance des règles, ce mélange des tons et des genres qui passe pour incohérent, il produit des effets qu'on n'a jamais obtenus des règles les plus respectables ni du goût le plus éclairé.... En voyant ce gigantesque génie, fidèle oracle de la véritable nature, bouleverser sans la connaître toute cette nature de convention, on croit voir l'ouragan des Alpes renverser les faibles barrières, les vaines démarcations et les petits établissements des hommes." (2)

C'est ainsi que se prépare, dans les rangs légitimistes, toute une clientèle qui restera fidèlement attachée à ses admirations des jours d'exil, et qui formera, d'assez curieuse façon, un parti militant en faveur du romantisme, lors des années de la Restauration.

2. Les Premières Années De La Restauration (3)

Il n'en est pas moins vrai qu'à partir de 1814, et surtout de 1815, le gouvernement au pouvoir, où

(1) Mouvement des Idées dans l'émigration française, I, 178

(2) Baldešperger, livre cité, page 206

(3) Ascoli, Le Théâtre Romantique, pp. 41-42

l'émigration triomphait, devait être favorable à la rénovation littéraire. L'un des événements qui marquèrent, alors, le progrès des idées, et le favorisèrent, fut l'apparition en français d'un livre dont Mme. de Staël et Benjamin Constant avaient fait connaître les idées: Le Cours de littérature dramatique de Schlegel. La traduction parut à Paris et Genève en 1814.

Ce livre n'est pas, somme on pouvait penser, une apologie du théâtre allemand. Schlegel accorde à ses compatriotes une faible place dans la création de la dramaturgie romantique. Il lui fait grande surtout la part de Shakespeare et celle de Calderon. Dans Shakespeare, le grand maître de l'école romantique, il note son bon ton, sa grossièreté plus saine que certaines pruderies, sa connaissance exacte du cœur humain et sa capacité de donner à toute création un caractère individuel et présent.

Schlegel présente le mélange des genres comme un élément essentiel du romantisme et comme une de ses principales beautés, le désordre même du génie romantique étant ce qui lui permet de se tenir plus près du secret de la nature. Le drame nouveau sera donc constitué par le mélange des genres, ou pour mieux dire, par la confusion des genres, et de tous les genres:

"Les changements de temps et de lieu dans un drame, le contraste de la plaisanterie et du sérieux...., le mélange du genre dramatique et du genre lyrique... tous ces traits caractérisent le drame romantique." (1)

Enfin Schlegel donnait déjà la formule de ce culte de Shakespeare qui consiste à glorifier mêmes les défauts du poète:

"Ce sont des défauts sublimes qui naissent de la plénitude d'une force gigantesque. Ce titan de la tragédie attaque le ciel et menace de déraciner le monde. Il est plus terrible qu'Eschyle; nos cheveux se hérissent et notre sang se glace en l'écoutant, et néanmoins il possède le charme séducteur d'un poète aimable... Il réunit ce qu'il y a de plus profond et de plus élevé dans l'existence; les qualités les plus étrangères, et en apparence les plus opposées, semblent liées l'une à l'autre lorsqu'il les possède. Le monde naturel et le monde surnaturel lui ont confié tous leurs trésors; c'est un demi-dieu par la force, un prophète par la divination, un génie tutélaire qui plane sur l'humanité et s'abaisse cependant jusqu'à elle avec la grâce naïve et l'ingénuité de l'enfance." (2)

(1) Cité par L. Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française, Vol. VII, p. 363

(2) *ibid.*, pp. 363-364

A peine est-ce si Victor Hugo pourra s'exprimer avec plus d'emphase et pousser plus loin l'adoration béate dans William Shakespeare.

Cependant durant la Restauration, le nom de Shakespeare prendra pour d'autres raisons la valeur d'un mot d'ordre, d'une devise et presque d'un programme. "La tragédie historique et libre n'est pas à coup sûr le romantisme tout entier," écrit le Globe du 24 Mars 1825, "mais elle en est l'une des branches les plus importantes, celle peut-être vers laquelle la direction actuelle des esprits nous pousse le plus irrésistiblement." (1) Et comme la tradition Shakespearienne fournit le plus d'arguments et d'exemples à l'appui de cette nouveauté dont il semble bien que l'heure enfin ait sonné, il n'est pas surprenant que Shakespeare devienne, chemin faisant, le patron par excellence du romantisme au théâtre. (1)

(1) Baldensperger, F., Etudes d'Histoire Littéraire,
Vol. II, p. 195

CHAPITRE VI

1821-1822: DEUX GRANDS ÉVÉNEMENTS DANS L'HISTOIRE
DE SHAKESPEARE ET LA NOUVELLE DRAMATURGIE

1. La Traduction De Shakespeare Par Guizot (1)

Le premier de ces événements est la publication à Paris d'une Collection des chefs-d'oeuvres des théâtres étrangers, et qui s'ouvrait par les Oeuvres complètes de Shakespeare, en treize volumes, publiées par deux hommes spécialisés dans l'étude des choses anglaises; François Guizot, déjà engagé dans les grandes études historiques qu'il allait consacrer aux révolutions d'Angleterre, et Amedée Pichot, déjà connu pour avoir traduit Byron.

Modestement, les nouveaux traducteurs prétendaient ne donner qu'une révision de la traduction de Letourneur. En réalité ils avaient ajouté tout ce que Letourneur avait volontairement omis dans ses traductions. Ils avaient revu de près, pour lui donner plus d'exactitude, l'ensemble du texte, adoucissant encore les grossières obscénités, mais du moins rétablissant le texte anglais en note, permettant ainsi au lecteur de se faire une idée à peu près exacte de l'oeuvre de Shakespeare.

Cette traduction commença à paraître en 1821. Elle donnait en Préface, une vie de Shakespeare par Guizot, qui est fort importante, car elle marque

(1) Ascoli, G., Le Théâtre Romantique, pp.47-50

nettement et le chemin parcouru depuis que Shakespeare avait été révélé aux Français et ce que le renouvellement du théâtre pouvait attendre de lui.

"Maintenant, disait Guizot, ce n'est plus de la gloire, ni du génie de Shakespeare qu'il s'agit. Personne ne les conteste; une plus grande question s'est élevée: on se demande si le système dramatique de Shakespeare ne vaut pas mieux que celui de Voltaire."

Guizot montre qu'on a tort de redouter en Shakespeare le représentant d'un art sans règles. Le système dont Shakespeare a tracé les contours n'est pas une liberté sans frein. Shakespeare a eu son art, Guizot indique que, tout en méprisant les fameuses unités, dont les Français font si grand cas, Shakespeare, mieux que certains auteurs français, a gardé le respect de la vraie unité, l'unité d'impression, et en prenant des exemples d'Athalie et d'Andromaque, Guizot montre que les fameuses unités ne sont pas une si sûre garantie que la vraie, fondamentale et nécessaire unité, l'unité d'impression:

"L'unité d'impression, ce premier secret de l'art dramatique, a été l'âme des grandes conceptions de Shakespeare et l'objet de son travail assidu, comme elle est le but de toutes les règles inventées par tous les systèmes. Les partisans exclusifs du système classique ont cru qu'on n'y pouvait arriver qu'à la faveur de ce qu'on appelle les trois unités. Shakespeare y est parvenu par d'autres moyens."....."que nous importe le temps qui s'écoule entre les actions dont Macbeth remplit sa carrière de crime?...Aucune de ces actions ne s'est terminée sans rendre nécessaire l'action qui la suit; elles s'annoncent et s'attirent l'une l'autre, forçant aussi l'imagination de marcher en avant, pleine de trouble et d'attente. Macbeth, qui après avoir tué Duncan, est poussé, par la terreur même de son forfait à tuer les chambellans à qui il veut l'attribuer, ne nous permet pas de douter de la facilité avec laquelle il commettra les forfaits nouveaux dont il aura besoin. Les sorcières, qui dès l'entrée de la scène se sont emparées de la destinée, ne nous laissent point espérer qu'elles accordent quelque relâche à l'ambition et et aux nécessités du crime. Ainsi tous les fils de l'action sont d'abord exposés à nos yeux; nous suivons, nous prévenons le cours des événements; aucune hâte ne nous

coûte pour arriver à ce que notre imagination dévore d'avance; les intervalles s'évanouissent avec la succession des idées qui les devaient remplir....Qu'est-ce pour notre esprit que l'enchaînement des heures auprès de cet enchaînement des idées? et quel poète soumis à l'unité de temps la croirait suffisante pour établir, entre les différentes parties de son oeuvre, ce lien puissant qui ne peut résulter que de l'unité d'impression? " (1)

D'autre part Guizot nous montre que là où, au nom de la séparation des genres, on condamne chez Shakespeare le mélange du burlesque et du sérieux, du familier et du tragique, si l'on y regarde bien, on y trouve un art remarquable pour renforcer l'unité d'impression:

"C'est un spectacle plein d'émotion que celui de Lady Macduff tendrement amusée des saillies de l'esprit naissant de son fils, tandis qu'à sa porte arrivent les assassins qui vont massacrer et ce fils et les autres, et ensuite elle-même. Oui, pourrait-on, sans de telles circonstances, prendre intérêt à cette scène d'enfantillage maternel? Mais, sans la scène, haïrait-on Macbeth autant qu'on le doit pour ce nouveau crime? Dans Hamlet, non seulement la scène des fossoyeurs, par les genres de méditations qu'elle inspire, se lie à l'idée générale de la pièce, mais, et nous le savons, c'est la fosse d'Ophélie qu'ils creusent en la présence d'Hamlet; c'est à Ophélie que se rapporteront, quand il en sera instruit, toutes les impressions qu'ont fait naître dans l'âme la vue de ces ossements hideux et méprisés, et l'indifférence attachée aux restes matériels de ce qui fut si beau ou puissant, honoré ou chéri. Aucun détail de ces tristes préparatifs n'est perdu pour le sentiment qu'ils incitent; l'insensible grossièreté des hommes voués aux habitudes d'un pareil métier, leurs chansons; leurs quolibets, tout porte coup; et les formes, les moyens du comique rentrent ainsi dans l'effort dans la tragédie, dont les impressions ne sont jamais plus vives que lorsqu'on les voit près de tomber sur l'homme déjà frappé à son insu et se jouant en présence du malheur qu'il ignore." (2)

(1) Cité par Vial & Denise, Idées et Doctrines Littéraires du XIXe siècle, pp.170-171

(2) Cité par Ascoli, Le Théâtre Romantique, p.50

La conclusion de Guizot était modérée, et d'autant plus forte. Ne faisons pas des pièces dans le goût de Shakespeare parce qu'elles ont été faites pour le goût de son temps; mais faisons-les comme Shakespeare les ferait s'il devait travailler aujourd'hui, pour le goût de notre temps. Shakespeare doit servir d'exemple et non de modèle. Voilà ce qu'offrait cette Préface à la méditation des lettrés, et beaucoup de ses idées allaient être longuement retournées et mûries dans leurs esprits. Stendhal et Hugo, en particulier, s'en pénétreront.

2. Les Représentations Anglaises En 1822

En 1818 et 1819, tout aussi bien qu'en 1814 et 1816, c'eût été un crime de "lèse patriotisme" que de reconnaître le moindre talent à un ennemi de la France. Aussi la question littéraire se doublait alors d'une querelle politique: que Shakespeare n'était pas seulement le représentant d'un théâtre différent de celui de la France, mais pour les libéraux (bonapartistes et les représentants de la tradition révolutionnaire) un étranger, un anglais revenu avec les émigrés et soutenu par eux comme un allié, tandis que l'école classique représentait l'école nationale.

Voici ce que M. Moraud nous dit des représentations anglaises à Paris en 1822:

"L'accueil reçu par les acteurs anglais de la troupe Penley en 1822, ne surprend pas, lorsqu'on connaît l'état d'esprit qui régnait alors à Paris. Cet accueil n'est pas un accident ou un fait isolé; il ne constitue qu'un simple épisode dans la longue série de malentendus qui ont présidé à la reprise des relations entre la France et l'Angleterre. En sifflant Shakespeare on sifflait le rival de Racine assurément; peut-être aussi un compétiteur de Jouy, comme le prétendait Stendhal, mais surtout un Anglais, "un aide de camp de Wellington" c'est à dire un compatriote du vieux soldat qui avait fait enlever et restituer aux pays étrangers les objets d'art rassemblés dans nos musées, et jusqu'à la dernière

minute, s'était, croyait-on, opposé à l'évacuation de notre territoire. Le public parisien, ou du moins la partie la plus exaltée et la plus étroitement patriotique de ce public, faisait tout simplement expier aux malheureux acteurs anglais l'hostilité réelle ou supposée de notre voisine à notre égard, et tout ce qui s'était écrit de désobligeant pour la France, en Angleterre, depuis 1814." (1)

"Depuis le premier vers d'Othello jusqu'au dernier mot de la comédie, disait le Moniteur du 2 août 1822, les acteurs n'ont pu se faire entendre qu'au milieu des sifflements et quolibets et des éclats de rire.... Une partie du public ne voulait rien juger, puisqu'elle n'a rien voulu entendre; elle était fort loin d'être la majorité." (2)

Ce fut la première bataille romantique au théâtre. Les acteurs anglais furent contraints de laisser le théâtre de la Porte Saint Martin et de donner leurs représentations dans un théâtre privé de la rue Chantieraine. C'est là qu'on joua Roméo et Juliette, Richard III, Macbeth, Hamlet, etc... Les représentations se poursuivirent en paix jusqu'en octobre 1822. (3)

(1) Moraud, Le Romantisme Français en Angleterre, p.51

(2) Estève, E., Etudes de Littérature Prér romantique, p.189

(3) Stendhal, Racine et Shakespeare, Notice p.8

CHAPITRE VII

LES ANNÉES 1823 - 1825. SHAKESPEARE ET STENDHAL (1)

Les années 1823 à 1825 sont très importantes dans l'histoire du romantisme dramatique, car on y voit apparaître les premières œuvres théoriques importantes, et aussi les premières réalisations imposées par l'idéal nouvellement entrevu et fortement influencé par Shakespeare.

Stendhal était plus désigné qu'aucun autre pour ce rôle d'avant coureur. Il avait une forte culture anglaise. Bien qu'il eût dans son enfance et sa première jeunesse participé aux préjugés communs, et qu'il eût connu sous l'empire un chauvinisme littéraire assez jaloux, scandalisé qu'on osât mettre en balance les littératures étrangères avec celle de la France, il avait appris l'anglais, et bien vite lu Shakespeare, qu'il semble avoir découvert entre 1802 et 1804. Aussitôt il avait été conquis par lui, et l'intérêt de ses drames vivants, encore qu'à cette époque il ne crût pas possible de le préférer à Corneille.

Parmi les mille projets qu'il avait en tête, figuraient des adaptations d'Hamlet, d'Othello et de Roméo et Juliette. Il conçut aussi des drames d'histoire moderne: La descente de quiberon, l'Avènement de Bonaparte: "plans à la Shakespeare," comme il dit dans ses notes, drames historiques où il n'eût respecté ni l'unité de temps, ni celle de lieu. (2)

(1) Stendhal, Racine et Shakespeare, Notice

(2) Ascoli, G., Le Théâtre Romantique, p.65

Plus Stendhal avança en âge, plus le goût s'accroît, et à l'heure où chez ses contemporains libéraux, après les défaites, la chute de l'Empire, le nationalisme littéraire s'exasperait, il s'anglicisait chaque jour davantage.

En 1816, il se mit à lire l'Edinburgh Review. Il sent s'accroître son amour pour Shakespeare. C'est son "Dieu;" et maintenant, il le veut "tout pur." Il est allé à Londres, pendant l'automne 1821, il y a vu Othello joué par Kean, et Richard III; l'émotion n'a pas été moins grande qu'il l'attendait.

On devine donc sa joie, d'abord, sa fureur ensuite, quand en 1822 il sut qu'on allait avoir des représentations anglaises à Paris, et quand il vit comment elles tournaient.

Dans une revue anglaise, qui paraît à Paris depuis janvier 1822, Paris Monthly Review of British and Continental Literature, qui avait été fortement scandalisée par l'accueil fait aux comédiens anglais, Stendhal publie, en octobre 1822, un article intitulé: Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public de 1822, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ? On devine sa conclusion. En mars 1823 paraît une petite brochure intitulée: Racine et Shakespeare.

Pendant que ses amis défendaient dans le Globe des idées voisines des siennes, Stendhal s'est mis à composer un second pamphlet, contre Auger et l'Académie. La plaquette paraît en mars 1825, sous le titre: Racine et Shakespeare No.II.

Voici les idées essentielles de Stendhal sur les drame romantique telles qu'elles apparaissent dans son Racine et Shakespeare:

Stendhal trouve que l'art dramatique de Shakespeare est supérieur à celui de Racine:

"Toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant les deux unités de lieu et de temps, on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du XIXe siècle, pièces qui les

fassent pleurer et frémir, ou, en d'autres termes, qui leur donnent des plaisirs "dramatiques."...

"Je dis que l'observation des deux unités de lieu et de temps est une habitude française, habitude profondément enracinée....mais je dis que ces unités ne sont nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique."

"Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite.....Il est impossible que vous ne conveniez pas que les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre, et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage de l'art, et non pas à un fait vrai..... Il me semble que ces moments d'illusion parfaite sont plus fréquents qu'on le croit en général...Mais ces moments durent infiniment peu; par exemple une demie-seconde, ou un quart de seconde..."

"Ces instants charmants ne se rencontrent ni au moment d'un changement de scène ni au moment où le poète fait sauter douze ou quinze jours au spectateur, ni au moment où le poète est obligé de placer un long récit dans la bouche d'un de ses personnages, uniquement pour informer le spectateur d'un fait antérieur, et dont la connaissance lui est nécessaire, ni au moment où arrivent trois ou quatre vers admirables, et remarquables comme vers."

"Ces instants délicieux et si rares d'illusion parfaite ne peuvent se rencontrer que dans la chaleur d'une scène animée, lorsque les répliques des acteurs se pressent....."

"Je dis que ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine."

"Tout le plaisir que l'on trouve en spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur." (1)

(1) Stendhal, Racine et Shakespeare, Chapitre I

Après avoir montré la supériorité dramatique de Shakespeare sur Racine, Stendhal résume ses théories dramatiques à lui en sept points que voici:

1- Jamais de combats sur la scène, jamais d'exécution; ces choses sont épiques et non dramatiques. Au XIXe siècle, le cœur du spectateur répugne à l'horrible, et lorsque dans Shakespeare on voit un bourreau s'avancer pour brûler les yeux à de petits enfants, au lieu de frémir, on se moque des manches à balai peints en rouge par le bout, qui jouent le rôle de barres de fer rougies.

2- Plus les pensées et les incidents sont romantiques, plus il faut respecter la langue, qui est une chose de convention.

3- L'intérêt passionné avec lequel on suit les émotions d'un personnage constitue la tragédie; la simple curiosité qui nous laisse toute notre attention pour cent détails divers, la comédie. L'intérêt que nous inspire Julie d'Étanges est tragique. Le Coriolan de Shakespeare est de la comédie....Le mélange de ces deux intérêts me semble fort difficile.

4- A moins qu'il ne soit question de peindre les changements successifs que le temps apporte dans le caractère d'un homme, peut-être trouvera-t-on qu'il ne faut pas, pour plaire en 1825, qu'une tragédie dure plusieurs années.

5- C'est l'art qu'il faut dérober à Shakespeare.....Pour faire des drames romantiques (adaptés aux besoins de l'époque), il faut donc s'écarter de la manière shakespearienne.

6- Après avoir pris l'art dans Shakespeare, c'est à Grégoire de Tours, à Froissart, à Tite-Live, à la Bible, aux modernes Hellènes que nous devons demander des sujets de tragédie.

7- La pensée et le sentiment doivent avant tout être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du poème lyrique. "The table is full," s'écrie Macbeth frissonnant de terreur quand il voit l'ombre de Banquo, qu'il vient de faire assassiner il y a une heure, prendre à la table royale la place qui est réservée à lui le roi Macbeth. Quel vers, quel rythme peut ajouter à la beauté d'un tel mot. (1)

(1) Stendhal, Racine et Shakespeare, 2e partie, Lattre VII

En parlant du développement des passions chez Racine et Shakespeare, Stendhal dit:

"La tragédie racinienne ne peut jamais prendre que les trente-six dernières heures d'une action; donc jamais de développement de passions."

"Il est intéressant, il est beau de voir Othello, si amoureux au premier acte, tuer sa femme au cinquième. Si ce changement a lieu en trente-six heures, il est absurde, et je méprise Othello."

"Macbeth, honnête homme au premier acte, séduit par sa femme, assassine son bienfaiteur et son roi, et devient un monstre sanguinaire. Ou je me trompe fort; ou ces changements de passions dans le cœur humain sont ce que la poésie peut offrir de plus magnifique aux yeux des hommes qu'elle touche et instruit à la fois." (1)

Stendhal définit la tragédie romantique comme suit:

"Qu'est-ce que la tragédie romantique ? Je réponds hardiment: c'est la tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers." (2)

(1) Stendhal, Racine et Shakespeare, Chapitre III
(2) *ibid.* 2e partie, Lettre II

CHAPITRE VIII

LES REPRESENTATIONS ANGLAISES DE 1827

Nous nous rappelons encore de la malheureuse tentative de 1822; comment à cette date, en faisant appel à des sentiments qui ont toujours une grande action sur les esprits, l'opposition libérale, dans une intention politique, avait fait échouer les représentations anglaises données alors à Paris; comment après ce premier échec les représentations s'étaient poursuivies à bureaux fermés, agissant sur un public restreint de lettrés, mais sans effet sur le grand public. Le seul résultat important avait été la publication du Racine et Shakespeare de Stendhal.

Depuis, on avait vu paraître quelques traductions, froides et mortes, dans des livres; les pièces ne prennent vraiment leur aspect de la vie qu'au théâtre. Seuls continuaient à pouvoir parler de Shakespeare en connaissance de cause ceux qui avaient voyagé en Angleterre et revenaient enthousiastes de ce qu'ils avaient vu:— Amédée Pichot, le traducteur de Byron et collaborateur de Guizot dans la traduction de Shakespeare de 1821, Eugène Delacroix, Custine.

Dependant en 1826, l'acteur anglais Cooke vint à la Porte St. Martin sous les auspices du directeur Merle, celui qui avait pris l'initiative des représentations de 1822, et y mimait les principales scènes d'Hamlet avec grand succès. (1)

C'est à l'Odéon que la première représentation eut lieu le 6 septembre 1827. L'état d'esprit était bien changé depuis 1822. De plus, cette fois, le régisseur Abbot prononça un discours très adroit, manifestant non un désir de conquête, mais une inquiétude qui ne pouvait que flatter le public. Il présentait des spectacles d'une technique bien différente de celle qu'on approuvait généralement en France; il comptait sur la courtoise hospitalité des Français, et sur leur jugement éclairé. Il rappelait d'ailleurs le récent succès de Mlle. George à Londres. (2)

Les novateurs furent surpris eux-mêmes et enchantés de la bonne volonté du public. A la vérité les deux premières représentations n'avaient pas été sans flottement. La troupe réunie n'était que de second ordre, et de temps en temps seulement quelques premiers rôles devaient venir la relever. Il y avait eu de plus, à ces représentations, quelques difficultés de mise en scène, dues à la figuration plus abondante et aux changements de décors auxquels on n'était point habitué dans les coulisses parisiennes.

En général le public se contente de témoigner son étonnement par un murmure poli, saisissant au contraire chaque occasion d'applaudir avec transport.

Donc, en dépit des indécisions et de quelques résistances, on pouvait considérer la bataille comme gagnée. Ce triomphe du théâtre anglais est surtout le triomphe de Shakespeare. On joue bien quelques pièces modernes, mais le gros succès va aux sept pièces de Shakespeare: Hamlet; Roméo et Juliette, Othello, Macbeth, le roi Lear, Richard III; une comédie: le Marchand de Venise. (3)

(1) Borgerhoff, Le Théâtre Anglais à Paris sous la Restauration, p. 34

(2) *ibid.*, pp. 72-73

(3) *ibid.*, pp. 73-95

Les représentations furent closes au début de janvier 1828, avec un plein succès pour l'actrice principale, Miss Smithson, et pour les premiers rôles de Kemble et Terry.

Une des conséquences les plus immédiates et d'ailleurs les moins importantes de ces représentations anglaises, fut la récrudescence de l'anglomanie. Le succès des acteurs avait attiré à Paris nombre de professeurs et de conférenciers exécutés d'Outre-Manche qui, tout en cherchant leur profit, aidèrent puissamment à la diffusion de leur idiom. (1)

Quoique nous ne possédions pas de témoignages immédiats d'acteurs français, nous savons par les journaux qu'ils assistèrent en grand nombre aux représentations anglaises et ne tardèrent pas à mettre à profit les leçons apprises de leurs collègues étrangers. (2)

L'effet fut considérable sur les spectateurs, spécialement sur les hommes de goût. Berlioz, le célèbre compositeur, qui était violon solo à l'orchestre de l'Odéon, trépanait d'enthousiasme:

"Shakespeare en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya; son éclair en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatique. Je mesurai en même temps l'immense ridicule des idées répandues en France sur Shakespeare par Voltaire et la pitoyable mesquinerie de notre vieille poésie de pédagogues et de frères ignorantins. Je vis, je compris, je sentis, que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher.... Mais la secousse avait été trop forte et je fus longtemps à m'en remettre." (3)

Il faut ajouter aussi que la vive impression produite sur Berlioz par la

(1) Bergerhoff, livre cité, p.164

(2) ibid., p.169

(3) Berlioz, Mémoires, I, 97 et suivantes.

Les représentations furent closes au début de janvier 1828, avec un plein succès pour l'actrice principale, Miss Smithson, et pour les premiers rôles de Kemble et Terry.

Une des conséquences les plus immédiates et d'ailleurs les moins importantes de ces représentations anglaises, fut la récrudescence de l'anglomanie. Le succès des acteurs avait attiré à Paris nombre de professeurs et de conférenciers exégètes d'Outre-Manche qui, tout en cherchant leur profit, aidèrent puissamment à la diffusion de leur idiom. (1)

Quoique nous ne possédions pas de témoignages immédiats d'acteurs français, nous savons par les journaux qu'ils assistèrent en grand nombre aux représentations anglaises et ne tardèrent pas à mettre à profit les leçons apprises de leurs collègues étrangers. (2)

L'effet fut considérable sur les spectateurs, spécialement sur les hommes de goût. Berlioz, le célèbre compositeur, qui était violon solo à l'orchestre de l'Odéon, trépignait d'enthousiasme:

"Shakespeare en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya; son éclair en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatique. Je mesurai en même temps l'immense ridicule des idées répandues en France sur Shakespeare par Voltaireet la pitoyable mesquinerie de notre vieille poétique de pédagogues et de frères ignorantins. Je vis,.....Je compris,.....Je sentis,.....que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher....Mais la secousse avait été trop forte et je fus longtemps à m'en remettre." (3)

Il faut ajouter aussi que la vive impression produite sur Berlioz par la

(1) Bergerhoff, livre cité, p.164
(2) ibid., p.169
(3) Berlioz, Mémoires, I, 97 et suivantes.

principale interprète du dramaturge anglais, Miss Smithson, ne s'arrêta pas là, et cinq ans plus tard il l'épousait.

D'autre part, parmi les peintres, Ingres qui composait son Apothéose d'Homère, se décide, fait inoui encore, à faire figurer Shakespeare dans la foule des grands écrivains qui rendent hommage à l'ancêtre. (1)

Parmi les littérateurs qui fréquentèrent le plus assidûment les soirées anglaises de l'Odéon et de la Salle Favart, il convient de mentionner en premier lieu Charles Nodier, ce Shakespearien de la première heure. Déjà en 1801 il avait publié à Besançon un volume de Pensées de Shakespeare extraites de ses ouvrages. Il n'avait jamais vu Shakespeare sur la scène et la révélation qui lui fut faite en 1827 le remplit de surprise et d'enthousiasme. (2)

Dans les chapitres suivants nous verrons séparément l'influence de ses représentations anglaises de 1827 sur Victor Hugo, Alexandre Dumas père, Vigny et Musset, et la part qu'elles ont eu dans le renversement de l'ancien régime littéraire et dans l'élaboration de l'idéal nouveau.

(1) Bergerhoff, livre cité, p.185

(2) *ibid.*, p. 177-178

"CHAPITRE IX"

"SHAKESPEARE ET VICTOR HUGO"

Nous savons par le Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie que l'impression produite par les représentations anglaises de 1827 sur l'auteur de Cromwell fut particulièrement profonde:

"Ces admirables drames admirablement joués remuèrent profondément M. Victor Hugo qui écrivait dans ce moment la Préface de Cromwell; il l'emplit de son enthousiasme pour ce "dieu du théâtre." (1)

Ces lignes nous laissent apercevoir que c'est surtout sur la Préface de Cromwell, et grâce aux représentations anglaises de septembre 1827, que s'est exercée sur Hugo l'influence de Shakespeare.

(1) Vol. II, p.166

1. Shakespeare Et "Cromwell"

Pour toutes les raisons pour qu'un sujet comme "Cromwell" tantôt Victor Hugo on pourrait citer la suivante.

L'histoire d'Angleterre, depuis longtemps, par tous les événements violents dont elle était faite, semblait plus que toute autre propre aux drames, et sa constitution politique depuis longtemps en faisait un des rares pays modernes, où, comme dans la tragédie antique, le peuple peut être mêlé, à la façon d'un chœur actif, aux événements politiques. On peut aussi ajouter l'influence de Shakespeare, et le souvenir de drames historiques shakespeariens, ce roi Jean que Nodier lui avait lu à Reims en 1825 (Choses Vues) et qui avait été en réalité le premier contact direct de Victor Hugo avec Shakespeare. (1)

Le souvenir de Shakespeare s'évoquait assez souvent dans Cromwell, et notamment dans quelques scènes d'une grandeur symbolique. Les Annales du 21 janvier 1828 écrivaient: "Le commencement du cinquième acte de Cromwell étonne quiconque ne juge pas que d'après soi, sans avoir égard aux crânières, routines, préjugés et politiques de tous les temps. Cette sublime scène ne pouvait être inventée que par une imagination Shakespearienne." (1)

On peut dire que cette scène en question est inspirée du Jules César de Shakespeare, qui d'ailleurs est composée dans un esprit analogue. Ce que Hugo a surtout emprunté à Shakespeare, avec quelques détails pour la conspiration, c'est justement ces virements de l'opinion populaire que le journaliste contemporain tant admirait au cinquième acte: la populace passant de l'amour à la colère, de la passion pour la liberté à l'ardeur de se trouver sous un nouveau maître, bien capable dans Jules César comme dans Cromwell de tuer dans son fanatisme un homme à qui le maître à lui-même pardonné. De plus ces ouvriers qui travaillent au trône de Cromwell après avoir préparé l'échaffaud de Charles II, ne rappellent-ils pas les fossoyeurs

d'Hamlet, creusant une tombe ? Le souvenir obsède si bien Victor Hugo que ses personnages eux-mêmes expriment la comparaison qui se fait dans son esprit :

"A ces heures funèbres,
Si quelqu'un nous eût vus, cachés dans les ténèbres
Bâtir un échafaud aux lueurs de flambeaux,
Comme des fossoyeurs qui creusent des tombeaux. (1)

Hamlet à tout instant d'ailleurs nous est rappelé. L'horreur tragique qui dans tout Cromwell est répandue par l'idée du régicide antérieur, qui occupe les sens et les esprits comme une obsession, nous fait penser à la façon dont le meurtre du père d'Hamlet obsède son fils. Enfin le monologue de Cromwell, en sentinelle, au milieu de la nuit, nous fait songer au monologue d'Hamlet.

En d'autres endroits, c'était à Macbeth qu'il fallait songer. Quand Rocheester, réveillé après avoir dormi sous l'effet du narcotique, se croit en enfer, il rappelle le portier de Macbeth; mais la scène n'a pas la même puissance d'angoisse tragique, car dans Shakespeare elle évoque dans nos esprits le crime qui vient d'être accompli. Plus remarquable est le souvenir rapporté par Cromwell des voix qu'il avait entendues autrefois :

-Soudain ma chair se glace au souffle d'une bouche,
Et j'entends près de moi, dans un trouble mortel
Une voix qui disait: "Honneur au roi Cromwell."
Elle avait à la fois cette voix presque éteinte
L'accent de la menace et l'accent de la plainte.
Dans les ténèbres, pâle et de terreur saisi,
Je me lève, cherchant qui me parlait ainsi.
Je regarde; c'était une tête coupée !
De blafards lueurs dans l'ombre enveloppées,
Livide, elle portait sur son front puissant
Une auréole, oui, de la couleur du sang !
Il s'y mêlait encore un reste de couronne.
Immobile- viellard, regarde: j'en frissonne !
Elle me contemplait avec un ris cruel
Et murmurait tout bas: "Honneur au roi Cromwell !"
Je fais un pas.... Tout fuit, sans laisser de vestige

(1) Acte V, scène 1

Qu' mon coeur, à jamais glacé par ce prodige!
Honneur au roi Cromwell! Manassé, tu comprends?
Qu'en dis-tu? Cette nuit, ces feux dans l'ombre errants,
Une tête hideuse, un lambeau de fantôme,
Dans un rire sanglant promettait un royaume. (1)

Cette scène si exactement adaptée à la destinée de Cromwell, du régicide jusqu'à la toute puissance, est en réalité la contamination de trois scènes de Macbeth: la fameuse scène des sorcières, cette autre scène où le crime accompli, Macbeth est la proie d'une hallucination: "Il m'a semblé entendre une voix crier: Plus de sommeil! Macbeth a tué le sommeil! L'innocent sommeil, le sommeil qui remet en ordre l'écheveau confus des soucis.... Elle criait toujours dans toute la maison: Plus de sommeil! Glamis a tué le sommeil! Ainsi Cawdor ne dormira plus! Macbeth ne dormira plus!" (2) Et enfin la célèbre apparition, au banquet, du spectre de Banquo.

2. Shakespeare Et La "Préface De Cromwell"

Si Cromwell n'avait pas, lui-même et à lui seul, assez de force pour convertir le public au drame nouveau, si, en dehors de quelques audaces voyantes, il restait assez timide dans l'exécution, la Préface qui paraissait en même temps allait aussitôt être jugée comme le manifeste éclatant et sensationnel de la nouvelle école.

Hugo commença cette Préface le 30 septembre 1827, pour justifier en droit le drame tel qu'il l'avait conçu, et mettre décidément sous le patronage de Shakespeare sa pièce et tout le genre dramatique. Selon les principes énoncés plus tôt par Stendhal, Hugo avait pris pour son guide Shakespeare plutôt que Racine, et nous avons vu comment en quelques parties, telle ou telle pièce du dramaturge anglais avaient dirigé son inspiration.

(1) Acte III, scène 7

(2) Acte II, scène 2

Pourtant la pièce était bien moins Shakespearienne que la Préface ne le laissera entendre. C'est qu'entre la composition de la pièce et la composition de la Préface, un événement s'était produit qui eut, comme nous l'avons déjà fait remarquer, une influence considérable sur Hugo: les représentations anglaises de 1827.

Que vient Shakespeare faire dans cette Préface?

Shakespeare est surtout un nom qui illumine la Préface, un prétexte à amplification. Hugo ne donne aucune définition précise de son art, bien qu'il le connaisse et le goûte. Mais sa connaissance est d'ailleurs bien incomplète. Les représentations anglaises, qui l'ont bouleversé, l'ont convaincu comme Dumas, que Shakespeare est le dieu du théâtre. Mais il lui adjoint Corneille, Molière et Beaumarchais. Surtout c'est le poète souverain. Il montre comment Shakespeare, d'une main sûre, a mêlé, dans la juste proportion, le grotesque au sublime, laissant toujours le grotesque à son rang, le second plan. Il cite Roméo, Macbeth, Hamlet, surtout le roi Lear et la scène où "son fou mêle sa voix criarde aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme." Hugo signale aussi qu'on peut lui faire justement quelques reproches, comme on peut faire à la Bible et à Homère; ces grands esprits ont des défauts qui ajoutent à leur sublimité et tiennent à leur génie même. "Il n'est donné à certains génies d'avoir certains défauts;" "on reproche à Shakespeare l'abus de la métaphysique, l'abus de l'esprit, des scènes parasites, des obscénités, l'emploi de friperies mythologiques de mode de son temps, de l'extravagance, de l'obscurité, du mauvais goût, de l'enflure, des aspérités de style. Le chêne, cet arbre géant que nous comparions tout à l'heure à Shakespeare et qui a plus d'une analogie avec lui, le chêne, a le port bizarre, les rameaux noueux, le feuillage sombre, l'écorce âpre et rude, mais il est le chêne."

Au sujet du grotesque Victor Hugo dit, dans sa Préface:

"C'est donc une des suprêmes beautés du drame que le grotesque. Il n'en est pas

seulement une convenance, il en est souvent une nécessité. quelquefois il arrive par masses homogènes, par caractères complets: Dandin, Prusias, Trissotin, Brid'oïsin, la nourrice de Juliette; quelquefois empreint de terreur; ainsi Richard III, Bégears, Tartuffe, Méphistophèles; quelquefois même voilé de grâce et d'élégance, comme Figaro, Osrick, Mercutio, don Juan..... Grâce à lui, point d'impressions monotones. Tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie. Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo, les trois sorcières à Macbeth, les fossoyeurs à Hamlet. Parfois enfin il peut sans discordance, comme dans la scène du roi Lear et de son fou, mêler sa voix criarde aux plus sublimes....."

"Voilà ce qu'a su faire entre tous, d'une manière qui lui est propre et qu'il serait aussi inutile qu'impossible d'imiter, Shakespeare, ce dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristiques de notre scène, Corneille, Molière et Beaumarchais."(1)

Hugo se prononce pour la liberté dans l'art:

"O n voit combien l'arbitraire distinction des genres croule vite devant la raison et le goût. On ne ruinerait pas moins aisément la prétendue règle des deux unités. Nous disons deux et non trois unités, l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie et fondée, étant depuis longtemps hors de cause..."

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se

(1) Victor Hugo, Préface de Cromwell, pp.33-34, Hetzel, éd.

dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs.... Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est à dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages placés, comme le choeur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier: -Vraiment! mais conduisez-nous donc là-bas! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir!...

"L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier..."

"Disons-le donc hardiment. Le temps en est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée. Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet....(1)

"que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille. Si le vrai talent pouvait abdiquer à ce point sa propre nature, et laisser de côté son originalité personnelle, pour se transformer en autrui, il perdrait tout à jouer ce rôle

(1) "Préface de Cromwell," pp. 44-45

Sosi. C'est le dieu qui se fait valet.
Il faut puiser aux sources primitives."(1)

Contrairement à Stendhal, Victor Hugo préfère que le drame soit écrit en vers:(2)

" Si le faux règne en effet dans le style comme dans la conduite de certaines tragédies françaises, ce n'était pas aux vers qu'il fallait s'en prendre, mais aux versificateurs. Il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme; les ouvriers, et non l'outil.

" Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui arrête le fil.....

" Que si nous avions le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout sans prudence, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque.....lyrique, épique, dramatique, selon le besoin.....Il nous semble que ce vers-là serait bien "aussi beau que la prose."

" On sent que la prose, nécessairement bien plus timide, obligée de **sevrer** le drame de toute poésie lyrique ou épique, réduite au dialogue et au positif, est loin d'avoir ces sources. Elle a les ailes bien moins larges. Elle est ensuite d'un beaucoup plus facile accès; la médiocrité y est à l'aise... Une autre fraction de la réforme inclinerait pour le drame écrit en vers et en prose à la fois, comme a fait Shakespeare. Cette

(1) "Préface de Cromwell," p.45

(2) *ibid.*, pp.53-56

manière a ses avantages. Il pourrait y avoir disparate dans la transition d'une forme à l'autre et quand un tissu est homogène, il est bien plus solide. Au reste, que le drame soit écrit en prose, c'est là une question secondaire.... Dans des questions de ce genre, il n'y a qu'une solution. Il n'y a qu'un poids qui puisse faire pencher la balance de l'art; c'est le génie."

Dans le choix de son sujet Victor Hugo s'est conformé au goût du public pour le drame historique. De plus il demande des détails pittoresques de mise en scène, de costumes, de langage, de moeurs, dont l'ensemble doit constituer "la couleur locale" ou vérité historique du "milieu:"

"Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps; elle doit en quelque sorte y être dans l'air."

Nous avons donc vu se formuler, sous l'influence de Shakespeare, la conception dramatique de Victor Hugo. Il veut que le drame soit historique dans le fond, mélodramatique dans les moyens, poétique dans la forme, et, surtout, original, sans copier qui que ce soit.

3. Shakespeare Et "Amy Robsart"

Le passage suivant nous permettra de voir l'influence de Shakespeare sur Amy Robsart, écrit en prose, publié en 1828 et joué une seule fois à l'Odéon la même année;

Mme. Victor Hugo écrit:

"Six ans auparavant, à dix-neuf ans, au moment où, sa mère morte, son père à Blois,

seul au monde, son mariage empêché par sa pauvreté, M. Victor Hugo cherchait partout cet argent qui le rapprocherait du bonheur, M. Soumet lui avait proposé d'extraire à eux deux une pièce du roman de Walter Scott, le Château de Kenilworth. M. Soumet ferait le plan, M. Victor Hugo écrivait les trois premiers actes et M. Soumet les deux derniers. M. Victor Hugo avait fait sa part; mais lorsqu'il avait lu ses trois actes, M. Soumet n'en avait été content qu'à moitié; il n'admettait pas le mélange du comique et du tragique, et il voulait effacer tout ce qui n'était pas gravé et sérieux. M. Victor Hugo avait objecté l'exemple de Shakespeare, mais les acteurs anglais ne l'avaient pas encore fait applaudir à Paris, et M. Soumet avait répondu que Shakespeare, bon à lire, ne supportait pas la présentation; que Hamlet et Othello étaient d'ailleurs plutôt des essais et de belles monstruosité que des chefs-d'œuvre; qu'il fallait qu'une pièce choisit de faire rire ou de faire pleurer. Les deux collaborateurs, ne s'entendant pas, s'étaient séparés à l'amiable; chacun avait repris ses actes et son indépendance, et complété sa pièce comme il avait voulu..... M. Victor Hugo avait terminé son Amy Robsart à sa façon, mêlant librement la comédie à la tragédie." (1)

"4-Shakespeare Et "Hernani"

"Hernani, tragédie de M. Victor Hugo, mal imitée des Two Gentlemen of Verona et autres pièces de ce genre du divin Shakespeare,"(2) voilà comment Stendhal caractérise cette oeuvre.

(1) Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie,
Vol. II, pp. 234-235, Hetzel, ed

(2) Bergerhoff, livre cité, p. 209

Ce qu'il y a de Shakespearien dans Hernani, comme d'ailleurs dans ses drames subséquents, mais à un degré bien plus prononcé que dans les modèles invoqués, c'est l'antithèse qui est pour Hugo la grande marque distinctive du dramaturge anglais. Car "Shakespeare, c'est le drame; et le drame qui fond sous le même souffle le grotesque et le sublime, la tragédie et la comédie; le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle." (1) L'antithèse chez lui semble une espèce d'hallucination; elle est partout, elle est obsédante; elle n'est jamais cela dans les drames de Shakespeare.

Chez Shakespeare l'antithèse apparaît d'une façon rationnelle et, pour ainsi dire, inhérente aux sujets. Au lieu d'étonner par son apparente contradiction, elle constitue un élément important dans la création de l'unité et de l'harmonie. Chez Hugo, au contraire, elle est amenée violemment, pour elle-même et d'une manière qui sent trop le parti pris. Ses brigands et ses laquais ont toutes les vertus et sont aimés des princesses; ses vieillards sont amoureux, jaloux et vindicatifs; ses rois et ses prêtres sont fourbes ou bouffons, ses courtisans ont l'âme angélique. C'est le règne du pur caprice. L'antithèse est presque tout ce qu'il a vu dans Shakespeare. (2)

De sa philosophie, de sa profonde connaissance de l'âme humaine, des conflits intérieurs des caractères, de la motivation toujours fondée des actions, de l'unité constante sous l'infinie variété, l'auteur d'Hernani ne prit rien ou peut s'en faut. Dans ses drames, les conflits sont tout extérieurs et s'exercent contre des obstacles d'ordre concret; sa caractérisation est plutôt superficielle et pour ainsi dire physique; ses relations de cause à effet manquent souvent de logique, et sa morale, qui semble être uniquement la glorification de la passion, est par trop donnée de grandeur. Avec moins d'étalage et peut-être

(1) "Préface de Cromwell"

(2) Bergerhoff, livre cité, p.211

moins de moyens, Shakespeare a plus d'éloquence.

Tout considéré, on est tenté de se ranger de l'avis de A. Jay quand il dit: "Je ne blâmerai certainement pas M. Victor Hugo d'avoir étudié Shakespeare, mais ce que je ne saurais approuver, c'est qu'il semble n'avoir étudié que ses imperfections;" (1) ou de celui d'un critique plus autorisé qui définit la philosophie des drames de Hugo "la plus complète inintelligence de la vérité et de la vie." (2)

Pour illustrer ce que nous venons de dire, nous citerons quelques passages tirés d'Hernani.

Hernani lui-même est une antithèse vivante:

"Donc le ciel m'a fait duc, et l'exil
montagnard." (3)

Les protagonistes sont partagés entre le bien et le mal, notamment Hernani est partagé entre ses habitudes de bandit et sa générosité de grand seigneur.

Nous pensons à la scène délicieuse du cinquième acte du Marchand de Venise où Lorenzo et Jessica conversent sous la lune et au son harmonieux d'instruments, en lisant le duo d'amour d'Hernani et de dona Sol, au cinquième acte, avant le retour de Ruy Gomez:

Dona Sol

.....Vois-tu bien, c'est la joie!
et je pleure!

Viens voir la belle nuit.

(Elle va à la balustrade.)

Mon duc, rien qu'un moment!
Le temps de respirer et de voir seulement.
Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête.
Rien que la nuit et nous. Félicité parfaite!
Dis, ne le crois-tu pas? sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureuxment.
Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose.
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose!
Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.

(1) Bergerhoff, livre cité, p.212

(2) Lanson, Histoire de la Lit. franç.p.966

(3) Acte IV, scène 4

La lune tout à l'heure à l'horizon montait;
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix, toutes deux, m'allaient au coeur ensemble.
Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment!

Hernani

Ah! qui n'oublierait cette voix céleste?
Ta parole est un chant où rien d'humain reste
Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté,
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été
Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries,
Ma pensée entraînée erre en tes rêveries!

Dona Sol

Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.
Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond?
Ou qu'une voix des nuits tendre et délicieuse,
S'élevant tout à coup, chantât?...

Hernani, souriant

Capricieuse!

Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants!

Dona Sol

Le bal! mais un oiseau qui chanterait aux champs!
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse,
Ou quelque flûte au loin!... Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin choeur,
Eveille mille voix qui chantent dans le coeur! (1)

Nous avons là une de ces scènes de rêve
lyriques, comme chez Shakespeare, où les personnages
semblent s'abstraire du temps et des circonstances,
et où se révèle l'éternelle idylle humaine. On
trouve dans ces dialogues d'amour délicats et
pénétrants, insoucieux d'analyse, mais utilisant
si habilement les émotions les plus variées, de
l'oreille, du coeur, de l'imagination, qu'on
trouvait dans tant de pièces de Shakespeare.

(1) Acte V, scène 3

5. "William Shakespeare" De Victor Hugo

C'est dans William Shakespeare, publié en 1864, que nous voyons exprimée avec emphase l'adoration de Victor Hugo pour ce dramaturge. Les quelques passages suivants tirés de cet ouvrage en disent long sur cette haute admiration :

"Comme l'eau qui, chauffée à cent degrés, n'est plus capable d'augmentation calorifique et ne peut s'élever plus haut, la pensée humaine atteint dans **certains** hommes sa complète intensité. Eschyle, Job, Phidias, Isaïe, Saint Paul, Juvénal, Dante, Michel-Ange, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, quelques autres encore, marquent les cent degrés du génie. (1)

"qui dit poète dit en même temps et nécessairement historien et philosophe..... Shakespeare, lui aussi, est cet homme triple. Il est en outre le peintre, et quel peintre! le peintre colossal..... Shakespeare a la tragédie, la comédie, la féerie, l'hymne, la force, le vaste rire divin, la terreur et l'horreur, et, pour tout dire en un mot, le drame..... Shakespeare, Eschyle, Dante, sont de grands fleuves d'émotion humaine penchant au fond de leur antre l'urne des larmes. (2)

"Shakespeare est avant tout une imagination. Or, c'est là une vérité que nous avons indiqué déjà et que les penseurs savent, l'imagination est profondeur. (3)

"Shakespeare, c'est la fertilité, la force, l'exubérance, la mamelle gonflée, la coupe écumante, la cuve à plein bord, la sève par excès, la lave en torrent, les germes en

(1) Hugo, "William Shakespeare", Hetzel, ed. p. 46
(2) ibid. pp. 207-208
(3) ibid. p. 211

tourbillons, la vaste pluie de vie, tout par milliers, tout par millions, nulle reticence, nulle ligature, nulle économie, la prodigalité insensée et tranquille du créateur.....Shakespeare est le semeur d'éblouissements. A chaque mot, l'image; à chaque mot, le contraste; à chaque mot, le jour et la nuit. (1)

"Shakespeare est de ces génies mal bridés exprès par Dieu pour qu'ils aillent farouches et à plein vol dans l'infini. (2)

"De temps en temps il vient sur ce globe un de ces esprits. Leur passage, nous l'avons dit, renouvelle l'art, la science, la philosophie, ou la société.....Ils emplissent un siècle puis disparaissent. Alors ce n'est plus un siècle seulement que leur clarté illumine; c'est l'humanité d'un bout à l'autre des temps, et l'on s'aperçoit que chacun de ces hommes était l'esprit humain lui-même contenu tout entier dans un cerveau, et venant, à un instant donné, faire sur la terre acte de progrès. (3)

"Shakespeare est le chef-d'oeuvre de la tragédie rêve! (4)

L'oeuvre capitale de Shakespeare n'est pas Hamlet. L'oeuvre capitale de Shakespeare, c'est tout Shakespeare. (5)

"Un homme considérable de notre temps, historien célèbre, orateur puissant, un des précédents traducteurs de Shakespeare, se trompe, selon nous, quand il regrette, ou paraît regretter, le peu d'influence de Shakespeare sur le théâtre du dix-neuvième siècle. Nous ne pouvons partager ce regret. Une influence quelconque, fût-ce celle de Shakespeare, ne pouvait qu'altérer l'originalité du mouvement littéraire de notre époque. - 'Le système de Shakespeare,' dit à propos de ce mouvement l'honorable et grave écrivain, 'peut fournir, ce me semble, les plans d'après lesquels le génie doit désormais travailler.' Nous n'avons jamais été de cet avis, et nous

(1) Hugo, "William Shakespeare," p.223

(2) *ibid.*, p.229

(3) *ibid.*, p.230

(4) *ibid.*, p.247

(5) *ibid.*, p.253

avons pris les devants pour le dire il y a quarante ans (1)..... Ce que Shakespeare a fait est fait une fois pour toutes. Il n'y a point à y revenir. Admirez ou critiquez, mais ne refaites pas. C'est fait. (2)

"Le drame de Shakespeare exprime l'homme à un moment donné. L'homme passe, ce drame reste, ayant pour fond éternel la vie, le cœur, le monde, et pour surface le seizième siècle. Il n'est ni à continuer, ni à recommencer. Autre siècle, autre art. (3)

"Shakespeare est la grande gloire de l'Angleterre. L'Angleterre en politique a Cromwell, en philosophie Bacon, en science Newton; trois hauts génies. Mais Cromwell est taché de cruauté et Bacon de bassesse; quant à Newton, son édifice s'ébranle en ce moment. Shakespeare est pur, ce que Cromwell et Bacon ne sont point, et inébranlable, ce que n'est pas Newton. En outre, il est plus haut comme génie. Audessus de Newton il y a Kopernic et Galilée; au-dessus de Bacon il y a Descartes et Kant; au-dessus de Cromwell il y a Dante et Bonaparte; au-dessus de Shakespeare il n'y a personne. Shakespeare a des égaux, mais n'a pas de supérieurs. (4)

6. Shakespeare Et Le Théâtre En Liberté

De Victor Hugo

Le Théâtre en liberté, publié en 1886, était un choix fait dans d'énormes dossiers où Hugo, depuis 1840, avait accumulé tout ce qui s'était présenté à son esprit sous la forme dramatique, et qu'il avait gardé pour lui, comme

-
- (1) "Préface de Cromwell"
(2) "William Shakespeare," pp.299-300
(3) *ibid.*, pp.301-302
(4) *ibid.*, p.374

par pudeur, et parce qu'il croyait ses contemporains peu capables de goûter une oeuvre où il mettait beaucoup de ses goûts essentiels; une oeuvre toute faite de fantaisie et de lyrisme. Et peut-être une des raisons pour lesquelles il ne l'avait pas publiée, était-elle que ce poète, qui redoutait tant d'imiter autrui, pensait que cette oeuvre appellerait nécessairement un rapprochement avec celle de Musset, comme elle devait aussi rappeler la partie fantaisiste et fantastique de l'oeuvre de Shakespeare, La Tempête, Le Songe d'une Nuit d'été, Comme il vous plaira, et tant d'autres pièces. (1)

Le poème dialogué de Welf dresse la figure d'un vieux burgrave, attaché à son indépendance en face de son duc, de son roi, de son empereur, du pape. En vain, successivement, chacun de ceux-ci vient, au pied de la tour du bourg faire à Welf des promesses de plus en plus considérables, s'il consent à reconnaître leur puissance audessus de la sienne; le vieillard sans accepter de s'asservir à eux, les repousse, se barricade dans sa tour, où il attendra sans crainte l'assaut dont ils le menacent, et pour lequel ils s'accordent en effet tous quatre.

Une fois les puissants principes écartés, un enfant pauvre passe devant la tour, qui ose à peine élever la voix pour demander secours et hospitalité. Le rude Burgrave qui n'a pas voulu ouvrir sa porte aux tyrans, l'ouvre à la pauvreté et au besoin. Mais à peine le pont levé baissé pour faire entrer l'enfant, les soldats assemblés dans l'ombre, se précipitent, pénètrent dans le bourg et s'emparent de Welf.

Il y a quelque chose de grand, de Shakespearien, dans la façon dont les grands viennent simplement, l'un après l'autre, exprimer leurs idées et leurs passions. L'irréalité de leurs apparitions successives n'est pas ce qui nous choque, ni le cadre ingénu et légendaire où ils se meuvent; mais c'est la longueur et l'éclat de leurs tirades qui fait tort à l'effet dramatique. Ces personnages sont trop démonstratifs

(1) Ascoli, Le Théâtre Romantique, p.173

et pas assez humains.

Dans le reste de l'oeuvre on s'aperçoit assez vite que si, à certains jours de l'exil, Hugo a voulu que son Théâtre en liberté fût un théâtre prêchant la liberté, ce ne furent que des velléités occasionnelles. Ce qu'il avait en vue surtout, c'était la liberté scénique, le mélange du rire et des larmes, plus intime encore qu'il n'avait pu le réaliser dans la plupart de ses grandes pièces, le mélange exquis de la fantaisie et de la réalité, de la plaisanterie au besoin un peu large et de la rêverie la plus délicate. Bref une inspiration assez proche de celle de La Tempête de Shakespeare qui pose Ariel en face de Caliban, du Bange d'une Nuit d'été qui à côté de la divine Titania décrit complaisamment le sot et grossier artisan Bottom, et mêle à la beauté enchanteresse de l'une la grosse et laide tête d'âne dont l'autre est si plaisamment et si justement doté.

C'est donc à partir de 1865 que Victor Hugo écrivit, coup sur coup, quelques pièces où nous découvrons venus à la fois de Shakespeare et de Musset, des décors précis en des pays lointains et irréels, des personnages aux sentiments et aux gestes simplifiés, mais humains.

Ces pièces sont: La grand-mère, écrite en juin 1865; Mangeront-ils ? écrite en avril 1867. Margarita fut également écrite en 1865.

Bien Shakespeariens en effet, les décors de ces pièces, ces pays imaginaires, revêtus parfois de noms précis: un duché d'Allemagne, sans précision, dans la Grand-mère; une Souabe difficile à localiser dans les Trouvailles; l'île de Man dans Mangeront-ils ? Mais ces lieux inexistants sont décrits avec une précision charmante et amusée. C'est à la fois le vaporeux et l'exactitude d'un songe qui se projetterait sur un écran. Dans ces cadres où l'imagination poétique et l'exactitude se combinent de si curieuse et charmante façon, évoluent des êtres placés dans des situations

simples: rois tout puissants, abusant parfois de leur **force** mais aussi sujets à des retours de sagesse, des conseillers **obséquieux**, des jeunes gens amoureux, plus ou moins **pérsécutés**. Les sentiments s'épanouissent, sans que rien les entrave ou les complique; il y a dans **cette** simplicité à la fois un profond naturel, et l'irréalité du rêve. (1)

(1) Ascoli, Le Théâtre Romantique, pp.179-180

CHAPITRE X

SHAKESPEARE ET ALEXANDRE DUMAS

Pour Shakespeare, Alexandre Dumas en doit la première révélation à une troupe d'élèves du Conservatoire venus à Soissons pour représenter Hamlet de Ducis; jusqu'à cette heure, Ducis et Hamlet lui étaient pareillement étrangers. (1)

Dumas, soutenu par sa fougue impétueuse, s'empare des grands écrivains; il en repaît avec l'avidité qui anime la jeunesse de son temps; Eschyle, Sophocle, Corneille, Shakespeare, Molière, Calderon, Goethe et Schiller, qu'il cite continuellement. Shakespeare et Schiller le ravissent par la vigueur des sentiments qu'ils expriment. En même temps il revoit Talma sur le théâtre, Talma dont le jeu vrai et l'admirable diction le confirment dans ses desseins. On ne sait plus assez l'action qu'exerça sur les hommes de 1830 ce tragédien qui avait le génie du drame. (2)

(1) Parigot, H., Alexandre Dumas père, p.14

(2) *ibid.*, pp17

En 1827, les comédiens anglais, en représentation à Paris, apportèrent à Dumas de fécondes émotions. Le dramatisse anglais lui fut révélé dans sa vérité et ses audaces. R appelant plus tard ce spectacle, il ne lui faut rien moins qu'une phrase de la Bible pour exprimer son transport. Il voit sur ce théâtre la passion même, "des hommes et des femmes en chair et en os." Il est reconnaissant à Macready, Kean, Young, Miss Smithson, "ses anges de poésie," d'oublier qu'ils sont des acteurs sur des tréteaux, de faire passer en lui un frisson de la vie réelle, et non pas l'illusion d'une vie factice. En cet état d'âme, il dévore des yeux, des oreilles et de toute son imagination exaltée Hamlet, Roméo et Juliette, Othello, Macbeth, et probablement Richard III, avec Jules César, et sans doute aussi le Marchand de Venise et la Tempête, c'est à savoir les oeuvres de Shakespeare que la jeune France avait adoptées, et que Alexandre Dumas père déclare qu'il savait par coeur, ce qui signifie sous sa plume qu'il les avait lues.(1)

En parlant dans ses Memoires des représentations anglaises de 1827, Alexandre Dumas dit:

"Les Anglais donnèrent leur première représentation le 7 septembre. Abbot ouvrit la séance par un petit discours en français assez nettement prononcé, et l'on joua les Rivaux, du pauvre Sheridan, qu'on venait d'enterrer avec tant de difficultés, et Un Caprice de la Fortune, d'Allingham.

"Je savais déjà, à cette époque, Shakespeare à peu près par coeur; mais les pièces de théâtre, comme disent les Allemands, sont faites pour être vues et non pour être lues.

"Je m'étais donc privé de cette première représentation, et j'attendais

(1) Paragot, H., Alexandre Dumas père, p.18

mes Anglais à Shakespeare.

"Ils annoncèrent Hamlet.

"Cette fois, je n'avais garde d'y manquer.

"Je savais si bien mon Hamlet, que je n'avais pas eu besoin d'acheter le libretto; je pouvais suivre l'acteur, traduisant les mots à fur et à mesure qu'il les disait.

"J'avoue que l'impression dépassa de beaucoup mon attente. Kemble était merveilleux dans le rôle d'Hamlet; Miss Smithson adorable dans celui d'Ophelia.

"La scène de la plate-forme, la scène de l'éventail, la scène des deux portraits, la scène de la folie, la scène de cimetière me bouleversèrent. A partir de cette heure, seulement, j'avais une idée du théâtre, et, de de tous ces débris des choses passées, que la secousse reçue venait de faire dans mon esprit, je comprenais la possibilité de construire un monde.

"Et, sur tout ce chaos, dit la Bible, flottait l'esprit du seigneur. (1)

Dès la première initiation, l'étonnement d'Alexandre Dumas ne se peut peindre que par les plus vives métaphores:

"Supposez un aveugle-né auquel on rend la vue, qui découvre un monde tout entier dont il n'avait aucune idée; supposez Adam s'éveillant après sa création, et trouvant sous ses pieds la terre émaillée, sur sa tête le ciel flamboyant, autour de lui des arbres à fruits d'or, dans le lointain un fleuve, un beau et large fleuve d'argent, à ses côtés la femme jeune, chaste et nue, et vous aurez une idée de l'Eden enchanté dont cette représentation m'ouvrit la porte." (2)

(1) Alexandre Dumas, Mémoires, pp.112-113

(2) Alexandre Dumas, Théâtre Complet, Vol. I, pp.14-15

Et un peu plus loin Alexandre Dumas ajoute:

"Je vis ainsi Roméo, Virginus, Shylock, Guillaume Tell, Othello; je vis Macready, Kean Young. Je lus, je dévorai le répertoire étranger, et je reconnus que, dans le monde théâtral, tout émanait de Shakespeare, comme, dans le monde réel, tout émane du soleil; que nul ne pouvait lui être comparé, car il était aussi comique que Molière, aussi dramatique que Corneille, aussi original que Calderon, aussi penseur que Goethe, aussi passionné que Schiller. Je reconnus que ses ouvrages, à lui seul, renfermaient autant de types que les ouvrages de tous les autres réunies. Je reconnus enfin que c'était l'homme qui avait le plus créé après Dieu.

"Dès lors ma vocation fut décidée; je sentis que cette spécialité à laquelle chaque homme est appelé, m'était offerte; j'eus en moi une confiance qui m'avait manqué jusqu'alors, et je m'élançai hardiment vers l'avenir, contre lequel j'avais toujours craint de me briser. (1)

Comme nous venons de le voir, c'est Shakespeare qui attisa en Alexandre Dumas le feu sacré. Il est à l'origine de sa vocation; il est sous sa plume en tous ses mémoires, souvenirs, confidences. Dumas ne raisonne pas son admiration; il l'étale, il la brandit. C'est le mot d'ordre romantique, c'est le sien.

Dans l'oeuvre de Shakespeare, Alexandre Dumas voit des êtres réels, vivants, tout neufs. Il est manifeste qu'il a d'abord ressenti toute la vitalité extérieure de ce drame, et des émotions plutôt physiques et physiologiques, à la façon du public très

(1) Alexandre Dumas, Théâtre Complet, Vol. I, p.15

mêlé qui applaudissait au théâtre de James Burbadge.

Dumas en réalité n'a guère compris Shakespeare; seulement il s'est découvert en lui. De cette intuition profonde et subtile, de cette vision des dessous de l'humanité, de l'histoire, de la vie il s'avise peu, comme Victor Hugo. Il suit Shakespeare, il le voit à travers son tempérament. Imagination frénétique, ardeur des sens, violence innée de tous les appetits, fantaisie forcenée, don des idées-images, soit d'action que ni le paganisme ni la Renaissance n'ont étanchée: l'oeuvre du dramaturge anglais est une fournaise où brûlent et s'agitent toutes ces fièvres; Dumas les devine en soi, aussi agitées, aussi brûlantes, à la notion près du paganisme et de la Renaissance. S'il s'empêtre parfois dans le pathos de la liberté de l'art, c'est affaire de mode et pour fâcher les classicistes. Il se réjouit d'abord de l'énergie physique et du mouvement passionné de ces personnages. Le paroxysme le ravit. Il écrira plus tard: "On trouve dans les drames de Shakespeare les impressions extrêmes qui agitaient alors la société: folles joies et larmes amères, Falstaff le bouffon et Hamlet le penseur." Un évanouissement, un étranglement, l'assassinat l'imprévu, les frissons dont Shakespeare se joue, tout cela lui est un régal. (1)

Dans ses Souvenirs dramatiques, Dumas se donnera l'air d'admirer fort les drames historiques de Shakespeare. Mais le drame passionnel a eu sur lui plus de prise. Avec la force, ce qu'il goûte et conçoit le mieux, c'est l'imagination dramatique de Shakespeare. Et d'abord cette merveilleuse fécondité qui invente, en tous les genres et ouvre toutes les voies. Oh! que Dumas goûte cette faculté d'invention! Sans doute il n'est pas insensible aux séductions du lyrisme philosophique, ou

(1) Parigot, H., Le Drame d'Alexandre Dumas, pp. 55-56

visionnaire ou fantasmagorique. Il a étudié le monologue d'Hamlet et les conseils aux comédiens, il distingue l'intérêt de ces parabases dans le théâtre moderne. Il s'abandonne aussi au prestige de cette poésie délicate et vraie en présence de ces douces figures shakespearéennes, dont son oeuvre a conservé comme un rayon. "Les types de Shakespeare, Jessica, Juliette, Desdémone, Ophélie, Miranda, sont restés les types de tout amour, de tout charme, de toute pureté." Il ternira cette pureté, il effeuillera cette chasteté; mais un reflet a éclairé d'une lumière tendre son imagination, à lui; et à son tour il créera des figures de faibles femmes charmantes. Au surplus, c'est la variété, le surnaturel, la vigueur de la fantaisie, la force des passions et aussi la violence qui les exprime, l'être humain dans sa vie et ses convulsions, dans ses rêves fous et mystérieux, qui le transportent. Le souffle de Shakespeare a passé sur son théâtre. (1)

En 1847, Dumas traduit Hamlet pour son théâtre historique. Il supprime les changements de lieu, autant qu'il est possible; il ajoute ici quelques vers pour justifier un décor qui demeure, là une scène de préparation; il adoucit, amortit, raccourcit, éclaire, sacrifie les obscénités, et quelques fois aussi les traits de vérité. Il trahit le texte à force de précautions; il ne saurait souffrir le fard que met Ophélie. Hamlet n'apparaît plus flottant, ni indécis, mais fatal, maudit et pâle. Et il ne meurt pas. La traduction d'Hamlet est une pièce médiocre, étant d'intelligence courte. (2)

(1) Parigot, H., Le Drame d'Alexandre Dumas, pp. 57-58
(2) *ibid.*, p. 59

Henri III et sa Cour (1829) fut le premier drame romantique qui fut joué à Paris. Dans ce drame d'Alexandre Dumas, le duc de Guise soupçonne des relations coupables entre la duchesse et Saint-Mégrin. Il oblige sa femme, en lui brisant le poignet dans son gantelet de fer, à écrire à Saint-Mégrin pour lui fixer un rendez-vous. Il y aposte des gens à lui, qui le tuent.

Henri III et sa Cour consacre le succès du drame historique et surtout du drame romantique, bien que Dumas n'ait point fait parti des groupes littéraires où la doctrine s'était constituée. Mais dorénavant il est accueilli à l'Arsenal, et il devient l'ami intime des poètes de son âge, qu'hier encore il ne connaissait pas. Sa pièce en prose ravit la plupart d'entre eux. Il en a usé librement avec les unités, bien qu'il n'y ait en somme rien de très audacieux dans sa pratique. Il mélange les genres et il tire parti de l'histoire nationale en respectant la couleur locale. Assurément cette couleur n'est point exactement cette couleur pénétrante et profonde que réclamait la Préface de Cromwell; elle se complait au contraire dans un luxe de détails pittoresques plaqués, produisant une impression bien artificielle.

"Je me sers de l'histoire, dit Dumas, comme d'un clou pour accrocher mes tableaux." (1)

L'histoire est à son service et ce n'est pas lui qui se dévoue à elle. Mais cette affectation même, qui est assez nouvelle, ne déplaît pas. Et l'on aime les recherches de costume, le soin apporté aux décors et aux détails de la mise en scène. Enfin la pièce est pleine de vie et de mouvement.

Après ce beau début, ce ne furent plus, à la Comédie-Française, à l'Odéon, à la

(1) Cité par Ascoli, Le Théâtre Romantique, p.139

Porte-Saint-Martin, que leçons d'histoire de France: Dumas donna Christine, Charles VII chez ses grands vassaux; enfin cette Tour de Nesle, "la plus joyeusement fantastique évocation du moyen âge qu'on ait jamais faite." (1)

Mêmes dans les sujets modernes, où la couleur locale nécessairement tient moins de place, on trouve dans Richard Darlington tout un tableau consacré à la description pittoresque des élections en Angleterre; dans Antony, en plein quatrième acte, une conversation littéraire, intéressante du reste et très instructive, mais qui devait être plutôt dans la préface que dans le drame.

Les drames historiques d'Alexandre Dumas sont des modèles de découpage adroit, et ses drames d'invention sont machinés à merveille pour la scène. Surtout Dumas a le sens de l'action: en dépit de la sentimentalité romantique, il fait agir plus encore que parler ses personnages; les situations s'accumulent, les intrigues se croisent, les coups de théâtre se chassent..... le drame va d'un mouvement violent, haletant, avec raideur brutale, vers son dénouement. (1)

(1) Lanson, G., Histoire de la Littérature Française, p.977

CHAPITRE XI

SHAKESPEARE ET ALFRED DE VIGNY

Alfred de Vigny connaissait l'anglais; à l'âge de quinze ans il en traduisait déjà mais le parlait assez mal. Son mariage avec une anglaise l'avait encore plus familiarisé avec cette langue. De plus il avait une ancienne et vive admiration pour Shakespeare. Ses oeuvres antérieures contenaient de fréquentes allusions à un certain nombre de pièces- comédies ou tragédies, peu de drames historiques. Il avait vanté vers 1824 les traductions de son parent, Brugnière de Sorsum , avait tentées de quelques pièces. Grâce à Sorsum il avait reconnu le charme poétique de ce théâtre dont il n'avait guère connu jusque là que l'intérêt dramatique.(1)

* * * * *

(1) Ascoli, Le Théâtre Romantique, p.130

De plusieurs sources différentes on sait qu'Alfred de Vigny a assisté aux représentations anglaises de 1827. Le souvenir d'une de ces soirées à été perpétué en vers par A. Deschamps, qui admira, le même soir que lui, Terry et Miss Smithson dans Le roi Lear:

J'aimais surtout le roi Léar et Cordelie!
Les autres sont des fous; mais lui c'est la folie!
Alfred, souvenez-vous de ce vieux souverain
Tenant à peine, hélas! son sceptre dans sa main,
Contre ses deux enfants, opprobre de la terre,
Sur ses genoux pesans implorant le tonnerre,
Et nous deux, à l'aspect de ses grandes douleurs
Dans le vaste Odéon nous étions tous en pleurs;
Et nous disions après, l'âme encore enivrée:
Nous ne reverrons plus une telle soirée--(1)

Alfred de Vigny vit Othello, donné le 16 mai 1828 par Kean, et s'indigna des murmures de désapprobation qu'il saisit tout autour de lui sans doute aux scènes finales des deux derniers actes, que les journaux qualifient de "hideuse boucherie." Sa mauvaise humeur rétrospective est exprimée dans la lettre qu'il adressa le lendemain à Guillaume Panthier et dans laquelle il dit:

"Peut-être alors aurai-je retrouvé cette passion de la beauté dans tous les arts qui me soutient habituellement mais qu'aujourd'hui je sens éteinte en moi par le souvenir de ma soirée d'hier. Devant Shakespeare, Othello et Kean, j'ai entendu bourdonner à mes oreilles le vulgaire le plus profond que jamais l'ignorance parisienne ait déchaîné dans une salle de spectacle. C'en était assez pour me faire rougir d'écrire pour de tels Gaulois." (1)

(1) Bergerhoff, livre cité, pp. 182-183

Après le succès des représentations de 1827-1828, Emile Deschamps, un ami d'enfance, ayant proposé à Alfred de Vigny d'écrire avec lui une adaptation ou plutôt une traduction aussi complète et aussi exacte que possible de Roméo et Juliette, il accepta. Deschamps en écrivit les trois premiers actes, et Vigny les deux derniers. Grâce aux relations amicales de Vigny, la pièce fut reçue à la Comédie Française, en avril 1828, après avoir été lue à quelques amis. Après cette lecture Victor Hugo écrivait à Deschamps: "J'aime à dire partout et à tous que ce qui était plus que douteux avec Cromwell est plus que certain avec Roméo. Le pas que vous faites faire à l'art est beaucoup plus grand que le mien;" et à Vigny qui n'avait pas assisté à la lecture: "Acclamations, cher Alfred. On ne pouvait moins pour votre Roméo, et malheur à qui entendrait sans acclamation la poésie de Shakespeare multipliée par la poésie d'Alfred et la poésie d'Emile. Votre Roméo est admirable; c'est le Roméo de William et cependant c'est le vôtre. Il fallait avoir autant de génie que le vieux poète pour traduire ainsi." (1)

Roméo et Juliette, reçu à la Comédie Française ne fut cependant pas joué. Mlle. Mars qui s'était fait distribuer le rôle de Juliette, se sentait trop masquée pour le personnage de cette fillette. La pièce est aujourd'hui perdue. Il n'en reste que peu de fragments, plus ou moins transformés en 1856 par Vigny. (1)

Alfred de Vigny, pour réparer cet échec fâcheux, préparait d'autres pièces. Le Marchand de Venise qu'il n'a pas fait représenter, mais pour la scène il écrivit le More de Venise.

Le 24 octobre, il faisait représenter au Théâtre-Français, une traduction en vers d'Othello ou le More de Venise.

(1) Ascoli, livre cité, pp.130-131

Pour la première fois disaient-on, on allait voir sur une scène française, au lieu du Shakespeare de Letourneur "châtré et émondé" par Ducis, le grand Shakespeare dans la sincérité de son mâle et vigoureux génie. L'annonce d'Othello avait produit un vif émoi dans le camp romantique:

"Cette future représentation d'Othello, écrit Dumas dans ses Mémoires, faisait grand bruit..... Quoique nous eussions mieux aimé être soutenu par des troupes nationales et par un général français que par cette poétique condottière, nous comprenions qu'il fallait accepter les armes qu'on nous apportait contre nos ennemis du moment, de l'instant où ces armes sortaient de l'arsenal de notre maître à tous, Shakespeare." (1)

La soirée en effet se passa dans une atmosphère de bataille. La superstition des règles classiques et l'abus du style noble avaient peu à peu enlevé au drame français toute vie, toute couleur et toute vérité. Le langage familier du drame de Shakespeare, le réalisme des caractères, la hardiesse des situations, tant de mouvement, tant d'âme et de passion déroutaient à bon endroit les spectateurs de 1829. Mais qu'au Théâtre-Français, sur la scène où jusqu'alors les Britannicus et les Zaire régnaient sans partage, un Othello bizarrement costumé osât crier à Desdémone éperdue: "A bas, prostituée!" que Mlle. Mars elle-même, l'héroïne acclamée de l'ancien répertoire, eût accepté un rôle d'un ton aussi vulgaire et d'une allure aussi désordonnée; qu'enfin trois fois en un acte le mot de "mouchoir" eût été prononcé alors que le bon goût et la tradition imposaient les élégants synonymes de "voile", "bandeau", "fin tissu," voilà ce qui justifiait les protestations indignées des habitués de la rue Richelieu; et le scandale en effet leur parut "plus grand que si le More eût profané une église." (2)

(1) Cité par Paléologue, M., Alfred de Vigny, pp. 44-45

(2) Ascoli, Le Théâtre Romantique, p. 134

En traduisant Othello, Alfred de Vigny tâtait d'abord le public. Il savait fort bien où il voulait l'emener; il le disait lui-même dans sa Préface; à admettre au théâtre le tableau plus large de la vie au lieu du théâtre resserré d'une catastrophe; des caractères complets, au lieu de rôles concentrés; des scènes de comédies mêlées parmi les scènes tragiques; et d'autres scènes paisibles, c'est à dire purement expressives, peignant la vie, en dehors du drame. (1)

Malgré l'opposition la pièce réussit. Sauf pour quelques protestations indignées, les nouveautés passèrent. Alfred de Vigny ajoutait avec un peu d'amertume: "Ridicule triomphe! Nous faudra-t-il toujours un siècle par mot introduit sur la scène?" (2)

Le More de Venise "escalada la citadelle classique" et y introduisit Shakespeare en vainqueur, car c'était bien le but immédiat qu'on avait poursuivi. "Il s'agissait bien réellement," dit le duc de Broglie dans la Revue Française (1830), "de se prononcer; il s'agissait d'inaugurer, à la face du ciel et des hommes, un système dramatique tout opposé au nôtre ou d'en conjurer l'établissement; il s'agissait d'admettre ou de repousser William Shakespeare, à titre de rival des maîtres de notre scène. D'après le Globe du 28 octobre 1829, c'était quelque chose comme un triomphe malgré les deux ou trois coups de sifflet lorsque le mot "mouchoir" fut prononcé crûment et malgré quelques rires moqueurs à la scène dite de la romance du Saule. Pour la critique de la Revue Française, la cause de Shakespeare n'a guère été avancée. (3)

Il semble pourtant que c'était moins à Shakespeare qu'à de Vigny qu'on en voulait et que ce qu'on sifflait c'était plutôt

(1) L. Petit de Julleville, Le Théâtre en France, p. 378
(2) Alfred de Vigny, Théâtre Complet, p. 323
(3) Bergerhoff, livre cité, p. 206

la liberté de style et de langage du traducteur. "Les coeurs sont gagnés, conclut le critique cité, malgré son attitude de doute, mais les esprits demeurent en suspens." Il s'extasie même devant certaines scènes et sans doute son admiration était partagée par le monde en général. (1)

Par cette traduction, de Vigny affirme sa foi en la grandeur de Shakespeare et sa croyance qu'il était digne de l'admiration des Français, rien de plus. Elle ne signifie nullement que le traducteur scrupuleux, encore qu'un peu timide, deviendra lui-même le disciple docile et prendra le maître comme modèle de ses propres créations. Il y avait trop de choses, dans l'oeuvre de Shakespeare, qui ne pouvaient convenir au tempérament du poète d'Eloa. Toute cette exubérance de vie, toute cette variété pittoresque qui firent une si vive impression sur Dumas, n'étaient pas pour séduire celui pour qui "l'idée est tout." (2) Ce qui l'attire et ce qui caractérisera ses propres productions, c'est la profondeur philosophique. Si la Maréchale d'Ancre fait penser aux drames historiques, c'est autant, sinon davantage, par les côtés philosophiques que par l'histoire; la scène première du quatrième acte ressemble à la scène de jalousie entre Iago et Othello; le monologue de Concini, dans la quatrième scène, qui commence par "le sommeil est un oubli," rappelle Hamlet. La philosophie prendra le pas sur l'histoire chaque fois qu'elles seront en conflit (3), car "si l'art est une fable, il doit être une fable philosophique (4). La Maréchale d'Ancre est le drame de la fatalité, ou plutôt de l'expiation; Chatterton, ce moderne Hamlet par son incapacité de s'adapter aux conditions ambiantes et en qui "la rêverie continuelle a tué l'action (5)," c'est une autre incarnation de Stello; c'est le martyr perpétuel et la perpétuelle immolation du poète en qui il a voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par

(1) Bergerhoff, livre cité, p.207

(2) Préface de Cinq Mars

(3) Cf. La Maréchale d'Ancre, Acte II, scène 7 en note

(4) Préface de la Maréchale d'Ancre

(5) Acte I

une société matérialiste. (1)

Ce qui, chez Shakespeare, n'est que l'accessoire et découle sans effort et peut-être sans dessein prémédité des situations et des caractères, devient la grande préoccupation d'Alfred de Vigny, le thème à priori sur lequel il construit ses drames. Il est possible, comme le prétend Heine que Vigny ait "sondé plus profondément qu'aucun de ses compatriotes le génie de Shakespeare,"(2) mais il est certain qu'il ne s'en est inspiré que dans la mesure où ce génie s'accordait avec son propre tempérament.

(1) Bergerhoff, livre cité, p.208

(2) Cité par Paleologue, M., Alfred de Vigny, p.46

CHAPITRE XII

SHAKESPEARE ET ALFRED DE MUSSET

Etant jeune Alfred de Musset a lu les Méditations et les autres grandes œuvres romantiques, comme tous les jeunes de son temps. Son père gardait plutôt ses préférences aux classiques. Parmi les écrivains étrangers, Musset aimait particulièrement Schiller et Shakespeare, soit pour avoir lu, soit même (nous sommes en 1827 et la troupe anglaise a déjà visité Paris) pour avoir vu jouer leurs pièces. (1)

On sait que le futur poète avait acquis une certaine connaissance de la langue anglaise: "Je donnerais vingt-cinq ^{francs} pour avoir une pièce de Shakespeare

(1) Gastinel; P., Le Romantisme d'Alfred de Musset, p.13

ici en anglais." (1)

Dans ces promenades à travers les lettres lointaines, Alfred de Musset restait ébloui, pris entre ses habitudes et le monde nouveau qui s'offrait à son imagination, entendant monter de partout les mêmes encouragements à l'indépendance.

Au fond de lui-même Musset a un ardent désir d'écrire. Son père ne manquera pas de soulever l'objection. Une sorte d'amour propre le pousse à ne s'ouvrir à son père que le jour où il pourra lui dire, avec quelque manuscrit bien venu: voilà ce dont je suis capable. Son oncle, le marquis, est un gentilhomme des anciens âges fort instruit, Alfred de Musset le comparait au Polonius de Shakespeare: "Toi qui as lu Hamlet de Shakespeare, tu sais quel effet produit sur lui le savant et érudit Polonius." (2)

Alfred de Musset se tourna donc vers son ami préféré, Paul Foucher. Il lui livrait tous ses secrets: son besoin d'aimer et d'être aimé comme Roméo, son désir d'écrire comme Shakespeare: "Je ne voudrais pas écrire, ou je voudrais être Shakespeare ou Schiller" (septembre 1827)----aveu précieux; il nous livre les plus ferventes adorations de l'adolescent. (3)

Pour la jeune génération, le romantisme apparaissait encore comme une machine de combat. Que d'adorables perspectives pour une imagination de dix-sept ans, déjà bridée! L'amour de la liberté, le goût de l'indépendance, flattés par certaines déclarations de l'Ecole, ont contribué à jeter Musset dans le Cénacle. Dès 1828, les romantiques, comme nous l'avons vu, préparaient ce dernier combat---de façons différentes, suivant les tempéraments.

(1) Lettre à Foucher, 22 septembre, 1827

(2) Gastinel, livre cité, p. 14

(3) *ibid.*

Certains comme Vigny et Deschamps, pensaient à donner au public français, en lui présentant des pièces de Shakespeare, des modèles de ce qui devait être le drame; d'autres, comme Hugo et Dumas, construisaient des pièces nouvelles, inspirées sans doute de l'esprit Shakespearien, mais qui ne fussent ni des traductions ni même des adaptations. Musset frémissait d'impatience. N'avait-il pas depuis longtemps une prédilection pour le théâtre? Ce drame bâti sous le signe de Shakespeare, qu'on voulait opposer à la tragédie, n'était-ce pas précisément le théâtre qui l'enchantait?

L'oeuvre entreprise par Alfred de Vigny passionne Musset; orientée vers le théâtre, elle va chercher son inspiration auprès de Shakespeare. Et ce culte commun qui anime les deux poètes, voilà le premier lien entre eux:

"si vous vouliez me faire plaisir,"
écrivait Musset au temps des représentations
d'Othello, "si vous aviez le temps de
penser à moi qui vous suis dévoué, si
vous vouliez enfin que je me dise en
même temps votre très obligé, vous
m'enverriez, par le porteur, un balcon
pour Desdémone." (1)

Certes Dumas et Hugo se recommandent aux aussi, de Shakespeare. Mais, tout en lui empruntant la pluralité de ses décors, la diversité de son accent, ils entendent faire une oeuvre originale dans la voie qu'il a frayée. En quoi ils se retrouvent d'accord avec Stendhal et Mérimée (Le Théâtre de Clara Gazul). Vigny, au contraire, comme Emile Deschamps, croit nécessaire de se familiariser d'abord le public français avec le drame, en lui présentant, adaptés à ses

(1) Cité par Gastinel, Le Romantisme d'Alfred de Musset, p.35

goûts, de grands modèles Shakespeariens. De la sorte, à bien réfléchir, il n'y a, parmi les romantiques français, que Vigny et Musset qui soient allés directement à Shakespeare, et qui aient essayé de l'adopter à la mentalité française.

Alfred de Musset, dans ses Contes d'Espagne et d'Italie (1830), raconte ce qu'il pense de ses devanciers et y affiche parfois des goûts tout à fait personnels. Il vénère Shakespeare qu'il cite dans Les Marrons du feu (Scène VII). (1)

A vingt ans Musset donne sa première pièce de théâtre (2) et elle porte en épigraphe un mot d'Othello:

"Perfide comme l'onde."

Devenu plus éclectique, Musset pardonnera à Racine, mais Shakespeare restera en sa compagnie sur la table du poète. Son frère nous dit:

"Il professait une égale admiration pour ces deux génies différents. Dans la fougue de la jeunesse, il préfère le premier; la réflexion et la maturité lui apprirent tout ce que valait le second. Lorsqu'il rencontrait dans Racine un sentiment énergique et passionné, il s'écriait que cela était beau comme Shakespeare, et s'il trouvait dans le poète anglais une grande pensée revêtue d'une forme pure et irréprochable, il la comparait à la poésie de Racine." (3)

Alfred de Musset doit beaucoup à Shakespeare, non point tant les grandes libertés et les grandes audaces, que les délicatesses plus fuyantes, certaines profondeurs moins faciles à sonder, quelques poussées de verve puissante et bouffonne, enfin, ce souffle

(1) Gastinel, Le Romantisme d'Alfred de Musset, p.106

(2) "La Nuit Vénitienne."

(3) Cité par Lafèscade, Le Théâtre d'Alfred de Musset, p.70-71

poétique, plein de fraîcheur, cette fantaisie légère et facile qui se jouent parmi toutes les nuances d'image, d'idée ou de sentiment, avec une aisance qu'aucun Français n'avait encore connue. Musset a admirablement compris Shakespeare, et il en a pénétré toute la souplesse et toute la complexité. (1)

A quoi rêvent les jeunes filles,
les Caprices de Marianne, Fantasio, Barberine,
Carmosine, Andrea del Sarto, toutes ces oeuvres de Musset nous font penser à Cymbeline, au Soir des Rois ou aux Deux Gentilshommes de Vérone.

Dans La Coupe et les Lèvres, l'ombre de Shakespeare rôde autour de l'intrigue. Ainsi, dans la première scène, Musset, ayant écrit:

".....Qui vient jeter sur notre toit,
A cette heure de nuit, ces clameurs monstrueuses
Et nous sonner ainsi des trompettes hideuses
Des malédictions?....."

justifie cette expression par une citation de Shakespeare qu'il glisse en note:

"That such a hideous trumpet calls to parley." (2)

Dans les Caprices de Marianne, la scène se passe à Naples, et c'est une aventure italienne qui nous est mise sous les yeux: telle l'intrigue de Shylock, d'Othello ou de Roméo et Juliette; les personnages s'appellent de noms italiens, et justement de ceux que nous trouvons dans Shakespeare (3); l'amant donne à sa belle des sérénades, il conduit lui-même son cheeur modeste de musiciens, et se plait à leur marquer la mesure (4): c'est ainsi que dans les

(1) Lafoscade, livre cité, p.p.71-72

(2) "Macbeth," acte II

(3) Il y a un Gremio dans la Négère, un Montjou dans Henri IV, un Claudio dans Mesure pour Mesure, une Marianne dans Mesure pour Mesure, une Rosaline dans Comme il vous plaira, un Malvolio dans la Nuit des Rois une Hermia dans le Songe d'une nuit d'été.

(4) Acte I, scène 1

Deux Gentilshommes de Vérone, Proteo et Thurio se rendent sous la fenêtre de Silvie et lui offrent "un concert harmonieux.....au son des plus doux instruments (1)." Cependant Marianne est indifférente aux avances de Coelio; celui-ci gémit de la trouver insensible, mais ne s'en livre pas moins à son "amour sans espoir(2)." Ainsi Protéo "abandonne tout, ses amis et lui-même (3)", pour son amour et se consume en vains désirs. Dans Shakespeare, Protéo s'entretient de son amour avec Valentin, et celui-ci le juge insensé:

Protéo- Ainsi à t'entendre je ne suis qu'un fou.

Valentin-Ainsi à t'entendre, je crains bien que tu ne deviennes.

Protéos- C'est de l'amour que tu médis, et moi je ne suis pas l'amour.

Valentin- L'amour est ton maître, car il te maîtrise; et celui qui se laisse ainsi subjugué par un fou, ne devrait pas, ce me semble, être rangé parmi les sages.....(4)

Transformons la plaisanterie, aiguillons-la, allégeons-la suivant le goût français et nous aurons le dialogue d'Octave et de Coelio:

Coelio- Octave! Ô fou que tu es! tu as un pied de rouge sur les joues....

Octave- O Coelio! fou que tu es! tu as un pied de blanc sur les joues.

(1) Acte IV, scène 2

(2) Acte I, scène 1

(3) Acte I, scène 1

(4) Acte I, scène 1

Coelio- Que tu es heureux d'être fou!

Octave- Que tu es fou de ne pas être heureux! (1)

Les personnages de farce, que l'on trouve si nombreux et si amusants dans Musset, procèdent eux aussi en partie de Shakespeare. Par exemple, l'entrée comique de Blazius et de dame Pluche au début de On ne badine pas avec l'amour pourraient bien avoir été inspirées de Pétruchio dans la Mégère apprivoisée. "Pétruchio arrive, avec un chapeau neuf, un vieux juste-au-corps, un haut de chausses retourné pour la troisième fois..... un cheval déhanché avec une selle rongée des mites, et les étriers de deux paroisses; et le cheval, qui est infecté de la morve, et éflanké des reins comme un rat...." (2). Tel sur sa mule, Blazius s'avance, vêtu de neuf; telle encore dame Pluche gravit la colline "durement cahotée sur son âne éssoufflé (3)." quand Pétruchio rentre chez lui sur sa monture, il ne se fait pas faute d'injurier et de gronder les valets et les laquais: "Lourdards de valets...Lourd manant! race de canaille....Allez, canaille, allez me chercher le souper(4)." C'est à peu près dans les mêmes termes que dame Pluche interpelle les paysans qui vont l'aider pour descendre de son âne: "Un verre d'eau, Canaille que vous êtes!....Rangez-vous, Canailledonnez-moi la main pour descendre; vous êtes des butors et des malappris (5)."

Dans Shakespeare les scènes de ce genre se répètent et se multiplient, la bouffonnerie est plus grossière, plus luxuriante que dans Musset; les variations sont moins sobres,

(1) "Caprices de Marianne," Acte I, scène 1

(2) Acte III, scène 4

(3) Acte I, scène 1

(4) Acte IV, scène 4

(5) *ibid.*

mais le thème est sensiblement le même.

En créant dans On ne badine pas avec l'amour les figures inoubliables de Blazius et Bridaine, Musset a sans doute encore songé à d'autres personnages de Shakespeare. Au physique, ces deux grotesques ont un air de parenté avec le fameux Sir John Falstaff. D'un côté nous trouvons des ventres ronds, de triples mentons, des yeux à fleur de tête, de l'autre un embonpoint excessif, une face rubiconde et joviale et un ventre énorme. (1) Blazius et Bridaine sont gloutons et gourmets, sentent le vin à pleine bouche et sont capables de se disputer une langue de carpe(2), Falstaff est comparé par le prince Henri à un sac à liqueurs, à une tonne de vin (3).

Nous voyons donc, par ces quelques exemples, l'influence exercée par Shakespeare sur le théâtre d'Alfred de Musset. Musset était nourri et pénétré de la lecture de son modèle; il le suivait dans le choix de ses intrigues, dans le tracé de ses caractères, ils s'en inspirait pour les rôles sérieux comme pour les rôles comiques, et il tenait aussi un peu de lui la fantaisie qui relie tant d'éléments disparates, avec ses transitions étudiées, ses bonds et ses caprices. Au côté de cette influence générale, on retrouve de temps à autre un souvenir particulier, une situation, une expression, un détail amusant ou poétique, une alliance de mots ou une métaphore, et parfois aussi ce sont ces rencontres rapides, ces réminiscences voilées qui prouvent le commerce habituel d'un esprit avec un écrivain; et sans pouvoir toujours analyser, classer, comparer, on en arrive à chaque page à entrevoir quelques parcelles impalpables du grand génie anglais qui viennent légèrement iriser ces dialogues limpides et brillants.(4)

(1) Henri IV, Acte I, scène 2

(2) On ne badine pas avec l'amour, Acte I, Scène 3

(3) Henri IV, Acte III, scène 17

(4) Lafoscade, Le Théâtre d'Alfred de Musset, p.93

M. des Essarts dit: "Musset n'est jamais si Français qu'au moment où il semble Anglais par l'effusion du lyrique ou l'emportement de la bouffonnerie. Le goût l'avertit, et la grace s'interpose..... C'est avant tout Shakespeare à Paris, Shakespeare à Versailles, et, parfois même, Shakespeare à Trianon." (1)

Nous avons ainsi avec Musset un Shakespeare accommodé à des oreilles modernes et françaises.

Shakespeare Et "Lorenzaccio" (2)

Le nom de Shakespeare s'impose à quiconque lit attentivement Lorenzaccio. Ce drame a été jugé par la critique comme étant l'oeuvre la plus Shakespearienne d'Alfred de Musset.

A ce sujet M. Doumic écrit: ".....Sin on cherchait dans notre théâtre ce qu'il doit à l'influence directe de Shakespeare, Lorenzaccio est le seul spécimen qu'on en pourrait fournir." (3)

Théophile Gautier dit: "La Florence du Moyen-Age respire là tout entier. Les détails sont d'une vérité et d'un caprice vraiment Shakespeariens." (4)

Shakespearien, il l'est, non seulement par la construction de la pièce en tableau juxtaposés, par les changements de

(1) Gastinel, Le Romantisme d'Alfred de Musset, p.311

(2) *ibid.*, pp.442-449

(3) Cité par L. Petit de Julleville, Histoire de la Langue & Littérature française, tome VII.

(4) Histoire de l'art dramatique.

décors et de lieux, par les libertés de composition, mais encore par une série de ressemblances nouvelles: l'adjonction à l'intrigue centrale d'intrigues annexes, ayant leur cadre propre, leurs personnages, leur ambiance et qui nous entraînent; l'une auprès de Philippe Strozzi et de ses enfants, l'autre dans l'appartement de la marquise Cibo; en second lieu, le grand nombre des personnages qui évoquent la ville entière: courtisans, grands seigneurs d'opposition, fonctionnaires, hommes d'Eglise, bourgeois, étudiants, philosophes, artistes, vieillards, adolescents et enfants, femmes de tous les âges, et par instants la foule; ensuite la diversité des problèmes abordés: l'art, la politique, la sagesse, la vie, l'intérêt, l'ambition, l'idéal, l'action, l'amour, les plaisirs les plus grossiers, les calculs les plus mesquins, les spéculations les plus nobles, le tout vu à travers la mentalité d'une époque et à travers d'elle.

Ajoutons la variété du ton;
les cris des bretteurs:

Scoronconcolo

Maitre, as-tu assez du jeu?

Lorenzo

Non, crie plus fort. Tiens, pare celle-ci!
tiens, meurs! tiens, misérable!

Scoronconcolo

A l'assassin! on me tue! on me coupe la gorge!

Lorenzo

Meurs! meurs! meurs! Frappe donc du pied.

Scoronconcolo

A moi, mes archers! au secours! on me tue!
Lorenzo de l'enfer!

Lorenzo

Meurs infâme! je te saignerai, pourceau, je te saignerai! Au coeur, au coeur, il est éventré.- Crie donc, frappe donc, tue donc! Ouvre-lui les entrailles! Coupons-le par morceaux, et mangeons, mangeons! J'en ai jusqu'au coude. Fouille dans la gorge, roule-le,roule! Mordons, mordons et mangeons!

(Il tombe épuisé.)

Scoronconcolo, s'essuyant le front.

Tu as inventé un rude jeu, maître, et tu y vas en vrai tigre; mille millions de tonnerres! tu rougis comme une caverne pleine de panthères et de lions.

Lorenzo

O jour de sang, jour de mes noces! O soleil! O soleil! il y a assez longtemps que tu es sec comme le plomb; tu te meurs de soif, soleil! son sang t'enivrera. O ma vengeance! qu'il y a longtemps que tes ongles poussent! O dents d'Ugolin! il vous faut le crâne, le crâne! (1)

Les monologues subtils de Lorenzo (2), de Philippe Strozzi (3), du cardinal Cibo (4), les conversations, les discussions philosophiques, (5) les confessions, tout cela laisse une impression d'avoir, en quelques heures, parcouru un monde.

Dans ses Impressions de théâtre, Jules Lemaitre fait la remarque suivante au sujet de Lorenzaccio:

"Une impétueuse floraison de discours; images outrées ou mièvres, sans cesse renaissantes et qui se chassent l'une l'autre comme des flots; images grandes et qui parfois se prolongent en allégories, mais sans exactitude trop stricte, ou même avec quelque

(1) Acte III, scène 1

(2) Acte IV, scène 3

(3) Acte II, scène 2

(4) Acte II, scène 3

(5) Acte III, scène 3, la grande scène mettant aux prises Lorenzo et Philippe.

incohérence dans les développements; oui tout cela est Shakespearien." (1)

Drame Shakespearien
jusque dans la forme enfin. Deux exemples suffiront pour le prouver: les officiers d'Alexandre viennent, devant Philippe Strozzi, d'arrêter ses deux fils. Le vieillard reste seul. Lorenzo survient et dit:

"- Demandes-tu l'aumône, Philippe, assis au coin de cette rue ?

et Strozzi répond:

"- Je demande l'aumône à la justice des hommes, et je suis un mendiant affamé de justice, et mon honneur est en haillons. (2)

Quelques tableaux plus loin, Lorenzaccio, une heure avant le meurtre, vit la scène à l'avance, et imagine le dialogue entre le duc et lui. Tout à coup la lune apparaît:

"- Te voilà, toi, face livide." (3)

Ne dirait-on pas une traduction de Shakespeare ? Tout cela prouve qu'avant de se lancer dans ce genre du théâtre d'histoire, nouveau pour lui, le poète s'est retourné vers le maître qu'il admire.

(1) Cité par Gastinel, p. 443

(2) Acte III, scène 3

(3) Acte IV, scène 9

M. Lafoscade a résumé la transformation dont Lorenzo est sujet dans ces mots:

"D'un Brutus sans cohésion, il a fait une manière d'Hamlet." (1)

Presque tout les critiques reconnaissent dans Lorenzaccio un deuxième Hamlet. Il y a certes de très grandes ressemblances entre ces deux personnages:

Tous deux apparaissent comme des jeunes princes vivant dans la familiarité d'un souverain qui s'est emparé du trône par usurpation, et tous deux ont plus de droit que le souverain à occuper ce trône. Alexandre ne dit-il pas à Lorenzo:

"Fi donc ! tu fais honte au nom des Médicis. Je ne suis qu'un bâtard et je le porterais mieux que toi, qui es légitime." (2)

Tous deux, près de ce souverain qui les traite sans rudesse, rêvent de l'assassiner; tous deux, isolés, conçoivent leur projet un peu de la même façon. Malgré l'enthousiasme naturel à leur âge, ils préparent le meurtre dans le secret, et lentement; tous deux veulent frapper eux-mêmes:

"- Si je l'abats du premier coup

(1) Cité par Gastinel, p. 444

(2) Acte I, scène 4

ne t'avise pas de le toucher. Mais je ne suis pas plus gros qu'une puce, et c'est un sanglier. S'il se défend, je compte sur toi pour lui tenir les mains; rien de plus, entends-tu ? C'est à moi qu'il appartient." (1)

Tous deux, intellectuels égarés dans l'action, s'analysent dans de longs monologues; tous deux sacrifient à leur projet ce qu'ils ont de plus beau, et, par lui, sont conduits à la folie, ou à la débauche.

Il va sans dire qu'à côté de ces ressemblances il existe des différences qu'on ne saurait négliger. Tous les deux veulent tuer et ils tuent, l'un et l'autre. Mais ce meurtre est imposé à Hamlet comme un devoir par une mémoire vénérée, de là l'apparition du spectre paternel, ses instructions formelles. Il s'agit d'une tâche dictée du dehors à Hamlet. Le jeune prince ne frappe qu'après avoir lui-même été frappé deux fois dans ses affections d'abord, dans sa vie ensuite(2).

Rien de pareil dans Lorenzo: sa volonté d'assassinat a le caractère d'un libre choix, l'ambition y joue son rôle- Lorenzo veut forcer l'attention des hommes; et même après avoir éprouvé l'inanité de son projet, ne dira-t-il pas:

"-Les hommes n'en profiteront pas plus qu'ils ne me comprendront." (3)

(1)Acte II, scène 2

(2)Nous pensons ici au duel avec Laerte, dont le roi entend se servir pour faire disparaître son neveu- Acte V, scène 2.

(3)Acte III, scène 3

C'est une idée à laquelle il entend sacrifier une vie de tyran, n'importe laquelle. Leurs desseins diffèrent donc; et de même leurs démarches. Les masques qu'ils se collent sur le visage n'ont rien de commun; on chercherait en vain, chez le héros d'Alfred de Musset, trace de cette "demi-folie un peu bavarde" que simule Hamlet. Lorenzo raisonne toujours; on peut sentir passer dans ses monologues l'exaltation du rêve qui va se réaliser, rien de plus. Son masque c'est "la débauche, la lâcheté, le proxénétisme, la cruauté," comme l'a dit M. Jules Lemaitre. (1)

D'autre part, tandis que, son acte accompli, Hamlet revient au bon sens, somme à Horatio de vivre pour le justifier, reconnaît Fortinbras comme nouveau roi, Lorenzo reste sceptique, esclave du vice.

Ce sont là des différences assez éclatantes, mais toujours est-il que l'influence de Shakespeare sur cette pièce reste très considérable.

M. des Essarts proclamait Lorenzaccio l'ouvrage le plus profond du maître, où:

"Musset nous semble non plus seulement l'élève de Shakespeare, mais son égal." (2)

(1) Cité par Gastinel, p.

(2) Cité par Gastinel, p. 449

Pour terminer ce chapitre, il serait intéressant de mesurer le chemin parcouru par Alfred de Musset depuis les années des débuts.

Quels étaient alors ses dieux ? Shakespeare et Schiller, deux maîtres du romantisme. Puis Racine se substitue à Schiller, dans la vénération de Musset- c'est sa seconde étape. Et voici qu'en 1838 nous parvenons à la troisième. Musset se détourne de Shakespeare, comme naguère de Schiller. Elle s'ouvre sur: il ne faut jurer de rien, une grande comédie, où la liberté de la construction, l'allure pleine de fantaisie, les variations de style et de ton, l'alliage d'ironie, de plaisanteries et d'envolées poétiques, en un mot le métal même de la ciselure rappellent encore l'influence de Shakespeare.

Puis, dans Un Caprice, Alfred de Musset restreint ses audaces. Il resserre l'action dans les quatre murs d'un salon et dans l'espace de quelques heures, il adopte et garde de bout en bout le même accent.

Enfin, avec la Servante du Roi, qu'il avait commencé d'écrire pour Rachel vraisemblablement en juillet 1839, Alfred de Musset entre dans la tragédie. Le sujet en était emprunté à l'histoire de Fredegonde, récemment mise en lumière par Augustin Thierry dans ses Récits des temps mérovingiens, qui parurent de 1833 à 1840. Musset, qui à plusieurs reprises (1) avait protesté contre ceux qui sans cesse opposaient la tragédie classique et le drame romantique, voulait montrer, par un exemple qu'il n'était

(1) Notamment dans deux articles qu'il fit paraître en 1838 dans la "Revue des Deux Mondes" à l'occasion des débuts de Rachel: Les débuts de Rachel (1er novembre); Reprise de Bajazet (1er décembre).

pas impossible de concilier la tradition classique de vérité et de simplicité avec la liberté d'allure de la forme romantique. (1)

Il n'y a plus rien dans cette dernière pièce qui puisse rappeler le modèle anglais. que Musset rompt ainsi avec Shakespeare, au moment où il rejette les dernières idées qui lui venaient de Byron, ce n'est pas l'effet du hasard. Il parvient au terme de cette évolution qui, depuis six ans, l'a presque sans cesse éloigné du cénacle. Ses réflexions l'entraînent aux antipodes de l'Ecole, du moins théoriquement. (2)

(1) Braunschvig, Notre Littérature Etudiée dans les Textes, vol. II, p. 559

(2) Gastinel, Le Romantisme d'Alfred de Musset, pp. 559-600.

CONCLUSION

Il nous a été possible, dans le présent travail, d'esquisser l'histoire de l'influence de Shakespeare entre 1734 et 1830, années de scrupules ou d'enthousiasmes, d'ignorances ou de préventions, de dédains ou d'adhésions où le grand dramaturge anglais se trouva mis en cause, en France, d'une manière continue, bien qu'avec des significations fort variables.

Voltaire se fit d'abord le patron de Shakespeare contre ceux qui, le connaissant mal, le dénigraient. Plus tard, quand une traduction de La Place (1745), puis une de Letourneur (1759), quand ensuite les adaptations de Ducis eurent mieux fait connaître le poète anglais, Voltaire, furieux de voir le public s'intéresser à ce Shakespeare que lui-même avait révélé, et jaloux des éloges attribués à ce dramaturge, se retracta. Dans deux Lettres à l'Académie (1776) notamment, il s'institua le champion du goût français contre la barbarie anglaise.

Dès 1823, après avoir pénétré et mûri la Préface aux Oeuvres Complètes de Shakespeare (1821) de Guizot, Stendhal engagea la polémique au nom de Shakespeare contre Racine, et préluant aux grands combats, il avait entrepris une chevauchée hardie sur les terres classiques.

Nous avons vu une doctrine s'ébaucher et se formuler chez Stendhal et les journalistes du Globe, des essais tentés par Mérimée et par les auteurs de pièces historiques, et les principes suivants ont été dégagés: - les unités sont destructrices de vraisemblance et d'illusion; la vérité exacte et colorée est un piment pour la curiosité et aide à la résurrection du passé; le vers tragique est condamné par les expressions pompeuses qu'il entraîne et la déclamation chantée qu'il provoque, la prose est la seule expression simple et directe qui traduisent exactement la pensée - le beau vers à lui seul est un danger dans la mesure où il détourne l'auditeur de l'intérêt dramatique et empêche l'illusion de se reproduire. Sur le mélange du comique et du tragique la doctrine est moins assurée: le Globe est pour le mélange, Stendhal pour la séparation. Dans les pièces historiques, il y en a de comiques, d'autres tragiques, quelques unes mixtes. Mérimée, dans le Théâtre de Clara Gazul, a présenté des scènes violentes et burlesques rapidement enchaînées, le tout unifié par le même sourire ironique qui lui est propre. (1)

Quatre ans plus tard Victor Hugo faisait paraître la Préface de Cromwell qui eut la solennité d'une déclaration de guerre. Hugo, en écrivant sa Préface, se souvenait de ces principes que nous venons de citer. Sur un seul point il n'accepte pas l'opinion unanime de ses devanciers: il gardera le vers parce qu'il se sent apte à écrire un vers qui réponde à ces exigences qui faisaient préférer la prose à ces critiques. D'ailleurs sur ce dernier point on invoquait beaucoup l'exemple de Shakespeare.

(1) Ascoli, Le Théâtre Romantique, pp. 92-93

Shakespeare avait très exactement adapté à la condition des personnages, au caractère des scènes, non seulement la langue, mais son rythme. Les bouffons et les gens communs, tous les personnages dans les scènes de transition, usaient d'expressions simples et sans mesure; le vers blanc rythmé apparaissait dans les scènes de plus haute tenue; les vers rimés dans les grands mouvements passionnés et les scènes d'élégante fantaisie. L'effort de Victor Hugo fut non d'user du même mélange, mais d'assouplir le vers français de façon à le rendre apte à donner tous les tons.

Le succès du drame en prose fut marqué par Alexandre Dumas avec son Henri III et sa cour (1829). Ce fut Alfred de Vigny qui, au nom du drame poétique, livra la première bataille en donnant une traduction en vers d'Othello ou le More de Venise. Le premier coup était frappé et le drapeau romantique flottait sur la brèche, puis Hernani entra en scène.

Dans la dramaturgie nouvelle, ce qui s'oppose à la logique des héros tragiques, c'est le spontané; à l'analyse on préfère l'imagination et la fantaisie. Pendant que la plupart des auteurs romantiques étaient attirés par le drame, Musset allait le premier réaliser ce genre plus léger, plus propre au libre jeu de la fantaisie.

C'est surtout avec les représentations de 1827 que Shakespeare, à une époque où les esprits soucieux du sort de la littérature dramatique étaient en pleine effervescence, exerça une influence sur le mouvement littéraire.

D'abord, il précipita l'issue du grand débat en agissant comme stimulant sur des auteurs, les préparant de cette façon aux essais nouveaux qui allaient être tentés

sur un public plus que jamais décidé à rejeter les productions pseudo-classiques qu'on continuait à lui offrir.

Ensuite, c'est en s'appuyant sur le grand nom de Shakespeare que la critique allait concentrer toute son attention et toute son activité, non autour duquel tous les romantiques allaient désormais se ranger et qui devait donner une consécration quasi officielle de leurs revendications.

Les triomphes de Dumas et de Hugo, remportés sous l'égide de ce nom puissant, eurent un double effet assez inattendu. Ils mirent à néant l'espoir de ceux qui avaient compté, pour régénérer le théâtre, sur le drame-chronique inspiré de Shakespeare. Ce drame, trop érudit, manquait des éléments qui firent la fortune de l'école victorieuse: la passion, le lyrisme et la fantaisie pittoresque. Le romantisme auquel les poètes, les peintres et le mélodrame avaient déjà habitué les esprits était entré trop avant dans les moeurs pour que le public pût se complaire aux reconstitutions savantes des Vitet et des Mérimée. Les coups de théâtre et les intrigues amoureuses d'Alexandre Dumas, la fantaisie espagnole, la fougue juvénile, les vers empanachés ou mélodieusement berceurs de Victor Hugo séduisirent d'emblée la jeunesse et entraînent la masse.

C'était donc avec le nom de Shakespeare qu'on combattait, qu'on marchait à la victoire. Celle-ci une fois remportée, le dramaturge britannique fut assez vite oublié, ou, pour être plus exact, il retombe au rang d'ancêtre vénérable et quelque peu démodé.

Par un singulier retour de fortune, et en dépit de nombreuses dépendances de détail, les dramaturges romantiques vont s'écarter de leur patron à l'heure où la carrière est

déblayée de tous ses obstacles. Désormais Shakespeare paraîtra à la jeune génération littéraire non plus comme un modèle à suivre, mais comme le

"symbole du créateur affranchi des règles, échappant aux déterminations et aux explications, encourageant le Romantisme français à 'traverser la liberté' et à la dépasser pour rester maître souverain de sa matière et de sa forme, en dépit des exigences de la vérité ou de la vraisemblance." (1)

(1) Baldensperger, *Études d'Histoire Littéraire*,
vol.II, p.200

BIBLIOGRAPHIE

- Abry, E., Audic, C., Crouzet, P., Histoire illustrée
de la Littérature Française, Paris, 1929
- Ascoli, G., Le Théâtre Romantique, édition des
"Cours de la Sorbonne," Paris
- Baldensperger, F., Etudes d'Histoire Littéraire,
Vol. II, Paris, 1910
- Baldensperger, F., Le Mouvement des idées dans
l'émigration française, Paris, 1924
- Berlioz, H., Mémoires, Vol. I, Paris
- Boileau, N., L'Art Poétique, édition des classiques
Larousse, Paris
- Borgerhoff, J.L., Le Théâtre Anglais à Paris sous
la Restauration, Paris, 1912
- Boucher, L., Histoire de la Littérature Anglaise,
Paris, 1890
- Braunschvig, M., Notre Littérature étudiée dans les
textes, Vol. I, Paris, 1931
- Braunschvig, M., Notre Littérature étudiée dans les
textes, Vol. II, Paris, 1931
- Brunetière, F., Epoques du Théâtre français, Paris, 1914
- Corson, H., An Introduction to the Study of Shakespeare,
Boston, 1901
- Ducis, J.F., Chefs-d'Oeuvre tragiques, Vol. II, Paris

- Dumas, A., Mémoires, édition de France, Paris
- Dumas, A., Théâtre Complet, Vol. I, édition Calmann-Lévy, Paris
- Estève, E., Etudes de Littérature Preromantique, Paris, 1923
- Faguet, E., Dix-Septième siècle, Paris
- Finch, M.B., & Peers, E.A., The Origins of French Romanticism; London, 1920
- Gastinel, P., Le Romantisme d'Alfred de Musset, Paris, 1933
- Gillet, L., Shakespeare, Paris, 1931
- Granville-Baker, H., & Harrison, G.B., A Companion to Shakespeare Studies, New York, 1934
- Hugo, V., Préface de Cromwell, édition Hetzel, Paris
- Hugo, V., William Shakespeare, édition Hetzel, Paris
- Hugo, Mme. V., Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, Vol. II, édition Hetzel, Paris
- Kaufman, P., Outline Guide to Shakespeare, New York, 1924
- Lafoscade, L., Le Théâtre d'Alfred de Musset, Paris, 1901
- Lanson, G., Histoire de la Littérature Française, Paris, 1912
- Larousse Illustré du XXe siècle, Tome 6, Paris, 1933
- Moraud, ., Le Romantisme français en Angleterre de 1814 à 1848, Paris, 1933
- Musset, A. de, Comédies et Proverbes, édition Flammarion, Paris, 1921

- Paléologue, M., Alfred de Vigny, Paris, 1924
- Parigot, H., Alexandre Dumas père, Paris, 1902
- Parigot, H., Le Drame d'Alexandre Dumas père,
Paris, 1899
- Parigot, H., Morceaux choisis du théâtre de
Victor Hugo (collection Pallas,
Delagrave).
- Petit de Julleville, L., Histoire de la langue
et de la littérature française,
Vol. VII, Paris, 1924
- Petit de Julleville, L., Le Théâtre en France, Paris, 1918
- Shakespeare, W., The Complete Works, London, 1935, (Oxford ed)
- Stendhal, Racine et Shakespeare, collection des
Classiques Larousse
- Taine, H., Histoire de la littérature anglaise,
Vol. II, Paris, 1899
- Thorndike, A., Tragedy, New York, 1908
- Van Tieghem, P., L'Année Littéraire, Paris, 1917
- Vial, F., & Denise, L., Idées et Doctrines littéraires
du XVIIe siècle, Paris, 1922
- Vial, F., & Denise, L., Idées et Doctrines littéraires
du XIXe siècle, Paris, 1924
- Vigny, A. de, Théâtre Complet, Paris, 1858
- Villemain, M., Cours de Littérature Française,
Tome I, Paris, 1840
- Voltaire, F.M.A., Théâtre choisi (notice biographique
et littéraire par E. Geruzez), édition
Hachette, Paris, 1893
- Voltaire, F.M.A., Oeuvres Complètes, édition
Hachette, Paris, 1892-1903

TABLE DES MATIERES

	<u>Pages</u>
Avant-Propos.....	3
Chapitre I.- La conception dramatique de Shakespeare.....	5
" II.- Les théories dramatiques du théâtre français du XVIIIe siècle.....	14
" III.- L'évolution de la tragédie et de la comédie en France au XVIIIe siècle.....	20
" IV.- Influence de Shakespeare sur le théâtre français du XVIIIe siècle.....	24
" V.-Le rôle des événements politiques de 1789 à 1815 dans l'histoire de l'influence de Shakespeare en France.....	35
" VI.- 1821-1822: deux grands événements dans l'histoire de Shakespeare et la nouvelle dramaturgie.....	39
" VII.-Les années 1823-1825. Shakespeare et Stendhal.....	44

	<u>Pages</u>
Chapitre VIII.- Les représentations anglaises de 1827.....	49
" IX.- Shakespeare et Victor Hugo.....	53
" X.- Shakespeare et Alexandre Dumas....	72
" XI.- Shakespeare et Alfred de Vigny....	80
" XII.- Shakespeare et Alfred de Musset...	87
Conclusion.....	104
Bibliographie.....	109

