



L'excès face au bon goût : la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo

Michèle Willems



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1032>

DOI : 10.4000/shakespeare.1032

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2007

Pagination : 224-237

ISBN : 2-9521475-4-X

Référence électronique

Michèle Willems, « L'excès face au bon goût : la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 10 février 2008, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1032> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1032

Shakespeare et l'excès



actes du Congrès
organisé par la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
les 15, 16 et 17 mars 2007

textes réunis par
Pierre KAPITANIAK
sous la direction de
Jean-Michel DÉPRATS

COUVERTURE :
Edouard Lekston, *Falstaff*, 2007

conception graphique et logo
Pierre Kapitaniak

© 2007 Société Française Shakespeare
Institut du Monde Anglophone
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
5 rue de l'École de Médecine
75006 Paris
www.societefrancaiseshakespeare.org

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

L'EXCÈS FACE AU BON GOÛT : LA RÉCEPTION DE GILLES-SHAKESPEARE DE VOLTAIRE À HUGO

Michèle WILLEMS

« Gilles, dans une foire de province, s'exprimerait avec plus de décence et de noblesse que le prince Hamlet » écrit Voltaire en 1764. « Gilles Shakespeare, soit : j'admire Shakespeare et j'admire Gilles », rétorque Victor Hugo un siècle plus tard dans son *William Shakespeare*, après avoir élaboré, dans sa *Préface de Cromwell*, une nouvelle esthétique dramatique fondée sur le mélange du sublime et du grotesque. On envisagera cette évolution comme un effet du choc entre le bon goût prôné par les Classiques et l'excès shakespearien. Censuré par les critiques et corrigé par les adapteurs des deux côtés de la Manche, raffiné ou omis par les traducteurs français ou au contraire souligné par Voltaire à des fins polémiques, l'excès fascine autant qu'il irrite. Mais alors qu'en Angleterre, les concepts littéraires évoluent sous la pression du précédent shakespearien, en France il faut attendre Victor Hugo pour que l'excès soit reconnu comme constitutif du drame et qu'ainsi Gilles-Shakespeare se trouve légitimé.

In the latter part of his life, Voltaire refers more and more often to Shakespeare as "Gilles", a traditional clown in popular theatre, who would, he contends, express himself with more propriety than prince Hamlet. To which Victor Hugo replies, a century later, that he admires both Gilles and Shakespeare, which is another way of defining his conception of drama, earlier developed in his Préface de Cromwell, as a combination of the sublime and the grotesque. This article analyses this evolution in the aesthetics of drama as the result of the clash between a classical model ruled by the demands of taste, and a Shakespearean model in which excess seems to be the norm. Though censured by critics and emended by adapters on both sides of the Channel, though toned-down or excised by French translators or else publicised by Voltaire in his war against Shakespeare, excess still fascinates as much as it irritates. But while, in England, literary concepts evolve under the influence of Shakespeare's drama, in France, it is only with Victor Hugo that the organic function of excess is recognized and that Gilles-Shakespeare is made legitimate.

La tragédie d'*Hamlet* [...] est une pièce grossière et barbare, qui ne serait pas supportée par la plus vile populace de la France et de l'Italie. Hamlet y devient fou au second acte, et sa maîtresse devient folle au troisième ; le prince tue le père de sa maîtresse, feignant de tuer un rat, et l'héroïne se jette dans la rivière. On fait sa 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 leurs grossièretés abominables par des folies non moins dégoûtantes. Pendant ce temps-là, un des acteurs fait la conquête de la Pologne. 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.

Ce résumé lapidaire qui réduit la pièce à une succession d'offenses au bon goût est extrait de la « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », qui, en 1748, sert de préface à

*Sémiramis*¹ ; c'est l'un des textes qui valent à Voltaire, en particulier à l'étranger, sa réputation d'ennemi de Shakespeare. Il est vrai qu'il a récidivé en 1761 avec une paraphrase plus longue mais tout aussi tendancieuse de la même pièce dans *l'Appel à toutes les nations de l'Europe* et, plus tard, avec des attaques répétées des discours du prince : « Gilles, dans une foire de province, s'exprimerait avec plus de décence et de noblesse que le prince Hamlet », écrit-il à propos du premier monologue². À mesure que Voltaire s'installe dans son rôle de résistant nationaliste, il assimile de plus en plus souvent Shakespeare à Gilles, l'amuseur, le clown de village, qui incarne pour lui la vulgarité et les excès du théâtre de foire.

Mais il est vrai aussi qu'on oublie souvent de citer la suite de sa diatribe et, plus généralement, de prendre en compte l'autre face de sa critique shakespearienne :

Mais parmi ces irrégularités grossières [...], 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.

Dans le fumier, comme il l'écrit plus tard, on peut trouver des perles³. Ce qui caractérise la critique shakespearienne de Voltaire, comme celle de la plupart de ses contemporains européens, c'est que la condamnation des excès coexiste avec l'admiration des beautés (ce que les Anglais appellent « beauty-and-fault criticism »), et surtout que certains excès fascinent ceux-là mêmes qui les condamnent : Gilles n'est pas toujours dépourvu d'attraits. Afin de nourrir la réflexion sur la fonction de l'excès dans le drame shakespearien, je me propose d'explorer, au delà de la tension entre la démesure shakespearienne et la mesure classique (que je ne pourrai que survoler, vu le temps imparti), les effets de cette dialectique entre l'irritation et la fascination, entre le rejet de Gilles et l'adhésion à Shakespeare, contradiction surmontée lorsque Victor Hugo rétorque à Voltaire, un

¹ *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* (préface à *Sémiramis*), 1748. Les références à Voltaire renverront à l'ouvrage de Theodore Besterman, *Voltaire on Shakespeare*, Genève, Droz, 1967, désormais désigné par *VS* (ici, p. 57).

² Voir le compte rendu ironique de l'ouvrage de Lord Kames, *Elements of Criticism*, publié dans *La gazette littéraire* du 4 avril 1764.

³ Voir la Lettre à d'Argental du 19 juillet 1776 (*VS*, p. 175).

siècle plus tard : « Gilles Shakespeare, soit : j'admire Shakespeare et j'admire Gilles [...] Cette gastrite qu'on appelle le bon goût, il ne l'a pas ».

Les sarcasmes de Victor Hugo à l'égard du bon ton et de la bienséance, en particulier linguistique, émaillent ses écrits bien avant 1864, date de publication de son *William Shakespeare* ; ils font partie de son combat contre le modèle dramatique classique qui a survécu pendant tout le XVIII^e siècle et pesé sur la réception du drame shakespearien. Voltaire, admirateur fervent du siècle de Louis XIV, dont il considère qu'il a porté les grands genres à leur perfection, parle, après Boileau, de « cette nature qu'il faut voiler avec soin⁴ ». Certes, en 1730, après avoir vu à Londres le corps sanglant de César exposé sur scène, il exprime le souhait que « la coutume [...] change le goût des nations, et (tourne) en plaisir les objets de notre aversion⁵ », mais dès 1756 et l'*Essai sur les mœurs*, il se rallie à la notion d'un goût universel qui ne saurait intégrer les « irrégularités grossières » du drame shakespearien.

Ce que Voltaire et nombre de ses contemporains nomment « extravagances » ou « monstruosités », ce ne sont pas les banquets cannibales ou les batailles meurtrières : *Titus Andronicus* n'est pas connu en France, les pièces historiques le sont très peu⁶ ; on décrit bien parfois la scène shakespearienne comme un lieu de carnage, dérive que l'on attribue à la barbarie de son siècle, mais on déplore moins souvent le sang et les meurtres qui abondent dans *Macbeth*, que le portier qui, comme les fossoyeurs de *Hamlet*, est l'objet de toutes les censures. En fait, ce qui excède au premier chef le goût de l'époque, c'est tout ce qui déborde du cadre de la tragédie classique, l'excédent, qui bouscule l'idéal d'un ordre rationnel. Forts des certitudes conférées par une critique normative, Voltaire et ses contemporains confrontent le drame shakespearien à leur grille de lecture, et rejettent tout ce qui dépasse. Ce qui fait de *Hamlet* une « farce barbare » c'est, on l'a vu, le viol des

⁴ 1732, 2^e épître à M. Falkener annexée à *Zaïre*. En 1757 encore, l'article consacré au « Goût », publié dans le septième volume de l'*Encyclopédie* de Diderot, oppose l'instinct naturel du génie à la culture et à l'éducation qui permettent de l'appivoiser. Ainsi, Racine est capable de domestiquer son génie en y associant le bon goût.

⁵ VS, p. 53. Le *Discours sur la tragédie* sert de dédicace de sa tragédie de *Brutus* au duc de Bolingbroke.

⁶ Voltaire parle de *Richard III* dans une lettre à Madame du Deffant mais les pièces les plus souvent citées par la critique sont *Hamlet* et *Jules César*.

unités (conquête de la Pologne, surabondance d'événements divers) mais surtout les atteintes à la bienséance, en particulier linguistique (folie de deux personnages sur scène ; on boit, on chante, on se querelle on se tue ; on dit des grossièretés et des quolibets), tous excès qui relèvent de cet affront inacceptable au bon goût qu'est le mélange des genres⁷. Tout le contraire du *Caton* d'Addison, dont l'auteur est universellement acclamé comme un « ami des bienséances et des règles⁸ ».

Il n'est pas inutile de rappeler qu'au début du XVIII^e siècle, le contexte esthétique, critique et culturel est encore fort semblable de l'autre côté de la Manche ; le drame shakespearien s'y est trouvé confronté dès la réouverture des théâtres, en 1660, à ce j'appellerai le modèle classique plutôt que le modèle français ; exporté par les émigrés anglais de retour au pays après la Restauration de la monarchie, il ne faisait que conforter les exigences d'un Philip Sidney ou d'un Ben Jonson qui, dès 1623, jugeait que Shakespeare « wanted art ». La France n'a pas alors le monopole des arts poétiques ni du dogmatisme critique ; il suffit, pour s'en convaincre, de lire la Préface de Dryden à sa propre adaptation de *Troilus and Cressida* qui date de 1675. Et le tas d'ordures qu'il dit, comme d'autres après lui, avoir dû évacuer pour préserver quelques joyaux shakespeariens, anticipe d'un siècle le fumier de Voltaire⁹. Critiques, adaptateurs, « editors » ou traducteurs s'accordent dans les deux pays sur la nature de la fange : excédent du contenu et débordements de la forme sont stigmatisés, rejetés ou recyclés, reformulés ou censurés, avec une belle unanimité ; les passages indignes (*trash*) relégués en bas de page (ornés de *three*

⁷ De la même manière, l'abbé Leblanc décrit Shakespeare comme « an enemy to all constraint » et juge que « for want of knowing the rules of the ancients, or at least neglecting to follow them, he has not produced a single play that is not a monster of its kind ». *Letters on the English and French Nations*, 2 vols, Londres, 1747 ; vol 1, Lettre 31, p. 236 et 239-40.

⁸ Voir ce qui est connu en France comme la « Lettre 18 sur la Tragédie » (VS, p. 44-50) ; elle fut d'abord écrite (et plus tard publiée) en anglais, vers 1730, dans *Letters concerning the English nation*, lesquelles allaient devenir les *Lettres philosophiques*. Voir aussi, pour l'éloge d'Addison, l'article « Art dramatique » dans le *Dictionnaire philosophique*.

⁹ « I undertook to remove that heap of rubbish under which many excellent thoughts lay wholly bury'd », déclare Dryden (Préface à son *Troilus and Cressida*, 1675) ; Charles Gildon parle de « beauties [...] in a heap of rubbish » (*Remarks on the Plays and Poems of Shakespeare*, Londres, 1710, p. 420) ; Hanmer de « gold strangely mixed with dross » (*Some Remarks on the Tragedy of Hamlet*, 1735, éd. C. D. Thorpe, Augustan Reprint Society, ser. III, n° 3, 1947, p. 50). Voltaire fait sa célèbre remarque dans sa Lettre à d'Argental du 19 juillet, 1776 (VS, p. 175).

daggers) dans l'édition de Pope, font souvent aussi l'objet de la réprobation critique et des coupures ou réécritures des traducteurs : ainsi la scène du portier, avec ses « plaisanteries de Polichinelle », comme l'écrit Voltaire, que Davenant a éliminée de son adaptation dès 1674, ou des discours encombrés de métaphores comme celui où Macbeth pleure la perte du sommeil réparateur, dont le même Davenant fournit une paraphrase prosaïque. En 1765, le Dr Johnson, dont on connaît l'allergie aux jeux de mots de Shakespeare, consacre encore plusieurs pages de sa Préface à déplorer des outrances stylistiques comme « a disproportionate pomp of diction and a wearisome train of circumlocution¹⁰ ».

La barrière linguistique explique sans doute que la critique française se montre moins sensible au trop-plein métaphorique et s'en prenne à la langue plus qu'au style. L'écriture de Shakespeare n'est jamais perçue comme poétique par des commentateurs qui ignorent l'existence des Sonnets (traduits seulement au XIX^e siècle¹¹), et renvoient toujours à la sobriété de Racine. Voltaire, comme nombre de ses contemporains, ne se lasse pas de comparer sa sublime évocation de la nuit au début d'*Iphigénie* (« Mais tout dort, et l'armée, et le vent, et Neptune »), à l'inconvenante allusion de Francisco à une souris (« Not a mouse stirring »), au début de *Hamlet*. Cette souris, dont j'ai eu l'occasion de suivre ailleurs les mésaventures¹², est vilipendée par la critique et malmenée par les traducteurs parce qu'elle fait partie, tout comme les chaussures de Gertrude ou le mouchoir de Desdémone, de ces termes quotidiens jugés imprononçables sur scène¹³. À la même époque, le Dr Johnson rappelle encore, à propos de *Macbeth*, qu'un couteau a sa place sur l'étal du boucher mais pas au théâtre¹⁴ ; mais il

¹⁰ Voir *Preface to the edition of the Works of Shakespeare* (1765), dans *Dr Johnson on Shakespeare*, éd. W. K. Wimsatt, Penguin Shakespeare Library, 1969, p. 68.

¹¹ La première traduction des Sonnets paraît en 1821, dans l'édition revue et corrigée des traductions de Le Tourneur, publiée par François Guizot.

¹² Voir mon article « The mouse and the urn : re-visions of Shakespeare from Voltaire to Ducis », dans *Shakespeare Survey*, 60 (2007), p. 215-223.

¹³ Le mouchoir, « brodé de fleurs » (les fraises n'apparaissent qu'en note) dans la traduction de Le Tourneur, deviendra successivement une écharpe dans une adaptation anonyme, un bracelet dans celle de Douin (1773) puis un bandeau de diamants dans l'adaptation de Ducis (1791) ; il sera réintroduit en 1826 par Vigny dans son *More de Venise*.

¹⁴ Voir *The Rambler* 168, 26 October 1751 (*Dr Johnson on Shakespeare*, p. 45.). Dès 1674, Davenant avait substitué *steel* à *knife*, dans l'appel à la nuit de Lady Macbeth (« Come, thick Night, [...] / That my keen knife see not the wound it makes », 1.5.50-2).

défend par ailleurs ce qu'il nomme « mingled drama », alors que pour Voltaire la représentation du quotidien sur scène est indissociable du mélange des genres : portier, fossoyeurs, souris, chaussures ou mouchoir sont autant d'excès qui offensent un public habitué au filtrage qu'opère le bon goût. Ces divertissements dignes du Pont Neuf ou de Gilles plaisent à « la lie du peuple¹⁵ », aux habitués des combats de coqs, des duels et des gibets¹⁶. Animé par un élitisme aristocratique et linguistique hérité du théâtre de Cour¹⁷, Voltaire ne peut accepter le mélange des classes sociales, donc des niveaux de langue, qui reflétait, sur la scène élisabéthaine, la diversité du public à l'intérieur du théâtre : le refus du mélange des genres, comme la recherche de la bienséance linguistique, signale l'incompatibilité entre un modèle dramatique fondé sur le tri et l'exclusion et le modèle shakespearien qui pratique le brassage et l'inclusion.

Le conservateur que Voltaire a toujours été en matière de théâtre se transforme en réactionnaire dès lors que, comme il l'écrit à d'Alembert, alors Secrétaire de l'Académie française, l'on veut « mettre à la place de Corneille et de Racine » des « Gilles anglais¹⁸ ». Le danger vient, selon lui, de deux ouvrages qui font connaître Shakespeare à un public de lecteurs¹⁹ : l'anthologie du *Théâtre anglois* de Pierre-Antoine de La Place, publiée en 1746, puis le *Shakespeare traduit de l'anglois*, publié par Le Tourneur à partir de 1776. Dès 1760, Voltaire entre donc en guerre contre la barbarie britannique qui menace de balayer le raffinement français ; il en appelle d'abord, anonymement, à *toutes les nations de l'Europe...*, puis, par lettre, à l'Académie française. Sa stratégie consiste désormais à souligner les excès shakespeariens pour

¹⁵ Voir la Lettre à l'Académie française de 1776, où Voltaire s'en prend aussi au savetier qui, dans *Jules César*, a le tort de faire des jeux de mots et de s'adresser à des sénateurs (VS, p. 188-9).

¹⁶ *L'appel à toutes les nations de l'Europe...* évoque les « porteurs de chaises, matelots, courtauds de boutique, bouchers [...] qui aiment beaucoup ces spectacles » (VS, p. 73).

¹⁷ « Un soldat peut s'exprimer ainsi dans un corps de garde, écrit-il à propos de Francisco, mais non pas sur le théâtre, devant les premières personnes d'une nation, qui s'expriment noblement, et devant qui il faut s'exprimer de même. » (VS, p. 201).

¹⁸ Lettre à d'Alembert du 10 août 1776 ; VS, p. 179.

¹⁹ Voltaire avait été le premier à introduire en France le célèbre monologue de Hamlet par le biais d'une belle infidèle, doublée plus tard d'une traduction littérale. Sa traduction « Demeure, il faut choisir & passer à l'instant / De la vie à la mort ou de l'Être au néant... » paraît dès 1729 dans la version anglaise des *Lettres philosophiques* (VS, p. 47) ; il la reproduit dans *L'appel...* et souligne les obscurités de l'original en produisant une traduction littérale (VS, p. 74-75).

susciter « le dégoût et l'horreur²⁰ » des gens de goût. Cela donne lieu à ce que j'appellerai ses traductions polémiques, qui mettent en exergue les passages expurgés par La Place ou Le Tourneur. Voltaire est souvent un traducteur de talent et l'exposé de la méthode qui précède sa traduction de *Jules César*, publiée en 1764, ne serait sans doute pas désavoué par un traducteur moderne²¹, d'autant que, fait rarissime à l'époque, Shakespeare y est qualifié de « poète » dont il faut « traduire non seulement les pensées mais tous les accessoires », par quoi il entend les métaphores, mais aussi les mots bas.

Le polémiste montre déjà ici le bout de l'oreille, d'autant que l'objet de sa présente traduction, qui s'arrête à la mort de César, est d'offrir au lecteur une comparaison avec la conspiration du *Cinna* de Corneille²² ; d'autant surtout qu'il s'empresse d'illustrer sa méthode par une traduction hors contexte de l'avertissement de Iago à Brabantio : « Vous avez une fille couverte par un cheval de Barbarie; vous aurez des petits-enfants qui henniront, des chevaux de course pour cousins germains, & des chevaux de manège pour beaux-frères... », dont il remarque à juste titre qu'elle est plus proche de l'original que la paraphrase fournie par La Place : « le maure est actuellement possesseur des charmes de votre fille²³ ». Dorénavant il s'applique à « traduire littéralement les gros mots du délicat Shakespeare » (qu'il appelle aussi « les termes du bordel et de la halle²⁴ »), ainsi que les scènes d'intrusion de « grotesques ridicules » dans un sujet noble²⁵. Il récidive dans sa *Lettre à l'Académie* de 1776²⁶

²⁰ Voir la lettre à d'Alembert, *VS*, p. 93.

²¹ « On a mis en prose ce qui est en prose dans la tragédie de Shakespear ; on a rendu en vers blancs ce qui est en vers blancs, & presque toujours vers pour vers. Ce qui est familier & bas est traduit avec familiarité & avec bassesse. On a tâché de s'élever avec l'auteur quand il s'élève ; & lorsqu'il est enflé et guindé, on a eu soin de ne l'être ni plus ni moins que lui. » (*VS*, p. 94).

²² Cette traduction fait partie de son « Commentaire sur Corneille », publié dans la première édition du *Théâtre de Corneille* (Genève, 1764).

²³ *Othello*, I.i.86-118 ; *VS*, p. 94

²⁴ Lettre à d'Alembert, 13 août 1776, *VS*, p. 182.

²⁵ Il s'agit d'instruire le public « de tout l'excès de la turpitude infâme qu'on ose opposer à la majesté de notre théâtre », comme il l'écrit à Jean François de la Harpe le 15 août 1776 en lui demandant de soutenir auprès de d'Alembert le projet de sa lettre à l'Académie. *VS*, p. 184-5. Dans le long article qu'il consacre en 1770 à l'art dramatique, et qui sera publié dans ses *Questions sur l'encyclopédie*, il traduit cette fois la scène où le paysan apporte à Cléopâtre « l'aspic dont elle veut se faire piquer » (V,ii), en rappelant les autres scènes semblables qu'il a déjà traduites (*VS*, p. 161-63).

²⁶ Il la conçoit comme un appel à la reine : « elle sera le soutien du bon goût », écrit-il à d'Alembert le 13 août 1776 (*VS*, p. 182).

(motivée cette fois par le succès de la traduction de *Le Tourneur*), en ajoutant aux quolibets du savetier dans *Jules César* et aux propos du « bas et dégoûtant Iago », ceux du portier (qu'il assortit, pour la publication, d'une note d'excuse auprès des « lecteurs honnêtes, et surtout des dames »), ainsi que « les tendres et respectueux sentiments » du roi Henri V pour Catherine : « S'il fallait gagner une dame au jeu de saute-grenouille, sans me vanter, je pourrais bientôt la sauter en épousée²⁷. » Sous couvert de fidélité à Shakespeare, Voltaire constitue et publie un florilège de passages obscènes ou vulgaires.

Certes moins fidèles à l'original, *La Place* et *Le Tourneur* ont au contraire choisi de gommer les excès qui heurteraient le goût de leurs contemporains. Dans le « Discours » qui préface son anthologie, *La Place* fait allusion aux « détails déplacés » qu'il a préféré supprimer pour ne pas choquer « le goût épuré de notre siècle²⁸. » Paraphrases de discours et résumés de scènes facilitent une mise au goût du jour et familiarisent les lecteurs, volume après volume, avec les grandes tragédies mais aussi avec *Cymbeline* ou avec *La Tempête*. *Le Tourneur*, qui, lui, entreprend de traduire toutes les pièces, pratique plutôt l'émendation silencieuse : il raffine le style, aplanit les outrances, et omet jeux de mots et obscénités. Le rat qui choque tant Voltaire devient un voleur, la souris un insecte, *old mole* est rendu par « invisible fantôme » et *something rotten* par « quelque vice caché ». Victor Hugo aura beau jeu d'écrire, pour valoriser la traduction de son fils, que *Le Tourneur* était « uniquement occupé d'émousser Shakespeare, de lui ôter les reliefs et les angles, de le faire passer, donc de le rendre passable²⁹. » Je serai moins péjorative : *La Place*, *Le Tourneur* et Ducis furent effectivement des « passeurs », des médiateurs culturels qui s'efforcèrent de rendre le drame shakespearien « accessible » à leurs contemporains. Alors que Voltaire isole les « turpitudes » de Shakespeare pour les désigner à la vindicte de ses contemporains, les autres les omettent, les corrigent ou trouvent des subterfuges pour les « faire passer ». *La Place* et *Le Tourneur* furent des médiateurs à double titre puisque Jean-François Ducis, cet autre passeur, qui ne lisait pas l'anglais, s'inspira de leurs textes pour écrire ses tragédies « imitées de l'anglais » dont il est bon de rappeler

²⁷ VS, p. 189 sqq.

²⁸ Éd. de 1746, vol. 1, p. xi.

²⁹ *Shakespeare*, 1864, p. 454.

qu'elles furent le vecteur de la découverte de Shakespeare dans nombre de pays d'Europe et même d'Amérique latine³⁰. Comme La Place et Le Tourneur, Ducis ressent que le goût de ses contemporains n'a pas été formé pour recevoir Shakespeare tel quel, avec ses outrances et ses irrégularités, et avec ce qu'il désigne, dans une lettre à Garrick, comme des « ressorts inadmissibles sur notre scène ». Ainsi, il renonce à faire apparaître « le spectre tout avoué qui parle longtemps », et le consigne en coulisse. Hamlet fait sa première entrée, « comme poursuivi par un fantôme », en criant :

...Fuis, spectre épouvantable,
Porte au fond des tombeaux ton aspect redoutable. (II.iv)

Mais la mémoire du père et de son assassinat subsiste sous la forme d'une urne « Qui contient d'un héros la cendre redoutable » et permet à Hamlet d'éprouver l'honnêteté de Gertrude, épouse coupable mais immédiatement repentante. L'urne, à la fois métonymie et métaphore du père mort, donne une forme acceptable (et sanctionnée par des précédents antiques), à un personnage dérangent. Ducis vouait à Shakespeare, comme à Garrick, un véritable culte ; le service paradoxal qu'il rendit à son idole fut de le couler dans le moule classique afin qu'il ne heurte pas le goût de ses contemporains. Mais « le Bonhomme Ducis », comme disait Napoléon, tenta aussi, de manière pour ainsi dire homéopathique, d'acclimater son public aux excès shakespeariens : lors des premières représentations de son *Hamlet*, il osa une brève apparition du fantôme sur scène mais, selon le *Journal de Paris*, « il fut obligé d'affaiblir sa pièce pour la rendre plus raisonnable ³¹ » ; en 1791, il se risqua à faire poignarder Desdémone (Hédélmone) sur scène, mais des dames s'évanouirent, le public se leva et il dut changer son dénouement.

Ducis n'exprime guère d'opinions critiques mais les modifications constantes qu'il apporte à ses textes, sous la pression conservatrice de la Comédie française, et sous celle, plus

³⁰ Indépendamment de leur influence directe à une époque où le français était la langue par laquelle se propageait la culture, la plupart de ses pièces furent traduites et jouées en italien, en espagnol et en néerlandais (le *Hamlet* de Ducis fut joué aux Pays-Bas jusqu'en 1878). Il faut attendre le XX^e siècle pour trouver une traduction française pour la scène.

³¹ « L'ombre d'un roi assassiné paraissait dans le 4^e acte et prononçait, d'une voix lugubre, l'arrêt de mort de ses meurtriers [...] M. Ducis fut obligé d'affaiblir sa pièce pour la rendre plus raisonnable. » *Journal de Paris*, 17 avril 1803.

shakespearienne, de l'acteur Talma, trahissent le désir de faire évoluer un modèle théâtral périmé que Voltaire s'obstine à faire survivre. Enlisé dans ses propres excès, le patriarche de Ferney reste sourd à l'évolution des concepts critiques et continue à se réclamer des jugements des Classiques anglais les plus dépassés : en 1764, il se moque, dans la *Gazette littéraire*, de Lord Kames qui, dans ses *Elements of Criticism*, défend le naturel de Shakespeare (et en particulier la souris) ; en 1776 (dans sa Lettre à l'Académie), il se réfère à Rymer, pourfendeur impénitent d'*Othello*, qui proclamait en 1693 : « Il n'y a point de singe en Afrique, point de babouin qui n'ait plus de goût que Shakespeare ³². » La Place, au contraire, reprenait, dès 1746 (dans son « Discours d'introduction »), les arguments beaucoup plus nuancés de Pope, expliquant les débordements de Shakespeare par « la force et la fécondité de (son) génie ». Le tri auquel il soumet l'original shakespearien apparaît donc comme une concession nécessaire au bon goût de son époque, dont il pressent qu'il n'est ni absolu, ni éternel : « Gardons-nous de condamner sans retour aujourd'hui ce que nos neveux applaudiront peut-être un jour ³³. » Quant à Le Tourneur, il rassemble, dans son « Discours des préfaces », les extraits les plus idolâtres des préfaces des « editors » anglais. Et son ouvrage, dont la liste des souscripteurs, qui allait de Louis XVI à George III, suffisait à irriter Voltaire, connaît un retentissement européen.

Pourtant, en France, ni la popularité de Shakespeare ni l'évolution des concepts critiques ne progressent aussi vite qu'en Angleterre ou en Allemagne, et ceci sans doute explique cela. Il me semble que la France souffre en particulier de ne découvrir la comédie shakespearienne que fort tard ³⁴ ; en effet, outre que le grossissement et la truculence auraient pu réveiller l'esprit rabelaisien d'un public gaulois, c'est le merveilleux du *Songe* ou de *La Tempête* qui, dans les pays voisins, ébranle le concept d'imitation de la nature et introduit celui d'imagination créatrice. Il est remarquable qu'un texte fondateur comme « The fairy way of writing », publié par Addison dans le *Spectator* dès les premières décennies du XVIII^e siècle, ait transité sans

³² Voir *A Short View of Tragedy*, cité dans la Lettre à l'Académie de 1776 (VS, p. 201). Juste retour des choses, le Dr Johnson, dans sa Préface, assimile Voltaire à Rymer.

³³ *Discours sur le théâtre anglais*, p. xxi.

³⁴ Les comédies apparaissent régulièrement sur les scènes française (mais pas dans la critique) à partir de 1920, sous l'influence de Camille de Sainte-Croix, puis de Gémier et de Copeau.

effet par la traduction française pour aller influencer la critique allemande³⁵. On observe toutefois, même chez Voltaire, un flottement dans la dénonciation des excès qui traduit le désarroi du dramaturge classique face au modèle shakespearien. Au début de sa carrière, il note que « chez les Français, la tragédie est pour l'ordinaire une suite de conversations en 5 actes avec une intrigue amoureuse. En Angleterre, la tragédie est véritablement une action³⁶ », et il reconnaît à plusieurs reprises avoir été plus impressionné que choqué, lorsqu'il était à Londres, par la représentation du meurtre de César sur scène. En 1764 il écrit encore, à la suite de la traduction :

J'avoue qu'en tout j'aimais mieux encore ce monstrueux spectacle, que de longues confidences d'un froid amour, ou des raisonnements politiques encore plus froids³⁷.

Déjà en 1730, il écrivait, dans le « Discours sur la tragédie », dédié à Bolingbroke, qui préface son *Brutus* :

...avec quel ravissement je voyais Brutus, tenant encore le poignard teint du sang de César, assembler le peuple, et lui parler ainsi du haut de la tribune aux harangues³⁸

ce qui explique sans doute que, dans *Sémiramis*, Ninias « couvert du sang du parricide » déclarait : « j'ai deux fois dans son sang plongé ce fer vengeur ». Toutefois, alors qu'en 1732 Zaïre est poignardée sur scène, l'année suivante, dans *La mort de César*, le meurtre est seulement entendu par les spectateurs, sorte de moyen terme entre le récit de bon ton et l'horreur du spectacle sanglant.

Ce Voltaire tiraillé entre son allégeance au goût classique et une attirance quasi-inavouable pour des excès novateurs, est plus représentatif des contradictions qui structurent la réception de Shakespeare au XVIII^e siècle que le vieillard aigri qu'il devient ensuite. Des atteintes au bon goût comme le mélange des genres, des invraisemblances comme le recours au surnaturel, fascinent les uns et fâchent les autres ou fascinent en même temps qu'elles fâchent. La

³⁵ Le texte d'Addison fut d'abord publié dans *The Spectator* n° 46 ; ce périodique, publié en Angleterre entre 1711 et 1714, fut traduit en français sous le titre *Le Spectateur ou le Socrate moderne*, de 1717 à 1726 (7 vols, Amsterdam, Wetstein & Smith), puis en allemand, à partir de 1719.

³⁶ *Essai sur la poésie épique*, 1728, ch. 1. « Des différents goûts des peuples ».

³⁷ VS, p. 155.

³⁸ VS, p. 51.

Place qui se contente d'une courte paraphrase de la rencontre de Hamlet avec le spectre et d'un bref résumé de la folie d'Ophélie, retranscrit la scène des fossoyeurs en entier. Voltaire introduit la foule dans *La mort de César*, mais, bienséance oblige, lui fait parler la même langue qu'Antoine, avec des exclamations comme : « Oh spectacle funeste ! ». L'abbé Le Blanc, qui juge inadmissibles les fossoyeurs et la folie d'Ophélie, s'extasie sur « the terror and force of the ghost scene³⁹ ». Dans la préface à *Sémiramis*, Voltaire remarque que « l'ombre du père d'Hamlet est un des coups de théâtre les plus frappants », et, dans sa pièce, il fait apparaître le spectre de Ninus⁴⁰. Tous ressentent que l'excès peut tenir le spectateur en haleine mais ne vont pas jusqu'à s'interroger sur la manière dont le modèle shakespearien conjugue mesure et démesure, bon goût et mauvais goût, ni surtout sur les effets qu'il en retire. Lorsque Voltaire, à la fin d'une de ses plus violentes diatribes, remarque : « On entrevit sur sa charrette, parmi la canaille de ses ivrognes barbouillés de lie, des héros dont le front avait des traits de majesté⁴¹ », c'est encore par le mauvais goût qu'il explique la cohabitation de ce qu'il nomme fréquemment le sublime avec ceux qu'il appelle parfois des « grotesques ».

Ce n'est qu'en 1825 que Victor Hugo, dans la Préface de *Cromwell*, jette les bases d'une nouvelle esthétique du drame, qui revendique pour le théâtre l'alliance du sublime et du grotesque, et dont Shakespeare fournit les illustrations. Hugo fonde cette nouvelle forme théâtrale, qui abolit la distinction entre tragédie et comédie, sur l'idée chrétienne de l'homme double, « composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre éternel, l'un charnel, l'autre éthéré⁴² ». La distinction entre bon et mauvais goût, sobriété et excès, perd dès lors toute pertinence. Mais c'est en 1864, dans *William Shakespeare*, que l'excès shakespearien est le plus clairement perçu comme partie intégrante de l'œuvre et donc participant à son sens. Il me semble qu'on sous-estime souvent l'apport de cet ouvrage, certes monumental et touffu : sur ses 466 pages, peu portent sur Shakespeare, mais derrière le fouillis

³⁹ *Letters on the English and French Nations*, 2 vols, Londres, 1747 ; Lettre 59, « Critical examination of the tragedy of Hamlet », II, p. 75-89.

⁴⁰ Il avait pourtant, quelques années plus tôt, essuyé un échec dans *Eryphile* lorsque son spectre avait dû se frayer un chemin au milieu des spectateurs ricanants qui encombraient encore la scène.

⁴¹ « Lettre à l'Académie » (VS, p. 203)

⁴² Préface de *Cromwell*, 1925 (Paris, 1949), p. 32.

hugolien d'envolées lyriques et d'auto-promotion (dont la longue réflexion sur le génie est un peu le prétexte), on découvre une analyse innovante d'un drame shakespearien appréhendé cette fois comme un tout, et non plus comme une tragédie défigurée par le mélange des genres. Un certain nombre de formules provocatrices permettent d'attaquer le bon goût classique derrière le bouclier shakespearien :

Shakespeare est un des plus mauvais sujets que l'esthétique sérieuse ait jamais eu à régenter (223). Ce Shakespeare ne respecte rien [...] il emjambe les convenances, il culbute Aristote (226). Il est sans pitié pour les pauvres petits estomacs qui sont candidats à l'Académie. Cette gastrite qu'on appelle le bon goût, il ne l'a pas (228)⁴³.

L'objet initial du livre est la promotion de la traduction de son fils, François-Victor, qu'il définit comme « Shakespeare sans muselière » (223), car il n'est plus question désormais de trier et d'exclure l'excédent, mais de tout intégrer : « Gilles Shakespeare soit : j'admire Shakespeare et j'admire Gilles ; j'admire le cri insensé « un rat ! ». J'admire les calembours de Hamlet. » (297)

Hugo reconnaît l'alliance, jusque-là inimaginable, de Shakespeare et de Gilles, « de l'Olympe et du théâtre de la foire » (207). Il est aussi le premier, à ma connaissance, à interroger cette coexistence et à rechercher l'unité du drame shakespearien dans l'antithèse : « *Totus in antithesi* : Shakespeare est tout dans l'antithèse » (215), écrit-il, après avoir défini le génie comme « le rapprochement singulier des facultés les plus lointaines » (213). Il est probable aussi que les représentations shakespeariennes données à Paris en 1827 par les acteurs anglais avaient fait apprécier que le grotesque peut renforcer le sérieux.

Est-ce à dire qu'après Hugo, Gilles rejoint Shakespeare sur les scènes et dans les analyses critiques ? La révolution romantique a, il est vrai, secoué le joug de l'Académie, mais, en 1859, Théophile Gautier déplore encore que la Comédie française, autre bastion du bon goût, ne joue Shakespeare qu'à « très petites doses » et préfère *Othello* de Ducis à celui de Vigny⁴⁴. En 1842 déjà, sous le titre provocateur de « Shakespeare aux Funambules », il appelait de ses vœux un espace

⁴³ Les références renvoient à l'édition de 1864 de *William Shakespeare*, Paris, J. Hetzel.

⁴⁴ *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, Paris, 1859, p. 285 & p. 263.

ouvert et mobile et un public populaire et non pas tous ces « ennuyés en gants plus ou moins jaunes... » :

Si jamais l'on peut représenter *Le Songe d'une nuit d'été*, *La tempête* et *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, assurément ce ne sera que sur ces pauvres tréteaux vermoulus, devant ces spectateurs en haillons⁴⁵.

La comédie shakespearienne s'installe sur les scènes parisiennes dans la première moitié du XX^e siècle, mais il me semble que Shakespeare ne rencontre vraiment son public et son espace qu'avec la décentralisation, scellée, en 1947, par le *Richard II* de Jean Vilar à Avignon. En 1948, Jean-Louis Barrault déclare, en présentant son *Hamlet* à Édinbourg, que Shakespeare est désormais plus souvent joué en France que Racine, et il conclut que, pour les Français, « Shakespeare est un besoin⁴⁶ ». Sans doute qu'après deux guerres mondiales et pour un public élargi, l'excès faisait sens, plus que le bon goût.

Michèle WILLEMS

⁴⁵ *La revue de Paris*, 1842 (cité par Anne Ubersfeld dans son *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992. p. 225).

⁴⁶ *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, 1959, p. 116.