De l'imitation à l'inspiration. Shakespeare, contre-modèle et figure tutélaire au cœur de la bataille romantique en France

Catherine Treilhou Balaudé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/3832>

DOI : 10.4000/shakespeare.3832

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Référence électronique

Catherine Treilhou Balaudé, « De l'imitation à l'inspiration.

Shakespeare, contre-modèle et figure tutélaire au cœur de la bataille romantique en France », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 35 | 2017, mis en ligne le 02 février 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/3832> ; DOI : 10.4000/shakespeare.3832

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© SFS

De l'imitation à l'inspiration. Shakespeare, contre-modèle et figure tutélaire au cœur de la bataille romantique en France

Catherine Treilhou Balaudé

- 1 La formulation d'une relation à Shakespeare, dans le contexte esthétique et politique conflictuel du premier tiers du XIX^e siècle en France, est quasi-obligée dans la critique littéraire et dramatique, alors que se développent, sans commune mesure avec les essais du siècle précédent, traductions de ses œuvres dramatiques et représentations d'un corpus restreint de tragédies.
- 2 En une quinzaine d'années, entre 1814, moment de la plus vive anglophobie politique, liée à la restauration des Bourbons sur le trône de France grâce à l'appui anglais, et 1827-1828, période d'intense anglomanie parisienne liée notamment à la longue saison parisienne d'une troupe formée d'acteurs anglais des plus grands théâtres, se joue un mouvement de bascule dans la critique, sinon encore sur les scènes françaises. De majoritaire et institutionnel, le rejet de Shakespeare se discrédite lui-même, tandis que les partisans d'une rénovation ou d'une révolution du théâtre français cherchent avec Shakespeare à refonder une relation aux modèles.
- 3 En lien plus ou moins conscient avec la réception allemande, la référence shakespearienne est convoquée à l'appui des nouvelles théories géographiques de la culture – Shakespeare est une figure tutélaire de la littérature du Nord –, et des essais pour donner une origine historique au romantisme, libérée de la tutelle gréco-latine et ancrée dans la modernité. La relation à Shakespeare permet alors de définir de nouvelles acceptions de la notion de modèle, de nouvelles formes de parenté hors du paradigme de l'imitation des Anciens, que l'on pourrait dire fondées sur l'appropriation créative.
- 4 Au début de la période, alors que sont publiés plusieurs essais importants qui remettent en question l'exclusivité du modèle de la tragédie classique française, on observera que Shakespeare est le contre-modèle et le repoussoir du courant néo-classique dominant.

Dans un entre-deux évoluant avec le temps, Chateaubriand voit dans Shakespeare un alliage de défauts et de beautés, selon un jugement devenu traditionnel en Angleterre depuis la préface de Johnson à l'édition des œuvres de Shakespeare, mais il reconnaît également en lui un génie originel. Quant à l'historien et traducteur François Guizot, il a en 1821, avant de devenir un acteur important de la vie politique de la monarchie de Juillet, le mérite de déplacer la question du modèle shakespearien du terrain littéraire à la sphère socio-politique, celle des conditions d'épanouissement du théâtre dans une société et dans un moment historique donnés. Enfin, Shakespeare devient le père ou l'ancêtre (les métaphores de la fécondation ou de l'engendrement dominant pour caractériser la possibilité d'une inspiration non imitative) d'un mouvement romantique préoccupé de rénovation dramatique et en quête de légitimité esthétique.

Shakespeare, contre-modèle du néoclassicisme dominant

- 5 En France, la référence shakespearienne est associée, depuis la publication polémique de la traduction complète dirigée par Pierre Letourneur, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, à la grande question de l'évolution des genres dramatiques. L'anathème de Voltaire a imposé l'idée, qui perdure, d'une rivalité et d'un choix inévitable entre Shakespeare et la dramaturgie classique française.
- 6 En réponse à la publication des premiers volumes du *Shakespeare traduit de l'anglais*, Voltaire avait en effet prié d'Alembert de lire à l'Académie française, le 25 août 1776, un réquisitoire intitulé *Écrit sur les tragédies de Shakespeare*, dans lequel il formulait cette injonction : « Il faut que Shakespeare ou Racine demeure sur la place ». Dans le même temps, des auteurs dramatiques novateurs, tels Sedaine ou Mercier¹, tentaient des synthèses originales entre le modèle tragique français et la liberté dramaturgique de Shakespeare.
- 7 Mais la réflexion sur l'évolution des genres redevient hautement polémique au début du XIX^e siècle, probablement en raison de la diffusion en France des théories germaniques invitant à une découverte des cultures étrangères affranchie de l'impérialisme français. En 1813-1814, une série de publications suscitent de vives réactions, d'enthousiasme du côté du mouvement romantique naissant, et d'hostilité de la part de la réaction néo-classique, car l'injonction voltairienne invitant à choisir Racine et l'excellence du modèle tragique contre Shakespeare, dramaturge du chaos et de l'absence de règles dramaturgiques, s'y trouve contestée, voire renversée.
- 8 Dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël compare les tragédies antiques et ce qu'elle nomme leurs « imitations » françaises et la dramaturgie classique française à des chefs-d'œuvre étrangers écrits selon d'autres principes (Calderón, Shakespeare). L'origine grecque de l'invention des normes tragiques tend à invalider la prétention hégémonique du modèle de la tragédie classique française, qui appelle à l'imitation d'imitations, tandis que la dramaturgie non régulière n'est plus caractérisée par défaut, par la non-observation des unités, de la vraisemblance et de la bienséance, mais selon des principes esthétiques propres. L'ouvrage de Sismondi paru en français également en 1813, *De la littérature du midi de l'Europe*, défend l'idée d'une égalité des différentes nations dans la littérature et les arts et conteste le principe d'imitation des Anciens.

- 9 Enfin, une source majeure de ces deux ouvrages, le *Cours de littérature dramatique* d'A.W. Schlegel, traduit en français par Madame Necker de Saussure et publié en 1814, est le plus polémique des trois. Il oppose vigoureusement les œuvres d'imitation produites par la dramaturgie classique française et les drames romantiques qui sont œuvres d'inspiration, en choisissant ces derniers comme modèles de la dramaturgie allemande. Le romantisme dramatique commence avec Shakespeare et Calderón, et il se caractérise par l'union des éléments opposés, contre la séparation des genres, ainsi que par une amplitude spatio-temporelle permettant la dramatisation de l'histoire et le développement des passions. À l'inverse, le resserrement de l'espace et du temps dans la tragédie à la française la rend inapte à la représentation des réalités historiques. Les unités de la dramaturgie classique doivent être abandonnées. Elles sont liées à une conception étroite de la vraisemblance, qui méconnaît la puissance de l'imagination du spectateur, en réalité ouverte à la convention dramatique.
- 10 Sismondi est plus mesuré : comparant lui aussi les dramaturgies classique et romantique, il ne condamne pas le rationalisme classique français, mais l'oppose au romantisme, qui développe les facultés d'imagination, d'invention, de rêve, et il dépeint une France isolée du reste de l'Europe moderne par le dogme de l'imitation des Anciens:
- 11 Les Français se sont attachés toujours plus exclusivement, dans leur poésie, au talent de la narration, à l'esprit et au raisonnement; ils sont devenus, de cette manière, si complètement étrangers à la poésie romantique, qu'ils se sont détachés de toutes les nations modernes pour se mettre sous la protection des anciens².
- 12 L'incapacité des Français à prendre en compte d'autres principes esthétiques que les leurs les conduit à ignorer les chefs d'œuvre des théâtres étrangers : « N'est-ce pas bien légèrement que nous décidons que ces chefs d'œuvre sont des pièces monstrueuses, parce qu'elles ne sont pas françaises ; qu'elles bouleversent toutes les règles, parce qu'elles sont contraires aux nôtres³ ? »
- 13 Ces trois publications partagent l'hypothèse d'une relativité historique, géographique et climatique du goût et des formes artistiques, en même temps qu'elles situent la question des formes et de l'esthétique dramatiques à un niveau européen et non plus seulement national. Ces idées sont insupportables à une grande partie de la critique française qui s'arc-boute sur l'infailibilité du dogme de l'imitation des Anciens, fondement de l'hégémonie littéraire française, en reprenant systématiquement et en développant la comparaison-sanction de Voltaire entre Shakespeare et Racine. Ces publications sont caractéristiques d'un nouvel état d'esprit européen, plus que cosmopolite, ainsi qu'il a été souvent qualifié, qui est le fruit, pour ses représentants français comme Germaine de Staël ou Benjamin Constant, des échanges intellectuels et des déplacements de point de vue occasionnés par l'exil de la période révolutionnaire. Pour ne donner qu'un exemple des réactions critiques virulentes auxquelles elles donnent lieu, on citera l'emblématique *Discours sur le romantisme* publié dans la revue *Le Spectateur* en décembre 1814, à la suite de la publication du *Cours* de Schlegel, le plus polémique de ces trois écrits.
- 14 Antoine Jay, professeur d'histoire à l'Athénée royal, y prononce ce discours le 15 novembre 1814, dont le sujet, « heureusement choisi pour exciter la curiosité et rassembler la foule », est salué par le *Journal des Débats*. Accusant Madame de Staël d'être « infidèle au culte des divinités de la patrie », et de « se prostern[er] devant les idoles fantastiques de l'étranger », Jay en appelle au patriotisme littéraire français. Afin de prouver la supériorité de la littérature classique sur celle des « adeptes du Nord », Jay

traduit lui-même, plus littéralement que Letourneur, et à *charge*, la scène du balcon de *Roméo et Juliette*, exemple schlegelien par excellence du « naturel » romantique. Puis il la commente d'une manière très sarcastique, raillant

- 15 l'emphase de comparaisons, ces cliquetis de mots, cette recherche, cette subtilité de pensées qui tourmentent le dialogue, et sont si étrangères au langage des passions. Que Juliette soit la première à concevoir l'idée d'abandonner ses parents pour se livrer à Roméo, cet emportement, qui blesse les convenances, ne peut être justifié que par l'état imparfait de la civilisation dans le siècle où écrivait Shakespeare ; mais comment ose-t-on nous proposer pour modèles des ouvrages qui portent ainsi l'empreinte de la barbarie⁴ ?
- 16 Jay se livre ensuite à une comparaison entre cette scène et la tirade de supplication d'Iphigénie à Agamemnon, à la scène IV de l'acte IV de la tragédie de Racine, qu'il cite intégralement. Juliette doit être blâmée de continuer à aimer l'homme qui a tué son cousin, sa parole est « babil insignifiant », sa pensée « exagérée », bien loin de la « vérité de sentiment, relevée par une expression toujours naturelle, poétique et harmonieuse » qui caractérise Iphigénie.
- 17 Les valeurs esthétiques et morales qui fondent le rejet de *Roméo et Juliette* ne sont guère différentes de celles qui motivaient la querelle du *Cid*, près de deux siècles plus tôt. Juliette est inconvenante, l'écriture poétique de Shakespeare bizarre et excessive. En outre, Jay reproduit la vision alors courante, fruit d'une large méconnaissance de la Renaissance anglaise, d'un Shakespeare médiéval, écrivant pour un public fruste dans une époque barbare, très éloignée de la perfection de la civilisation et de la poésie moderne, incarnée par le XVII^e siècle français. En réalité, vingt-cinq ans seulement séparent *la Tempête* de *Médée*, la première tragédie de Corneille.
- 18 La réitération, illustrée par l'exemple, de l'injonction de Voltaire à choisir entre Racine et Shakespeare, reflète parfaitement la position néo-classique au sujet du théâtre shakespearien, dominante dans la critique et dans les grandes institutions durant les quinze premières années de la Restauration française : citer ou commenter Shakespeare, vouloir le traduire et le jouer, implique nécessairement de faire de son théâtre *le* modèle à imiter, qui supplanterait celui de la tragédie régulière imitée des Anciens. Il est impossible aux tenants du classicisme à la française d'entendre que les Romantiques allemands et français travaillent précisément à affranchir le théâtre sérieux du dogme de l'imitation au profit d'une libre inspiration puisée dans l'observation de modèles par ailleurs multiples. Schiller précède Shakespeare, à la Comédie-Française, dans la consécration scénique. Leur recherche est celle d'un grand théâtre historique, libéré des contraintes extrêmes qui pèsent sur la tragédie. Shakespeare est parvenu à faire théâtre de l'histoire et du monde dans sa complexité, en son temps et en Angleterre : Allemands et Français peuvent tenter d'inventer le théâtre de leur temps, ancré dans leur contexte politique et culturel national, pensent ses admirateurs, que l'on ne peut identifier exclusivement aux partisans du romantisme, ainsi qu'il en sera question plus loin.
- 19 Le rejet de Shakespeare, qui en France a force de loi, motive le combat des « modernes » de tout bord pour lui faire une place à la fois littéraire et théâtrale dans le paysage culturel français, car donner sa place à Shakespeare est une manière de préparer l'évolution ou la révolution du théâtre français.

Le « cas » Chateaubriand : Shakespeare, contre-modèle mais génie inspireur de la modernité

- 20 Figure du premier romantisme poétique, Chateaubriand a des goûts conservateurs en matière de littérature dramatique, mais son opinion évolue au sujet de Shakespeare, et cette évolution est mesurable si l'on compare les articles qu'il consacre à Shakespeare en 1801⁵, alors qu'il vient de passer presque huit ans à Londres, en exil, de 1793 à 1800, et leur reprise en 1826 et 1836 dans les éditions successives de son *Essai sur la littérature anglaise*. En 1801, sa vision du peuple anglais et de son théâtre est très sévère. Chateaubriand est alors fasciné par Milton qu'il traduit. En 1836, il reconnaît avoir regardé Shakespeare à travers ce qu'il nomme lui-même une « lunette classique », et il supprime quelques-unes des critiques adressées à son style⁶. Mais en réalité, tout en se réclamant habilement de Johnson, et non de Voltaire, pour l'évaluation des qualités et des défauts de Shakespeare, Chateaubriand évolue peu dans sa critique. Les beautés de Shakespeare ne sauraient excuser ses défauts. Quant à Voltaire, il justifie son revirement en ces termes :
- 21 Lorsqu'on eut voulu faire passer ce génie pour un modèle de perfection, lorsqu'on ne rougit point d'abaisser devant lui les chefs d'œuvre de la scène grecque et française, alors l'auteur de *Mérope* sentit le danger. Il vit qu'en révélant des beautés, il avait séduit des hommes qui, comme lui, ne sauraient pas séparer l'alliage de l'or. Il voulut revenir sur ses pas ; il attaqua l'idole par lui-même encensée ; il était trop tard⁷.
- 22 Ce que Chateaubriand n'admet pas, à la suite de Voltaire, c'est que Shakespeare puisse faire école, que le théâtre français contemporain prenne modèle sur son théâtre, et plus particulièrement sur les défauts de son théâtre⁸, alors que les Anglais eux-mêmes l'adaptent voire le réécrivent pour pouvoir continuer à le jouer. Chateaubriand évoque Dryden, Tate et Garrick : « quand nous nous pâmons à telle scène du dénouement de *Roméo et Juliette*, nous croyons brûler d'un pur amour pour Shakspeare, et nos ardents hommages s'adressent à Garrick⁹. »
- 23 Si Shakespeare doit être ainsi réécrit, c'est en raison de l'absence d'art qui le caractérise. Cependant, il reconnaît à Shakespeare le génie : génie de l'universalité dans la représentation du monde et des hommes, génie des contrastes, qui lui permet de peindre toutes les passions et toutes les variations de la nature humaine. L'appellation de « génie-mère » de l'Angleterre, conférée à Shakespeare et à Dante – Hugo s'en souviendra dans son *William Shakespeare* – permet à Chateaubriand de reconnaître la place de Shakespeare dans le panthéon de la littérature européenne sans toutefois le prendre pour modèle.
- 24 Chateaubriand condamne par avance toute imitation de Shakespeare, qui pourrait être la tentation d'une époque où s'imposent la liberté de tout dire et de tout représenter et le goût des spectacles terribles, consécutifs à la période révolutionnaire et à la place prise par le peuple en politique. La tragédie classique, froide et ennuyeuse, ne convient pas plus à ce public éprouvé par les bouleversements politiques et par les guerres, que la tentation de faire de la scène moderne un « *fac-simile* de tous les crimes¹⁰ ».
- 25 Là où Chateaubriand déplore, dans ce nouveau contexte, la disparition de l'ordre, du vrai, du beau, des jouissances intellectuelles, sans concevoir, au-delà de la reconnaissance du génie shakespearien, d'appropriation ou d'usage possible des qualités de son théâtre, François Guizot voit au contraire dans le même contexte l'occasion de retrouver la

dimension de fête populaire du théâtre, perdue en France, en prenant pour modèle Shakespeare et les conditions du théâtre élisabéthain.

François Guizot : Shakespeare ou le théâtre comme fête populaire

- 26 En 1821, François Guizot ouvre la révision de la traduction de Letourneur qu'il publie avec Amédée Pichot par un long essai intitulé *Vie de Shakspeare* dans lequel, délaissant la vaine querelle de la valeur ou de la prééminence esthétique du théâtre shakespearien, il aborde la vie et l'époque de Shakespeare en historien de la société. Guizot renverse l'opposition entre la tradition classique héritée de l'Antiquité et le théâtre moderne qui serait né avec Shakespeare et qu'il serait aberrant de prendre pour modèle. Le théâtre élisabéthain, adressé à toutes les catégories sociales qu'il rassemble, a fait revivre le théâtre antique, un théâtre entendu comme lieu et pratique unissant les arts et la société, qui n'est possible que dans les époques de paix. C'est en ce sens qu'il peut, d'un point de vue socio-culturel, servir de modèle au temps présent, à savoir la France d'après la Révolution et d'après l'Empire. Guizot en appelle à une comparaison entre la renaissance de la civilisation qu'il observe à la fin du XVI^e siècle en Angleterre – il souscrit lui aussi à la représentation d'une Angleterre sortant tout juste des ténèbres du Moyen Âge – et la France de 1821, dans laquelle peut renaître une harmonie sociale : l'optimisme du libéralisme politique du XIX^e siècle trouve à s'exprimer au théâtre, qui est et doit rester une fête populaire.
- 27 Cette démarche d'observation et de caractérisation des différentes périodes d'une histoire devenue européenne rejoint les conceptions supra-nationales de la culture et de la circulation des œuvres qui se sont développées depuis les dernières décennies du XVIII^e siècle, à la faveur des migrations et exils politiques. La réception de Shakespeare commence à être envisagée à l'échelle non plus des nations, mais d'une communauté culturelle perçue comme telle au-delà de la diversité linguistique et politique, au sein du groupe de Coppet, par exemple. Marie-Claire Hooche-Demarle, dans un texte intitulé « Coppet, laboratoire d'Europe à l'aube du XIX^e siècle », évoque un « réseau d'amitiés et de contacts fraternels qui va investir le champ de la littérature européenne et imposer l'image d'une mosaïque européenne faite de peuples, de coutumes et de nations imbriqués les uns dans les autres et s'enrichissant mutuellement¹¹ ».
- 28 Ce désir d'ouverture aux échanges culturels est perceptible en France à travers la réception de Shakespeare dès l'entreprise de Letourneur. Dans l'intéressant *Discours des préfaces du Shakespeare traduit de l'anglais* (1776), il revêt une dimension militante qui traduit son caractère minoritaire :
- Les progrès du Commerce et de la Philosophie, nous ont appris, que si notre Terre jouit d'un Ciel favorable & d'une riante fécondité, le reste du Globe n'est pas maudit ni sauvage ; & que dans l'empire des Lettres, comme dans l'univers Physique, il est dans tous les genres des échanges avantageux à faire de nos productions contre celles des autres contrées¹².
- 29 La *Vie de Shakspeare* est un autre jalon important de cette recherche. Guizot est l'un des premiers, en France, à considérer positivement, et avec une valeur de modèle, la diversité sociale à la fois du public élisabéthain et du personnel dramatique des tragédies de Shakespeare, non pas au nom d'un « romantisme » esthétique dont il est assez éloigné, mais selon un point de vue historique et politique qui n'est pas sans annoncer l'intérêt

que Brecht et Vilar porteront à Shakespeare. La critique shakespearienne française est durablement influencée par la vision donnée par Guizot du caractère historique de l'émergence du génie shakespearien, à un moment où toutes les classes de la société anglaise étaient saisies du goût du théâtre, et où le théâtre s'adressait à toute la société anglaise, dans une convergence sociologique susceptible d'inspirer la France des années 1820.

- 30 Le travail de traducteur et de critique de Shakespeare est un moment clé pour la constitution de la théorie européenne et de la conception de l'histoire comme source de réflexion sur l'état de la société contemporaine qui est celle de Guizot. En effet, après avoir œuvré à la révision de la traduction de Letourneur, Guizot poursuit en historien cette recherche de l'échange culturel et linguistique comme vecteur de la conscience d'une identité européenne, dans un ouvrage contemporain de la découverte scénique de Shakespeare en France, *Histoire de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, publié en 1828.
- 31 Il y approfondit l'idée d'un continuum, et de l'exemplarité des époques harmonieuses et fécondes entre elles, à l'échelle de l'Europe, associée à la prise en compte de la diversité des langues, des goûts, et de l'utilité de leur rencontre et de la découverte de l'Autre.
- 32 Shakespeare est devenu en Allemagne, et peut devenir en France, une figure tutélaire, un modèle d'inspiration pour le théâtre du présent. Sur le plan de l'esthétique théâtrale, il est la référence principale à partir de laquelle la notion de modèle peut être détachée de l'esthétique classique de l'imitation, c'est-à-dire écarter le présupposé selon lequel la poésie dramatique doit rester subordonnée à des normes identiques et immuables. Il s'agit alors de penser une relation de parenté, de filiation, d'appropriation, et non – comme le redoutent les défenseurs de la dramaturgie classique – de substituer un nouveau modèle d'imitation (Shakespeare) à un autre (l'Antiquité gréco-romaine).

Constitution d'un modèle esthétique : paternité et modernité de Shakespeare. Stendhal, Hugo, Deschamps

- 33 Le besoin d'une origine de la modernité apparaît dans la plupart des écrits des théoriciens allemands, puis français, d'une rénovation ou d'une révolution littéraire et théâtrale. Shakespeare, et à ses côtés, Calderón et Dante pour la poésie épique, est une figure majeure de la généalogie que se donne le romantisme. Il s'agit tout d'abord, de manière circonstancielle, de contrer l'offensive conservatrice qui dénonce la rupture violente que voudrait opérer le romantisme avec le passé. Shakespeare est volontiers, et de manière récurrente, tant en Allemagne qu'en France, surnommé l'Eschyle ou l'Homère anglais. Il est en lui-même une origine, il inaugure la modernité de l'Angleterre, et incarne de manière plus vaste le « romantisme du nord », d'inspiration chevaleresque et chrétienne, dans l'acception transhistorique qui est celle du romantisme allemand, tel que Madame de Staël le diffuse. « Depuis les Grecs jusqu'à lui, nous voyons toutes les littératures dériver les unes des autres, en partant de la même source. Shakespear (sic) commence une littérature nouvelle ; [...] c'est lui qui a donné à la littérature des Anglais son impulsion, et à leur art dramatique son caractère¹³ », affirme-t-elle dès 1800 dans *De la littérature*.

- 34 C'est peut-être aussi en raison de cette relation de paternité symbolique que l'époque de Shakespeare est souvent assimilée au Moyen Âge dans ce premier XIX^e siècle. Le Moyen Âge gothique étant donné comme origine au « romantisme du Nord » notamment par Schlegel et Sismondi, Shakespeare, figure tutélaire du romantisme, ne peut être perçu comme le contemporain et le parent de dramaturges français comme Alexandre Hardy ou Théophile de Viau, eux-mêmes totalement oubliés depuis la fin du XVII^e siècle. Le théâtre baroque n'est pas pensé comme tel, et la notion manque.
- 35 Shakespeare donne une origine, sert de figure paternelle ou de divinité tutélaire¹⁴ à un théâtre encore à venir en France, un théâtre qui voudrait représenter l'histoire et la société humaine dans leur diversité sociale et dans leur amplitude spatio-temporelle.
- 36 C'est pourquoi faire jouer les tragédies de Shakespeare et les premiers drames romantiques sur les « grandes » scènes (Théâtre-Français et Odéon) sont deux conquêtes contemporaines, qui s'effectuent au tournant des années 1820-1830 : le mouvement de légitimation de caractéristiques dramaturgiques et poétiques différentes de celles de la tragédie classique, qu'il s'agisse de Shakespeare ou de Victor Hugo, soulève les mêmes réticences institutionnelles. Shakespeare est associé à la révolution dramatique qui s'annonce, dont seront présentés pour finir quelques jalons théoriques.

Stendhal pamphlétaire : le second *Racine* et *Shakespeare*

- 37 Dix ans après la publication polémique des essais de Madame de Staël, Sismondi, et Schlegel en France, la réception scénique de Shakespeare reste quasi-inexistante. Le Théâtre-Français ne propose à son public que les adaptations de Ducis, quelques théâtres secondaires mettent à l'affiche des pantomimes et des mélodrames inspirés de tragédies shakespeariennes, mais les grandes institutions restent aussi fermées à Shakespeare qu'au romantisme. Dix ans après le *Discours sur le romantisme* de Jay, celui d'Auger, prononcé à l'Académie française au printemps 1824, entendait écarter toute possibilité pour le mot « romantique » d'entrer au Dictionnaire¹⁵. Stendhal réagit à cette fin de non-recevoir dans le second *Racine et Shakespeare*. Le premier opus, en 1823, relatait et déplorait l'éviction d'une troupe de comédiens anglais venus jouer *Othello* au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 31 juillet 1822. L'hostilité à Shakespeare redoublait alors de virulence après la mort de Napoléon, survenue l'année précédente. En 1825, c'est sous la forme de lettres fictives échangées en avril 1824 entre un classique et un romantique¹⁶, qu'il discrédite efficacement les positions les plus conservatrices.
- 38 Dès sa première lettre, le classique annonce qu'entre Racine et Shakespeare il faut plus que jamais choisir, « car les plus classiques renieraient demain Racine et Virgile si l'expérience leur prouvait une fois que c'est un moyen d'avoir du génie. Vous regrettez qu'on ne vous joue pas *Macbeth*. On l'a joué, le public n'en a pas voulu¹⁷. » Pour Stendhal, un choix est également inévitable, et c'est le choix inverse : le cadre formel des unités, le cadre idéologique des règles de vraisemblance et de bienséance, et le principe de séparation des genres, sont inadaptés à la possibilité d'un théâtre historique moderne. C'est pourquoi, dans son pamphlet, le classique campe sur des positions passéistes, proclamant le caractère immuable et intangible du modèle tragique hérité d'Aristote, tandis que le romantique réunit des aspirations esthétiques en réalité dissociées voire discordantes dans le discours critique de 1825. Ce romantique stendhalien appelle de ses

vœux une tragédie en prose, qui représenterait des événements empruntés à l'histoire nationale, par lesquels le public français se sentirait plus concerné que par les fables gréco-romaines, une tragédie qui se déroulerait sur plusieurs mois et dans des lieux différents. Le modèle shakespearien est d'inspiration dramaturgique, pour l'amplitude spatio-temporelle de l'action et la vérité des personnages tirés de l'histoire, mais non d'imitation servile : Stendhal écarte le vers, dont l'emphase lui semble nuire à l'expression des caractères. Les théoriciens du théâtre romantique à venir divergent donc sur la forme : à la suite de Louis Sébastien Mercier, Stendhal opte fermement pour la prose, et ne reconnaît pas la nature poétique du théâtre, pourtant autant shakespearienne que classique. À l'inverse, Hugo et Vigny, dans un premier temps du moins de leur pratique d'auteur dramatique, affirmeront la nécessité du vers et la poéticité du drame.

- 39 Stendhal imagine des sujets historiques pour ces tragédies françaises modernes, Louis XIII et Richelieu, ou encore « *Henri IV*, tragédie romantique dans le goût de *Richard III* de Shakespeare¹⁸. » Les auteurs romantiques français apprendront de Shakespeare la dramatisation de moments clés de l'histoire nationale.
- 40 Stendhal est un fin connaisseur de Shakespeare et de la scène anglaise, il a vu jouer *Othello* par Kean à Londres en 1821, mais il ne sera pas lui-même le dramaturge qu'il appelle de ses vœux, car il se tourne vers le roman peu après ce vigoureux éloge de Shakespeare, ancêtre et caution esthétique d'un théâtre français moderne à venir. À l'inverse, Victor Hugo deviendra le dramaturge romantique par excellence, bien qu'il connaisse peu Shakespeare lorsqu'il brandit son nom à l'appui de la théorie d'un drame nouveau qu'il développe en 1827 dans la Préface de *Cromwell*.

« Shakespeare, ce dieu du théâtre¹⁹ » : Hugo et la Préface de *Cromwell*

- 41 Reprenant à d'autres, sans toujours les citer (Madame de Staël, Chateaubriand, Stendhal, Guizot) l'idée de figures originelles de la modernité ainsi que la notion de génie, qui permet de dépasser le paradigme de l'imitation, Hugo fait de Shakespeare l'initiateur de la troisième époque de la civilisation occidentale. Hugo s'approprie et développe les métaphores utilisées par Chateaubriand, de génération et de fécondation des génies, auxquelles il ajoute l'idée d'une communication directe des génies entre eux à travers l'histoire, qui donnera sa pleine mesure près de quarante ans plus tard, dans *William Shakespeare*.
- 42 Après les époques lyrique, inaugurée par la Bible, et épique, ouverte par *L'Iliade*, Shakespeare inaugure l'époque dramatique de la poésie : « Shakespeare, c'est le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie²⁰. »
- 43 L'époque moderne ouverte par Shakespeare privilégie la forme dramatique pour se dire elle-même, une forme définie par le mélange et la synthèse des genres tragique et comique²¹, par la liberté prise par rapport aux unités classiques, surtout celles de lieu et de temps, incompatibles avec la visée épique qui doit être donnée au théâtre. La théorie hugolienne reprend également, on le voit, les arguments de Schlegel, largement diffusés depuis une dizaine d'années. Shakespeare représente et légitime théoriquement la coexistence des contraires, du sublime et du grotesque, en termes hugoliens. Il est

l'étendard d'une contre-esthétique, un modèle non tant à imiter qu'à opposer comme contrepoids à la référence aristotélicienne et classique, dont la nouvelle génération d'auteurs dramatiques qui aspire à la grande scène – Théâtre-Français et Odéon – a besoin pour prouver que la liberté dramaturgique n'entraîne pas le chaos mais la possibilité de mettre en scène la réalité des enjeux historiques du présent, que les fables antiques et bibliques des tragédies ainsi que les contraintes dramaturgiques du modèle classique ne peuvent plus contenir. Dans Lope de Vega, Shakespeare, Schiller, Hugo, soucieux lui aussi de généalogie du théâtre romantique, trouve des sources d'inspiration pour un théâtre qui n'exclurait de la représentation aucune réalité du monde. Loin de ressembler à une quelconque imitation, cette inspiration concerne le processus de la création littéraire et dramatique, non la forme des œuvres produites. L'apport de Victor Hugo, en 1827, à la question du modèle shakespearien, est celui d'un auteur dramatique en devenir. C'est la manière de se saisir de la nature et de lui tendre un miroir afin qu'elle s'y réfléchisse « sous la baguette magique de l'art » que le génie shakespearien, modèle de liberté et de créativité, peut transmettre aux poètes dramatiques français du XIX^e siècle. La synthèse hugolienne apporte également à la référence romantique à Shakespeare un lien décisif entre Shakespeare et le drame : ce lien n'est pas inédit, puisqu'il se trouve au cœur de la réflexion de Schlegel, mais le fait de nommer drame le genre à venir et de l'associer au théâtre de Shakespeare permet de renouer avec une généalogie française du drame née au XVIII^e siècle. Le drame se rêve, avec Hugo, shakespearien et romantique dans sa dramaturgie, et il n'a pas besoin de s'affilier au théâtre romantique allemand, très peu évoqué dans la préface de *Cromwell*, pour exister par lui-même. Shakespeare réunit les génies caractéristiques de la scène française : Corneille, Molière, Beaumarchais, ceux qui ont su malmener « l'arbitraire distinction des genres²² ».

Émile Deschamps : Shakespeare, un génie européen

- 44 Quelques mois après Hugo et sa préface de *Cromwell*, l'homme de lettres Émile Deschamps, qui se fait dans le même temps traducteur-adaptateur de Shakespeare²³, établit un lien explicite entre la possibilité de recevoir l'œuvre dramatique de Shakespeare et celle d'inventer en France un théâtre à la hauteur des attentes du temps. Publiée en 1828, la préface des *Études françaises et étrangères* d'Émile Deschamps est un texte décisif, d'une part en raison de l'importance de sa réception immédiate, et d'autre part pour la place capitale qu'y tient Shakespeare. Une prise de conscience relativement nouvelle du retard pris par la France dans la réception scénique et critique de ses chefs d'œuvre s'y exprime.
- 45 Le titre de l'ouvrage annonce l'ouverture esthétique aux autres cultures nationales. Émile Deschamps se place à l'échelle de l'Europe pour comparer entre elles les formes artistiques, et développe une longue réflexion sur le théâtre, en exhortant les institutions théâtrales, et en premier lieu le Théâtre-Français, ainsi que les auteurs dramatiques et les critiques, à admettre et apprécier le théâtre de Shakespeare au même titre que les autres chefs d'œuvre étrangers. Les tragédies de Shakespeare doivent désormais être traduites pour elles-mêmes, et non imitées ou adaptées, à la manière de Ducis : Shakespeare n'a nul besoin d'être réécrit, accommodé au goût français et au temps présent, car il est « un génie qui répond à toutes les passions modernes, et qui nous parle de nous dans notre propre langage²⁴ ». L'exclusion de Shakespeare des grands théâtres parisiens est une anomalie que Deschamps présente comme une exception fâcheuse, fruit d'un impérialisme culturel qui n'est plus de mise :

- 46 Il est temps que ses chefs d'œuvre soient reproduits fidèlement sur notre scène, comme les nôtres le sont sur les scènes étrangères. Toute l'Europe savante et poétique est sous la domination de Shakespeare traduit dans toutes les langues ; il ne lui manque plus que vingt toises carrées, à Paris, au coin de la rue Saint-Honoré et de celle de Richelieu ; elles ne peuvent plus lui manquer longtemps²⁵.
- 47 Représenter Shakespeare au Théâtre-Français est une nécessité en soi pour une France retardataire, et pour rétablir l'équilibre d'échanges culturels à sens unique, Deschamps soulignant l'ouverture des scènes étrangères au répertoire français. De plus, ce n'est qu'à la suite de la reconnaissance de Shakespeare sur la grande scène tragique française que pourra voir le jour en France un génie qui, opérant la synthèse des chefs d'œuvre dramatiques des temps anciens et modernes, créera « la véritable tragédie française, un drame national, fondé sur notre histoire et sur nos mœurs, sans copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Racine, pas plus Schiller que Corneille²⁶. »
- 48 La possibilité d'accueillir les œuvres de Shakespeare en tant que telles sur la scène française – et non sous la forme d'adaptations classiques à la Ducis – est associée à celle d'inventer un théâtre historique à la hauteur des attentes de son temps. Pour autant, Shakespeare n'est pas un modèle à imiter. Il est un élément fécondant, parmi d'autres, tant français qu'étrangers, d'une création qui ne peut se concevoir que comme en mouvement, en dialogue avec le passé européen et avec l'histoire nationale.
- 49 L'histoire donne raison à Émile Deschamps, puisque l'année 1829 est celle de la création scénique de la première tragédie de Shakespeare au Théâtre français, *Le More de Venise*, dans la traduction d'Alfred de Vigny, et du premier drame historique français en cinq actes et en prose, *Henri III et sa cour*, d'Alexandre Dumas.
- 50 Shakespeare représente depuis la fin du XVIII^e siècle un modèle et un fondement pour l'idée d'un théâtre européen, qui prend conscience de lui-même et tente de s'affranchir du poids de l'hégémonie culturelle française, particulièrement forte en matière de littérature dramatique.
- 51 Dans la France de la Restauration des Bourbons, où règnent au théâtre des modèles périmés avec lesquels seule une relation d'imitation est possible, Shakespeare devient paradoxalement l'emblème de la modernité théâtrale. Précédemment adopté par les Romantiques allemands comme un auteur classique et une référence quasi-nationale, Shakespeare devient, avec plus de difficulté en France, un symbole de la nécessaire ouverture des cultures et des langues nationales entre elles. La vision d'un génie surgi d'une époque heureuse dans laquelle la paix sociale aurait permis au théâtre, en Angleterre, de redevenir la fête populaire qu'il avait pu être en Grèce, génie fécondant d'une nouvelle génération de poètes dramatiques qui cherche une origine, une généalogie, des modèles de liberté pour en finir avec les modèles à imiter, pour idéalisée qu'elle soit, révèle combien Shakespeare, (bien) après Shakespeare, peut inspirer un pays et une époque qui cherchent leur théâtre national, historique et épique sans le trouver encore. La fin des années 1820 constitue l'âge d'or de la célébration de Shakespeare en France. Une fois le théâtre romantique français installé dans le paysage des grandes scènes théâtrales, l'enjeu d'y défendre Shakespeare perdra de son acuité polémique, et Shakespeare, même en France, pourra devenir un classique.

NOTES

1. Sedaine s'essaie à une tragédie historique en prose, d'inspiration shakespearienne dans la mise en scène de conspirations politiques (*Maillard ou Paris sauvé*, 1782), tandis que Louis Sébastien Mercier réécrit *Le Roi Lear* en drame moral (*Le Vieillard et ses trois filles*, 1793), et *Timon d'Athènes*, tragédie en cinq actes et en prose (1794).
2. J.C.L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, troisième édition, Paris, Treuttel et Würtz, 1829, tome I, p. 298.
3. *Ibid.*, tome III, p. 461.
4. *Le Spectateur* n°XXIV, décembre 1814, cité dans Edmond Eggli et Pierre Martino, *Le Débat romantique en France, I, 1813-1816* (1933), Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 252-253.
5. François-René de Chateaubriand, « Shakespere ou Shakespeare », article publié dans le *Mercur de France* en avril 1801, repris dans un premier *Essai sur la littérature anglaise* publié en 1826 chez Ladvocat, qui connaît une nouvelle édition en 1836 chez Gosselin et Furne.
6. Il supprime par exemple le portrait d'un homme de mauvaise éducation, ignorant des genres, des tons, des sujets, qui place par hasard des expressions poétiques au milieu de propos triviaux.
7. Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions* (1836), éd. Sébastien Baudoin, Paris, Classiques Garnier, coll. « Société des Textes Français Modernes », 2012, p. 252-253.
8. « Et toi, Shakspeare, je te suppose revenant au monde, et je m'amuse de la colère où te mettraient tes faux adorateurs. Tu t'indignerais du culte rendu à des trivialités dont tu serais le premier à rougir, bien qu'elles ne fussent pas de toi, mais de ton siècle ; tu déclarerais incapables de sentir tes beautés, des hommes capables de se passionner pour tes défauts, capables surtout de les imiter de sang-froid, au milieu des mœurs nouvelles. » *Ibid.*, p. 251.
9. Garrick transforme le dénouement de Roméo et Juliette en ménageant un dernier et pathétique échange entre Roméo empoisonné et Juliette à son réveil dans le tombeau des Capulet.
10. Chateaubriand, *op.cit.*, p. 270.
11. Marie-Claire Hooche-Demarle, « Coppet, laboratoire d'Europe à l'aube du XIXe siècle », in *L'Invention du XIXe siècle. Le XIXe siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, textes réunis et publiés par Alain Corbin, Pierre Georgel, Stéphane Guégan, Stéphane Michaud, Max Milner et Nicole Savy, Paris, Klincksieck-Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p.19-27.
12. Pierre Letourneur, *Préface du Shakespeare traduit de l'anglais*, édition critique par Jacques Gury, Genève, Librairie Droz, 1990, p. cxxix.
13. Germaine de Staël, *De la littérature*, chapitre XIII, « Des Tragédies de Shakespear », *Œuvres complètes de madame la baronne de Holstein*, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 257.
14. Après Chateaubriand et sa vision de Shakespeare comme *génie-mère* du romantisme, Berlioz, dans ses *Mémoires*, lui donne le nom de père, Hugo le qualifie de « dieu du théâtre » dans la Préface de *Cromwell*, Dumas, dans *Comment je devins auteur dramatique*, reconnaît en Shakespeare « l'homme qui [a] le plus créé après Dieu ».
15. En vain, puisque l'adjectif « romantique » entre au Dictionnaire en avril 1824, à l'inverse de « romantisme », qui n'est pas dans le Dictionnaire de 1835. Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Champion, 2006, p. 454, n.1.

16. Selon le dernier éditeur scientifique de *Racine et Shakespeare*, Michel Crouzet, la première lettre du classique est authentique, due à un correspondant de Stendhal, le comte Béranger-Labaume (*Ibid.*, p.447).
17. *Ibid.*, p. 467.
18. *Ibid.*, p. 473.
19. Préface de *Cromwell*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont coll. Bouquins, volume Critique, p. 18.
20. *Ibid.*, p.14.
21. Hugo reprend l'acception historiquement large du drame proposée par A.W. Schlegel, qui fait de Shakespeare et des Espagnols du Siècle d'or les pères du drame romantique entendu comme forme alliant les genres comique et tragique. Cependant il ne le cite pas, soit que, depuis 1814, cette acception ait été assimilée par les Romantiques français, soit que Hugo ne souhaite pas rappeler l'antériorité allemande de la théorie et de la pratique du genre mixte du drame.
22. Hugo, Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 18.
23. Deschamps vient de traduire *Roméo et Juliette* en collaboration avec Alfred de Vigny, mais cette traduction ne voit pas le jour au Théâtre-Français, malgré leurs communs efforts. Une adaptation plus classique et moins shakespearienne leur est préférée, celle de Frédéric Soulié qui est créée au théâtre de l'Odéon le 18 juillet 1828.
24. Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères*, préface, 2^e édition corrigée, Paris, Urbain Canel, 1828, p. XLII.
25. *Ibid.*, p. XLIV.
26. *Ibid.*, p. XLIX.

RÉSUMÉS

Au début de la Restauration en France, la référence à Shakespeare est obligée dans la critique littéraire, et cristallise les positions dans le débat romantique. Shakespeare est le contre-modèle (ou le repoussoir) du courant néo-classique dominant dans les institutions littéraires et théâtrales. Chateaubriand voit quant à lui dans Shakespeare un alliage de défauts et de beautés mais également un génie originaire pour l'Angleterre. Avant de devenir un acteur important de la vie politique de la monarchie de Juillet, l'historien et traducteur François Guizot déplace la question du modèle shakespearien du terrain littéraire à la sphère socio-politique, celle des conditions d'épanouissement du théâtre dans une société et dans un moment historique donnés. Enfin, Shakespeare devient à partir du milieu des années 1820 la figure tutélaire d'un mouvement romantique en quête de légitimité esthétique, et le modèle inspirant la recherche d'un théâtre historique français, qui n'accèdera à la scène officielle que si Shakespeare lui-même peut y être admis.

At the beginning of the French Bourbon Restoration, the reference to Shakespeare was required in literary criticism, and reflected the positions adopted in the context of the Romantic debate. Shakespeare was the counter-model of the neo-classic movement prevailing in literary and theatrical institutions. As for Chateaubriand, he saw Shakespeare as a mixture of faults and greatness but also as an originating genius for England. Before he became a significant political actor of the July Monarchy, the French historian and translator François Guizot moved the question of the Shakespearian model out of the literary domain to consider its socio-political

integration, i.e. the conditions for theatre to blossom within a given society and in a given historic moment. Last, Shakespeare became in the mid-1820s the tutelary figure of a Romantic movement looking for an aesthetic legitimacy, as well as the model inspiring the search for a French historic theatre, which would be able to accede to the “official scene” only if Shakespeare himself acceded to it.

INDEX

Mots-clés : France, modèle, réception, Romantisme

Keywords : France, model, reception, Romanticism

AUTEUR

CATHERINE TREILHOU BALAUDÉ

Université de la Sorbonne-Nouvelle-Paris 3, IRET (Institut de recherches en études théâtrales)
EA3959