
Shakespeare et les origines du drame romantique français

Jacques Misan-Montefiore



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35552>

DOI : 10.4000/studifrancesi.35552

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2005

Pagination : 22-31

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Jacques Misan-Montefiore, « Shakespeare et les origines du drame romantique français », *Studi Francesi* [En ligne], 145 (XLIX | I) | 2005, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 18 avril 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35552> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.35552>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Shakespeare et les origines du drame romantique français

«Aucun trait du romantisme littéraire n'est plus universel que le culte de Shakespeare: c'est le *Shiboleth*, la pierre de touche la plus sûre pour distinguer les romantiques de leurs adversaires»¹. Cette formule de Paul Van Tieghem indique bien les dimensions européennes d'un phénomène dont nous nous proposons d'étudier les étapes principales. Pour ce faire, nous limiterons notre enquête à la France, non seulement parce que le système classique moderne a trouvé dans ce pays sa perfection la plus achevée, mais encore à cause de la véritable importance européenne de la rencontre, la patrie de Corneille et de Racine constituant en effet encore à cette date «le modèle des autres nations romanes, ainsi que en partie, des nations slaves»². Pour ce qui est de nos limites chronologiques, nous avons choisi dans cette «histoire de deux siècles de scrupules et d'enthousiasme, d'ignorances ou de préventions, de dédains ou d'adhésions»³, la période qui va du début du siècle à 1815.

* * *

Révéle à la France par Voltaire dès 1734, Shakespeare, ce «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»⁴, Shakespeare, l'auteur de «ces farces monstrueuses qu'on appelle tragédies»⁵, avait été tout au long du siècle des lumières, copieusement traduit, adapté ou imité au grand désespoir de son «parrain» qui ne pouvait se pardonner d'avoir parlé le premier de cet «histrion barbare»⁶ et d'avoir exhumé pour les français «quelques perles... trouvées dans son énorme fumier»⁷.

La traduction complète de Le Tourneur en vingt volumes⁸, entreprise de grande envergure qui pouvait s'honorer de la souscription de souverains, de princes et de nombreux gens de lettres, voulait être non «une copie, une idée, une approximation, mais le poète Shakespeare lui-même» qu'elle avait l'ambition de «délivrer de ces faux brillants qu'on avait substitués à sa vraie richesse», en arrachant ce masque, qui en étouffait l'expression vivante de ses traits, n'offrait de lui qu'une physionomie morte et sans caractère»⁹. Si Le Tourneur, dans le but de ne pas être infidèle à la vérité et trahir la gloire du poète, ne se faisait pas faute – ou plutôt se faisait un devoir d'habiller son modèle à la française, c'est-à-dire en atténuant les expressions jugées basses ou ridicules, il avait en revanche l'initiative fort heureuse d'accompagner son texte de commentaires, d'explications et de notes qui, fort utiles dans tous les cas, étaient un instrument indispensable à la société cultivée à laquelle il s'adressait.

(1) P. VAN TIEGHEM, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 2ème édition, 1969, p. 287.

(2) R. WELLEK, *A history of modern criticism (1750-1950)*, Yale University press, New Haven, 1955, Volume II: *The romantic age*, p. 217.

(3) F. BALDENSPERGER, *Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France*, in *Études d'histoire littéraire*, deuxième Série, Paris, Hachette, 1910, p. 156.

(4) VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Paris, Gar-

nier, 1972, dix-huitième lettre, p. 104.

(5) *Ibidem*.

(6) Lettre à d'Argental du 19 juillet 1776 in VOLTAIRE, *Correspondances*, éditée par Th. Bersterman, Vol. XCIV, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1964, p. 204.

(7) *Ibidem*.

(8) Publiée à Paris, de 1776 à 82.

(9) *Année littéraire*, 1772, Tome IV, p. 68, annonçant la prochaine impression.

Familiarisée avec le grand tragique par la lecture, celle-ci avait pu, peu après, retrouver son nouvel héros sur les planches avec les adaptations de Ducis. D'un caractère bien supérieur à son talent, – «il vaut mieux porter des haillons que des chaînes» dira-t-il en refusant la pension et le siège de sénateur offerts par Napoléon – cet excellent homme avait eu deux passions dans sa vie: Corneille et Racine.

Ne sachant pas l'anglais, chose assez fâcheuse pour un traducteur, c'est sur les ouvrages de Le Tourneur qu'il avait dû travailler. Corriger Shakespeare pour le faire mieux apprécier en France, tel était le projet ambitieux qu'il avait conçu et qui lui faisait écrire dans la préface de son *Macbeth*:

«Je me suis appliqué à faire disparaître l'impression toujours révoltante de l'horreur qui, certainement, eût fait tomber mon ouvrage, et j'ai tâché ensuite d'amener l'âme de mon spectateur jusqu'aux derniers degrés de la terreur tragique en y mêlant avec art ce qui pouvait la faire supporter. Il m'a paru que mes précautions n'avaient pas été infructueuses»¹⁰

Loin d'être des traductions, les six pièces de Ducis constituaient des adaptations très libres et même fantaisistes de l'original. Changements de noms¹¹, nombreuses suppressions¹², transformations de toutes sortes¹³, pour ne rien dire de la qualité du style¹⁴, déparaient ses œuvres, «pâles copies d'originaux pleins de couleurs, ombres exsangues de corps pleins de vie»¹⁵. C'est pourtant à leurs défauts mêmes qu'elles étaient redevables pour une large part de leur énorme succès:

«C'était le nom de Shakespeare, de plus en plus répandu, exalté, entouré d'attention; c'était l'esprit français lentement familiarisé avec l'image lointaine du grand poète, en attendant qu'il pût supporter la vue directe de l'original»¹⁶.

Malgré l'accueil on ne peut plus favorable du public – ou plutôt par son fait même – les adaptations de Ducis étaient loin d'avoir réussi à imposer aux lettres l'admiration de Shakespeare. C'est ainsi qu'en 1800, l'année où commence notre étude, Geoffroy, le critique le plus écouté de son temps, qualifie *Hamlet* de tas de sottises, *Macbeth* de monument de la barbarie anglaise et note, à l'issue d'une représentation du *Roi Lear*:

(10) DUCIS, Préface de *Macbeth* (1784).

(11) Dans *Othello* (1792), tous les personnages – à l'exception du protagoniste – sont débaptisés: Desdémone, Iago, Cassio, Emilia, deviennent Heldémone, Pezzare, Lorédan, Hermance. Dans *Hamlet* (1769), Horatio s'appelle Norceste. Dans *Macbeth*, Lady Macbeth s'appelle Frédégonde.

(12) Dans *Hamlet*, les scènes avec le spectre, la troupe d'acteurs et le duel sont omis par respect pour le goût français. (F. A. HEDGECOCK, *David Garrick et ses amis français*, Paris, Hachette 1911, p. 165). Quant aux actes II, IV et V, ils disparaissent presque complètement et sans aucune justification. Dans *Roméo et Juliette* (1772), composée non pas à partir de l'original, mais de l'analyse qu'en fait La Place dans son *Théâtre anglais* (1745-48), Ducis omet une grande partie du complot, l'intervention du clergé dans le mariage des amants, la scène du balcon, l'adieu des époux après leur nuit de noces, les combats de rues, l'élément comique et la potion soporifique.

(13) Dans *Othello*, le Maure n'est plus un Noir, mais un «africain au teint jaune et cuivré», ce qui,

explique naïvement Ducis, offre l'avantage «de ne point révolter l'œil du public et surtout celui des femmes», le fameux mouchoir se mue en bandeau orné de diamants, l'oreiller vulgaire fait place au poignard, arme noble. Dans *Hamlet*, les criminels ne sont pas mariés, le roi est un prince qui aspire au trône et non le frère de l'ancien roi, le spectre ne parle pas. Ophélie, fille non de Polonius, mais de Claudius, ne devient pas folle et ne meurt pas. Hamlet ne meurt pas et devient roi. Ducis augmente encore dans ses tragédies la férocité de son modèle: le vieux Montaigu devient un nouvel Ugolin qui a jadis dévoré des enfants «pour leur conserver un père», tel Rodrigue, Hamlet devra tuer le père de celle qu'il aime afin de venger le sien.

(14) Le vers incolore et prosaïque de Ducis se traîne péniblement. Les périphrases dont il fait usage fréquemment excitent souvent le rire: ainsi, les agents de police deviennent sous sa plume «ces mortels dont l'Etat gage la vigilance».

(15) G. LARROUMET, *Études d'histoire et de critiques dramatiques*, Paris, Hachette, 1892, p.134.

(16) *Ibidem*.

«Jamais le charlatanisme théâtral n'entassa plus de moyens pour produire de l'effet. Le tonnerre, les éclairs, la grêle, des forêts, des cavernes, une conjuration, une bataille où le vainqueur se trouve être le vaincu, une jeune fille qui vit dans un souterrain avec un vieillard sous la protection d'un jeune homme, un roi qui, après avoir été imbécile toute sa vie, finit par devenir complètement fou et occupe de son radotage la moitié de la pièce; joignez à cela le phébus et le galimatias d'un style qui fait pâlir de Brébeuf, des apostrophes au ciel, à la foudre, aux vents, aux rochers, à toute la nature, des apostrophes aux larmes, aux plantes médicinales, etc..., vous aurez une idée du *Roi Lear*»¹⁷.

Indéniables dans l'original, ces défauts sont encore grossis par les adaptations. Ce qu'il veut en effet, c'est «un Shakespeare brut et non dilué comme un document historique», c'est «son ottentot (qui, cependant, est un ottentot) nu, non emprisonné par des habits européens»¹⁸.

Parmi les facteurs déterminants du romantisme français énumérés le plus fréquemment par les historiens de la littérature, l'émigration est sans doute l'un des plus importants:

«A ces causes de la décadence de la tragédie s'en est jointe une autre non moins puissante, les habitudes rapportées en France par tant de Français qui ont passé à l'étranger une partie de leur jeunesse, soit par l'effet de l'émigration, soit par celui du séjour de nos armées dans les contrées qu'elles ont conquises... C'est après avoir fréquenté exclusivement, pendant vingt ans, le théâtre anglais ou le théâtre allemand qu'un grand nombre de Français sont revenus à Paris...»¹⁹

Emigré de génie, Chateaubriand publie en 1801 dans le «*Mercur de France*» un article intitulé «De l'Angleterre et des Anglais»²⁰. Après y avoir reconnu les immenses mérites historiques de Shakespeare²¹, c'est l'expression d'«art total» qu'il emploie pour caractériser l'ensemble de son œuvre.

Reprenant la distinction traditionnelle entre le goût et le génie²², il écrit alors:

«Je ne sais si jamais homme a jeté des regards plus profonds sur la nature humaine. Soit qu'il traite des passions, soit qu'il parle de morale ou de politique, soit qu'il déplore ou qu'il prévoit les malheurs des Etats, il a mille sentiments à citer, mille pensées à recueillir, mille sentences à appliquer dans toutes les circonstances de la vie. C'est sous le rapport du génie qu'il faut considérer les belles scènes isolées dans Shakespeare, et non sous le rapport de l'art dramatique. Et c'est ici que se trouve la principale erreur des admirateurs du poète anglais; car si l'on considère ces scènes relativement à l'art, il faudra savoir si elles sont nécessaires, si elles sont bien liées au sujet, bien motivées, si elles forment partie du tout, et conservent les unités. Or, le *non erat hic locus* se présente à toutes les pages de Shakespeare...»²³.

La même conception informe les pages consacrées à Shakespeare par Madame de Staël dans son premier ouvrage publié un an auparavant: *De l'Allemagne*²⁴. Mélange étonnant de beauté, de défauts et de singularités²⁵, le plus grand tragique

(17) Cité par A. BUBEUX, *Les traductions françaises de Shakespeare*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 15.

(18) R. WELLEK, *op. cit.*, II, p. 219.

(19) A. B. ARNAULT, article «Tragédie» dans l'Encyclopédie moderne de Courtin, Tome XXII, (1831).

(20) L'article a été édité dans les *Œuvres*, Paris,

Garnier, 12 vol. 1859-61, vol. XI.

(21) *Ibidem*, p. 586.

(22) *Ibidem*, pp. 588-89.

(23) BALDENSPERGER, *op. cit.*, p. 189.

(24) CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, p. 591.

(25) MADAME de STAËL, *De la littérature in Œuvres complètes*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1820, tome IV, pp. 274-75.

anglais a pour l'auteur le mérite d'avoir réussi à peindre avec le même bonheur une gamme extrêmement variée de sentiments poétiques: la «nécessité philosophique», faite du «souvenir de tant de malheurs irréparables, de tant d'efforts inutiles, de tant d'espérances trompées»²⁶, la terreur de la mort qui, inhérente à tout être humain, est admirablement peinte dans les personnages de Henri VI, Richard II et le Roi Lear, «hommes d'une âme faible et d'une destinée sans gloire»²⁷, l'ensemble des registres de la pitié²⁸, la présence de sentiments naturels chez un personnage illustre²⁹, la terreur³⁰ et l'amour³¹.

Aussi détaillée qu'enthousiaste, cette analyse conduit Madame de Staël au problème qui la préoccupe au premier chef et qui, conséquence directe de la conception de base, est à présent l'objet d'un traitement autonome. Inspirée par le désir de plaire au peuple, les fautes de goût doivent être bannies de la scène française sans le moindre ménagement:

«La foule des spectateurs, en Angleterre, exige qu'on fasse succéder les scène comiques aux effets tragiques. Le contraste de ce qui est noble avec ce qui ne l'est pas produit néanmoins toujours, comme je l'ai déjà dit, une désagréable impression sur les hommes de goût. Le genre noble veut des nuances; mais des oppositions trop fortes ne sont que de la bizarrerie. Les jeux de mots, les équivoques licencieuses, les contes populaires, les proverbes qui s'entassent successivement dans les vieilles nations, et sont, pour ainsi dire, les idées patrimoniales des hommes du peuple, tous ces moyens, qui sont applaudis de la multitude, sont critiqués par la raison. Ils n'ont aucun rapport avec les sublimes effets que Shakespeare sait tirer des mots simples, des circonstances vulgaires placées avec art, et qu'à tort nous n'oserions pas admettre sur notre théâtre»³².

Il en va de même pour ce qui est de la cruauté³³, de la difformité physique³⁴. Quant aux fautes évidentes envers les règles de la technique théâtrale, elles n'ont aucune chance de trouver grâce auprès des spectateurs français:

«Shakespeare se ressent aussi de l'ignorance où l'on était de son temps sur les principes de la littérature.

Ses pièces sont supérieures aux tragédies grecques, pour la philosophie des passions et la connaissance des hommes, mais elles sont beaucoup plus reculées sous le rapport de la perfection de l'art. Des longueurs, des répétitions inutiles, des images incohérentes peuvent être souvent reprochées à Shakespeare. Le spectateur était alors facile à intéresser, pour peu que l'auteur fût aussi sévère envers lui-même qu'il aurait dû l'être. Il faut, pour qu'un poète dramatique se perfectionne autant que son talent peut le permettre, qu'il ne s'attende à être jugé, ni par des vieillards blasés, ni par des jeunes gens qui trouvent leurs émotions en eux-mêmes»³⁵.

(26) *Ibidem*, p. 276.

(27) *Ibidem*, p. 278.

(28) *Ibidem*, p. 279.

(29) Pitié «sans aucun mélange d'admiration pour celui qui souffre (épisode de la mort de Catherine d'Aragon dans *Henry VIII*, «Pitié pour un être insignifiant» (le Duc de Clarence dans *Richard III*), pitié enfin pour un être méprisable (le cardinal Wolsey dans *Henry VIII*), *Ibidem*.

(30) «Lors même que Shakespeare représente des personnages dont la destinée a été illustre, il intéresse ses spectateurs à eux par des sentiments purement naturels. Les circonstances sont grandes; mais l'homme diffère moins des autres hommes que dans nos tragédies. Shakespeare vous fait pénétrer intimement dans la gloire qu'il vous peint; vous passez, en l'écoutant, par toutes les nuances, par toutes les gradations qui mènent à l'héroïsme; et

vosre âme arrive à cette hauteur sans être sortie d'elle-même». *Ibidem*, p. 280.

(31) Dans *Macbeth*, Shakespeare sait unir admirablement les remords et la «superstition croissante avec les remords» et ne garder du fatalisme que «ce qu'il en faut pour faire pardonner au criminel; mais il ne se dispense pas, par ce fatalisme, de la gradation philosophique des sentiments de l'âme». *Macbeth* serait encore plus admirable encore si «ses grands effets étaient produits sans le secours du merveilleux», aspect qui a toujours «quelque chose de philosophique» (*Ibidem*, pp. 281-82).

(32) La peinture de l'amour est admirable dans *Othello* et *Roméo et Juliette*, *Ibid* pp. 284-86.

(33) *Ibidem*, p. 287-90.

(34) *Ibidem*, p. 290-91.

(35) «Une des beautés de la tragédie *Richard III*, à la lecture, c'est ce qu'il dit lui-même de sa diffor-

Ceci étant dit, que reste-t-il à imiter? Madame de Staël répond à cette question en proposant deux thèmes particulièrement chers au romantisme: la folie causée par le malheur, «le plus beau tableau de naufrage de la nature morale quand la tempête de la vie surpasse ses forces»³⁶ et l'isolement dans l'infortune³⁷. Il ne lui reste plus qu'à poser le problème essentiel:

«Le théâtre de la France république admettra-t-il maintenant, comme le théâtre anglais, les héros peints avec leur faiblesses, les vertus avec leurs inconséquences, les circonstances vulgaires à côté des situations les plus élevées? Enfin les caractères tragiques seront-ils tirés des souvenirs, ou de l'imagination, de la vie humaine, ou du beau idéal?»

Corinne, qui paraît quelques années plus tard³⁸, résume en une formule lapidaire la tendance à ne considérer Shakespeare que sous son aspect lyrique. Au comte d'Erfeuil qui réaffirme l'attitude française sous sa forme la plus brutale³⁹, l'héroïne répond qu'elle aime le tragique anglais «comme un ami, puisqu'il connaît tous les secrets de la douleur»⁴⁰.

Tel est également le point de départ de Charles Nodier dont il est fort intéressant de suivre l'évolution. Agé de dix-huit ans à peine, il publie en 1801 un petit volume intitulé: *Pensées de Shakespeare*⁴¹. Dans la préface à ces 190 pensées, presque toutes mélancoliques, il y déclare hautement – six ans avant *Corinne* – son profond amour pour Shakespeare, cet «ami que le ciel a donné aux malheureux de tous les temps et de tous les pays»⁴². Dans le cours de littérature qu'il professe à Dôle⁴³ en 1808, ainsi que dans les articles qu'il publie dans le «Journal des Débats» de 1814 à 1817, il justifie le mélange des genres en rattachant le drame de Shakespeare au mélodrame⁴⁴, genre qui peut se développer tout à loisir, hors des règles, pour la simple raison que les anciens ne l'ont pas codifié.

«Moralité de la révolution»⁴⁵, «cette pièce sanglante» où tout le monde avait été ou soldat ou révolutionnaire ou proscrit⁴⁶, le mélodrame est, selon Nodier, «la seule tragédie populaire» qui convienne au dix-neuvième siècle⁴⁷.

Pendant le dernier quart du dix-huitième siècle, les pièces les plus dramatiques de Shakespeare⁴⁸ sont en effet devenues «du gré de la moyenne de l'opinion française, caractéristiques d'une inspiration toute lugubre, d'une imagination qui aurait le vertige du crime et de l'horreur»⁴⁹. Ce qui dicte à un adversaire des «dramas sombres»

mité naturelle. On sent que l'horreur qu'il cause doit réagir sur son âme, et la rendre plus atroce encore. Cependant, qu'y a-t-il de plus difficile dans le genre noble, de plus voisin du ridicule, que l'imitation d'un homme contrefait sur la scène? Tout ce qui est dans la nature peut intéresser l'esprit; mais il faut, au spectacle, ménager les caprices des yeux avec le plus grand scrupule; ils peuvent détruire sans appel tout effet sérieux». *Ibidem*, p. 291.

(36) *Ibidem*, p. 288-90.

(37) *Ibidem*, p. 293.

(38) «La société lui retire ce qui lui donne la vie avant que la nature lui ait donné la mort». *Ibidem*, p. 294.

(39) *Ibidem*, p. 295.

(40) MADAME DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*.

(41) «Notre théâtre est le modèle de la délicatesse et de l'élégance, c'est là ce qui le distingue et ce serait plonger dans la barbarie que de vouloir introduire rien d'étranger chez nous». MADAME DE STAËL, *Œuvres: Corinne*, Paris, 1820, vol. I, p. 256.

(42) *Ibidem*, p. 262. Notons que cette formule, loin de constituer un recul par rapport *De la littéra-*

ture, est conforme au caractère de l'héroïne.

(43) *Pensées de Shakespeare extraites de ses ouvrages*, Besançon, Métayer, 1801, 46 p. in-12.

(44) *Observations préliminaires, Ibidem*.

(45) Le cours, inédit, existe sous forme de notes prises par un étudiant de Nodier et conservées à la bibliothèque de Dôle. De larges extraits y sont commentés dans l'article de A. Richard Olivier, «Charles Nodier's cult of Shakespeare as a facet of French Romanticism» in *Orbis litterarum*, XVII, (1962), pp. 157-60.

(46) «Au génie près, les tragédies de Shakespeare ne sont que des mélodrames». (compte rendu de la *Gaule poétique* de Marchangy, in «Journal des Débats», 27 novembre 1817).

(47) CH. NODIER, *Introduction au théâtre choisi de Guilbert de Pixrécourt*, Nancy 1841-43, 4ème édition (Genève, Slatkine reprints), 1971, vol. I, pp. VII, VIII.

(48) *Ibidem*, p. 11.

(49) Les comédies de Shakespeare sont en effet à peu près inconnues et ne sont pas appréciées (Baldensperger donne les noms de pièces inspirées

une sainte colère contre ces farces sépulcrales où «les fossoyeurs de cimetièrre font de froides plaisanteries sur les crânes de leurs aïeux, où l'on voit des spectres, des revenants, encore couverts du drap mortuaire, venir faire des discours pathétiques aux assistants, où l'on prodigue les échafauds, les cercueils, les potences, les coupes empoisonnées et mille autres ressorts puérils de terreur»⁵⁰.

Le mélodrame ayant pris la relève du drame sombre au cours de la période suivante, particulièrement stérile pour la haute littérature dramatique, c'est par le biais de ce «fils illégitime et méprisé de la Melpomène tragique»⁵¹ que Shakespeare va poursuivre sa pénétration sur la scène française:

«Evocations de carton peint et mise en scène de bric-à-brac, assurément, mais qui donnaient satisfaction au goût de l'exotisme, de l'archaïsme, du dépaysement, par où se prépare le romantisme: ajoutons-y cet obscur fatalisme, ces événements déclenchés par l'homme et dont il ne peut arrêter les conséquences; ajoutons-y 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»⁵².

Sur les traces du brillant succès obtenu quelques années plus tôt par une adaptation très libre des *Brigands* de Schniller⁵³, Cuvelier, Ducray-Dumesnil et surtout Pixérécourt, surnommé le «Shakespeare français» par ses contemporains⁵⁴, vont puiser à pleines mains dans l'œuvre multiforme du tragique anglais.

Les effets de mise en scène, tel est le premier élément que le mélodrame emprunte à Shakespeare dans *Robinson Crusoé*⁵⁵. Cette pièce se déroule dans une île déserte qui n'a point de rival quant aux nombre de personnages qui y débarquent, c'est à *Macbeth* que Pixérécourt, dans la bataille du héros contre les matelots rebelles – épisode où il suit par ailleurs fidèlement le stratagème de la forêt qui marche⁵⁶, dans *Christophe Colomb*, du même auteur⁵⁷, c'est à la *Tempête* qu'est empruntée la première scène⁵⁸. Quant au spectre d' *Hamlet*, Voltaire avait déjà enseigné au mélodrame le parti qu'on peut en tirer⁵⁹.

Shakespeare fournit aussi des personnages: parfois ce sont des géoliers⁶⁰; plus souvent ce sont des enfants et des niais grâce auxquels les auteurs, soucieux de plaire à un public dont ils excitent ainsi la joie et l'attendrissement, réalisent à leur manière le mélange des genres proscrit aux théâtres classés.

des *Joyeuses commères* et de la *Tempête*, *op. cit.*, p. 181). Quant à Madame de Staël, elle exprime à merveille cette méconnaissance, en qualifiant Falstaff de «caricature populaire» (*De la littérature*, *op. cit.*, p. 300).

(50) BALDENSBERGER, *op. cit.*, p. 181.

(51) CUBIERES, *La manie des drames sombres*, Paris, 1777, cité par Baldensperger, *op. cit.*, p. 184.

(52) BALDENSBERGER, *op. cit.*, p. 192.

(53) *Ibidem*, p. 193.

(54) *Robert chef des Brigands*, de La Martelière (représenté avec un immense succès au théâtre du Marais le 10 mars 1792). Les autres adaptations principales d'œuvres de Schiller sous forme de mélodrames sont *Alix et Blanche ou les illustres rivaux* de Duperche (transposition du sujet de *Marie Stuart*, représenté le 22 janvier 1813 au Théâtre de la Gaieté) et *Le précipice ou les forges de Norvège* de Pixérécourt, (adaptation de la ballade de *Frido-*

lin, représentée le 30 octobre 1811 au théâtre de la Gaieté). Sur toutes ces œuvres voir E. EGGLI, *Schiller et le romantisme français*, Paris, Gamber, 1937, tome I, pp. 83-155 et 296-99.

(55) W. WARTOG, *Guilbert de Pixérécourt*, Paris, Champion, 1913, p. 84.

(56) *Robinson Crusoé* (1805), acte III, scène II, in Pixérécourt, *Théâtre choisi*, *op. cit.*, III, p. 271.

(57) Représenté en 1815.

(58) Dans *Christophe Colomb* (1815), la première scène montre, comme au début de la *Tempête*, les efforts des membres d'un équipage contre les éléments déchaînés, (PIXERECOURT, *Théâtre choisi*, *op. cit.*, tome III, pp. 315-17).

(59) Dans *Eriphyle*, Voltaire avait un spectre en scène. Le mélodrame suit son exemple dans *C'est le diable*.

(60) Dans *Héroïsme des femmes*.

Il en est ainsi des cas où l'inspiration est moins superficielle. Ainsi, la *Marguerite d'Anjou* de Pixérécourt⁶¹ a contracté une dette à l'égard de plusieurs pièces à la fois⁶². Quant à *Othello*, il est souvent imité: comme le prince de Danemark, le Damoiseil ploie sous le poids d'une lourde mission vengeresse⁶³, comme lui aussi, Frédéric est sujet à d'intenses revirements d'émotions. Enfin, comme Shakespeare⁶⁴ dans ses *Histoires*, et Goethe dans *Goetz*, Lamartelière dans les *Francs-Juges*⁶⁵ et Pixérécourt dans maintes pièces ont la prétention manifeste de s'être servis des chroniques du temps pour documenter un drame historique réel.

Laissons, pour terminer, à un témoin du temps – partial certes, mais cependant perspicace – le soin de définir à sa manière la portée d'une influence indéniable:

«Ce genre convient à un peuple sombre, ennuyé, blasé, sans goût, sans délicatesse: c'est à peu près le caractère que les philosophes anglo-manes avaient essayé de donner au peuple français; c'était du moins l'effet que devaient produire des imitations indiscrettes des monstrueux ouvrages de Shakespeare, tels qu'*Othello*, *Hamlet*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, etc. Voilà les modèles et les types des mélodrames du boulevard...»⁶⁶

Enfin, il n'est pas jusqu'aux scènes lyriques qui ne délayent d'inimitables modèles anglais pour en tirer des livrets d'opéras ou des sujets de ballets⁶⁷. L'un deux, *Antoine et Cléopâtre*, retiendra ici notre attention par les réflexions qu'il suggère à Nodier:

«L'auteur du ballet s'est éloigné de Shakespeare dans le rôle obligé du paysan qui apporte un aspic à Cléopâtre: il n'en pas fait, comme on s'y serait attendu, un personnage grotesque. C'était un moyen d'égayer un peu la solennité inaltérable de cette pantomime, et ce moyen était d'autant plus permis que la pantomime n'est pas soumise à l'unité de ton et de couleur qu'on exige dans tous les genres du drame.

Elle n'a pas encore son Aristote. Shakespeare a été plus hardi. Son paysan est une espèce de bouffon que les Anglais trouvent très plaisant et que notre auteur n'osa pas montrer tel qu'il était par respect pour nos bienséances»⁶⁸.

L'analyse de ce passage est, comme on le voit, intéressante à faire: d'une part le feuilletoniste des «Débats» avait apprécié le rôle du paysan dans la pièce de Shakespeare, où il avait aimé que «cette solennité fût égayée un peu». D'autre part, cependant, les règles du drame exigeant l'unité de ton, il cherche un moyen de conserver le grotesque sans manquer d'égard envers Aristote. Il le trouve en constatant que le ballet étant un genre sans tradition, un auteur est libre d'y introduire des éléments interdits dans la tragédie, ce dont Shakespeare a donné l'exemple dans son œuvre.

L'influence de Shakespeare est donc indubitable sur les scènes secondaires; existe-t-elle en dehors? La réponse à cette question est apportée par deux événements majeurs dont l'année 1809 est le théâtre. Le premier est la publication de *Wallstein* de Benjamin Constant⁶⁹, adaptation très libre de la fameuse trilogie tragique de Schiller aux règles du théâtre français dans l'espoir de réaliser «une fusion assez heureuse des deux genres de littératures»⁷⁰. Comment expliquer le choix de l'auteur des *Brigands*

(61) Représenté en 1810.

(62) On peut y déceler de vagues réminiscences de *Henri IV*, *Henri VI* et *Richard III*.

(63) *Palmérin ou le Solitaire des Gaules* de Victor (1813).

(64) *Adélaïde de Bavière*, de Loaisel de Tréogate (1801).

(65) *Les Francs-Juges ou les Temps de la Barbarie*, représenté sur la scène de «L'Ambigu comique» le 17 juin 1807.

(66) «Journal des Débats», 1er mai 1804.

(67) Citons quelques titres: *L'Imogène* de Dejaure (1796), les *Roméo* de Ségur (1796) et de Molène et Cubières (1806), *Macbeth ou les sorcières de la forêt*, pantomime en 4 actes (1817), *Le More de Venise*, pantomime en 3 actes avec dialogues (1818).

(68) «Le journal des Débats», 13 juin 1814.

(69) Genève (J. J. Paschoud) 1809.

(70) Lettres de B. Constant à Fauriel in V. GLANCHANT, *Benjamin Constant sous l'œil du guet*, Paris,

dont nous avons vu le succès qu'ils avaient obtenu en mélodrame? Tout d'abord, il a eu l'ambition déclarée d'être le Shakespeare allemand, ensuite, il a réalisé dans son œuvre une conciliation constante entre les théâtres classique et anglais, évoluant même vers plus de classicisme à la fin de sa carrière, ce qui le rend beaucoup plus assimilable que Shakespeare pour les Français. Ceux-ci n'accueillent pas moins par une polémique très violente l'ouvrage de Constant, et ce, beaucoup moins à cause de la pièce elle-même, très médiocre et sans vie⁷¹ que de l'excellente préface où l'auteur souhaitait que la scène française évoluât très prudemment vers le système dramatique anglo-allemand, en conservant notamment les unités⁷².

Le deuxième événement significatif est l'échec retentissant du *Christophe Colomb*, «comédie Shakespearienne» où Lemercier a tenté la conciliation entre un plan quasi Shakespearien⁷³ et une forme pseudo-classique. Cette tentative paraît au public du théâtre de l'Odéon tellement inadmissible que, «la politique aidant, il y eut tumulte, bagarre et mort d'homme»⁷⁴.

Ce qui est certain, c'est qu'à la fin de l'empire, la querelle est autant littéraire que politique.

La défaite française va augmenter encore l'acuité de ce phénomène en même temps qu'elle va créer les conditions propices à l'institution d'un grand débat public⁷⁵.

Lorsque le *Cours de littérature dramatique* d'Auguste Guillaume Schlegel paraît dans sa traduction française à la fin de 1813⁷⁶, les Français sont mis pour la première fois en présence du résultat grandiose d'un demi-siècle de discussions critiques sur Shakespeare dont la fortune en Allemagne, bien que commencée plus tard qu'en France, y a enregistré des progrès beaucoup plus rapides⁷⁷. Brillant traducteur de Shakespeare dans la langue de son pays où il l'a véritablement «nationalisé»⁷⁸, le critique de Hanovre a voué au grand tragique anglais un intérêt tragique soutenu qui culminera dans les *Leçons viennoises*⁷⁹ où, en dépit d'exagérations évidentes⁸⁰, il développe des thèmes aussi fondamentaux que l'ironie, justification esthétique du mélange romantique des tons⁸¹, ou l'existence d'une idée centrale dans chaque drame⁸².

Plon, 1906, p. 117.

(71) Voir E. EGGLI, *op. cit.*, I, pp. 373-77.

(72) *Ibidem*, pp. 377-81.

(73) Un acte entier se déroule dans un bateau en pleine mer, le comique et le tragique sont mêlés.

(74) BALDENSPERGER, *op. cit.*, p. 192. Lemercier répond par la suite à Geoffroy dans son «cours analytique de littérature générale» professé à l'Athénée de 1810 à 1811 (et publié en 1817 en 4 volumes). Il y déclare notamment son intention d'aller «arracher des lambeaux sublimes et terribles à Shakespeare».

(75) «La débâcle de l'Empire fait perdre au classicisme l'appui officiel du gouvernement. Les deux tendances littéraires contraires – traditionalisme conservateur, libéralisme romantique – se retrouvent en présence, libérées, et s'affrontent de nouveau. Elles gagnent toutes deux, au changement de régime, de pouvoir se manifester avec une ardeur combative». E. EGGLI, P. MARTINO, *Le Débat romantique en France*, I, (1813-1815), Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 38.

(76) Paris et Genève, 3 vol. in 8°, 1813.

(77) Longtemps entravée, malgré quelques traductions et quelques articles assez pénétrants, par les jugements de Voltaire et l'obéissance à la doctri-

ne dramaturgique française, l'influence de Shakespeare en Allemagne commence véritablement avec Lessing qui, dans un article capital de 1759, place Shakespeare au dessus des Français et le définit comme plus proche que le théâtre grec et plus conforme à l'esprit allemand. Sa cause progresse avec Herder qui, se basant sur le fait qu'il tire souvent sa matière des chansons, des ballades, des romances et des chroniques, voit en lui l'un des plus grands poètes populaires de l'humanité, «un ménestrel dramatique» venu à un moment particulièrement propice: l'époque qui suit l'âge de l'imagination et précède celui de la raison. (R. WELLEK, *op. cit.*, vol. I, p. 198). Poursuivie avec Goethe et le Sturm und Drang, elle est définitivement gagnée vers 1775.

(78) A. W. Schlegel traduira 17 drames de Shakespeare de 1797 à 1820.

(79) Tenues au cours de l'année universitaire 1807-1808.

(80) En voici une: l'œuvre de Shakespeare est si parfaite qu'on ne peut ni en ajouter ni en retrancher quoi que ce soit. (*Cours de littérature dramatique*, 23^{ème} leçon).

(81) *Ibidem*.

(82) *Ibidem*.

De l'Allemagne, l'ouvrage critique le plus achevé de Madame de Staël, paraît à Paris quelques mois plus tard⁸³. Si la conception de base que l'illustre femme de lettres française a de la littérature est demeurée inchangée, sa capacité à analyser des œuvres d'art déterminées s'est en revanche très sensiblement améliorée. C'est le cas de Shakespeare⁸⁴ qui, «quelquefois en deçà, quelquefois en-delà de la sphère de l'art... possède encore plus la connaissance du cœur humain que celle du théâtre»⁸⁵.

«Shakespeare, qu'on veut appeler un barbare, a peut-être un esprit trop philosophique, une pénétration trop subtile pour le point de vue de la scène; il juge les caractères avec l'impartialité d'un être supérieur, et les représente quelquefois avec une ironie presque machiavélique; ses compositions ont tant de profondeur que la rapidité de l'action théâtrale fait perdre une grande partie des idées qu'elles renferment: sous ce rapport, il vaut mieux lire ses pièces que les voir»⁸⁶.

Le revirement le plus spectaculaire concerne le mélange des genres qui, proscrit en 1800, est à présent jugé admirable⁸⁷. Ceci ne signifie pas que son idéal littéraire ait changé, ce que prouvent son avis sur le jeu de Talma et les conséquences qu'elle en tire:

«Cet artiste donne autant qu'il est possible à la tragédie française, ce qu'à tort ou à raison les Allemands lui reprochent de n'avoir pas: l'originalité et le naturel. Il sait caractériser les mœurs étrangères dans les différents personnages qu'il représente, et nul acteur ne hasarde davantage de grands effets par des moyens simples. Il y a, dans sa manière de déclamer, Shakespeare et Racine artistement combinés. Pourquoi les écrivains dramatiques n'essayeraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su si bien amalgamer par son jeu?»⁸⁸

Toujours admirable, le grand acteur s'est en effet surpassé dans le rôle d'Hamlet, «son triomphe parmi les tragédies du genre étranger»:

«Les spectateurs ne voient pas l'ombre du père d'Hamlet sur la scène française, l'apparition se passe en entier dans la physionomie de Talma, et certes elle n'en est pas ainsi moins effrayante. Quand, au milieu d'un entretien calme et mélancolique, tout à coup il aperçoit le spectre, on suit tous ses mouvements dans les yeux qui le contemplent, on l'on ne peut douter de la présence du fantôme, quand un tel regard l'atteste»⁸⁹.

Bien que nettement en retrait sur la position de Madame de Staël, la possibilité d'une conciliation même prudente, n'y étant pas envisagée, celle de Nodier exprime, dans un article publié une semaine avant *De l'Allemagne*, l'avis d'un large courant de l'opinion française en des termes d'une remarquable netteté:

«Je ne suis pas l'admirateur outré de Shakespeare; je lui tiens compte de son génie sans fermer les yeux sur ses erreurs; je me garde bien de recommander son école aux poètes qui ont eu le bonheur d'avoir formé leur talent à celle d'Euripide et de Racine; mais je ne vois

(83) En mai 1814, la première édition ayant été détruite sur l'ordre de la police de Napoléon et la deuxième ayant paru en traduction à Londres, c'est en fait la première édition accessible aux Français.

(84) Les pages consacrées à Shakespeare dans *De l'Allemagne* sont basées sur une connaissance étendue de l'œuvre du dramaturge anglais (*Hamlet*, *Henri IV*, *Henri V*, *Henri VI*, *Henri VIII*, *Le Roi Lear*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Roméo et Juliette*, *La Tempête*, *Troilus et Cressida*).

(85) *De l'Allemagne*, op. cit., 2ème partie, cha-

pitre 15 (*De l'art dramatique*, 1820), vol. II, pp. 352-53.

(86) *Ibidem*, p. 352.

(87) *De l'Allemagne*, op. cit., vol. II, p. 46.

(88) *Ibidem*, p. 88.

(89) *Ibidem*, p. 78. La même impression est décrite dans une lettre à Talma où Madame de Staël manifeste au grand acteur son admiration (lettre du 4 juillet 1809 in TALMA, *Correspondance avec Madame de Staël*, Paris, éditions Mouton, 1928, pp. 22-23).

comment on peut nier que cette scène (il s'agit de la scène des fossoyeurs qui avait scandalisé les critiques) soit faite de génie. Elle est peut-être disparate, mais elle est bien conçue en elle-même et d'une vigueur de pinceau qui va jusqu'au sublime autant qu'on peut s'en approcher sans noblesse. C'est un Holbein ou un Rembrandt dans la galerie de Michel-Ange⁹⁰.

Admiration pour le génie de Shakespeare d'une part, crainte de son influence de l'autre, tel est donc le dilemme auquel le même Nodier donnera naissance, cinq ans plus tard, par une formule destinée à expliquer pourquoi la littérature romantique a beaucoup d'adversaires malgré l'ampleur de ses succès:

«Car les plaisirs de l'imagination ont cela de particulier qu'on s'y livre même en les condamnant. Horace lui-même disait qu'il était quelquefois doux de déraisonner, et j'invoque cette autorité classique en faveur des romantiques. Leur extravagance a un charme que je voudrais trouver, que je cherche inutilement dans nos classiques vivants. Cela ne m'empêche pas de sentir toutefois combien Schiller et Shakespeare sont déplacés parmi eux et quel grand inconvénient il en résulterait pour les lettres»⁹¹.

Dangereuse au plus haut point si elle est confiée à des mains inexpertes, l'introduction de Shakespeare ne peut cependant manquer d'exercer sur une «littérature, si longtemps féconde et maintenant si aride»⁹² l'action la plus bénéfique à la condition expresse que «la main du goût» fasse «jaillir sur elle un filet de ces ondes fertilisantes qu'il aura épurées par une sévère critique»⁹³.

* * *

Telles sont les grandes lignes de l'histoire de l'influence de Shakespeare en France à l'aube du romantisme.

Divisée entre son admiration et sa tradition, la patrie de Corneille, de Racine et de Voltaire a évolué très lentement et non sans réticences vers l'élaboration d'une solution qui tienne compte des deux pôles contradictoires: l'imitation prudente. Pendant ce temps, l'adaptation – complète dans les traductions et les tragédies de la fin du siècle précédent – fragmentaire et fantaisiste au mélodrame – poursuivait sa route. Les deux tendances se poursuivront et iront en s'amplifiant au cours des années qui suivront et ce, jusqu'au triomphe d' *Hernani*.

JACQUES MISAN-MONTEFIORE

(90) Compte rendu de l'*Hamlet* de Ducis («Journal des Débats», 14 mai 1814).

(91) Article publié dans «Le Drapeau Blanc» le 20 octobre 1819.

(92) Introduction de Nodier à REGNAULT DE WARIN, *Esprit de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, Paris 1818, 2 vol., tome I, p. X.

(93) *Ibidem*.