

FRANCK LAURENT

Shakespeare en France sous la Restauration

Par gratitude -et par prudence?- F. Laurent commence en avouant sa dette envers A. Ubersfeld: tout ou presque vient de sa présentation de *Cromwell* et de sa *Préface*, en GF, le reste du *Roi et le Bouffon*.

Thèse: les Romantiques français manifestent une propension à se référer aux littératures étrangères antérieures au classicisme. Les "libéraux" aussi. La référence à Shakespeare notamment devient très vite obligatoire et unanime, d'autant plus qu'elle est le point de passage obligé du rapprochement entre les uns et les autres qui s'effectue dans les années 1825-1830. Cependant, au sein de cette admiration générale, des différences apparaissent entre les libéraux et VH. On étudiera comment sont traitées respectivement par Shakespeare, par les libéraux et par V.H. les questions suivantes: le mélange des genres, le personnage dramatique et la réflexion sur un théâtre historique, national et populaire.

1) *Le mélange des genres*

Il répond, aux yeux de tous, à une finalité simple: la représentation totale et véridique du réel, dont les classiques s'éloignent par "abstraction". Ne sont donc en question, mais ce n'est pas rien, que les effets esthétiques qu'il entraîne. Les libéraux les limitent -et par là reprennent d'une main ce qu'ils donnent de l'autre- par deux types d'atténuation.

- D'abord par une esthétique du contraste orienté. La présence d'éléments comiques doit décupler l'intensité du tragique. Un des exemples volontiers invoqués est celui des musiciens arrivant pour la noce funèbre de Juliette. Du coup, il n'y a plus égalité de traitement entre comique et tragique, le premier étant mis au service du second. Cette subordination se justifie par une exigence qui, en réalité, prend l'exact contre-pied du mélange des genres: celle de "l'unité d'impression" où Guizot voit "le secret de l'art dramatique". Dès lors que la partie comique n'est qu'un moyen du tragique, il ne fait plus rire. On finit par louer *Macbeth* de ne pas comporter de comique; Stendhal, lui, récuse purement et simplement le mélange des genres.

- Subordonné à l'unité d'impression, le mélange des genres peut, paradoxalement, y concourir. C'est la théorie du "mélange adoucissant". Le sourire et la grâce, placés à côté de certains accents trop violents, permettront d'en adoucir l'effet. Ainsi Desdémone atténue-t-elle la noirceur de Iago et d'Othello; elle "dilue le monstre". La reine Marguerite aurait, à en croire les libéraux, une fonction analogue dans *Richard III*.

Il faut donc à Rémusat beaucoup de bonne volonté -ou de mauvaise- pour écrire, dans sa critique de *Cromwell*: "les idées de M. Hugo diffèrent peu des nôtres". Car la Préface commence par déplacer les termes en opposant non plus le comique au tragique mais le grotesque au sublime. Rémusat feint d'aller dans ce sens et reconnaît l'intérêt du grotesque, mais ce n'est que pour le réduire à une exagération du plaisant et du comique. Du même coup il ignore tout ce que le grotesque peut avoir de terrible et qu'il n'est pas, sous la plume du Hugo, le contraire du triste et du funèbre mais bien celui du beau. Que le beau puisse -et doive- ne pas être beau, c'est le scandale majeur de la Préface, que les libéraux s'évertuent à étouffer.

Ils y sont aidés par le fait que celle-ci semble exposer des idées courantes alors même qu'elle en prend, en réalité, le contre-pied. Elle récupère, par exemple, l'idée du mélange "adoucissant", mais en l'inversant: c'est le grotesque qui repose du beau, Othello de Desdémone. Exit, du même coup, l'unité d'impression, à commencer, circonstance aggravante, par celle que produit le "sublime" -Hugo dit aussi "le beau".

Un élément du drame indique exemplairement le sens que Hugo donne au mélange des genres et illustre sa pratique de la rupture de l'unité d'impression; il permet aussi de voir ce qu'il en est de la fausse unanimité en faveur de Shakespeare et de quels contre-sens elle se payait du côté des libéraux. Il s'agit des fous. Ils n'ont, dans la dramaturgie shakespearienne, aucune consistance psychologique, aucun rôle dans l'action; Hugo leur avait fait place dès *Amy Robsart* et *Marion de Lorme*, mais à titre de personnages à part entière. Ceux de *Cromwell* sont proprement shakespeariens:

à l'écart de l'intrigue qu'ils commentent sans y participer, ils sont également dépourvus de toute intériorité: leur nombre même l'implique et l'interchangeabilité de leurs répliques. De là qu'ils parlent presque toujours entre eux et ne s'adressent que très rarement aux autres personnages. Leur fonction correspond à ce statut: ils permettent, comme chez Shakespeare, une dérision de l'action; ils cassent l'héroïsation des protagonistes et corrompent l'atmosphère tragique. Rien d'étonnant que leur présence ait été au nombre des plus graves objections faites à la pièce. Avec cette scène où l'on voit le Protecteur, qui se croit seul, remuer et discuter ses remords. C'était le lieu commun de la mise en scène de Cromwell sous la Restauration, à droite comme à gauche, avec seulement des nuances dans l'intensité et des déplacements dans les motifs. Or Hugo place dans un coin un Rochester effaré, dont les commentaires sur ce qu'il entend - et à quoi il ne comprend rien-, jettent sur ces "remords" une dérision d'autant plus toxique qu'elle est drôle et gaie.

2) *Le personnage dramatique* (vu en accéléré, faute de temps)

Il est l'objet du même consensus ambigu et, dans le texte de *Cromwell*, de la même dissension. Tous reprochent aux classiques de "considérer l'homme plutôt comme espèce que comme individu". Contre ces "abstractions", on souhaite des personnages vrais, individualisés et concrets. Unanimité minée, car, du côté libéral, l'anthropologie classique resurgit au fil des exigences de la "psychologie". Ils condamnent la disproportion entre les motifs et les actes et *Othello*, quoique la pièce de Shakespeare qui rencontre le plus de succès au XIX^{ème} siècle, au théâtre et à l'opéra, n'échappe pas à cette critique: Iago déconcerte: on ne comprend pas les causes de sa malignité. Ils n'admettent pas non plus la discontinuité des sentiments ou des conduites et c'est ici Macbeth qui est souvent pris en exemple: la rupture de l'unité de temps aurait permis de mieux graduer l'évolution du personnage. Ils refusent enfin dans un personnage toute forme de duplicité et, plus encore, d'"excès". Bref, on demande au dramaturge de mettre en oeuvre une anthropologie rationaliste, respectant l'unité de l'individualité, l'intelligibilité des conduites et des sentiments, la transparence des consciences à elles-mêmes. Boileau non, Descartes oui.

Sur tous ces points *Cromwell* n'est pas plus fait que Shakespeare pour donner satisfaction. Le personnage hugolien est double; il l'est comme par système dans les pièces et explicitement par système dans la *Préface*. Là dessus Rémusat ne fait aucune concession: il ne croit pas au Cromwell de Hugo dont la décision n'est pas expliquée et reste inexplicable et dont le revirement est brutal. Pire encore pour le Don Carlos-Charles Quint d'*Hernani*.

3) *Un théâtre historique, national et populaire*

G. Rosa regrette de devoir résumer, brièvement, cette dernière partie.

Romantiques et libéraux sont d'accord sur un point: la tragédie, le drame doivent représenter l'Histoire. Il y a toutefois une différence de vues profonde entre V.H. et les libéraux: ceux-ci demandent une tragédie nationale (par son sujet, ses héros, les sentiments qu'elle inspire). Non sans raisons. La nation -les textes cités par F. Laurent le montrent fort bien- est le concept par lequel les libéraux peuvent penser l'unité des classes qu'ils savent par ailleurs plus que divisées: en "lutte". Rien d'étonnant si Walter Scott (du moins tel que Lukacs l'analyse <mais pour l'analyser autrement, il faudrait le lire, ce qui est tout à fait impossible>) les comble. En esthétique, la démocratisation consistera donc à étendre au peuple ou à lui reconnaître les valeurs aristocratiques. Ainsi se comprend, dans ses deux termes liés, la "tragédie nationale" demandée par les libéraux et qui doit civiliser, ou "moraliser" le peuple: l'amener à la dignité aristocratique déjà atteinte par les bourgeois et qui est l'esprit même de la nation.

Ici encore, la distance où se trouve Hugo vis-à-vis des exigences libérales est manifeste. Ne serait-ce que parce que ses pièces ne sont pas "nationales" ou du moins pas "françaises", à commencer par *Cromwell* où Hugo rompt franchement avec la transposition nationale que lui avaient fait subir tous les dramaturges qui s'étaient emparés du sujet. Elles ne sont pas non plus des "tragédies" et, si elles n'ignorent pas la grandeur, elles piétinent la "noblesse". Cela ne mérite plus aucun euphémisme. Jules Janin: "Dans ce drame <*Marion de Lorme*>, dont la forme est aussi ridicule que le fond, tous les personnages principaux, Richelieu, le terrible cardinal, Louis XIII, le roi si brave et de tant d'esprit, tous les seigneurs de cette cour élégante qui allait être bientôt la cour du grand roi, sont sacrifiés.

Devinez à qui? à Marion de Lorme, la courtisane! Elle seule dans tout ce drame elle a de l'esprit, elle a du dévouement, elle a du courage, elle a du coeur. Toute cette époque de l'histoire de France est misérablement <merci, Janin! on ne pouvait mieux dire> sacrifiée à cette vile fille de joie que l'histoire nous représente, non seulement comme la maîtresse, mais encore, chose plus horrible? <que vient faire ce doute? ou est-ce la typographie de l'époque qui confond ? et !> comme l'espion du cardinal."

Le programme historiciste des libéraux était loin d'être sot. Au théâtre, il échoua pourtant piteusement. Et Laurent en propose une explication très fine et convaincante. C'est que le moralisme des libéraux ne pouvait pas s'accorder avec le cynisme qu'impliquait leur conception de l'histoire. Entre ses fins politiques -la moralisation des masses- et sa doctrine historique -le jeu des forces en lutte-, la contradiction était trop forte pour autoriser une représentation dramatique de l'histoire, le drame, à la différence du roman, mobilisant un intérêt tout à la fois politique et moral du spectateur.

La doctrine libérale ne pouvait venir au théâtre qu'en représentant sa propre question, sa propre contradiction: chose faite avec *Lorenzaccio*.