

LES ROMANTIQUES JUGES DE VOLTAIRE JUGE DE SHAKESPEARE

Florence Naugrette

Université Paris-Sorbonne, CELLF 19-21 (UMR 8599)

Le Voltaire des romantiques n'est pas le nôtre. En leur temps, on pratique surtout ses poèmes, *La Henriade* et ses tragédies, toujours jouées à la Comédie-Française¹. Voltaire est encore considéré, à l'époque, comme le plus grand auteur de théâtre du XVIII^e siècle. C'est cette stature de grand dramaturge, et non pas seulement de commentateur, qui procure un retentissement pérenne à ses jugements sur Shakespeare. Ils suscitent d'autant plus la polémique que Voltaire fut à la fois le grand découvreur de Shakespeare et l'une des sources les plus fertiles de la critique anti-romantique et anti-shakespearienne, laquelle reprendra ses formules assassines contre le dramaturge anglais comme armes de combat contre la nouvelle école française, qui l'adule et s'en inspire².

Les études sur les romantiques et Voltaire sont nombreuses, qui ont montré à quel point le nom de Voltaire a pu être instrumentalisé dans des débats idéologiques et esthétiques ultérieurs à sa première réception³. C'est une forme bien précise de cette instrumentalisation qu'on examinera ici : les critiques

- 1 Jacqueline Razgonnikoff a ainsi compté, entre 1830 et 1850 à la Comédie-Française, 52 représentations de *Tancredède*, 42 de *Mahomet*, 39 d'*Œdipe*, 33 de *Méropè*, 32 de *Zaïre*, 9 d'*Adélaïde Du Guesclin*, 6 de *Nanine*, 2 de *L'Orphelin de la Chine*, 1 d'*Alzire* et de *Sémiramis* (« Traces de Voltaire et des représentations de ses œuvres dans les Collections de la Comédie-Française », *Œuvres et critiques*, n° XXXIII (2), « Le Théâtre de Voltaire », dir. R. Goulbourne, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 14-30, ici p. 14).
- 2 Je renvoie notamment aux nombreux articles de Catherine Treilhou-Balaudé sur le Shakespeare des romantiques, et à sa thèse de doctorat *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 1994. Voir aussi Michèle Willems, *Genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 1976 ; et Mara Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni editore, 1993.
- 3 Voir notamment André Billaz, *Les Écrivains romantiques et Voltaire (1795-1830)*, Paris, H. Champion, 1974 ; Raymond Trousson, *Le Tison et le Flambeau. Victor Hugo devant Voltaire et Rousseau*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985 ; Visages de Voltaire xviii-xixe siècles, Paris, H. Champion, 2001 ; Gianni Iotti et Hélène de Jacquelot (dir.), « Lumières romantiques. L'héritage des Lumières dans la littérature romantique », n° 3 de la *Revue italienne des études françaises* (15 décembre 2013).

portées à l'époque romantique sur les critiques formulées en son temps par Voltaire à l'égard de Shakespeare, jugements évolutifs sur un jugement qui fut lui-même évolutif. On montrera d'abord quelle efficacité la condamnation par Voltaire de la « barbarie » anglaise continue d'avoir dans la critique littéraire et dramatique française de la première moitié du XIX^e siècle; puis dans quelle mesure les jugements sévères de Voltaire contre le « sauvage ivre⁴ » ont attiré sur sa mémoire la vengeance posthume des romantiques, selon un système d'accusation qui relève autant de l'auto-défense que du règlement de comptes; enfin, que parmi les romantiques, ceux qui ont une vision de l'histoire littéraire et de l'histoire des idées plus fine que les autres parviennent à sauver Voltaire du jugement de la postérité qui, sur la question Shakespeare, lui a donné tort.

La position évolutive de Voltaire sur Shakespeare est ainsi résumée par Chateaubriand, en 1802, dans son *Essai sur la littérature anglaise*:

252

Voltaire fit connaître Shakespeare à la France. Le jugement qu'il porta d'abord du tragique anglais fut, comme la plupart de ses premiers jugements, plein de mesure, de goût et d'impartialité. Il écrivait à lord Bolingbroke vers 1730:

« Avec quel plaisir n'ai-je pas vu à Londres votre tragédie de *Jules César* qui, depuis cent cinquante années, fait les délices de votre nation⁵ ! »

Il dit ailleurs:

« Shakespeare créa le théâtre anglais. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles. Je vais vous dire une chose hasardée, mais vraie: c'est que le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais. Il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ses farces monstrueuses qu'on appelle *tragédies*, que ces pièces ont toujours été jouées avec un grand succès⁶. »

Telles furent les premières opinions de Voltaire sur Shakespeare; mais 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

4 Cette expression, utilisée par Voltaire en 1748 dans sa préface à *Sémiramis* intitulée « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », conclut la description des horreurs et grossièretés accumulées dans *Hamlet*. Les romantiques la reprochent à Voltaire en la sortant de son contexte restrictif à cette pièce et en ignorant la modalisation (« on croirait que ... »).

5 Chateaubriand cite le « Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke » publié en tête de *Brutus*, tragédie en cinq actes (1730). Voltaire y appelle de ses vœux l'adaptation des puissantes beautés shakespeariennes, débarrassées de leur grossièreté, au goût français. Dans son analyse du *Julius Caesar* de Shakespeare, qui l'a inspiré, il retient notamment la puissance et la pertinence de la harangue de Brutus au peuple romain, après son crime, qu'il justifie par le combat pour la liberté.

6 Chateaubriand cite la dix-huitième des *Lettres philosophiques*, intitulée « Sur la tragédie ».

française, alors l'auteur de *Mérope* sentit le danger. Il vit qu'en relevant 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 déjà trop tard, et en vain il se repentit d'avoir *ouvert la porte à la médiocrité, déifié le sauvage ivre, placé le monstre sur l'autel*⁷.

Chateaubriand cite les formules telles que « cet auteur a perdu le théâtre anglais », « ses farces monstrueuses qu'on appelle *tragédies* », « le monstre », dans leur contexte globalement laudatif. Sorties de ce dernier, elles seront réutilisées des deux côtés de la bataille entre classiques et romantiques : par les néo-classiques, pour accuser leurs ennemis de se vendre à l'étranger et de dégrader l'art français ; par les romantiques eux-mêmes, pour stigmatiser la xénophobie, le goût réactionnaire de Voltaire et sa haine du génie.

À quelques exceptions près, la critique littéraire et dramatique reproduit la condamnation de Shakespeare par Voltaire. Se souvenant de la représentation de l'*Othello* de Ducis (1792) à la Comédie-Française, Geoffroy – créateur du feuilleton théâtral au *Journal des débats* en 1800 – donne raison à Voltaire contre Shakespeare :

Ne fallait-il pas que la nation fût en délire pour supporter *Othello*, quand elle avait *Zaïre*? *Othello* n'en est que la caricature grossière, l'ignoble et horrible parodie ; il fallait la reléguer sur les tréteaux de la foire.

Voltaire, avec un goût délicat, avait dépouillé le maure de Venise de tout ce qu'il pouvait avoir de hideux pour nous. À la place de ce vilain monstre africain, il avait mis un sultan généreux, galant, aimable ; au lieu d'une effrontée qui avoue en plein sénat son goût dépravé pour un nègre, et qui abandonne publiquement la maison de son père pour se jeter dans les bras d'un maure dégoûtant, sans attendre même qu'elle soit mariée avec lui, nous avions une *Zaïre* décente, modeste, obéissant à son père, soumise à son frère et qui sacrifie aux devoirs de la nature son amour et sa vie. L'auteur d'*Othello* [Ducis] a jugé à propos de nous rendre les turpitudes de Shakespeare, que Voltaire nous avait dérobées. Il a cru sans doute qu'en 1792, cette piété filiale, cette bienséance de *Zaïre*, cette générosité, cette noblesse d'Orosmane, n'étaient plus que des qualités faibles, trop peu dignes d'un peuple régénéré, mûr pour les grandes choses⁸.

Et Geoffroy de poursuivre son feuilleton en fustigeant la « barbarie de ce misérable drame ».

7 François-René de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, Furne et Charles Gosselin, 1836, 2 vol., t. I, p. 243-244.

8 Julien-Louis Geoffroy, feuilleton dramatique du *Journal de l'Empire*, 9 mars 1809.

La condamnation de la sauvagerie shakespearienne, renvoyée au mauvais goût anglais, est alors une constante. La question esthétique cache une inquiétude nationaliste, car la promotion du modèle anglais est de nature à mettre en péril l'hégémonie culturelle de la France en Europe. L'indignation de Voltaire devant le succès de la traduction de *Le Tourneur*, qu'amplifie sa réutilisation par Ducis, continue ainsi d'agiter la critique française à l'époque romantique. La dimension nationaliste du rejet des comédiens anglais de la troupe Penley lors de leur première tournée parisienne, en 1822, sept ans après le congrès de Vienne, est lisible sur les banderoles agitées dans la salle pour mettre en fuite les interprètes de « Shakespeare, aide de camp du duc de Wellington »⁹. Quelques années plus tard, le successeur de Geoffroy au *Journal des débats*, Jules Janin, pourtant modéré dans ses jugements envers les romantiques, n'acceptera jamais ce qu'ils doivent à Shakespeare dans leur inspiration bouffonne. Il recommande qu'on laisse aux sujets de Sa Majesté « cette curée de l'éclat de rire trivial », et ajoute : « Que chaque nation conserve la comédie qui lui est propre »¹⁰. Dans la critique anti-romantique voltairienne, Shakespeare est le nom de la décadence de l'esprit français et de sa corruption par le mauvais goût anglais.

En France, la découverte éclatante de Shakespeare sur les planches date de Ducis. De cette époque aussi date la distinction entre deux styles de jeu : le jeu classique à la française, et celui qu'invente Talma pour les grands rôles shakespeariens que lui offre sa collaboration avec Ducis¹¹, plus rocailleux, plus naturel, plus contrasté. La critique se plaît à l'opposer à celui de ses rivaux dans le répertoire français. Ainsi, *Le Censeur dramatique* l'oppose à son confrère Larive en ces termes : « Larive est l'acteur de Corneille et de Voltaire ; Talma celui de Shakespeare¹² ». Même chose dans les critiques qui l'opposent à Lafon, qui reprend tout le répertoire voltairien de Lekain. Selon la critique, Lafon y excelle dans un style brillant, amoureux, tendre, chevaleresque, tandis que Talma met son talent au service de la force et de la profondeur des personnages shakespeariens. Lamartine, dans son *Cours familier de littérature*, s'en souviendra en ces termes : Lafon « était l'art, Talma était la nature¹³ ». Derrière cette expression vague, « la nature », comprenons le style de jeu expressif et

9 Les tribulations de la troupe Penley à la Porte-Saint-Martin, en 1822, sont retracées par J.-L. Borgerhoff dans *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1912, au chapitre 1, « Premières tentatives », p. 1-27.

10 Jules Janin, feuilleton dramatique du *Journal des débats*, 3 octobre 1842.

11 Voir Mara Fazio, *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

12 *Le Censeur dramatique*, an VII (1798-1799), cité par Alfred Copin, *Talma et la Révolution. Études dramatiques* [1887], Paris, Perrin, 1888, p. 314.

13 Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature* [1857], cité par Mara Fazio, *François-Joseph Talma, op. cit.*, p. 275.

sombre, vif et chaleureux, dont hériteront les grands acteurs romantiques qui, entre-temps, auront aussi pris des leçons sur les acteurs anglais venus jouer Shakespeare en langue originale en 1822 et en 1827-1828.

Cette deuxième grande phase de la découverte de Shakespeare sur les scènes françaises est racontée, dans les mémoires de presque tous les romantiques, comme une illumination. Ils ont l'impression de découvrir enfin le « vrai » Shakespeare (bien que celui-ci, en réalité, soit déjà édulcoré à l'époque par les acteurs anglais eux-mêmes). Leur rage vengeresse contre Voltaire est alors proportionnelle à l'émotion que leur procure le souvenir de leur émerveillement. En témoigne le récit rétrospectif, par Berlioz, de sa rencontre avec les comédiens anglais en 1827 :

Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques. Je mesurai en même temps l'immense ridicule des idées répandues en France sur Shakespeare par Voltaire...

« [...] Ce singe de génie

Chez l'homme en mission par le diable envoyé »

Et la pitoyable mesquinerie de notre vieille Poétique de pédagogues et de frères ignorants. Je vis... je compris... je sentis... que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher¹⁴.

Les deux vers de Hugo que cite ici Berlioz sont tirés d'un poème du recueil *Les Rayons et les ombres*, « Regard jeté au fond d'une mansarde », où il n'est pas du tout question de Voltaire juge de Shakespeare, mais du siècle de Voltaire, c'est-à-dire de l'immoralisme par la perte des valeurs religieuses :

Ô dix-huitième siècle, impie et châtié !
Société sans dieu, qui par Dieu fus frappée !
Qui, brisant sous la hache et le sceptre et l'épée,
Jeune, offensas l'amour, et vieille la pitié !

La jeune fille dans la mansarde dont la vertu est menacée est guettée par la tentation :

Voltaire, le serpent, le doute, l'ironie,
Voltaire est dans un coin de ta chambre bénie !
Avec son œil de flamme il t'espionne, et rit¹⁵.

¹⁴ Hector Berlioz, *Mes mémoires* [1858-1859/1870], éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 1991, p. 112.

¹⁵ Victor Hugo, « Regard jeté dans une mansarde », dans *Les Rayons et les ombres* [1840]; *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Poésies I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 940-941.

Cette image de Voltaire tapi comme un monstre envoyé du diable, prêt à fondre sur ses proies pures et idéalistes sous un rire sardonique, est courante chez les romantiques. On la trouvait déjà dans *Rolla* (1833) de Musset, dont l'apostrophe est restée célèbre. Le rendant responsable de la pulsion suicidaire qui affecte la jeunesse de son temps, revenue de tout, Musset lance :

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés¹⁶.

Le jeune Musset, comme le jeune Hugo, se fait de Voltaire l'idée d'un démocrate matérialiste et décide qu'en a propagée une légende noire contre-révolutionnaire répandue dans les années 1820-1830, et florissante dans les milieux ultras et catholiques.

256

Cette condamnation du matérialisme voltairien s'atténue, sous la plume de Hugo, au fil de sa propre évolution vers le républicanisme. Ainsi, dans *William Shakespeare*, monument dressé au génie par Hugo depuis Guernesey, en 1864, année du tricentenaire, pour saluer la parution de la traduction des œuvres complètes par son fils François-Victor, Hugo stigmatise encore le rationalisme anticlérical persifleur de Voltaire, mais c'est pour l'attribuer et l'associer à la peur franco-française de l'étranger. Après avoir dressé la liste des reproches faits à Shakespeare par la critique anglaise elle-même, Hugo cite la dix-huitième des *Lettres philosophiques* où Voltaire commente la scène des fossoyeurs dans *Hamlet*, qualifie toute la scène de « sottises », traite les tragédies de Shakespeare de « farces monstrueuses qu'on appelle tragédies », et juge que Shakespeare « a perdu le théâtre anglais ». Ce faisant, Hugo n'en retient que les expressions assassines, là où, on l'a vu, Chateaubriand, qui la citait aussi, resituait ces expressions dans leur contexte globalement laudatif. Rivalisant avec sa cible dans l'art du persiflage, Hugo peint en une scène vivante la visite de Marmontel à Ferney :

Voltaire était au lit, il tenait le livre à la main, tout-à-coup il se dresse, jette le livre, allonge ses jambes maigres hors du lit et crie à Marmontel : – *Votre Shakespeare est un huron.* – *Ce n'est pas mon Shakespeare du tout*, répond Marmontel.

Shakespeare était pour Voltaire une occasion de montrer son adresse au tir. Voltaire le manquait rarement. Voltaire tirait à Shakespeare comme les paysans tirent à l'oie. C'était Voltaire qui en France avait commencé le feu contre ce barbare. Il le surnommait le *saint Christophe des tragiques*. Il disait à

16 Alfred de Musset, *Premières Poésies. Poésies nouvelles*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 216.

madame de Graffigny : *Shakespeare pour rire*. Il disait au cardinal de Bernis : « Faites de jolis vers, délivrez-nous, monseigneur, des fléaux, des welches, de l'académie du roi de Prusse, de la bulle Unigenitus, des constitutionnaires et des convulsionnaires, et de ce niais de Shakespeare ! *Libera nos, Domine*. » L'attitude de Fréron vis-à-vis de Voltaire a, devant la postérité, pour circonstance atténuante l'attitude de Voltaire vis-à-vis de Shakespeare. Du reste, pendant tout le XVIII^e siècle, Voltaire fait loi. Du moment où Voltaire bafoue Shakespeare, les Anglais d'esprit, tels que mylord Maréchal, raillent à la suite. Johnson confesse *l'ignorance et la vulgarité* de Shakespeare. Frédéric II s'en mêle. Il écrit à Voltaire à propos de *Jules César* : « Vous avez bien fait de refaire selon les principes la pièce informe de cet Anglais. » Voilà où en est Shakespeare au siècle dernier¹⁷.

Selon Hugo, l'anticléricalisme de Voltaire, allié à son nationalisme, qui en feront ultérieurement et durablement l'un des héros de l'école républicaine, l'ont rendu aveugle à la grandeur supranationale de Shakespeare, à une forme de poésie et de sublime populaire qui dépasse l'étroit rationalisme, raison pour laquelle il n'a pas vu, non plus, à quel point la figure populaire de Jeanne d'Arc était susceptible de donner lieu à un culte universel dépassant largement la bigoterie superstitieuse :

Coïncidence à noter, le négateur de Shakespeare, Voltaire, est aussi l'insulteur de Jeanne d'Arc. Mais qu'est-ce donc que Voltaire ? Voltaire, disons-le avec joie et avec tristesse, c'est l'esprit français. Entendons-nous, c'est l'esprit français jusqu'à la Révolution exclusivement. À partir de la Révolution, la France grandissant, l'esprit français grandit, et tend à devenir l'esprit européen. Il est moins local et plus fraternel, moins gaulois et plus humain. Il représente de plus en plus Paris, la ville cœur du monde. Quant à Voltaire, il demeure ce qu'il est, l'homme de l'avenir, mais l'homme du passé ; il est une de ces gloires qui font dire au penseur oui et non ; il a contre lui ses deux sarcasmes, Jeanne d'Arc et Shakespeare. Il est puni par où il a raillé¹⁸.

Pour les romantiques, la forme classique des tragédies de Voltaire, son rationalisme et sa haine tardive de Shakespeare sont liés. Classicisme, rationalisme et préférence nationale sont en effet les trois piliers du libéralisme néo-classique. Pour autant, tous les libéraux ne sont pas voltairiens ni repliés, esthétiquement, sur la préférence nationale, comme en témoignent, avant Stendhal, et dans une optique différente, les écrits sur la relativité du goût classique de Mme de Staël,

¹⁷ Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique*, p. 341.

¹⁸ *Ibid.*, p. 425-426.

de Benjamin Constant, et plus généralement du groupe de Coppet, passeur, en France, de Shakespeare *via* Schiller¹⁹.

La question nationale sous-tend le débat esthétique. Ce qui est en jeu, c'est l'ouverture des frontières culturelles. Or, Voltaire est accusé par les romantiques français de les avoir refermées aussitôt après les avoir ouvertes, effrayé par la popularité donnée à Shakespeare en France par les traductions de La Place et de Le Tourneur, qui engendrent à leur tour les adaptations de Ducis.

L'histoire se répète lorsque Vigny propose à la Comédie-Française une nouvelle version d'*Othello* en vers, plus fidèle à l'original que celle de Ducis. Dumas, dans ses *Mémoires*, raconte la bataille qui accompagna cette création en des termes qui invitent à relativiser l'importance accordée par l'histoire littéraire à la bataille d'*Hernani* l'année suivante : « Il faut avoir vu la rage des hommes qui, depuis trente ans, accaparaient le Théâtre-Français, pour se faire une idée des rugissants anathèmes qui se lançaient contre nous. Ces messieurs ne semblaient connaître Shakespeare que par ce qu'en avait dit Voltaire. » Dumas évoque les précédentes adaptations francisées de Shakespeare et de Schiller, qui avaient fini par habituer le public à leur trahison affadie, car néo-classique.

258

Mais, cette fois, ce n'était plus Shakespeare corrigé, châtré, émondé que le public allait voir : c'était – sauf ce qu'il devait nécessairement perdre de sa taille à la traduction – le géant qui avait rempli à lui seul le *xvi^e*, le *xvii^e* et le *xviii^e* siècle de l'Angleterre.

Si ces sacrilèges exhibitions se continuaient, qu'allaient dire *Zaïre* en face de *Desdémone*, *Ninus* en face d'*Hamlet*, *Les Deux Gendres*²⁰ en face du *Roi Lear*? Pâles et faibles contrefaçons de la nature et de la vérité, il leur allait donc falloir ou rentrer dans le néant ou soutenir la comparaison !

Aussi, j'ouvre un journal au hasard, et je lis :

« On arrivait à la représentation du *More de Venise* comme à une bataille dont le succès devait décider d'une grande question littéraire. Il s'agissait de savoir si Shakespeare, Schiller et Goethe allaient chasser de la scène française Corneille, Racine et Voltaire. »

C'était d'une mauvaise foi adorable et d'un venin charmant. Grâce à cette idée de l'expulsion des maîtres, on montait la tête aux bourgeois, et la question, entièrement déplacée, donnait, par la forme même, raison à ceux qui la posaient²¹.

19 Sur les positions respectives de Germaine de Staël, Constant et Stendhal dans ce paysage politico-esthétique, voir Michel Guérin, « De quoi Shakespeare est-il le nom », et Gaëlle Loisel, « Stendhal au carrefour des débats romantiques européens : généalogies de *Racine et Shakespeare* », dans *L'Année stendhalienne*, n° 13 (2014), respectivement p. 17-38 et p. 39-52.

20 *Les Deux Gendres* (1810) : comédie de l'auteur néo-classique Charles-Guillaume Étienne (1777-1845).

21 Alexandre Dumas, *Mes mémoires* [1852-1855], éd. P. Josserand, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, 2 vol., t. I, p. 1075.

Et Dumas d'expliquer ensuite qu'il ne s'agissait évidemment pas pour les romantiques de chasser les anciens maîtres français et de briser les idoles classiques, mais d'exiger qu'on fasse aussi de la place pour les romantiques au Parnasse.

L'enjeu esthétique, quant à lui, se concentre sur la question des unités, des bienséances, de la poésie, et du mot propre (donc de la langue). Pour les romantiques, faire accepter Shakespeare en langue originale, ou dans une traduction qui ne le réduise pas à des proportions et une esthétique classiques, revient à combattre pour le drame romantique. Aussi prennent-ils généralement Ducis pour cible, l'accusant d'avoir été encore trop classique, trop régulier, trop peu poétique, trop voltairien ! Dumas l'exprime en termes équivoques, en ironisant sur le terme de *perfectionnement* utilisé à l'époque de Ducis pour justifier les aménagements qu'il faisait subir à l'original :

Depuis la mort de Beaumarchais – qui avait fait deux si charmantes comédies d'intrigue et trois si mauvais drames – Ducis était le patriarche de la littérature.

Il y avait à Rome, sous tous les papes, jusqu'à Grégoire XVI, qui les a fait disparaître, des enseignes de chirurgiens sur lesquelles on lisait ces mots :

ICI ON perfectionne LES PETITS GARÇONS

On savait ce que cela voulait dire : les parents qui désiraient des garçons sans barbe et avec une jolie voix conduisaient là leurs enfants, et, en un tour de main, ils étaient... perfectionnés.

Ducis fit à peu près, pour Sophocle et pour Shakespeare, ce que les chirurgiens de Rome faisaient pour les petits garçons.

Ceux qui aiment les mentons imberbes et les jolies voix peuvent préférer l'*Cédipe roi*, l'*Cédipe à Colone*, l'*Hamlet*, le *Macbeth*, le *Roméo et Juliette* et l'*Othello* de Ducis aux *Cédipe* de Sophocle et à l'*Hamlet*, au *Macbeth*, au *Roméo et Juliette* et à l'*Othello* de Shakespeare ; mais nous avouons que, nous qui aimons la nature dans toute sa virilité, qui trouvons que plus l'homme est fort, plus il est beau, nous préférons les drames étalons aux drames hongres, et, sous ce rapport, qu'il soit question de petits garçons ou de tragédies, nous tenons tout *perfectionnement* pour un sacrilège.

Pendant, rendons à Ducis la part de justice qui lui est due. Il a conduit à Sophocle par une route pauvre, à Shakespeare par un chemin étroit ; mais, au moins, a-t-il laissé sur la route ces poteaux indicateurs que Voltaire enlevait avec tant de soin. Quand, du mouchoir de Desdémone, Voltaire fait un voile pour Zaïre, il démarque avec grand soin le linge qu'il a pris.

Ce n'est plus une imitation, c'est un vol²².

22 *Ibid.*, p. 643-644.

Deux griefs sont faits ici à Voltaire en un seul : ne pas employer le mot propre en transformant le « mouchoir » en « voile » ; et maquiller ses emprunts.

La question du mot propre dans le théâtre romantique prit d'ailleurs comme emblème ce fameux mouchoir de Desdémone. On trouvait déjà le mot *mouchoir* dans l'alexandrin comique du *Tartuffe* (« Avant que de parler prenez-moi ce mouchoir²³ »), mais à cause de la trivialité de son signifié et de la bassesse de son signifiant, il était réputé imprononçable sur la scène tragique. Transformé en « voile » par Voltaire, le mouchoir est appelé par son nom dans *Le More de Venise*, le 24 octobre 1829, sur la scène de la Comédie-Française, après avoir été prononcé par Mlle Mars dans *Henri III et sa cour* de Dumas, sur la même scène, huit mois plus tôt (février)²⁴. L'épreuve de la fidélité à la langue étrangère met les traducteurs français au défi d'appeler un chat un chat, de renoncer à ce que Hugo appelle « la périphrase, cette restriction mentale²⁵ ». Vigny consacre ainsi à l'emploi du mot *mouchoir* sur la scène tragique française une page satirique de sa « Lettre à Lord *** », préface à son *More de Venise* où Voltaire est la première cible de ses sarcasmes :

260

Croiriez-vous, par exemple, vous, Anglais ! vous qui savez quels mots se disent dans les tragédies de Shakespeare, que la muse tragique française ou Melpomène a été quatre-vingt-dix-huit ans avant de se décider à dire tout haut : un mouchoir, elle qui disait *chien*²⁶ et *éponge*²⁷, très franchement ?

Voici les degrés par lesquels elle a passé avec une pruderie et un embarras assez plaisants.

Dans l'an de l'hégire 1147 qui correspond à l'an du Christ 1732, Melpomène, lors de l'*hyménée* d'une vertueuse dame turque qui ne se nommait pas Zahra et qui avait un air de famille avec Desdemona, eut besoin de son mouchoir, et n'osant jamais le tirer de sa poche à paniers, prit un billet à la place²⁸. En 1792²⁹, Melpomène eut encore besoin de ce même mouchoir pour l'*hyménée* d'une citoyenne qui se disait Vénitienne et cousine de Desdemona, ayant d'ailleurs une syllabe de son nom, la syllabe mo, car elle se nommait Heldémone, nom qui rime commodément (je ne dirai pas à *aumône* et *anémone*, ce serait exact et difficile), mais soupçonne, donne, ordonne, etc. Cette fois donc, il y a de cela trente-sept ans, Melpomène

23 Molière, *Le Tartuffe*, III, 2.

24 À la fin de l'acte I, le duc de Guise trouve un mouchoir appartenant à sa femme dans la pièce que vient de quitter Saint-Mégrin, et en conçoit des soupçons jaloux.

25 Victor Hugo, « Préface de la nouvelle traduction des *Œuvres* de Shakespeare » [1865], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique, op. cit.*, p. 458.

26 Allusion à l'épisode du Songe dans l'*Athalie* de Racine, II, 5.

27 Allusion à la *Rodogune* de Corneille, II, 3.

28 Allusion à *Zaire* de Voltaire.

29 Allusion à l'*Othello* de Ducis.

fut sur le point de prendre ce mouchoir ; mais, soit que, au temps du Directoire exécutif, il fût trop hardi de paraître avec un mouchoir, soit au contraire qu'il fallût plus de luxe, elle ne s'y prit pas à deux fois, et mit un bandeau de diamants qu'elle voulut garder, même au lit, de crainte d'être vue en négligé. En 1820, la tragédie française, ayant renoncé franchement à son sobriquet de Melpomène, et traduisant de l'allemand³⁰, eut encore affaire d'un mouchoir pour le testament d'une reine d'Écosse ; ma foi, elle s'enhardit, prit le mouchoir, *lui-même!* dans sa main, en pleine assemblée, fronça le sourcil, et l'appela hautement et bravement tissu et don, c'était un grand pas.

Enfin en 1829, grâce à Shakespeare, elle a dit le grand mot, à l'épouvante et évanouissement des faibles qui jetèrent ce jour-là des cris longs et douloureux, mais à la satisfaction du public qui, en grande majorité, a coutume de nommer un mouchoir. Le mot a fait son entrée ; ridicule triomphe ! Nous faudra-t-il toujours un siècle par mot vrai introduit sur la scène³¹ ?

Vigny s'enorgueillit de donner enfin accès à l'authentique Shakespeare. Tout est relatif, bien sûr, sa version nous paraissant aujourd'hui encore bien timide. Mais elle a fortement marqué les esprits, notamment parce qu'elle semblait à beaucoup de sympathisants romantiques signer l'obsolescence définitive de *Zaïre*, conçue par son auteur comme un « perfectionnement » d'*Othello*, tout comme sa *Mort de César* semblait à Frédéric II un perfectionnement de *Julius Caesar*...

L'emploi du mot propre revêt aussi une dimension socio-politique, à une époque où la hiérarchie des styles, des genres et des publics est confortée par l'institution théâtrale, qui distingue les théâtres subventionnés pour l'élite, les théâtres secondaires pour tous, et les théâtres de foire pour le peuple (distinction officielle, toute relative dans la fréquentation effective des établissements). Le mélange des registres, chez Shakespeare, met cette distinction française à mal : sur quelle scène le jouer ? C'est pourquoi l'emploi de la langue est l'un des griefs de Voltaire contre Shakespeare, tant dans sa « Lettre à l'Académie française » de 1776 que dans son compte rendu de l'ouvrage de Lord Kames *Elements of Criticism* : il s'en prend à la vulgarité des répliques de Francisco, ou du savetier de *Julius Caesar*, mais aussi à la façon de parler des puissants eux-mêmes, notant ainsi : « Gilles, dans une foire de province, s'exprimerait avec plus de décence et de noblesse que le prince

³⁰ Allusion à la *Marie Stuart* de Lebrun, adaptée de Schiller.

³¹ Alfred de Vigny, « Lettre à Lord *** », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986-1993, 2 vol., t. I, éd. F. Germain et A. Jarry, p. 408-409.

Hamlet³² ». Voltaire, qui francise volontiers le prénom de Shakespeare en « Gilles », désigne ainsi la dégradation de son art pour « la lie du peuple³³ ». C'est au théâtre populaire que Voltaire, selon les romantiques, s'en prend, dans sa valorisation du canon classique français. D'où la réponse de Hugo, dans *William Shakespeare* : « Gilles Shakespeare, soit. J'admire Shakespeare et j'admire Gilles³⁴ ». Depuis la *Vie de Shakespeare* de Guizot, introduction à la republication révisée de la traduction de Le Tourneur chez Ladvocat en 1821, Shakespeare, pour les romantiques, est le nom mythifié d'un utopique théâtre « populaire », entendons par là unanime, non clivé socialement. Il l'est encore aujourd'hui³⁵.

Pour autant, les romantiques ne revendiquent aucun modèle – pas même Shakespeare –, puisque la doctrine romantique tient précisément dans le refus de toute imitation. Ce qu'ils reprochent également à Voltaire, c'est d'avoir conspué Shakespeare tout en le pillant, au contraire de Ducis, qui ne prétend pas faire œuvre originale ni même le retraduire, puisqu'il utilise des traductions littéraires déjà existantes et ne se cache pas de l'adapter simplement à la scène pour mieux le faire connaître.

Gautier rend cette justice à Ducis, tout comme il reconnaît à Voltaire le mérite d'avoir découvert Shakespeare, même s'il lui reproche, dans divers feuilletons, la fameuse expression du « sauvage ivre ». Il rend hommage aux

imitations incomplètes et maladroites du brave Ducis, hardies pour leur temps, mais insuffisantes aujourd'hui, où il est reconnu que ce divin William Shakespeare n'est pas un sauvage ivre, comme le prétend M. Arouet, qui, du reste, a la gloire d'avoir prononcé en France un des premiers, sinon le premier, ce nom que l'univers répète avec admiration et respect³⁶.

32 Voltaire, articles pour la *Gazette littéraire de l'Europe*, 4 avril 1764, M, t. 25, p. 461.

33 Cette formule, qui figure dans la « Lettre à l'Académie française », est commentée et analysée dans son contexte par Michèle Willems : « L'excès face au bon goût : la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo », dans *Actes des Congrès de la Société française Shakespeare*, n° 25 (2007), « Shakespeare et l'excès », dir. Pierre Kapitaniak et Jean-Michel Déprats, p. 225-238. Du même auteur, voir aussi « Cachez cette souris... : la langue de Shakespeare dominée par les Classiques en France et en Angleterre », dans Laurence Villard et Nicolas Ballier (dir.), *Langues dominantes, langues dominées*, Mont-Saint-Aignan, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 181-195.

34 Victor Hugo, *William Shakespeare*, éd. cit., p. 382.

35 Voir Florence Naugrette, « De quoi Shakespeare est-il le nom ? », *Cahiers Jean Vilar*, n° 117 (juillet 2014), p. 12-15. Voir aussi Florence March, *Shakespeare au festival d'Avignon*, Montpellier, L'Entretiens, 2012.

36 Théophile Gautier, feuilleton du 11 mars 1844, compte rendu des *Amants de Murcie* de Soulié, dans *Œuvres complètes*, section VI, *Critique théâtrale*, t. IV, éd. P. Berthier, Paris, H. Champion, 2012, p. 665. Je remercie Patrick Berthier de m'avoir fourni toutes les références à Gautier ici utilisées.

À deux autres reprises, en 1844, en septembre, où l'on joue l'*Otello* de Verdi au Théâtre-Italien³⁷, et en décembre où il est joué en anglais au Théâtre Ventadour, il réitère son reproche :

Othello, sauf quelques légères coupures qui se sont faites de tout temps, a été joué en son entier. Les Parisiens de 1844 ont donc pu supporter du Shakespeare tout pur ; ils ont donc pu se convaincre que l'Eschyle anglais n'est pas un *sauvage ivre* comme le prétend Voltaire, qui, du reste, trouve que Corneille écrit d'une manière barbare³⁸ !

Corneille est en effet pour les romantiques une autre figure identificatoire³⁹, un modèle de résistance au pouvoir des doctes et à la tutelle académique, et de défense désespérée de sa liberté d'invention. Ce qui explique le titre du recueil de Stendhal : *Racine et Shakespeare*, et non pas *Corneille et Shakespeare*, ni *Molière et Shakespeare*. Molière, un prochain colloque en fera peut-être l'épreuve⁴⁰, est lui aussi récupéré par les romantiques comme un modèle identificatoire.

Certains auteurs romantiques sont capables de prises de position nuancées à l'égard de Voltaire juge de Shakespeare, quand ils se hissent à une pensée historique et comparatiste de ce que nous appellerions aujourd'hui les transferts culturels. Parmi eux, Stendhal et Hugo, qui, précisément, vécurent, pendant un moment de leur vie, en Angleterre ou sur un territoire qui en dépendait, et éprouvèrent concrètement ce que signifie être chez soi à l'étranger.

Stendhal ne rend pas Voltaire personnellement responsable du mépris dans lequel Shakespeare aura été maintenu en France pendant deux siècles. Il resitue sa position dans le champ de forces culturel de l'Europe du Grand Siècle et des Lumières, où le théâtre français était un modèle dominant : « Sous Charles II, les auteurs anglais imitaient les auteurs français du siècle de Louis XIV ; mais, sous Charles X, la France, devenue plus profonde, imitera Shakespeare, Massinger et les autres auteurs dramatiques de cette époque distinguée de la littérature

37 Théophile Gautier, feuilleton du 9 septembre 1844, compte rendu d'*Otello* de Rossini au Théâtre-Italien, *ibid.*, t. V, 2014, p. 27 : « *Othello* remonte à une date déjà ancienne, à un temps où Shakespeare était encore pour beaucoup le *Sauvage ivre*, ainsi que l'appelle Voltaire ».

38 Théophile Gautier, feuilleton du 23 décembre 1844, compte rendu d'*Othello* joué en anglais à Ventadour, *ibid.*, t. V, p. 209. Comme le précise Patrick Berthier dans sa note : « L'opinion de Voltaire sur Corneille est multiforme ; Gautier peut penser au développement ajouté en 1752 à la fin de la lettre "Sur les académies" (*Lettres philosophiques*, XXIV) : Voltaire y estime que Corneille écrit souvent "très incorrectement et d'un style très bas", et évoque à son propos l'"ancienne barbarie" de la langue (*Mélanges*, « Pléiade », 1961, p. 1396-1397). »

39 Voir Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Corneille des romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2006.

40 *Molière des romantiques*, automne 2015, colloque organisé par Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette et Agathe Sanjuan (Université Paris-Sorbonne/Université Lyon 2/Comédie-Française).

anglaise⁴¹ ». Dans sa critique de *Henri III et sa cour*, de Dumas (1829), qu'il ne défend pas avec acharnement, bien que sa forme corresponde parfaitement au nouveau modèle qu'il prônait dans *Racine et Shakespeare*, celui d'une tragédie nationale en prose, il adopte de nouveau le même point de vue relativiste car historien :

Les meilleures tragédies de Racine et de Voltaire paraîtraient froides à côté d'une pièce telle que *Henri III*; mais si Racine et Voltaire vivaient de nos jours, s'ils profitaient de la liberté que donne l'imitation de Shakespeare, ils feraient, naturellement, des pièces infiniment supérieures à celle de M. Dumas⁴².

Stendhal montre ailleurs, à plusieurs reprises, que la suprématie de la littérature française dans les lettres européennes, au XVIII^e siècle, n'était pas générale, loin de là :

264

C'est vers 1730 que commence la seconde époque de la littérature française. Au lieu d'imiter les Anciens et les grands génies qu'avait produits la France, les Anglais devinrent nos modèles. On les imita en tout excepté pour la poésie dramatique. Le pourquoi de cette exception apparaîtra assez clairement si l'on se rappelle qu'à cette période, Addison, Thomson, Young, etc., n'écrivaient pour le théâtre londonien que des tragédies imitées de Racine.

Qui en France donna l'élan à cette fureur d'imiter les Anglais? Ce fut Voltaire, qui passa plusieurs années à Londres et qui à son retour, publia ses célèbres *Lettres sur l'Angleterre*, aujourd'hui oubliées, mais que tout le monde lut pendant la première moitié du règne de Louis XV. [...] Voltaire, ce génie typiquement français, propagea le goût de la littérature anglaise. Un autre grand génie⁴³, l'un des plus profonds qu'ait produits la France, vécut également longtemps en Angleterre et, dans ses ouvrages il prononça des éloges pompeux du gouvernement de ce pays, éloges que l'on tient aujourd'hui pour fort exagérés. Mais, en 1740, l'admiration pour la constitution d'Angleterre répandit encore davantage le goût de la littérature anglaise⁴⁴.

Hugo, dans *William Shakespeare*, reprend cette vision « genrée » des échanges entre la France et l'Angleterre entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Selon lui, les Français, privés de poésie pendant le XVIII^e siècle philosophe, s'en abreuvent désormais à la source shakespearienne. Inversement, dans « Les traducteurs », confronté à

41 Stendhal, *L'Athenæum*, 18 mars 1828, dans *Paris-Londres*, éd. R. Dénier, Paris, Stock, 1997, p. 834.

42 Stendhal, *New Monthly Magazine*, mai 1829, *ibid.*, p. 917.

43 Stendhal désigne Montesquieu.

44 Stendhal, *New Monthly Magazine*, juin 1828, dans *Paris-Londres*, éd. cit., p. 862.

l'ambiance puritaine étouffante de Guernesey, il exhorte l'Angleterre à accueillir une traduction de Voltaire pour se libérer du carcan de la religion⁴⁵ !

En 1878, pour le discours glorieux que prononce Hugo au centenaire de la mort de Voltaire, lors d'une soirée donnée au Théâtre de la Gaîté au profit des pauvres, la tonalité est tout autre. En voici le début :

Il y a cent ans aujourd'hui un homme mourait. Il mourait immortel. Il s'en allait chargé d'années, chargé d'œuvres, chargé de la plus illustre et de la plus redoutable des responsabilités, la responsabilité de la conscience humaine avertie et rectifiée. Il s'en allait maudit et béni, maudit par le passé, béni par l'avenir et ce sont là, messieurs, les deux formes superbes de la gloire⁴⁶.

Le discours relevant du genre épideictique de l'éloge, il est certes normal qu'aucune critique n'y soit plus formulée. Mais c'est aussi qu'en 1878, les enjeux ont changé. Le romantisme au théâtre n'a plus à être défendu, car, contrairement à ce que disent encore les histoires littéraires, loin d'avoir capitulé en 1843 avec la prétendue chute des *Burgraves*, sa postérité théâtrale, désormais, est solide⁴⁷. D'autres causes, plus urgentes, plus graves, en ce début mouvementé de la III^e République, amènent Hugo à enrôler Voltaire dans son camp, comme en témoigne la suite de son discours : celui des républicains, celui des pacifistes, en ces temps troubles où la guerre gronde de nouveau, et celui des laïcs, en ces temps où couve aussi la querelle religieuse, peu avant la mise en œuvre de l'école publique par Jules Ferry, et au début du long et difficile processus qui allait déboucher sur la séparation de l'Église et de l'État. Hugo mesure la grandeur de Voltaire au fait qu'il est le premier homme de plume ayant donné son nom à un siècle : on dit « le siècle de Périclès », « le siècle de Louis XIV », « le siècle de Voltaire ». Pour le vieil Hugo, partisan de l'abolition des frontières européennes et de la République universelle, cette faculté d'incarner l'esprit de son peuple, l'esprit de son temps et la poésie ou la pensée de l'avenir invite finalement à réunir Shakespeare et Voltaire sous la même banderole : celle du génie.

45 Victor Hugo, « Les traducteurs », dans *Proses philosophiques de 1860-1865 ; Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique*, p. 638.

46 Victor Hugo, « Discours pour Voltaire », 30 mai 1878, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., *Politique*, p. 985.

47 Voir Florence Naugrette, « La périodisation du romantisme théâtral », dans R. Martin et M. Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, H. Champion, 2011, p. 145-154. Du même auteur, « Longévité du drame romantique et du mélodrame », dans Hélène Laplace-Clavier, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, Éditions l'Avant-Scène Théâtre, 2008, coll. « Anthologie de l'Avant-Scène Théâtre », p. 274-309.