

N°4 | 2015

Shakespeare au XIX^e siècle

sous la direction de
Gisèle Venet et Line Cottegnies

<http://atlantide.univ-nantes.fr>
Université de Nantes

Atlantide
Cahiers de l'EA 4276 - L'Antique, le Moderne

Table des matières



• GABRIEL MOYAL	3
<i>Traduire l'Angleterre : Le Shakspeare de François Guizot</i>	
• CHRISTINE SUKIC	16
<i>« Il est Shakespeare ! » : le génie shakespearien dans quelques Vies françaises</i>	
• LADAN NIAYESH	30
<i>« Point de Shakespeare, rien ; un ouvrage manqué » : I Capuleti e i Montecchi de Bellini et le « Shakespeare » de Berlioz</i>	
• CHANTAL SCHÜTZ	38
<i>« That song tonight will not go from my mind » : souvenir mélodique et résonances shakespeariennes dans l'opéra du XIX^e siècle</i>	
• EMILIE ORTIGA	50
<i>Balzac le « shakespearien » ? : Shakespeare dans La Cousine Bette</i>	
• FLORENCE KRÉSINE	65
<i>Shakespeare-Gautier : trait d'union, trait de génie</i>	

Avant-propos

« C'est shakespearien ! » :
Shakespeare au XIX^e siècle entre fascination et rejet

Gisèle Venet et Line Cottegnies

Dans le langage commun, l'expression française « C'est shakespearien », comme les adjectifs « proustien » ou « kafkaïen », tente d'exprimer le sentiment qui saisit devant des situations ou des affects qui dépassent non seulement l'expérience ordinaire, mais surtout outrepassent tous les modèles littéraires plus familiers auxquels on voudrait se référer dans notre héritage culturel français. En particulier au théâtre, si longtemps dominé en France par les règles dérivées de la *Poétique* d'Aristote, alors que Shakespeare, en dramaturge maniériste et baroque, avait d'emblée rejeté tout aristotélisme. La résistance française, qui met en fureur Stendhal, coïncide bien en effet avec cet excès de fidélité à un théâtre dominé par les trois unités et le *decorum* horatien, et s'exercera sur le plan dramatique, comme l'a bien détecté Stendhal, à l'encontre de Shakespeare dans certaines coteries « classiques », avant que le mouvement romantique ne s'en empare et que l'œuvre shakespearienne ne devienne la déferlante qu'elle continue d'être, celle de « l'homme océan » comme Victor Hugo aimait décrire le poète¹.

Pourtant, dans sa Dix-huitième lettre philosophique « Sur la tragédie » (1734), Voltaire aurait pu forger lui-même l'expression « C'est shakespearien », tant il exprime une fascination pour cette œuvre et le sentiment d'étrangeté culturelle radicale qui séparera si longtemps Shakespeare du génie français. Il explicite ce sentiment de distance culturelle infranchissable malgré l'attraction exercée : « 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 succès »². Devant les irrégularités du génie shakespearien, Voltaire concède que « [l]e temps, qui seul fait la réputation des hommes, rend à la fin leurs défauts respectables. La plupart des idées bizarres et gigantesques de cet auteur ont acquis au bout de deux cents ans le droit de passer pour sublimes ». Mais il croit encore que si « les auteurs modernes l'ont presque tous copié [...], ce qui réussissait chez Shakespeare est sifflé chez eux », fort de la certitude que « la vénération qu'on a pour cet ancien augmente à mesure que l'on méprise les modernes ». À cette date, il croit encore pouvoir écrire ce conseil avisé d'auteur classique – « On ne fait pas réflexion qu'il ne faudrait pas l'imiter, et le mauvais succès de ses copistes fait

¹ Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], dans *Œuvres complètes : Philosophie*, Paris, J. Hetzel & A. Quantin, 1882, p. 14

² Voltaire, *Lettres philosophiques*, « Dix-huitième lettre », « Sur la tragédie », dans *Mélanges*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 81.

seulement qu'on le croit inimitable »³. Hugo fera dire avec plus de féroce ironie au comédien Talma : « *Je demande Shakespeare, on me donne Ducis* »⁴.

Paradoxalement, le « romantique » Stendhal donne un même conseil, apparemment toujours selon des critères français, mais avec une visée toute différente : « Les Romantiques ne conseillent à personne d'imiter directement les Drame de Shakespeare. Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine »⁵.

Stendhal est pourtant convaincu de la force de cette notion qui s'installe autour de la perception du « shakespearien ». Et un Balzac, dans *La Peau de chagrin* (1831), manifestement libéré de toute inhibition racinienne ou classique, comparera en toute liberté un de ses personnages féminins à « une tragédie de Shakespeare, espèce d'arabesque admirable où la joie hurle, où l'amour a je ne sais quoi de sauvage, où la magie de la grâce et le feu du bonheur succèdent aux sanglants tumultes de la colère ; monstre qui sait mordre et caresser, rire comme un démon, pleurer comme les anges [...] ; puis en un moment rugir, se déchirer les flancs, briser sa passion, son amour ; enfin, se détruire elle-même comme un peuple insurgé »⁶. Balzac, débarrassé des catégories dramatiques et des règles qui s'appliquent au théâtre, peut en toute liberté pleinement s'approprier cette vision paroxystique que représente pour l'imaginaire français le monde « shakespearien », rarement mieux appliqué qu'en dehors de toute écriture pour la scène.

Les textes publiés dans ce numéro 4 de la revue *Atlantide* sont presque tous issus de communications prononcées lors d'un atelier du congrès de la Société Française Shakespeare organisé en avril 2014 pour célébrer le 450^e anniversaire de la naissance de Shakespeare. Cet atelier, intitulé « C'est shakespearien ! Fortune critique d'un lieu commun en France de 1820 à nos jours » s'était intéressé à l'histoire de ce topos et à sa présence obsessionnelle tant dans les biographies de Shakespeare que dans des traductions ou adaptations de son œuvre. Tout aussi pertinents pour notre propos étaient les résurgences de personnages de Shakespeare dans la conception de personnages romanesques du XIX^e siècle français, ou l'effacement même de la référence shakespearienne dans la musique inspirée de cette œuvre.

Les deux articles de ce numéro consacrés à des vies de Shakespeare écrites au XIX^e siècle montrent comment le genre de la biographie est façonné par son moment d'écriture et comment, par là même, la conception du génie propre à Shakespeare se modifie au gré des circonstances. Ainsi Christine Sukic détecte l'incidence de l'adjectif « shakespearien » et les connotations qui l'accompagnent sur des biographies qui paraissent tantôt conçues comme devant éclairer l'œuvre, comme le pensait La Place, tantôt au contraire comme chargées de souligner combien l'œuvre du poète était en contradiction avec sa vie, si l'on suit Amédée Pichot. Ces mêmes biographies par ailleurs

³ Voltaire, *op. cit.*

⁴ [Victor Hugo], *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, 2 t., Paris, Nelson, s.d., t. 2, XLVI, « Cromwell », p. 273.

⁵ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Le Divan, 1928, p. 50-51.

⁶ Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (éd.), Gallimard, Collection Bibliothèque de La Pléiade, t. x, 1979, p. 111.

pourraient tout autant avoir contribué à forger ou à renforcer le lieu commun dont elles éclairent une utilisation et une compréhension spécifiquement françaises.

Une version plus politique de la notion que recouvre l'adjectif « shakespearien » s'affirme à travers la biographie de Shakespeare écrite par Guizot telle que l'analyse Gabriel Louis Moyal. Publiée ostensiblement pour accompagner sa nouvelle traduction des œuvres complètes du dramaturge, *De Shakespeare et de la poésie dramatique* (1822), la biographie qu'il écrit s'avère un document qu'informent en profondeur les conflits politiques de la Restauration en France. Le tableau de l'Angleterre d'Élisabeth I^{re} et la biographie de Shakespeare s'y donnent à lire comme autant d'allégories, voire de leçons sur l'histoire de l'évolution de la constitutionnalité française ou sur celle du rôle du théâtre populaire dans la construction d'une culture politique. Ce texte, resitué dans une stratégie politique fondée sur une conception élargie de la traduction, révèle de nouvelles connotations pour cet adjectif « shakespearien ». Il en précise et en enrichit d'autant la valeur iconique dans l'imaginaire du politique en France, où il occupe une place de choix.

L'appropriation de l'œuvre de Shakespeare dans l'art lyrique montre, quant à elle, une version extrême du rapport que les Romantiques entretiennent avec la tradition littéraire. « Point de Shakespeare, rien ; un ouvrage manqué », s'exclame le compositeur français Hector Berlioz pour exprimer sa déception après la première parisienne de l'opéra de Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, en février 1833. Ladan Niayesh s'en fait l'écho avec humour, et examine les reproches que le compositeur français fait à cet ouvrage d'ailleurs inspiré non des deux célèbres familles ennemies dans Roméo et Juliette de Shakespeare, mais d'une *novella* italienne, leur source commune, et en utilisant un support, l'opéra, qui n'existait même pas du temps de Shakespeare. Pourtant, même avec un pareil déficit de sens au départ, elle se fait fort de démontrer que l'œuvre a toutes les caractéristiques de ce que l'on entend par « shakespearien » selon les critères du romantisme français au début des années 1830.

Comme le rappelle Chantal Schütz, Byron s'indigne lui aussi, vingt ans avant Berlioz, devant les transformations imposées à l'*Othello* de Shakespeare dans la première version lyrique de la pièce, que nous devons à Rossini (1816) : « *They have been crucifying Othello* »⁷. Le critique français Henri Blaze ira même jusqu'à reprocher au compositeur l'utilisation frauduleuse du nom de Shakespeare pour une œuvre qui, au fond, ne lui doit rien : « [S]aviez-vous seulement qu'un grand poète du nom de Shakespeare eût jamais existé ? »⁸ C'est que librettiste de Rossini, Berio, s'était largement inspiré de l'adaptation française de la pièce par Ducis (1792) et de la transposition italienne qu'en donne Cosenza (1813), sans guère se soucier d'authenticité shakespearienne. De quoi Shakespeare est-il le nom, alors, dans l'opéra italien du XIX^e siècle ? Comme pour l'*Otello* de Verdi plus tard (1887), l'œuvre de Shakespeare fournit un ensemble de motifs isolés et de résonances lointaines.

On trouve également des échos de Shakespeare dans la fiction française. Comme le montre Emilie Ortiga, si l'on ne peut attribuer à Balzac un ouvrage critique sur Shakespeare comparable à la « Préface » de *Cromwell* (1827) de Victor Hugo ou au *Racine et Shakespeare* (1823 et 1825) de Stendhal – ce qui explique que Balzac ne figure pas

⁷ George Gordon Byron, *Letters and Journals*, Leslie Marchand (éd.), vol. VI, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976, p. 129.

⁸ Henri Blaze, « Lettre à Rossini à propos d'Othello », *Revue des Deux Mondes*, t. 8, 1844, p. 167.

habituellement dans les études sur la réception de Shakespeare en France –, les nombreuses allusions et références à l'œuvre du dramaturge anglais dans ses œuvres suggèrent cependant une profonde influence du dramaturge élisabéthain. Le succès rencontré par Balzac pendant sa vie a donc paradoxalement permis une diffusion discrète, mais continue, de la référence shakespearienne. Cette présence de Shakespeare est particulièrement visible dans *La Cousine Bette* : publié en 1846, une vingtaine d'années après la parution de la « Préface » de *Cromwell* et de *Racine et Shakespeare*, ce roman démontre à quel point les œuvres de Shakespeare se sont peu à peu intégrées à la culture littéraire française, avec des références à des pièces comme *Othello*, *Richard III*, *Hamlet* et *La Tempête* ainsi qu'aux personnages d'Othello, Iago, Richard III, Ariel et Caliban. Même l'idée du « génie » de Shakespeare semble ici aller de soi : dans une réflexion du narrateur de *La Cousine Bette* sur la grandeur de l'œuvre d'art réussie, le dramaturge élisabéthain est compté parmi « les poètes dans l'humanité » au même titre que Milton, Virgile, Dante et Molière.

C'est encore de « génie » qu'il s'agit pour Florence Krésine, le génie du théâtre de Shakespeare qui hante la fiction, le théâtre et la poésie de Théophile Gautier. En réalité, l'œuvre de Gautier est une œuvre proprement « shakespearienne » en ce qu'elle entretient un dialogue fécond avec le dramaturge élisabéthain. Pour Florence Krésine, Gautier se crée une figure hybride d'auteur, qu'elle nomme « Shakespeare-Gautier » et qui témoigne de ses affinités avec un concept pythagoricien de la transmigration des âmes que Shakespeare, pourtant, a raillé – et bien davantage encore Ben Jonson. La transmutation opérée dans le récit fantastique *Avatar* réunit les âmes et les corps d'Octave-Labinsky et Olaf-de Saville. Dans ce récit, un avatar, qui consiste en la descente d'un dieu sur terre, préside à des métamorphoses quasi ovidiennes, autant dire « shakespeariennes ».

Chacune à leur façon, les études ici réunies témoignent de la présence shakespearienne dans la création littéraire et lyrique au XIX^e siècle : discrète ou explicite, niée ou exhibée, la référence à Shakespeare n'est jamais totalement assimilée – elle fait résistance, opposant son noyau d'opacité aux métamorphoses les plus extrêmes qu'on cherche à lui faire subir. C'est peut-être dans ce reste que se niche, justement, ce qui est « shakespearien » : une certaine idée que chaque génération se fait du « génie ».

TRADUIRE L'ANGLETERRE :
LE *SHAKSPEARE* DE FRANÇOIS GUIZOT

Gabriel Moyal
McMaster University



Résumé : Publié ostensiblement pour accompagner sa nouvelle traduction des œuvres complètes du barde, *De Shakspeare et de la poésie dramatique* de Guizot (1822) s'avère un document profondément informé par les conflits politiques de la Restauration. Le tableau de l'Angleterre d'Élisabeth, la biographie de Shakespeare s'y donnent à lire comme des allégories, voire des leçons sur l'histoire de l'évolution de la constitutionnalité ou sur celle du rôle du théâtre populaire dans la construction d'une culture politique. Il s'agira de resituer ce texte dans une stratégie politique fondée sur une conception élargie de la traduction.

Mots-clés : Traduction, culture politique, François Guizot, Restauration, histoire de la traduction, histoire du théâtre.

Abstract: Published in 1822 simply to accompany his retranslation of Letourneur's Shakespeare, François Guizot's *De Shakspeare et de la poésie dramatique* turns out to be a provocative political analysis of the role of popular theatre in the shaping of the political culture of nations. Appearing, as it does, in France, in the midst of a period political instability, Guizot's text reads as a subtle critique of the Restoration's manipulations of the Charte (the constitution improvised by Louis XVIII), and as a model for the use of translation as a means of introduction of alternate political cultures.

Keywords: Translation, political culture, François Guizot, The French Restoration, History of translation, theatre history.

Introduction

Cet essai s'inscrit dans un ensemble de recherches en cours sur l'histoire de la traduction, intitulé « Traduire l'Angleterre : politiques de l'anglomanie, en France, de 1814 à 1848 ». L'ambition de ces travaux de recherche est de retracer l'utilisation de la traduction dans les périodes de la Restauration et de la Monarchie de Juillet comme véhicule de transposition de diverses valeurs et de pratiques civiques de l'Angleterre en France. À l'origine de cette recherche s'est imposé le sentiment que, dans un bon nombre de textes, d'une très grande variété, traduits de l'anglais vers le français pendant cette période, il ne s'agissait pas uniquement de traduire la lettre ou le sens des originaux mais bien de transmettre, avec eux, une autre façon de concevoir les rôles et les devoirs des citoyens, leurs rapports et leurs éventuels accès au pouvoir, leur conception du gouvernement et de sa place dans leur existence quotidienne, et ainsi de suite.

Cette tâche assignée à la traduction se justifiait, pour celles et ceux qui y participaient, sciemment ou non, par la nouvelle situation constitutionnelle de la France. La Charte, « accordée » au peuple par le roi, prétendait redistribuer les pouvoirs, limiter ceux du roi et surtout maintenir les libertés acquises dans les premières années de la Révolution. Il s'agissait donc d'opérer un transfert de culture politique en déployant, à force de traductions, les mécanismes d'un modèle existant et fonctionnant qui continuait de faire ses preuves depuis plus d'un siècle. L'Angleterre de cette époque donnait à la France l'exemple très enviable d'un état à la fois stable et prospère qui, dans le plus grand calme, maintenait les droits et libertés individuels, respectait et appliquait ses lois tout en assurant le bon fonctionnement de son parlement avec la complicité active de ses citoyens. Le *public spirit* (que l'expression « esprit public » très usitée en France à cette époque traduisait mal – et encore moins bien celle d'« opinion publique ») exerçait une certaine fascination sur les voyageurs français qui, ayant une fois visité l'Angleterre, s'efforçaient d'en rendre compte à leurs compatriotes dans leurs récits¹.

Il s'agit évidemment d'une image pour le moins idéalisée. La corruption, les manipulations d'élections et tout l'assortiment habituel des maladies politiques propres aux démocraties existaient aussi en Angleterre. Simplement, ces faits se voyaient régulièrement éclipsés dans le grand nombre de descriptions et de représentations qu'une industrie florissante de la traduction donnait à lire aux Français. Au contraire, tout un appareil paratextuel de notes et préfaces de traducteurs et d'éditeurs s'évertuait à expliquer – tout en les justifiant – les exotismes politiques de la constitution britannique².

Et si un sentiment d'urgence sourd dans ces traductions, c'est que les plus engagés des traducteurs voient dans les agissements des Bourbons et de ceux qui les servent une érosion subtile des principes énoncés dans la Charte, un glissement irrésistible vers le passé, vers les habitudes politiques de l'Ancien Régime. Ainsi se retrouve, dans une

¹ Parmi les récits de voyage en Angleterre, publiés durant cette période, celui du fils de Mme de Staël, Auguste, est sans doute le mieux informé et le plus riche en détails. Voir Auguste de Staël-Holstein, *Lettres sur l'Angleterre*, Paris, Treuttel et Würtz, 1825.

² Voir tout particulièrement *La Revue britannique*, mensuel qui s'était donné pour mission d'offrir (avec une régularité exemplaire) un « choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande Bretagne » de 1825 à 1901.

republication tardive de l'essai de Guizot sur Shakespeare (édition de 1852), un essai repris de la *Revue française* de janvier 1830, intitulé *Essai sur l'état de l'art dramatique en France, en 1830*. L'essai, écrit par le duc de Broglie (homme politique et ami proche de longue date de Guizot, dont il partage les positions politiques), recense les sentiments pour et contre l'introduction de Shakespeare en France ou l'accueil fait aux comédiens anglais à Paris³. Mais, comme par l'effet d'un scrupule, met en garde ses lecteurs contre toute tentation passiste en décrivant en ces termes la société de l'Ancien Régime :

Durant le cours des deux derniers siècles, le peuple français offrait au monde un singulier spectacle; [...]. Divisée hiérarchiquement en classes, cette classification ne correspondait plus à rien d'utile ni même de réel; elle n'avait plus d'autre but qu'elle-même, c'est-à-dire qu'elle n'existait plus que pour exister, pour exciter l'orgueil, la vanité dans les rangs élevés, et l'envie dans les rangs inférieurs. Du reste, toutes les conditions sociales avaient ceci de commun qu'elles étaient également dépouillées de tout droits politiques, également étrangères à toute existence publique, également dépourvues de toute participation aux affaires de l'État, de toute vocation active ou civique.

Et, pour compléter le portrait, Broglie explicitait ainsi les moyens d'accès et les attributions du pouvoir, seules préoccupations de cette société de courtisans de Versailles :

L'ambition, c'est-à-dire la volonté de se pousser auprès du maître, d'obtenir les grâces, les dignités, les postes éminents, les pensions, de les obtenir par la faveur et le don de plaire, par les intrigues et les sollicitations⁴.

C'est contre un retour à cet ordre chaotique, fondé dans l'individualisme, que les Doctrinaires, libéraux et royalistes, prônaient une adhésion au texte de la Charte. Guizot, comme le duc de Broglie, avaient contribué à fonder ce regroupement politique et y étaient profondément engagés. Dans ses *Mémoires*, Guizot décrit en élaborant leur programme, la nature de son engagement :

On a beaucoup attaqué les doctrinaires. Je tiens à les expliquer, non à les défendre. Hommes ou partis, quand on a exercé quelque influence sur les événements (sic) et tenu quelque place dans l'histoire, ce qui importe, c'est de se faire bien connaître; ce but atteint, il faut rester en paix et se laisser juger. [...] Les doctrinaires [...] se défendirent à la fois et du retour aux maximes de l'ancien régime, et de l'adhésion, même purement spéculative, aux principes révolutionnaires. En acceptant franchement la nouvelle société française telle que toute notre histoire, et non pas seulement 1789, l'a faite, ils entreprirent de

³ Voir sur cette visite, J.-L. Borgerhoff, *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1912.

⁴ Victor de Broglie, *Essai sur l'état de l'art dramatique en France, en 1830*, republié dans François Guizot, *Shakspeare et son temps : étude littéraire*, Paris, Didier, 1852, p. 278 et 280. Broglie résumait ensuite les valeurs de la cour de cette période sous forme de proverbe : « Le savoir-vivre était le savoir par excellence, l'art de vivre, le premier des arts. » *Ibid.*, p. 282. Cet essai de Victor de Broglie a ceci de frappant : ses métaphores rappellent que la politique, en France, est toujours un spectacle, ce qui accentue la pertinence de ses propos tout en insinuant subtilement une autre dimension politique dans cette republication, à part, de la préface de Guizot sur Shakespeare et le théâtre.

fonder son gouvernement sur des bases rationnelles et pourtant tout autres que les théories au nom desquelles on avait détruit l'ancienne société, ou les maximes incohérentes qu'on essayait d'évoquer pour la reconstruire. Appelés tour à tour à combattre et à défendre la Révolution, ils se placèrent dès l'abord et hardiment, dans l'ordre intellectuel, opposant des principes à des principes, faisant appel non-seulement à l'expérience, mais aussi à la raison, affirmant des droits au lieu de n'alléguer que des intérêts, et demandant à la France, non pas de confesser qu'elle n'avait fait que le mal, ni de se déclarer impuissante pour le bien, mais de sortir du chaos où elle s'était plongée et de relever la tête vers le ciel pour y retrouver la lumière⁵.

Même si l'idéalisation de la constitutionnalité britannique par les Doctrinaires n'avait eu pour autre pôle que l'arbitraire de l'Ancien Régime, ce qui, selon Guizot, n'était clairement pas le cas, cette idéalisation n'était pas aveugle. Elle se fondait sur des analyses approfondies des textes et des lois. Mais, leurs interprétations des textes étant souvent divergentes, cela ne manquait pas de provoquer des débats entre les Doctrinaires mêmes et les atermoiements, les contradictions internes qui en résultaient leur auront sans doute valu les critiques, les railleries et quolibets et la déchéance du mot « doctrinaire » en terme péjoratif⁶.

GUIZOT DÉSŒUVRÉ

Quand il publie sa traduction des *Œuvres de Shakspeare*, Guizot est destitué de ses postes de fonctionnaire et de professeur d'histoire par la Restauration. Il le restera jusqu'en 1828. Les travaux de Guizot publiés pendant cette période qui ne traitent pas ouvertement de la situation politique – telle la traduction de Gibbon ou celle de Shakespeare – sont généralement dédaignés par les politologues et par certains biographes de Guizot. La traduction de Shakespeare et l'essai qui l'accompagne sont parfois présentés comme des œuvres plus ou moins alimentaires, sans grande importance. Charles Pouthas, dans ses grandes biographies de Guizot, n'en fait aucune mention⁷. D'autres les déclarent « sans intérêt ». Dans la biographie la plus récente, Laurent Theis fait brièvement état de cette négligence. Mais il n'en dit pas long non plus. Dans une note de bas de page, il relève l'intérêt que l'essai sur Shakespeare a suscité en dehors de la France, en Angleterre surtout⁸. En outre, il reproduit, parmi les illustrations du texte, la toile du peintre Auguste Couder, *Guizot et Shakespeare*, et y rattache cette légende propre à exciter beaucoup de curiosité quant à son origine et aux circonstances de sa création : « le grand

⁵ François Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, 8 vol., Paris, Michel Lévy, 1858-1865, vol. I, p. 156-158.

⁶ Les Doctrinaires n'étaient pas les seuls à donner en exemple le système anglais. Pour une étude systématique de l'anglophilie en matière politique voir J.A.W. Gunn, *When the French Tried to be British: Party, Opposition, and the Quest for Civil Disagreement, 1814-1848*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2009.

⁷ Voir Charles Pouthas, *La jeunesse de Guizot (1787-1814)*, Paris, Alcan, 1936 et aussi son *Guizot pendant la restauration : préparation de l'homme d'État (1814-1830)*, Paris, Plon-Nourrit, 1923.

⁸ Voir Laurent Theis, *François Guizot*, Paris, Fayard, 2008, p. 265, note 1.

homme souffle à l'oreille de son émule la traduction de ses œuvres en français⁹. » Quant à Gabriel de Broglie, il attribue tout simplement la traduction à Pauline de Meulan, la première femme de Guizot, et ne laisse à Guizot lui-même que la « notice biographique » sur Shakespeare¹⁰. Pour Pierre Rosanvallon, cet essai de Guizot est « le seul livre intéressant de Guizot consacré à la littérature [...]. C'est une bonne analyse des raisons pour lesquelles Shakespeare avait séduit la génération arrivée à l'âge adulte sous la Restauration ». ¹¹

À tort ou à raison, Guizot reprendra la traduction à son compte quand il la republiera, en 1862, chez Didier. On lit dans cette édition un « Avertissement des éditeurs » qui mentionne la collaboration d'Amédée Pichot sans mentionner celle de Mme de Meulan¹². Autrement, l'intention principale de cette note semble être de réduire à néant la part de la traduction de Letourneur sur laquelle se fondait la première édition de la traduction Guizot.

Il n'est plus aujourd'hui possible d'établir avec certitude la mesure des rôles joués par les différents participants à la traduction même. Mais il y a peu de doute que Guizot a rédigé, à lui seul, l'essai qui sert de préface à la traduction : *De Shakspeare et de la poésie dramatique*¹³.

On a aussi voulu voir dans ce *De Shakspeare* de Guizot un texte, parmi d'autres publiés dans la campagne romantique pour un renouveau du théâtre en France et surtout contre le maintien des règles classiques. Si cela est probable – les circonstances tendent plutôt à confirmer – il reste que l'essai est rarement cité dans l'histoire de la querelle romantique. Mais, les circonstances mises à part, il y a peu de ressemblances entre les analyses et les arguments de Guizot et ceux de la plupart de ses contemporains, car peu d'entre eux voyaient aussi clairement que Guizot les liens entre les normes esthétiques du théâtre et les structures sociales et politiques qui les gouvernent¹⁴. Au contraire, tout dans le texte

⁹ Voir Laurent Theis, *op. cit.*, 8^e page des illustrations (sans pagination). Il n'a pas été possible de trouver d'autre mention ou reproduction de cette toile ailleurs. Theis la dit appartenir à une collection particulière.

¹⁰ Gabriel de Broglie, Guizot, Paris, Perrin, 1990, p. 89.

¹¹ Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1985, p. 386-387.

¹² Voir « Avertissement des éditeurs » dans *Œuvres complètes de Shakspeare, Traduction de M. Guizot, Nouvelle édition entièrement revue*, Paris, Didier, 1864, vol. I, p. II et III. Malgré l'absence de Mme de Meulan, il est difficile d'imaginer que Guizot n'ait pas autorisé cet « Avertissement ». Mais voir aussi M.A. Bardoux, *Guizot* (Paris, Hachette, Collection Les Grands Écrivains français, 1894, p. 33-34 qui dépeint Pauline de Meulan travaillant seule à la traduction).

¹³ Dans *Le Moment Guizot*, Pierre Rosanvallon se réfère à cette préface de Guizot sous le titre *Essai sur la vie et les œuvres de Shakspeare*, titre utilisé par Guizot pour cet essai dans la préface de l'édition de 1852 : voir Pierre Rosanvallon, *op. cit.*, p. 200-201. Il est vrai que Guizot avait modifié son titre plus d'une fois. Dans la republication de 1852 (Paris, Didier) il l'intitule *Shakspeare et son temps : étude littéraire* et y introduit quelques modifications mineures. Il confirme dans la « Préface » la collaboration de Pichot à la traduction (« ... et M. Amédée Pichot, qui connaît si bien l'Angleterre et sa littérature, se chargea de revoir tout le reste du théâtre... »). La copie citée dorénavant porte un titre qui ne paraît pas au catalogue de la BnF : *De Shakspeare et de la poésie dramatique*. En outre, chacune des pages porte en surtitre « *Vie de Shakspeare* ». Il s'agit vraisemblablement d'un tiré à part publié, en 1822 par Ladvocat, libraire qui avait publié, en 1821, tous les volumes de la traduction Guizot.

¹⁴ À cela, l'exception la plus remarquable viendra une quinzaine d'années plus tard. C'est celle de Balzac qui, dans la deuxième partie des *Illusions perdues* retrace en détail la complicité des banques, et de la presse et les effets qu'elle a eus sur la production culturelle et artistique. Balzac avait été un auditeur assidu des cours de Guizot bien avant de dénoncer violemment son gouvernement dans ses romans plus tardifs. Voir, par exemple, *Le Cousin Pons*.

ressemble au Guizot politique et historien. Il y a une cohérence dans le style et la démarche des arguments qui situe très nettement cet essai dans l'œuvre de Guizot – ce qui tendrait à expliquer le peu d'attention qu'il a reçu en tant qu'étude littéraire. Il est vrai aussi qu'en même temps qu'il publie la traduction de Shakespeare, Guizot, bien installé dans l'opposition au gouvernement qui l'a destitué, ne cesse d'écrire et de publier cette longue succession d'articles, de pamphlets et de monographies politiques auxquels on associe plus aisément sa place dans l'histoire. Dans cette multitude, son *Shakspeare* s'éclipsait facilement¹⁵.

TOUT SE TIENT...

Aussi le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions. Les pratiques de l'art ne sont pas des instruments qui fournissent des formes de conscience ou des énergies mobilisatrices au profit d'une politique qui leur serait extérieure. Mais elles ne sortent pas non plus d'elles-mêmes pour devenir des formes d'action politique collective. Elles contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable. Elles forgent contre le consensus d'autres formes de « sens commun », des formes d'un sens commun polémique¹⁶.

*...individual liberty can only be a product of collective work (can only be collectively secured and guaranteed)*¹⁷.

Si un thème domine le *Shakspeare* de Guizot, c'est bien celui d'une continuité entre l'histoire et la politique d'une société et sa littérature. Il n'avait pas inventé cette notion de continuité. Comme d'autres écrivains de la période il l'empruntait à la pensée ambiante, à l'influence encore dominante de Mme de Staël et celle, plus lointaine, de Montesquieu¹⁸. La littérature comme en général tout produit d'une culture se lisent dans cette perspective comme autant d'expressions de la structure sociale et politique d'un état. Dans la situation dans laquelle Guizot écrit ce texte, les structures sociales et politiques ont montré, en relativement très peu d'années, combien elles étaient susceptibles aux bouleversements de tout genre. Ainsi énonce-t-il autrement ce lieu devenu presque commun :

La littérature n'échappe point aux révolutions de l'esprit humain; elle est contrainte de le suivre dans sa marche, de se transporter sous l'horizon où il se transporte, de s'élever et de s'élargir avec les idées qui le préoccupent, de considérer enfin les questions qu'elle agit dans toute l'étendue que leur donne l'état nouveau de la pensée et de la société¹⁹.

¹⁵ Pour une bibliographie des écrits de Guizot pendant cette période, voir Charles Pouthas, *Essai critique sur les sources et la bibliographie de Guizot pendant la restauration*, Paris, Plon-Nourrit, 1923.

¹⁶ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 84.

¹⁷ Zygmunt Bauman, *In Search of Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 7.

¹⁸ Germaine de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800. L'influence explicite ou non de Montesquieu se fait sentir dans un grand nombre d'écrits en théorie politique de la période.

¹⁹ François Guizot, *De Shakspeare...*, *op. cit.*, p. [3].

Mais il y a, dans cet essai de Guizot, comme une découverte progressive que l'objet de l'étude ne se plie pas simplement à l'application d'une méthode, ne se prête pas, en exemple fortuit, à la démonstration d'une théorie. L'objet ici devient subtilement sujet. Le Shakespeare étudié semble pouvoir articuler et réarticuler la pensée de celui qui croit pouvoir l'analyser, l'expliquer. En fin de compte, tout se passe comme si Shakespeare se révélait trop « autre », trop loin des attentes de l'historien pour se laisser encadrer par son savoir – même quand ce savoir est aussi vaste que son analyse est subtile. On assiste à un détournement : l'image de Shakespeare, au fur et à mesure que Guizot la construit, ne se laisse plus contenir. Tout se passe comme si, à force de citations, de paraphrases et d'exemples, Shakespeare finissait par emporter la démonstration de Guizot plus loin qu'il ne comptait l'amener.

À la différence de ceux de ses contemporains romantiques qui, tels les bousingots, croyaient triompher de leurs antagonistes en s'adonnant à des comportements outranciers, ou d'autres qui pensaient vaincre l'opposition par le ridicule²⁰, Guizot s'est investi dans la recherche. Il est allé consulter les biographies les plus respectées (« la tradition la plus accréditée »)²¹, les premiers et derniers commentateurs et éditeurs des textes de Shakespeare²². Il a lu attentivement la majorité des pièces. Quant à sa connaissance du contexte, de l'histoire de l'Angleterre, la preuve de l'expertise de Guizot en ce domaine n'est plus à faire. Et c'est à force de travail que Guizot découvre ce Shakespeare qu'il n'attendait pas.

On le voit d'abord dans les anecdotes plus ou moins apocryphes qu'il a choisi de citer : la garde des chevaux aux entrées des théâtres²³, les beuveries compétitives entre les villages de Bidford et Stratford auxquelles il aurait participé²⁴, etc. Il en ressort l'image d'un Shakespeare spontané, débrouillard, un écrivain de génie « que forme la seule nature »²⁵. Ici et là se laisse sentir l'envie, celle de l'homme de lettres austère, pris dans la rigidité de son monde, alors même qu'il trace le portrait de ce génie insouciant :

Nous vivons dans des temps de civilisation et de prévoyance, où chaque chose a sa place et sa règle, où la destinée de chaque individu est déterminée par des circonstances plus ou moins impérieuses, mais qui ne tardent guère à se manifester. Un poète commence par être un poète; celui qui doit le devenir le sait presque dès l'enfance; la poésie a été familière à ses premiers regards; elle a pu être l'objet de ses premiers goûts, sa première passion quand le premier mouvement des passions s'est éveillé dans son sein²⁶.

²⁰ Voir Stendhal, *Racine et Shakspeare*.

²¹ Voir François Guizot, *De Shakspeare...*, *op. cit.*, p. 19, note et citation d'Aubrey ; p. 31, Rowe et les commentaires détaillés sur la tradition des rapports entre les versions de Johnson et Cibber, etc. ; p. 101, la référence à Dekker sur le comportement à adopter au théâtre à l'époque de Shakespeare.

²² *Ibid.*, p. 117, Pope et Dryden ; p. 118, les rétablissements du texte par Garrick, etc.

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 24-26.

²⁵ *Ibid.*, p. 23. Et l'auteur ajoute : « Rien ne le révèle sitôt à lui-même ; il faudra qu'il ait beaucoup senti avant de croire qu'il ait quelque chose à peindre ; ses premières forces se porteront vers l'action, vers l'action irrégulière telle que la provoque l'impatience de ses désirs, vers l'action violente si quelque obstacle vient se placer entre lui et le succès que lui a promis sa fougueuse imagination ».

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

Mais, pour Guizot, la distance qui les sépare est bien ce qu'il tient à expliquer. Et l'explication servira à la fois d'exutoire de l'envie et de voie d'accès à cette autre culture qui, en se souciant moins des formes, favorise le génie, sa liberté d'invention. Si dans cette « *Vie de Shakspeare* », la biographie proprement dite n'occupe en fin de compte qu'une quinzaine de pages (un dixième du texte), c'est que l'histoire d'une tradition nationale de poésie dramatique rendra meilleur compte du caractère exceptionnel du génie que l'étude de l'homme de génie à elle seule. Shakespeare servira de prétexte à une longue allégorie laquelle permettra d'exposer les liens entre tous les éléments de chacune de ces cultures aux diverses étapes de leur évolution politique.

Ainsi, Guizot part d'un degré zéro partagé, en Europe le théâtre a un ancêtre commun : « Aussi la religion a-t-elle été partout la source et la matière primitive de l'art dramatique. »²⁷ Et, comme la religion, le théâtre a d'abord réuni toutes les classes de la société en un même lieu, dans le partage des mêmes valeurs qu'elles pouvaient voir affirmées sur la scène : « C'est que, de toutes les affections humaines, la piété est celle qui réunit le plus les hommes dans des sentiments communs, parce qu'il n'en est aucune qui les sépare tant d'eux-mêmes. »²⁸ Shakespeare n'a écrit ni pour plaire à une classe dominante et exclusive, ni pour flatter les masses populaires. Sauf que ce sentiment d'élévation jouera, en France en particulier, contre un partage égalitaire. Si une « représentation théâtrale est une fête populaire... »²⁹, elle deviendra bientôt « le plaisir favori des classes supérieures »³⁰. Celles-ci se l'approprièrent et le corrompèrent, lui imposèrent des règles artificielles et abstraites dont l'effet sera la perte de cette spontanéité shakespearienne qui fascine Guizot.

Et puisque c'est autour de ces règles, reprises aux Grecs, que se noue la querelle, pour marquer encore la cohérence de son principal argument (la continuité entre l'ordre social et la littérature), Guizot établira la non-pertinence de ces règles en les restituant à leur contexte historique :

Tout fut simple chez ce peuple; la société n'y fut point livrée à un état de lutte et d'incohérence; [...] Ces classifications naturelles [aux yeux des Grecs] répondaient à l'ensemble de l'ordre social, à l'état des esprits, aux instincts du goût public qui se fût choqué de les voir violées, qui voulait se livrer sans incertitude ni partage à une seule impression, à un seul plaisir³¹.

Ainsi, ce qui pouvait convenir aux Grecs vivant dans une antiquité relativement paisible ne s'accordera pas aux mœurs des Français du XIX^e siècle dont l'existence a été maintes fois bousculée au cours des trente dernières années. Vouloir appliquer ces règles vétustes renvoie à cette appropriation du théâtre par une aristocratie désœuvrée, qui a

²⁷ François Guizot, *De Shakspeare...*, op. cit., p. 6

²⁸ *Ibid.*, p. 6. Dans les citations, l'orthographe courant de la première moitié du XIX^e siècle est maintenu. Ainsi, par exemple, outre « Shakspeare' », le pluriel des mots finissant en « ent » ou « ant » deviennent « ens » ou « ans », et un trait d'union sépare l'adverbe « très » de l'adjectif, etc.

²⁹ *Ibid.*, p. 4.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 68. Parlant de l'Athènes antique, Guizot évoque une « brillante égalité morale » qui « n'a point présidé à la destinée des nations modernes; leur civilisation se déployant sur une échelle beaucoup plus étendue, a subi bien plus de vicissitudes et offert bien moins d'unité », *ibid.*, p. 9.

perdu contact avec le peuple et qui ne sait plus trouver ses distractions que dans des raffinements de plaisirs purement intellectuels :

Quand les classes supérieures se peuvent livrer pleinement à leur situation, elles ont ce tort ou ce malheur, qu'elles s'isolent et cessent, pour ainsi dire, d'appartenir à la nature générale de l'homme, comme aux intérêts publics de la société³².

Dans ce contexte, c'est probablement par sarcasme que Guizot en vient à reléguer l'entêtement de certains de ses contemporains pour les règles classiques à une « science »³³. Si l'Angleterre a brièvement ressenti quelque engouement pour le classicisme, ce fut, selon Guizot, par l'influence de la cour de France. Mais ce classicisme n'a pu y prendre racine n'étant pas « conforme aux instincts naturels du pays »³⁴. Plus loin dans le texte, Guizot s'attachera à démontrer, règle par règle, combien elles ne pouvaient s'appliquer aux pièces de Shakespeare. L'unité qu'il visait étant celle « d'impression ». Il y est « parvenu par d'autres moyens »³⁵.

Mais ces « instincts naturels » s'amenuisaient dans les institutions, dans un ordre social solidement ancré dans l'histoire. À la différence de celle de la France, la noblesse rurale en Angleterre ne cherchait pas à se distinguer de son peuple. Tout au contraire, elle cultivait – le plus souvent à son avantage – une certaine promiscuité fondée aussi sur des intérêts communs³⁶. Une longue tradition de fêtes et de célébrations partagées maintenait cette communauté et un certain sentiment d'ouverture, de « publicité » :

La noblesse du second ordre, en se séparant des hauts barons pour se placer à la tête des communes, rentra [...] dans le corps de la nation, et s'unit à ses mœurs comme à ses droits. C'était dans ses terres, au milieu de ses tenanciers, de ses fermiers, de ses gens, que le gentilhomme établissait son importance³⁷.

C'est ce qui a permis à Shakespeare d'écrire « *pour le peuple*, et d'abord sans songer à plaire à des esprits *d'une meilleure sorte* »³⁸. Ainsi, lorsqu'il compose ses pièces historiques (*histories*), ce n'est pas la fidélité historique qu'il vise mais encore ce peuple qu'il connaît et qu'il sait aimer se voir représenté dans les grands événements de son passé.

³² François Guizot, *De Shakespeare...*, *op. cit.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 49-50 : « Mais la cour a beau faire; ce n'est pas d'elle-même que lui viennent ses plaisirs; elle les choisit rarement, et les invente encore moins, et les reçoit en général de la main des hommes qui prennent la charge de l'amuser. L'empire de la littérature classique fondé en France avant l'établissement du théâtre, y fut l'œuvre des savans et des gens de lettres, armés et fiers de la possession d'une érudition étrangère qui les séparait de la nation. [...] En Angleterre, le théâtre avait précédé la science ».

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ *Ibid.*, p. 130.

³⁶ Guizot reviendra souvent sur cette idée dans ses écrits historiques. C'est l'alliance entre la noblesse et le peuple contre les tentatives d'abus du roi qui aurait, selon Guizot, décidé du cours de l'évolution politique vers la croissance de la constitutionnalité et la représentation parlementaire en Angleterre. Alors qu'en France, l'alliance entre la noblesse et le trône contre le peuple ne pouvait qu'aboutir sur la révolution violente qu'elle a connue. Voir, entre autres, ses *Essais sur l'histoire de France*, Paris, Charpentier, 1847 (1823), sixième essai, « Des Causes de l'établissement du gouvernement représentatif en Angleterre ».

³⁷ François Guizot, *De Shakespeare...*, *op. cit.*, p. 39.

³⁸ *Ibid.*, p. 117 (souligné dans le texte), Guizot reprend ici un commentaire de Pope.

L'évènement historique en soi importe moins. « C'est que les événements ne sont pas ce qui préoccupe Shakspeare; il ne s'inquiète que des hommes qui les font. C'est dans la vérité dramatique, non dans la vérité historique qu'il établit son domaine »³⁹.

L'affirmation est provocatrice, venant de Guizot que l'on reconnaît surtout en tant qu'historien. On sait l'intérêt qu'il portait aux romans historiques de Walter Scott, que, par ailleurs, il cite parmi les traditions en présentant le contexte culturel de Shakespeare⁴⁰. Son insistance à retracer des liens entre littérature et histoire, comme il le fait dans ce texte sur Shakespeare, est une des innovations qu'il apporte à l'historiographie. Mais pour lui, si l'histoire a un sens, une direction et un aboutissement, elle n'en devient pas pour autant une narration linéaire. C'est ce qu'il laisse apercevoir dans cet essai quand il y reprend un des thèmes récurrents de ses écrits historiques – que l'on retrouve ici peut-être dans sa première formulation –, celui de l'inconscience des acteurs de l'histoire, des hommes qui la font. Pour Guizot, l'homme est simplement « l'instrument et l'objet des décrets de la destinée qui, dans ce monde créé pour l'homme, a voulu que tout se fit par les mains de l'homme, et rien selon ses desseins »⁴¹. Guizot exprime par là un principe fondamental de son historiographie, dont il retrouve en quelque sorte une contrepartie dans le théâtre de Shakespeare. Si l'homme est condamné à ne jamais comprendre son rôle dans l'histoire, cela n'empêchera pas que l'on puisse mieux comprendre l'histoire en comprenant l'homme.

En cela, pour Guizot, Shakespeare est une mine quasi inépuisable. Il faut le lire s'extasiant devant ce qui pour lui est le plus précieux talent du dramaturge :

Il [Shakespeare] prend le fait comme le lui livrent les récits ; et, guidé par ce fil, il descend dans les profondeurs de l'âme humaine; c'est l'homme qu'il veut ressusciter ; c'est l'homme qu'il interroge sur le secret de ses impressions, de ses penchans, de ses idées, de ses volontés. Il ne lui demande pas : – Qu'as-tu fait ? – Mais : – Comment es-tu fait ? D'où est née la part que tu as prise dans les événemens où je te rencontre ? Que cherchais-tu ? Que pouvais-tu ? Qui es-tu ? Que je te connaisse ; je saurai tout ce qui m'importe dans ton histoire⁴².

L'INFINI DE L'HISTOIRE

Marx n'a pas inventé la notion de la lutte des classes. Il l'a empruntée à Guizot⁴³. Et Guizot et Marx partagent aussi la conviction que l'histoire a un sens, une fin qui est clairement définie chez Marx, plus incertaine chez Guizot. Mais on ressent bien, dans cet

³⁹ François Guizot, *De Shakspeare...*, op. cit., p. 86.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 41, note (1).

⁴¹ *Ibid.*, p. 89. On retrouve plusieurs variantes de ce thème, entre plusieurs autres, celle-ci, dans son *Histoire générale de la civilisation en Europe* : « L'homme avance dans l'exécution d'un plan qu'il n'a point conçu, qu'il ne connaît même pas ; il est l'ouvrier intelligent et libre d'une œuvre qui n'est pas la sienne ; il ne la reconnaît, ne la comprend que plus tard, lorsqu'elle se manifeste au dehors et dans les réalités ; et même alors il ne la comprend que très incomplètement. » Paris, Didier, 1840, p. 201-202.

⁴² François Guizot, *De Shakspeare...*, op. cit., p. 86. Voir aussi Stendhal : « Ce qui attache dans Shakespeare c'est que l'on voit le caractère de ses héros », *Journal*, Paris, Gallimard, Collection Folio, p. 129.

⁴³ Voir la présentation de *l'Histoire de la civilisation en Europe* de Guizot par Pierre Rosanvallon, Paris, Hachette, Collection Pluriel, 1985, p. 35.

essai sur Shakespeare, que Guizot tire quelque réconfort sur le destin de l'homme à contempler cet « homme tout entier »⁴⁴ qu'il rencontre, pour la première fois, peut-être, dans le théâtre de Shakespeare. Un théâtre qu'il ne fait que lire, qu'il n'a même pas encore vu jouer, mais qui néanmoins, lui a laissé le sentiment d'avoir entrevu la possibilité de cette entièreté, ou tout au moins, de la possibilité de son rétablissement.

Mais cette image, une fois aperçue, ne doit pas devenir statique : il ne faut pas chercher à la fixer. Elle dépend, pour survivre, de sa capacité d'adaptation. L'image, devenue modèle, est comme piégée : si l'on cherche à l'imiter, à la reproduire, elle perd par là même sa dynamique, son intégralité. Guizot a compris toute l'importance de la « spontanéité » de Shakespeare : sa capacité de sentir ce qui parle à son public, de comprendre ce que son public a besoin de voir expliqué.

Mais Guizot, de son côté, sait aussi combien la France ressent le besoin de changer, combien dans ce besoin elle se met en quête de modèles. Le retour au passé n'étant plus viable, les Français transforment l'Angleterre et ses Anglais en objets de savoir – pensant par là pouvoir plus facilement les imiter. C'est ce qu'ils font déjà de Shakespeare : plutôt que de le traduire, ils ne peuvent qu'adapter son théâtre⁴⁵ en accentuant les traits qui leur paraissent les plus bizarres, les plus « autres » (la critique de Voltaire sur Shakespeare aura eu en cela une influence durable). Mais, pour Guizot, tout cela est bien mal comprendre l'histoire et encore plus mal Shakespeare. C'est faire de l'autre un fétiche : imiter un modèle qu'on a réduit à une image statique, dénuée de vie :

Quelques hommes, même d'un talent supérieur, ont essayé de faire des pièces dans le goût de Shakspeare, sans s'apercevoir qu'il leur manquait une chose; c'était de les faire comme lui, de les faire pour notre temps, comme celles de Shakspeare furent faites pour le sien.⁴⁶

Il s'agit donc, pour renouveler le théâtre, plutôt de comprendre, de voir dans l'autre un exemple à suivre – étape par étape et en tenant compte des différences de circonstances⁴⁷. Et, comme dans le cas de Shakespeare, de tenir compte de la société, comme de l'homme, dans son entier, de toutes les classes qui la constituent. Ainsi, « une même tâche est imposée aujourd'hui au gouvernement et à la poésie; l'un et l'autre doivent exister pour tous, suffire à la fois aux besoins des masses et à ceux des esprits les plus élevés. »⁴⁸ En reliant ainsi « gouvernement » et « poésie » Guizot veut rappeler encore

⁴⁴ François Guizot, *De Shakspeare...*, op. cit., p. 146.

⁴⁵ Voir sur ce point l'*Histoire des traductions en langue française XIX^e siècle*, Paris, Verdier, 2012, p. 475 : « L'adaptation s'impose évidemment davantage pour les œuvres dramatiques jugées les plus "étrangères", les moins compatibles avec le goût et les habitudes du public français. C'est le cas du répertoire shakspearien, dont la réception sur les scènes françaises est largement dominée, jusqu'à la fin des années 1890, par la pratique de l'adaptation ».

⁴⁶ François Guizot, *De Shakspeare...*, op. cit., p. 148.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 148 : « Il doit servir d'exemple et non de modèle. »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 150. Jacques Rancière reprend cet argument et cite ce passage de Guizot, « pour qui l'étude de la littérature va de pair avec la recherche d'un nouvel ordre politique, un ordre qui entérine les résultats historiques de la Révolution et stabilise la société postrévolutionnaire : un ordre où les formes gouvernementales soient "l'expression des mœurs, des persuasions, des croyances d'un peuple", où les lois communiquent avec les mœurs à travers "une sorte de monnaie courante d'opinions, d'habitudes, d'affections" ; un ordre gouvernemental capable de satisfaire en même temps, comme le théâtre

la connectivité incontournable de tous les éléments de la structure sociale. S'il préconise un renouveau du théâtre national, c'est qu'il vise par delà un renouveau de la structure politique et sociale entière – à la limite, son ébranlement. D'où l'importance pour lui de ne pas figer l'exemple de Shakespeare en modèle.

Et, on le voit, dans les toutes dernières pages, Guizot conçoit cet ébranlement non seulement comme possible mais comme imminent. C'est pourquoi il revendique une nouvelle poétique, de nouvelles œuvres qui seraient propres aux conditions du moment, prêtes à se fonder dans ce nouveau « terrain » qui les attend :

Ce terrain n'est pas celui de Corneille et de Racine; ce n'est pas celui de Shakspeare, c'est le nôtre; mais le système de Shakspeare peut seul fournir, ce me semble, les plans d'après lesquels le génie doit travailler. Seul ce système embrasse cette généralité d'intérêts, de sentimens, de conditions, qui forme aujourd'hui pour nous le spectacle des choses humaines⁴⁹.

Dans le chantier de recherches qu'est encore notre projet sur les « Politiques de l'anglomanie », ce texte de Guizot est plus qu'un exemple parmi d'autres. Qu'il ait eu relativement peu d'effet sur la pratique du théâtre tient peut-être à l'idéalisme des préceptes qu'il préconisait et à l'exceptionnalité du talent de Shakespeare, comme de l'érudition de Guizot qu'il mettait en évidence.

De leurs sources dans la fête populaire ou la célébration religieuse que Guizot donnait pour origines communes de l'art dramatique, les pratiques théâtrales en France et en Angleterre avaient suivi des parcours très divergents. Mais pour Guizot, ces trajectoires divergentes retraçaient en même temps un chemin analogue à celui des évolutions politiques des deux pays. Alors que l'Angleterre suivait, plus ou moins paisiblement une voie qui la rapprochait d'un gouvernement représentatif lequel limitait progressivement les pouvoirs du monarque. Dans le même temps, la France, au contraire, renforçait les pouvoirs arbitraires, les privilèges et les institutions qui tenaient le peuple à l'écart. Exclu du pouvoir politique, incapable de décider de sa propre destinée, le peuple, en France, se voyait aussi exclu du théâtre, d'un art dramatique qui devenait de plus en plus abstrait – gouverné qu'il était par une esthétique qui l'éloignait des réalités et des préoccupations de la vie quotidienne.

Avec l'effondrement de ce système politique et dans une Restauration dont la constitution mimait – en principe du moins – la structure de celle de la Grande-Bretagne, Guizot voyait la possibilité d'introduire, via Shakespeare, une autre conception du théâtre. Cette constitution nouvelle rendait possible l'instauration d'une nouvelle esthétique, d'un autre théâtre capable, cette fois-ci, d'attirer un public plus diversifié, plus vaste qui atteignait déjà – ou atteindrait bientôt – le droit de vote et de représentation.

Ainsi, pour Guizot, ce « spectacle des choses humaines » qu'offrait Shakespeare pouvait devenir comme une école de pensée, ou plutôt une école pour apprendre à se penser soi-même différemment dans les structures et les institutions de l'État. Avec Shakespeare, le théâtre pouvait reprendre sa place dans la vie de tous les jours et fournir

Shakespeare, «aux besoins des masses et à ceux des esprits les plus élevés» ». Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 48.

⁴⁹ François Guizot, *De Shakspeare...*, op. cit., p. 151.

au public des modèles, des exemples de comportement – à suivre ou à éviter – mais qui seraient maintenant fondés sur des libertés et des responsabilités politiques accrues.

Dès lors, retraduire et réintroduire Shakespeare, le situer dans l'histoire et l'expliquer n'était plus un exercice intellectuel visant quelque compensation alimentaire ni même quelque gloire encyclopédique. Le *Shakspeare* de Guizot se situait pleinement – parmi ses autres écrits politiques, parmi les innombrables pamphlets et brochures politiques qu'il publiait pendant ces mêmes années – car il visait les mêmes fins, les mêmes réformes.

« IL EST SHAKESPEARE ! » :
LE GÉNIE SHAKESPEARIEN DANS QUELQUES *VIES* FRANÇAISES

Christine Sukic

Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP EA 4299



Résumé : Cet article prend pour point de départ quelques biographies de Shakespeare, en particulier celles qui accompagnent les éditions et traductions du poète en France, depuis les traductions de La Place jusqu'au début du XX^e siècle. Les éléments biographiques sont-ils censés éclairer l'œuvre, comme le pensait La Place, ou au contraire, l'œuvre est-elle en contradiction avec la vie du poète, selon Amédée Pichot ? Les choix sont évidemment effectués selon les époques et selon les sensibilités des auteurs, et on peut se demander comment ces biographes ont pu contribuer à forger le « shakespearean », et comment ils éclairent encore notre compréhension de cette notion.

Mots-clés : William Shakespeare, biographie, traduction, autorialité, corps, François Guizot (1787-1874).

Abstract: This article deals with some French biographies of or biographical notes on Shakespeare that were published together with the editions and translations of the plays in France between the eighteenth and the twentieth centuries. Are biographies supposed to shed light on the works, as La Place thought, or are they, on the contrary, and as Pichot stated, in contradiction with the works? Biographies differ according to the periods and the translators' interests, but they clearly contributed to the making of the notion of what is "Shakespearean" and they help us understand what it might mean.

Keywords: William Shakespeare, biographies, translation, authoriality, body, François Guizot (1787-1874).

Cet article, qui s'inscrit dans un travail mené en collaboration avec des spécialistes de Shakespeare et d'études françaises, vise à se demander ce qui est « shakespearien », adjectif utilisé dans nombre de contextes, du trivial à l'érudit. Ainsi, dans le *Trésor de la langue française*, le mot est défini comme voulant dire « qui évoque l'univers du théâtre de Shakespeare » ; on parle d'une « ambiance shakespearienne ». Un des exemples donnés vient du *Journal* de Goncourt pour 1863 : « Il est ivre, ivre de vin et de sa fête [...], du bruit, de tout ce décor éblouissant de joie... il était, ainsi, fantastique idéal, shakespearien, de l'Hoffmann mêlé à du Balzac » (p. 1236). Il est à noter que l'autre exemple, tiré de la *Correspondance* de Flaubert, combine également deux auteurs : « il me semble que Michel-Ange est quelque chose d'inouï, comme serait un Homère shakespearien, un mélange d'antique et de moyen âge, je ne sais quoi » (1851, p. 313)¹. Chez Goncourt, le « shakespearien » est une espèce de fête permanente que caractérise le bruit, alors que pour Flaubert, il s'agit plutôt de quelque chose d'indéfinissable : « quelque chose d'inouï », « je ne sais quoi ». On note également que, plutôt qu'un adjectif qui dénoterait un style littéraire, ou bien une thématique particulière, celui-ci semble plutôt définir une personne, en particulier chez Goncourt.

La définition du « shakespearien » intéresse tous les « Shakespeariens » et les « Shakespeariennes » – le substantif définissant ici non un caractère, mais les membres d'une communauté de spécialistes. Pourquoi l'adjectif porte-t-il à la fois sur un aspect littéraire de l'œuvre (ce qui serait de l'ordre du fantasque, du passionné, de tout ce qui appartient aux sens plutôt qu'à la raison), et sur une personnalité, un comportement humain ? Le « shakespearien » est déjà assez peu enthousiasmant quand on est « Shakespearien » car le terme, les termes, supposent que cet auteur domine la littérature de la première modernité. Le terme « Shakespearien », en tant qu'il dénote une spécialité, donne une vision tronquée de cette période. On sera donc « Shakespearien », même si l'on travaille sur Webster ou Marlowe². Tout autant que l'œuvre, c'est la personne du poète qui a été mise en avant, y compris en Angleterre où, on le sait, le mythe du « barde d'Avon » est né au XVIII^e siècle. Aujourd'hui encore, des universitaires continuent d'utiliser le terme de « barde », alors qu'il désigne une tout autre réalité littéraire.

Tout « Shakespearien » doit procéder à un dépoussiérage préalable des notions, de la littérature critique, de la vision commune du « shakespearien ». Le « shakespearien », bien qu'il s'agisse d'un terme non académique, peut envahir à tout moment le discours universitaire. Il est donc permis de se demander ce qui est à l'origine de ce terme et pourquoi il porte à la fois sur l'œuvre et la personne, pourtant si peu connue.

Il y a donc un élément d'ironie à s'intéresser à des constructions biographiques consacrées à Shakespeare, auteur qui a fait l'objet, et fait toujours l'objet, d'une controverse au sujet de son identité et même de son existence. Que cette controverse soit encore tenace et fasse l'objet de vives polémiques, encore renforcées par l'arrivée d'Internet, prouve bien que Shakespeare lui-même est une œuvre, œuvre unique en ce que son sujet est considéré par certains comme n'ayant jamais existé, ou, au contraire, qu'il croule sous l'abondance d'un discours biographique. Il est d'ailleurs curieux de

¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/shakespearien>, consulté le 10/11/2015.

² On pourrait d'ailleurs en dire autant de l'adjectif « élisabéthain », choisi parce qu'il évoque un règne que les historiens du XIX^e siècle considéraient comme parfait (n'a-t-on pas parlé d'un « âge d'or » élisabéthain ?).

constater que la plupart des contemporains de Shakespeare ne sont pas plus connus que lui, et parfois même encore moins, mais que cette incertitude n'est pas pour autant source de délire biographique.

Écrire une *Vie* d'écrivain est un exercice particulier qui s'inscrit à la fois dans la tradition de la biographie antique, en particulier des *Vies* (de Plutarque ou de Diogène Laërce) ou bien des portraits dressés dans le cadre de l'éloquence judiciaire, dans celle de la littérature hagiographique à partir du Moyen Âge, ainsi que dans celle des biographies d'artistes ou d'écrivains plus tardives. Avant d'être un genre isolé, la biographie d'écrivain – comme celle du peintre – était soit une partie d'une galerie ou d'un ensemble de *Vies* d'hommes illustres, comme celles de Vasari ou de Paolo Giovio, ou bien une simple notice faisant partie d'un paratexte. C'est le cas des premières biographies de Shakespeare : ce sont des notices dans des éditions d'œuvres complètes. Nicholas Rowe lui-même, lorsqu'il publia sa célèbre biographie du poète en 1709 – célèbre car ce fut la première en Angleterre – en fit la préface des œuvres complètes de Shakespeare, la première depuis l'in-folio de 1623 et ses rééditions³. C'était déjà une pratique courante dans les biographies d'auteurs du temps de Shakespeare lui-même, notamment pour les poètes ayant une signification nationale, comme Chaucer pour l'Angleterre⁴.

Comme l'a bien montré Marie-Madeleine Fragonard, la *Vie* d'écrivain a ceci de particulier qu'elle est intimement liée à l'œuvre :

Comme si pour l'auteur la vie faisait l'occasion de l'œuvre, comme si pour le lecteur l'œuvre attestait, voire recréait, la vie, dans un système qu'on peut qualifier de miroir ou de cercle vicieux. L'œuvre tend à fournir un maximum d'informations prises à la lettre, et inversement la biographie sert d'élément interprétant du texte, par une auto-confirmation ; ce phénomène pallie certes le manque d'informations objectives [...]. Mais il résout plus : les difficultés méthodologiques et conceptuelles du narrateur, le désir et le plaisir du texte⁵.

De fait, les auteurs de ces notices se targuent souvent de trouver l'œuvre à travers la vie, une vie qui est déjà une construction littéraire. La biographie de Shakespeare est donc censée mener à l'œuvre, et sert souvent à définir ce qui serait « shakespearien » à partir d'éléments de la biographie.

Partant de l'idée que l'œuvre et la biographie se répondent dans ces formes spécifiques, et que l'auteur peut « faire œuvre », peut « être œuvre », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jean-Benoît Puech et Nathalie Dauvois-Lavialle⁶, on aimerait ici s'intéresser à des notices biographiques écrites par des traducteurs ou éditeurs français de

³ Voir à ce sujet l'édition moderne de la biographie de Nicholas Rowe, publiée à l'occasion du tricentenaire de son édition des œuvres complètes de Shakespeare : Nicholas Rowe, *Some Account of the Life &c. of Mr. William Shakespear*, Charles Nicoll (éd.), Londres, Pallas Athene, 2009.

⁴ Kevin Pask note par exemple que Thomas Spengler publie une vie de Chaucer (« His Portraiture and Progenie shewed. His life collected ») dans ses éditions des œuvres complètes de Chaucer en 1598 et 1602 (*The Emergence of the English Author. Scripting the Life of the Poet in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 12).

⁵ Danielle Boillet, Marie-Madeleine Fragonard et Hélène Tropé (éds.), *Écrire des vies. Espagne, France, Italie, XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, « Préface », p. 15.

⁶ Nathalie Dauvois-Lavialle et Jean-Benoît Puech (éds.), *L'Auteur comme œuvre*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000.

Shakespeare, et accompagnant des œuvres, œuvres complètes ou choix d'œuvres. Elles portent en général le titre de « Vie de Shakespeare ». Bien évidemment, il ne s'agira pas de tenter d'éclairer l'œuvre par la vie, ni d'utiliser la vie de l'auteur pour élaborer une critique littéraire fondée sur le biographique, mais de considérer ces notices en tant que formes biographiques comme « représentations » de Shakespeare. Comme le disent encore Puech et Dauvois-Lavialle, ces formes biographiques concourent à créer,

en aval et non plus en amont de l'œuvre, une figure autonome, sorte d'illustration, de vérification ou d'incarnation de cette œuvre (une telle relation, au moins de *ressemblance* entre l'œuvre et son auteur, relève peut-être d'une esthétique et d'une éthique romantiques). Cette figure s'amplifie parfois en un véritable mythe, l'auteur devenant alors un objet de culte ⁷.

La question du mythe est particulièrement pertinente pour ce qui concerne Shakespeare, dont on sait que le mythe du poète national a été « fabriqué » dans la première moitié du XVIII^e siècle pour aboutir à la frénésie bardolâtre de David Garrick et de ses disciples à l'occasion des célébrations du bicentenaire de la naissance de Shakespeare en 1764⁸. Mais le décalage temporel fait aussi que le XVIII^e et surtout le XIX^e siècles projettent sur la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècles la représentation d'un écrivain qui ne correspond pas à la réalité de « l'auteur » au cours de cette période. On pourrait même se demander si l'on peut vraiment parler d'auteur au sens où on l'entend aujourd'hui, puisque l'on place en général à cette période la « naissance » de l'écrivain moderne⁹. Les premières biographies de Shakespeare n'évoquent même pas la possibilité que Shakespeare ait pu écrire certaines pièces en collaboration, alors que cela constitue maintenant un pan non négligeable des études sur l'auctorialité shakespearienne¹⁰. On pourrait dire la même chose de la vision de la littérature véhiculée dans ces mêmes œuvres, et notamment du théâtre, puisque c'est ce genre qui domine, à la fois dans les éditions et les notices biographiques. Le statut du théâtre n'est pas le même au temps de Shakespeare et au XIX^e siècle, où c'est déjà un genre « noble », alors que pour les auteurs dramatiques anglais de la première modernité, le théâtre est d'abord un gagne-pain, et que toutes les pièces ne sont pas publiées par leurs auteurs, ou ne sont pas publiées du tout. On ne trouve pas encore de pièces de théâtre dans les bibliothèques universitaires¹¹, et les premiers poètes qui publient leur œuvre dramatique s'efforcent souvent de donner à leurs pièces un statut un peu plus littéraire en les appelant « poèmes ».

On s'intéressera à trois notices biographiques, la première étant celle d'Antoine de La Place, premier traducteur d'une partie des œuvres de Shakespeare, dont la première

⁷ Nathalie Dauvois-Lavialle et Jean-Benoît Puech, *op. cit.*, p. 10.

⁸ À ce sujet, voir Michael Dobson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

⁹ On peut se référer à l'ouvrage essentiel d'Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

¹⁰ Voir par exemple l'ouvrage de Brian Vickers, *Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

¹¹ Dans une lettre aujourd'hui célèbre datée de 1612, le fondateur de la Bibliothèque Bodléienne, Thomas Bodley, justifie son choix d'exclure les pièces de théâtre de son institution, les appelant « baggage books », des livres sans intérêt (voir par exemple Lukas Erne, *Shakespeare and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 194).

édition en 4 volumes (*Le théâtre anglois*) paraît à Londres en 1745-1746 avec 10 pièces, et la deuxième à la même période en 8 volumes avec 27 pièces et des traductions d'autres auteurs anglais¹². Le tome 1 contient, après la préface et un « Discours sur le théâtre anglois », une « Vie de Shakespeare »¹³. La deuxième est celle de François Guizot, dans sa reprise de la traduction de Pierre Le Tourneur (elle-même datée de 1776-1783)¹⁴. Enfin, afin d'aborder une autre période, on étudiera l'édition de Georges Duval publiée en 1908-1909¹⁵. Ce choix permet d'envisager trois visions de Shakespeare s'inscrivant dans des périodes bien distinctes : la première correspond aux premières traductions – en alexandrins – après la découverte de l'œuvre shakespearienne et dans le contexte des jugements émis par Voltaire, d'ailleurs cité par La Place. La deuxième biographie se situe, elle, dans le cadre d'une deuxième traduction ayant fait date, celle de Le Tourneur, première tentative de donner en français le théâtre complet et traduction en prose, donc libérée du carcan de l'alexandrin français¹⁶. Enfin, Duval arrive, lui, après la traduction de François-Victor Hugo (1859-1867), dont l'importance est telle qu'elle est encore lue à la fin du XX^e siècle – et peut-être par certains au début du XXI^e. C'est dire si les différentes périodes de l'histoire de la traduction shakespearienne se chevauchent et ont des frontières poreuses. Les traductions forment une œuvre palimpseste, ajoutant à chaque période une nouvelle impression se superposant aux effacements antérieurs, toujours plus nombreux et plus visibles, puisque, on le sait, chaque traduction renvoie à celles qui l'ont précédée.

Ce qui nous intéresse en particulier, en tant que spécialiste de la première modernité anglaise, c'est la manière dont les vies forment, comme les traductions, palimpseste. Nous nous demanderons si ces notices biographiques construisent également le « shakespearien » par ajouts et effacements successifs, avant le XX^e siècle, c'est-à-dire avant que le rapport au biographique devienne plus complexe¹⁷.

¹² Sur l'histoire des traductions et éditions, voir notamment Madeleine Horn-Monval, *Les Traductions françaises de Shakespeare*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1963.

¹³ Pierre-Antoine de La Place, *Le Théâtre anglois*, Londres, 1746-1749, t. 1. *Discours sur le théâtre anglois*, *Vie de Shakespeare*, *Othello ou le More de Venise*, *Henry VI, roi d'Angleterre*.

¹⁴ On utilisera ici celle de 1821. Voir *Œuvres complètes de Shakespeare*, traduites de l'anglais par Le Tourneur, nouvelle édition, revue et corrigée par François Guizot et A. P. [Amédée Pichot], Paris, Ladvocat, 1821, 13 vol., t. 1. *Vie de Shakspeare* ; *Vénus et Adonis*, suivi de *Lucrèce et Tarquin*. Notons que Georges Duval (1847-1919), journaliste, romancier, critique littéraire et dramatique, également vaudevilliste, librettiste d'opérettes et d'opéras-comiques, a aussi publié séparément une *Vie véridique de William Shakespeare* (Paris, Librairie Ollendorff, 1900), mais qui ne sera pas évoquée ici car elle n'est pas directement rattachée à une édition ou traduction des œuvres de Shakespeare.

¹⁵ William Shakespeare, *Œuvres dramatiques*, traduction entièrement conforme au texte anglais, par Georges Duval, Paris, E. Flammarion, 1908-1909, en 8 vol., t. 1. *Préfaces* ; *Vie de Shakespeare* ; *Son testament* ; *Baptêmes, mariages et enterrements des membres de la famille de Shakespeare*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette* ; *Le Roi Jean* ; *La Vie et la Mort du roi Richard II*.

¹⁶ La « Vie de Shakespeare » écrite par Le Tourneur et publiée dans son édition de 1776 est délibérément laissée de côté car elle a déjà été commentée de manière approfondie par Jacques Gury. Voir *Préface du Shakespeare traduit de l'anglois*, édition critique de Jacques Gury, Genève, Droz, 1990.

¹⁷ Alexandre Gefen parle d'une « ambivalence du XX^e siècle à l'égard du genre biographique [...] ». D'une part, la biographie est parfois préférée à des formes plus traditionnellement littéraires [...]. D'autre part, la biographie est haïe [...], surtout parce qu'elle incarne comme au siècle précédent le règne de la quantité et le triomphe d'une histoire méthodologiquement sûre d'elle-même sur les mythes littéraires et les héros originaux » (*Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2015, p. 155-156).

Le rapport entre « vie » et « œuvre » d'après les auteurs de ces notices, ainsi que la présence du livre et de l'acte d'écrire, seront d'abord envisagés. Suivront la question du corps de l'auteur comme « preuve » de cette forme biographique¹⁸ puis la vision de l'écrivain qui apparaît dans ces notices, c'est-à-dire à la construction sociale de l'« auteur ».

La Place dit se situer dans la lignée de Nicholas Rowe, dont la « Vie » de Shakespeare datait de 1709. Paraphrasant l'éditeur anglais, il affirme à propos des grands hommes que « les détails de leur vie privée peuvent souvent conduire à une plus parfaite intelligence de leurs Ouvrages » (p. cxx). Justifiant l'inclusion de cette « Vie de Shakespeare » dans son édition, il en fait l'étape ultime qui mène à l'œuvre, après la préface et le « Discours sur le théâtre anglois ». On a ainsi l'impression que La Place fait accomplir à son lecteur un acte de lecture qui part du discours critique, puis qui, avec la « Vie » permet une certaine intimité avec le poète, ce qui permettrait une meilleure compréhension de l'œuvre. De même, pour La Place (comme cela avait été le cas pour Rowe d'ailleurs) c'est grâce à l'œuvre même que le lecteur pourra acquérir une meilleure compréhension de l'homme : « Voilà à peu près tout ce que M. Rowe a pu recueillir, de ce qui touche personnellement Shakespeare, et à sa famille. Quant à l'ame [sic], dit-il, et à la façon de penser de cet Auteur, c'est dans ses écrits qu'on peut en prendre la plus juste idée » (p. cxxvii). Il y a donc un aller-retour évident entre vie et œuvre.

Néanmoins, La Place ne présente pas non plus sa notice biographique comme une vérité immuable puisqu'il s'efforce souvent de lui donner de la vraisemblance en rejetant ce qu'il considère comme des anecdotes brouillant la vérité sur son auteur. Ainsi, à propos de la fameuse anecdote du braconnage sur les terres de Sir Thomas Lucy (« l'espièglerie du vol des fauves [sic : il s'agit de bêtes sauvages au pelage fauve ; c'est un terme de vènerie] de Sir Thomas Lucy », p. cxxv), dont on sait qu'elle fut d'abord racontée par Rowe (mais qu'on en trouva plus tard mention dans un manuscrit plus ancien), ainsi que sur la suite parfois donnée à cette histoire fondatrice de la légende du « barde »¹⁹, La Place prend mille précautions, utilisant des expressions telles que « On n'a pas plus de certitude sur... », ou bien « C'est cette aventure de jeunesse, ou du moins la tradition vraie ou fausse qui en est restée », ou encore « indépendamment du peu de vraisemblance de cette fable ». On le voit, La Place ne prétend pas détenir une vérité biographique sur Shakespeare et n'hésite pas, au contraire, à donner de la vie de celui-ci une impression de flou.

Enfin, on peut noter aussi l'honnêteté de La Place à reconnaître sa dette envers Rowe. De façon affirmée, le nom de Rowe apparaît plusieurs fois dans le texte de la « Vie », comme si le traducteur français préférait s'abriter derrière la figure de son prédécesseur anglais : « M. Rowe nous apprend que », ou « Le sentiment de M. Rowe est que », ou encore « M. Rowe cite, à ce sujet ». Il va jusqu'à donner une citation de citation, imprimée en italique afin de lui donner l'apparence d'un document original. Il s'agit d'une citation de Hales à la première personne dans laquelle il compare Shakespeare à

¹⁸ Sur la question du corps comme « preuve » dans le récit de vie, voir Christine Sukic (éd.), *Corps héroïque, corps de chair dans les récits de vie de la première modernité*, Imaginaires n°16, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2013, notamment p. 16-18.

¹⁹ La Place la raconte ainsi : « s'il est vrai qu'il se soit associé avec une bande de jeunes libertins, pour dérober les bêtes fauves d'un Parc appartenant à Sir Thomas Lucy, & que ce soient les suites de cette aventure qui l'aient obligé d'abandonner son établissement... » (p. cxxiii).

Ben Jonson sur la question des sources anciennes, utilisée par Rowe et que La Place a traduite :

Il y avoit (dit-il) un jour, une grande dispute sur cette question, entre plusieurs admirateurs de ces deux Poètes. M. Hales, grand partisan de Shakespeare, après avoir écouté tout ce qui s'étoit dit de part & d'autre, termina ainsi le différend : *si Shakespeare n'a pas connu les anciens, il a du moins la gloire de ne les avoir pas volés*²⁰.

La dette de La Place envers Rowe est donc très souvent évidente dans le texte, et la « Vie » a l'apparence d'un assemblage d'anecdotes et de légendes déjà publiées en anglais et traduites pour la première fois en français. C'est pourquoi cette trace de Rowe prend toute son importance : La Place révèle le texte shakespearien mais aussi toute la légende qui l'entoure, lui et son auteur. L'effet de palimpseste est particulièrement évident ici.

Chez Guizot, la « vie » a autant d'importance, mais elle est introduite de manière toute différente. Alors que La Place justifiait immédiatement son inclusion dans l'édition des œuvres, Guizot commence cette « vie » par un long développement sur la question du « génie » avant de replacer Shakespeare dans le contexte d'une histoire de l'Angleterre. Puis la biographie est enfin annoncée comme une étape nécessaire afin de « remonter à la source des premières inspirations d'un génie original, pénétrer dans le secret des causes qui ont dirigé ses forces naissantes, les suivre pas à pas dans leurs progrès, assister enfin à toute la vie intérieure d'un homme... » (p. xviii-xix). L'impression donnée est celle d'une vision intime et d'un point de vue sur l'homme et sa « vie intérieure », d'autant plus que cette « Vie de Shakspeare » apparaît dès après la page de titre, et que le titre même de cette dernière occupe une page entière. Elle inaugure les œuvres complètes et y mène directement, puisqu'elle est suivie immédiatement de la traduction de *Vénus et Adonis*. Néanmoins, Guizot reconnaît aussi l'impossibilité qui lui est faite d'avoir accès à cette vie intérieure : « Malheureusement, parmi les hommes supérieurs, Shakspeare est un de ceux dont la vie, à peine observée par ses contemporains, est demeurée la plus obscure pour les générations suivantes » (p. xix). Il y a là l'aveu d'un mystère « shakespearien », d'une vie qui nous échappe et qui ne pourra donc être racontée que de manière impressionniste.

De fait, la plus grande part de la « Vie de Shakespeare » de Guizot consiste en des considérations sur l'œuvre plus que sur la vie, et en un discours qui tient lieu de manifeste dramatique (et politique) sur la question du génie, où Guizot rejette à la fois le théâtre romantique et le théâtre classique, et en appelle à un théâtre qui satisferait toutes les classes sociales et dont il charge aussi le gouvernement de créer les conditions nécessaires à sa création.

Ainsi, la « Vie de Shakspeare » n'est plus seulement une biographie, mais elle devient une vie du théâtre, voire un discours sur le théâtre. Cette fois, la vie ne se confond pas seulement avec l'œuvre ; elle se confond aussi avec l'idée que l'on se fait de la littérature et en particulier du théâtre. Shakespeare est shakespearien.

Quant à lui, Georges Duval écrit une « vie » qui est beaucoup plus courte, et dont le trait dominant est selon moi la création d'un effet de proximité et d'intimité avec l'auteur, par plusieurs moyens stylistiques. Tout d'abord, Duval tente de suggérer des effets de vraisemblance en utilisant le discours direct. Il fait parler la reine Élisabeth

²⁰ Pierre-Antoine de La Place, *op. cit.*, p. cxxxiv-cxxxv.

s'adressant directement au poète (« Je m'ennuie, ressuscitez Falstaff », p. x) ou bien des voix non identifiées à qui Duval donne voix et qui semblent former le dialogue intérieur de Shakespeare :

Enfin une voix irrésistible lui crie encore : « Reviens à tes champs, à tes blés, à tes montagnes, à tes rives bordées de pivouines et de lis semés par Avril, afin que les Nymphes puissent se parer de chastes couronnes ; reviens à tes vignes enlacées aux échelas, à tes bosquets de genêts dont l'ombre est aimée du bachelier sans maîtresse » !²¹

Là où Guizot recherchait la « vie intérieure », Duval va plus loin en cherchant à fabriquer une « voix intérieure », qui s'exprime aussi dans le texte de la *Vie* par une forme de lyrisme, retranscrit par des phrases exclamatives (« l'amour est fait pour cela ! » ; « Qu'importe les mystères ! », p. x). Cette oralité caractéristique se retrouve tout au long de la *Vie*, y compris dans des citations en anglais – qu'elles soient ou non de Shakespeare – apparaissant dans le texte en italique (« *Gallop apace, bright Phoebus !* », p. x). La vie et l'œuvre, dans cette *Vie*, sont sans cesse en miroir, ou plutôt en dialogue, comme lorsque Duval inclut des traductions de l'œuvre qui se confondent alors avec la vie. Par exemple, à propos de l'écriture et de la publication des poèmes (poèmes narratifs et sonnets), Duval fait entrer l'œuvre dans la vie et fait de l'œuvre une vie :

Il a rencontré une femme qui lui a laissé de l'espoir et il s'est écrié : « Si l'ombre de l'amour nous procure tant de joie, que de félicités ne faut-il pas attendre de l'amour lui-même ? » L'amour le trompe – l'amour est fait pour cela ! – et Shakespeare s'en console en accumulant œuvre sur œuvre, succès sur succès.²²

Ainsi, aussi bien chez La Place, Guizot ou Duval, la vie de Shakespeare fait partie intégrante de l'œuvre, et l'œuvre peut se trouver dans la vie, même si, pour arriver à justifier ce qui n'est après tout qu'un lieu commun, ces auteurs n'hésitent pas à inventer cette vie. La notion « d'œuvre », quant à elle, pose problème, puisqu'elle constitue un décalage chronologique entre un poète et dramaturge ne s'étant point soucié de publier son théâtre, et des éditeurs/traducteurs français pour qui « l'œuvre » ne fait pas de doute. Cela n'est pas étonnant puisque le principe de ces notices biographiques c'est d'apparaître comme un seuil à des traductions : la notice biographique s'inscrit dans des « œuvres complètes » – ou partielles – qui la justifient et lui donnent légitimité. D'ailleurs les éditeurs et/ou traducteurs deviennent auteurs à leur tour. Rowe, enterré à Westminster Abbey en 1718, fait lui aussi l'objet de plusieurs biographies lorsque sont publiées ses œuvres complètes en 1764 : « *The Life of Nicholas Rowe* », « *Memoirs of the Life and Writings* » par George Sewell et « *A Character of Mr. Rowe* » par James Wellwood²³. D'autres suivront. La Place fit lui-même l'objet d'une étude dans les années 1920²⁴, et l'on pourrait imaginer, à l'occasion de la « découverte » à l'automne 2014 de l'in-folio de 1623 à Saint-Omer, qu'il pourrait devenir à son tour l'objet de nouvelles

²¹ Pierre-Antoine de La Place, *op. cit.*, p. xi.

²² *Ibid.*

²³ *The Works of Nicholas Rowe, Esq.*, 2 vol., Dublin, 1764.

²⁴ Lillian Cobb, *Pierre-Antoine de La Place : sa vie et son œuvre (1707-1793)*, Paris, E. de Boccard, 1928.

études, non plus seulement en tant que traducteur, mais aussi parce qu'il avait été élève au collège anglais des Jésuites de cette ville. La biographie d'écrivain peut également s'inscrire, à des fins de légitimation, dans la tradition ancienne du biographe-écrivain, comme Boccace écrivant la biographie de Dante ou, pour citer un contemporain anglais de Shakespeare, Fulke Greville écrivant celle de Sidney. On peut imaginer que ce processus peut aller jusqu'à l'idée que le biographe, en écrivant la vie d'un autre, écrit en fait sa propre biographie. Frédéric Regard parle d'un « dialogue » et note que « c'est dans la redescription de l'autre que le biographe reçoit une illumination sur la qualité de sa propre vie »²⁵.

Ce qui est « shakespearien », pour La Place, c'est l'œuvre. S'inspirant en cela de Rowe, il met l'accent sur les écrits (là où, selon lui, l'on pourra trouver « l'âme ») et sur l'objet-livre. On trouve donc l'œuvre dans les notices biographiques en tant qu'objet matériel, même si dans le cas de Shakespeare cet objet est des plus insaisissables. La Place utilise les expressions « ses ouvrages » ou « ses écrits ». Reprenant la critique de Ben Jonson qui apparaît dans *Timber* (ouvrage d'anecdotes et de diverses œuvres courtes publié après la mort de l'auteur), il rapporte la légende qui veut « qu'il n'avoit jamais effacé une ligne de ses ouvrages » (p. cxxxi), mettant donc en valeur l'acte d'écriture du poète et la fluidité du style. Enfin, il reprend la fin de la biographie de Rowe qui se présente comme un lien entre « l'œuvre » shakespearienne et l'édition des pièces : ses écrits sont parvenus jusqu'à nous dans un état « déplorable » (p. cxl), dit-il, justifiant ainsi la nécessité de les publier. La Place rappelle aussi que « jamais cet Auteur n'a fait imprimer ses ouvrages » (p. cxl-cxli). Il condamne sans appel l'in-folio de 1623, édition « plus mauvaise encore que celles qui avoient été faites furtivement de quelques Pièces du même Auteur, de son vivant, et à son insçu » (p. cxli). L'entreprise des éditeurs modernes s'inscrivant dans la tradition de Rowe équivaut donc à une reconstitution, une reconstruction, voire un remembrement, non seulement de l'œuvre, mais aussi de l'auteur lui-même, comme s'il se confondait avec son œuvre :

Celles de quelques unes de ses Pièces, qui avoient été faites précédemment par des Imprimeurs aussi avides qu'ingnorans, ne mériteroient aucune considération si l'on ny trouvoit pas quantité de beaux traits, qui ont été suprimés dans l'*In-folio* de 1623, & qui prouvent combien cet Auteur a été mutilé (p. cxlii).

Le corps de l'auteur semble être là, dans la publication de l'œuvre. Il prend corps lorsque son théâtre devient texte écrit. L'œuvre est bien présente, mais La Place n'hésite pas à reprendre le triste constat de Rowe, et semble, à la toute fin de la notice, aller au-devant d'éventuelles critiques de ses lecteurs qui pourraient être mécontents de l'édition qu'ils ont entre leurs mains. Cette fois, c'est Alexander Pope qu'il invoque :

²⁵ Frédéric Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles) : configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1999, p. 26-27. À propos de la biographie de John Donne par Izaak Walton, Line Cottagnies parle par exemple de « mimétisme » entre le biographe et le sujet (« La mise en scène du corps du sujet biographique dans la *Life of Donne* de Izaak Walton : portrait du prédicateur en vanité », dans *Corps héroïque, corps de chair dans les récits de vie de la première modernité*, op. cit., p. 154).

Si l'on faisoit (ajoute-t'il) l'énumération des fautes grossieres que ces anciennes éditions renferment, j'ose dire que si les ouvrages d'Aristote, & de Ciceron, avoient eu le même sort, nous les regarderions peut-être comme plus vuides de sens, & plus ridicules encore que ceux de Shakespeare.²⁶

Chez Guizot, l'acte d'écriture est comme dilué par le long essai littéraire dans lequel il s'efforce, notamment, de justifier l'œuvre de Shakespeare contre les règles de la tragédie française du XVII^e siècle ou en la comparant avec les comédies de Molière. Il reprend parfois quelques affirmations que l'on peut lire ailleurs, comme le passage obligé déjà évoqué ici sur le fait que Shakespeare n'aurait jamais raturé une seule ligne de ses écrits, mais il fait porter l'accent surtout sur les représentations des pièces, et situe l'œuvre dans une tradition de l'oralité poétique plutôt que de l'écrit :

Nulle part sur le continent le goût de la poésie n'a été aussi constant, aussi populaire que dans la Grande-Bretagne. L'Allemagne a eu ses minnesinger, la France ses trouvères et ses troubadours. Mais ces gracieuses apparitions de la poésie naissante montèrent rapidement vers les régions supérieures de l'ordre social, et tardèrent peu à s'évanouir. Les ménestrels anglais ont traversé toute l'histoire de leur pays dans une condition plus ou moins brillante, mais toujours reconnue par la société, constatée par ses actes, déterminée par ses réglemens²⁷.

Lorsque Guizot parle de poésie, c'est de poésie orale qu'il s'agit, de poésie en action. Il ne place pas le théâtre shakespearien dans une histoire du livre, mais dans une histoire de l'oralité. De plus, Guizot se situe dans l'optique d'une construction sociale de l'œuvre et de son auteur contre un modèle français qu'il considère comme le reflet d'une appropriation de la littérature par les classes dominantes. Shakespeare n'est donc pas vraiment vu comme poète écrivant, mais plutôt dans son rapport avec le public et dans le cadre de l'oralité de son théâtre et de sa poésie. Guizot dresse un tableau de l'histoire des lettres anglaises, où les « ménestrels de la vieille Angleterre » sont les héritiers des « bardes bretons et des scaldes scandinaves » ainsi que les précurseurs d'une « poésie populaire » qui se dirait dans une campagne anglaise, lieu d'une fête perpétuelle et égalitaire (p. xxxiii). L'idée de nature semble dominer pour lui : le théâtre de Shakespeare est un théâtre naturel, qui s'inscrit dans le mouvement des saisons et de l'histoire. Certes, il lui accorde d'être un « excellent écrivain » et évoque sa poésie mais, comme il le dit, « Au théâtre seul appartient la véritable histoire de Shakspeare » (p. lx). L'œuvre et le monde se confondent, et Shakespeare semble écrire comme il vit, dans une sorte de nature organique où l'écriture se fait comme un jeu et non comme un travail :

Ce poète, dont l'esprit et la main marchaient, dit-on, avec une égale rapidité, se livrait sans doute avec délice à ces jeux vagabonds où se déployaient sans travail ses vives et riches facultés. Il pouvait tout mettre dans ses comédies, et il y a tout mis en effet²⁸.

²⁶ Pierre-Antoine de La Place, *op. cit.*, p. cxliii.

²⁷ *Ibid.*, p. xxxii-xxxiii.

²⁸ *Ibid.*, p. lxxv.

On le voit donc, avec Guizot, on passe d'un Shakespeare écrivain tel que l'envisageait La Place à un Shakespeare homme de théâtre, même si, précisons-le, ce n'est pas la carrière d'acteur de Shakespeare qui intéresse Guizot. Dans cette profession, Shakespeare, dit-il « ne se distingua point » (p. liv). Il le perçoit plutôt comme l'auteur organique d'une œuvre dramatique en mouvement et s'inscrivant dans une histoire anglaise de la démocratie.

Duval, quant à lui, fait en quelque sorte la synthèse de ces deux visions. Shakespeare « produit » (p. xi) et « écrit ses *Sonnets*, *Vénus et Adonis*, le *Viol de Lucrèce* » (p. x) ; il « écrit *La Tempête* » de même qu'il « écrit son testament » (p. xi). Il ne fait donc pas de doute, pour Duval, que Shakespeare est l'écrivain d'une œuvre. Preuve en est donnée par une injonction : « Relisez la tirade de Prospero à la fin de cette *Tempête* » ; Duval place ainsi le livre au cœur de cette « vie », livre qui semble être non seulement écrit par Shakespeare, mais aussi donné au lecteur par l'intermédiaire de Duval, comme on le voit dans l'utilisation du déictique « cette *Tempête* », insistant sur le fait que c'est de ce livre-ci qu'il s'agit, celui que le lecteur tient dans ses mains. C'est par ce style direct, et ces adresses au lecteur que Duval crée cette impression d'immédiateté qu'il voit dans le théâtre, par un processus qui lie l'écrivain et l'auteur dramaturge. La pièce de théâtre fait l'écrivain : « Il va au théâtre. Il débute. Il écrit. Il donne sa première pièce. Il triomphe. Il est Shakespeare ! » (p. x). Dans la simplicité de cette phrase, « Il est Shakespeare ! », l'on voit se dessiner ce qui est « shakespeareien », une forme d'immédiateté, de matière organique relevant plus des émotions que d'une approche intellectuelle — c'est-à-dire le génie — ce que l'emploi du point d'exclamation — qui mériterait une étude à lui tout seul — vient renforcer : le génie shakespeareien s'exclame et s'écrit.

Alors que Duval, au début de sa notice, déplore — comme la plupart des autres biographes, d'ailleurs — le peu d'éléments biographiques en sa possession (« les documents font défaut », p. ix), il arrive à donner un sens à ce « Il est Shakespeare ! », créant « du shakespeareien » à partir de bribes de vie glanées çà ou là. Alors que la forme biographique recherche d'ordinaire des « preuves », et constitue ce que Daniel Maladénat nomme un « appel au concret »²⁹, les notices biographiques shakespeareiennes semblent accomplir un mouvement contraire : elles partent souvent du constat d'une absence de concret, de documents, de preuve, mais n'hésitent pas à « fabriquer » un auteur à partir de ce flou, et à mettre en valeur cet auteur imaginaire par un lyrisme évident chez Duval dans l'usage des exclamatives.

De fait, dans les « vies », le corps du sujet est d'ordinaire mis en avant comme « preuve » et donc élément essentiel de la vraisemblance invoquée par les biographes. Dans les notices biographiques consacrées à Shakespeare, le corps de l'auteur est singulièrement absent : pas de description des traits, pas d'indication de la taille ni de l'allure générale. Le sujet n'est pas là : Duval le décrit comme étant « d'un tempérament fougueux », parfois triste, parfois découragé, mais, comme Guizot, ne dit rien de son apparence physique. La Place ne s'en préoccupe pas plus, bien qu'il remarque « combien cet Auteur a été mutilé » (p. cxlii), comme si le corps de « l'Auteur » se confondait avec l'œuvre. Il affirme d'ailleurs, dans son *Discours sur le théâtre* : « C'est le portrait de Shakespeare, que je viens de faire ; ou plutôt, c'est le portrait de ses Ouvrages » (p. vi), comme s'il était conscient de cette absence.

²⁹ Daniel Maladénat, *La Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Pourtant, dans plusieurs éditions et traductions des pièces, des portraits de Shakespeare apparaissent avant la page de titre, comme dans l'édition de La Place, avec une gravure s'inspirant du portrait dit « Chandos », aujourd'hui à la National Portrait Gallery. Mais ces portraits sont la seule manifestation de cette présence corporelle, bien qu'on puisse considérer que les références à Shakespeare l'acteur rendent compte de cette présence, tout en étant assez succinctes : « À l'égard des talents du Comédien, il ne paroît pas qu'ils aient été aussi extraordinaires dans Shakespeare que ceux de l'Auteur », affirme La Place (p. cxxix), les deux autres en disant à peu près la même chose. La présence du corps est allusive. Il est parfois souffrant, fait d'émotions (« une immense tristesse s'empare de lui, suivi d'un grand découragement », pour Duval, p. x) ou peut tout à coup devenir presque héroïque par proximité avec un personnage célèbre (« Il est devenu le compagnon du Comte d'Essex », Duval, p. x).

Du fait de cette quasi-absence corporelle, la « preuve » shakespearienne se fait par d'autres biais, comme la construction sociale, déjà présente dans les biographies anglaises. Pour La Place, le père de Shakespeare était « un gros Marchand de laine » qui était aussi « Baillif de Stratford dans le Comté de Warwick, où il jouissoit de quelques Fiefs qui avoient jadis été donné à son Trisayeul par le roi Henry VII pour récompense de ses fidèles services » (p. cxxi). La Place assure aussi que « La Reine Elizabeth même lui avoit donné plus d'une marque de sa protection » (p. cxxxii). L'appartenance à une classe sociale élevée est de rigueur, de même que la proximité, voire une certaine intimité avec la reine Élisabeth. Guizot lui-même répète presque mot pour mot les affirmations de La Place, utilisant plutôt le mot « bourgeoisie », classe qui, dit-il, « a eu de bonne heure tant d'importance en Angleterre » (p. xx). Quant à Anne Hathaway, pour La Place elle est « la fille d'un riche Paysan » (p. cxxiii), alors que Guizot suggère que Shakespeare s'était marié « un peu au-dessous de lui pour la condition » (p. xxvi). Avec La Place, Shakespeare naît bourgeois et le reste, se retirant du théâtre à Stratford, « jouissant de sa fortune » (p. ccvii). Guizot en fait un bourgeois qui connaît ensuite « la misère » (p. xxxi), puis il croit déceler dans l'œuvre une sorte de désinvolture du poète à l'égard de sa carrière, le décrivant comme « peu tourmenté du besoin des succès » (p. xcvi), et ne se souciant guère de la postérité. Il l'imagine alors que Shakespeare est « peu satisfait » de son existence, peut-être en raison de son état de comédien, métier peu reluisant à l'époque selon Guizot. Shakespeare est alors placé dans une forme de décalage social, « se rapprochant des classes élevées » mais « chargé, par sa situation [de comédien] de douloureuses entraves » (p. civ). Cependant, à force de succès, sa vie devient « honorable et douce » (p. cvii), mais il choisit tout de même de se retirer à Stratford « dans sa maison de Stratford et au milieu de ses champs » (p. cviii). Revenant donc dans son petit village, il donne, à la fin de sa vie, l'image d'un gros fermier aux mœurs adoucies : « Une aisance suffisante, l'estime et l'amitié de ses voisins, tout semblait lui promettre ce qui couronne si bien une vie brillante, une vieillesse tranquille et honorée » (p. cix). Il ne lui reste plus qu'à mourir, somme toute. Quant au Shakespeare de Duval, il incarne la réussite sociale la plus éclatante : « Shakespeare s'est créé de brillantes relations. Il est devenu le compagnon du Comte d'Essex, l'ami du comte de Southampton, l'auteur favori de la reine Élisabeth » (p. x). Un peu plus loin, c'est encore et toujours la cour qui donne toute sa valeur à sa réussite sociale : « Élisabeth le fait mander ». Lorsque Jacques I^{er} succède à la reine, le processus ne s'arrête pas : « Shakespeare est appelé à la Cour » (p. xi). La « vie » a souvent les accents d'une chronique mondaine chez Duval, mais là, point

d'embourgeoisement. Shakespeare quitte Londres après une représentation de *La Tempête*, en raison d'une « subite opposition à son génie » et « quelques scandales concernant sa famille », sans que Duval puisse être plus précis. Il écrit à Stratford « la Douzième nuit », son « chant du cygne » puis il meurt, « après avoir embrassé toute l'Humanité qu'il avait dite ! » (p. xi). Sa vie se termine ainsi par un point d'exclamation.

Dans cette courte étude, qui devrait être étendue, pour plus de rigueur scientifique, aux notices biographiques anglaises, et à bien d'autres notices françaises, on voit tout de même, au-delà des différences dues aux époques de publication, des traits généraux se dessiner. Bien évidemment, chaque biographe doit être resitué dans son époque, et il faut notamment prendre en compte le statut de l'écrivain tel qu'il est envisagé à partir du XIX^e siècle et de ce que Paul Bénichou a appelé le « sacre de l'écrivain »³⁰, c'est-à-dire une émancipation du statut de l'auteur par rapport au religieux, mouvement qui s'était amorcé aux XVII^e et XVIII^e siècles. Tout en gardant à l'esprit ces différences historiques, nous mettons ici délibérément l'accent sur ce qui constitue le fondement palimpsestique du « shakespearien ». Ne parlons pas ici non plus de ce que l'on pourrait appeler, après Carlo Ginzburg, non des « *topoi* historiographiques » mais des « *topoi* biographiques »³¹ que l'on retrouve de biographie en biographie (Shakespeare dans le rôle du fantôme du père d'Hamlet, Shakespeare braconnant sur les terres de Sir Thomas Lucy, Shakespeare ne connaissant que peu de latin, Shakespeare ne raturant jamais ses œuvres et écrivant d'un seul trait, etc.). Ce que l'on y trouve également, c'est l'affirmation du flou, de la bribe, d'une vie faite de fragments glanés chez Rowe ou Malone, ou ailleurs, et qui aboutissent pourtant à « l'Auteur ». Cet effet de fragmentation pourrait d'ailleurs être dû aux nombreux emprunts à Rowe qui, ainsi que l'a noté David Bevington, est le premier véritable biographe de Shakespeare et celui qui a rassemblé toutes les anecdotes, tous les fragments biographiques éparpillés dans l'imaginaire ou la littérature anglaise depuis la mort du poète en 1616 pour en faire la première biographie de Shakespeare³².

Les « vies » semblent suivre ce mouvement totalisant, de l'absence d'éléments concrets vers la construction d'un écrivain dont l'acte d'écriture est pourtant rarement rapporté. Il semble porté par une sorte de mouvement naturel, et offrir dans l'immédiateté une œuvre à son public (plus qu'à ses lecteurs). C'est le théâtre, plus que le texte, qui « fait shakespearien » dans ces notices biographiques. Ce flou qui fait sens est assez emblématique de la vision française de l'œuvre shakespearienne. Le « Il est Shakespeare ! » de Duval fait écho au contenu prétendument « shakespearien » de l'œuvre. Les biographes semblent avoir trouvé dans le flou des récits de vie l'idée que ce qui est « shakespearien », c'est ce qui ne peut s'expliquer, ce qui est du domaine de la passion et de l'irrationnel, annonçant – pour La Place – ou confirmant – pour les deux autres – l'idée du génie créateur shakespearien culminant avec le *William Shakespeare* de Victor Hugo. Cette vision est essentiellement issue de l'appropriation de Shakespeare par les Romantiques français, mais on le voit, les germes du « génie shakespearien » sont déjà chez La Place, et s'inscrivent dans une histoire de la vie de Shakespeare qui débute par un

³⁰ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

³¹ Carlo Ginzburg, « Tactiques et pratiques de l'historien. Le problème du témoignage : preuve, vérité, histoire », traduction d'Élise Montel, *Tracés*, n°7, hiver 2004-2005, p. 91-109, ici p. 93.

³² David Bevington, *Shakespeare and Biography*, Oxford, Oxford University Press, Collection Oxford Shakespeare Topics, p. 10 et 26-29.

réseau d'anecdotes avant de prendre forme dans l'édition de Nicholas Rowe. Le « génie shakespearien » naît, en France aussi bien qu'en Angleterre, au XVIII^e siècle, et ne cesse de nourrir la vision de ce poète et de son œuvre.

« POINT DE SHAKESPEARE, RIEN ; UN OUVRAGE MANQUÉ » :
I CAPULETI E I MONTECCHI DE BELLINI
ET LE « SHAKESPEARE » DE BERLIOZ

Ladan Niayesh

Université Paris Diderot - Paris 7



Résumé : « Point de Shakespeare, rien ; un ouvrage manqué » : c'est par ces mots qu'Hector Berlioz exprimait sa déception après avoir assisté à une représentation de *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini à Florence en 1831. Examinant quelques-uns des reproches adressés par Berlioz à une œuvre qui ne fut pas inspirée par Shakespeare, mais par les *novelle* italiennes qui lui avaient servi de source, et qui utilisait un support générique, l'opéra, qui n'existait même pas à l'époque de Shakespeare, cet article tente de retrouver quelques-unes des caractéristiques considérées « shakespeariennes » par les romantiques français du début des années 1830.

Mots-clés : Hector Berlioz, Vincenzo Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, *Roméo et Juliette*, Shakespearien, Romantiques français.

Abstract: “Point de Shakespeare, rien; un ouvrage manqué” (“No Shakespeare, nothing; a failure of a work”) were the words used by the French composer Hector Berlioz to express his disappointment after a performance of Bellini’s *I Capuleti e i Montecchi* in Florence in 1831. Examining some of the charges he brought up against a work inspired, not by Shakespeare, but by the Italian *novelle* which were his sources, and using a medium, the opera, which did not even exist in Shakespeare’s time, I will try and recover some of the characteristics considered ‘Shakespearean’ by the French romantic standards of the early 1830s.

Keywords: Hector Berlioz, Vincenzo Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, *Romeo and Juliet*, Shakespearean, French Romantics.

« Point de Shakespeare, rien ; un ouvrage manqué » : c'est par ces mots que le compositeur Hector Berlioz exprimait sa déception après avoir assisté à Florence à une représentation de *I Capuleti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini, tragédie lyrique créée à Venise en 1830, avant que l'opéra ne soit donné à Paris au Théâtre-Italien (salle Favart) en février 1833¹. La réaction de Berlioz donne la mesure d'un malentendu tenace et encore fréquent de nos jours : on vient à Bellini par ce titre qui évoque l'adaptation la plus célèbre de la légende des amants de Vérone, alors que le livret de Felice Romani se passe de Shakespeare pour puiser ses ingrédients directement dans les *novelle* italiennes qui avaient également servi de source au dramaturge élisabéthain. Mais qu'est-ce que Berlioz trouve non shakespearien chez Bellini, et qui établit de surcroît pour lui une équivalence entre « non shakespearien » et « manqué » ? Derrière le vocable « shakespearien » et le mythe littéraire de « Shakespeare », Berlioz place en fait non seulement un idéal théâtral romantique fort éloigné de celui des Élisabéthains, mais aussi un modèle issu de son temps et de son propre parcours pour un support générique, l'opéra, qui n'existait même pas à l'époque de Shakespeare. Cet article tentera de cerner cet idéal pseudo-shakespearien en creux, en examinant quelques-unes des caractéristiques de l'opéra de Bellini critiquées par Berlioz.

Cependant, avant d'en arriver à Berlioz, une mise au point s'impose sur ce statut de mythe littéraire dont jouissent Shakespeare et son *Roméo et Juliette*, un statut qui depuis longtemps déjà rend difficile la perspective de les éviter complètement pour arriver directement à quelque autre œuvre traitant des amants de Vérone, fût-elle antérieure à la pièce de Shakespeare. L'exemple du titre en forme de clin d'œil choisi par Laetitia Sansonetti pour sa traduction récente de la version de William Painter (1566), *Roméo et Juliette avant Shakespeare*, est tout à fait éloquent à ce sujet. Son volume est en outre présenté par l'éditeur avec un bandeau en forme de teaser qui annonce en grandes lettres sur un fond rouge « copié par Shakespeare », raccrochant malgré tout cette version à Shakespeare, qui reste le modèle pour nous, même quand il arrive en aval².

Mais qu'est-ce qu'un mythe littéraire au sens où je l'entends pour cette étude ? Le mythe littéraire n'est certes pas, à l'instar d'un mythe ethno-religieux, un récit fondateur pour une société humaine et tenu pour sacré par ses membres. Néanmoins, le mythe littéraire, comme son cousin ethno-religieux, est un patrimoine culturel devenu collectif et anonyme, même si ses points de départ ont pu être une circonstance ou une création individuelles. On m'objectera que Shakespeare n'est pas un anonyme, et qu'en dehors d'un certain nombre d'« Oxfordiens », de « Marloviens » ou de « Baconiens » acharnés, peu de gens réfutent l'idée qu'il ait pu être l'auteur unique ou partiel de la majorité des œuvres que l'in-folio de 1623 lui reconnaît. Certes, on dispose de suffisamment de documents authentiques (registres de paroisse, testament, actes de propriété, signatures officielles, etc.) pour prouver que l'homme de Stratford a bel et bien existé. Mais c'est dans le passage de cette existence historique au statut de poète national anglais et de génie de la dramaturgie, soutenu par les monuments imprimés que sont l'in-folio de 1623 et le

¹ Hector Berlioz, *Mémoires*, Pierre Citron (éd.), Paris, Harmoniques Flammarion, 1991, p. 190.

² Laetitia Sansonetti (trad. et éd.), *Roméo et Juliette avant Shakespeare*, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2014. Il s'agit d'un extrait de *The Palace of Pleasure* de William Painter. La pièce de Shakespeare a été composée près de trente ans plus tard (c. 1594).

portrait gravé par Martin Droeshout qui l'orne, qu'on assiste à la transformation de l'homme Shakespeare en mythe Shakespeare. Le portrait, devenu le visage le plus communément associé à Shakespeare et de ce fait le plus souvent reproduit, revisité ou parodié (comme dans l'affiche et le matériau publicitaire du congrès d'anniversaire *Shakespeare 450* à Paris en avril 2014), a pourtant été réalisé plusieurs années après la mort de Shakespeare par un artiste qui ne l'avait pas connu et qui utilisait, semble-t-il, une copie d'un portrait lui-même non identifié avec certitude à ce jour. Le décalage entre la gravure de Droeshout et l'effigie qui orne la tombe de Shakespeare à Stratford-upon-Avon (elle-même réalisée quelques années après la mort de l'artiste et plusieurs fois restaurée et transformée depuis) en dit long sur la mise en place d'un consensus collectif détaché d'une « réalité » historique impossible à reconstituer et dont le mythe de Shakespeare s'est fort bien passé au fil des siècles.

De la même manière, l'illusion d'authenticité et d'exhaustivité du matériau rassemblé dans l'in-folio de 1623, présenté par ses éditeurs et par l'éloge liminaire de Ben Jonson comme l'effort entrepris par les proches collaborateurs du poète pour sauver son œuvre de l'oubli et de la corruption, ne résiste pas à l'épreuve des faits. Ainsi *Pericles* ou *The Two Noble Kinsmen*, pour ne citer que ces deux exemples, sont-ils absents du volume, alors que *Macbeth* comporte de larges additions par Middleton, que *King Lear* présente un texte bien différent de celui de l'in-quarto de 1608, etc. Des générations d'éditeurs shakespeariens réactivent régulièrement le mythe de l'œuvre retrouvée, tantôt par l'ajout de nouveaux textes au « canon », tantôt en tentant de se rapprocher d'un état d'origine des pièces, impossible à atteindre dans l'absolu. Cet état hypothétique correspond de toute façon *toujours déjà* partiellement au fruit d'un travail collectif, puisque le dramaturge écrivait en fonction d'une troupe et en collaboration avec elle, et qu'on (le poète et/ou la compagnie) révisait le matériau pour des reprises ultérieures au fil des adaptations à d'autres scènes, d'autres occasions ou d'autres acteurs. Faire du neuf avec l'ancien a également été la préoccupation de tous ces relais que les adaptateurs/« expurgateurs » des pièces de Shakespeare ont été pour les publics des XVII^e, XVIII^e et parfois XIX^e siècles, à l'exemple de Nahum Tate qui en 1681 dotait *King Lear* d'une fin heureuse. Là encore, on le voit, le mythe littéraire de l'œuvre de Shakespeare se passe d'une création unique et personnelle alors même qu'il se cristallise autour d'un nom et d'une œuvre dont la bardolâtrie croissante n'empêche pas la modification continue et l'adaptation aux époques traversées.

Le statut de mythe littéraire est encore plus net dans le cas de Roméo et Juliette, dont l'existence historique elle-même n'est pas fondée. N'en déplaise aux gardiens du tombeau et du balcon de Juliette à Vérone et aux hordes de touristes qui visitent ces lieux chaque année, les Cappelletti étaient une famille guelfe de Crémone dont le parcours n'a pas pu croiser directement celui des gibelins Montecchi de Vérone, même si les deux familles ont pris part aux conflits qui ont opposé les partisans du Pape et ceux de l'Empereur dans l'Italie du XIII^e siècle. Faire des deux familles des habitants d'une même ville est un contresens historique, peut-être parti d'un vers du *Purgatoire* de Dante qui juxtapose simplement les deux noms sans aller plus loin dans l'association : « Viens voir les Montecchi et les Cappelletti ; / les Monaldi et les Filippeschi, toi qui ignores tes responsabilités ! » (chant VI, vers 106-107)³. Quant aux amants malheureux

³ Lire la *Divine Comédie* de Dante, vol. 2, *Le Purgatoire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 47.

prétendument issus de ces deux lignées, leur histoire n'est qu'une des multiples itérations littéraires de la trame du *Liebestod* qu'on trouve aussi bien avec Tristan et Iseut qu'avec Pyrame et Thisbé. Ces derniers, forts d'un héritage ovidien et chaucérien, étaient le modèle le plus connu à l'époque de Shakespeare, qui revisite leur tragédie en la parodiant dans *Le Songe d'une nuit d'été*, une pièce composée probablement au même moment que *Roméo et Juliette*. Anonyme et collectif, le mythe littéraire de Roméo et Juliette arrive à Shakespeare par le relais de multiples nouvelles italiennes de la fin du Moyen Âge (dont certaines seront plus tard les sources d'*I Capuleti e i Montecchi* de Romani et Bellini) et leurs traductions françaises et anglaises : versions de Masuccio Salernitano (qui appelle les amants différemment et situe leur histoire à Sienne), de Luigi Da Porto, de Matteo Bandello traduit par Pierre Boaistueau en français, puis retraduit du français à l'anglais par Arthur Brooke⁴.

Sur la scène anglaise, Roméo et Juliette poursuivent leur trajectoire sans cesse rectifiée et adaptée après Shakespeare, notamment à la Restauration où la version tragique de cet auteur expurgée par William Davenant est présentée en alternance avec l'adaptation tragicomique conçue par James Howard, pourvue d'une fin heureuse qui unit les amants dans la vie plutôt que dans la mort⁵. D'autres adaptations suivent, dont une version qui situe *Roméo et Juliette* dans l'antiquité romaine, sous le titre de *History and Fall of Caius Marius* (par Thomas Otway, 1680), et une autre de Theophilus Cibber (1737) qui y ajoute de surcroît un matériau issu des *Deux gentilshommes de Vérone*⁶. Mais l'adaptation la plus appréciée de *Roméo et Juliette*, jouée pas moins de 329 fois aux théâtres de Drury Lane et de Covent Garden entre 1748 et 1776, est sans doute celle de l'acteur et metteur en scène David Garrick, chantre de la bardolâtrie s'il en fut, mais néanmoins revisiteur/polisseur de son œuvre. Jusqu'au dernier tiers du XIX^e siècle, c'est sa version qu'on voyait sur scène plutôt que « notre » Shakespeare, c'est-à-dire celui des in-quartos élisabéthains ou de l'infolio de 1623. La version de Garrick a pour particularité notable, non seulement d'expurger le texte shakespearien de ses références grivoises, mais aussi d'ajouter à la scène finale un moment pathétique de retrouvailles et d'échanges entre les amants au tombeau des Capulet, alors que Roméo a déjà absorbé le poison et que Juliette vient de se réveiller. Paradoxalement, cette fin qui se départit de Shakespeare retrouve certaines des *novelle* italiennes qui lui sont antérieures et rejoint ainsi l'adaptation non shakespearienne du livret de Felice Romani pour l'opéra de Bellini.

Ainsi que ce survol a tenté de l'illustrer, le vocable « Shakespeare » désigne donc de plus en plus au cours des siècles qui suivent la vie de cet auteur un mythe littéraire *auctorial*, un agrégat collectif de contributions devenues anonymes à force d'être nombreuses, et qui se modifie sans cesse dans le temps et dans l'espace. L'exemple de Berlioz et de sa défense acharnée de la prétendue pureté textuelle des créations de Shakespeare est tout à fait significatif à cet égard :

⁴ Pour plus de détails sur ces sources, voir l'introduction de Jill L. Levenson à son édition de *Romeo and Juliet*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 4-15, qui présente les principales sources signalées par Geoffrey Bullough dans son ouvrage de référence, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1957-1975.

⁵ Voir pour détails l'introduction de Levenson, *op. cit.*, p. 71.

⁶ *Ibid.*, p. 72-75.

Sans doute Garrick a trouvé le dénouement de *Roméo et Juliette*, le plus pathétique qui soit au théâtre, et il l'a mis à la place de celui de Shakespeare dont l'effet est moins saisissant, mais en revanche, quel est l'insolent drôle qui a inventé le dénouement du *Roi Lear* qu'on substitue quelquefois, très souvent même, à la dernière scène que Shakespeare a tracée pour son chef-d'œuvre⁷ ? Quel est le grossier rimeur qui a mis dans la bouche de Cordelia ces tirades brutales, exprimant des passions si étrangères à son tendre et noble cœur ? Où est-il ? pour que tout ce qu'il y a sur la terre de poètes, d'artistes, de pères et d'amants, vienne le flageller, et, le rivant au pilori de l'indignation publique, lui dise : « Affreux idiot ! tu as commis un crime infâme, le plus odieux, le plus énorme des crimes, puisqu'il attente à cette réunion des plus hautes facultés de l'homme qu'on nomme le Génie ! Sois maudit ! Désespère et meurs ! *Despair and die* ! »⁸

Curieuse défense des chefs-d'œuvre parfaits et du génie unique de Shakespeare, qui admet la réécriture de Garrick, mais pas celle de Nahum Tate ! Où donc situer la frontière entre un original arrangé et un original dérangé par la réécriture, autrement dit la frontière entre ce qui reste « shakespearien » et que Berlioz continue d'admirer, et ce qui relève du « non shakespearien » et de « l'ouvrage manqué » pour lui ? En fait, la distinction subjective de Berlioz repose sur sa réception du mythe de Shakespeare et le sens que celui-ci revêt pour lui et les autres partisans du romantisme français tandis qu'ils prennent position contre les conventions classiques du théâtre de leur propre pays.

Examinons donc les charges retenues par Berlioz contre la version honnie de Bellini et de Romani. En premier lieu, Berlioz s'en prend à la disparition des personnages secondaires et au resserrage de l'intrigue autour des cinq retenus pour *I Capuleti e i Montecchi*, c'est-à-dire Giulietta, Romeo, Capellio (Capulet), Tebaldo (amalgame qui réunit les rôles que nous connaissons sous les noms de Tybalt et de Paris) et Lorenzo (qui n'est pas prêtre ici, mais médecin) :

Quel désappointement !!! dans le libretto il n'y a point de bal chez Capulet, point de Mercutio, point de nourrice babillarde, point d'ermite grave et calme, point de scène au balcon, point de sublime monologue pour Juliette recevant la fiole de l'ermite, point de duo dans la cellule entre Roméo banni et l'ermite désolé ; point de Shakespeare, rien ; un ouvrage manqué. Et c'est un grand poète, pourtant, c'est Félix Romani, que les habitudes mesquines des théâtres lyriques d'Italie ont contraint à découper un si pauvre libretto dans le chef-d'œuvre shakespearien !⁹

Laissons de côté le malentendu habituel qui pousse Berlioz à penser automatiquement que le livret a été réalisé à partir de la version de Shakespeare, parce que c'est à celui-ci qu'il reconnaît l'*auctorité* sur le matériau de Roméo et Juliette. Au-delà des considérations financières non négligeables entendues par « les habitudes mesquines des théâtres lyriques d'Italie », la réduction des rôles à cinq et la suppression de tout épisode secondaire relèvent de cette autre habitude de la scène italienne du premier tiers du XIX^e siècle perçue comme « mesquine » par Berlioz, à savoir son classicisme persistant. L'effet immédiat de la concentration de l'intrigue et de la limitation des rôles opérées par

⁷ Il s'agit de la version de 1681 de Nahum Tate, mentionnée plus haut.

⁸ Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 108-109.

⁹ *Ibid.*, p. 189-190.

Romani est de faire tenir l'action sur les vingt-quatre heures classiques, depuis l'ambassade d'un Roméo déjà marié en secret à Juliette et sa tentative avortée de l'enlever le jour de son mariage prévu avec Tebaldo, à la mort des amants au tombeau des Capulet. Le classicisme de l'intrigue est exacerbé par l'influence de la source directe de Romani pour la composition de son livret, à savoir la tragédie néo-classique de Luigi Scevola, *Giulietta e Romeo*, publiée à Milan en 1818.

Le reproche suivant de Berlioz est l'invraisemblance du choix d'une voix de femme pour incarner Roméo, un manquement au naturel apparemment aggravé par le petit gabarit de la chanteuse Giuditta Grisi pour qui Bellini et Romani avaient créé le rôle :

Les personnages se présentèrent successivement et chantèrent tous faux, à l'exception des deux femmes dont l'une, *grande et forte*, remplissait le rôle de Juliette, et l'autre, *petite et grêle*, celui de Roméo – Pour la troisième ou la quatrième fois après Zingarelli et Vaccai, écrire encore Roméo pour une femme !... Mais au nom de Dieu, est-il donc décidé que l'amant de Juliette doit paraître dépourvu des attributs de la virilité ? [...] Toutes ces passions volcaniques germent-elles d'ordinaire dans l'âme d'un eunuque ?¹⁰

Ici, le « manqué » et le « non shakespearien » semblent consister en un maintien d'une convention esthétique et d'une tradition établie plutôt que le choix de la vraisemblance et du naturel. En effet, comme le rappelle Berlioz, Nicola Zingarelli, ancien professeur de Bellini, avait écrit le rôle du Roméo de son *Giulietta e Romeo* (1796) pour l'un des derniers castrats de l'opéra italien, Girolamo Crescentini. Le rôle était ensuite passé au répertoire d'une soprano, Giuditta Pasta, au cours des premières décennies du XIX^e siècle, de sorte que le public italien s'était sur près de trois décennies habitué à ne pas attendre une voix de ténor pour Roméo. Nicola Vaccai, autre proche de Zingarelli et qui avait conservé jusqu'à son titre pour son opéra de 1825, avait continué la tradition en confiant directement le rôle de Roméo à ce qu'on appellerait aujourd'hui une mezzo-soprano. Bellini se place clairement dans cette lignée, tout comme son librettiste qui avait déjà écrit *Giulietta e Romeo* de Vaccai et en a conservé de larges portions pour la version de Bellini.

Mais tout comme Berlioz rejetait l'idée de réécrire Shakespeare dans l'absolu, tout en appréciant paradoxalement la contribution de Garrick, il condamne par principe l'usage du *contralto* féminin pour un rôle masculin, tout en appréciant par moments l'effet produit. C'est le cas à la fin du premier acte, où les deux voix féminines à l'unisson s'opposent à un chœur d'hommes en chantant « ah ! ci vedremo almeno in cielo » :

Le musicien, toutefois, a su rendre belle une des principales situations ; à la fin d'un acte, les deux amants, séparés de force par leurs parents furieux, s'échappent un instant des bras qui les retenaient et s'écrient en s'embrassant : « Nous nous reverrons aux cieux. » Bellini a mis, sur les paroles qui expriment cette idée, une phrase d'un mouvement vif, pleine d'élan et chantée à l'unisson par les deux personnages. Ces deux voix, vibrant ensemble comme une seule, symbole d'une union parfaite, donnent à la mélodie une force d'impulsion extraordinaire. [...] J'avoue que j'ai été remué à l'improviste et que j'ai applaudi avec transport.¹¹

¹⁰ Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 189.

¹¹ *Ibid.*, p. 190.

Ce que Berlioz semble avoir apprécié ici est ce qui les avait déjà transportés, lui et ses amis romantiques, en découvrant la saison anglaise de la troupe de Drury Lane à l'Odéon en 1827, événement qui a largement contribué à la révolution théâtrale française théorisée par Victor Hugo dans la préface de son *Cromwell*, publiée la même année¹². Berlioz et les autres avaient d'emblée été frappés par les mélanges de genres et les effets répétés de contraste si éloignés des conventions classiques françaises. L'option vocale choisie par Bellini et les autres Italiens avant lui permet d'obtenir ce décalage soudain et ce même contraste par le registre élevé des voix féminines isolées et posées au-dessus des voix graves du chœur des Capulet.

Récapitulons donc : refus de l'artifice classique des trois unités, choix du naturel et du spontané, et surtout un goût marqué pour les mélanges et les contrastes semblent avoir constitué les attentes « shakespeariennes » de Berlioz déçu par l'opéra de Bellini. Cet idéal dessiné en creux dans sa condamnation d'*I Capuleti e i Montecchi* est conforme à ce que les romantiques français ont retenu de « Shakespeare », alors qu'il s'agit plutôt de normes élisabéthaines que ce dramaturge n'avait pas personnellement définies, ni même forcément suivies de manière systématique (on songe par exemple à l'action de *La Tempête* qui tient sur les vingt-quatre heures préconisées par l'esthétique classique). Pour Berlioz, Hugo et les autres, le mythe de « Shakespeare » est une sorte d'hypertexte du drame romantique, un nom et une référence autour desquels une nouvelle conception s'élabore pour le théâtre français et pour le pendant musical romantique qui l'accompagne. Pour Berlioz, cet hypertexte se matérialise dans sa symphonie poétique *Roméo et Juliette*, commencée vers 1830 mais achevée en 1839, un objet musical difficile à classer du point de vue générique et qui mêle la symphonie à des passages chantés relevant presque de l'oratorio. Mais au-delà de la référence artistique, le « shakespearien » au sens de refus de frontières conventionnelles et artificielles s'immisce aussi dans la vie de Berlioz, tombé éperdument amoureux de la Juliette et Ophélie de la saison anglaise de l'Odéon, l'actrice irlandaise Harriet Smithson, qui devient Harriet Berlioz en 1833 et qu'il appelle au fil des années heureuses et malheureuses de leur vie commune tantôt sa « fair Ophelia » et tantôt sa « poor Ophelia ».

C'est à ce « Shakespeare » suprême, divinisé, que Berlioz en appelle finalement jusque dans le deuil, dans des lignes écrites sur la mort de Harriet survenue en 1854 :

Shakespeare ! Shakespeare ! où est-il ? où es-tu ? Il me semble que lui seul parmi les êtres intelligents peut me comprendre et doit nous avoir compris tous les deux ; lui seul peut avoir eu pitié de nous, pauvres artistes s'aimant, et déchirés l'un par l'autre. Shakespeare ! Shakespeare ! tu dois avoir été humain ; si tu existes encore, tu dois accueillir les misérables ! C'est toi qui es notre père, toi qui es aux cieux, s'il y a des cieux.¹³

¹² Sur les détails de cette saison théâtrale, voir les chapitres « "Fair Ophelia" » (p. 57-78) et « Romantic Image » (p. 176-193) du livre de Peter Raby, *"Fair Ophelia": A Life of Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, qui reproduit notamment les lithographies d'Achille Devéria et de Louis Boulanger pour le volume commémoratif *Souvenirs du théâtre anglais à Paris* (1827).

¹³ Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 543.

Véritable litanie, le « Shakespeare ! Shakespeare ! » de Berlioz exprime un idéal romantique pensé et vécu par et pour son temps, que ce soit dans l'art ou dans la vie, deux catégories que, pour le meilleur et pour le pire, lui et ceux de sa famille artistique refusent de voir comme des domaines séparés.

« THAT SONG TONIGHT WILL NOT GO FROM MY MIND » :
SOUVENIR MÉLODIQUE ET RÉSONANCES SHAKESPEARIENNES
DANS L'OPÉRA DU XIX^e SIÈCLE

Chantal Schütz

École Polytechnique
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle



Résumé : À l'acte IV d'*Othello*, Desdemona se souvient d'une chanson. Ce n'est pas la musique en tant que telle mais plutôt, pour ainsi dire, sa fonction prosopographique qui entre ici en jeu : la chanson ne fait que rappeler à la protagoniste, comme une antienne, la sombre destinée de la personne qui la chantait. Le thème imbriqué du souvenir et du souvenir sonore a promu ce moment dramatique au rang d'une pièce obligée de l'univers musical du XIX^e siècle, grâce surtout au traitement oblique qui en a été fait par Rossini dans son *Otello* (1816). Car en ajoutant une citation de l'*Enfer* de Dante en prélude à la Romance du Saule chantée par Desdemona, le compositeur a amorcé une chaîne d'échos et de réponses en miroir qui traverse l'histoire musicale et littéraire de ce siècle.

Mots-clés : Othello, opéra, Dante, Rossini, Verdi, souvenir.

Abstract: The conclusion of Shakespeare's *Othello* involves the remembrance by Desdemona of the grief-stricken maid who once sang the Willow Song. This dramatic moment gained lasting presence in the musical landscape of the 19th century thanks to Rossini's inclusion of lines from Dante's *Inferno* in the scene. Through this addition, the composer initiated a chain of Shakespearean echoes and specular responses that resonate in countless musical and literary works of that century.

Keywords: Othello, opera, Dante, Rossini, Verdi, memory.

« They have been crucifying *Othello* ». C'est avec ce cri d'horreur que Byron accueillit la première version lyrique de la pièce de Shakespeare, composée en 1816 pour l'Opéra San Carlo de Naples – dans le post-scriptum d'une lettre écrite de Venise en 1818¹. Si cette exclamation est aujourd'hui souvent citée, c'est que le compositeur, Gioacchino Rossini, n'était peut-être pas loin d'avoir le même avis sur son livret, qui transforme la pièce de Shakespeare de fond en comble, faisant de Rodrigo le rival que préfère le père de Desdemona, remplaçant le mouchoir dérobé par une lettre interceptée, supprimant le lent cheminement de la jalousie plantée par Iago dans l'esprit d'Othello, éliminant de nombreux personnages et plaçant l'ensemble de la scène à Venise et non plus en partie à Chypre. Les grands moments de l'opéra sont des scènes purement et simplement absentes de la pièce de Shakespeare, et le conflit central devient celui qui oppose Desdemona à son père, avec pour clou la malédiction que prononce ce dernier contre elle. Seul l'acte III se rapproche assez fidèlement du dernier acte de la tragédie shakespearienne, et l'on y voit Othello tuer sa femme puis se suicider lorsqu'il découvre la trahison de Iago et l'innocence de son épouse.

Mais Rossini ne connaissait sans doute pas la pièce dans sa version originale. Ainsi le critique Henri Blaze déclare-t-il vingt-huit ans plus tard : « pouviez-vous donc songer à Shakespeare lorsque vous écriviez, sans vous occuper du lendemain, cette partition d'*Otello* que l'espace d'une saison italienne devait voir naître et mourir ? [...] Dites, cher maître, à cette époque, saviez-vous seulement qu'un grand poète du nom de Shakespeare eût jamais existé ? »²

Pourtant, selon le témoignage du peintre Felix Moscheles, fils du pianiste Ignaz Moscheles, Rossini, apparemment conscient des faiblesses du livret mais aussi de son potentiel, avait fait ajouter trois vers de Dante, qui servent en quelque sorte d'introduction à la Romance du Saule que chante Desdemona à l'acte III, même s'ils n'ont pas de rapport direct avec l'action :

Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria.³

Le cheminement de ces trois vers et de leur mélodie brève mais intensément évocatrice à travers le paysage musical du XIX^e siècle européen offre une instance de ce que le philosophe Adorno nommait la vie pulsionnelle des œuvres, et que résume en quelque sorte le titre de son essai *Musikalische Diebe, Unmusikalische Richter* (1934)⁴. Car ce thème

¹ Voici la citation complète de la lettre : « They have been crucifying *Othello* into an opera (*Otello*, by Rossini); the music good, but lugubrious; but as for the words, all the real scenes with Iago cut out, and the greatest nonsense instead; the handkerchief turned into a *billet-doux*, and the first singer would not black his face, for some exquisite reasons assigned in the preface. Singing, dresses, and music, very good. » *Letters and journals of Lord Byron: with notices of his life*, vol. 2, Baron George Gordon Byron, Londres, J. Murray, 1830, LETTER CCCVIII. TO MR. MURRAY, Venice, Feb. 20th, 1818. Également éditée dans Leslie Marchand, *Byron's Letters and Journals*, vol. VI, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1976, p. 129.

² Henri Blaze, « Lettre à Rossini à propos d'*Othello* », *Revue des Deux Mondes*, t. 8, 1844, p. 167.

³ Dante, *Divine Comédie*, *Enfer*, Chant V, v. 121-123.

⁴ *Musikalische Schriften*, IV, Francfort, Suhrkamp, 2003. Le titre fait allusion aux « voleurs musicaux ».

va petit à petit se substituer à la romance du Saule pour évoquer d'abord le personnage de Desdemona, puis la pièce de Shakespeare, la ville de Venise ou les amours tragiques en général. C'est l'itinéraire de ce déplacement qu'on se propose d'aborder ici.

Dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal, qui analyse avec sévérité l'opéra de Rossini, se contente de traduire les vers de Dante en note en bas de page, sans s'appesantir sur cet ajout inattendu : « Il n'est pas de plus grande douleur que de se souvenir des temps heureux au sein de la misère. »⁵ Mais pour Rossini la citation dantesque était semble-t-il capitale, tout comme pour Musset, qui intègre ces vers dans son poème *Souvenir*, demandant : « Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère / Qu'un souvenir heureux dans les jours de douleur ? »⁶ Moscheles note ainsi l'enseignement proprement musical que Rossini attribue à la poétique dantesque, et l'importance structurelle qu'il accorde à l'intégration des vers du poète florentin dans son drame vénitien :

He told me he had given much time to the study of Italian literature in his day. Dante was the man he owed most to; he had taught him more music than all his music-masters put together; and when he wrote his "Otello" he insisted on introducing the song of the Gondolier. His librettist would have it that gondoliers never sang Dante, but he would not give in. "I know that better than you," he said, "for I have lived in Venice, and you haven't. Dante I must and will have."⁷

L'exquise phrase musicale esquissée par le Gondolier, qui fredonne ces vers en traversant la lagune pour tromper l'ennui sur le chemin du retour, ainsi que l'explique la confidente Emilia, déclenche chez Desdemona une association d'idées avec le chant d'amour désespéré qu'affectionnait sa nourrice africaine, abandonnée par celui qu'elle aimait.

La scène est décrite, non sans ironie, par Stendhal qui semble attribuer l'insertion du chant du gondolier à l'ineptie du librettiste :

Il y a du bonheur dans la manière dont est écrit ce petit morceau de récitatif obligé. Le chant du gondolier rappelle à la jeune Vénitienne le sort de l'esclave fidèle qui, achetée en Afrique, éleva son enfance et mourut loin de sa patrie. Desdemona, en parcourant sa chambre à pas précipités, se trouve auprès de sa harpe, qui, dans les grands théâtres d'Italie, reste immobile au côté gauche de la scène. Le lit fatal est au milieu. Desdemona cède à la tentation de s'arrêter près de sa harpe ; elle chante la romance de l'esclave africaine sa nourrice :
Assisa al piè d'un salice.

⁵ *Vie de Rossini*, par M. de Stendhal, Paris, A. Boulland, 1824, t. I, p. 295.

⁶ Alfred de Musset, *Souvenir* dans *Revue des Deux Mondes*, 4^{ème} série, t. 25, 1841, p. 568.

⁷ Felix Moscheles, *Fragments of an Autobiography*, Londres, Ballantyne, 1899. Traduction : « Il me dit qu'il avait consacré beaucoup de temps à l'étude de la littérature italienne en son temps. Dante était celui à qui il devait le plus ; il lui avait enseigné plus de musique que tous ses maîtres de musique réunis ; et quand il avait écrit son *Otello*, il avait insisté pour y introduire des vers de Dante. Son librettiste soutenait que les gondoliers ne chantent jamais le Dante, mais il ne voulait pas céder. "Je sais cela mieux que toi", lui dit-il, "car j'ai habité Venise et toi non. Il me faut du Dante" ». L'entrevue date de 1860 et est également relatée dans une lettre de Felix à son père. Voir Herbert Weinstock, *Rossini: a Biography*, New York, Limelight, 1987, p. 343.

Il était difficile de mieux amener ce chant, il faut le dire à la gloire de l'auteur du libretto (M. le marquis Berio, aussi aimable comme homme de société qu'il était privé de talents comme poète)⁸.

Or la structure en deux temps du prélude à la romance de Desdemona marque un changement structurel par rapport au texte shakespearien d'origine. On a affaire à une construction mentale plus élaborée que dans l'original, qui dénote une recherche de réalisme psychologique. Là où Desdemona se contentait de raconter son souvenir à Emilia sans préciser ce qui l'avait déclenché, Berio et Rossini semblent chercher à justifier l'interruption de l'action par l'aria. Dans la pièce, Desdemona est inquiète mais se met à parler de la servante de sa mère sans raison apparente, tout en se préparant à se coucher :

DESDEMONA

My mother had a maid call'd Barbary:
She was in love, and he she lov'd proved mad
And did forsake her. She had a song of 'willow';
An old thing 'twas, but it express'd her fortune,
And she died singing it. That song to-night
Will not go from my mind⁹; (IV.3.26-31)

Dans l'opéra, en revanche, la citation dantesque permet une véritable « mise en scène » pour l'air du Saule, qui acquiert, lui, une importance démesurée, passant de simple antienne chantonnée pendant la toilette de Desdemona à une aria que le XIX^e siècle placera au firmament des airs de bravoure entonnés par les plus grandes divas, Maria Malibran, Giuditta Pasta ou Pauline Viardot, avant que la déchirante *Canzone del Salice* de l'opéra de Verdi ne vienne prendre sa place dans le répertoire des cantatrices. Dans la pièce, Desdemona entend mentalement la mélodie de son enfance avant de la chanter. Elle s'y réfère comme à un « ver d'oreille » (*Ohrwurm*, *earworm*), un motif musical dont elle ne peut se débarrasser, qui l'obsède et qu'elle est presque obligée de chanter à haute voix. Dans l'opéra, au lieu d'entendre en prélude, comme on aurait pu s'y attendre (et comme c'est le cas dans l'opéra de Verdi), un fragment de la mélodie de l'air du Saule, c'est un tout autre thème qui s'impose, le refrain du gondolier. Par son affinité thématique et instrumentale, c'est ce refrain qui va jouer désormais le rôle de « ver d'oreille », pour le public de l'opéra, et qui va être amené à rayonner hors de l'œuvre de Rossini.

Dans la pièce de Shakespeare, on peut supposer que la chanson du Saule est amenée par une association d'idées entre l'origine africaine d'Othello et celle de Barbary. À celle-ci se greffe une série d'autres rapprochements. Le premier associe l'arbre sous lequel est assis le personnage dont parle la chanson, un sycomore (*sycamore*), à l'amour malheureux et au Maure, par le biais du jeu de mot « *sick-amour* », qu'on trouve déjà à l'acte I de *Romeo et Juliette*, et qui se décline ici sous la forme « *Sick-a-Moor* »¹⁰. La seconde association se

⁸ Felix Moscheles, *op. cit.*, p. 296.

⁹ William Shakespeare, *Othello*, E.A.J. Honigmann (éd.), Londres, Thomson Learning (Arden Shakespeare: Third Series), 1997.

¹⁰ Voir Patricia Parker, « What's in a Name: and More », *Sederi*, n°11 (*Revista de la Sociedad española de estudios renacentistas ingleses*), Pilar Cuder Dominguez (éd.), Huelva, Universidad de Huelva, 2002.

construit autour de l'arbre du refrain de la chanson, le saule (*willow*) dont les échos allitératifs (*we, woe* et *weeping*) invoquent le Psaume 137 :

1 By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion.

2 We hanged our harps upon the willows in the midst thereof.¹¹

Cette dernière association est pour Desdemona à la fois autoréférentielle et circulaire, puisque les larmes des Hébreux sont causées par le souvenir : la protagoniste se remémore celle qui pleurait (Barbary) et pleure à l'unisson ; elle se souvient inconsciemment des harpes suspendues aux branches et s'accompagne à la harpe ; elle évoque les saules sur lesquels sont suspendus les instruments et chante la chanson du saule ; elle se souvient du souvenir des exilés qui pleurent leur patrie perdue et exprime sa crainte de voir Otello exilé par la colère de son père¹².

C'est le même processus que l'on retrouve à l'œuvre dans la composition rossinienne : inspiré par le souvenir ou du moins le prestige de la pièce de Shakespeare, même s'il ne comprenait pas l'anglais, Rossini voit bien qu'il est question de souvenir, et insiste pour insérer une citation de Dante. Il choisit donc trois vers consacrés à la mémoire. La musique étant un art entièrement abstrait, les associations d'idées passent presque toujours par un support textuel – celui du texte d'une chanson, ou du titre d'une œuvre à programme. Ce n'est donc pas la *mélodie* du gondolier qui rappelle à Desdemona son tourment mais bien son *texte*. Surtout, il lui rappelle son « amie » Isaura, arrachée à l'Afrique et morte de chagrin. Il s'agit ici de sa propre nourrice (comme l'explique obligeamment Emila en aparté), et non plus, comme dans la pièce de Shakespeare, de Barbary, une simple servante de sa mère. Il a été établi assez récemment que le librettiste de Rossini, Berio, ne s'était pas seulement inspiré de l'adaptation française d'*Othello* par Jean-François Ducis (1792) mais qu'il avait intégré un certain nombre d'éléments d'une transposition italienne de la tragédie de Shakespeare par le Baron Carlo Cosenza, œuvre qui fut représentée à Naples en 1813¹³. L'une des particularités de ce drame (le sous-titre italien en est « *azione patetica* ») est de développer considérablement le thème et le rôle de la servante mauresque, mentionnée en passant par la Desdemona de Shakespeare, devenue déjà chez Ducis une victime de la jalousie que cite en exemple l'épouse d'Othello¹⁴. Isaura, « *la buona Mora* », a non seulement tenu lieu de mère à Desdemona, mais instruite de ce qu'est la déloyauté par sa propre expérience d'avoir été abandonnée

¹¹ Texte de la *King James Version*. « 1 Sur les bords des fleuves de Babylone, / Nous étions assis et nous pleurions, en nous souvenant de Sion. 2 Aux saules de la contrée / Nous avons suspendu nos harpes. » Nouvelle Édition de Genève – (NEG 1979).

¹² Voir Chantal Schütz, « Desdemona's changing voices: from the "Willow Song" to the "Canzone del Salice" », *Sillages critiques* [En ligne], n°16|2013, consulté le 30 mars 2014 : <http://sillagescritiques.revues.org/2847>

¹³ Voir Roberta Montemorra Marvin, « Il libretto di Berio per l'*Otello* di Rossini », *Bolletino del Centro Rossiniano di Studi*, n°31, 1991, p. 53-76. Publié en anglais sous le titre « Shakespeare and *Primo Ottocento* Italian Opera: the case of Rossini's *Otello* », dans Holger Klein et Christopher Smith (éds.), *The Shakespeare Yearbook*, vol. 4, *The Opera and Shakespeare*, Lewisto (New York), The Edwin Mellon Press, 1994, p. 71-95.

¹⁴ « La malheureuse Isaure ! ... hélas ! pour son tourment / L'aveugle jalousie égara son amant. », acte V, scène 2, Jean-François Ducis, *Othello, ou le More de Venise*. Tragédie par Ducis, représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre de la République, Paris, 1793, p. 45.

par un Européen, elle l'a prévenue à plusieurs reprises que Iago était un traître. Elle a encouragé et protégé les amours de Desdemona avec le Maure, en raison de leur origine africaine commune, et a elle-même organisé le mariage secret d'Otello et Desdemona. Le discours de la pièce est incontestablement « éclairé », il construit en Otello et Isaura une noblesse naturelle et invente une affinité entre l'esclave devenue nourrice, Isaura et l'esclave devenu général, Otello. Enfin l'auteur a cherché à recréer la préhistoire du drame, un peu comme la culture populaire actuelle donne naissance à d'innombrables *prequels* et *sequels*. Ce qui ne l'a pas empêché de bouleverser l'histoire et les rôles des personnages à tel point qu'on ne reconnaît plus guère ni Shakespeare, ni même son modèle Giral di Cinthio¹⁵, dans ce drame essentiellement politique. Le librettiste de Rossini semble avoir tenté une synthèse de ces trois ouvrages, la pièce de Shakespeare, l'adaptation française de Ducis et le drame de Cosenza, ce qui rend l'histoire peu compréhensible : un grand nombre d'événements passés ou de dangers courus par les personnages sont sous-entendus ou suggérés de façon très allusive, et c'est au spectateur de deviner pourquoi certains d'entre eux se haïssent ou d'autres sont pleins de crainte ou de ressentiment. Ce type de sous-entendu est cependant très fréquent dans l'opéra *seria*, et Rossini était un habitué de ce genre de livret – voir encore Henri Blaze :

Ce libretto, tout décousu qu'il est, vous paraissait sublime ; vous le teniez de Barbaja¹⁶ ; vous étiez sûr qu'une fois la partition écrite, une vaillante compagnie de chanteurs l'exécuterait aussitôt ; et, je le demande, quand on a vingt ans, du génie et le diable au corps, en faut-il davantage pour s'inspirer ?¹⁷

La Desdemona de Berio ne développe donc pas plus avant la référence à l'esclave africaine, et se contente de déclarer qu'Isaura est son égale dans le malheur : « *Infelice tu fosti al par di me.* » Mais on voit ici que Barbaja, qui n'était que le vecteur de la chanson remémorée de Shakespeare, s'incarne dans cette Isaura, que Desdemona invoque avec une certaine grandiloquence. La double exclamation « Isaura ! Isaura ! » accompagnée de façon marquée par l'orchestre donne chair au souvenir de la nourrice, tout en servant de transition vers la chanson et sa longue introduction à la harpe.

L'opéra est un genre extrêmement codifié, où l'on retrouve les mêmes composantes à des périodes et dans des pays très différents. Les compositeurs ont fait évoluer le genre à l'intérieur de ce cadre, réussissant à éliminer certaines composantes ou en ajouter d'autres, à affaiblir par exemple la notion d'*aria* sans jamais pourtant la faire entièrement disparaître. À l'intérieur de ce cadre, l'air populaire chanté par un personnage secondaire qui n'apparaît que pour une scène *ad hoc* est un trope assez fréquent – le marin de *Dido and Aeneas* (Henry Purcell, 1688), le marinier de *Tristan et Isolde* (Richard Wagner, composé entre 1857 et 1859), le berger Hylas dans *Les Troyens* (Hector Berlioz, 1858), le pâtre de *Pelléas et Mélisande* (Claude Debussy, 1898) en sont des cas types. Ces scènes

¹⁵ L'histoire d'*Othello* est inspirée de l'une des nouvelles de l'*Hecatommithi* de Giovanni Battista Giral di Cinthio (1504-1573).

¹⁶ Domenico Barbaja était le directeur du Teatro San Carlo de Naples. En 1815 il avait proposé à Rossini un contrat aux termes duquel le compositeur devait fournir deux opéras par an aux théâtres napolitains. Rossini écrivit ainsi une dizaine d'opéras pour le San Carlo, dont *Otello* mais aussi *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ermine*, *La donna del lago* et *Maometto II*.

¹⁷ Henri Blaze, « Lettre à Rossini à propos d'*Othello* », *op. cit.*, p. 169.

remplissent exactement le même type de fonction que l'introduction de la *Willow Song* dans l'*Othello* de Shakespeare : elles dénotent le calme avant l'orage, servent souvent de déclencheur pour des associations d'idées ou de souvenirs, et surtout forment contraste avec la complexité musicale et l'intensité émotionnelle de l'épisode qui les suit.

Le refrain du Gondolier s'inscrit dans ce schéma (et de fait, un orage accompagne la confrontation entre Otello et Desdemona qui suit la romance), et pourtant il en diffère par le choix de l'auteur du texte. Entre la mélodie du Gondolier et la Romance du Saule, l'association d'idées ne passe ni par la forme sonore ni par l'identité verbale mais uniquement par l'idée du souvenir et de la douleur, incarnée par la chanteuse absente, Isaura/Barbary. La citation dantesque joue dès lors le rôle d'un ciment, du fait de la familiarité préalable qu'avaient les auditeurs italiens avec ce texte. Rossini fait en quelque sorte le même postulat que Shakespeare lorsqu'il insérait une mélodie populaire connue du public élisabéthain ou jacobéen, the *Willow Song*, mais il déplace la référence, de la romance de Desdemona, création originale et véritable air d'opéra, vers le texte dantesque, auquel il offre une mise en musique pseudo-populaire. Il est à noter que le compositeur ne se conforme pas à la configuration attendue d'une barcarolle vénitienne, qui imposerait un rythme à 6/8 et une plus grande simplicité que ne suggère l'indication « *maestoso* » et les trémolos de violon qui la précèdent. La vogue de la barcarolle en Europe commence dès la fin du XVIII^e siècle et ne se dément pas jusqu'au début du XX^e siècle, fournissant à la fois des chansons populaires comme *La biondina in gondoleta*, des Lieder et mélodies comme *Auf dem Wasser zu singen* de Schubert, des pièces pour piano et même des opéras entiers comme *La Barcarolle*, un opéra-comique de Daniel-François-Esprit Auber sur un livret d'Eugène Scribe (1845), *Le Pont des Soupirs* d'Offenbach (1861), ou encore *Le Marchand de Venise* de Reynaldo Hahn (1935). Mais le thème du gondolier rossinien ne garde des caractéristiques de la barcarolle que la tonalité mineure et le caractère simple et entêtant de la mélodie, décrite par des musicologues tels que Hermann Mendel ou Gustav Schilling¹⁸.

D'une certaine manière, la citation dantesque vient se substituer à l'impossible mise en musique du texte shakespearien. Car, isolé de son contexte, le vers perd ses connotations adultérines : en effet, Francesca da Rimini, celle qui prononce ces mots dans le Chant V de *l'Enfer*, ressemble plus à la Duchesse d'Amalfi (héroïne de la pièce éponyme de John Webster, 1612-1613) qu'à la pure et chaste Desdemona. Or l'histoire de Francesca da Rimini, assassinée par son mari difforme avec son amant et beau-frère, Paolo, a inspiré nombre de compositeurs, en particulier Tchaïkovski, Rachmaninov, Liszt dans sa *Dante Symphonie*, Ambroise Thomas et Riccardo Zandonai. Tchaïkovski était particulièrement hanté par les trois vers de Francesca, qu'il a mis en musique trois fois, qu'il a abondamment cités dans sa correspondance et que l'on retrouve dans son opéra *Mazeppa*¹⁹. Rossini n'était donc pas seul à priser cette citation dantesque, même s'il est le premier à la confier à un personnage populaire.

Le thème du Gondolier, quant à lui, est repris textuellement par Franz Liszt dans la *Deuxième des Années de Pèlerinage : Italie. Venezia e Napoli*. Composée en 1840, révisée en 1859, publiée en 1861, cette œuvre comprend un supplément de trois pièces dont la seconde, la *Canzone*, est entièrement fondée sur la chanson de Rossini. L'indication de

¹⁸ Voir Susan Youens, *Heinrich Heine and the Lied*, Cambridge University Press, 2007, p. 47-48.

¹⁹ *The Tchaikovsky Handbook*, vol. 1 (2002), p. 403.

tempo, « *Lento doloroso. Sempre accentuato assai* », en souligne l'humeur affligée et lancinante, celle qui accompagne la chanson dans les nombreuses références qui lui sont faites dans les correspondances, essais critiques ou œuvres littéraires de la première moitié du XIX^e siècle.

Signe indéniable de leur succès, les trois vers et leur mise en musique par Rossini ont aussi été abondamment pastichés et parodiés, notamment par Berlioz (1847) et Donizetti (1831). Ainsi Berlioz transpose-t-il le texte dans une courte mélodie : « *Nessun maggior piacere / Che ricordarsi d'un tempo infelice / Nella fortuna.* », ce qui donne en français : « Aucun plaisir n'est plus grand / Que de se rappeler le temps de la misère / Lorsque l'on est heureux »²⁰. Le librettiste de Donizetti, quant à lui, les trivialise : « *Nessun v'è maggior dolore / Che aver vota la pancia / e far l'amore nella miseria* » – « Il n'est pas plus grande douleur / qu'avoir le ventre vide / et faire l'amour dans la misère »²¹.

La fortune du thème rossinien tient à sa proximité avec la Chanson du Saule et avec le dénouement tragique de l'opéra, l'un des premiers drames lyriques du XIX^e siècle à en proposer – Rossini a d'ailleurs été contraint de fournir une fin heureuse (« *lieto fine* ») pour certains théâtres italiens²². Ce souvenir sonore hante aussi la littérature, puisqu'il préside à la rencontre entre Daniel Deronda, le héros du roman éponyme de George Eliot (1876), et la cantatrice Mirah, qu'il sauve d'une noyade tout droit inspirée de celle d'Ophélie. On y « entend » le héros chanter l'air du gondolier tout en maniant les rames de sa barque sur la Tamise. Et c'est parce qu'elle reconnaît le thème dantesque que la jeune chanteuse juive Mirah décide de passer à l'acte, et d'imiter Ophélie, après avoir caché son chapeau au milieu des saules (rappelant Desdémone) qui poussent au bord de la rivière, se référant donc inconsciemment à deux héroïnes shakespeariennes – ce qui n'est pas illogique pour une jeune femme issue du milieu du théâtre²³.

La médiation dantesque prend donc la place de la citation shakespearienne et impose la double présence de Francesca da Rimini et du gondolier dans l'univers musical du XIX^e siècle, que ce soit dans le monde réel des salons et salles d'opéra européens décrits par Alfred de Musset ou dans le monde fictionnel des romans d'Eliot ou de Balzac²⁴. Le thème du gondolier prend une valeur paradigmatique de citation littéraire substitutive, et ses multiples réutilisations s'apparentent à celles d'un *leitmotiv* ou d'une « idée fixe » mise à la disposition du collectif des compositeurs romantiques et post-romantiques, bien avant l'apparition « officielle » du concept de *leitmotiv*²⁵.

²⁰ *New Berlioz Edition*, vol. 15, Kassel, Bärenreiter, 2005.

²¹ *La romanziera e l'uomo nero*, farce en un acte de Domenico Gilardoni, 1831. Basé sur deux pièces de Scribe, *L'Homme noir* et *Le coiffeur et le perruquier*, ce pastiche visait bien l'*Otello* de Rossini.

²² Voir Cesare Questa et Renato Raffaelli, « I due finali di *Otello* », *Il testo e la scena*, Paolo Fabbri (éd.), Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, (item 325), p. 183-203.

²³ Voir Laurent Bury, « La cantatrice juive », *Sillages critiques* [En ligne], n°7|2005, p. 26-28, <http://sillagescritiques.revues.org/919>

²⁴ La chanson du saule est citée dans *La Femme de trente ans* et dans plusieurs textes de Musset, notamment ses critiques publiées dans la *Revue des Deux Mondes*.

²⁵ Le concept de *leitmotiv* est inventé par Wagner vers 1860 sous le vocable de *Grundthema*, mais le terme est utilisé pour la première fois en 1871 dans un ouvrage de F.W. Jähns consacré au compositeur romantique allemand Karl Maria von Weber. Le terme d'idée fixe est utilisé par Hector Berlioz au sujet du thème récurrent qui traverse la Symphonie Fantastique (1830).

Mais les résonances des thèmes shakespeariens traversent avec une grande constance l'univers de l'opéra par le biais d'emprunts et de citations telles que la chanson du gondolier et partant, par le jeu d'associations sonores et conceptuelles. D'un opéra à l'autre, l'association cesse parfois d'être purement mélodique pour tisser des correspondances sonores autour du double thème du souvenir et des émotions qu'il suscite.

La fascination conjointe pour Shakespeare et la thématique du souvenir se retrouve de façon magistrale chez Hector Berlioz, en particulier dans son opéra *Les Troyens*. C'est ainsi que le duo d'amour qui réunit Didon et Énée les amène à citer le dialogue de Jessica et Lorenzo à l'acte V du *Marchand de Venise*, alors que la majeure partie du texte du livret, écrit par le compositeur, s'appuie sur *L'Énéide* de Virgile. Construit sur une série de réminiscences d'amants mythiques, ce duo joue sur une structure anaphorique qui est reprise par Berlioz. Or la répétition de « *On such a night...* », devenue « *Par une telle nuit...* », est déjà une citation de l'office pascal catholique de l'*Exultet*, tombé en désuétude dans l'Angleterre élisabéthaine en raison de la Réforme²⁶, lui-même une forme chrétienne du rituel de la Pâque juive, avec ses quatre questions insistantes : « En quoi cette nuit est-elle différente des autres nuits ? » Tout se passe comme si la mise en scène du souvenir passait par l'incorporation obligée d'un élément auditif extérieur, allogène, mais déjà connu, fût-ce inconsciemment : chanson populaire, prière ou citation littéraire.

Ainsi l'*Otello* de Giuseppe Verdi, avant-dernière œuvre du maître italien, créée en 1887, fait un usage très similaire du thème du souvenir, et cela en intégrant des éléments que l'on pourrait apparenter au langage wagnérien qui lui est contemporain. Le thème du baiser, notamment, peut être considéré comme une forme de *leitmotiv*, qu'on entend d'abord en conclusion de l'acte I, puis juste avant qu'*Otello* ne tue Desdemona, et enfin au moment de la mort du protagoniste. Très proche de l'esprit de *Tristan et Isolde* de Wagner, voire de la *Walkyrie*, le thème du baiser intègre des effets voisins de ceux qu'utilisait Wagner, dont Verdi admirait ouvertement l'œuvre, et en particulier le second acte de *Tristan et Isolde*²⁷. Que la parenté harmonique entre le thème du baiser et le motif de *Tristan* soit volontaire ou fortuite, pour l'auditeur qui l'identifie, elle crée un parallèle sonore entre l'amour conjugal, certes passionné, d'un général d'âge mur et de son épouse vertueuse mais calomniée, et les amours illégitimes d'Isolde et Tristan, ou celles de Sieglinde et son frère Siegmund. On retrouve donc la même superposition entre l'adultère commis (par Isolde, par Francesca) et l'adultère inventé de Desdemona, imaginé par Othello, que dans l'association entre le thème du gondolier et l'air du saule.

En termes de « mise en scène » musicale, en revanche, le trémolo de violon qui précède l'émergence du thème du baiser de Verdi à chacune de ses trois apparitions est très voisin de l'introduction qui précède le chant du gondolier de Rossini. Or la première occurrence du thème du baiser vient en conclusion d'un duo que Verdi et son librettiste Arrigo Boito ont construit à partir du texte shakespearien comme une remémoration des amours d'Othello et de Desdemona, qui vient se substituer à l'ensemble de l'acte I

²⁶ Cf. Brooke Conti, « "On Such a Night": The Merchant of Venice's Easter Hymn », Shakespeare Association of America Conference, Bellevue (Washington), 7-9 April 2011.

²⁷ Voir le chapitre consacré à Verdi par Richard Taruskin dans son ouvrage *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 563-616, et en particulier les extraits de lettres de Verdi citées p. 563.

shakespearien. À l'opposé de l'opéra de Rossini, situé entièrement à Venise, celui de Verdi se déroule en effet intégralement à Chypre. Il devient donc nécessaire de réintroduire les événements « vénitiens » de l'histoire par le biais du duo, qui commence par la question : « *Te ne rammenti ?* » (« t'en souviens-tu ? »). Le duo s'achève par une illustration musicale des répliques de la fin de la première scène de l'acte II shakespearien, dont l'objet est l'*ineffabilité* du bonheur du protagoniste :

OTHELLO.

I cannot speak enough of this content;
It stops me here; it is too much of joy:
And this, and this, the greatest discords be
That e'er our hearts shall make! (II.1.195-9)

Je ne puis pas expliquer ce ravissement.
Il m'étouffe... C'est trop de joie.
Tiens ! Tiens encore ! Que ce soient là
Les plus grands désaccords que fassent nos cœurs !²⁸

L'éloquence du héros shakespearien est entièrement transposée dans le discours orchestral, comme si la langue italienne s'effaçait une fois encore devant le défi insoluble de mettre en musique la langue de Shakespeare. Dans le duo du premier acte, c'est le souvenir qui suscite et amène le thème du baiser. Plus tard, en voyant Desdemona endormie, Otello se souvient du « temps heureux », matérialisé par le thème du baiser et qui renvoie au texte shakespearien que Boito n'a pas repris :

Ah balmy breath, that dost almost persuade
Justice to break her sword! One more, one more.
Be thus when thou art dead, and I will kill thee,
And love thee after. One more, and this the last²⁹. (V.2.16-9)

La citation dantesque prend ici une forme purement musicale, sans texte, jouant uniquement sur la mémoire du protagoniste – et de l'auditeur. La troisième occurrence du thème correspond encore une fois au texte shakespearien : « *no way but this; Killing myself, to die upon a kiss.* » (V.2.359-60). Ces vers sont effectivement traduits et même développés par Boito, qui réintègre ici une partie du texte coupé en début d'acte. Mais cette fois le silence est imposé par la mort qui vient couper la parole à Otello. La dernière syllabe du mot *bacio* – baiser – voit une fois encore l'orchestre se substituer à la voix :

Pria d'ucciderti. . .sposa. . . ti baciai,
Or morendo. . .nell'ombra. . . in cui mi giaccio. . .
Un bacio. . . un bacio ancora. . . ah! . . . un altro bacio. . . (IV.4.543-5)

²⁸ Traduction de François-Victor Hugo. Voir James A. Hepokoski, « Boito and F.-V. Hugo's 'Magnificent translation': A Study in the Genesis of the *Otello* Libretto », Arthur Groos and Roger Parker (éds.), *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

²⁹ « Ô haleine embaumée qui persuaderait presque à la justice de briser son glaive ! Encore un ! Encore un ! (*Il la couvre de baisers.*) Sois ainsi quand tu seras morte, et je vais te tuer, et je t'aimerai après... Encore un ! C'est le dernier ! » (Traduction de François-Victor Hugo).

Avant de te tuer...femme...je t'embrassai...
 Mourant à présent...dans l'ombre...dans laquelle je m'étends.
 Un baiser...un baiser encore...ah !... un autre baiser !³⁰

On retrouve le double thème shakespearien et dantesque dans l'opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, dont l'un des objets est la jalousie du prince vieillissant Golaud envers sa jeune et mystérieuse épouse Mélisande, rencontrée au bord d'une source dans laquelle elle songeait apparemment à se jeter, référence indirecte à Ophélie, et qui s'éprend ensuite du frère de son époux, comme Francesca. *Othello* est cité directement et indirectement dans plusieurs scènes, lorsque Golaud découvre que Mélisande a perdu l'anneau qu'il lui avait donné, et plus tard lorsqu'il refuse qu'elle lui essuie le front et lui crie : « Votre chair me dégoûte » (acte IV, scène 2). La dernière scène transpose l'exclamation d'Othello à l'acte IV scène 1, « *But yet the pity of it, Iago! / O Iago, the pity of it, Iago!* » (IV.1.191-2) en la mettant dans la bouche d'Arkel, le grand-père de Golaud : « Mais la tristesse, Golaud ! Mais la tristesse de tout ce que l'on voit ! » (acte V, scène 1). Maurice Maeterlinck, l'auteur de la pièce dont Debussy s'est servi, en l'abrégeant mais sans modifier le texte, s'est aussi inspiré d'*Hamlet* (pour le personnage de Pelléas et le sombre château où se déroule l'action), mais le meurtre des amants et l'atmosphère mystérieuse du récit sont très liés au couple dantesque de Francesca et Paolo et au tourbillon dans lequel ils apparaissent dans l'*Enfer*, et qui a tant inspiré les artistes du XIX^e siècle, notamment les préraphaélites³¹.

On retrouve à l'œuvre dans l'opéra de Debussy le même principe que dans celui de Rossini ou de Verdi : des citations thématiques qui suppléent aux citations littéraires, jouant sur la mémoire de l'auditeur pour augmenter la charge affective d'un développement musical. Debussy a délibérément choisi de mettre en musique un texte particulièrement elliptique, où la musique instrumentale vient à tout moment se substituer à ce que les personnages n'arrivent pas à exprimer. La résonance shakespearienne s'y construit comme chez Verdi par le biais de la citation wagnérienne : le triangle amoureux de *Pelléas* reflète en effet celui de *Tristan et Isolde*, même s'il ne cite pas directement cette œuvre, mais plutôt des thèmes de *Parsifal*.

On voit ici à l'œuvre le travail incessant de l'affinité thématique et de la substitution créative par le recours « à un matériau immédiatement surgi du souvenir »³². C'est cette chaîne de références imbriquées et parfois imperceptibles que désigne Adorno par les termes de « vie pulsionnelle des œuvres » et que dissèque Marcel Proust à travers l'étude des résonances de la petite phrase de Vinteuil, lorsqu'il ne peut s'empêcher de la mettre en regard de *Tristan* :

³⁰ Traduction de Pierre Malbos, *L'Avant-Scène Opéra : Otello, Verdi*, n°3, mai-juin 1976, p. 73.

³¹ Voir par exemple les œuvres de William Blake (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-circle-of-the-lustful-francesca-da-rimini-the-whirlwind-of-lovers-a00005>), Gustave Doré ([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Dor%C3%A9_-_Dante_Alighieri_-_Inferno_-_Plate_15_\(Canto_V_-_Francesca_di_Rimini\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Dor%C3%A9_-_Dante_Alighieri_-_Inferno_-_Plate_15_(Canto_V_-_Francesca_di_Rimini).jpg)), Dante Gabriel Rossetti (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-paolo-and-francesca-da-rimini-n03056>). Le *Baiser* de Rodin met également en scène les amants dantesques (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rodin-the-kiss-n06228>).

³² Pierre Boulez, « Miroirs pour *Pelléas et Mélisande* », *L'Avant-Scène Opéra*, vol. 266, 2012.

En jouant cette mesure, et bien que Vinteuil fût là en train d'exprimer un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je ne pus m'empêcher de murmurer : « Tristan », avec le sourire qu'a l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation, un geste du petit-fils qui ne l'a pas connu. Et comme on regarde alors une photographie qui permet de préciser la ressemblance, par-dessus la sonate de Vinteuil, j'installai sur le pupitre la partition de Tristan, dont on donnait justement cet après-midi-là des fragments au concert Lamoureux. [...] Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et, parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont, à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie.³³

Proust parle ici de fragments, de particules libres, d'anamorphoses. Sans se mêler nommément du cas Shakespeare, il s'inscrit dans le mouvement artistique de ceux qui attribuent l'originalité d'une œuvre à la puissance de telle ou telle cellule minime plutôt qu'à l'architecture ou à l'économie de l'œuvre totale. Il se réfère à Wagner, mais le Wagner auquel il se réfère, n'est pas celui du *Gesamtkunstwerk*, de l'œuvre totale, c'est le compositeur de « fragments au concert Lamoureux », créateur de thèmes insistants et fugaces, c'est le « *Meister des ganz Kleinen* », le maître de la petite forme, auquel Nietzsche réserve la page « *Wo ich bewundere* » de son dossier « Nietzsche contra Wagner »³⁴. Cette préférence pour la petite forme est aussi celle sous laquelle l'histoire de l'opéra a intégré l'héritage shakespearien, car à l'exception du *Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten (1960), et plus récemment de *The Tempest* de Thomas Adès (2004), il n'existe que peu de grands opéras qui se soient proposé d'être entièrement fidèles à leur modèle shakespearien.

³³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *La Prisonnière*, t. III, P. Clarac et A. Ferré (éds.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 158-159.

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner : Aktenstücke eines Psychologen*, Leipzig, C.G. Naumann, 1989, p. 7. Ce texte sera la source d'inspiration du titre « *Der Meister des kleinsten Übergangs* » que Theodor W. Adorno donnera à l'hommage à son propre maître de musique, Alban Berg. Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1995 (1^{ère} édition, Vienne [Autriche], 1968).

BALZAC LE « SHAKESPEARIEN » ? :
SHAKESPEARE DANS *LA COUSINE BETTE*

Emilie Ortiga

Université du Havre



Résumé : Publié en 1846, *La Cousine Bette* de Balzac démontre à quel point les pièces et les personnages de Shakespeare se sont intégrés dans la culture littéraire française du XIX^e siècle. Les comparaisons par Balzac lui-même de ses propres personnages à ceux de Shakespeare tels que Richard III, Iago, et Othello signifient que le public connaissait les œuvres du dramaturge élisabéthain. On propose de mener une réflexion sur les implications de la présence de Shakespeare dans *La Cousine Bette* afin de mieux comprendre les qualités et les caractéristiques que Balzac lui attribue. En quoi consiste le « génie » de Shakespeare, selon Balzac ? Comment comprend-on le mot « shakespeareien » à travers la représentation de Shakespeare dans *La Cousine Bette* ?

Mots-clés : Shakespeare, Balzac, *La Cousine Bette*, Othello, Intertextualité, Personnage type.

Abstract: Published in 1846, Balzac's *La Cousine Bette* shows us the extent to which Shakespeare's works and characters have been integrated into French literary culture. Balzac's comparisons of his own characters to characters such as Richard III, Iago and Othello presuppose an audience familiar with Shakespeare's works. We would like to discuss the implications of Shakespeare's presence in *La Cousine Bette* the better to understand the qualities and characteristics that Balzac attributes to Shakespeare. What does Shakespeare's "genius" consist in, according to Balzac? What would the word "Shakespearean" mean in the context of Balzac's representation of Shakespeare?

Keywords: Shakespeare, Balzac, *La Cousine Bette*, Othello, Intertextuality, Stock characters.

On ne peut pas attribuer à Balzac un ouvrage critique sur Shakespeare tel que la *Préface de Cromwell* (1827) de Victor Hugo ou *Racine et Shakespeare* (1823 et 1825) de Stendhal, et c'est peut-être pour cette raison que Balzac n'est pas mentionné dans les textes qui décrivent la réception de Shakespeare en France. Néanmoins, les nombreuses allusions et références à Shakespeare dans les œuvres de Balzac suggèrent l'influence qu'a eue le dramaturge élisabéthain sur cet auteur français. En effet, on trouve la présence de Shakespeare dans les premières œuvres de Balzac, telles que *Le Nègre* (une réécriture d'*Othello*) ou *La dernière fée* (dont un personnage s'appelle Caliban), dans ses correspondances, et dans plusieurs romans de *La Comédie humaine*¹. La renommée dont Balzac a bénéficié de son vivant laisse imaginer le poids que ses œuvres ont pu exercer sur le goût littéraire de son public ; de plus, la manière dont Balzac fait référence à des personnages, des œuvres artistiques ou des événements qui ont réellement existé en dehors de la fiction, invite à lire certains aspects de ses romans comme un reflet de la société dont ils sont issus. Enfin, Balzac était reconnu comme « shakespearien » par la critique qui rapprochait ce romancier du dramaturge anglais. En 1858, Hippolyte Taine déclarait qu'« [a]vec Shakespeare et Saint-Simon, Balzac est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine »². Jules Barbey d'Aurevilly, dans son « Shakespeare et... Balzac » (1864), nommait ce dernier « notre Shakespeare à nous [les Français] »³. Pour ces raisons, on se propose de réfléchir sur l'adjectif « shakespearien » en étudiant la présence de Shakespeare dans l'un des romans de Balzac, *La Cousine Bette*. On se limitera à un seul roman afin d'analyser en profondeur son interaction avec les pièces de Shakespeare. Parmi les romans de *La Comédie humaine*, *La Cousine Bette* se distingue comme étant l'œuvre qui contient le plus de références à plusieurs pièces de Shakespeare.

Publié en 1846, une vingtaine d'années après la parution de la *Préface de Cromwell* et de *Racine et Shakespeare*, *La Cousine Bette* démontre à quel point les œuvres de Shakespeare semblent s'être intégrées à la culture littéraire française. Les références faites par Balzac dans *La Cousine Bette* à des pièces comme *Othello*, *Richard III*, *Hamlet* et *La Tempête* ainsi qu'aux personnages d'*Othello*, Iago, Richard III, Ariel et Caliban laissent penser que les lecteurs connaissaient bien Shakespeare. L'idée même du « génie » de Shakespeare semble être un fait établi. En effet, dans un commentaire du narrateur de *La Cousine Bette* sur la grandeur de l'œuvre d'art réussie, le dramaturge élisabéthain est compté parmi « les poètes dans l'humanité »⁴ au même titre que Milton, Virgile, Dante et Molière. Mais en quoi consiste le « génie » de Shakespeare, selon Balzac ? Quelles sont les qualités et les caractéristiques que Balzac attribue à Shakespeare ? Comment la

¹ Les similarités entre *Le Père Goriot* et *Le Roi Lear*, par exemple, ont été beaucoup discutées par la critique. On peut lire *La Vendetta* comme une réécriture de *Roméo et Juliette*. Certains aspects de l'intrigue d'*Ursule Mirouët* rappellent l'intrigue de *La Tempête* ou de *Hamlet*. Pour une présentation synthétique de la présence de Shakespeare dans toute l'œuvre de Balzac, voir « Balzac et Shakespeare » de P.J. Tremewan dans *L'Année Balzacienne*, 1967.

² Hippolyte Taine, « Balzac », Stéphane Vachon (dir.), *Balzac. Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 245.

³ Jules Barbey d'Aurevilly, « Shakespeare et... Balzac », Stéphane Vachon (dir.), *op. cit.*, p. 258.

⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Gallimard, 2007, p. 235.

représentation de Shakespeare par Balzac éclaire-t-elle notre conception de ce que l'on entend par « shakespearien » ?

Cette réflexion commencera par l'identification des références à Shakespeare, de ses personnages et de ses pièces dans *La Cousine Bette*. On étudiera ensuite l'effet de ces références sur la lecture de ce roman : comment ces références enrichissent-elles notre interprétation de l'œuvre ? La réécriture d'*Othello* sera examinée en particulier : quelle lecture de cette pièce nous propose le roman ? L'objectif ultime de cet article est de démontrer que la représentation de Shakespeare par Balzac comme poète de « génie » fonctionne aussi comme un moyen par lequel le romancier s'érige à son tour en artiste de « génie ».

La Cousine Bette a connu un succès immédiat lors de sa parution en feuilleton pour *Le Constitutionnel* à partir d'octobre 1846. En 1847, le roman est paru en six volumes chez le libraire Chlendowsky et fit partie en 1848 du tome XVII de *La Comédie humaine*. Balzac regroupe *La Cousine Bette* avec un autre roman, *Le Cousin Pons*, sous la rubrique « Les Parents Pauvres » et les classe parmi ses *Scènes de la vie parisienne*. Selon Joëlle Gleize, les nombreuses rééditions de *La Cousine Bette* indiquent le succès de ce roman et laissent imaginer le public qu'il aurait atteint :

Grâce à toutes ces rééditions – quatre en deux ans, signe même de son succès – ce roman est présent dans des lieux diversifiés et multiples : peuvent le lire des lecteurs très différents socialement et culturellement. Et des lecteurs toujours plus nombreux, puisque, en ce milieu du siècle, tout est fait pour répondre au formidable appétit de lecture, et de lecture de romans, qui n'a cessé de croître depuis la Restauration [...]⁵.

Ce roman qui a plu à un public de lecteurs nombreux et diversifiés raconte l'histoire de la famille Hulot, une famille issue de la noblesse d'Empire, et de leur parent pauvre, Lisbeth Fischer – la « cousine Bette » – une ouvrière dans la passementerie. Située à Paris entre juillet 1833 et début 1846, l'intrigue du roman se concentre autour de la tentative de Lisbeth de détruire la famille Hulot afin de se venger de ce qu'elle considère comme le vol de son amoureux, le comte Wenceslas Steinbock, par Hortense Hulot, la fille de sa cousine Adeline. La vengeance de Lisbeth s'effectue à l'aide de sa voisine, Valérie Marneffe, une jeune femme mariée qui devient la maîtresse du baron Hulot, le père de famille. Profitant de la passion insatiable du baron Hulot pour les belles femmes, Valérie et Lisbeth retiennent le baron dans une vie de débauche qui pousse la famille Hulot au bord de la ruine et de la disgrâce sociale.

Les références aux pièces et aux personnages de Shakespeare contribuent à construire une histoire de vengeance : celle de Lisbeth contre sa famille. Le narrateur compare souvent les personnages de *La Cousine Bette* à ceux de Shakespeare. Les références remplissent ainsi une fonction descriptive qui révèle ou renforce les traits physiques ou psychologiques que Balzac attribue à ses personnages. Lisbeth, par exemple, est le seul personnage parmi ceux de *La Comédie humaine* qui est comparé à trois personnages de Shakespeare : Richard III, Iago, et Caliban. Comparer cette femme à Iago et Richard III alerte le lecteur sur sa duplicité. Surprise par la réaction passionnée qu'a eue Lisbeth

⁵ Joëlle Gleize, *La Cousine Bette d'Honoré de Balzac*, Paris, Gallimard, 2010, p. 141.

quand elle apprend que son amoureux, le comte Steinbock, épousera Hortense Hulot, Mme Marneffe « avait eu peur en trouvant tout à la fois un Iago et un Richard III dans cette fille en apparence si faible, si humble, et si peu redoutable »⁶. La comparaison de Lisbeth à Iago et à Richard III annonce au lecteur avisé la manière cachée par laquelle elle se vengera de la famille Hulot. Tout en travaillant de concert avec Mme Marneffe pour mener cette famille à la ruine, Lisbeth se présente comme veillant aux intérêts des Hulot, en faisant croire qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour que le baron dépense le moins possible pour sa maîtresse. Elle réussit tellement bien à jouer la cousine dévouée que les Hulot la considèrent comme « l'ange de la famille »⁷. Sa duplicité rappelle celle de Richard III et de Iago. Richard III décrit en ces termes sa propre hypocrisie : « And thus I clothe my naked villainy / With odd old ends, stol'n forth of Holy Writ, / And seem a saint when most I play the devil »⁸ (I, 3, v. 337-340). (« Et ainsi j'habille ma scélératesse nue / De vieilles guenilles dépareillées volées au Livre sacré, / Et j'ai l'air d'un saint au moment même où je joue le plus le diable »⁹). Iago exprime la même idée lorsqu'il commente son comportement : « Divinity of hell: / When devils will the blackest sins put on, / They do suggest at first with heavenly shows, / As I do now »¹⁰ (II, 3, v. 332-335). (« Divinité de l'enfer ! / Quand aux plus noirs péchés le diable veut nous entraîner, / Il nous séduit d'abord par des dehors célestes, / Comme je le fais à présent »¹¹). Il est intéressant de remarquer qu'en parlant de leur hypocrisie, ces deux personnages évoquent l'opposition entre le ciel et l'enfer ; ils se dépeignent comme des diables qui dissimulent leur malveillance sous une apparence de bonté céleste. Le fait que Lisbeth soit perçue par les Hulot comme « l'ange de la famille » alors qu'elle est ailleurs comparée au diable par le narrateur, qui l'appelle « cette fille de soufre et de feu »¹², démontre à quel point la comparaison établie entre Lisbeth et ces deux personnages de Shakespeare est corroborée jusque dans les détails du roman de Balzac.

L'ambiguïté autour du personnage de Caliban – qui suscite la sympathie de lecteurs l'envisageant comme victime de Prospero, mais qui provoque le dédain d'autres lecteurs l'appréhendant comme une brute violente et un scélérat – complique le portrait de Lisbeth. Dans un chapitre qui s'intitule « Aventure d'une araignée qui trouve dans sa toile une belle mouche trop grosse pour elle »¹³, le narrateur décrit la relation entre Lisbeth et son amoureux, le comte Wenceslas Steinbock, en la comparant à une situation où Caliban serait le maître d'Ariel et de Prospero. L'hésitation de Lisbeth entre son amour pour ce comte et sa conviction qu'épouser un homme pauvre et de quinze ans son cadet serait une folie, la mène à traiter Steinbock de manière contradictoire, alternant brutalité et tendresse : « Elle ne concevait le sacrifice à faire à son idole qu'après y avoir écrit sa puissance à coups de hache. C'était enfin *La Tempête* de Shakespeare renversée,

⁶ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 134.

⁷ *Ibid.*, p. 458.

⁸ William Shakespeare, *Richard III*, (traduction de Jean-Michel Déprats), *Histoires*, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 2008, t. I, p. 810.

⁹ *Ibid.*, p. 811.

¹⁰ William Shakespeare, *Othello*, (traduction de Jean-Michel Déprats), *Tragédies*, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 2002, t. I, p. 1102.

¹¹ *Ibid.*, p. 1103.

¹² Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 130.

¹³ *Ibid.*, p. 92. Cette allusion à *Othello* sera traitée dans la deuxième partie.

Caliban maître d'Ariel et de Prospero¹⁴ ». La deuxième référence à Caliban se trouve dans le titre d'un chapitre, « Dernière tentative de Caliban sur Ariel », qui raconte le dernier effort de Lisbeth pour empêcher le mariage de Steinbock et d'Hortense Hulot.

Lorsque l'on cherche les similarités entre Lisbeth et Caliban pour justifier la comparaison entre ces deux personnages, on s'aperçoit que la caractérisation de Lisbeth s'appuie sur une certaine interprétation de Caliban, dans laquelle il serait vu comme un sauvage violent, bestial, et diabolique. Lisbeth est animalisée et donc présentée comme sauvage. Le narrateur la décrit effectivement comme porteuse de « quelques verrues dans sa face longue et *simiesque* »¹⁵, et ressemblant « aux singes habillés en femme »¹⁶. Évoquant la résistance de Lisbeth à s'habiller selon la mode, le narrateur ajoute aussi : « La Bette était, à cet égard, d'un entêtement de mule »¹⁷. Le jeu sonore entre « La Bette » et « bête » et l'assimilation à une mule entêtée renforcent le lien entre la femme et l'animal. Elle est d'ailleurs surnommée « la Chèvre » par le baron Hulot¹⁸. Enfin, saisie de rage en apprenant que son amoureux épousera Hortense Hulot, elle est ainsi décrite par le narrateur : « Ses yeux noirs et pénétrants avaient la fixité de ceux des tigres. Sa figure ressemblait à celles que nous supposons aux pythonisses [...] »¹⁹.

Tous ces exemples d'animalisation construisent un lien entre Lisbeth et Caliban. *La Tempête* abonde en exemples où Caliban est, de même, animalisé. En découvrant ce personnage pour la première fois, Trinculo ne peut pas déterminer s'il est un homme ou un animal : « What have we here, a man or a fish? »²⁰ (II, 2, v. 22-23). (« Qu'est-ce que je vois là, un homme ou un poisson ? »²¹) Il est appelé « moon-calf »²², littéralement, « veau de lune » par Stefano (II, 2, v. 91). Même si cette épithète est censée évoquer l'idée que les êtres difformes sont nés lors de la pleine lune, le choix d'utiliser le mot « calf », dont le sens premier renvoie à un animal, renforce l'image de Caliban comme homme-animal.

L'exemple peut-être le plus subtil du lien établi entre Lisbeth et Caliban vient de la manière dont le romancier exploite la représentation de Caliban comme un être lié à la terre. *La Tempête* présente une opposition entre Prospero et Ariel, qui commandent l'air, et Sycorax et Caliban dont l'élément est la terre. Prospero parle de l'incapacité d'Ariel de servir Sycorax parce que ce dernier était trop délicat pour les tâches qu'elle lui ordonnait, tâches qu'il décrit en évoquant la terre : « And for thou wast a spirit too delicate / To act her *earthy* and abhorred commands »²³ (I, 2, v. 274-275). (« Mais, étant un esprit trop délicat pour faire / Ses volontés viles et damnables »²⁴). Plus tard, Prospero appelle Caliban : « What ho ! Slave, Caliban ! / Thou *earth*, thou, speak ! »²⁵ (I, 2, v. 316-317).

¹⁴ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰ William Shakespeare, *La Tempête*, (traduction de Victor Bourgy), *Oeuvres complètes. Tragicomédies II*, Michel Grivelet et Gilles Monsarrat (dir.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2002, p. 456.

²¹ *Ibid.*, p. 457.

²² *Ibid.*, p. 460.

²³ *Ibid.*, p. 422. Je souligne.

²⁴ *Ibid.*, p. 423.

²⁵ *Ibid.*, p. 426. Je souligne.

(« Hé ! Caliban ! esclave ! / Terre que tu es, réponds ! »²⁶) Ce lien avec la terre est reproduit par Balzac lorsqu'il explique la raison de la jalousie qu'éprouve Lisbeth à l'égard de sa cousine Adeline : « Lisbeth travaillait à la terre, quand sa cousine était dorlotée »²⁷. Lorsque Lisbeth exprime sa rage contre Adeline, l'image de la terre est de nouveau évoquée : « Adeline, je te verrai dans la boue et plus bas que moi ! »²⁸ Enfin dans une dernière expression de son désir de se venger de la famille Hulot, Lisbeth mentionne deux fois la terre : « Je voudrais réduire tout ce monde, Adeline, sa fille, le baron en poussière. Mais que peut une parente pauvre contre toute une famille riche ? ... Ce serait l'histoire du pot de terre contre le pot de fer »²⁹.

Enfin, l'identification de Caliban avec le diable – Prospero l'appelle « l'esclave venimeux que le diable en personne / A engendré par [sa] mère »³⁰ (I, 2, v. 322-323) (« Thou poisonous slave, got by the devil himself »³¹) – constitue un autre point commun entre Lisbeth et ce personnage. Cette référence au diable s'ajoute à la comparaison à Richard III et à Iago. Pourtant, tandis que le rapprochement avec Richard et Iago ne fait qu'amplifier l'image perfide et malveillante de Lisbeth, la comparaison à Caliban complique notre jugement à son égard, en dépit de ses machinations contre la famille Hulot. Si on le perçoit comme la victime de l'usurpation de son île par Prospero, qui l'avait aussi réduit en esclave, Caliban suscite la sympathie de certains lecteurs. Ainsi, l'association de Lisbeth à Caliban permet de rappeler aux lecteurs que Lisbeth peut être vue également comme une victime. Elle est d'abord victime de l'injustice de sa famille, qui traitait Lisbeth et Adeline de manière inégale, faisant travailler Lisbeth – ce qui renvoie d'ailleurs à l'esclavage de Caliban – alors que sa belle cousine était choyée. Elle est également victime d'une spoliation puisque son amoureux lui est dérobé par Hortense Hulot.

Balzac emploie les références à Shakespeare non seulement dans les descriptions de ses propres personnages, mais aussi dans les paroles qu'il leur attribue. Parlant de leurs problèmes financiers, M. Marneffe dit à son épouse : « Nous devons quatre termes, quinze cents francs ! Notre mobilier les vaut-il ? *That is the question!* a dit Shakespeare »³². Lorsqu'une courtisane, Carabine, présente un amant de Valérie Marneffe à un autre personnage, elle dit : « C'est un Othello qui ne se trompe pas, et que j'ai l'honneur de te présenter : monsieur le baron Montès de Montéjanos »³³. Le baron Montès de Montéjanos évoque à son tour Shakespeare lorsqu'il refuse de répondre à une question de Carabine en disant : « Je ne puis pas vous le dire ici, devant tous ces Iagos... »³⁴.

Remarquons qu'aucun de ces personnages n'est artiste ou intellectuel : cela suggère que, dans le monde fictif de *La Cousine Bette*, Shakespeare est présenté comme connu de tous. Notons aussi le décalage entre la célébrité de ce dramaturge et la banalité ou la vulgarité des personnages qui y font allusion. Joëlle Gleize remarque que « [l]a référence à

²⁶ William Shakespeare, *La Tempête*, op. cit., p. 427. Je souligne.

²⁷ Honoré de Balzac, op. cit., p. 56. Je souligne.

²⁸ *Ibid.*, p. 129. Je souligne.

²⁹ *Ibid.*, p. 130. Je souligne.

³⁰ William Shakespeare, *La Tempête*, op. cit., p. 427.

³¹ *Ibid.*, p. 426.

³² Honoré de Balzac, op. cit., p. 84.

³³ *Ibid.*, p. 419.

³⁴ *Ibid.*, p. 418.

des œuvres prestigieuses prend aussi une fonction ironique : l'auteur raille ses personnages qui, appartenant à la réalité médiocre d'une société bourgeoise, croient se grandir en se comparant à des personnages mythologiques [...] »³⁵. En utilisant Shakespeare afin de souligner le contraste entre la médiocrité qui caractérise les personnages de *La Cousine Bette* et la grandeur du dramaturge élisabéthain, Balzac présuppose un public qui en reconnaît le mérite littéraire.

Les références à Shakespeare ne servent pas seulement à décrire les personnages ; elles créent aussi des rapprochements entre certains aspects de l'intrigue de *La Cousine Bette* et celles des pièces du dramaturge. Par exemple, lorsque Mme Saint-Estève et le fils du baron Hulot échangent sur les mesures prises afin de libérer les Hulot de l'influence néfaste de Mme Marneffe, Mme Saint-Estève assure Victorin de leur réussite en faisant allusion à la prophétie de la sorcière de *Macbeth* : « 'Eh bien ! mon fils, tu seras roi ! c'est-à-dire tu hériteras !' dit cette affreuse sorcière devinée par Shakespeare et qui paraissait connaître Shakespeare »³⁶. La lutte d'un fils pour reprendre le pouvoir que le père de la famille a cédé à sa maîtresse est donc comparée à la tentative de Macbeth de conquérir le trône d'Écosse.

Les comparaisons que Balzac établit entre son intrigue et celles de plusieurs pièces de Shakespeare commentent l'histoire de son roman. La référence à *Macbeth* rappelle aux lecteurs que, sans le formuler explicitement, Victorin ordonne le meurtre de Valérie Marneffe. Ainsi, Balzac présente les références à ces pièces comme une clé grâce à laquelle les lecteurs peuvent lire *La Cousine Bette* et mieux comprendre ce qui se trame.

La présence de ces références à Shakespeare suggère que Balzac essaie de guider la lecture ou l'interprétation de son œuvre en encourageant ses lecteurs à lire le roman à travers les pièces du dramaturge élisabéthain. En suivant ce projet de lecture, en lisant l'une des intrigues secondaires de *La Cousine Bette* comme une réécriture d'*Othello*, la présence de Shakespeare se manifeste en définitive de manière plus complexe qu'à travers de simples références. En effet, Balzac s'approprie *Othello* pour offrir un commentaire sur la dégradation de la société qu'il présente dans *La Cousine Bette*.

L'intrigue secondaire qui peut être lue comme une réécriture d'*Othello* concerne Henri Montès de Montéjanos, un baron brésilien et ancien amant de Valérie Marneffe, rentré dans sa patrie natale avant que l'action du roman ne commence. Trois ans passent avant le retour de cet homme, et pendant ce temps, Valérie est devenue la maîtresse non seulement du baron Hulot, mais aussi de M. Crevel, un riche bourgeois, et de Wenceslas Steinbock. Au retour du baron Montès de Montéjanos, Valérie refuse de partir avec lui au Brésil. Elle réussit, cependant, à le convaincre de son amour et de sa fidélité. Les chapitres dans lesquels le baron brésilien perd ses illusions quant à la fidélité de Valérie font appel à un intertexte fondé sur *Othello*³⁷.

Dès sa première apparition dans le roman, le baron Henri Montès de Montéjanos est comparé à *Othello*. Le narrateur le décrit ainsi :

³⁵ Joëlle Gleize, *op. cit.*, p. 149.

³⁶ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 409. Cette citation sera analysée de manière plus approfondie dans la troisième partie.

³⁷ Ces chapitres contiennent aussi un intertexte fondé sur *Splendeurs et misères de courtisanes*, par l'apparition de Mme St-Estève/Mme Nourrisson, la tante de Jacques Collin, alias Vautrin. Balzac semble ainsi mettre son roman sur un pied d'égalité avec l'*Othello* de Shakespeare.

M. le baron Henri Montès de Montéjanos, doué par le climat équatorial du physique et de la couleur que nous prêtons tous à l'Othello du théâtre, effrayait par un air sombre, effet purement plastique ; car son caractère, plein de douceur et de tendresse, le prédestinait à l'exploitation que les faibles femmes pratiquent sur les hommes forts.³⁸

Dans cette description, on remarque l'insistance du narrateur sur la ressemblance du baron Montès de Montéjanos non pas simplement à Othello, ni à « l'Othello de Shakespeare », mais à « l'Othello du théâtre ». Cette précision démontre qu'il ne s'agit pas ici d'Othello, le personnage, tel qu'il peut être imaginé par un lecteur de Shakespeare. Il s'agit plutôt d'une interprétation théâtrale du personnage d'Othello, ce qui souligne la représentation du baron Montès de Montéjanos en tant qu'étranger, comme un Autre par rapport aux personnages français du roman, et par rapport aux lecteurs impliqués dans le « nous » de « nous prêtons tous à l'Othello du théâtre ». C'est donc dire que le physique et la couleur du baron sont si différents que pour le narrateur, le seul endroit où ses lecteurs pourraient les avoir perçus serait sur scène lors d'une représentation d'Othello.

L'opposition entre l'apparence effrayante du baron et son caractère doux et tendre renvoie aux contradictions autour de la représentation d'Othello. Selon les personnages qui le regardent, Othello est représenté soit comme sauvage soit comme civilisé. L'image « effrayante » du baron Montès de Montéjanos rappelle l'incompréhension de Brabantio devant l'amour que sa fille Desdémone porte à Othello. Brabantio dit en effet à Othello :

[...] Whether a maid so tender, fair, and happy,
 [...] Would ever have (to incur a general mock)
 Run from her guardage to the sooty bosom
 Of such a thing as thou? to fear, not to delight³⁹ (I, 2, v. 65-70).

(Une vierge si tendre, si belle et si heureuse,
 [...] Aurait-elle jamais (encourant la moquerie générale)
 Quitté ma tutelle pour courir vers la poitrine de suie
 D'une chose telle que toi ? Vers la peur, non vers la joie⁴⁰.)

Par contraste, l'idée que le caractère doux et tendre du baron « le prédestinait à l'exploitation que les faibles femmes pratiquent sur les hommes forts »⁴¹ entre en résonance avec l'idée de Iago selon laquelle l'amour d'Othello pour Desdémone le soumet à la volonté de celle-ci : « Our general's wife is now the general. I may say so in this respect, for that he hath devoted and given up himself to the contemplation, mark, and denotement of her parts and graces »⁴² (II, 3, v. 292-294). (« La femme de notre général est maintenant le général ; je peux dire cela en ce sens qu'il s'est voué et livré tout entier à la contemplation, l'observation, et la découverte de ses vertus et de ses grâces »⁴³).

³⁸ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 198.

³⁹ William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1018.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1019.

⁴¹ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 198.

⁴² William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1100.

⁴³ *Ibid.*, p. 1101.

La description qui rapproche le baron Montès de Montéjanos d'Othello a pour effet de faire voir la pièce de Shakespeare partout à l'œuvre dans le roman. Par exemple, à réexaminer le chapitre qui se concentre sur la relation entre Lisbeth et Wenceslas Steinbock (ce qui chronologiquement a lieu bien avant l'apparition du baron brésilien), on se rend compte que le titre du chapitre, « Aventure d'une araignée qui trouve dans sa toile une belle mouche trop grosse pour elle »⁴⁴, renvoie aux paroles que prononce Iago lorsqu'il épie une discussion entre Cassio et Desdémone : « With as little a web as this I will ensnare as great a fly as Cassio »⁴⁵ (II, 1, v. 169). (« [...] avec une toile d'araignée aussi fine que celle-ci, j'attraperai une aussi grosse mouche que Cassio »⁴⁶, II, 1, v. 165). Ostensiblement, ce chapitre raconte la façon dont Lisbeth épuise ses maigres économies à financer l'apprentissage de la sculpture par Wenceslas Steinbock. Ce dernier représente ainsi la mouche « trop grosse » pour Lisbeth. Cette image s'explique aussi par les obligations de Steinbock envers Lisbeth : il devient, en quelque sorte, son prisonnier. C'est pourquoi Balzac en vient à comparer la situation de ce couple à celle où Caliban était le maître d'Ariel et de Prospero. Néanmoins, le lien entre le titre de ce chapitre et les paroles de Iago n'en est pas moins signifiant. L'allusion à *Othello* fonctionne comme une prolepse qui annonce la transformation de Lisbeth en Iago, tandis que l'image de Wenceslas comme une grosse et belle mouche annonce la façon dont le comte jouera le rôle de Cassio et Valérie celui de Desdémone.

Si l'on revient à présent à l'histoire du baron brésilien, les exemples de références à Shakespeare se multiplient. Pendant un dîner où les convives parlent de l'infidélité de Valérie, la réponse violente et incrédule du baron évoque celle d'Othello aux insinuations de Iago quant à l'infidélité de Desdémone. Le baron, pensant que les convives sont en train de calomnier la femme qu'il aime, « envelopp[e] la table entière d'une ceinture de feu, embrassant tous les convives d'un coup d'œil où flamb[e] le soleil du Brésil »⁴⁷. La violence de cette réaction rappelle la réponse menaçante d'Othello :

Villain, be sure thou prove my love a whore,
Be sure of it, give me the ocular proof,
Or by the worth of man's eternal soul,
Thou hast been better have been born a dog
Than answer my wak'd wrath⁴⁸ (III, 3, v. 364-368).

(Misérable, tu vas me prouver que mon amour est une putain,
N'y manque pas, donne-m'en la preuve oculaire,
Ou, par le salut de l'âme éternelle de l'homme,
Tu aurais mieux fait d'être né chien
Que d'avoir à répondre à ma fureur déchaînée⁴⁹.)

⁴⁴ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁵ William Shakespeare, *Othello*, *The Norton Shakespeare*, Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine E. Maus et Andrew Gurr (éds.), New York, W.W. Norton, 1997, p. 2119.

⁴⁶ William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1065.

⁴⁷ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 418.

⁴⁸ William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1146.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1147.

L'insistance d'Othello, qui veut obtenir une preuve visible de l'infidélité de Desdémone, est reproduite dans *La Cousine Bette* lorsque le baron Montès de Montéjanos rejette le fac-similé d'un billet écrit par Valérie au comte Steinbock en disant : « Je ne crois pas à l'écriture, je veux voir... »⁵⁰.

Le baron Montès de Montéjanos semble jouer si fidèlement son rôle d'Othello qu'il inquiète Mme Nourrisson, le personnage qui le manipule afin de l'inciter au meurtre de Valérie. Or, Mme Nourrisson souhaite aussi que ce meurtre ait tout l'air d'une mort naturelle afin de ne pas être incriminée. Elle dit à Carabine, la courtisane qui l'aide à manœuvrer le baron brésilien : « Maintenant, ma mignonne, je n'ai peur que d'une chose, c'est qu'il l'étrangle ! Je serais dans de mauvais draps, il ne nous faut que des affaires en douceur »⁵¹. Nous reconnaissons l'allusion à la manière dont Othello tue sa femme. Même l'expression « être dans de mauvais draps » prend un sens nouveau lorsque l'on considère l'importance des draps dans la pièce de Shakespeare. Desdémone, le soir de sa mort, demande à se coucher sur ses draps de nocces, et anticipant sa mort, demande que l'on fasse de ces draps son linceul. Enfin, la peur de Mme Nourrisson donne l'impression que ce n'est pas sans difficulté que l'histoire du baron brésilien dévie de sa source d'inspiration.

En effet, même si le baron Montès de Montéjanos empoisonne Valérie Marneffe – ce qui semble aller à l'encontre du conseil que donne Iago à Othello : « Do it not with poison, strangle her in her bed, even the bed she hath contaminated »⁵² (IV, 1, v. 192-193) (« Ne faites pas ça avec du poison, étranglez-là dans son lit, le lit même qu'elle a contaminé »⁵³) – le fait que le poison employé par le baron soit une maladie rare sexuellement transmissible permet à Balzac de reproduire dans son roman le lien entre l'acte sexuel et la mort, l'un des motifs récurrents d'Othello. C'est un lien qui n'a pas échappé aux critiques. Michael Neill mentionne le « meurtre érotisé »⁵⁴ de Desdémone et voit son étranglement dans le lit nuptial comme une représentation détournée de la consommation de leur mariage⁵⁵. Walter Cohen considère que le meurtre de Desdémone met en scène l'« association entre le plaisir sexuel et la mort » (« association between sexual pleasure and death »⁵⁶). Celle-ci est évoquée par Othello au moment où il se dirige vers la chambre pour tuer Desdémone : « Thy bed, lust-stain'd, shall with lust's blood be spotted »⁵⁷ (V, 1, v. 36). (« Ton lit, souillé par la luxure, du sang de la luxure sera taché »⁵⁸). En dehors du contexte de vengeance, ces mots peuvent aussi faire référence à la consommation du mariage et au sang qui signifie la perte de la virginité de Desdémone. En effet, la scène du meurtre de Desdémone commence par l'hésitation d'Othello entre son intention de la tuer et le désir qu'il continue de ressentir pour elle. Dans leur chambre, où dort Desdémone, Othello l'embrasse, et dit :

⁵⁰ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 421.

⁵¹ *Ibid.*, p. 425.

⁵² William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1198.

⁵³ *Ibid.*, p. 1199.

⁵⁴ Michael Neill, « Unproper Beds: Race, Adultery, and the Hideous in *Othello* », *Shakespeare Quarterly*, vol. 40, n°4, Hiver 1989, p. 403.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 402.

⁵⁶ Walter Cohen, « Introduction », *Othello*, *The Norton Shakespeare*, *op. cit.*, p. 2098. Ma traduction.

⁵⁷ William Shakespeare, *Othello*, *op. cit.*, p. 1246.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1247.

O balmy breath, that dost almost persuade
Justice to break her sword ! One more, one more.

Be thus when thou art dead, and I will kill thee
And love thee after. One more, and that's the last⁵⁹.
(V, 2, v. 18-20).

(Ô souffle embaumé, qui pourrait presque persuader
La Justice elle-même de briser son glaive. Encore une fois.
[...]
Sois ainsi, quand tu seras morte, je vais te tuer,
Et t'aimerai après. Encore un baiser, et c'est le dernier⁶⁰ !)
(V, 2, v. 16-19)

L'hésitation d'Othello renforce l'idée de la proximité entre l'acte sexuel et la mort car, dans ce moment érotisé, il s'avère envisageable que la scène ait pu se dérouler autrement si Othello avait cédé à son désir pour sa femme. Ainsi, la méthode choisie par le baron Montès de Montéjanos pour sa vengeance est une représentation littérale du lien établi par Shakespeare entre l'acte sexuel et la mort ; dans la vengeance du baron, aimer et tuer deviennent des actions identiques.

Malgré tous les échos entre l'histoire du baron Montès de Montéjanos et *Othello*, c'est en déviant du texte source que Balzac rend compte de la dégradation qui caractérise le monde représenté dans *La Cousine Bette*. L'une des différences les plus remarquables entre l'*Othello* de Shakespeare et sa réécriture par Balzac concerne la question de l'innocence de la femme soupçonnée d'être infidèle. Tandis que l'innocence de Desdémone est un sujet de controverse qui semble diviser les critiques entre ceux qui proclament l'innocence de ce personnage allant jusqu'à son idéalisation, et ceux qui imaginent la possibilité de son infidélité⁶¹, il n'y a aucune incertitude concernant l'infidélité de Valérie Marneffe. C'est pour cette raison que le baron Montès de Montéjanos est appelé par Carabine « un Othello qui ne se trompe pas »⁶². Certes, cela ne veut pas dire que Valérie mérite son sort ou que son meurtre est davantage justifié que le meurtre d'une Desdémone innocente. Ce qui est intéressant dans l'observation de Carabine, c'est qu'elle révèle de manière implicite une interprétation de la pièce shakespearienne où Desdémone serait innocente de ce dont Othello l'accuse. Si Balzac évoque, par les mots de Carabine, l'idée d'une Desdémone innocente, mais propose, pour sa réécriture d'*Othello*, une Desdémone infidèle à travers le personnage de Valérie Marneffe, cette déviation mérite d'être commentée. Le fait de proposer un personnage cupide, manipulateur, avide de pouvoir et infidèle tel que Valérie pour tenir le rôle d'une

⁵⁹ William Shakespeare, *Othello*, *The Norton Shakespeare*, op. cit., p. 2164.

⁶⁰ William Shakespeare, *Othello*, op. cit., p. 1259.

⁶¹ S.N. Garner, dans son article, « Shakespeare's Desdemona » (*Shakespeare Studies*, n°9, 1976, p. 232-252), constate dans une note (p. 251) que les critiques qui considèrent Desdémone complètement innocente sont trop nombreux à énumérer, mais il cite quelques critiques comme Richard Flatter, L.A.G. Strong, Robert Dicks, Stephen Reid, et Janet Overmyer, qui explorent la culpabilité de Desdémone ou qui ont une vision moins idéalisée de ce personnage.

⁶² Honoré de Balzac, op. cit., p. 419.

Desdémone rend compte d'une détérioration morale. C'est comme si l'innocence de Desdémone était impossible dans le monde du roman : Valérie ressemble donc plus à Iago qu'à Desdémone.

En fait, même le baron Montès de Montéjanos se rapproche davantage de Iago que d'Othello au bout du compte, car il emploie la ruse afin de tuer Valérie. Suivant les consignes de Mme Nourrisson, qui le fait entrer dans la chambre où Valérie et Wenceslas Steinbock sont encore en train de se rhabiller, le baron dissimule sa colère et parvient à convaincre sa maîtresse qu'il l'aime toujours. Le fait que le baron tue Valérie et retourne ensuite au Brésil avec une nouvelle amante l'éloigne de la figure tragique d'Othello.

On observe ainsi une multiplication de personnages qui ressemblent à Iago dans *La Cousine Bette*. Outre Lisbeth, le baron Montès de Montéjanos, et Mme Marneffe, Mme Nourrisson joue le rôle de Iago en manipulant le baron à tuer sa maîtresse. D'ailleurs, sa parenté avec Vautrin, le chef de la Sûreté, évoque de nouveau Iago, car Vautrin est l'illustre Jacques Collin, forçat évadé, banquier des bagnards, et grand manipulateur des hommes et des événements qu'Hippolyte Taine appelle d'ailleurs « [...] ce philosophe de bagne, sorte d'Iago, moins méchant et plus dangereux que l'autre, qui a érigé la perversité en principe et la prêche avec toute la verve du génie et de la corruption »⁶³.

L'importance de Iago dans le roman se manifeste non seulement par le nombre de personnages qui lui ressemblent, mais aussi par la façon dont Balzac reproduit le fonctionnement de ce personnage. Iago agit par un intermédiaire afin de conserver son apparence d'honnêteté. Contraint par Othello à tuer Cassio, Iago manipule Roderigo pour qu'il accomplisse cette tâche à sa place. On a un premier exemple de ce fonctionnement dans la vengeance de Lisbeth : « Lisbeth pensait, madame Marneffe agissait. Madame Marneffe était la hache, Lisbeth était la main qui la manie, et la main démolissait à coups pressés cette famille qui, de jour en jour, lui devenait plus odieuse [...] »⁶⁴. Le deuxième exemple, le duo formé par Mme Nourrisson et le baron brésilien, est encore plus intéressant parce qu'il cache deux personnages qui ne voulaient pas être impliqués dans la mort de Valérie⁶⁵ ; cela démontre que Balzac amplifie la structure par laquelle les personnages agissent par des intermédiaires, et souligne l'hypocrisie qui se répand sur plusieurs personnages.

Cette réécriture d'*Othello* qui dégénère en une intrigue où même les rôles d'Othello et de Desdémone sont joués par des personnages qui ressemblent davantage à Iago contribue ainsi à dépeindre un monde peuplé de personnages malhonnêtes, manipulateurs et avides d'argent et de pouvoir. Si l'on rappelle, de plus, que l'intrigue de *La Cousine Bette* est située entre 1838 et 1846, pendant la Monarchie de Juillet, et que Balzac considère le régime de Louis-Philippe comme « un régime né d'un escamotage et mis au monde dans le mensonge »⁶⁶, la réécriture d'*Othello* peut alors se lire comme une expression de la corruption que Balzac attribue à la société sous la Monarchie de Juillet.

⁶³ Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁵ C'est Victorin Hulot qui ordonne le meurtre de Valérie. Mme Nourrisson, qui se présente à Victorin sous le nom de Mme Saint-Estève, agit pour son neveu, Vautrin, car celui-ci ne pouvait pas intervenir dans une affaire familiale en tant que chef de la Sûreté.

⁶⁶ Hervé Robert, « Louis-Philippe dans l'œuvre d'Honoré de Balzac », *L'Année Balzacienne*, 1998, p. 22.

La forte présence de Shakespeare dans *La Cousine Bette* montre à quel point le dramaturge élisabéthain est une source d'inspiration pour Balzac. Le romancier se sert de la grandeur qu'il attribue à Shakespeare, ses personnages et ses œuvres afin de souligner par contraste l'indignité et la corruption de la société présentée dans *La Cousine Bette*. Mais quelles sont les qualités que Balzac attribue à Shakespeare et qui peuvent éclairer cette réflexion sur ce qui est entendu par l'adjectif « shakespearien » ?

La réponse à ces questions se trouve dans la théorie de la création artistique qui est présentée dans trois chapitres de *La Cousine Bette* intitulés « Ce qui fait les grands artistes », « Effet de la lune de miel dans les arts » et « De la sculpture ». Ces trois chapitres constituent une courte digression de l'action du roman, un moment où le narrateur intervient pour commenter l'histoire de Wenceslas Steinbock, qui, malgré son talent pour la sculpture, ne réussit pas à réaliser une œuvre à la hauteur des attentes de ses commanditaires. Même si c'est le narrateur qui parle dans ces trois chapitres, nous pouvons attribuer ses idées directement à Balzac, et cela pour plusieurs raisons. Dans son « Avant-propos de *La Comédie humaine* », Balzac compare son projet de décrire toute la société au travail du naturaliste qui tente de représenter toutes les espèces zoologiques⁶⁷. Ainsi, on peut trouver des moments dans le roman de Balzac, surtout si le narrateur est omniscient – ce qui est le cas dans *La Cousine Bette* – qui s'apparentent à des énoncés doxologiques où la distinction entre le narrateur et l'auteur ne s'applique pas.

Dans « De la sculpture », l'idée du « génie » de Shakespeare apparaît lorsque Balzac inclut le dramaturge élisabéthain parmi « les poètes dans l'humanité »⁶⁸ dans une discussion qui compare la sculpture à l'art dramatique :

La sculpture est comme l'art dramatique, à la fois le plus difficile et le plus facile de tous les arts. Copiez un modèle, et l'œuvre est accomplie ; mais y imprimer une âme, faire un type en représentant un homme ou une femme, c'est le péché de Prométhée⁶⁹.

Même si Balzac n'utilise pas le mot de « génie » dans sa théorie des œuvres d'art exceptionnelles, sa référence au « péché de Prométhée » suggère qu'il s'agit ici d'un talent extraordinaire qui se rapproche du pouvoir divin, ce que l'on peut relier à la notion de « génie ». On est frappé aussi par la vision platonicienne de l'art que Balzac véhicule dans sa distinction entre une simple imitation d'un modèle particulier, et une œuvre qui réussit à présenter « un type », ce qui semble relever des notions d'idéal, d'universel, de vérité générale. Pour Balzac une telle œuvre est aussi rare que « les poètes dans l'humanité » qu'il énumère :

On compte ce succès dans les annales de la sculpture, comme on compte les poètes dans l'humanité. Michel-Ange, Michel Columb, Jean Goujon, Phidias, Praxitèle, Polyclète, Puget, Canova, Albert Dürer sont les frères de Milton, de Virgile, de Dante, de Shakespeare, du Tasse, d'Homère et de Molière. Cette

⁶⁷ Balzac écrit : « Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la Société ? » (Honoré de Balzac, « Avant-Propos de *La Comédie humaine* », *La Comédie humaine. Études de mœurs : scènes de la vie privée*, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. 1, p. 8).

⁶⁸ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 235.

⁶⁹ *Idem*.

œuvre est si grandiose, qu'une statue suffit à l'immortalité d'un homme, comme celles de Figaro, de Lovelace, de Manon Lescaut suffirent à immortaliser Beaumarchais, Richardson, et l'abbé Prévost⁷⁰.

En rapprochant la littérature de la sculpture, Balzac privilégie le personnage dans sa recherche de ce qui constitue le génie des œuvres littéraires réussies. On peut déduire de l'inclusion de Shakespeare dans cette liste que Balzac attribue la grandeur du dramaturge à sa capacité à construire des personnages types.

Ce point de vue est confirmé par la manière dont Balzac utilise les personnages de Shakespeare comme des « types » dans *La Cousine Bette*. Montès de Montéjanos est « un Othello qui ne se trompe pas »⁷¹. Valérie Marneffe « avait eu peur en trouvant tout à la fois un Iago et un Richard III »⁷² en Lisbeth. Par ces exemples d'antonomase, Balzac réduit les personnages shakespeariens à ce qu'il considère comme leurs traits essentiels. L'emploi que Balzac fait d'Othello souligne surtout sa jalousie et sa violence. L'hypocrisie, l'avidité du pouvoir, et le caractère manipulateur de Iago et de Richard III sont mis en valeur dans la comparaison avec Lisbeth. Le fait que Iago et Richard III soient deux personnages masculins semble être un détail négligeable par rapport aux traits de caractère qu'ils ont en commun avec Lisbeth, personnage féminin. Ainsi, Balzac semble admirer en Shakespeare sa capacité à représenter des traits de caractère qui permettent à ses personnages de transcender l'Angleterre élisabéthaine et de rester pertinents pour représenter la société française sous la Monarchie de Juillet.

Balzac imagine que Shakespeare est doué d'une capacité à sonder les profondeurs du caractère humain. Dans la référence à *Macbeth* mentionnée au début, le narrateur parle du personnage de Mme Saint-Estève comme de « cette affreuse sorcière devinée par Shakespeare et qui paraissait connaître Shakespeare »⁷³. Le mot « devinée », que l'on peut comprendre dans le sens de « révélée » ou « démasquée », suggère que les sorcières de *Macbeth* ne sont pas simplement une invention de Shakespeare ; elles sont plutôt découvertes par lui, comme si elles avaient une existence cachée que seule la perspicacité de Shakespeare lui a permis de mettre au jour. Décrire Mme Saint-Estève comme l'une de ces sorcières indique que Balzac les considère comme des personnages types représentant des traits de caractère qu'il retrouve dans son propre personnage.

On voit que Balzac attribue aux personnages de Shakespeare une qualité qui transcende le lieu et le temps, ce qui renvoie à sa théorie selon laquelle le chef-d'œuvre artistique est universel. Dans « Ce qui fait les grands artistes », Balzac déclare que le chef-d'œuvre « parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les souvenirs en peinture, à tous les cœurs en musique [...] »⁷⁴. Rappelons que les références à Shakespeare se trouvent parfois dans le discours direct des personnages du roman. Nous avons remarqué que ces personnages ne sont ni artistes ni intellectuels, mais un bourgeois dépravé (M. Marneffe), une courtisane (Carabine), un baron brésilien (Montès de Montéjanos) et, dans le cas de Mme Saint-Estève, une intrigante meurtrière.

⁷⁰ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 235.

⁷¹ *Ibid.*, p. 419. Je souligne.

⁷² *Ibid.*, p. 134. Je souligne.

⁷³ *Ibid.*, p. 409.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 231.

Ainsi, la diversité de ces personnages présente les pièces de Shakespeare comme des œuvres qui « parle[nt] à toutes les intelligences ».

Qu'évoque donc la notion de « shakespearien » chez Balzac ? Le sens de « shakespearien » qui émerge semble lier la vision perspicace de Shakespeare, à la fois à sa capacité à sonder les personnalités, et à son regard pénétrant qui crée des personnages types représentant ce qui est « essentiel » dans la nature humaine. Observons toutefois qu'une définition de « shakespearien » comme liée à l'observation et à la représentation du caractère humain fonctionne au profit du romancier. *La Comédie humaine* est, après tout, une étude de l'être humain dans la société, un travail que Balzac décrit ainsi dans l'Avant-Propos de ce grand ensemble d'ouvrages :

En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs⁷⁵.

Ce que Balzac apprécie en Shakespeare sont les qualités mêmes qui sont importantes dans l'élaboration de son propre projet romanesque. Balzac construit Shakespeare à son image et bénéficie ainsi du prestige du dramaturge élisabéthain. En effet, dire que Lisbeth est « un Iago et un Richard III » est une façon pour Balzac de suggérer que lui aussi est capable de créer des personnages « shakespeariens », c'est-à-dire, des personnages universels, témoignant d'une compréhension extraordinaire des complexités de la nature humaine de la part de leur auteur. Réfléchir à ce que Balzac aurait pu entendre par « shakespearien » nous en révèle donc plus sur l'écrivain français que sur Shakespeare lui-même.

⁷⁵ Honoré de Balzac, « L'Avant-propos de *La Comédie humaine* », *op. cit.*, p. 11.

SHAKESPEARE-GAUTIER :
TRAIT D'UNION, TRAIT DE GÉNIE

Florence Krésine

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3



Résumé : Le génie du théâtre de Shakespeare est au cœur de l'écriture de Gautier. Quelle est donc la nature du lien qui unit Shakespeare et Gautier ? Dans son œuvre de fiction, il est des références explicites à Shakespeare, mais aussi des procédés littéraires comme le « saut de pensée » ou le théâtre d'ombres, qui ne sont pas sans rappeler certaines pièces de Shakespeare. Qu'il s'agisse de *Mademoiselle de Maupin*, de *Partie carrée* ou d'*Avatar*, les personnages subissent une métamorphose proprement shakespearienne. Le trait d'union est la trace qu'elle laisse sur le corps du texte. Comment, dans l'œuvre critique de Gautier, les Génies sont-ils salués et célébrés ? Gautier chante les louanges de Shakespeare et vante les mérites de son art, trait d'union entre les écrivains de génie. Hugo est adulé. Balzac et Goethe sont vénérés car ils jouissent du « don d'avatar » ou de réincarnation de l'écrivain. Pourtant si, lorsqu'il fait l'éloge du génie, Gautier manie l'hyperbole à tour de bras, ses écrits peuvent à l'occasion témoigner de quelque impertinence.

Mots-clés : génie, lien, théâtre d'ombres, avatar, louanges, hyperbole.

Abstract: The genius of Shakespeare's theatre is at the heart of Gautier's writing. So, what is the nature of the link between Shakespeare and Gautier? In his fiction, there are explicit references to Shakespeare but also literary devices like the "saut de pensée" or the theatre of shadows, that are very much reminiscent of his plays. Whether in *Mademoiselle de Maupin* or *Partie carrée* or *Avatar*, the characters undergo a truly Shakespearian metamorphosis. The hyphen is the mark it leaves on the body of the text. How are writers of genius successively hailed and celebrated by Gautier in his critical work? Gautier eulogizes over Shakespeare, extols the virtues of his art, which is the link between writers of genius. Hugo is idolized. Balzac and Goethe are venerated for they are in full possession of the gift of "avatar" or reincarnation. However, even while he praises genius and uses hyperboles with a vengeance, on certain occasions his writings can testify to some impertinence.

Keywords: genius, link, theatre of shadows, avatar, to eulogize, hyperbole.

Théophile Gautier fut conteur, poète, auteur de pièces de théâtre, mais également critique dramatique, critique d'art et feuilletoniste. La plupart de ses récits furent publiés dans des revues contemporaines : *La Presse*, la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de Paris* ou le *Moniteur Universel*. Inversement, les « romans goguenards » que fit Gautier des Jeunes-France, une satire de la critique littéraire et de ses vicissitudes, ont été publiés en volume. Il en est de même pour la préface de *Mademoiselle de Maupin*.

Tout lecteur de Gautier est bientôt frappé par la propension qui est la sienne à nommer Shakespeare, à en appeler à son génie. La prolifération du verbe, la débauche de couleurs et le sentiment de la vastitude de l'esprit et de l'âme ont bien des affinités avec le théâtre de Shakespeare et ses vastes proportions. Mais pour Gautier, le génie n'est pas cet être singulier, en marge, méconnu, ou pire, méprisé. Le génie a une ascendance et appartient à une famille. Ainsi, Sophocle serait apparenté à Shakespeare¹ et le « vieil Eschyle », c'est « ce Shakespeare grec »². Victor Hugo voit pareillement en Shakespeare la continuation d'Eschyle et en Eschyle « Shakespeare l'Ancien »³.

Le problème qui se pose est de comprendre quelle est la nature du lien fort qui unit Shakespeare et Gautier, qui tisse sa toile à la fois dans l'œuvre de fiction et dans l'œuvre critique, celle du trait d'union, le trait de génie de Gautier.

Je me propose de dégager des éléments définitoires de « Shakespeare-Gautier » qui relie le théâtre de Shakespeare à l'œuvre de fiction de Gautier. Puis, je m'efforcerai de cerner le lien qui caractérise « Gautier-Shakespeare », lorsque Gautier se fait le commentateur du théâtre de Shakespeare, en examinant son œuvre critique de feuilletoniste, de biographe, sa correspondance mais aussi certaines des biographies publiées après sa mort.

SHAKESPEARE-GAUTIER

Corps et ombres du théâtre de Shakespeare dans l'univers de Gautier

Le génie du théâtre de Shakespeare est au cœur de l'écriture de Gautier. Selon un article consacré à l'inscription théâtrale dans l'œuvre narrative, on ne dénombre pas moins de quarante-trois occurrences sur les cent trente-cinq citations ou allusions au théâtre⁴. Shakespeare, parmi les Génies, est nettement en tête, devant Homère ou Dante.

Ce sont avant tout les grandes tragédies de Shakespeare qui témoignent de l'existence de ce lien étroit entre les deux œuvres. Elles semblent assumer la fonction d'une basse lancinante, qui se mêle au chant ou en est le contrepoint. Il est toutefois des indices précis et positifs qui soulignent la présence d'un certain nombre de comédies. L'exemple le plus pertinent est sans doute *Comme il vous plaira* dans *Mademoiselle de Maupin*. Mais

¹ Théophile Gautier, *L'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, 2^e série, p. 201.

² Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1818-1842], Claudine Lacoste-Veysseyre (éd.), Pierre Laubriet (dir.), 12 tomes, t. 1, Genève - Paris, Droz, 1985, p. 201.

³ Victor Hugo, *William Shakespeare* (1864), Paris, Flammarion, Collection Garnier Flammarion, 2003, p. 138.

⁴ Marc Eigeldinger, « l'Inscription du théâtre dans l'œuvre narrative », *Romantisme*, vol. 12, n°38, 1982, p. 141-150.

d'autres comédies s'y trouvent « pêle-mêle », auprès de références aux tragédies. Les histoires, que Gautier appelle plutôt chroniques, ne sont en revanche jamais représentées que par Falstaff. Il se trouve être le premier des personnages shakespeariens dont le nom figure dans l'œuvre, plus exactement dans la première nouvelle, *La Cafetière*, publiée en 1831⁵. Dans *Partie carrée*, la « panse de Falstaff »⁶ est l'incarnation du génie rabelaisien de l'hôtellerie mais Falstaff absent des auberges fréquentées par le Jeune-France en voyage, ce dernier loge dans des « hôtelleries sans génie particulier qui les habite »⁷. Dans le *Bol de punch*, l'impossibilité de la tâche à accomplir semble s'incarner dans un éclectisme baroque, proprement falstaffien, dans « que sais-je ! Un fouillis, un chaos indébrouillable, à faire tomber la plume de lassitude au nomenclateur le plus intrépide, à Rabelais ou à Charles Nodier »⁸. En réalité, ce brouillage des genres est la combinaison homologue du « comical-tragical-historical » de Polonius dans *Hamlet* qui est en quelque sorte la signature de Shakespeare. Dans le roman de Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, « Ce pêle-mêle et ce désordre apparent » agissent à l'instar d'un révélateur des fantasmes de l'auteur⁹. Le théâtre fantastique, ce « théâtre de l'impossible », qui est l'héritage de la tradition shakespearienne, a pour règle la *concordia discors*, une harmonie discordante, celle qui règne au sein de la famille la plus unie : « ô la belle famille ! [...] :Perdita, Rosalinde, Célie, Pandorus, Parolles, Silvio, Léandre et les autres »¹⁰. Les noms de deux des personnages de Gautier, les deux derniers, sont d'ailleurs mêlés à ceux de Shakespeare¹¹.

La relation analogique entre le texte de Gautier et les pièces ou personnages de Shakespeare auxquels le texte renvoie est souvent explicite et l'effet de reprise ou de rebond souvent heureux. La citation de *Comme il vous plaira* dans *La Jeune-France passionnée* est mise en exergue dans *Celle-ci ou celle-là*. Les deux citations suivantes, respectivement tirées d'*Avatar* et d'*Onophrius*, attestent également du lien étroit entre les deux œuvres : « Comme Roméo oublie Rosaline à l'aspect de Juliette »¹² ou « cela me fit penser à la scène des fossoyeurs dans *Hamlet* »¹³. Dans un autre récit, *Jettatura*, Miss Ward ressemble à ces « héroïnes de Shakespeare chastement hardies, virginalement résolues,

⁵ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, « La Cafetière », Paris, Gallimard, Collection Folio, 1981, p. 50 : « Un des portraits, le plus ancien de tous, celui d'un gros joufflu à barbe grise, ressemblant, à s'y méprendre, à l'idée que je me suis faite du vieux sir John Falstaff, sortit, en grimaçant, la tête de son cadre et, après de grands efforts, ayant fait passer ses épaules et son ventre rebondi entre les ais étroits de la bordure, sauta lourdement par terre ».

⁶ Théophile Gautier, *Partie carrée*, Paris, Jacques-Marie Laffont éditeur, 2010, p. 4.

⁷ Théophile Gautier, *Les Jeunes France, romans goguenards*, « Figaro, 4 octobre 1831, Le Jeune France en voyage », Paris, Édition des autres, Collection Chimères, 1979.

⁸ *Ibid.*, p. 214. Notons l'existence d'un ouvrage de Charles Nodier dont le titre est *Pensées de Shakespeare extraites de ses ouvrages*.

⁹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Honoré Champion, Collection Champion Classiques Littératures, 2011, p. 295.

¹⁰ *Ibid.*, p. 295-296.

¹¹ Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Paris, Charpentier, 1902, p. 105 : « Peut-être ferait-il mieux encore de ne pas mettre de noms du tout [...] j'aimerais autant pour ma part les vieux noms consacrés de Silvio, de Léandre, de Persida, de Graciosa, qui donnent aux pièces où ils sont empruntés un air d'invraisemblance charmante ».

¹² Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Avatar », *op. cit.*, p. 224.

¹³ Théophile Gautier, *Les Jeunes France, romans goguenards*, « Figaro, 4 octobre 1831, Le Jeune France en voyage », *op. cit.*, p. 50.

dont l'amour subit n'en est pas moins pur et fidèle, et qu'une seule minute lie pour toujours »¹⁴. Dans les récits fantastiques ou dans les « romans goguenards », le désordre ou du moins la bizarrerie, un sentiment d'étrangeté qui trahissent le trouble, une vive inquiétude, forment un contraste assez saisissant avec le caractère très formel de la référence explicite.

Pourtant, dans *Henry V*, Fluellen et le caractère outré du recours à l'analogie et à la comparaison sont ridiculisés :

Je ne parle que par manière d'analogie et de comparaison : de même qu'Alexandre a tué son ami Clytus, étant dans ses bières et boissons, de même aussi Harry Monmouth, étant dans son bon sens et sa pleine raison, a chassé le gros chevalier au pourpoint ventru ;

I speak but in the figures and comparisons of it: as Alexander kill'd his friend Cleitus, being in his ales and his cups, so also Harry Monmouth, being in his right wits and his good judgements, turned away the fat knight with the great belly-doublet;¹⁵

Dans les récits de Gautier, la comparaison avec Shakespeare est parfois d'une ironie mordante comme, au lieu d'être complimentée, Juliette est soudain désavouée et Roméo tourne le dos à son propre rôle : « Roméo haschichin eût oublié Juliette [...] Je dois convenir que la plus belle fille de Vérone, pour un haschichin, ne vaut pas la peine qu'on se dérange »¹⁶. Le nouvel adepte de l'hôtel Pimodan du *Club des haschichins* a beau s'en défendre (car il est « éperdument amoureux de l'ange de jeunesse et de beauté créé par Shakespeare »¹⁷), Shakespeare n'en semble pas moins cité à comparaître, convoqué par le juge haschichin en extase pour une étrange théo/dicée ! Car cette fois, il faut bien le dire, le théâtre du divin Shakespeare, bien qu'innocenté, disculpé malgré les indignes tréteaux, n'agirait plus que sur son esprit, et plus du tout sur ses sens... Le miracle n'opère plus ! Gautier réitère ou récidive avec *Avatar* : « et la comtesse Labinska vaut bien la fille des Capulets »¹⁸. Dans *Fortunio*, la référence au roman d'amour de *Roméo et Juliette* se double du désir brutal de « donner le coup d'épingle dans cette bulle gonflée d'un soupir d'amour, que l'on appelle héroïne de roman »¹⁹. Mais, inversement, Juliette est rétablie dans ses droits dans *La Toison d'or* car il faut prendre garde à ne pas prendre « les linges pendus aux croisées pour l'écharpe de Juliette penchée vers Roméo »²⁰.

La référence explicite, qui a du « corps », ainsi que nous venons de le voir, côtoie l'allusion, dont le caractère parfois vague, simplement esquissé, ajoute à la subtilité des relations qu'entretiennent Shakespeare et Gautier. Un premier exemple qui présente un caractère d'évidence est celui de la barque de cérémonie de Cléopâtre, dont le personnage

¹⁴ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et récits fantastiques*, « Jettatura », *op. cit.*, p. 398.

¹⁵ William Shakespeare, *Histoires II (Œuvres complètes IV)*, « La Vie du roi Henry V », Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de La Pléiade, 2008, IV.7.12, p. 914-915.

¹⁶ Théophile Gautier, *Le Club des haschichins*, Paris, Herne, Collection Carnets de l'Herne, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Jettatura », *op. cit.*, p. 255.

¹⁹ Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, « Fortunio », Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 668.

²⁰ *Ibid.*, p. 792

crée un réseau d'images solidaires dans le récit antique de Gautier. Ainsi, l'image de la barque dans *Fortunio* (« une petite barque dorée et peinte couverte d'un tendelet de soie »²¹) éveille l'écho de l'énervante description de Cléopâtre et de la barque dans la pièce de Shakespeare, qui puise son inspiration dans *Vies Parallèles* de Plutarque :

[...] Sa personne, elle
Rend toute description indigente : elle reposait
Sous un pavillon de soie tissée d'or,
Plus belle qu'aucun tableau de Vénus où l'on voit
L'imaginaire surpasser la nature²².

[...] For her own person
It beggar'd all description : shed lie
In her pavilion, cloth of gold, of tissue,
O'er picturing that Venus where we see
The fancy outwork nature²³.

Un second exemple est la fin tragique de Paul d'Aspremont dans *Jettatura* car ses yeux crevés sont des « prunelles atones »²⁴. Elle rappelle étrangement *Le Roi Lear* et la tirade d'Edgar, qui craint de plonger son regard dans l'abîme. On songe également à la fin de Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*, écrit et publié bien plus tard par Victor Hugo.

Héros et héroïnes de l'univers de Shakespeare et de celui de Gautier sont-ils donc comme le corps et l'ombre, inséparables ? Le lien établi entre ces deux univers est le pli, la bordure de l'espace mental aussi bien que textuel. L'entrée dans la figure surgit parfois à l'apogée dans la lecture du récit, telle une crête au sommet de la vague ; ou ironique, elle subit un processus de défiguration et apparaît dans le creux de la vague, substituant le bathos au pathos. Dans ce même récit, *Jettatura*, le mouchoir, qui rappelle fortement celui dont Othello a fait don à Desdémone, est « le trait d'union terrible entre leurs haines »²⁵. Le foulard « tranché » ou le mouchoir « coupé » est l'épitomé de l'articulation, de la jointure, mais aussi de la disjonction dans l'espace textuel Shakespeare-Gautier du récit²⁶. Dans *Théâtre de poche*, les ombres des personnages de Shakespeare se muent en ombres persistantes, ironiques : « Aurait-on cru cela, l'eussiez-vous cru, Desdemona ? »²⁷. En plus de la référence explicite à *Othello*, la métaphore shakespearienne de « l'ombre qui passe » de *Macbeth* fonde l'étrange et inquiétant théâtre d'ombres d'*Une Larme du diable* : « La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur, / Qui se pavane et se démène son heure durant sur la scène, / Et puis qu'on n'entend plus »²⁸. Le mot « shadow » dans le

²¹ Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, « Fortunio », *op. cit.*, p. 700-702.

²² William Shakespeare, *Tragédies II (Œuvres complètes II)*, « Antoine et Cléopâtre », *op. cit.*, II.2.205-209, p. 797.

²³ *Ibid.*, II.2.205-209, p. 796.

²⁴ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Jettatura », *op. cit.*, p. 440.

²⁵ *Ibid.*, p. 424.

²⁶ *Ibid.*, p. 425.

²⁷ Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 34.

²⁸ William Shakespeare, *Tragédies II (Œuvres complètes II)*, « Macbeth », *op. cit.*, V.4.25-26 : « Life's but a walking shadow, a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more ».

théâtre de Shakespeare désigne d'ailleurs à la fois l'acteur, l'ombre ou le spectre. Dans le théâtre de Gautier, l'ombre qui s'attarde consacre le personnage mais la sacralisation se complique d'une tentative de désacralisation, source d'une « jouissance » qui permet d'« ouïr le sens » de l'inouï.

Pour Gautier, Shakespeare est la formule magique géniale, entre l'aspect formel du texte, sa forme littéraire d'une part et la formule inhérente au rite, à la célébration pompeuse, baroque du mythe d'autre part, même, paradoxalement, lorsqu'il y a démythification. La référence ou l'allusion à Shakespeare constituent le pré-texte, dont l'étymologie est le latin *praetextus*, qui signifie « bord ». Le texte de Gautier prend alors l'allure d'un trompe-l'œil, qui intègre le chef-d'œuvre. Le nom de Shakespeare assume la fonction de *cartellino*, le signe du génie, ou tout au moins un signe de distinction dans le tableau de maître.

Les impossibilia : saut de pensée, partie carrée et avatar

Lorsque le lien se fait plus lâche et que la relation n'est plus soudée par les nombreuses références et allusions à Shakespeare, le trait le plus saillant de cette entité Shakespeare-Gautier serait sans doute les effets de rupture syntaxique dans la grammaire du texte, qui mettent au jour l'existence d'invraisemblables *impossibilia* dans le corps du texte. Celles-ci débouchent d'ordinaire sur une aporie que le texte transcende.

Dans *Partie carrée*, c'est le « privilège du romancier » que de « sauter, sans transition aucune » d'un bouge dans la plus élégante des maisons²⁹. Le « saut de pensée »³⁰ existe donc au sein de l'œuvre de Gautier, en synchronie. Le marchepied qui s'abat devant les deux fiancés est, dans l'imaginaire de l'œuvre de Gautier, « le point de départ d'un pays à un autre, de la misère au luxe, de l'insouciance au souci »³¹. Il est le vecteur de l'ambition sociale, « le trait d'union entre celui qui est rien et celui qui est tout »³². Le « saut de pensée » existe aussi en diachronie. Dans le récit de Gautier, sur le point de trahir le serment qu'il avait fait, le mariage lui étant interdit, Benedict est séquestré dans un lieu mystérieux et tombe dans un horrible bouge. Outre la référence à Ugolin³³, la scène, qui emprunte au roman gothique, n'est pas sans rappeler étrangement le sort que subit Clarence, le parjure, qui épouse la fille de Warwick mais périt de la main de vils assassins dans *Richard III*. Le cauchemardesque trajet de la barque sur l'eau « amalgame » le rêve de Clarence, dont la conscience endormie sombre dans les profondeurs abyssales, et celui de Richard, dont le cauchemar constitue la chronique de la vengeance annoncée par les esprits des morts, victimes de sa cruauté³⁴ :

²⁹ Théophile Gautier, *Partie carrée*, *op. cit.*, p. 155.

³⁰ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Le Pied de momie », *op. cit.*, p. 141 : « Par un de ces sauts de pensée si fréquents dans les rêves [...] ».

³¹ Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Gautier*, 1830-1851, 1887 (1830 ou 1831), Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. 2, p. 104.

³² *Ibid.*

³³ Voir Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino* [ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, 1768], Grenoble, Ellug, 1998.

³⁴ William Shakespeare, *King Richard III*, Antony Hammond (éd.), Londres, The Arden Shakespeare, 2007, 5.3.132.

Ghost of Clarence: Let me sit heavy on thy soul tomorrow—.

La scène décrite dans *Partie carrée* fait pareillement appel à la représentation de l'incube dans une atroce vision du fleuve menant aux Enfers : « et l'eau pesante retombait sur elle-même avec un soupir d'oppression et d'épuisement, comme celui qui sort d'une poitrine sur laquelle s'est assis le cauchemar ». Suit une évocation des sorcières de *Macbeth* : « Le vent poussait des plaintes semblables aux cris d'un enfant qu'égorgent des sorcières pour leur œuvre sans nom »³⁵. Le roman *Partie carrée* ou certaines nouvelles, comme *La Morte amoureuse*, révèlent donc plus particulièrement un goût pour le gothique, mais aux antipodes, « les romans goguenards » des *Jeunes-France* de Gautier, pastiche ironique, ne sont, précisément, pas « gothiques ».

Le « saut de pensée »³⁶ d'*Arria Marcella* ou du *Pied de momie* enclenche le mécanisme du saut en arrière dans le temps, comparable en cela au saut en avant, le vaste intervalle de seize années du *Conte d'hiver*, signalé par la figure allégorique du Temps. Il jette un pont entre Shakespeare et Gautier, particulièrement dans la sombre comédie, *Le Marchand de Venise*, car le marchand de bric-à-brac du *Pied de momie*, récit antique, est une figure voisine de Shylock et l'image emblématique du « pied de chair » de celle de « la livre de chair ». « En vérité, Nérissa, mon petit corps est las de ce grand monde », s'afflige Portia dans la confidence faite à Nérissa dans le *Marchand de Venise*³⁷. Dans *Une Nuit de Cléopâtre*, Cléopâtre « s'ennuie horriblement »³⁸, qui dit son ennui à Charmion. Le « vague à l'âme » de Portia offre une certaine affinité avec le mal dont souffre la Cléopâtre de la nouvelle de Gautier. Ce sentiment angoissé, dû à un certain désenchantement que l'héroïne identifie à l'ennui, n'est pas très différent du « Mal du siècle » romantique. Enfin, les deux extrêmes du motif des *impossibilia* sont celui de l'« amour-passion » du roman d'amour décrit dans *Avatar*³⁹, et celui de la néantisation du sujet « Né-mort » dans *Les Jeunes-France*. En politique, le Jeune-France parvient à la conclusion qu'il « est arrivé à ceci – 0 »⁴⁰. Ce « 0 » semble très proche du paradigme shakespearien dont un exemple particulièrement convaincant figure dans *Le Roi Lear* : « à présent, tu n'es qu'un zéro sans chiffre devant. Je suis plus que toi à présent : je suis un Fou, toi, tu n'es rien »⁴¹.

Les parties du corps sont le terrain de prédilection du morcellement du sujet saisi par une angoisse existentielle sur l'« autre scène », celle du rêve. Si dans *Arria Marcella* « le temps est sorti de son ornière »⁴², dans *Hamlet*, le temps n'est-il pas « hors de ses gonds » (« The time is out of joint / [...] That ever I was born to set it right »⁴³) ? Il n'est

³⁵ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 134-135.

³⁶ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Le Pied de momie », op. cit., p. 141 : « Par un de ces sauts de pensée si fréquents dans les rêves, j'entendis la voix fausse et enrouée du marchand de bric-à-brac [...] ». Ibid., *Arria Marcella*, p. 170 : « ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière ».

³⁷ William Shakespeare, *Comédies I (Œuvres complètes V)*, « The Merchant of Venice », op. cit., 1.2.1-2 : « By my troth, Nerissa, my little body is aware of this great world ».

³⁸ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie et autres récits antiques*, « Une nuit de Cléopâtre », Paris, Pocket, Collection Pocket Classiques, 1991, p. 250.

³⁹ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Avatar », op. cit., p. 228.

⁴⁰ Théophile Gautier, *Les Jeunes France*, « Préface », op. cit., IV.

⁴¹ William Shakespeare, *Tragédies II (Œuvres complètes II)*, « King Lear », op. cit., 1.4.164-166, p. 62-63 : « Now, thou art an O without a figure. I am better than thou art now: I am a Fool, thou art nothing ».

⁴² Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres nouvelles*, « Arria Marcella », op. cit., p. 194.

⁴³ William Shakespeare, *Tragédies I (Œuvres complètes I)*, « Hamlet », op. cit., 1.5.189.

pas indifférent que l'expression « to set a bone » signifie « réduire une fracture ». Dans le *Conte d'hiver*, la luxation de l'épaule d'Autolycus joue un rôle somme toute assez similaire à celui du pied embaumé dans *Le Pied de momie* : « J'ai peur, monsieur, d'avoir mon épaule démise »⁴⁴. Le pied de momie est un médiocre serre-papier, « qui s'agitait, se contractait et sautillait sur les papiers »⁴⁵. On pense également à la patte de Dash de *Ménagerie intime* – le bien nommé chien « tiret » en anglais – entourée d'attelles et de bandes. Le chien lui est vendu par un marchand de verres cassés. La nature duale de Dash, trait d'union entre l'homme et la bête est d'ailleurs soulignée : « Est-ce que par hasard, vous seriez un animal ? »⁴⁶ La chatte « Madame-Théophile » est un autre sujet animal clivé, ainsi qu'en témoigne le trait d'union⁴⁷. Le trait d'union révèle la fragmentation du moi, les deux parties constitutives du mot composé semblant achopper l'une contre l'autre. On songe à la fameuse concaténation d'adjectifs composés, qui sont autant d'insultes dont Hal gratifie Falstaff sur le mode hyperbolique. Il se nourrit d'une vision baroque, qui cultive le délictueux, l'excès et le contraste : « Dis donc, boyau à cervelle de glaise, bouffon à tête de bûche, fils de pute obscène, pain de suif grasieux » (« Why, thou clay-brain'd guts, thou knotty-pated fool, thou whoreson, obscene greasy tallow-catch »⁴⁸). Les récits fantastiques de Gautier reprennent pour leur propre compte l'esthétique du baroque, de la perle irrégulière et du maniérisme propre à la période tardive de la Renaissance. Dans *Arria Marcella*, la même stratégie de la comparaison et de l'analogie sert à mettre en valeur le tableau, qui est empreint d'une vision fortement ironique marquée par les contrastes : « [...] comme nous étonnerait sur le boulevard de Gand, un Ioway ou un Botocudo avec ses plumes, ses colliers de griffes d'ours et ses tatouages baroques »⁴⁹.

La « partie-carrée » est un autre des aspects majeurs que revêtent les *impossibilia*. La fiction de Gautier témoigne de sa fascination pour le chassé-croisé et sa correspondance montre qu'il prisait en effet les jeux de « parties carrées »⁵⁰. Le style « carré » est habituellement associé à une certaine raideur, à une certaine rigidité formelle. Mais les croisements, inversions et permutations de la partie carrée font la part belle à l'expérimentation littéraire. La partie carrée, qu'il s'agisse de *Mademoiselle de Maupin*, de *Partie carrée* ou d'*Avatar*, est étroitement liée au thème du double, tel qu'il existe dans Shakespeare par le biais du travestissement (*cross-dressing*), particulièrement dans *Comme il vous plaira* car Rosalinde, déguisée en un jeune homme du nom de Ganymède, assume la fonction de Rosalinde elle-même auprès de son prétendant Orlando. Le personnage de « Théo/dore-Rosalinde », autrement dit Madeleine de Maupin, voit assurément son déguisement la transformer aux yeux des autres personnages, ainsi qu'à ses propres yeux.

⁴⁴ William Shakespeare, *The Winter's Tale*, Oxford, The Oxford Shakespeare, 4.3.73 : « I fear, sir, / my shoulder-blade is out ».

⁴⁵ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Le pied de momie », *op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ Théophile Gautier, *Ménagerie intime*, Paris, Édition des Équateurs, 2008, p. 91-93.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁸ William Shakespeare, *Histoires II (Œuvres complètes IV)*, « l'Histoire d'Henry IV », *op. cit.*, 2.4.212-214, p. 310-311.

⁴⁹ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, « Arria Marcella », *op. cit.*, p. 188-189.

⁵⁰ Théophile Gautier, *Correspondance générale*, 1849-1851, *op. cit.*, n°1238.

C'est ainsi que « la symétrie bizarre », « les combinaisons renversées » du « chassé-croisé » permettent de permuer et de croiser les amants ou les époux séparés dans *Partie carrée* (notons les rimes Benedict et Edith, d'une part, et la chaîne allitérative Amabel Vyvian et Volmerange d'autre part)⁵¹. Il en est de même pour Octave-Labinsky et Olaf-de Saville. Cette partie carrée contamine les lieux dans lesquels les êtres évoluent, particulièrement dans le récit *Partie carrée*, d'abord nommé la *Belle-Jenny*, car l'emploi du trait d'union y est constant pour signifier la division du moi et l'échange. *Partie carrée* est une « comédie des erreurs » shakespearienne qui bascule bien vite dans la tragédie.

Les diverses influences qui s'exercent sur l'auteur de *Partie Carrée* sont celle de Shakespeare, et peut-être, celle de Ben Jonson. Falstaff est introduit dès le début du roman. De même que dans *Comme il vous plaira*, Jaques, le mélancolique, compagnon de Robin des Bois qui pleure la mort imminente du cerf abattu par le chasseur, le hors-la-loi Jack est vêtu de « drap vert de Lincoln »⁵² et pleure la mort du cheval Black. Quant à l'influence de Ben Jonson, elle réside dans l'allusion possible au chien « Crab » dans *Les deux Gentilhommes de Vérone* et à *l'Ile des chiens* : « On sortit enfin de la ville de navires dont les quartiers se groupent à partir du pont de Londres jusqu'à l'île des Chiens [...] »⁵³. Cette pièce, sur laquelle l'Angleterre avait jeté l'anathème et à laquelle Shakespeare fait sans doute allusion dans sa comédie, fut censurée et Ben Jonson jeté en prison⁵⁴. En outre, *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, publié en 1869, n'est pas sans évoquer certains passages du roman de Gautier. Dans le récit de Gautier, le narrateur précise que « le rocher de Shakespeare » est « doublé »⁵⁵. Le terme « doublé » peut être appréhendé dans son acception maritime, mais l'idée de triompher de la difficulté ou d'un adversaire ne peut être écartée. Les deux dramaturges de la Renaissance anglaise semblent jouer une partie serrée face aux deux écrivains romantiques, Gautier et Hugo.

L'analyse des *impossibilia* dans l'œuvre de Gautier, après cette étude du saut de pensée et de la partie carrée, nous mène tout naturellement à la référence à la métamorphose ovidienne, qui caractérise l'œuvre de Shakespeare, et au motif de l'avatar, qui traverse celle de Gautier. Dans le récit fantastique *Avatar*, la métamorphose des personnages par l'écrivain, que nous qualifierons de « résurrectionniste »⁵⁶ du théâtre d'ombres, se superpose à celle du docteur des âmes. En effet, l'homme de science, Balthazar Cherbonneau, est adepte et praticien de la transmigration des âmes pythagoricienne, pratique que raille *Twelfth Night*, l'une des comédies de Shakespeare : « Soit. Quelle est l'opinion de Pythagore concernant le volatile sauvage ? Que l'âme de notre grand-mère pourrait bien être logée dans un oiseau »⁵⁷. Avatar, dieu hindou, est l'homologue indien

⁵¹ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 304.

⁵² *Ibid.*, p. 9. Une autre référence au « drap vert » est une réplique de Falstaff qui se trouve dans *L'Histoire d'Henry IV*, op. cit., 2.4.218, p. 310-311 : « trois fripouilles en drap de Kendal vert » (« three misbegotten knaves in Kendal green »).

⁵³ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 140.

⁵⁴ William Shakespeare, *Comédies I (Œuvres complètes V)*, « The Two Gentlemen of Verona », op. cit. 2.3..5-11 : « Je crois bien que mon chien, Crabe est de tous les chiens qui existent celui qui a la carapace la plus dure (I think, Crab, my dog, the sourest-natured dog that lives: [...]) and he has no more pity in him than a dog) ».

⁵⁵ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 36.

⁵⁶ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, « Avatar », op. cit., p. 246.

⁵⁷ William Shakespeare, *Comédies II (Œuvres Complètes V)*, op. cit., 4.2., p. 223. (« What is the opinion of Pythagoras concerning wildfowl / That the soul of our grandma might haply inhabit a bird »).

d'Ovide et les grands mythes ovidiens, qui sont à l'origine de bien des pièces de Shakespeare. Par un étrange syncrétisme, trait d'union entre l'occident et l'orient, entre l'Angleterre et l'Inde, dans *La Toison d'or*, l'avatar vient également à ressembler fortement au mystère de l'Incarnation dans l'amour : « En vertu du magnifique mystère de l'incarnation d'amour, son âme habite votre corps, son esprit descend sur vous et vous visite »⁵⁸. Dans la pièce de Shakespeare *La Deuxième Partie d'Henry IV*, le terme *descension* est utilisé par le prince pour décrire la « métamorphose bien basse » du Dieu Jupiter en taureau : « De Dieu devenir taureau ? Terrible chute ! Ce fut celle de Jupiter. De prince devenir apprenti ? Vile métamorphose ! Ce sera la mienne, car, en toute chose, il faut peser la folie des moyens avec le but à atteindre. Suis-moi, Ned »⁵⁹. Dans *Partie carrée*, la référence à la chute de Napoléon, « ce dieu tombé », va cependant à l'encontre de la notion d'avatar⁶⁰. Ainsi, le récit de la mort de Napoléon, « l'une des parties perdues sur le tapis vert du monde », semble proportionnellement inverse à cette idée de la descente d'un dieu⁶¹. *Partie Carrée*, feuilleton publié en 1848 du 20 septembre au 15 octobre, le fut avec le titre *Les deux Étoiles*, au lendemain des élections législatives et trois mois avant l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte, alors soutenu par Victor Hugo. Napoléon I^{er} y est comparé à « Jules-César » et à « Jésus-Christ »⁶². Gautier s'efforçait-il encore de renouer le fil quelque peu cassé déjà de la filiation entre les deux Napoléons, comme Shakespeare les deux Césars, le « divin Jules » selon Ovide et Auguste, empereur des Romains ?

On voit donc que l'âme du théâtre de Shakespeare est bel et bien chevillée au corps du texte de l'écrivain romantique. Dans *Avatar*, le sentiment nostalgique éprouvé à l'égard des anciens dieux du polythéisme, qui, certes, n'est pas libre de toute ironie, permet pourtant d'interpréter l'image des génies littéraires comme des « génies souriants », de « jeunes dieux »⁶³, héritiers du « vieux Shakespeare »⁶⁴.

GAUTIER-SHAKESPEARE

Qu'est-ce que le génie ?

« Jolie scène ! Très dramatique, très shakespearienne, en vérité ! » s'exclame Volmerange dans *Partie carrée*⁶⁵. Dans ce passage « gothique », le personnage de Volmerange, qui joue pourtant le rôle d'un dément, à la manière du « More de

⁵⁸ Théophile Gautier, *Œuvres de Théophile Gautier. [III]*, « La Toison d'or » [1897-1898], 2 vol., in-16, Paris, A. Lemerre, p. 278.

⁵⁹ William Shakespeare, *Histoires II (Œuvres complètes IV)*, « La Deuxième Partie d'Henry IV », *op. cit.*, II.2.156-159, p. 538 : « From a god to a bull? A heavy descension! It was Jove's case. From a prince to a prentice? A low transformation! That shall be mine, for in every thing the purpose must weigh with the folly ».

⁶⁰ Théophile Gautier, *Partie carrée*, *op. cit.*, p. 249.

⁶¹ *Ibid.*, p. 319.

⁶² *Ibid.*, p. 214.

⁶³ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, « Avatar », *op. cit.*, p. 237.

⁶⁴ Victor Hugo, *Les Contemplations* [1843-1856], Paris, Hachette et C^{ie}, Collection Hetzel, 5^e édition, vol. 2, 1858, p. 310, « Les Mages » : « toi, vieux Shakespeare, âme éternelle ».

⁶⁵ Théophile Gautier, *Partie carrée*, *op. cit.*, p. 161.

Venise »⁶⁶, n'est pas loin d'exprimer l'opinion du critique littéraire. Mais l'expression « très shakespearienne », une épithète qui n'est pas même homérique et qui se double d'un adverbe de degré, ne rabaisse-t-elle pas l'idée du génie ?

Qu'est-ce que le génie ? Dans l'œuvre critique de Gautier, le premier des Génies, c'est incontestablement Shakespeare : « Shakespeare est certainement le génie le plus complet qui ait jamais existé »⁶⁷. Dans *Jules César*, un dernier hommage est rendu à Brutus, « un homme »⁶⁸, et nul, selon Gautier, n'en est un davantage que Shakespeare⁶⁹. Le génie est singulier : « chacun en a sa part et tous l'ont en entier »⁷⁰. Ainsi que Montaigne dans ses *Essais*, Gautier considère que la filiation entre hommes de génie découle, non de la nature qui crée les liens filiaux, mais est le fait d'un héritage spirituel et intellectuel.

Les « collaborateurs » de Shakespeare, ainsi nommés par Gautier dans sa critique dithyrambique de la pièce de Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, sont ceux dont il a hérité, ceux qui l'ont précédé et l'ont inspiré : « Il est beau que, dans cette Italie de Virgile, de Dante, de l'Arioste, du Tasse, et même de Giraldis Cintio, et de Luigi da Porto, ces collaborateurs de Shakspeare [...] »⁷¹. Dans les quelques lignes qui précèdent, Gautier s'interroge d'ailleurs sur la notion de plagiat⁷². Le lecteur des pièces de Shakespeare sait pourtant que les collaborateurs de Shakespeare sont, parmi d'autres, Christopher Marlowe, Thomas Middleton, John Fletcher... À la Renaissance, un auteur comme Thomas Heywood collabora à un nombre considérable de pièces : « either a hand or at least a maine finger in 220 plays »⁷³. La collaboration de Shakespeare et des dramaturges contemporains possédait très certainement cette fonction motrice à laquelle aspirait sans doute Balzac lorsqu'il proposa à Gautier un autre roman du même type que la *Croix de Berny*, un roman *steeple-chase*. À la rédaction de ce roman, quatre écrivains contribuèrent, et le succès du roman, publié pendant les mois de juillet et août 1845, fut en grande partie dû à « la lutte de vitesse et d'intrépidité » qui se transforma en un véritable tournoi littéraire. Émile de Girardin fit en sorte, deux ans plus tard, de transformer l'épisode du roman *steeple chase* pour les quatre romanciers en une aventure journalistique, à laquelle Gautier contribua avec un certain nombre de feuilletons dans *La Croix de Berny*. Durant cette même période, des pièces de théâtre furent également écrites par Gautier en collaboration avec d'autres auteurs⁷⁴. Mais la pensée de Gautier semble pétrie de contradictions

⁶⁶ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 159 : « Desdémone ne dut pas se dresser plus effrayée et plus pâle sous la question sinistre du More de Venise ; et bien que Volmerange n'eût pas le teint couleur de bistre, il n'en n'avait pas moins l'air terrible et farouche ».

⁶⁷ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^e série, Bruxelles, Éditions Hetzel, 1859, t. 4, p. 19.

⁶⁸ William Shakespeare, *Julius Caesar*, David Daniell (éd.), Londres, The Arden Shakespeare, 5.5.76, p. 321 : « This was a man ».

⁶⁹ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 26 : « Nous pensions être des admirateurs ; il s'est trouvé que nous étions des plagiaires, et que notre enthousiasme relevait du tribunal de commerce ».

⁷³ William Shakespeare, *Sir Thomas More*, John Jowett (éd.), Londres, The Arden Shakespeare, p. 24, n.1, Introduction ('To the Reader', *The English Traveller*, sig. A3').

⁷⁴ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1846-1848], op. cit., t. III, p. 239. D'autres projets de collaboration, essentiellement théâtrales, virent le jour entre novembre 1846 et octobre 1847, notamment *La Juive de Constantine* avec Noël Parfait, *Pierrot Posthume* et *Voyage en Espagne* avec Paul Siraudin, et *Regardez mais ne touchez pas* avec Bernard Lopez.

puisqu'en 1838, il écrivit : « La collaboration est une des plaies de l'art, une cause de ruine, qui, si l'on y prend garde, fera crouler tous les théâtres. C'est une erreur de croire que l'esprit d'un homme peut s'augmenter de l'esprit d'un autre. L'esprit est comme l'expérience, une chose d'usage personnel et qu'on ne peut transmettre »⁷⁵. Le lien fort qui unit les écrivains de génie dans un temps vertical, qu'on peut qualifier de paradigmatique, paraît donc l'emporter sur le temps horizontal, syntagmatique, qui met en scène la collaboration entre les contemporains de Gautier.

L'œuvre de Gautier met pourtant au jour des forces qui travaillent à décloisonner les domaines d'activité du génie plutôt qu'à les compartimenter, à proposer une vision globalisante, universelle, qui est en accord avec le thème de l'universalité proprement shakespearienne. On pardonne, si l'on est Gautier, à la perfide Albion, car bien que rétif à tout ce qui leur vient d'Angleterre, Shakespeare est anglais, et les Français aiment Shakespeare, qui « gagne du terrain en France »⁷⁶. Aussi, il ne manque pas de rapporter la remarque faite par Jules Vabre qu'il serait bon d'« expliquer Hernani aux Anglais et Macbeth aux Français »⁷⁷. D'ailleurs, selon Gautier, Rossini n'est pas plus italien que Shakespeare n'est anglais, Molière français et Napoléon corse⁷⁸. On note, de plus, que l'œuvre de Gautier est prisée par les Anglais, puisque dans *A Study of Ben Jonson*, Swinburne, poète anglais du XIX^e siècle, argue de la fonction commune de Gautier et de Ben Jonson d'ami enthousiaste et libéral dans leur jugement critique de leurs contemporains pour établir un lien entre les deux auteurs. L'ouvrage a été publié en 1889, après la mort de Gautier et la création du *Tombeau de Théophile Gautier*. Néanmoins, même pour cette fonction, Victor Hugo triomphe aux yeux de Swinburne⁷⁹. Malgré l'aspect quelque peu systématique d'une telle formule, « carrée et magistrale »⁸⁰, ne peut-on concevoir la « partie carrée » suivante : Gautier n'est-il pas à Victor Hugo ce que Ben Jonson ou bien Marlowe furent à Shakespeare ? Le compliment ne vaut-il pas pour Gautier lui-même, bien que fait à Bouchardy : « Toute proportion gardée, il fut à Hugo ce que Marlowe fut à Shakespeare »⁸¹.

Enfin, qu'il s'agisse de Shakespeare, de Victor Hugo, insiste Maxime Du Camp, Gautier admire une feuille de route marquée par une œuvre abondante, foisonnante, qui a donné lieu à force représentations et moult éditions⁸². Cet auteur-là est très certainement marqué du sceau du génie ! Le trait commun au génie de Shakespeare et de Gautier est sans aucun doute l'incroyable richesse du vocabulaire. À la différence de

⁷⁵ Giovanna Belatti, Cecilia Rizzi, *Théophile Gautier journaliste à La Presse, point de vue sur une esthétique théâtrale*, Turin-Paris, L'Harmattan, « Harmattan Italia », 2008, p. 221.

⁷⁶ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1868-1869], op. cit., t. X, p. 450.

⁷⁷ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, suivie de *Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française* [1830-1868], Paris, Librairie Charpentier & C^{ie}, 1874, p. 43.

⁷⁸ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^e série, op. cit., p. 271.

⁷⁹ Charles Algernon Swinburne, *A Study of Ben Jonson*, Londres, Chatto & Windus, First published 1889, <https://archive.org/details/studyofbenjonson00swinrich>, p. 115.

⁸⁰ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^e série, op. cit., p. 141 : « on a d'abord été étonné de ce style carré et magistral, de ce vers dru... » À comparer à 3^e série, p. 152 : « Est-ce la puissance des rimes plates, le retour constant des périodes carrées ou quatre membres ? Nous ne savons pas ; mais une torpeur invisible s'empare de nous, et l'ennui descend sur nos têtes comme une araignée qui se laisse tomber du plafond au bout d'un fil ».

⁸¹ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, op. cit., p. 186.

⁸² Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, 2^e édition, Paris, Hachette & C^{ie}, 1895, p. 137.

Shakespeare forgeant toujours des mots nouveaux, Gautier, cependant, aurait eu, selon le biographe, un vocabulaire considérable car « son dictionnaire était d'une richesse inconcevable »⁸³. George Matoré a un jugement assez nuancé. Le critique valorise la mise en œuvre de l'emploi d'un vocabulaire riche, plutôt que l'usage du néologisme ou d'archaïsmes⁸⁴. Selon Maxime Du Camp, il aurait puisé aux sources du vocabulaire de la Renaissance, parmi « des mots expressifs tombés en désuétude, à peine connus des savants, ignorés du public » pour redonner vie aux mots et qu'ils se réincarnent dans une langue riche et neuve tout à la fois⁸⁵.

Le don d'avatar de l'écrivain, l'incarnation et la migration des âmes

Il est pourtant un certain nombre d'écrivains dits de génie qui soutiennent la comparaison avec Shakespeare. Le don d'avatar de l'écrivain qu'il attribue à Balzac dans *Portraits contemporains* permet de mieux cerner ce caractère universel du génie, lié à sa « réincarnation ». Balzac accomplit le tour de force d'avoir créé davantage que Shakespeare : « l'homme qui a créé le plus après Dieu »⁸⁶ car les avatars, Balzac « peut les provoquer à volonté »⁸⁷. Le même éloge a trait à Goethe dans *l'Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*⁸⁸. Selon la biographie de Maxime Du Camp, Gautier affirme avoir vécu à Athènes, au siècle de Périclès, et fait allusion à des conversations avec Eschyle ou Aristophane⁸⁹. Ainsi, il est bien davantage l'héritier d'Eschyle ou de Shakespeare que de son père, surnommé « Gautier-sans-avoir »⁹⁰. Gautier (ou T.G.) juge dans un article publié dans *La Presse* le 1^{er} juillet 1844, que comprendre est indissociable du sentiment d'admiration éprouvé envers l'artiste dans lequel le lecteur ou le spectateur subit l'influence de l'artiste « s'assimilant le poète ou le peintre par une sorte d'avatar intellectuel »⁹¹. Maxime Du Camp voit d'ailleurs l'auteur et ses personnages se métamorphoser littéralement : « Gautier a été Fortunio, il a été Tiburce, il a été Romuald, il a vu Omphale venir vers lui [...] Clarimonde de *La Morte amoureuse* qui l'a reçu pour la première fois en 1836 se souvient de lui en 1852 et lui apparaît sous le nom d'*Aria Marcella* »⁹². Il se serait même incarné en Michel-Ange⁹³ !

Toutefois, c'est Victor Hugo qui est d'ordinaire divinisé et placé sur un pied d'égalité avec Shakespeare. Émile Bergerat, son gendre, fait preuve d'une certaine force de

⁸³ Georges Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-philippe*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1951, 2 volumes, vol. 1, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 155.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁶ Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier & C^{ie}, 1914, p. 79.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁸ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, 3^e série, *op. cit.*, p. 216.

⁸⁹ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, *op. cit.*, p. 126.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁹¹ Giovanna Belatti, Cecilia Rizzi, *Théophile Gautier journaliste à La Presse, point de vue sur une esthétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 32.

⁹² Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, *op. cit.*, p. 149.

⁹³ Francis Moulinat, *Théophile Gautier, critique d'art dans les années 1830*, Doc. III, « Michel-Ange et M. Théophile Gautier ou M. Théophile Gautier et Michel-Ange », *L'Artiste*, 1937, t. 13, p. 277 : « Lequel des deux passera le premier ? L'univers en est instruit, M. Théophile Gautier s'est incarné dernièrement en Michel-Ange au moyen de deux articles certainement remarquables ».

conviction lorsqu'il affirme de Gautier que si « l'art est le seul dieu auquel mon maître ait sacrifié pendant les soixante ans qu'il a vécu, il voyait en lui [Hugo] l'incarnation vivante de ce Dieu »⁹⁴. Cette déification de Victor Hugo, qui, pareillement, déifie Shakespeare, cette hugolâtrie ne le cède qu'à l'adhésion au barde. Francis Moulinat dans sa thèse portant sur Gautier estime pourtant que la description de la première rencontre avec Victor Hugo est comme parsemée d'ironie et détachée, malgré la fascination qu'il exerce sur lui. Notons qu'à la mythologie romantique du gilet rouge d'Hernani (« Après avoir essayé de déchirer ce gilet de Nessus qui s'incrétait à notre peau »⁹⁵) répond le mythe ovidien de la tunique de Nessus offerte à Hercule, celle-là même qui annonce la fin d'Antoine dans *Antoine et Cléopâtre* : « La tunique de Nessus est sur moi »⁹⁶. La formule « revient » d'ailleurs dans les propos tenus par l'impératrice Eugénie à son époux : « Tu portes le Deux Décembre comme une tunique de Nessus »⁹⁷. Shakespeare et Hugo, qui « crève le plafond de son crâne géant », tous deux, incarnent l'idéal du génie qui est un géant⁹⁸.

La description du génie et ses impertinences ou les « mauvais traitements »

Mais la description hyperbolique du génie s'accompagne de quelques bémols et impertinences. Ainsi, au « pauvre grand Shakspeare », auquel les scènes les plus élégantes sont refusées, répond « le pauvre Théo », « le grand Théo », « ce pauvre grand Théo »⁹⁹. À propos d'un drame de Schiller joué à l'Odéon, il écrit : « c'est du Shakspeare corrigé et refroidi »¹⁰⁰. Être Shakespeare et être traité de « sauvage ivre », fût-ce par Voltaire, s'insurge Gautier¹⁰¹ ! L'engouement de Gautier pour Shakespeare est supposé tel que la représentation du *Roi Lear* manquée ne peut, selon des propos ironiques tenus par l'écrivain lui-même, n'être attribuée qu'à sa propre disparition : « Ma qualité de vieux romantique a fait penser sans doute que mon absence d'une représentation de Shakespeare ne pouvait être motivée que par ma mort »¹⁰². Il fait l'éloge final de Jules Vabre, critiqué pour son amour excessif envers le barde, car féru de Shakespeare au point de vouloir vivre à Londres afin de suivre les traces du génie : « Il aime Shakespeare ! »¹⁰³

Pourtant, l'emploi de l'antonomase et le ton familier font souvent de Shakespeare un génie familier plus encore qu'un membre de la famille des Génies. Dans sa correspondance, Gérard de Nerval devient le double de Mercutio¹⁰⁴. Ailleurs, Robineau, personnage de vaudeville, est « un Othello débarbouillé ». Dans la biographie publiée par

⁹⁴ Émile Bergerat, *Entretiens, souvenirs, correspondance* (2^e édition), « Dédicace », Paris, Charpentier, 1879.

⁹⁵ Théophile Gautier, *Souvenirs du romantisme*, Paris, Seuil, Collection L'école des lettres, 1996, p. 137.

⁹⁶ William Shakespeare, *Tragédies II (Oeuvres complètes II)*, op. cit., 4.12.43, p. 964-965 : « The shirt of Nessus is upon me ».

⁹⁷ Inès Murat, *La Deuxième République [1848-1851]*, Paris, Fayard, 1987, chapitre XVI.

⁹⁸ Théophile Gautier, *Poésies complètes*, « Poésies nouvelles, poésies inédites et posthumes » (1831), Paris, Charpentier, 1881-1882, t. 2, p. 167.

⁹⁹ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, op. cit., 4^e série, p. 328.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 4^e série, p. 61.

¹⁰¹ *Ibid.*, 3^e série, p. 266.

¹⁰² Théophile Gautier, *Correspondance Générale [1868-1869]*, op. cit., t. X, p. 107.

¹⁰³ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, op. cit., p. 43.

¹⁰⁴ Théophile Gautier, *Correspondance générale [1818-1842]*, op. cit., t. I, p. 202.

Maxime Du Camp, Joseph de Bouchardy est « un Shakspeare du boulevard du crime »¹⁰⁵ ; le mari de Régina Lhomme, amie de Gautier, est « la Barbe Bleue, le Henri VIII qui vous [lui] sert d'époux »¹⁰⁶. Victor Hugo, l'auteur de *William Shakespeare*, quant à lui, devient l'un des familiers de Gautier, par qui il est congratulé autant qu'il le congratule. Mais Théophile écrivant à Paul Meurice lui adresse cet avertissement : « Le père Hugo n'est pas content de toi »¹⁰⁷ ou encore déclare Maxime Du Camp dans sa biographie de Gautier : « on disait, sans rire : le père Hugo n'a qu'à bien se tenir »¹⁰⁸. Dans sa correspondance, il donne en outre à Paul Dalloz ce conseil, qui est également une citation de *Partie carrée* :

Paix là, vieille taupe ! On y va ! ajouta-t-il, parodiant à son usage le mot d'Hamlet à l'Ombre ; car Sanders avait vu récemment au théâtre du Drury-Lane, cette pièce du vieux Shakespeare, qui avait fait une vive impression sur sa nature rude mais poétique.¹⁰⁹

J'espère, cher Paul, qu'on te laisse tranquille et que la clique souterraine suspend ses travaux de sape en tout cas, fais comme Hamlet lorsque son père grogne sous le plancher mets-lui le pied sur la tête et dis "paix là, vieille taupe"¹¹⁰.

Dans un feuilleton de *La Presse* de l'année 1852, Gautier décrivant la vente du mobilier de Victor Hugo en exil insiste : « il est dur de monter par l'escalier d'autrui »¹¹¹. Le « trait d'union » entre deux auteurs se doit donc d'être distinct du « marchepied », précisément, ainsi que le rappelle utilement Hugo dans *William Shakespeare* : « Non. Les poètes ne s'entr'escaladent pas. L'un n'est pas le marchepied de l'autre. On s'élève seul, sans autre point d'appui que soi. On n'a pas son pareil sous les pieds »¹¹². Enfin, le personnage de Théophile Gautier lui-même, avec un certain mordant et peut-être, malgré tout, un certain réalisme, donne lieu à une description assez proche de celle de Shakespeare par Robert Greene, qui, jaloux de son succès, le désigne par l'expression insultante de parvenu ou d'arriviste (« an upstart crow »).

Je souffrais de voir Gautier dans cette pose humble [...] Cette faim et cette soif misérable du pauvre Théo haletant vers l'Académie. Et une si naturelle domesticité courtoise ! Et cela relevé de tant de grâce mélancolique et malade, de paradoxes légers, de souffrantes ironies, du Falstaff et du Mercutio mêlés.¹¹³

¹⁰⁵ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁶ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1849-1851], op. cit., t. IV, p. 159.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁸ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Librairie Hachette, 1892, p. 61 : « on disait, sans rire : "Le père Hugo n'a qu'à bien se tenir, il sera réduit en poudre dès que Petrus débitera !" »

¹⁰⁹ Théophile Gautier, *Partie carrée*, op. cit., p. 52.

¹¹⁰ Théophile Gautier, *Correspondance générale*, op. cit., t. X, p. 147 ; Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1904, p. 60.

¹¹¹ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, « Vente du mobilier de Victor Hugo en 1852 », op. cit., p. 126-133.

¹¹² Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, Collection Garnier Flammarion, 2003, première partie, livre III, p. 125.

¹¹³ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1868-1869], op. cit., t. X, p. 497. On trouve également dans sa correspondance un poème composé par Auguste Vacquerie et adressé à Gautier : « il muri- / ra mômie / ce truc-là mène à l'a- / cadémie » (t. XII, p. 183).

Gautier émet un jugement sévère quant aux coupures et aux remaniements subis par certaines des pièces de Shakespeare mises à mal. À la suite des coupures opérées dans la représentation du *Roi Lear* de 1868, dont on a retranché les luttes fratricides, Gautier espère qu'un temps viendra, dans un avenir relativement proche, où les pièces de Shakespeare seront jouées « sans coupure, sans accommodation d'aucune sorte... »¹¹⁴. Toutefois, il ne soulève pas d'objection quand Dumas, qui, lui, « a le droit de porter la main sur Shakespeare »¹¹⁵, ramène l'ombre du vieux roi à la fin d'*Hamlet* – tout au contraire¹¹⁶. Un inconnu, à propos de sa traduction de la pièce antique, écrit pour suggérer qu'on n'oublie pas les femmes, créatures ignorées dans l'univers de Timon, misanthrope et misogyne. On imagine bien Gautier, parce qu'il rêvait d'un théâtre fidèle à son auteur, s'écrier d'un air farouche : « Regardez mais ne touchez pas ! »¹¹⁷ Gautier dénonce donc les errements de certains traducteurs ou auteurs adaptant l'œuvre de Shakespeare.

Dans le pamphlet intitulé *l'Obésité en littérature*, on voit comment, si on se fie à la pratique de Gautier, des nourritures copieuses alimentent le génie littéraire et sa *copia verborum*. Le génie littéraire a élu Falstaff, homme gros et gras, qui fustige en l'hôtesse la femme « ni chair ni poisson ». Si Gautier a pu se convaincre que l'homme de génie est gras, car ses repas sont plantureux, s'il s'autoproclame l'un des leurs, les « hommes de génie » rivalisent avec les « grands hommes » puis avec le génie salvateur des « génies maigres » mais c'est un génie peu consistant !¹¹⁸ Les génies méconnus ne sont pas ignorés pour autant. Dans les *Grotesques* ou *Exhumations littéraires*, l'heuristique du grotesque pointe les écrivains méconnus, tel Théophile de Viau, auteur du XVII^e siècle, auquel un certain Guez de Balzac, écrivain libertin, a causé du tort !¹¹⁹ Ce poète-là, au nom obscur, qui lui est cher, est le double de ce poète-ci, Théophile Gautier, et sa curieuse théophilie. Enfin, cela est peut-être significatif – Théophile-Gautier haïssait le « h » parasite dont on affublait parfois son nom en l'orthographiant « Gauthier » (« notez bien cet h, il est caractéristique du temps »). Cette lettre « h » est-elle celle du nom de Hugo ou celle du nom de Shakespeare ?¹²⁰ Mais ce prénom de Théophile, il en est bien certain, il « ne le changerait pas contre ton prénom de Williams, ô vieux Shakespeare »¹²¹ !

Quel avenir pour un théâtre shakespearien et d'« impossibles spectacles » ?

Mais alors, quel théâtre Gautier voulait-il donc ? En dépit de l'absence paradoxale de références explicites aux pièces historiques, Gautier n'en éprouve pas moins un véritable

¹¹⁴ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1818-1842], op. cit., t. I, p. 108.

¹¹⁵ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, op. cit., 4^e série, p. 329 : « Certes, si quelque poète a le droit de porter la main sur Shakespeare, c'est bien Alexandre Dumas ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 331.

¹¹⁷ Théophile Gautier, Bernard Lopez, *Regardez mais ne touchez pas !*, Magny-les-Hameaux, Venenum éditions, Collection Théâtre, 2002, p. 12.

¹¹⁸ Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., *Les Jeunes-France*, Appendice, *De l'Obésité en littérature*, p. 175.

¹¹⁹ Théophile Gautier, *Les Grotesques*, Paris, Michel Levy frères, 1856, p. 72.

¹²⁰ Théophile Gautier, *Souvenirs du romantisme*, op. cit., *Le petit cénacle*, p. 27.

¹²¹ Théophile Gautier, *Les Grotesques*, op. cit., p. 65.

engouement pour l'idée d'un traitement différent de l'activité dramatique sous la forme d'un théâtre historique. Dans *La Presse* du 5 février 1837 est publié un feuilleton de T.G. qui plaide pour les pièces à grand spectacle, les grandes épopées et cycles qu'il compare à la galerie de Versailles : « Napoléon I^{er} est tout naturellement un César »¹²². Dans *La Presse* du 23 février 1837, Gautier veut « l'histoire visible et palpitante », ne pas oublier « la physionomie des faits ». Il ajoute : « Et le roi a fait son feuilleton... » Il compare *Les Trois Mousquetaires* de Dumas, dont il dit que l'œuvre est « une chronique dramatisée » aux « grandes pièces légendes » de Shakespeare. Dans sa correspondance, à l'heure des « retrouvailles » cependant, le 18 août 1871, Gautier, rattrapé par l'histoire cite Shakespeare et le célèbre vers d'Hamlet : « Mais on sent, comme dit Shakespeare, “que la roue du temps est sortie de son ornière” »¹²³.

On a souvent dit toute l'importance qu'a pu revêtir pour Gautier la féerie, qui unit en un seul mouvement théâtre et poésie, et qui tire son inspiration de certaines des comédies de Shakespeare. Le lecteur de la correspondance de Gautier ou de ses ouvrages critiques est également sensible à l'hommage rendu à certains acteurs jouant Shakespeare. Mais malgré ce penchant pour un théâtre fantastique et pour la comédie, c'est dans *Hamlet*, plus précisément dans la scène de « la souricière » (*mousetrap*) que Gautier trouve conseils et encouragements à prodiguer aux acteurs. Encore sont-ils accompagnés d'un certain ton de moquerie : ne pas « scier l'air avec ses bras » et ne pas « mettre la passion en lambeaux, voire même en loques »¹²⁴. De même, ce sont surtout les acteurs des grandes tragédies qu'il loue : *Macbeth* avec Key-Blunt, M^{lle} Georges qui opte pour Shakespeare et non Eschyle, et enfin Rouvière et son « génie » dans *Hamlet*. En effet, l'acteur « accomplit une véritable prouesse technique »¹²⁵. L'écrivain évoque l'acteur, trait d'union entre le théâtre et la peinture : « Rouvière », écrit Gautier dans le *Moniteur Universel* en 1857, « peint sur son corps trente ou quarante tableaux de Delacroix ». Quant à Gautier, dans l'éloge que fait Gérard de Senneville, il « peindra, mais avec une plume »¹²⁶.

Bien qu'il lui ait été souvent reproché d'avoir « une vision passéiste de l'art »¹²⁷, il pense à une exposition universelle de Shakespeare et à d'« impossibles spectacles ». Car Gautier espère encore que l'avenir « réserve quelque Shakespeare inconnu »¹²⁸. En effet, il ne craint pas d'envisager qu'un nouveau Shakespeare puisse naître un jour par le biais de « résurrections du passé »¹²⁹. Gautier, qui écrivit le prologue Falstaff comme Hugo publiait *William Shakespeare* à l'occasion du quatre centième anniversaire de la naissance du poète, en 1864, crut-il en Victor Hugo au point de songer que la vocation d'« Hugo l'Ancien » fût d'être Shakespeare ?

¹²² Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1865-1867], *op. cit.*, t. IX, p. 145.

¹²³ *Ibid.*, t. XI, p. 225.

¹²⁴ Théophile Gautier, *Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 180-181.

¹²⁵ Théophile Gautier, *Correspondance générale* [1854-1857], t. VI, p. 430.

¹²⁶ Gérard de Senneville, *La Revue des Deux Mondes*, 2006, *Cahier de l'Association internationale d'études françaises*, 2007, vol. 59, n°59, p. 269-280.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Théophile Gautier, *Souvenirs du romantisme*, *op. cit.*, p. 81 : « Un homme des générations antérieures reparait, après un long intervalle, avec des croyances, des préjugés, des goûts disparus depuis plus d'un siècle, qui rappelle une civilisation évanouie ».

Conclusion

Pour Gautier, Shakespeare est le trait d'union entre l'antique et le moderne, entre le récit antique et le Romantisme. *L'Histoire du romantisme* dit l'engouement de Gautier, alors jeune écrivain frondeur de la bataille d'*Hernani*, pour « le retour aux belles époques de la Renaissance et à la vraie Antiquité »¹³⁰. Dans l'œuvre de fiction, les lieux et les personnages décrits le sont avec un tel luxe d'images, propres à exprimer la richesse des sensations et des émotions, que le théâtre de la Renaissance de Shakespeare apparaît nécessairement comme l'une des grandes sources d'inspiration baroques de l'écrivain. Il a en outre été dit de Gautier lui-même qu'il constituait le trait d'union entre le Romantisme et le Parnasse.

Dans l'œuvre de fiction, l'écriture de la formule shakespearienne, quasi magique, tient de la féerie, de la puissance, de l'alchimie du verbe et, peut-être, même s'il est quelque affectation dans cette manière de poser en homme superstitieux, un sentiment proche de la superstition. Selon la biographie d'Émile Bergerat, Théophile Gautier, auteur de nouvelles fantastiques, s'intéressait aux sciences occultes. Il croyait que, lorsqu'elle se manifeste, la présence divine ne peut qu'être malfaisante¹³¹. Pensait-il aux sorcières de *Macbeth* ? Quoi qu'il en soit, même sur le mode de la dérision ou de l'ironie, l'invocation à Shakespeare n'est pas sans rappeler la prière adressée à une divinité que l'on prie instamment d'accorder une faveur spéciale ou d'accorder sa protection.

Le génie littéraire a une présence corporelle, physique, car il semble issu d'un mouvement spirituel de la pensée et de l'âme qui s'incarne et se réincarne au cours du temps. Les formules de l'échange et de la permutation, tels la partie carrée ou le don d'avatar, qui mettent au jour la structure sous-jacente de certains des récits de Gautier, font bel et bien écho à la réflexion de l'écrivain romantique sur le génie littéraire et sur le thème de la « résurrection » du génie dans son œuvre critique.

Mais le pré-texte, le texte qui précède, ne devient-il pas quelque peu l'habile prétexte l'alibi ou la fausse allégation ? Car Shakespeare, « ce vieux Shakespeare », immortel, ne saurait être remplacé, malgré le désir de quelque Shakespeare inconnu. La référence constante à Shakespeare accuse peut-être le désir nostalgique, impossible d'une représentation shakespearienne dont la surface serait lisse, sans aspérités, et qui, à l'endroit de la soudure prédicative, efface le trait d'union. Curieusement, auprès de cette religion du barde – bardolâtrie et hugolâtrie – on détecte une théo-logie, ou tout au moins une théo-philie, qui ne laisse pas de surprendre. Ne peut-on déceler çà et là une trace ambivalente du désir de supplanter « le grand William Shakespeare » dans cette évocation hyperbolique, propre à la fascination qu'exercent le génie et sa filiation ? On ne peut que souligner l'ambivalence de Théophile Gautier, qui invite les « amants de Shakespeare »¹³² à ne pas y toucher. Mais, dans son œuvre de fiction, Gautier n'hésite manifestement pas à y « toucher » et à violer le suprême commandement.

¹³⁰ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une étude de la poésie*, op. cit., p. 93.

¹³¹ Émile Bergerat, *Entretiens, souvenirs et correspondance*, op. cit., p. 166 : « J'ai dit que Théophile Gautier était très-superstitieux ; il n'était pas superstitieux ; il était la superstition même. [...] C'était chez lui conviction sincère, intime et profonde ».

¹³² Théophile Gautier, *Gautier journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Flammarion, 2011, p. 313.