

Hugo et la poétique du drame romantique : une révolution de façade ?

Patrick BERTHIER
(Nantes)

La Préface de *Cromwell* fait partie, au même titre que la bataille d'*Hernani*, des événements considérés par l'histoire traditionnelle (et notamment scolaire) du théâtre comme à la fois indiscutables et incontournables : la première énoncerait les règles nouvelles d'un art dramatique nouveau, et la seconde marquerait le début d'une ère, celle du drame romantique, qui est à peu près la seule part de la production théâtrale prise en compte dans les manuels entre 1800 et 1850. Les quelques remarques qui suivent ont pour but, non pas de tout détruire dans cette vision des choses, mais d'y apporter de fortes nuances. *Cromwell* et *Hernani* sont des dates, et qui comptent, mais à tous égards ce sont des dates relatives et non absolues.

Les deux idées que je voudrais esquisser sont les suivantes, exprimées (volontairement) avec une brutalité pédagogique : Hugo arrive *après*, et non avant ; et le drame romantique est un *petit événement*, à l'échelle de son siècle, voire de sa décennie.

La Préface de *Cromwell*, terme d'un long processus

J'ai conscience de forcer un peu le trait en choisissant de citer pour commencer un propos du critique William Reymond dans un livre publié en 1864, donc largement du vivant de Hugo (alors en exil) ; ce critique écrit au sujet de l'auteur d'*Hernani* que, « de toutes les idées qui lui ont été attribuées, et auxquelles il a su attacher son nom en faisant retentir la trompette plus fort que les autres, il n'en est pas une qui n'ait été proclamée avant lui par les éclaireurs du vrai romantisme¹ ». On est d'abord tenté de se dire que c'est un ennemi de Hugo qui s'exprime ; mais le livre de Reymond, que je ne connais pas par

1. William REYMOND, *Corneille, Shakespeare et Hugo*, Berlin, Luederitz, 1864, p. 112.

ailleurs, ne donne pas cette impression ; et surtout Maurice Souriau, auteur d'une grande édition critique, ancienne mais encore solide, de la Préface de *Cromwell*, et qui est, lui, à coup sûr, un admirateur du grand homme, cite avec approbation Reymond, se contentant pour son compte d'infléchir plus explicitement son propos en faveur de la capacité d'innutrition, d'assimilation de Hugo :

Il y a dans la *Préface* un reflet éblouissant des théories antérieures. Le reflet n'est pas original, mais c'est bien de Victor Hugo que vient l'éblouissement, car, chose curieuse, le reflet de la pensée d'autrui est plus brillant chez lui que la lumière qu'il réfléchit².

Il ne s'agit ici ni d'accuser ni d'excuser Hugo d'être le « voleur » des idées des autres ; il s'agit de rappeler qu'en 1827 le débat sur la nécessaire évolution du théâtre est en route depuis plus d'un demi-siècle, et qu'en effet Hugo arrive à point nommé, presque à bout de course pourrait-on dire, pour cueillir les fruits de ce débat. Il n'est pas possible de tout reprendre depuis le début, c'est-à-dire depuis le milieu du XVIII^e siècle, époque où Diderot et Beaumarchais, pour ne citer que les deux plus connus, élaborent le cahier des charges d'un nouveau genre, le drame, ou, comme dit le second, le « genre dramatique sérieux », qui n'est ni tragédie, ni comédie, et qui est plus proche de la vie réelle des gens : sur leurs idées, et sur l'ensemble du débat qui se développe de 1750 à 1830, le plus simple est de se plonger dans une des plus claires synthèses récentes, celle de Florence Naugrette au début de son *Théâtre romantique* : en cinquante pages, l'essentiel est dit³. Je voudrais simplement ici attirer l'attention sur *quelques* exemples concrets, illustrations de *quelques* aspects de ce débat.

Un premier exemple se rapporte à la (trop ?) fameuse question des *règles* de la tragédie : les trois unités, les bienséances... Il est bon de savoir que, bien avant *Cromwell*, s'affrontent sur la scène (et non dans des articles, des essais, des pamphlets) les partisans du maintien strict de ces règles et ceux d'un desserrement, pour le moins, du carcan. Sous la Restauration, à la faveur du retour sur le trône d'une monarchie officiellement catholique, et en raison de l'anglophobie consécutive à la chute de l'Empire et à la relégation de l'empereur vaincu à Sainte-Hélène, un personnage de l'ancienne Histoire de France revient en force sur le devant de la scène : Jeanne d'Arc. Parmi les pièces qui la célèbrent autour de 1820-1825, deux m'intéressent ici.

La première est une tragédie classique dans les règles de l'art, la *Jeanne d'Arc à Rouen* de d'Avrigni⁴, créée le 4 mai 1819 à la Comédie-Française et jouée une soixantaine de fois en dix ans, ce qui est un chiffre élevé, à cette époque, pour une tragédie. L'obéissance de l'auteur à la règle des unités produit un monstre. Les cinq actes se déroulent le jour de la mort de l'héroïne, ce qui rend invraisemblables les débats successifs dont ils sont surchargés. Le lieu de l'action est une galerie du « palais des ducs de Normandie⁵ », sur

2. Maurice SOURIAU, *La Préface de « Cromwell »*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, p. XV pour la citation de Reymond, et p. XVI-XVII pour ce que je viens de citer.

3. C'est l'ensemble de son chapitre I^{er} qu'il faut lire : « Les origines du drame romantique », *Le Théâtre romantique*, Seuil, « Points », 2001, p. 21-74.

4. Charles-Joseph Lœillard d'Avrigny, auteur né en Martinique (v. 1760-1823), avait jugé bon, sous la Révolution, de se faire appeler Davrigni. À l'époque de *Jeanne d'Arc*, il a repris la particule mais pas le y final.

5. Indication initiale de décor, *Jeanne d'Arc à Rouen*, Ladvocat, 1819, p. [II].

laquelle donnent les appartements du duc de Bedford et de sa femme ; ce lieu artificiel permet à Jeanne de rencontrer à la fois Dunois, un de ses compagnons d'armes, autorisé à la revoir (II, 5), Bedford, qui l'interroge et à qui elle raconte sa vie dans la plus longue scène de la pièce (III, 4), et la duchesse, qui tente en vain de l'arracher à la mort (V, 4). L'écriture en vers, parfois d'une belle énergie rhétorique, a souvent l'appât d'une draperie empesée. Déjà il est pénible d'entendre Bedford parler de Jeanne comme de « l'objet infortuné / En ce palais bientôt par [s]on ordre amené » (I, 4, p. 9), mais que dire d'elle-même qui, face à Dunois, commence par une inversion aggravée d'une cheville (« Ô du trône français l'appui le plus fidèle », II, 5, p. 29) ? Enfin, bien entendu, l'acte V se disperse en échos de coulisses, puisque rien ne peut être montré : seul l'inévitable récit (celui du sénéchal, V, 9, pp. 86-88) évoque le bûcher absent. En somme, cette tragédie réunit tous les défauts que voudra dénoncer Hugo, mais en 1819, grâce à l'habileté de l'auteur soucieux de faire porter la faute de la mort de Jeanne à ceux des Anglais (Warwick surtout) qui servent la cause de la haine, la pièce est perçue avant tout comme anglophobe ; elle plaît à la fois pour cette raison, et à cause de la noblesse avec laquelle Mlle Duchesnois, la grande actrice tragique de la Comédie-Française à ce moment-là, sait incarner l'héroïne martyre.

Six ans plus tard, c'est à l'Odéon, souvent désigné comme le « Second Théâtre-Français » et où sont souvent créées les pièces dont n'a pas voulu la Comédie-Française (ou que les auteurs n'ont pas osé lui soumettre), qu'est créée une autre *Jeanne d'Arc*, celle d'Alexandre Soumet ; représentée pour la première fois le 14 mars 1825, elle est jouée 32 fois en dix-huit mois, un bon succès moyen. Soumet, encore relativement jeune (il est né en 1786), est connu comme poète élégiaque, et comme auteur, déjà, de deux tragédies créées presque en même temps en 1822, l'une à la Comédie-Française sur un sujet grec, *Clytemnestre*, l'autre à l'Odéon sur un sujet biblique, *Saül*. Dans ces deux pièces, jouées toutes les deux entre vingt et trente fois, il a déjà tenté de timides audaces psychologiques (*Clytemnestre* est une mère tendre, et non un monstre) ou scéniques (une apparition de spectre dans *Saül*). Sa *Jeanne d'Arc* aussi est au moins digne d'intérêt. Bien sûr il est toujours gênant d'entendre la prisonnière parler en alexandrins, bien sûr l'auteur fait rimer un peu trop fort « haine britannique » et « jugement inique⁶ » ; mais Soumet a osé trois décors, le cachot de Jeanne, la salle de son procès, et le bûcher, du haut duquel, après s'être arrachée aux bras de son père et de ses sœurs, elle dit son énergie confiante de martyre et de patriote. Ajoutons qu'une part du succès estimable de la pièce de Soumet provient sans doute de sa quasi-coïncidence avec le sacre, à Reims, d'un autre Charles, non plus le septième, mais le dixième⁷.

Ce qui est intéressant à observer, c'est que, la Comédie-Française étant (c'est encore vrai aujourd'hui) un théâtre qui fonctionne en alternance, les pièces qui réussissent y sont jouées, même rarement, pendant plusieurs années. Il arriva ainsi que, le 2 avril 1826, la *Jeanne d'Arc* de Soumet fut donnée à l'Odéon, et *Jeanne d'Arc à Rouen* de d'Avrigni au Théâtre-Français. Il serait passionnant de savoir dans quelle mesure un tel doublon — dont on a d'autres exemples, pour d'autres pièces — a été concerté ; s'il l'a été, par qui, et lequel des deux théâtres y a gagné ou perdu : l'enquête serait bien difficile à mener ; mais ce que

6. SOUMET, *Jeanne d'Arc*, acte I, sc. 4, 2^e éd., Barba, 1825, p. 13.

7. Alors que Louis XVIII, incroyant, n'avait pas jugé bon de renouer avec l'usage de l'ancien régime, son frère le dévot (voire bigot) Charles X voulut recevoir l'onction du sacre catholique, le 29 mai 1825, à la cathédrale de Reims. Cet événement a suscité une littérature qui déborde largement hors du cadre théâtral.

nous pouvons dire, c'est qu'en 1826 un public éclairé pouvait *concrètement*, hors de tout débat théorique, *voir* le même soir sur deux scènes concurrentes deux façons de traiter le même sujet, l'une totalement inféodée aux règles, l'autre essayant d'aller du côté d'un peu plus de vie.

Ce n'est pas que le débat théorique n'existe pas, sur cette question des règles. Lisez, ou relisez, le chef-d'œuvre de Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, son grand roman de 1807, dont tout un développement — un dialogue dans un salon entre des invités de nationalités différentes — est consacré, entre autres, à la question de la désuétude des règles de la tragédie française ; la position de la romancière s'exprime en faveur de la liberté de l'écriture, contre la docilité au classicisme dont elle confie l'inutile défense à un Français, bien sûr, et passablement ridicule : vingt ans tout juste avant *Cromwell*, tout est dit⁸.

Deuxième exemple concret illustrant la réalité du débat théâtral, sur la scène aussi bien qu'en librairie ou dans la presse, avant la préface de Hugo : la querelle sur la légitimité ou non de l'« invasion » de la France par la littérature étrangère. La Restauration est une extraordinaire époque de traductions : tout Walter Scott, à partir de 1815, et l'on sait quelle fut l'influence de ce romancier sur toute la littérature romantique française ; tout Shakespeare, avec en 1821 une longue préface de Guizot (le futur ministre, qui était un grand lettré) à la réédition, revue par Amédée Pichot, de la traduction de *Le Tourneur* publiée quarante ans plus tôt ; enfin, pendant plusieurs années, chez le libraire Ladvocat, des dizaines de volumes de traduction des théâtres étrangers, anglais, allemand, italien, espagnol, qui font découvrir à une élite de Français cultivés tout ce dont ils n'ont pas l'habitude quand ils sont abonnés à la Comédie-Française.

Or, en même temps que cette vague de traductions, on commence à voir sur la scène, et même à la Comédie-Française, des adaptations de pièces étrangères qui permettent au débat de se développer de façon concrète, à partir d'exemples réels de comportements d'auteurs soutenus par les uns, mais qui révoltent les autres. Je prendrai l'exemple d'une tragédie de Pierre Lebrun, que la Comédie-Française, comptant sur la solidité classique de sa *Jeanne d'Arc à Rouen* dont je viens de parler, prend le risque de proposer le 6 mars 1820 : *Marie Stuart*, d'après Schiller. Jouée 36 fois jusqu'à décembre, 76 fois en tout jusqu'en mars 1829, cette création peut être comptée au nombre des bons succès tragiques du Théâtre-Français sous la Restauration. Pierre Lebrun a trente-cinq ans. Poète précoce, déjà auteur d'une tragédie au petit succès (*Ulysse*, en 1814), il pâtit, aux yeux de plus d'un, du fait de s'être inspiré, lui auteur classique, d'un étranger pour qui le classicisme français n'est rien. Comment nous situer, aujourd'hui, par rapport à cette pièce ?

Fille de Jacques V d'Écosse et de Marie de Guise, Marie Stuart (1542-1587) a connu trois vies successives. Son mariage avec François II la fait reine de France à seize ans, veuve à dix-huit. Revenue en Écosse après le passage de son pays au protestantisme, elle est soupçonnée d'avoir fait tuer son deuxième mari, Darnley, alors qu'elle était l'amante de Bothwell, qui fut le troisième. Arrêtée en 1567, elle est emprisonnée et contrainte à

8. Voir *Corinne*, livre VII, chap. I et II, éd. Simone Balayé, Gallimard, « Folio classique », 1985, p. 173-192. On aura avantage à lire aussi le troisième et dernier chapitre de ce livre VII (p. 192-200), qui raconte une représentation de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, faisant éclater ainsi la différence avec le théâtre français corseté : là aussi, tout (ou presque) est dit, quinze ans avant le *Racine et Shakespeare* de Stendhal que je vais évoquer.

l'abdication. Elle s'évade, mais commet l'imprudence de se réfugier en Angleterre, où elle est retenue sur l'ordre de sa cousine la reine Élisabeth, puis emprisonnée à Fotheringay, enfin accusée de complot contre le royaume et décapitée après dix-neuf ans de captivité. Un malheur aussi constant, déjà spectaculaire par l'accumulation des péripéties et par le long enfermement, ne pouvait que tenter les dramaturges.

Des trente-sept œuvres théâtrales, jouées ou non, en France, entre 1820 et 1899, ayant pour héroïne Marie Stuart⁹, un certain nombre s'inspirent de la *Maria Stuart* de Schiller, créée à Weimar le 14 juin 1800. Alors que les jugements anciens sur Marie Stuart dépendaient surtout des opinions catholiques ou protestantes des auteurs, Schiller travaille, lui, sur le personnage de la reine elle-même, dont la complexité n'est plus voilée par le manichéisme ; il se concentre sur la fin de sa vie, et montre que ses relations avec ses partisans étaient aussi complexes que celles qu'elle entretenait avec ses ennemis ; sa mort se présente alors comme une fatalité proprement tragique. La première traduction du drame de Schiller en français ne paraît qu'un mois environ après la création de la pièce de Lebrun ; mais le public français cultivé avait pu lire l'hommage de Mme de Staël, qui consacre un chapitre à Schiller et quatre à ses œuvres dans son essai *De l'Allemagne*, dont une longue analyse élogieuse de *Marie Stuart*¹⁰.

Si on place face à face la pièce de Schiller et la tragédie de Lebrun, on est tenté d'accabler le second pour ce que son travail a d'engoncé, d'alourdi par rapport au modèle. Mais vers 1815, époque de rédaction de sa pièce, Lebrun ne pouvait avoir, sa formation et ses goûts étant ce qu'ils étaient, d'autre idée que de mettre Schiller sur le lit de Procuste des nécessités classiques. Si on prend la question par ce biais, sa *Marie Stuart* apparaît moins rétrograde. Lebrun, certes, ne montre pas la mort de Marie (Schiller non plus), mais il ose deux décors au lieu d'un, tous deux à Fotheringay où meurt la reine, l'un intérieur, « l'appartement de Marie », aux actes I et V, l'autre « dans une salle ouverte de toutes parts sur les jardins », ce qui permet de montrer tour à tour les ennemis et les partisans de la reine captive, sans trop choquer Boileau, ni trop dénaturer l'ordre de la pièce de Schiller. Lebrun suit en effet de près la progression psychologique des personnages : l'ardeur de Mortimer le partisan comme les hésitations d'Élisabeth, la rudesse de Paulet le geôlier comme la pusillanimité de Leicester qui recule dès qu'il pense être compromis. Le beau caractère de Marie Stuart allie la dignité dans le malheur et la nostalgie de la jeunesse perdue. Lebrun avait même essayé des fidélités littérales que la rumeur hostile l'obligea à renier dès la deuxième représentation. La plus célèbre figure à l'acte V, lors des adieux de Marie à sa vieille nourrice Anna Kennedy ; la reine lui donne son mouchoir qu'elle a mouillé de ses larmes pour qu'on lui en bande les yeux au moment fatal. Lebrun avait écrit :

Prends ce don, ce mouchoir, gage de ma tendresse,
Que pour toi, de ses mains, a brodé ta maîtresse.

Voilà qui nous semble bien sage. Mais la langue noble exclut la réalité prosaïque désignée par le mot propre, et Lebrun dut faire dire à Marie :

Prends ce don, ce tissu, ce gage de tendresse,

9. Je reprends le chiffre donné par Nicole Cadène, *Marie Stuart 1820-1899. Image et images de la reine d'Écosse au XIX^e siècle français*, DEA d'histoire de l'Université de Montpellier, 1997, non publié.

10. Voir *De l'Allemagne*, II^e Partie, chap. VIII et, pour *Marie Stuart*, chap. XVIII.

Qu'a pour toi, de ses mains, *embelli* ta maîtresse¹¹.

Il s'en faut de peu, chronologiquement, que Lebrun ait pu oser davantage. Vigny, dans sa traduction en vers de l'*Othello* de Shakespeare, *Le More de Venise*, créée au Théâtre-Français le 24 octobre 1829, sera le premier à faire admettre le mot « mouchoir » — accessoire, il est vrai, nécessaire à la fable shakespearienne. Telle quelle, c'est-à-dire avec moins de décors et moins de personnages que chez Schiller, une moindre accentuation des caractères et la disparition pure et simple de certaines scènes comme celle de la dernière communion de la reine, la *Marie Stuart* de Lebrun connut une vraie réussite en ce temps où si peu de tragédies convainquaient.

Disons tout de suite, pour montrer que l'enjeu du débat dépasse de loin le cadre des règles de la tragédie, que Marie Stuart inspire des pièces dans tous les genres, de la parodie au drame. Je ne retiens que deux exemples. En 1820 même, le 8 août, la Porte Saint-Martin propose un drame en trois actes, en prose, dû à deux solides faiseurs, Balisson de Rougemont et Merle ; leur *Marie Stuart*, quoiqu'un peu réduite par la contraction en trois actes, est d'une exceptionnelle fidélité à l'original, et c'est justice qu'elle ait été jouée près de cent fois jusqu'à 1827¹². Un peu plus tard, Pixérécourt, dont je vais reparler, s'intéresse à la jeunesse de la reine et non à sa mort. Son mélodrame *L'Évasion de Marie Stuart*, tiré de Walter Scott, donné au théâtre de la Gaîté le 3 décembre 1822 et joué une cinquantaine de fois, montre au public une captive de vingt-cinq ans, déjà idéalisée comme une victime, et dont l'audacieuse évasion, alors qu'on vient de tenter de l'empoisonner, apparaît nécessaire et louable : ici encore, rien à voir avec la tragédie¹³.

Complétons ces indications en rappelant une autre donnée réelle du début des années 1820, qui permet de nuancer les choses : je ne veux en effet surtout pas dire que le romantisme l'emporte systématiquement, au théâtre, avant la Préface de *Cromwell*, et il est même un cas où on peut parler d'un net échec, c'est celui de la première venue des comédiens anglais à Paris.

Le dramaturge anglais n'est certes pas le seul à susciter le débat sur l'arrivée en France du théâtre étranger, mais il est certain que le nom de Shakespeare concentre sur lui une bonne part du débat qui se développe en France. Ici non plus je ne peux remonter longuement aux sources, c'est-à-dire à Voltaire, qui fut à la fois un des premiers à affirmer

11. LEBRUN, *Marie Stuart*, acte V, sc. 3, éd. de *La France dramatique au XIX^e siècle*, Tresse, 1843, p. 22 ; Lebrun lui-même conte l'incident dans l'appendice de sa préface de 1843 au *Cid d'Andalousie*, une autre de ses pièces.

12. Le premier soir, il y aurait eu quatre évanouissements dans la salle au bruit du coup de hache final sur le billot, donné en coulisse. Selon *La Quotidienne* du 10 août 1820, où j'ai lu cette anecdote, cet effet aurait été supprimé dès la deuxième représentation ; mais il subsiste, sous forme de didascalie, dans la brochure (acte III, sc. 9, Barba, 1820, p. 63). On voit comme nous sommes loin, là, des bienséances et des convenances classiques...

13. J'ajoute quand même encore un détail, qui prouve que l'influence de Schiller est bien antérieure à 1820. Il vient d'un joli mélodrame historique d'un auteur secondaire, Duperche, *Alix et Blanche*, créé aussi à la Gaîté, le 23 janvier 1813, joué 110 fois, et qui illustre la rivalité de Blanche de Champagne et d'Alix de Vaucouleurs, au temps de saint Louis. L'intérêt de la pièce ne vient guère de l'intrigue (car l'on sait que la douce Alix *doit* être sauvée des griffes de l'impitoyable Blanche), mais d'Alix elle-même, dont l'auteur a fait une Marie Stuart par le don de son mouchoir à sa suivante Anna, préfigurant ainsi par ce salut à Schiller la même scène dans la pièce de Lebrun (voir *Alix et Blanche*, acte III, sc. 9, Barba, 1813, p. 59).

la grandeur de Shakespeare, dans ses *Lettres anglaises* de 1730, et un de ceux qui furent les plus acharnés à dénoncer en lui un auteur populacrier et ordurier. La principale traduction de Shakespeare en français est, à partir de 1777 et pour plus de quatre décennies, celle de Le Tourneur, qui précisément lisse les aspérités inconvenantes de la langue et de la poésie shakespeariennes. De toute façon, au théâtre, ce ne sont même pas ces traductions adoucies que l'on joue, mais les adaptations de Ducis, d'*Hamlet* (1769) à *Othello* (1792) ; Talma lui-même ne joua jamais que ces tragédies en alexandrins où rien ne reste de la langue verte et précieuse à la fois de l'auteur, et où même certains instants considérés aujourd'hui comme anthologiques sont omis¹⁴. On peut donc dire que, au début de la Restauration, les Français ne connaissent pas le véritable Shakespeare, tandis qu'en Angleterre, où on le joue d'ailleurs aussi avec des coupures et des atténuations, il est le dieu indiscuté. Le 23 novembre 1818, Émile Deschamps et Latouche, favorables aux idées nouvelles, font jouer à l'Odéon *Le Tour de faveur* ; dans cette comédie, Verdelin, un critique qui trouve « Des beautés dans Schiller, du génie à Shakespeare¹⁵ », déclare, en privé, au jeune auteur Gerval :

Voulez-vous rendre à l'art l'âme et le mouvement ?
Brisez vos unités : voilà mon sentiment,

mais, dans son journal, il défend le classicisme, et d'ailleurs il ne va pas voir les pièces dont il parle, car « Éloigné du théâtre, on reste impartial » (sc. 2, p. 14) ! Personnage très remarquable par son ambiguïté, car son manque de sérieux dans sa tâche de recenseur jette le doute sur la sincérité de ses idées. Dans les années qui suivent, la présentation du débat aura souvent cette même couleur ironique et subjective, qui en rend l'analyse délicate¹⁶.

Venons-en au 31 juillet 1822, jour où les comédiens anglais tentent de jouer *Othello* à la Porte Saint-Martin. Le journaliste monarchiste Théodore Muret s'est intéressé de près, pour des raisons idéologiques transparentes, à cette « immolation antibritannique¹⁷ ». Il ne néglige pas pour autant la composante littéraire de l'événement, du point de vue de la réalité théâtrale et de la hiérarchie des théâtres : la Porte Saint-Martin, salle vaste, dirigée par un homme cultivé (Jean-Toussaint Merle), semble pouvoir, en tant que théâtre du boulevard, « risquer ce qu'on n'aurait pas permis à une scène de haut parage », tout en ayant meilleur prestige que la Gaîté ou l'Ambigu, salles réservées au mélodrame que méprisent les doctes ; aussi Merle passe-t-il un accord avec Penley, qui dirige deux théâtres anglais secondaires, à

14. Dans *Hamlet*, par exemple, Ducis n'avait pas cru nécessaire de conserver le monologue « *To be or not to be* », et il n'en écrivit une adaptation qu'en 1803, à la demande expresse de Talma qui voulait reprendre l'œuvre.

15. « On prononce *Chekspire* », précise une note (sc. 1, *Ladvoat*, 1818, p. 11 ; *ibid.* pour les vers cités ensuite).

16. Je pense à ces deux vers de Granville dans *Les Comédiens* de Casimir Delavigne (1820) : « Je foule aux pieds le sac où Scapin s'enveloppe ; / J'ai puisé dans Shakespear [*sic*], dans Schiller et dans Lope » (acte II, sc. 7, nouv. éd., Furne, 1835, p. 41), où l'éloge du romantisme étranger est mis dans la bouche d'un personnage qui joue un rôle et ment sur son identité (sans parler du mot de Boileau contre Molière, qui brouille encore les cartes). La même année 1820, le ton est plus clair dans le vaudeville *Les Trois Vampires*, où Lasonde, employé de l'octroi, se moque ainsi du *Vampire* de Byron : « C'est un ballot étranger, qui n'ayant pas pu passer par la barrière du Montparnasse, s'est faufilé par la barrière des Martyrs » (sc. 6, Barba, 1820, p. 14).

17. *L'Histoire par le théâtre*, Amyot, 1865, t. II, p. 182, et ensuite p. 183-184, 185, 192.

Windsor et Brighton. Levée de boucliers immédiate. « Une aveugle animosité [...] jura de prendre la revanche de Waterloo sur de pauvres acteurs qui n'y étaient pour rien, et de frapper lord Wellington sur leur dos. » *Othello* est à l'affiche, mais le débat s'envenime dans la salle : les acteurs, puis les actrices (Desdémone n'entre en scène qu'au deuxième acte) sont hués à tel point qu'ils renoncent à jouer la moitié du troisième acte et tout le quatrième ; à la fin, la scène de l'oreiller excite (style Muret) « d'indécents quolibets » et la pièce sombre dans le tumulte. Le lendemain, *School for scandal* de Sheridan est hué aussi, malgré l'augmentation du prix des places, et le théâtre est saccagé. Penley se réfugie dans la petite salle Chanteraine, où ont lieu quelques représentations quasi privées (*Macbeth*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Richard III*). C'est un véritable échec.

Ce camouflet infligé aux comédiens britanniques s'explique : la liberté de Shakespeare, homme des lieux multiples, des temps longs, des écarts de langue, heurte non seulement ceux qui comprennent l'anglais, mais plus encore ceux qui ne le comprennent pas et se rabattent sur ce qui est à leur portée, les manquements aux convenances. La cabale montée contre les acteurs anglais scandalise un écrivain déjà quadragénaire, encore peu connu, Henri Beyle, dit Stendhal, qui, lui, parle et écrit l'anglais. Le titre qu'il choisit pour son petit ouvrage de 1823 fait souvent croire qu'il y prend parti contre Racine, et pour Shakespeare ; ce n'est pas faux, mais le débat est autre. Le sujet de *Racine et Shakespeare*, c'est le plaisir théâtral. La citation a beau être une des plus connues de son auteur, il faut la rappeler, tant elle est lumineuse :

Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères¹⁸.

Racine, Eschyle, Sophocle, ont été romantiques en leur temps, et Shakespeare l'a été dans le sien. À chacun de l'être dans le monde moderne : « Il faut du courage pour être romantique, car il faut *hasarder*. » (P. 45.) Après la Révolution, le comique ne peut plus être un comique d'ancien régime, et la tragédie aussi doit changer. Cela ne veut pas dire imiter 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. » (P. 51.) Si Stendhal penche du côté de Shakespeare, c'est que celui-ci offre à l'auteur désireux de modernité un meilleur modèle que celui que Racine proposait à « une cour dédaigneuse » (p. 47, note) ; Shakespeare montre notamment sur quels tons divers on peut se servir de l'histoire récente ou contemporaine, et se libérer quand il le faut de l'écriture en vers.

Ce premier *Racine et Shakespeare* rencontre peu d'écho : son auteur est à peine connu de quelques amis. Mais tout se passe comme si sa publication marquait le début d'une succession de faits intéressants. Fin juillet 1823 paraît le premier numéro de *La Muse française*, revue qui pendant un an promeut les idées des novateurs modérés. Le

18. *Racine et Shakespeare*, début du chapitre III, Bossange, 1823, p. 43 (il n'y a pas aujourd'hui de bonne édition de poche de *Racine et Shakespeare* ; on peut se rabattre sur d'anciens petits classiques, souvent bien annotés). Stendhal transcrit le mot italien *romanticismo*, mais « romanticisme » ne vécut pas, et l'on continua de dire « romantisme ».

29 décembre de la même année, Nodier est nommé bibliothécaire de l’Arsenal, et y accueille dès 1824 les jeunes écrivains : son salon, animé par sa fille Marie, est un autre lieu de débat modéré, nourri de culture, d’humour et d’ironie. Et le 15 septembre 1824, prenant le relais de *La Muse française* qui a cessé de paraître, *Le Globe*, fondé par Paul-François Dubois, publie son premier numéro ; ce journal est, lui aussi, porteur modéré des idées littéraires de l’ « école moderne ».

Ces idées sont contestées, dans des libelles certes mais surtout au théâtre — je tiens à cette évidence d’un débat dans le concret, plutôt que théorique ; mais l’antiromantisme, à la scène, en reste souvent aux mots faciles ; en 1822, dans *Les Blouses*, Blousé, l’homme à la mode, écoute le fermier Michel décrire sa campagne avec enthousiasme, et commente : « Il possède à fond le style romantique. C’est du *Walter Scott* tout pur¹⁹. » Parfois, l’humour est plus conciliant : dans *Le Coiffeur et le perruquier* de Scribe (Gymnase, 15 janvier 1824), la lutte entre le maître et le disciple, prétexte à jeux de mots contre les « perruques », se résout lors du vaudeville final :

ALCIBIADE
Ne formons plus qu’une boutique,
Oui, faisons marcher de niveau
Le classique et le romantique,
L’ancien système et le nouveau.
POUDRET
L’ancien système et le nouveau.
ALCIBIADE
Fronts élégants.
POUDRET
Têtes caduques,
Chez nous unis et confondus²⁰.

Cet esprit pacifique n’est pas majoritaire, comme le montre *Attila et le troubadour*, pièce en un acte d’Antier, Béranger et Bilderbeck créée le 7 février 1824 au Vaudeville, sifflée, puis interdite. Les auteurs expliquent dans leur préface que ce vaudeville devait être créé au creux d’août 1823, et que ce sont les navettes exigées par la censure qui l’ont jeté sur la scène en plein hiver, en concurrence avec des « nouveautés piquantes²¹ » avec lesquelles il ne pouvait rivaliser. Le lecteur actuel reste perplexe devant cette fable qui non seulement fait vivre un troubadour au temps d’Attila, mais encore imagine la scène où ce troubadour, promu antiromantique, chante au conquérant ému les mérites d’un patriotisme qui n’existe pas encore (sc. 16, p. 35) :

Honte aux Français dont la muse profane
À l’étranger prodigue un vil encens !

Quant au vaudeville final contre les Ostrogoths (sc. 20, p. 43-44), il fait penser par avance aux plaisanteries à venir sur Hugoth et ses drames !

Une autre pièce mérite lecture : *Les Femmes romantiques* de Théaulon et Ramond de la Croisette, vaudeville créé au Gymnase le 13 mars 1824. Cette fois le sujet est explicitement

19. Lurieu, Théaulon et Dartois, *Les Blouses*, sc. 11, 2^e éd., Delavigne, 1822, p. 23.

20. *Le Coiffeur et le perruquier*, sc. 20, Pollet, 1824, p. 32.

21. *Attila et le troubadour*, Mme Huet & Barba, 1824, p. II.

le romantisme : le baron veut en guérir sa sœur, et surtout leurs trois nièces Élodie, Mélina et Vaporine, en remplaçant leur occupation unique, lire Byron et Walter Scott, par de solides et positifs mariages. Le baron et son vieil ami le chevalier voient les femmes romantiques comme des précieuses, dont l'afféterie de langage est tournée en ridicule par la servante, Madelon, qui se divertit à les faire sursauter d'horreur par sa bonne prose. Le baron fait croire à sa sœur et à ses nièces que « lord Trois Étoiles²² », autrement dit Byron lui-même, séjourne chez lui et veut épouser une d'elles : en fait, il y a trois faux Byron, joués par de jeunes officiers complices du jeu (et attirés par la dot) ; chacun fait une cour exaltée à sa victime, tandis que le chevalier se charge de la tante. À la fin, en dépit de la moquerie, chacun s'apprête à épouser sa chacune, et l'on comprend qu'il s'agissait de rire des femmes romanesques, plutôt que romantiques : cette confusion même n'en est pas moins fort intéressante.

Toujours en 1824, le 18 août, le dossier s'enrichit grâce à *L'Imprimeur sans caractère*, de Lurieu, d'Allarde et Dartois, joué 90 fois en dix-huit mois au théâtre des Variétés. Le sous-titre explicite, *Le Classique et le romantique*, fait attendre une satire mieux centrée que celle de la pièce évoquée à l'instant. L'advocat en personne (l'éditeur des théâtres étrangers) y est mis en scène sous le nom du libraire Satiné, incarné par l'acteur comique Brunet avec l'approbation de l'intéressé qui lui prête un de ses luxueux costumes et une de ses badines afin d'assurer la ressemblance ; il est opposé à son confrère Indouze, le libraire classique, qu'il rencontre dans la boutique de l'imprimeur Petit-Romain, homme sans caractère (c'est le calembour du titre) et qui voudrait que tout le monde s'aime, du moment qu'il y gagne. Tirades et couplets tendent donc à concilier les extrêmes, au nom de cette vérité que « Le génie a plus d'une route²³ ».

À part dans quelques pièces, comme celle-là, où le romantisme est le sujet principal, les piques contre la tendance nouvelle sont à la fois vagues, et limitées à de bons mots disséminés. On pensera aussi, toujours en 1824, à *L'Enfant trouvé*, où l'avoué Delbar, qui se perd dans une tirade grandiloquente, commente à part : « Me voilà romantique. Je ne me comprends plus²⁴. » En février 1825, la pointe antiromantique et xénophobe est plus explicite dans ce couplet final de *La Quarantaine* de Scribe :

Vins étrangers, ah ! s'il est vrai
 Qu'à la frontière on vous condamne,
 Vins du Rhin, et vins de Tokai,
 Tâchez d'échapper à la douane !
 Mais vous qui du Pinde français
 Osez envahir le domaine,
 Vers allemands, drames anglais,
 Restez toujours en QUARANTAINE²⁵.

En somme, dans le vaudeville du moment, la critique du romantisme prend surtout deux formes : la défense du classicisme comme *français* et inaliénable, ainsi qu'on vient de le

22. *Les Femmes romantiques*, sc. 9, Martinet, 1824, p. 18.

23. Couplet d'Indouze, *L'Imprimeur sans caractère*, sc. 17, Barba, 1824, p. 31.

24. MAZÈRES et PICARD, *L'Enfant trouvé*, acte II, sc. 11, Barba, 1825, p. 44.

25. Couplet de Jonathas, le négociant havrais, *La Quarantaine*, sc. 16, rééd., Ackermann, 1832, p. 54-55. Le Pinde, montagne grecque de l'Épire, était consacré à Apollon et aux muses.

lire, et une satire plus générale. Ce qui est sûr, c'est que le débat est omniprésent dans les salles, et que les spectateurs peuvent en suivre les péripéties en direct.

J'ai évoqué plus haut le mélodrame, restons-y, tout en revenant à Hugo pour clore ce premier mouvement. Depuis le début du siècle, avec les deux chefs-d'œuvre de Pixérécourt, *Victor ou l'Enfant de la forêt* (1798) et *Cælina ou l'Enfant du mystère* (1800), tous deux joués des centaines de fois et pendant des années, ce genre s'est imposé comme le roi de l'époque. Jusqu'au début des années 1820, il s'établit selon des normes immuables : à la fin d'une intrigue où le sombre traître a mis en danger la veuve, l'orphelin ou les deux à la fois, la vertu triomphe, contribuant ainsi à la stabilité sociale par la satisfaction d'un public conquis d'avance²⁶. Il y a des sous-genres comme le mélodrame historique, où le traître est un souverain tyrannique et l'innocent un opposant valeureux, mais la progression des intrigues est la même, soutenue par l'efficacité d'une musique omniprésente (ce que dit l'étymologie du mot « mélo-drame »). À partir de 1823, date à laquelle le jeune acteur Frédérick Lemaître a l'idée de faire du bandit évadé de *L'Auberge des Adrets*, Robert Macaire, un personnage burlesque et sympathique, et non odieux, la signification morale du genre se fait plus hésitante, mais non sa vogue : Lemaître joua Macaire jusqu'au milieu du siècle, avec un succès longtemps soutenu. Ici non plus je ne peux pas faire toute l'histoire du mélodrame, mais il est facile de la parcourir grâce au génial « Que Sais-Je ? » de Jean-Marie Thomasseau, hélas retiré du catalogue mais qu'on peut trouver d'occasion et, bien sûr, en bibliothèque²⁷.

Ce que je voudrais suggérer, c'est qu'une des principales « inventions » de la Préface de *Cromwell*, la combinaison du sublime et du grotesque, est déjà dans le mélodrame, genre qui met sur la scène à la fois des héros tragiques et des personnages de niais destinés à divertir. On sait que l'exorde de la Préface sur les trois temps (primitif, antique, moderne) de l'histoire de l'humanité mène Hugo à voir dans l'émergence du christianisme et sa vision binaire du monde l'origine de la modernité poétique. Les citations célèbres doivent alors être relues en pensant (par exemple) à un comédien comme Frédérick Lemaître qui, depuis plusieurs années, et sans se soucier de religion au demeurant, en a illustré magnifiquement certaines, comme celle-ci :

Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne [...] sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière²⁸.

L'évolution diversifiée subie récemment par le mélodrame, qui demeure un genre manichéen malgré tout, se greffe directement sur de telles phrases, et confirme en quoi les idées de la Préface sont dans l'air du temps : pour le sentir, il suffit de les dépouiller de leur appareil, qui est surtout utile pour comprendre l'œuvre de *Hugo* — mais les thèmes abordés touchent bien, eux, à l'histoire récente du théâtre. Au drapé grec ou romain du grand acteur

26. *Le Cavalier blanc*, une des aventures de Lucky Luke, illustre fidèlement et de manière à peine exagérée la très longue faveur dont put jouir, y compris au-delà des océans, ce mélodrame « classique » populaire.

27. Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, PUF, 1984.

28. SOURIAU, *La Préface de « Cromwell »*, éd. citée, p. 191, ou, plus facile d'accès, l'édition « GF » de *Cromwell* par Anne Ubersfeld, p. 69.

tragique Talma (qui meurt en 1826) sont venues s'adjoindre les guenilles et les plaisanteries de Macaire²⁹. Le drame, défini par Hugo comme synthèse de la tragédie et de la comédie, est déjà là avant lui dans la tradition et l'évolution du mélodrame, ou dans le jeu des parodistes qui font rire des tragédies qu'ils admirent. En disant que « tout ce qui est dans la nature est dans l'art » (p. 79), Hugo choque les *perruques*, et pourtant il ne fait qu'entériner l'évolution déjà amorcée.

Seule cette entrée en matière sur le christianisme permet, pense Hugo, de saisir comment « croule[nt] » d'elles-mêmes aussi bien « l'arbitraire distinction des genres » que « la prétendue règle des deux³⁰ unités » : la vie, étant une totalité, ne saurait obéir, plusieurs « contemporains distingués, étrangers et nationaux³¹ » l'ont bien dit, au « code pseudo-aristotélique » qui n'est plus qu'une « solive [...] vermoulue » (p. 81). Suivent les piques connues contre le « péristyle » de la tragédie (*ibid.*) ou « les coudes de l'action » (p. 82), l'éloge de Corneille auteur du *Cid*, trop vite assagi hélas, et ce rêve sur ce qu'eût réussi Racine s'il avait osé « jeter Locuste dans son drame entre Narcisse et Néron » et montrer « cette admirable scène du banquet où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation » (p. 86). L'invitation à « mett[re] le marteau dans les théories » (p. 88) pour libérer la scène vient après un *lamento* sur les ravages exercés par tous les épigones : mieux vaut être ronce vivante que lichen parasite ; le modèle est porteur de mort. Il revient au dramaturge moderne d'inventer, de « choisir dans les choses [non] le beau, mais le caractéristique », grâce auquel « la couleur locale [...] se répand dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre » (p. 91). Il est logique de voir ensuite Hugo soutenir que le drame, s'il veut éviter le « commun » (*ibid.*), doit être écrit en vers : c'est son point de divergence le plus connu avec Stendhal, qui réclamait la prose au nom du naturel ; mais pour lui, Hugo, le vers n'exclut pas ce naturel, au contraire : que l'auteur se garde des périphrases à la Delille et de tout « pomposo » (p. 94), et le vers sera « la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis » (p. 95).

Ce qui est le plus frappant peut-être, dans cette Préface, c'est la façon dont, notamment à la fin, Hugo se désolidarise des hommes à système, « romantiques ou classiques » (p. 98³²), au profit de la liberté du génie créateur : la querelle d'écoles ne l'intéresse guère, ni vraiment la question de l'importation des littératures étrangères, sur laquelle se braquent les partisans du classicisme. Tout ce que l'on peut souhaiter en refermant cet aperçu, c'est que *Cromwell*, et non sa seule préface, soit lu davantage, car c'est un puissant chef-d'œuvre. Il

29. Hugo le dit à sa façon dans sa Préface lorsqu'il évoque « Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV » (« GF », p. 74), ou lorsqu'il cite ensemble Desdémone et Iago (p. 73), Ariel et Caliban (p. 77), le roi Lear et son fou (p. 81) – trois exemples illustrant par ailleurs sa conviction que Shakespeare est le père du drame.

30. On se rappelle en effet que Hugo excepte de sa condamnation « l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie et fondée » (*loc. cit.*).

31. Par exemple Schlegel (*Cours de littérature dramatique*), Manzoni (*Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, Bossange, 1823), Mme de Staël, ou même Stendhal, quoique Hugo s'écarte en plusieurs points des thèses de *Racine et Shakespeare* : Hugo ne nomme personne, mais ce n'est pas par ignorance ou inconscience : il sait ce qu'il doit à ces auteurs et à quelques autres.

32. Dans son édition, p. 293, Souriau indique en note que « ces trois mots sont ajoutés en marge du manuscrit », ce qui prouve que Hugo, se relisant, a voulu encore plus nettement s'extraire du débat et le considérer comme clos.

faudrait un jour qu'un autre Peter Brook en ose la mise en scène, et fasse sentir en quoi Hugo a su, comme il le voulait, « détruire [...] le vieux faux goût » (p. 106).

J'espère avoir fait comprendre que Victor Hugo n'a pas eu à pousser fort sur les parois « vermoulues » pour les faire craquer : elles craquaient déjà. Les romantiques de 1829 et 1830, ayant vaincu sans gloire, auraient dû avoir le triomphe plus modeste, et l'ironique Mérimée, dans son *Théâtre de Clara Gazul* (mais ils n'ont pas voulu entendre la leçon), leur avait déjà montré par l'excès souriant les pièges dans lesquels ils sont parfois tombés par esprit de sérieux, ou qu'il ont contournés par l'abstention scénique, tel le génial Musset.

En 1828, un jeune poète du cénacle hugolien, Émile Deschamps, publie un recueil intitulé *Études françaises et étrangères*. Son contenu, l'auteur lui-même en convient, est marqué par la « bigarrure³³ » : traductions de Goethe et Schiller, mais aussi d'Horace, un grand poème tiré du *Romancero* espagnol, et des poésies de moindre envergure. Si l'on cite cet ouvrage, c'est pour sa préface pleine d'énergie. Comme Hugo, Deschamps veut se tenir au-dessus de la querelle : parler de « *Romantiques* », c'est employer une « expression déjà surannée³⁴ » ; il s'agit plutôt de savoir qui, en poésie et au théâtre, fait vivre l'art dans le temps présent. À la scène, c'est clair : Molière, non pas « le premier poète comique du monde » mais « LE SEUL³⁵ », reste au sommet. Que l'y rejoigne Shakespeare, désormais apte à être entendu dans des traductions intelligentes. Du passé récent, il faut garder *Agamemnon*³⁶, *Clytemnestre*, *Marie Stuart* (p. XXXVII), autant d'imitations elles aussi éclairées. Ainsi évoluera, sans forcément voler en éclats, « un système entier dont les formes majestueuses ne se sont pas altérées pendant deux cents ans » (p. XXIX), mais que ses thuriféraires ont pétrifié justement par leur propre immobilisme.

Cette préface mériterait d'être plus souvent commentée que celle de *Cromwell*, car elle est pétrie de bon sens et sans morgue. Mais une lacune de taille m'y gêne, la même que celle que je regrette chez Hugo (c'est moins net chez Stendhal, qui s'intéresse davantage à *tout* le théâtre de son temps) : dans ces pages il n'est jamais question du théâtre *que les gens vont voir*. C'est à celui-là que je vais consacrer la deuxième partie de mon étude.

1825-1843 : le vrai théâtre

Ce second temps sera bien plus court que le premier, car il suffit (presque) de donner des chiffres pour faire comprendre ce que je veux dire sur le drame romantique : il existe, et il offre quelques chefs-d'œuvre, mais il représente une infime partie de la production des années qu'il couvre, ou plus exactement des années dont je parle.

En effet, pour ne pas trop allonger l'exposé, je n'aborde pas ici de front la question de la validité de 1843 comme date de la « fin » du drame romantique. Elle s'est imposée dans les

33. Préface des *Études françaises et étrangères*, Urbain Canel, 1828, p. LX.

34. *Ibid.*, p. XVI. Tout le début de la préface est une vraie pichenette au nez des doctes (« On a défini tant de fois le *Romantisme* que la question est bien assez embrouillée comme cela sans que nous l'obscurissions encore par de nouveaux éclaircissements », p. V).

35. *Ibid.*, p. XXVIII. Petites capitales de l'auteur.

36. Tragédie de Népomucène Lemercier, en effet une de ses meilleures œuvres (1797). J'ai évoqué plus haut les deux autres titres.

manuels parce qu'on a cru qu'après 1843 Hugo avait cessé d'écrire pour le théâtre à cause de l'échec des *Burgraves* ; or non seulement *Les Burgraves* ont été, contrairement à ce qui se dit encore presque partout, un succès normal (malgré la cabale, il y eut 33 représentations), mais Hugo n'a nullement cessé d'écrire du théâtre romantique³⁷, ni ses continuateurs : le *Cyrano* de Rostand (1897) couronne par un chef-d'œuvre un long processus d'écriture, qui ne s'est jamais vraiment interrompu. Disons que par commodité, j'examine ici la « grande » période du drame, 1829-1843 ; rappelons en effet que ce n'est ni 1830 ni la bataille d'*Hernani* qui marque le début du drame romantique à la scène : un an plus tôt, le 10 février 1829 (et non le 11, erreur partout répandue), Dumas avait fait réussir à la Comédie-Française son drame *Henri III et sa cour*, et Vigny avait donné dans le même théâtre, en octobre, sa traduction d'*Othello*, évoquée plus haut.

De 1829, donc, jusqu'aux *Burgraves*, combien de drames romantiques sont-ils créés, à la Comédie-Française, à l'Odéon, à la Porte Saint-Martin ? quelques dizaines, mais moins de dix dont on parle encore, et, parmi ceux-là, *Le roi s'amuse* de Hugo, aussitôt interdit, n'est joué qu'une fois (novembre 1832) ; quant à *Lorenzaccio* de Musset (1834), il n'est joué sur scène qu'en 1896, et dans une version mutilée : il faudra attendre le milieu du XX^e siècle pour que le vrai texte soit mis en scène par Jean Vilar, avec Gérard Philipe.

Or, durant ces quinze ans, 1829-1843, on crée à Paris une moyenne de deux cents pièces *par an* : une majorité de vaudevilles, car ces pièces étaient en un ou en deux actes et il en fallait plusieurs chaque soir pour faire un programme ; un grand nombre d'opéras et surtout d'opéras-comiques (genre plus léger, en partie parlé, proche du vaudeville) ; et aussi un grand nombre de mélodrames, sans compter les féeries, les pantomimes, les grandes pièces équestres du Cirque-Olympique, et de multiples autres spectacles sur lesquels, enfin, l'histoire du théâtre se penche, ces dernières années³⁸. Autrement dit, chaque année, le drame romantique représente environ 1 % à 2 % de la production... et jusqu'à tout récemment on ne parlait que de lui !

Soyons clairs : la poétique de Hugo telle que la promeut la Préface de *Cromwell* n'est pas une « révolution de façade » ; Hugo lui-même, Dumas, Vigny sont évidemment des grands, et même si Musset n'est pas joué avant 1847 il est peut-être plus grand encore ; bien sûr le drame romantique existe, et mérite toujours l'attention ; mais à condition que l'on soit conscient de ce fait que, en son temps, il se remarque à peine dans un paysage fourmillant. Cela est d'autant plus vrai que les succès du théâtre ne sont pas ceux du drame. Ce que les gens vont voir, c'est ce qui les fait rire (le vaudeville) ou frémir (le mélodrame), et simplement ce qui les divertit (les opéras-comiques). Je propose quelques exemples, empruntés, d'abord, à l'année 1825, puis aux années du drame romantique proprement dit.

Pourquoi 1825 ? parce que c'est l'année de la *Jeanne d'Arc* de Soumet, dont j'ai parlé, et qui annonce timidement le drame romantique ; mais c'est aussi l'année de création de

37. Ce théâtre, qui n'a pu être joué en France parce que l'auteur était en exil, a été publié après sa mort sous le titre général de *Théâtre en liberté* ; il contient des chefs-d'œuvre tels que *Mille francs de récompense* ou *Mangeront-ils ?* On dispose d'une bonne édition de toutes ces pièces par Arnaud Laster, un hugolien passionné (« Folio », 2002).

38. Je ne peux que recommander *Le Théâtre français du XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*, ouvrage d'Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (L'Avant-Scène théâtre, 2008) qui « repropoitionne » les choses de la meilleure manière possible, et en donnant de nombreux extraits de pièces.

deux des plus prodigieux succès du siècle, *La Dame blanche* et *Jocko*. Un mot sur chacune de ces deux œuvres.

La Dame blanche, c'est un opéra-comique de Boïeldieu, dont le livret est tiré de Walter Scott ; l'esthétique théâtrale en est celle d'un mélodrame : un héritier spolié (l'orphelin) réussit à reprendre possession du château de ses ancêtres, dont l'a dépouillé un intendant indélicat (le traître), grâce à une jeune fille qui joue le rôle de la « dame blanche », spectre bienfaiteur auquel croient les villageois ; mais c'est un mélodrame « *soft* », tant la musique en est charmante, de l'air d'entrée du héros revenu de guerre, un des plus célèbres du siècle (« Ah ! quel plaisir d'être soldat ! ») jusqu'à la romance nocturne qu'il chante pour la dame mystérieuse dans les ruines du château (« Viens, gentille dame ») ; c'est un joli rôle pour un ténor agile dans l'aigu. L'œuvre est jouée durant tout le siècle ; elle atteint sa *millième* représentation en 1862, et on l'a encore reprise, de façon très plaisante, à l'Opéra-Comique en 1993.

L'autre œuvre est bien différente. *Jocko ou le Singe du Brésil* est ce qu'on appelait une « pantomime dialoguée », expression oxymorique qui veut dire que la base de l'action repose sur le mime, mais qu'il y a aussi des dialogues et des couplets. L'histoire est banale : un grand singe apprivoisé, que craignent les indigènes d'une île des Antilles, veut sauver de la mort le fils de son maître, mais un des employés, le croyant dangereux, tire sur lui, et Jocko vient agoniser en scène au milieu de l'émotion générale. La magie vient de Mazurier, un acrobate et danseur apte aux plus étonnantes désarticulations, et qui est depuis quelques années la coqueluche du public de la Porte Saint-Martin. Jusqu'alors, il a surtout montré ses qualités gymniques, et il les montre encore dans les sauts périlleux du singe ; la nouveauté, c'est que dans ce rôle, qu'il joue vêtu d'une peau de singe, face incluse, il n'a plus que ses yeux pour être expressif ; or, tous les comptes rendus des journaux s'accordent pour admirer l'art touchant avec lequel il meurt, et fait pleurer la salle entière. Mazurier joue *Jocko* 260 fois en deux ans, et si la tuberculose ne l'avait pas enlevé à vingt-neuf ans, en février 1828, il l'aurait certainement joué bien plus longtemps. La pièce fut reprise plus tard, par plusieurs acrobates, et jusque sous le second Empire. Voilà ce que j'appelle « le théâtre que les gens vont voir ».

Passons aux années 1830, pour des chiffres d'une nature un peu différente, mais qui tous relativisent non seulement le nombre des drames romantiques rapporté à la production totale, mais leur nombre de représentations.

Première observation : aucun des drames des auteurs romantiques n'égale les « scores » de succès comme les deux que je viens d'évoquer. *Le More de Venise* de Vigny est joué 17 fois et n'est jamais repris ; c'est un peu mieux pour *Chatterton*, créé le 12 février 1835 et joué 44 fois en deux ans. *Hernani* est donné 39 fois du 25 février jusqu'au début de l'été 1830, puis quitte l'affiche, et Victor Hugo est obligé de faire un procès à la Comédie-Française pour l'obliger à le reprendre, en 1838, pour 34 représentations jusqu'à 1843, soit en moyenne une demi-douzaine par an, guère mieux qu'une tragédie. Après *Le roi s'amuse*, interdit et qui ne fut repris qu'en 1882, un autre drame de Hugo est donné à la Comédie-Française, *Angelo, tyran de Padoue* : 57 représentations de 1835 à 1840. Hugo se fait jouer aussi à la Porte Saint-Martin, le théâtre où avait triomphé *Jocko*, mais les chiffres ne sont pas les mêmes. Son meilleur succès (pour une de ses meilleures pièces en prose) est *Lucrece Borgia*, drame créé le 2 février 1833 et joué 62 fois en trois mois ; auparavant, *Marion de*

Lorme, qui aurait dû être jouée à la Comédie-Française en 1829 mais que Charles X avait fait interdire, a eu 36 représentations en 1831 à la même Porte Saint-Martin, puis a dû attendre 1838 pour entrer au répertoire de la Comédie-Française qui la joue 28 fois en trois ans. Alexandre Dumas réussit un peu mieux, aussi bien au Théâtre-Français (*Henri III et sa cour* est donné 68 fois de 1829 à 1834) qu'à la Porte Saint-Martin, où son plus célèbre (mélo)drame, *La Tour de Nesle*, créé le 29 mai 1832, est donné 67 fois jusqu'au 28 août, et sera repris de façon sporadique pendant des années, notamment dans les programmes donnés les dimanches.

Face à ces chiffres obtenus par les auteurs de drames romantiques, qu'observe-t-on à la Comédie-Française, théâtre intéressant à prendre comme jauge des succès puisqu'il fait figure à la fois de théâtre patrimonial (il joue les classiques, c'est sa vocation) et de théâtre de création ? J'examinerai pour établir des comparaisons quelques succès de deux auteurs non romantiques, ou, si l'on préfère, qui produisent leurs pièces parallèlement au romantisme, en lui empruntant parfois ses recettes : Delavigne et Scribe.

Casimir Delavigne (1793-1843) est aujourd'hui oublié, mais entre 1820 et 1835 c'est, de tous les auteurs de théâtre du moment, le plus célèbre, depuis le succès de sa première tragédie, *Les Vêpres siciliennes* (1819). L'année même des premiers succès des romantiques, en 1829, il a donné un drame historique, *Marino Faliero*, avec un honnête succès. Mais les deux années les plus intéressantes sont 1832 et 1833. En 1832, Vigny ne donne aucune pièce, *Le roi s'amuse* est interdit, et seul Alexandre Dumas, avec *La Tour de Nesle* et le succès continué d'*Antony*, drame créé l'année précédente, est visible en haut des affiches. Mais même lui doit s'incliner devant une tragédie quasi classique de Delavigne, *Louis XI*, créée en février à la Comédie-Française, et qui atteint 128 représentations à la fin de 1844³⁹. Le succès est plus net encore pour une autre tragédie de cet auteur, *Les Enfants d'Édouard*, pièce historique en trois actes et en alexandrins, elle aussi proche des modèles classiques malgré un nombre d'actes inhabituel ; créée le 18 mai 1833, elle atteint 159 représentations à la fin de 1844, et fut encore jouée au-delà. Ce ne sont pas là les chiffres de *Jocko*, mais le succès tranche d'autant plus sur la grisaille qu'en 1833 il ne se joue aucun drame nouveau, ni de Dumas, ni de Vigny, et que Victor Hugo, brouillé avec la Comédie-Française, est parti faire jouer ses drames en prose à la Porte Saint-Martin.

Le cas d'Eugène Scribe (1791-1861) est également fort intéressant. Auteur, souvent en collaboration, d'environ quatre cents pièces, il a touché à tous les genres, sauf la tragédie, mais il a beaucoup écrit en vers comme librettiste d'opéra ; co-auteur de quelques mélodrames dans sa jeunesse, il n'est cependant pas allé vers le romantisme, mais a trouvé dans la pratique de la comédie de mœurs, de la comédie historique et du vaudeville une

39. Cela ne veut pas dire que l'œuvre quitte le répertoire, mais que j'ai arrêté mes comptes à 1844. Il n'y a en effet pas trente-six solutions pour savoir combien de fois est donnée une pièce : il faut compter les représentations. Pour la Comédie-Française, la tâche est facilitée par l'existence d'un outil assez fiable, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, d'Alexandre Joannidès (Plon, 1901, numérisé sur gallica), qui donne d'année en année pendant deux siècles le nombre de représentations de toutes les pièces créées ou reprises à la Comédie-Française. Mais pour la Porte Saint-Martin, ou les théâtres de mélodrame ou de vaudeville, il n'y a rien de ce genre, et il faut donc aller voir un journal où figurent les programmes quotidiens des théâtres, et le feuilleter pour toute la période étudiée. Pour la période 1826-1834, par exemple, on peut choisir *Figaro* (sans article à cette époque), lui aussi numérisé sur gallica ; ensuite, il ne reste plus qu'à être patient et minutieux... C'est un peu long à faire, mais cela permet de se faire une idée exacte du paysage théâtral réel d'une époque donnée.

gloire qui se dessine dès 1820 et qui subsiste jusqu'à sa mort. J'évoquerai seulement ici, pour le bon équilibre du tableau, les comédies qu'il fait jouer à la Comédie-Française entre 1833 et 1840, où elles entrent donc en concurrence avec les drames des auteurs romantiques. Le plus gros succès récompense en 1833 une comédie historique, *Bertrand et Raton*, qui atteint sa 150^e représentation en 1844 ; la fable en est scandinave, mais peut s'appliquer aux conditions dans lesquelles Louis-Philippe a accédé au trône en 1830, ce qui explique une partie du succès. Succès à nouveau pour *La Camaraderie* (1837, joué 95 fois jusqu'à 1841), satire de la manière dont, entre camarades, on s'échange les bons procédés ; elle aussi pouvait se voir comme un tableau crypté de la société contemporaine. Et succès toujours pour *Le Verre d'eau* (1840), comédie historique sur un épisode de l'histoire d'Angleterre, jouée 115 fois en quatre ans, et qui fut la dernière comédie de Scribe à quitter le répertoire de la Comédie-Française, au milieu du xx^e siècle. Dans aucune de ces pièces il n'y a trace de romantisme, et d'ailleurs l'auteur ne les appelle jamais « drames » ; il n'empêche que, dans ce théâtre, ce sont elles, et les tragédies de Delavigne, qui l'emportent, et non les drames de Hugo. Si l'on étendait l'étude statistique aux autres théâtres, et notamment au répertoire des vaudevilles et des mélodrames⁴⁰, on verrait que les succès représentés plus de 200, voire plus de 300 fois se comptent par dizaines, et les seuls qui puissent faire songer au drame romantique, ce sont des mélodrames, œuvres populaires en prose, jouées dans des salles qui intimident moins un public plus populaire, ne serait-ce que par leurs prix plus modérés⁴¹.

Conclure n'est guère possible, car je n'ai abordé que quelques points limités ; mais grâce à un certain nombre d'exemples et de chiffres concrets, j'espère avoir montré, d'une part, que, s'il ne s'agit en rien de nier le génie avec lequel Victor Hugo formule des idées novatrices, il faut comprendre qu'il en est le rassembleur, et non l'inventeur ; et, d'autre part, qu'il ne s'agit pas non plus de renvoyer au néant les quelques (très) grandes œuvres produites par ce que l'on appelle le « drame romantique » : il faut continuer à étudier *Ruy Blas*, il faut sans doute aller voir aussi du côté de grands succès longtemps méprisés par les éditeurs actuels, après au gain comme on sait, mais qui commencent, par exemple, à admettre que Dumas aussi est grand⁴² ; mais surtout il faut étudier et Hugo, et Dumas, en toute conscience de la *petite*, voire *très petite* place qu'ils occupent dans un paysage très encombré...

40. Je l'ai fait pour un ouvrage sur *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, à paraître chez Champion en 2014. Une bonne partie des informations utilisées dans la première partie de cette étude est tirée des recherches et des lectures entreprises pour bâtir ce livre.

41. Les prix du théâtre à cette époque sont dans un rapport très inégal avec ce qui s'observe de nos jours. Une place excellente au Théâtre-Italien, qui ne représente que les opéras italiens et qui est la salle la plus mondaine de Paris sous la monarchie de Juillet, coûte dix francs, soit environ 40-45 €, à comparer avec les 180 € des bonnes places à notre Opéra-Bastille. Mais une place de "paradis" au dernier balcon de la Porte Saint-Martin coûte moins d'un franc, et descend dans les salles les plus populaires jusqu'à neuf ou dix sous, environ 2 €, prix évidemment impossible à trouver à Paris de nos jours ; cela explique l'affluence.

42. Sylvain Ledda, que je viens de citer, prépare ainsi une édition de *La Tour de Nesle* chez « GF ».