

Édition avec dossier

Hugo

William Shakespeare

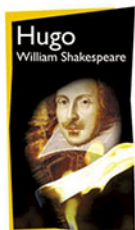
Présentation
par Dominique Peyrache-Leborgne



GF

Hugo

William Shakespeare



«Tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps», écrivait Stendhal en 1824 dans son *Racine et Shakespeare*. Hugo, en 1864, reprend le flambeau du romantisme pour rendre à Shakespeare son plus vibrant hommage, fer de lance d'une nouvelle bataille romantique : combat engagé personnellement, depuis

l'exil, contre tous les partisans du bon ordre et du bon goût, confortablement installés dans les institutions du Second Empire.

Dernier grand manifeste du romantisme, le *William Shakespeare* est aussi une œuvre philosophique et politique, synthèse de la réflexion sur l'engagement littéraire en faveur duquel Hugo n'a cessé de se prononcer. «Vivre, c'est être engagé» : tout le *William Shakespeare* développe et justifie cette conviction.

Dossier

1. Shakespeare en France :
aux origines des théories romantiques
2. Shakespeare, au centre des théories
romantiques de l'Europe
3. Romantismes et théories de l'art
4. Réception du *William Shakespeare*
5. Lectures critiques

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie
par Dominique Peyrache-Leborgne

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion



Flammarion

HUGO

William Shakespeare



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

mise à jour (2014)

par Dominique Peyrache-Leborgne

GF Flammarion

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

© Flammarion, 2003 ;
édition mise à jour en 2014.
ISBN : 978-2-0813-3184-6

P r é s e n t a t i o n

Un jubilé (le tricentenaire de la naissance de Shakespeare) et une nouvelle traduction du dramaturge anglais, celle que François-Victor Hugo, second fils de l'auteur, entreprit de publier à partir de 1858, furent à l'origine du *William Shakespeare*, qui parut à Bruxelles en avril 1864. Avec les *Cours de littérature dramatique*¹ d'August Wilhelm Schlegel, pour lesquels le public français s'enthousiasma dès leur traduction (1814), puis le *Sur Shakespeare*² de Samuel Taylor Coleridge et le *Racine et Shakespeare* (1823-1825) de Stendhal, on aura un panorama général de l'hommage que le XIX^e siècle aura adressé à Shakespeare, depuis les premiers temps du romantisme (les années 1800 et les premières théories allemandes développées par les frères Schlegel) jusque dans ses plus tardives expressions.

William Shakespeare ne peut cependant s'apparenter à une œuvre de circonstance, car il est surtout un grand essai sur la fonction de l'art, prolongeant ainsi les préfaces, à commencer par la plus célèbre et la plus longue, la préface de *Cromwell*. Dépasant son projet initial pour prendre l'ampleur d'une véritable somme des enjeux esthétiques et politiques du siècle, l'hommage à Shakespeare est aussi et avant tout un plaidoyer pour un art engagé, qui se construit autour d'une théorie du génie : le génie – homme de pensée – devenant le substitut éclairé et civilisateur du grand homme, homme de la force, et « l'emblème », comme l'a souligné Bernard Leuilliot³,

1. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1808-1809.

2. *Shakespearean Criticism (Lectures of 1811-1812)*.

3. B. Leuilliot, Introduction au *William Shakespeare*, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973, p. 14 : « Les noms retenus pour composer "la série mystérieuse" (I, II, 2) ont valeur d'emblème, au même titre que "Les Phares" de Baudelaire ou les créatures fantastiques de *Solitudines coelii*. »

des avancées de l'esprit humain. *William Shakespeare* est tout à la fois un manifeste, une œuvre charnière et une synthèse. Le prospectus accompagnant la publication indiquait qu'il s'agissait là du « manifeste littéraire du XIX^e siècle », destiné à continuer « l'ébranlement philosophique et social causé par *Les Misérables* ». Pendant théorique des *Misérables*, l'essai est aussi un jalon dans la réflexion qui mènera à l'élaboration des autres grands romans de l'exil déjà en projet ou en chantier. *William Shakespeare* tient ainsi aux *Misérables* par l'engagement social de l'art, aux *Travailleurs de la mer* et à *L'homme qui rit* par le choix de sujets empruntés à l'histoire anglaise, par le goût baroque de la démesure perceptible dans son style fatrasique, à *Quatrevingt-treize* enfin par l'héritage revendiqué de la Révolution française comme moment fondateur de la modernité. Enfin, Pierre Albouy l'a souligné, le *William Shakespeare* fut, avec *La Bible de l'humanité* de Michelet, parue quelques mois plus tard, « le testament à peu près complet », « la synthèse dernière du romantisme ¹ ». Synthèse aussi au niveau des champs explorés, entre hellénisme et orientalisme ², entre Antiquité et modernité européenne. Goethe avait réclamé une *Weltliteratur* ³ capable de saisir les convergences européennes ou les influences entre Orient et Occident ; le *William Shakespeare* traduit aussi, pour une part, le vœu d'une telle ouverture à travers le cosmopoli-

1. P. Albouy, « Présentation du *William Shakespeare* », in *Œuvres complètes*, sous la dir. de J. Massin, Paris, Club français du livre, t. XII, 1969, p. 128. Article repris dans *Mythographies* sous le titre « Le mythe du moi (*William Shakespeare*) », Corti, 1976, p. 297-323.

2. Hugo est certes moins orientaliste que d'autres théoriciens du romantisme, à commencer par F. Schlegel (*Über die Sprache und die Weisheit der Inder* [Sur la langue et la sagesse des Indiens], 1808), mais Eschyle, présenté en I, IV, comme « Shakespeare l'Ancien », selon un parallélisme fréquemment utilisé, réalise pour Hugo la synthèse de l'Asie archaïque et sauvage et de l'hellénisme antique.

3. « Le mot de littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de *littérature universelle* (*Weltliteratur*) et chacun doit s'employer à hâter cette époque » (*Conversations de Goethe avec Eckermann*, 31 janvier 1827, trad. J. Chuzeville, Gallimard, 1988, p. 206).

tisme – plus exactement l'universalisme ¹ – de sa théorie du génie.

Toutes les questions fondamentales qui occupèrent Hugo sont donc rassemblées ici, éclairant par une extraordinaire richesse d'invention les rapports établis entre les différents champs épistémologiques abordés ² : « L'art est la branche seconde de la nature » (I, II, 1) ; « Dieu est l'invisible évident » (I, II, 1) ; « Rêver la rêverie est bien, rêver l'utopie est mieux » (II, VI, 1) ; « L'idéal seul est incorruptible. Rien ne reste que l'esprit » (III, III, 4) ; « Vivre, c'est être engagé » (« Les Génies appartenant au peuple »). Pourtant, la réception de l'œuvre ne fut pas à la hauteur des enjeux. L'immense succès des *Misérables* n'empêcha pas l'échec éditorial du *William Shakespeare*, et la critique témoigna d'un mélange d'hostilité et d'incompréhension. On fustigea son style « démesuré » et sa dimension pamphlétaire, ses « exagérations » et ses « blasphèmes ³ ». À cette margina-

1. Universalisme évidemment très européen-centré, mais universalisme néanmoins. Hugo est en effet moins sensible aux différences culturelles entre les peuples qu'à l'unité de l'esprit humain dont il recherche inlassablement les signes, les manifestations – les preuves ? – à travers le large éventail des génies exemplaires qu'il examine dans *William Shakespeare*.

2. Les titres des livres qui composent chacune des trois parties donnent un aperçu de cette ambition de synthèse : « L'Art et la science » (I, III), « Les Âmes » (I, V), « Les Esprits et les masses » (II, V), « Le Beau serviteur du Vrai » (II, VI), « Le Dix-Neuvième siècle » (III, II), « L'Histoire réelle. Chacun remis à sa place » (III, III).

3. On pourra se faire une idée de la teneur des comptes rendus de l'époque, dans la recension de N. Mallet, *Bibliographie commentée de « William Shakespeare » (critique 1864-1995)*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes », 1999. La critique de l'époque ne pêche pas par excès de générosité, ni ne brille par excès de clairvoyance. Ainsi ce jugement de J.-Ch. Debas (doyen de la faculté des lettres et membre de l'Académie impériale de Bordeaux) dans *À propos de Shakespeare ou le Nouveau Livre de Victor Hugo*, 1864 : « Ce livre que l'esprit de parti a déjà prôné et qu'il exaltera à plaisir, est, comme celui qui l'a précédé, un méchant ouvrage, menteur d'abord dans son titre, puisqu'il traite de tout [...]. Tout cela à travers un labyrinthe de digressions, comme dans *Les Misérables*, avec un luxe ruineux d'enluminures et d'oripeaux, dans un style criard, tapageur, haché menu, sautillant, souvent grotesque, tendant au sublime par l'emphase, épuisant toutes formules d'une idée jusqu'à la fatigue, jusqu'à la satiété, disons mieux jusqu'à l'ennui et jusqu'au dégoût. Quant au fond [...] ce ne sont guère que des exagérations, des paradoxes, des folies ou des blasphèmes. » Voir aussi C. Gély, *Hugo et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Guy Ducros, 1970.

lité intellectuelle, s'ajouta la grande solitude de Hugo à cette époque, du fait de l'exil bien sûr, qui l'éloignait de ses contemporains et qui dispersait sa famille : sa fille cadette Adèle s'était lancée dans une poursuite délirante de son prétendu fiancé, sa femme et ses fils ne faisaient plus que d'assez brefs séjours à Guernesey.

STRUCTURE : ARABESQUE PHILOSOPHIQUE

La critique contemporaine a fort heureusement saisi la pleine mesure de cette œuvre certes étrange et difficile, peu connue du grand public, mais qui doit certainement être considérée, avec la préface de *Cromwell* (1827), comme l'un des essais les plus importants que le romantisme ait produits sur la fonction de l'art, à mi-chemin entre littérature et philosophie.

De la préface de *Cromwell* au *William Shakespeare*, on constate à la fois une continuité, des similitudes entre certaines positions esthétiques et l'ouverture considérable des questions esthétiques à d'autres champs épistémologiques. De la préface de 1827, le *William Shakespeare* garde le goût des périodisations : une nouvelle structure ternaire se dessine comme un des fils conducteurs possibles de l'ouvrage, reprenant le schéma des trois âges de l'humanité que Hugo avait développé dans la préface en s'inspirant de l'essai fondateur de Mme de Staël, *De la littérature* (1800), et des *Cours de littérature dramatique* de A.W. Schlegel. À la distinction entre temps primitifs, temps antiques-épiques, et ère moderne chrétienne, auxquels correspondaient trois grandes littératures (la Genèse, Homère, le Nouveau Testament), succède ici une sorte de trilogie organisée autour de Shakespeare : Shakespeare, père de la modernité, est mis en parallèle avec un « Shakespeare l'Ancien », Eschyle, génie des temps primitifs ; et il appelle aussi un « Shakespeare le Jeune », représentant du génie « XIX^e siècle » ; exemplaire de la nouvelle « ère » culturelle initiée par l'héritage de la Révolution française.

Mais avant même qu'apparaisse ce triptyque, la présentation initiale de Shakespeare (I, I, l'homme et l'œuvre) conduit à l'étonnante liste (I, II) des génies religieux ou

laïcs, de ces hommes-mondes qui, d'Homère à Cervantès, résumant les grandes époques de l'humanité jusqu'à Shakespeare. De manière transhistorique, cette liste introduit dans les livres et les parties suivantes des élargissements, des correspondances, des parallélismes (entre fait religieux et création littéraire, entre Eschyle et Shakespeare, I, IV ; entre artistes et hommes de science, I, III et III, III), et met au jour certains invariants essentiels de la culture : de siècle en siècle, d'Eschyle à Shakespeare, plus généralement encore de l'art à la science, des progrès de la civilisation aux transformations des systèmes politiques dans l'Histoire, chacune des vastes ramifications de l'essai vient s'intégrer dans une vision synthétique de l'aventure humaine qui suppose, sinon une téléologie ou un constant finalisme, du moins la volonté de maintenir une exigence unificatrice, une histoire pouvant être ordonnée selon des lois qui rendent perceptibles, à travers le concept de génie, l'unité et l'origine divines de l'esprit humain. Hugo entreprend à sa manière une phénoménologie de l'esprit à travers l'histoire de la culture humaine, en ouvrant, comme l'a dit Joë Friedemann, la réflexion littéraire à une « *Weltanschauung* de caractère plus philosophique et phénoménologique ¹ ».

Pour réaliser cette synthèse et faire tenir ensemble des enjeux dont les rapports sont progressivement perçus par Hugo, l'essai a défié tout classicisme formel. Il s'est constitué par greffes successives, ajouts d'arguments sur la base initiale d'une double réflexion sur Shakespeare et sur le génie littéraire ². La structure de l'essai, complexe, sinieuse et digressive en apparence, travaille en réalité par emboîtement de questions ; ou, pour reprendre une métaphore naturaliste utilisée par Hugo lui-même, l'essai se développe comme un arbre aux multiples branches, par ramifications autour de ce centre qu'est la réflexion sur

1. J. Friedemann, « Cet inquiétant rire de l'art : *William Shakespeare* et les œuvres critiques », in *Victor Hugo, un temps pour rire*, Saint-Genouph, Nizet, 2002, p. 108.

2. « Autour de l'étude d'un génie et du génie, écrit P. Albouy, la méditation s'est développée, et sans perdre sa forte unité, s'est étendue dans toutes sortes de directions, comme en témoignent l'importance et la diversité des textes annexes, recueillis dans le reliquat » (« Présentation du *William Shakespeare* », *op. cit.*, p. 128).

Shakespeare, et procède par extension des problèmes, par connexion des champs épistémologiques. Un tableau de la structure du *William Shakespeare* montrerait comment, de partie en partie, les livres se font écho, reprenant et approfondissant à chaque fois le fil directeur qui conduit de Shakespeare à la théorie du génie et de la théorie du génie-mage à celle de l'art engagé. À la manière de la fantaisie baroque de Shakespeare, comparée à une « arabesque », qui est dans l'art « ce que la végétation est dans la nature » (II, I, 2), la structure proliférante du *William Shakespeare* a donc paradoxalement pour but l'unité. Elle tend à faire apercevoir, « derrière l'arabesque, toute la philosophie », c'est-à-dire la quête d'un absolu à travers la triangulation des trois points cardinaux de la philosophie hugolienne, l'esthétique, le politique et le métaphysique :

I, I. « Shakespeare. – Sa vie »	Correspondances en II, I et II ; III, I
I, II. « Les Génies »	Correspondances en II, I, II ; III, II
I, III. « L'Art et la science »	Correspondances en III, III
I, IV. « Shakespeare l'Ancien »	Correspondances en II, III et IV (la question du classicisme)
I, V. « Les Âmes »	Correspondances en III, I (« Après la mort ») et III, III (« [...] cette puissante aurore, Jésus-Christ »)
II, V et VI. L'approche politique et la théorie de l'engagement	Correspondances en III, II et III

Ce foisonnement interne se double aussi pour nous des extensions externes du *William Shakespeare*. Les nombreux reliquats, non publiés par Hugo de son vivant, furent pour certains intégrés dans le *Post-scriptum de ma vie*, rassemblés et publiés par Paul Meurice en 1910, puis rattachés en annexe au *William Shakespeare* dans les éditions des *Œuvres complètes*¹. Ces reliquats prolongent certaines pistes de réflexion de l'essai, rappellent implicitement les débats contradictoires qui agitèrent l'époque depuis la naissance du mouvement romantique, et viennent y apporter leur réponse et un dépassement : le frag-

1. Éd. de l'Imprimerie nationale, éd. Massin (*OC*, t. XII), et enfin éd. publiée sous la dir. de J. Seebacher et G. Rosa, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, rééd. 2002. Dans cette dernière édition, les reliquats du *William Shakespeare* sont intégrés dans la série des *Proses philosophiques de 1860 à 1865* publiées dans le volume de *Critique*.

ment « Utilité du Beau » complète en ce sens « Le Beau serviteur du Vrai » (*William Shakespeare*, II, VI), beaucoup plus qu'il ne le contredit, en affirmant la mission intrinsèquement civilisatrice de l'art, même désengagé ; « Les Traducteurs » fait l'éloge de ces « ponts entre les peuples », ferments de civilisation et d'unité que représentent les traductions ; les fragments intitulés « La Civilisation », « Le Tyran », « Les Génies appartenant au peuple » composent une série qui fait écho aux développements politiques du *William Shakespeare* sur les progrès dans l'Histoire, sur la fonction démocratique du génie (II, V : « Les Esprits et les masses » ; III, II et III : « Le Dix-Neuvième siècle » et « L'Histoire réelle »). « Promontorium somnii » enfin, le plus long des reliquats, constitue un développement sur la fonction visionnaire et les potentialités créatrices du rêve, qui peut apparaître comme l'une des branches excentriques de la théorie du génie, défini en écho comme « promontoire dans l'infini » (II, II, 5) et producteur de chimères. La « fantaisie romantique », concept clé des années 1830¹, se prolonge ici par une métaphysique du songe. L'imagination, cette riche vie des rêves diurnes ou nocturnes, échappe de toutes parts à l'emprise de l'homme rationnel, lui fait faire l'expérience d'un inconnu, fantasque ou inquiétant, par lequel il pressent l'existence d'une surréalité que nous nommerions aujourd'hui, pour une part du moins, manifestations de l'inconscient, et que Hugo rapporte, lui, comme la plupart des romantiques, à l'empreinte laissée dans l'âme humaine par la divinité. Le songe est ce « promontoire » d'où l'homme, mettant en sommeil ses facultés rationnelles, atteint un autre ordre de réalité, qui lui livre l'ori-

1. Les termes « fantaisie » et « chimère » semblent bien être dans toutes les bouches en 1830, et l'excentricité romantique y aura ses heures de gloire avec les productions de Nodier, Gautier, Nerval. Sainte-Beuve en a remarquablement résumé l'esprit, à propos de Nodier : « De sorte qu'on peut dire, en abrégant, que les générations politiques et révolutionnaires de 1789 eurent pour mot d'ordre le droit, et que les générations obéissantes et militaires de l'Empire eurent pour mot d'ordre le devoir. Or, nos générations, à nous, romanesques et poétiques, n'ont guère eu pour mot d'ordre que la fantaisie » (Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 305).

gine commune – le fondement métaphysique – du mythe, de la poésie, de la fantaisie créatrice et de la religion :

Dans le monde mystérieux de l'art, comme dans cette lune où notre regard abordait tout à l'heure, il y a la cime du rêve. [...]

Cette cime du Rêve est un des sommets qui dominent l'horizon de l'art. Toute une poésie singulière et spéciale en découle. D'un côté le fantastique ; de l'autre le fantasque, qui n'est autre chose que le fantastique riant ; c'est de cette cime que s'envolent les océanides d'Eschyle, les chérubins de Jérémie, les ménades d'Horace, les larves de Dante, les andryades de Cervantès, les démons de Milton et les matassins de Molière.

Ce promontoire du Songe quelquefois submerge de son ombre tout un génie, Apulée jadis, Hoffmann de nos jours (« Promontorium somnii »).

Un tel développement révèle des affinités profondes avec les investigations du romantisme allemand sur le « côté nocturne » de l'existence, sur les analogies fondamentales de l'homme et du cosmos révélées par la vie onirique. Jamais Hugo ne fut plus près, peut-être, de l'ontologie du romantisme allemand, pour laquelle le rêve est divination, voyance ; plus exactement, le rêve est ici « réappropriation par l'homme d'un don de voyance », comme l'écrit Michel Crouzet ¹. « Promontorium somnii » nous rapproche des philosophes de la nature comme Gotthilf Heinrich Schubert ², des fabuleux inventeurs visionnaires comme Hoffmann, cité à cette occasion, ou encore de l'ami de la première heure, Nodier le « fantastiqueur », sensible aux phénomènes du sommeil et du rêve ³. Mais

1. Préface au *Promontoire du songe*, éd. crit. de M. Crouzet, Les Belles Lettres, 1993, p. XLV.

2. G.H. Schubert, *Symbolik des Traumes* (1814) : *La Symbolique du rêve*, trad. et présenté par P. Valette, Albin Michel, 1982. Voir aussi la synthèse de A. Béguin sur le rêve dans le romantisme allemand et français, *L'Âme romantique et le rêve*, Corti, 1939.

3. Comme le rappelle J.-B. Barrère, l'essai de Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, publié originellement en 1831 dans la *Revue de Paris*, a aussi dû jouer un rôle dans l'attention que Hugo a portée aux productions de la vie nocturne. Voir J.-B. Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, t. II : 1852-1885, Klincksieck, 1972, p. 346. Le texte de Nodier ainsi que d'autres de ses récits sur les songes et les rêves ont été publiés dans une édition présentée par E. Dazin, Le Castor astral, « Les Inattendus », 1996.

plus que les romantiques allemands, Hugo laisse libre cours ici à un « chimérisme païen » par lequel s'exprime l'inquiétude métaphysique – et non, comme chez Novalis, la sérénité –, à travers une « sarabande de noms mythologiques de l'Antiquité ¹ » qui restitue le sentiment primitif de la terreur sacrée. L'on voit donc comment, de 1830 à 1860, la « fantaisie romantique » change insensiblement de nature, et gagne en épaisseur d'être, en contenu métaphysique. Elle était le « mot d'ordre », selon Sainte-Beuve, d'une génération de 1830 qui ne pouvait plus se reconnaître dans les impératifs éthiques, moraux ou politiques des générations précédentes et faisait flotter la bannière de la liberté de l'art contre toute inféodation doctrinale ; elle devient sous la pression du « chimérisme » hugolien tout autre chose qu'un dandysme de l'art pratiquant la rupture par rapport aux autres domaines de l'éthique.

LE DERNIER MANIFESTE DU ROMANTISME

SHAKESPEARE, PÈRE DU ROMANTISME

Au sein de cette *Weltanschauung*, quelle est donc la place de Shakespeare, « père » à bien des égards du romantisme, comme le fragment intitulé « À Reims » en retrace l'historique ? L'hommage au dramaturge anglais, emblème du génie artistique, est aussi un hommage à une œuvre qui a rendu en quelque sorte possible le romantisme, qui a fourni les données nécessaires à son expression théorique. En 1820, les institutions restaient sur ce point prisonnières des préjugés issus du « bon goût » français. Pendant tout le XVIII^e siècle, Shakespeare ne fut guère admis en France ; il passait pour « barbare » face à la pureté du style classique, et même Voltaire, qui le fit connaître, s'offensa de sa propension au clownesque et au monstrueux ². Mais l'Allemagne, moins soumise aux valeurs du classicisme français, avait commencé sa « révolution » littéraire avec le *Sturm*

1. M. Crouzet, *op. cit.*, p. XIX.

2. Voir dans le Dossier les extraits des *Lettres philosophiques* et de la lettre à l'Académie française du 25 août 1776.

und Drang dans les années 1770 et, pour les *Stürmer*, Shakespeare était déjà un modèle de liberté que Goethe, notamment, salua dans un texte de jeunesse de 1771 (*Pour l'anniversaire de Shakespeare*)¹.

Puis, dès les années 1800 en Allemagne et en Angleterre, dès 1820 en France, Shakespeare devient la référence majeure du romantisme naissant, le grand « romantique » avant la lettre, capable, avec les grandes pièces du Siècle d'or espagnol, de remettre en cause l'hégémonie du classicisme français. Pour A.W. Schlegel, Shakespeare exprime « les droits de la vraie poésie et la nature du drame romantique » :

Peut-être aucun poète n'a-t-il porté aussi loin que [Shakespeare] le talent de peindre. [...] Non seulement il fait agir le roi et le mendiant, le héros et le fripon, le sage et le fou, avec une égale vérité ; [...] non seulement il crée des hommes, en nouveau Prométhée, mais il nous ouvre les portes du monde magique des esprits [...].

[...] Les reproches qu'on lui fait sont toujours dictés par cette froide raison, toujours prête à considérer comme hors de la nature tout ce qui n'est pas dans les limites d'une certaine sobriété de pensée et d'imagination. [...]. On a vu de nos jours des tragédies dont la catastrophe consistait dans l'évanouissement d'une princesse. Si Shakespeare donne dans l'extrême opposé, ce sont des défauts sublimes qui naissent de la plénitude d'une force gigantesque. Ce titan de la tragédie attaque le ciel et menace de déraciner le monde. Il est plus terrible qu'Eschyle. [...] c'est un demi-dieu par la force, un prophète par la divination, un génie tutélaire qui plane sur l'humanité et s'abaisse cependant jusqu'à elle, avec la grâce naïve et l'ingénuité de l'enfance. [...] En général, le style de Shakespeare, pour l'élévation et l'énergie, pour la grâce et la sensibilité, est encore un modèle que l'on ne saurait surpasser².

1. Goethe, *Zum Shakespeare-Tag in Ästhetische Schriften* (1771-1805), in *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1998. Ce petit texte de quatre pages n'a certes pas l'ampleur du manifeste hugolien, mais il est néanmoins très symptomatique de la « shakespeareomanie » du *Sturm und Drang* et de la façon dont Shakespeare a joué un rôle identique de contrepoids au classicisme français, dans la « révolution-libération » esthétique du *Sturm und Drang* et dans la « révolution » romantique.

2. Voir dans le Dossier les extraits du *Cours de littérature dramatique* sur Shakespeare.

En France, c'est à François Guizot¹ et à Stendhal, envers qui pourtant Hugo se montre peu reconnaissant de son engagement en faveur du romantisme², que l'on doit les premières importantes révisions des préjugés entretenus par le goût classique et académique. Guizot, historien, professeur à la Sorbonne et libéral modéré qui fit une carrière politique sous la monarchie de Juillet, étaya sur l'exemple de Shakespeare – dont il révisa les traductions et qu'il préfaça –, une théorie de la fonction consensuelle, nationale et populaire, du drame³. Dès 1823, le *Racine et Shakespeare* de Stendhal prenait vigoureusement la défense de Shakespeare, conspué en 1822 au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Diagnostiquant aussi les raisons historiques de la fin du classicisme littéraire, il saluait, à travers l'exemple de Shakespeare, l'avènement du « drame romantique », défini, contre la règle classique des trois unités, comme une « tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers⁴ ». Quant au jeune Hugo, l'intérêt qu'il manifesta pour l'œuvre de Shakespeare remonte aussi à ces premières années du romantisme, quand il découvrit en compagnie de Nodier un Shakespeare non édulcoré par les traductions⁵. Un peu plus

1. F. Guizot, « Vie de Shakespeare », in Shakespeare, *Œuvres complètes*, trad. P. Le Tourneur revue par F. Guizot, Paris, Ladvocat, 1821. Voir Dossier.

2. Hugo ne rend guère justice à M. « Beyle » d'avoir œuvré pour la défense de Shakespeare et pour la définition du romantisme et il le présente surtout comme un partisan de l'ordre (voir le fragment « Le Goût »). Il est vrai que le *Racine et Shakespeare* ne connut qu'un tirage confidentiel, et que « Stendhal » n'existe pas encore : le romancier ne sera véritablement découvert qu'en 1880 ; on ne connaît que Beyle, l'auteur de la *Vie de Rossini*, des *Promenades dans Rome*, l'homme des salons et l'homme de lettres qui fit un peu parler de lui sous la Restauration. En 1854, Sainte-Beuve voit en Beyle surtout un polémiste, un journaliste, un agitateur d'idées, et dédaigne quelque peu l'auteur du *Rouge et le Noir* et de *La Chartreuse de Parme*. C'est dire que le peu d'estime dont témoigne Hugo se fait l'écho d'un point de vue commun. (Nous remercions Y. Ansel de nous avoir communiqué ces indications.)

3. Voir Dossier. On trouvera également de larges extraits de la préface de Guizot dans l'ouvrage de A. Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Belin, 1993, p. 52-57.

4. *Racine et Shakespeare*, éd. R. Fayolle, GF-Flammarion, 1970, p. 157. Voir Dossier.

5. Voir le fragment intitulé « À Reims ».

tard, la préface de *Cromwell* puise chez ce grand « moderne » qu'est Shakespeare les exemples de réussite esthétique du grotesque et du mélange des genres¹, et toute l'œuvre dramatique portera des traces de son influence : en premier lieu le « chœur » des bouffons qui commentent les vicissitudes du pouvoir dans *Cromwell* et rappellent les fous shakespeariens.

Pourtant, s'inspirer de Shakespeare ne revient pas à l'imiter, et Hugo réfute à plusieurs reprises la légitimité de l'imitation. « L'imitation est toujours stérile et mauvaise » écrit-il (II, IV, 5, « Critique »). L'art authentique, le « génie » de l'artiste comme l'on disait depuis le XVIII^e siècle², supposent l'originalité et la liberté d'invention. L'argument de l'imitation ne peut en outre qu'être contradictoire avec la défense du romantisme : car c'est bien contre l'obligation sclérosante de l'imitation des Anciens que protestait la jeune génération de 1830, s'insurgeant contre des codes esthétiques et des valeurs héroïques incompatibles avec les changements historiques et sociaux.

LES AVATARS DE LA BATAILLE ROMANTIQUE DE 1830 À 1860...

... ou une « querelle des Anciens et des Modernes » reprise en contestation de l'académisme. De A.W. Schlegel à Stendhal, Shakespeare est donc définitivement associé à la naissance du romantisme. Il est par conséquent normal que

1. Voir les extraits de la préface de *Cromwell* dans le Dossier.

2. Pour la théorie du « génie » dans la culture des Lumières, on pourra se reporter à l'article « Génie » de l'*Encyclopédie* (écrit par d'Alembert et Diderot) ou au *Dictionnaire de musique* de Rousseau. Pour Diderot – et Hugo serait à l'unisson de cette conception – le génie est une force de la nature, une énergie et une imagination puissantes étrangères aux règles. Shakespeare est déjà cité comme l'exemple même de l'artiste en qui brillent le sublime, la force, l'abondance, l'irrégularité, caractéristiques du génie : « Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature ; [...] Les règles et les lois du goût donneraient des entraves au génie ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand » (article « Génie », in Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Classiques Garnier, 1968, p. 11-12). Voir aussi Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, t. V : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Textes historiques et scientifiques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

le texte hugolien rappelle, pour l'occasion, les « glorieuses » années du « combat » romantique en France. Mais Hugo n'entend pas borner le romantisme à la bataille littéraire de 1830, et dans *William Shakespeare* cet épisode de la vie littéraire est désormais intégré dans un processus plus général de la culture : la « bataille » apparaît ainsi comme une seconde querelle des Anciens et des Modernes, élargie encore au niveau politique en antagonisme entre conservateurs et partisans de la liberté ; de même – parallélismes obligent – l'histoire d'Eschyle (« Shakespeare l'Ancien ») dessine une sorte de « proto »-querelle des Anciens et des Modernes, ou des classiques contre les romantiques. Représentant pour son époque de la modernité en art, réprimé au nom de la tradition, Eschyle mourut en exil, persécuté et insulté. Comme si l'histoire de l'art et la situation historique des artistes répétaient les mêmes crispations du pouvoir, que Hugo résume dans la lutte de la liberté contre la censure, de l'art contre le despotisme politique : « Quand laissera-t-on les poètes faire à leur guise ? Vive la liberté de Périclès et à bas la censure de Solon » (I, iv, 2).

Dans *William Shakespeare*, tout se passe donc comme si les questions esthétiques débattues lors de la bataille romantique, et notamment celle du goût (le « bon goût », les convenances) n'étaient pas closes en ces années 1860, mais qu'elles s'étaient au contraire ravivées sous la pression de nouvelles formes d'académisme allant de pair avec la servilité à l'égard du second Empire ou le conformisme politique. C'est aussi en cela que *William Shakespeare* reprend et prolonge une stratégie déjà expérimentée dans la préface de *Cromwell*. À nouveau est aiguisée la verve satirique dirigée contre un néoclassicisme qui aurait voulu enfermer l'art dans des codes et des normes étroites. Classicisme que certes l'on pourrait croire essoufflé en 1860, mais qui n'est en fait pas exactement le même que celui de 1830 ; gardant une forme d'emprise dans le discours académique, l'enseignement, la critique littéraire et journalistique, ce néoclassicisme que fustige Hugo est celui qui prend prétexte d'une démesure prétendument malséante du style – shakespearien et bien sûr hugolien – pour condamner les « débordements » de l'art dans l'engagement politique.

Symptôme des querelles idéologiques du temps, la justification esthétique de la « démesure » occupe pour cette raison une importante place dans *William Shakespeare*, parce que le droit à « l'énormité » suppose la reconnaissance de la nature profonde du tempérament hugolien et, partant, la reconnaissance de sa liberté artistique et intellectuelle. « On peut dire, a écrit Jean-Bertrand Barrère, que cet essai de réflexion ou plutôt d'imagination critique a permis à Hugo d'achever sa libération à l'égard de l'orthodoxie littéraire en prenant pleine conscience de sa personnalité ¹. » Pour Hugo, il ne fait aucun doute que la démesure esthétique est fondée en droit, parce qu'elle se trouve ancrée dans la démesure même de la Création. La deuxième partie de l'essai, qui aborde Shakespeare non plus sous l'angle de la biographie mais sous celui de la critique littéraire (réception de l'œuvre et analyse des grandes pièces, *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth*, etc.), est aussi pour Hugo l'occasion de défendre une poétique de la totalité et de l'antithèse, celle de Shakespeare mais aussi la sienne propre, et qui s'oppose en tous points à la conception classique de l'art. Contre l'épure, la bienséance et la sobriété, Shakespeare représente l'exubérance de l'imagination, une « pensée colossale et un caprice immense » (II, 1, 2), semblables en cela à la nature. Shakespeare est « de ces génies mal bridés exprès par Dieu pour qu'ils aillent farouches à plein vol dans l'infini » (II, 1, 5). Ses pièces sont à la fois des fantaisies et des drames existentiels, qui donnent libre cours au mélange des tons, mêlent comme dans la vie le comique et le tragique et révèlent ainsi la fonction de l'antithèse, « faculté souveraine de voir les deux côtés des choses » (II, 1, 3). « *Totus in antithesi*. Shakespeare est tout dans l'antithèse » (II, 1, 3). Expression d'une structure essentielle du réel et non simple figure de rhétorique, l'antithèse désigne le dualisme qui gît au cœur même de la Création, cet « éternel bi-frons » (II, 1, 3) fait d'ombre et de lumière, de matière et d'esprit, de gigantisme et de délicatesse.

Shakespeare le créateur mais aussi la nature ont l'antithèse pour structure, l'arabesque pour la forme et la profu-

1. J.-B. Barrère, *op. cit.*, p. 352.

sion. La métaphore océane qui parcourt le texte (« Il est des hommes océans en effet », I, 1) complète aussi cette propension au gigantisme et à l'exubérance que le *William Shakespeare* porte il est vrai à son comble, et que le baroque de *L'homme qui rit* illustrera, cinq ans plus tard, sur le plan romanesque. Hugo laisse parler comme jamais son goût pour la fatrasie, les longues listes accumulatives, l'encyclopédisme, et cette sorte d'« érudition en folie » que le poète présentera sur le mode humoristique à travers le personnage d'Ursus. Les avalanches de noms, de faits historiques divers, d'exemples accumulés constituent un état limite du savoir et de la communication écrite. Une telle « rhétorique de la démesure ¹ » qui fait penser à Rabelais ou encore à la veine excentrique du romantisme issue de Sterne, ce savoir « bizarre », « hétéroclite », cette « abondance parfois accablante », comme l'a souligné Pierre Albouy, ont certes induit une difficulté de lecture qui a sans doute été la source de la plus persistante des incompréhensions : la critique eut beau jeu alors de souligner le style outrancier et chaotique de l'essai ². Pourtant, comme dans la culture baroque, cette outrance même est significative, expression d'une liberté, signe d'une tentative de mimétisme du langage face à l'infini qui est devenu son objet, enfin et surtout peut-être, un jeu intellectuel avec cet infini du monde. Les labyrinthes du savoir sont à l'image des labyrinthes du réel, et le *William Shakespeare* reflète cette situation panique de l'esprit humain confronté au caractère colossal de la Création comme à l'empilement des siècles et des cultures.

1. J. Gaudon, « Vers une rhétorique de la démesure : *William Shakespeare* », *Romantisme*, n° 3, 1972, et « Victor Hugo : mesure et démesure », *RHLF*, n° 2, mars-avril 1980.

2. Par exemple le compte rendu de F. Sarcey, *Le Nain jaune*, 7 mai 1864 : « On ne prend plus pour argent comptant les banalités apocalyptiques du démocrate réformateur ; ni le grotesque bric-à-brac d'érudition, ni les pompeux amphigouris, ni les radotages sonores ne feront longtemps illusion. [...] Voilà que tout s'effondre et que le dieu croule : le grand Pan est mort. » Ou encore celui de A. de Pontmartin, *La Gazette de France*, 15 mai 1864 : « Jamais, non jamais on ne vit rien de pareil en fait de chaos, de galimatias, d'amphigouri, d'aberration et de démente. [...] Ce n'est pas un livre, ce n'est pas une série de chapitres ; c'est une collection de cauchemars et de migraines. »

LA THÉORIE DU GÉNIE ACCORDÉE À L'ENGAGEMENT LITTÉRAIRE

Loin d'être une page tournée de l'histoire littéraire, le romantisme est donc, en 1860, un « esprit » toujours d'actualité pour Hugo, tant sur le plan des débats esthétiques que sur celui des enjeux politiques. Le terme de « romantisme », « mot de combat » ne doit pas borner le mouvement qu'il représente à un « fait de guerre », écrit Hugo : « [...] Ce mouvement est un fait d'intelligence, un fait de civilisation, un fait d'âme » (III, II, « Le Dix-Neuvième siècle »). De plus, une autre « bataille romantique » a vu le jour avec le second Empire, par la trahison de la République et l'exil des démocrates qui s'ensuivit. Si le *William Shakespeare* revient ainsi sur le débat entre classiques et romantiques qui agita les années 1820-1830, c'est donc de manière stratégique, en s'appuyant habilement sur une grande époque de lutte littéraire pour tenter d'en transposer la victoire – au moins par son impact intellectuel – sur un plan politique. Sous le second Empire, l'évocation de la « bataille » littéraire est aussi – et peut-être surtout – un argument transférable au politique : « Le bon goût est une précaution prise pour le bon ordre » (II, I, 4).

L'ART POUR L'ART ET L'ART POUR LE PROGRÈS

Pourtant, il est un plan sur lequel *William Shakespeare* diverge considérablement d'un certain romantisme des années 1830. On connaît les déclarations provocatrices et le dandysme du jeune Gautier affirmant qu'il « n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore ; il n'est rien, et ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres » (préface d'*Albertus ou l'Âme et le péché*, 1832)¹. La préface à

1. « L'auteur du présent livre, écrit Gautier, n'a vu du monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas eu envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur politique ; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore ; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres. [...] Quant aux utilitaires, utopistes, économistes, saint-simonistes et autres qui lui demanderont à quoi cela rime, – il répondra : le premier vers rime avec le second quand la rime n'est pas mauvaise, et ainsi de suite » (T. Gautier, *Poésies complètes*, éd. R. Jasinski, Nizet, 1970, 3 vol., t. I, p. 81-84).

Mademoiselle de Maupin (1834) a illustré avec brio ce dandysme romantique qui brandissait la liberté et la supériorité de l'art contre l'utilitarisme bourgeois en affirmant péremptoirement que « tout ce qui est utile est laid » et en dénonçant la doctrine de la « prétendue perfectibilité du genre humain ¹ ». Boutades ironiques, pratique subtile de l'autodérision, idéalisme invétéré qui conduit à l'horreur de la plate réalité, les préfaces de Gautier contiennent un peu tout cela ; plus qu'un système ou une doctrine, elles relèvent surtout, comme l'a montré Claude Millet, de la « provocation anarchiste ² ». Mais l'on mesure, à de telles déclarations, l'écart qui demeure entre l'image d'un romantisme ciselant ses vers à l'abri des turpitudes du monde, uniquement préoccupé de beauté éternelle, et cette théorie de l'engagement littéraire qu'est *William Shakespeare*. Et pour une part, *William Shakespeare* (« Les Esprits et les masses » II, v ; « Le Beau serviteur du Vrai » II, vi) est écrit en opposition à un courant critique qui s'appuyait sur les partisans de l'art pour l'art afin de dénoncer la position prétendument malséante de l'art engagé. Musset, Gautier ³, Mérimée, Leconte de Lisle et l'école dite des « Impassibles ⁴ », et parmi les étrangers

1. « Tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. » Ou encore : « Mon Dieu ! que c'est une sottise que cette prétendue perfectibilité du genre humain dont on nous rebat les oreilles ! On dirait en vérité que l'homme est une machine susceptible d'améliorations, et qu'un rouage mieux engrené, un contrepoids plus convenablement placé peuvent faire fonctionner d'une manière plus commode et plus facile » (T. Gautier, préface à *Mademoiselle de Maupin*, éd. G. Van den Bogaert, GF-Flammarion, 1966, p. 45 et 57).

2. C. Millet, *L'Esthétique romantique. Une anthologie*, Presses Pocket, 1994, p. 100.

3. Celui-ci resta toujours néanmoins l'admirateur et le défenseur du « maître » en exil, fidèle en cela à l'esprit de 1830 et au souvenir d'une jeunesse qui batailla avec ardeur pour le succès d'*Hernani*. Voir son *Histoire du romantisme*, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1993, p. 85, « Première représentation d'*Hernani* » : « 25 février 1830 ! Cette date reste écrite dans le fond de notre passé en caractères flamboyants : la date de la première représentation d'*Hernani* ! Cette soirée décida de notre vie ! [...] Bien du temps s'est écoulé depuis, et notre éblouissement est toujours le même. »

4. P. Albouy, « Présentation de *William Shakespeare* », *op. cit.*, p. 129.

également Heinrich Heine, pouvaient être invoqués contre l'idée d'un romantisme engagé. De plus, la tradition philosophique allemande, depuis Kant, avait posé la distinction du Beau et de l'Utile, et Victor Cousin avait propagé en France une théorie de « l'art pour l'art ¹ » dont la critique et la philosophie bourgeoises tiraient argument, par une notable distorsion, pour nier le rôle social de l'art. Comme l'a montré Albert Cassagne, « après 1830, et sous la monarchie de Juillet, on trouve à la *Revue des Deux Mondes* par exemple, qu'il n'est pas nécessaire, qu'il est assez fâcheux même, que l'artiste ait des idées politiques ou sociales. Magnin, Gustave Planche, Nisard [...] font ainsi de l'art pour l'art à leur manière ² ». Les partis d'opposition au contraire (saint-simoniens, démocrates, républicains, socialistes, catholiques libéraux) appelaient les artistes à l'action sociale. Ce dilemme, qui a engendré nombre de malentendus, comme le rappelle Paul Bénichou, « a occupé jusqu'à l'obsession, au XIX^e siècle et aussi au nôtre, créateurs, artistes et philosophes. Hugo, en particulier, a vu dresser devant lui cette alternative que sa vision spontanée des choses ne comportait pas ³ ».

William Shakespeare est ainsi pour Hugo l'occasion d'un bilan de son parcours esthétique, qui entend répondre à l'accusation d'avoir été dans les premières années du romantisme un partisan de la doctrine de « l'art pour l'art ». Contre les « purs amants de l'art », contre toute fermeture de la littérature sur elle-même, sans jamais pour autant subordonner la littérature à l'utilitaire, *William Shakespeare* propose un dépassement des polémiques qui agitaient, depuis la monarchie de Juillet, partisans et oppo-

1. Voir P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, Gallimard, 1988, p. 287 : « On sait que la formule de "l'art pour l'art" apparaît chez Victor Cousin dès 1818 : elle proclame l'indépendance de l'art, mais en élevant en même temps le Beau, qui en est la fin, à une dignité métaphysique sœur de celle du Vrai et du Bien. » V. Cousin écrit aussi dans la *Revue des Deux Mondes* (« Du beau et de l'art », 1^{er} septembre 1845) : « Il faut comprendre et aimer la morale pour la morale, la religion pour la religion, l'art pour l'art. » Voir les extraits dans le Dossier.

2. Cité par A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1909, Genève, Slatkine Reprint, 1993, p. 37-38.

3. P. Bénichou, *op. cit.*, p. 287.

sants de l'art engagé. Un détour par les différentes préfaces montre aussi les transformations de la pensée hugolienne, et comment elles ont pu aboutir à cette affirmation aux accents si sartriens du *William Shakespeare* : « Vivre, c'est être engagé » (« Les Génies appartenant au peuple »).

WILLIAM SHAKESPEARE SOUS L'ÉCLAIRAGE DE 1830

On ne peut parler certes, à propos des premières préfaces, de défense doctrinale de « l'art pour l'art ». Ce qui apparaît en revanche de manière constante est la revendication d'une liberté de l'art. Hostile à la Révolution, monarchiste convaincu, le jeune Hugo pouvait écrire dans la préface de 1824 des *Nouvelles Odes* : « La littérature actuelle peut être en partie le résultat de la Révolution sans en être l'expression. [...] telle que l'ont créée les Chateaubriand, les Staël, les Lamennais, elle n'appartient en rien à la Révolution. [...] La littérature actuelle [...] est l'expression anticipée de la société religieuse et monarchique qui sortira sans doute du milieu de tant d'anciens débris, de tant de ruines récentes ¹. » Les préfaces suivantes, au premier chef la préface de *Cromwell*, lancées dans le débat sur l'opposition du classicisme et du romantisme ouvert par A.W. Schlegel et Mme de Staël, sont tout occupées à défendre la littérature contemporaine, et le principe de la liberté d'inspiration qui y est revendiqué ne prend pas de résonance politique. La préface des *Orientales* (1829) souligne l'indépendance du poète, sa totale liberté d'inspiration faite de « fantaisie et de caprice » : en poésie « il n'y a ni bons ni mauvais sujets » car « tout a droit de cité » en art. Même un « livre inutile de poésie pure ² » est donc légitime s'il contient et exprime la Beauté. Les *Feuilles d'automne* (1831), dont la rédaction est en partie contemporaine de la révolution de 1830, passent significativement sous silence les événements politiques. La préface explique ce désengagement du poète (« dégagé de toute haine comme de toute reconnaissance

1. OC, t. II, p. 473.

2. OC, t. III, p. 496.

politique ») par l'unité intimiste du recueil, mais on y sent aussi l'inquiétude d'un penseur en pleine évolution, tiraillé par les doutes, incertain de ses choix au milieu des « orages politiques » :

Non, il n'y a point ici place pour cette poésie qu'on appelle politique et qu'il voudrait qu'on appelât historique. [...] dans la position indépendante, désintéressée et laborieuse où l'auteur a voulu rester, [...] il croit avoir le droit de dire d'avance que ses vers seront ceux d'un homme honnête, simple, sérieux, qui veut toute liberté, toute amélioration, tout progrès, et en même temps toute précaution, tout ménagement, toute mesure ; qui n'a plus, il est vrai, la même opinion qu'il y a dix ans sur ces choses variables qui constituent les questions politiques ; mais [...] il n'insultera pas la race tombée, parce qu'il est de ceux qui ont eu foi en elle ¹.

Ainsi, même si Hugo ne pense pas, à la fin des années 1820, la notion d'art engagé, même s'il se tient à l'écart de la révolution de 1830, la liberté qu'il revendique dans les préfaces suppose en soi une ouverture de l'art à tous les possibles, au Moyen Âge comme au présent, à l'Orient comme à l'Occident ; choisissant pour sa part « l'art pur » et non la « poésie politique », Hugo n'en conteste pourtant pas, dans la préface des *Feuilles d'automne*, la possibilité.

Certes, des livres de fantaisies orientales, ou de lyrisme intimiste, tout détachés des problèmes contemporains, pouvaient apparaître aux yeux des intellectuels engagés comme l'expression d'une dérobade ou d'une indifférence. Ainsi pouvait-on assimiler défense de la poésie pure et défense de l'art pour l'art, dans la mesure où cette poésie se tenait prudemment éloignée de toute actualité politique. Et pendant longtemps, comme l'a montré Albert Cassagne, socialistes et tenants de « l'art pour le progrès » se méfièrent de la jeune génération romantique, et ne voulurent pas voir l'évolution de plus en plus nette de Hugo. Tandis que les saint-simoniens vantaient les bienfaits de la science et de l'industrie, leur rôle civilisateur, les républicains et les socialistes – fouriéristes, positivistes comme Auguste Comte, progressistes indépendants comme Pierre Leroux, anarchistes comme Proudhon –, aspiraient à

1. OC, t. IV, p. 371.

changer les mœurs et les institutions. Les jugements contrastés portés sur les romantiques reflétaient les paradoxes de la position sociale qui était la leur : tandis qu'ils passaient pour des agitateurs et des « révolutionnaires » aux yeux de la bourgeoisie et des partisans du classicisme, beaucoup de démocrates ne voyaient en eux que des artistes enfermés dans le culte de la poésie pure, des apologistes d'un Moyen Âge catholique et mystique, ou des élégiaques détachés des causes sociales. Dans *Les Majorats littéraires*, par exemple, Proudhon s'en prend avec virulence aux artistes « infatués de leur talent, calculant leur rémunération d'après l'opinion exagérée qu'ils se font de leurs ouvrages », ne rêvant que « fortune subites et rentes seigneuriales¹ ». Moins agressif, mais montrant néanmoins l'écart entre les préoccupations des uns et des autres, Pierre Leroux fait partie de ceux – et ils sont nombreux – qui accusent Hugo de « n'avoir pas d'autre religion sociale que le culte de l'art, la religion de l'art » et de faire « de l'art uniquement pour faire de l'art » (*Revue encyclopédique*, novembre-décembre 1831). « On oublie trop, précise Pierre Albouy à ce sujet, que pour maints républicains et socialistes, Hugo, dans l'exil, est un rallié tardif, toujours suspect de quelque aristocratie de pair de France et, plus encore, d'artiste...². »

ROMANTISME ET SOCIALISME

Il s'agissait donc, en 1831, de vivre à l'écart des orages politiques. Mais la politique ne le voulut pas ainsi... La subordination de l'art au pouvoir détermina la succession d'événements qui conduisit Hugo à une situation d'opposition, à la contestation, au nom de la liberté du théâtre d'abord, au nom des nécessités sociales ensuite. Du royalisme légitimiste de sa jeunesse à l'engagement en faveur de la République, puis à l'exil, enfin à l'extrême gauche démocratique, se dessine le long parcours d'un poète qui, comme le disait déjà la préface des *Feuilles d'automne*, « dans ses changements de convictions, s'est toujours

1. Cité par A. Cassagne, *op. cit.*, p. 22.

2. P. Albouy, « Présentation du *William Shakespeare* », *op. cit.*, p. 130.

lissé conseiller par sa conscience, jamais par son intérêt¹ ». L'interdiction de *Marion de Lorme* en 1829, la bataille d'*Hernani* en 1830, la censure du *Roi s'amuse* en 1832 firent de Hugo, d'abord sans intention d'opposition politique au pouvoir, un combattant pour le droit d'expression de l'artiste. Dans les années 1830, ce sont donc les abus de la monarchie elle-même, la censure royale, qui vont faire sortir Hugo de sa neutralité, et le conduire progressivement à la lutte politique ; c'est ainsi que se transforme en engagement pour la liberté du théâtre la défense de la liberté de l'art développée dans la préface des *Orientales*. D'une certaine manière, on pourrait dire que c'est pour défendre « l'art pour l'art » au sens de liberté et d'indépendance de l'art que le poète fut amené à se mêler de politique.

Sur le plan romanesque, la publication du *Dernier Jour d'un condamné* en 1829, de *Claude Gueux* en 1834, la rédaction des *Misères* à partir de 1845 montrent une sensibilité précoce à la question sociale. Les préfaces des recueils poétiques inclinent également toujours davantage vers l'idée d'une mission, d'une fonction civilisatrice de l'art. La préface des *Rayons et les Ombres* (1840) est à cet égard l'un des germes d'où sortira la théorie du génie. « L'artiste civilisateur » se « tourne constamment vers l'homme, vers la nature ou vers Dieu », et en ce sens la conception hugolienne du poète véritable apparaît déjà liée à une ambition de totalité ; même s'il refuse encore les « agitations quotidiennes de la vie politique », Hugo assigne au poète la fonction de porte-parole, de conscience-témoin de son époque, se devant d'exprimer « la somme des idées de son temps² ».

En 1848, Hugo n'est pas républicain, mais le coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte va achever, le 2 décembre 1851, de faire de lui l'inlassable adversaire de toute oppression politique. Si le second Empire aviva sans nul doute le combat, il favorisa aussi un certain nombre de malentendus ou de clivages littéraires, car il réussit incontestablement à « dépolitiquer », selon le mot

1. OC, t. IV, p. 371.

2. OC, t. VI, p. 22.

de Baudelaire ¹, l'univers des lettres. Il contribua ainsi à la radicalisation d'un dandysme bohème déjà présent en 1830, et d'un aristocratismes de l'esprit qui, comme l'ont montré Jean-Marie Goulemot et Daniel Oster, se rêva foncièrement apolitique ². L'art pour l'art, sous le second Empire, est à nouveau une résurgence du sentiment aristocratique de l'artiste dandy contre l'utilitarisme bourgeois et contre « l'art industriel » (Sainte-Beuve ³, Baudelaire, Flaubert, Gautier, Banville, etc.). D'un autre côté, le second Empire réactiva aussi l'art engagé, en condamnant à l'exil, comme ce fut le cas pour Hugo, de nombreux intellectuels et démocrates. L'opposition au second Empire donne ainsi leur pleine mesure à l'engagement hugolien, et à l'assimilation progressive d'un concept esthétique – le romantisme – à un concept politique – le socialisme.

C'est donc sans ambiguïté aucune que le mot « romantisme », « mot de combat » littéraire en 1830, devient dans *William Shakespeare* un concept également politique. Socialisme et romantisme sont désormais pour lui « le même fait ⁴ », et Hugo rappelle volontiers ce

1. Baudelaire écrivant à Narcisse Ancelle : « Vous ne m'avez pas vu au vote ; c'est un parti pris chez moi. Le 2 décembre m'a *physiquement dépolitiqué* » (lettre du 5 mars 1852, in *Correspondance*, vol. 1, éd. C. Pichois avec la coll. de J. Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 188).

2. J.-M. Goulemot, D. Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Minerve, 1992, p. 10-11.

3. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, repris dans *Pour la critique*, éd. A. Prassoloff et J.-L. Diaz, Gallimard, « Folio », 1992.

4. « Romantisme et socialisme, c'est, on l'a dit avec hostilité, mais avec justesse, le même fait » (III, II : « Le Dix-Neuvième siècle »). On rappellera seulement que si Hugo annonce clairement la dimension politique de son engagement littéraire et intellectuel, ses rapports avec certains théoriciens de la question sociale ne furent pas toujours bons et restèrent marqués de part et d'autre par beaucoup de méfiance ou de désaccords. Proche de Louis Blanc pendant l'exil, le poète se tient néanmoins éloigné de « toute remise en cause radicale de la propriété privée, [de] toute stratégie de luttes des classes [qui] le rebutent profondément. Il en vient cependant à défendre un ensemble de principes et de mesures qui peuvent constituer un terrain d'entente entre républicains "bourgeois" avancés et militants socialistes » (F. Laurent, préface aux *Écrits politiques* de V. Hugo, *Le Livre de poche*, 2001, p. 30).

« socialisme » littéraire qui devança chez lui le socialisme politique : « La transformation de la foule en peuple, profond travail. C'est à ce travail que se sont dévoués, dans ces quarante dernières années, les hommes qu'on appelle socialistes. L'auteur de ce livre, si peu de chose qu'il soit, est un des plus anciens ; *Le Dernier Jour d'un condamné* date de 1828 et *Claude Gueux* de 1834 » (II, v, 2). Mais ce socialisme est distingué de manière prophétique de « certaines théories sociales » d'où pourrait émerger « un despotisme refait à neuf¹ ».

LE DÉPASSEMENT DES OPPOSITIONS :
« UTILITÉ DU BEAU »

À Guernesey, étant donné les circonstances politiques et l'urgence de faire entendre la voix républicaine, Hugo choisit donc de parler prioritairement en faveur de l'art engagé, mais *William Shakespeare* reste néanmoins fidèle à l'idée d'une liberté totale de l'art, et les reliquats non publiés sont en cela extrêmement révélateurs de la façon dont est envisagée la question de l'art pour l'art dans ce débat. Un texte aussi important qu'« Utilité du Beau » montre, comme l'a souligné Jacques Seebacher, que les textes non publiés sont exactement complémentaires du *William Shakespeare*² : entre l'art engagé et l'art pour l'art, point de contradiction mais au contraire une convergence de but. Car pour Hugo engagement ne signifie pas assujettissement de l'art à un quelconque didactisme ; la vertu du Beau réside dans sa fonction éminemment, quoique indirectement, civilisatrice. « L'art, à la seule condition d'être fidèle à sa loi, le Beau, civilise les hommes par sa puissance propre, même sans intention,

1. On notera cette extraordinaire intuition des dictatures communistes, un demi-siècle avant leurs premières émergences et plus d'un siècle avant leur écroulement : « Certaines théories sociales, très distinctes du socialisme tel que nous le comprenons et le voulons, se sont fourvoyées. Écartons tout ce qui ressemble au couvent, à la caserne, à l'encellulement, à l'alignement. [...] Recommencer la vieille servitude est inepte. Que les peuples d'Europe prennent garde à un despotisme refait à neuf dont ils auraient un peu fourni les matériaux » (II, v, 3).

2. « Utilité du Beau », in J. Seebacher, *Victor Hugo ou le Calcul des profondeurs*, PUF, 1993, p. 22.

même contre son intention » (« Utilité du Beau »). Dans ces conditions, même le poète totalement désengagé est civilisateur : le fragment intitulé « Le Goût » insiste parallèlement sur le fait que l'art n'est pas tenu « d'être d'accord avec la morale, avec la politesse, avec la raison, avec le progrès, avec la vérité, avec la pudeur, avec la conscience », car il « n'est subordonné à rien ». « De là la souveraine puissance civilisatrice de tous les chefs-d'œuvre sans exception. » Horace, La Fontaine, ces grands « indifférents » « au milieu des misères terrestres et des catastrophes » sont, non en tant qu'hommes mais en tant qu'œuvres, partie intégrante de cette fonction civilisatrice. « La Fontaine, immoral, civilise ; Horace, impur, civilise ; Aristophane, inique et cynique, civilise. [...] Lisez-le. Ce sceptique vous consolidera, ce lâche vous enflammera, ce corrompu vous assainira et de la lecture de cet homme qui n'est pas bon, vous sortirez meilleur » (« Utilité du Beau »).

Le second point par lequel Hugo dépasse la polémique entre l'art pour l'art et l'art pour le progrès est celui de la nécessité du Beau, c'est-à-dire aussi de la réussite esthétique à travers le travail de la forme. *Forma*, la Beauté ; *forma*, la forme qui est aussi le fond. L'art poétique hugolien n'est pas si loin ici de celui de Gautier, de Baudelaire ou même de Flaubert, pour qui le style est « une manière absolue de voir les choses ¹ ». En 1847, dans la *Revue des Deux Mondes*, Théophile Gautier écrivait que « la grande erreur des adversaires de la doctrine de l'art pour l'art [est] de croire que la forme peut être indépendante de l'idée ; la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme ² ». La force d'une idée dépend donc aussi de la perfection de sa forme. On trouverait dans cet article des accents à la fois platoniciens, kantien et cousinien, Gautier soulignant aussi l'influence morale et civilisatrice du

1. « C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses » (G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, in *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, vol. 2, p. 31).

2. T. Gautier, « Du Beau dans l'art », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1847.

Beau, indépendante du contenu idéologique de l'œuvre. L'art pour l'art, ce n'est donc pas non plus pour Gautier « la forme pour la forme », mais la forme « pour le Beau », indissociable de l'« idée » qui élève davantage « l'âme que tous les traités des moralistes ¹ ».

Les raisons du paradoxe soulevé par Hugo (le « Beau » est moral et civilisateur, même en traitant de sujets immoraux ou laids) reposent sur la fonction de sublimation, et de réflexion – de miroir critique –, intrinsèque à l'art, et sur cette capacité progressiste qui lui est attribuée : « le mal, dès qu'il est entré dans le beau, fait le bien », car « l'art est un dissolvant transfigurateur extrayant de toute chose l'idéal » (« Le Goût »). Cet idéalisme de l'art, Hugo le partage avec toute une ligne de pensée venue de la philosophie allemande et relayée par la philosophie française ². Le cosmopolitisme du *William Shakespeare* rend ainsi hommage à Kant et à Schiller, cités parmi les grands civilisateurs qui étoffent la liste exemplaire des génies ³. Eux aussi avaient stipulé à la fois l'autonomie de l'art et sa fonction « ennoblissante ». Tandis que la *Critique de la faculté de juger esthétique* (1790) concluait son analytique du sublime sur le rapport de concordance entre le Beau et le Bien moral (« Le Beau est le symbole de la moralité »), Schiller, à sa suite, entendait surmonter sur le plan théorique les échecs pratiques auxquels avait abouti la Révolution française, en substituant à la révolution politique la construction d'une harmonie sociale sur la base d'une « éducation esthétique du genre humain », et en

1. « Dans cette doctrine bien comprise [l'art pour l'art], tous sujets sont indifférents et ne valent que par l'idéal, le sentiment et le style que chaque artiste apporte. [...] Les vers d'Homère, les statues de Phidias, les peintures de Raphaël, ont plus élevé l'âme que tous les traités des moralistes. Ils ont fait concevoir l'idéal à des gens qui d'eux-mêmes ne l'auraient jamais soupçonné et introduit cet élément divin dans des esprits jusque-là matériels. L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe » (*ibid.*).

2. « Cette conception de l'art fut celle de tout le siècle ; elle rejoint, pratiquement sinon dans la rigueur des considérants philosophiques, l'esthétique de Kant et de Schiller son disciple » (P. Bénichou, *op. cit.*, p. 287).

3. Par exemple en II, vi, 5 ou en III, iii, 5.

étendant à l'anthropologie le concept de Beauté, facteur d'harmonie et de pacification (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1795). Comme Schiller, Hugo fait de l'art le grand éducateur, et c'est bien à l'idéalisme kantien, et aux *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* que fait parfois penser le *William Shakespeare*. Une des plus durables infrastructures de la pensée et de la philosophie romantiques se trouve ainsi manifestée par le *William Shakespeare*. L'art, remède à la civilisation, s'inscrit dans l'horizon politico-historique ouvert par la Révolution française, en poursuit les idéaux par des voies différentes. Ainsi se répondent, à près de soixante-dix années de distance, deux grandes époques intellectuelles, la fin de l'*Aufklärung* (qui est aussi le début du romantisme allemand) et la fin du romantisme, toutes deux également motivées par un haut idéalisme de l'art : comme l'a montré Guy Rosa, « Hugo et le romantisme poursuivent en cela et radicalisent la philosophie des Lumières [...]. L'idée de progrès et la conception d'un art capable d'en brûler les étapes en plaçant d'emblée le poète dans l'absolu étaient dès l'origine incluses dans le projet romantique d'une totale appropriation du discours par un sujet autonome. [...] Parfaitement idéaliste, puisqu'elle confère au mot une force supérieure au réel et antérieure à lui, [...] cette démarche conduite à son terme subordonne au discours non seulement les faits de l'histoire, mais jusqu'aux catégories de la pensée ¹ ».

L'HISTOIRE ET LA CIVILISATION

L'ART ET LA SCIENCE : LES « DEUX ROUES DU PROGRÈS »

Tel qu'il nous apparaît dans la complémentarité du texte publié et de ses reliquats, l'art poétique hugolien tracé dans et autour du *William Shakespeare* est donc le résultat de deux impératifs personnels : *forma* d'une part, liberté et engagement d'autre part, le second étant rendu d'autant

1. G. Rosa, « Victor Hugo poète romantique ou le droit à la parole », *Romantisme*, n° 60 : *Hugo-siècle*, SEDES, 1988, p. 50.

plus urgent et impérieux qu'il est le plus violemment contesté, que c'est le « droit à la parole » (G. Rosa) du poète qui est menacé, et à travers lui, l'identité du siècle – l'héritage révolutionnaire –, qui est trahie. Le livre intitulé « Le Dix-Neuvième siècle » (III, II) relie ainsi la théorie du génie à celle du « génie-siècle ¹ », siècle héritier de la philosophie des droits de l'homme et de la démocratie : « La Révolution, toute la Révolution, voilà la source de la littérature du XIX^e siècle. »

C'est sur ce point que *William Shakespeare* manifeste son entière originalité par rapport à tous les essais qui furent écrits sur Shakespeare et sur le romantisme, des frères Schlegel au *Sur Shakespeare* de Coleridge. L'art poétique devient indissociable – par le concept unificateur du génie – d'une réflexion sur les enjeux généraux de la civilisation, sur la brûlante question du progrès, sur le rôle de la science à côté de l'art, sur leur place dans l'Histoire.

Aux listes des génies bibliques et littéraires développées dans la première partie s'en ajoutent d'autres, intégrant artistes et penseurs plus proches de la modernité (Rousseau, Voltaire, Kant, Schiller, Wordsworth, Byron, etc.), mais aussi des peintres (Michel-Ange, Piranèse, Rembrandt), un musicien (Beethoven), enfin des inventeurs et des savants (Gutenberg, Copernic, Galilée, Kepler, Newton, Fulton, Montgolfier, etc.) ². L'art et la science, le Beau et l'Utile sont ainsi placés côte à côte comme les « deux roues du progrès ». De même qu'« art pur » et art engagé manifestent une convergence de but, l'art et la science ne sont pas placés dans un rapport d'antagonisme ³, et Hugo refuse manifestement le clivage entre matérialisme scientifique ou technique et spiritualisme lit-

1. Voir l'article de H. Meschonnic, « Portrait de Victor Hugo en homme-siècle », *Romantisme*, n° 60, p. 61 ; et celui de G. Gengembre, « Alpha et omega, ou le XIX^e siècle dans *William Shakespeare* de Victor Hugo », *Cahiers de Fontenay*, n° 44-45, 1986, p. 17-24.

2. III, III : « L'Histoire réelle. Chacun remis à sa place ».

3. Même si l'une se trouve placée dans la relativité du vrai tandis que l'autre se situe dans l'absolu du Beau, selon l'argument de « L'Art et la science », tous deux sont présentés comme naturellement complémentaires, de même que le songe, l'intuition, l'imagination complètent la raison sans en être la négation.

téraire ou philosophique qui tend à prévaloir au cours du siècle¹. Comme l'a montré Georges Gusdorf, le milieu du siècle semble marqué par le divorce de la science et de la philosophie, auquel on peut ajouter aussi la méfiance de la littérature envers la modernité industrielle et la technique. Le positivisme « à larges vues, hérité des encyclopédistes et des idéologues, prolongé par Comte, cède la place de plus en plus, à un *scientisme* rétréci », écrit G. Gusdorf. « La science prétend se passer de la philosophie². » Avec Zola et le naturalisme, la littérature verra tout le bénéfice qu'elle peut tirer du modèle scientifique. Mais l'opposition à la révolution industrielle et à la « philosophie du progrès » suscite depuis le début du siècle chez de nombreux poètes, « qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités » (Baudelaire), la dénonciation d'une nouvelle « barbarie » moderne et d'une « foi naïve en la toute-puissance de l'industrie³ ». De même qu'Edgar Poe juge la science – surtout au sens de technique –, arrogante mais indigente, et la considère en définitive comme un facteur de décadence, de même Baudelaire, traducteur et admirateur du poète américain, présente-t-il la modernité industrielle comme « infatuée d'elle-même » et « affamé[e] de matérialistes⁴ ». Tout au contraire, le courant positiviste et le scientisme (Auguste Comte, Renan, Taine) verront dans la science le moyen rigoureux de détruire erreurs et préjugés, et souhaiteront confier aux savants le gouvernement des peuples (Renan, *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, 1890). Ni positiviste, ni nostalgique bien que résolument antimatérialiste, Hugo n'entend pas s'appuyer sur la science pour évincer la métaphysique, ni condamner la raison au nom de la poésie. Au contraire, le visionnaire de « Promontorium

1. Sur les rapports de Hugo à la science, voir D. Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, PUF, 1997. Voir aussi P. Albouy, « Raison et science chez Victor Hugo », in *Mythographies*, op. cit.

2. G. Gusdorf, « Du positivisme au scientisme », in *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*, Les Belles Lettres, 1960, p. 350.

3. *Études sur Poe*, in Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 299.

4. *Ibid.*, p. 321.

somnii » rêve des mondes intérieurs et des chimères produites par la poésie à partir des celles découvertes par la science. Le poète se place sous la conduite d'Arago, comme Dante avait suivi Virgile.

Par les progrès pratiques et techniques qu'il réalise, le savant est donc un « génie » comme le grand poète est un « mage ». Les « ratures fécondes ¹ » de la science constituent une des lois de « formation du progrès ». La science est aussi « la clé de l'avenir », est-il écrit dans *Philosophie, commencement d'un livre* ². Dans cette rencontre de la science et de la littérature, Hugo n'est finalement pas si éloigné de la démarche zolienne des années 1880 ; « dans *William Shakespeare*, écrit Myriam Roman, comme dans *Le Roman expérimental*, la référence à la science permet d'abord d'empêcher la clôture de la littérature sur elle-même. [...] En n'étant pas exclusivement un homme de lettres, le "génie" hugolien prolonge à sa façon l'esprit encyclopédique ». La science semble ainsi un « territoire arraché au positivisme et annexé dans la synthèse religieuse du mage romantique ³ ».

L'ART ET L'HISTOIRE

Un tel syncrétisme rapprochant l'artiste et le savant ne prend véritablement son sens que dans l'opposition qui les unit face aux forces politiques qui dominent l'Histoire : celles de la tyrannie. Le mage romantique est sans doute le seul concept assez vaste et assez fort pour pouvoir constituer un contrepoids intellectuel suffisant à l'accablante répétition du despotisme dans l'Histoire. « L'Art et la science » sert donc aussi d'habile argumentaire politique, qui remet en cause la conception traditionnelle des « grands hommes ⁴ » d'État et, partant,

1. V. Hugo, *William Shakespeare*, I, III, 4.

2. V. Hugo, *Philosophie, commencement d'un livre*, OC, t. XII, p. 59.

3. « L'Art et la science au temps de *William Shakespeare*. Des chiffres et des lettres », in *Victor Hugo*, vol. 4 : *Science et technique*, textes réunis par C. Millet, Lettres modernes Minard, 1999, p. 21 et 32.

4. Voir à ce sujet la synthèse de F. Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 100 : *Le Grand Homme*, Paris, SEDES, 1998, p. 63-89.

l'historiographie ancestrale, conformiste et servile, qui les consacre comme tels ; Hugo ne cesse de le répéter, avec la même verve satirique que celle qui, dans les *Châtiments*, carnalisait par le grotesque l'histoire officielle et dénonçait la trahison de « Napoléon le Petit » : la véritable histoire de l'humanité peut être lue d'une autre façon, selon l'axe des progrès dans la civilisation, selon l'histoire de la vie des peuples, selon l'utopie nécessaire, arbitrée par le projet de paix perpétuelle : « Les sublimes égorgeurs d'hommes ont fait leur temps » (III, III, 1), et la Révolution française, les droits de l'homme ont créé « un nouveau ciel historique au-dessus de nos têtes ». Les hommes de force « s'éteignent lentement », laissant place au « groupe sacré des vraies étoiles, Orphée, Hermès, Job, [...] Kant, Beethoven, Fulton, Montgolfier, Washington, [...] prodigieuse constellation » qui monte, « mêlée à cette puissante aurore, Jésus-Christ » (III, III, 5).

Dans la nouvelle historiographie proposée par Hugo, les génies pacifiques que sont les hommes d'art ou de science remplacent « les niaiseries » de la « petite histoire » des grands. Avec *William Shakespeare*, Hugo liquide aussi les conséquences d'un mythe tenace dont il a longtemps été pourvoyeur et qui désormais apparaît comme incompatible avec les idéaux démocratiques : celui de Napoléon, et à travers lui la glorification du grand homme historique, l'idée qu'agissant sur le cours de l'Histoire, le grand homme est celui qui la domine et la réduit à sa seule personne. Frank Laurent l'a bien montré, si le jeune Hugo est dans les années 1820 l'auteur d'odes héroïques et le chantre de la grandeur du trône et de l'autel, il est aussi très vite amené à examiner cette grandeur dans ses aspects problématiques et dans ses impasses (au premier chef dans *Cromwell*) ; de manière évidente à partir de l'exil, il abandonne le concept simplificateur de « grand homme » en soulignant les dangers idéologiques de cette confiscation de l'Histoire par les grands.

Et en ce sens, le propos historiographique-critique de *William Shakespeare* est à replacer dans le contexte de la réflexion historique entreprise par la tradition romanesque issue de Walter Scott. Contre « l'histoire

courtisane¹ », le XIX^e siècle apprend, à travers Walter Scott, Manzoni, Michelet, Tolstoï, que c'est aussi le peuple, les forces anonymes et collectives qui font l'Histoire. On ne saurait oublier que, sur ce plan, le roman historique fut souvent un précurseur, un novateur qui permit de penser différemment l'Histoire en complétant l'approche événementielle par une sociologie des mœurs et des mentalités. Après Walter Scott, Manzoni dans *Les Fiancés* (1840-1842), Hugo dans *Les Misérables*, Tolstoï dans *Guerre et Paix* (1865-1869) poursuivent cette transformation de la pensée historique en faisant de leurs fresques de véritables « épopées négatives », opposant aux critères épiques traditionnels l'héroïsme anonyme de personnages populaires. Dans *Guerre et Paix*, Tolstoï est amené à concevoir une dépersonnalisation de l'Histoire qui n'est plus seulement perçue comme le fruit des coups de génie du grand stratège Napoléon, mais plutôt comme la conséquence de la vie collective. L'idée même du « grand homme » est disqualifiée au profit de celle d'humanité : « Le romancier ne remplirait pas sa tâche, écrit Tolstoï, s'il présentait toujours son personnage dans son attitude historique, dangereusement héroïsante ; pour l'artiste qui envisage les réactions d'un personnage dans toutes les conditions de la vie, il ne peut et il ne doit pas y avoir de héros, mais il doit y avoir des hommes². »

1. « Que l'histoire soit à refaire, cela est évident. Elle a été presque toujours écrite jusqu'à présent au point de vue misérable du fait ; il est temps de l'écrire au point de vue du principe. [...] »

Jusqu'à l'époque où nous sommes, l'histoire a fait sa cour.

La double identification du roi avec la nation et du roi avec Dieu, c'est là le travail de l'histoire courtisane » (III, III, 3).

2. On pourra relever les affinités de la pensée historique entre l'auteur des *Misérables* et l'auteur de *Guerre et Paix*. Comme Hugo, et pour ainsi dire à la même époque, Tolstoï romancier se fait aussi théoricien de l'historiographie, et les *incipit* des chapitres se transforment souvent dans *Guerre et Paix* en fragments d'essai, répertoriant et contestant les arguments de l'historiographie traditionnelle : « Quelle est la force qui met en mouvement les peuples ? » écrit Tolstoï. « D'après les historiens qui écrivent des biographies ou l'histoire d'un peuple particulier, cette force est le pouvoir propre aux héros ou aux souverains. Selon eux, les événements sont dus uniquement à la volonté des Napoléon, des Alexandre et en général des personnages qu'ils décrivent. [Au contraire] les auteurs

Dans *William Shakespeare* est rejeté à la « surface » de l'événementiel et du contingent tout le tissu habituel de l'Histoire conçue comme lieu du pouvoir et justification de la force. Comme dans *L'homme qui rit*, la fatrasie exhibe comme chaos le tourbillon des événements à la fois infiniment complexe et parfois infiniment absurde qui constitue les mailles de l'Histoire. À cette « avalanche » de l'inutile sur le plan de l'historiographie (« les tapages guerriers » et « les petits chiens de Henri III ») ou de la nuisance sur le plan de la civilisation, Hugo oppose l'unité d'une image forte, sous la métaphore de la « caravane » du progrès, déjà utilisée dans les *Châtiments*¹, caravane humaine avançant lentement, mais inéluctablement, au fil des siècles, et dessinée ici par la chaîne des génies. Cette « logique du progrès »², qui est comme l'une des structures souterraines de l'Histoire, est une représentation intellectuelle que Hugo ne cessera de complexifier³ ; elle figure ici une sorte de nouvel impératif catégorique chargé de combattre « le découragement » devant l'idée que « le mal n'a pas baissé d'un degré ». À leur manière, les génies sont donc les instruments d'une théodicée :

[...] Ces attelages d'esprits traîneront le char énorme. L'un dételé, l'autre repartira. [...] Jamais de solution de continuité.
[...] Les hommes les plus divers, les plus contraires parfois,

qui traitent de l'histoire universelle semblent reconnaître que l'idée que se font les historiens particuliers de la force qui engendre les événements est fautive. Ils n'admettent pas que cette force soit le pouvoir des héros et des souverains, mais y voient le résultat de nombreuses forces différemment orientées » (*La Guerre et la paix*, II, trad. B. de Schloezer, Gallimard, « Folio », p. 706).

1. « La Caravane », *Châtiments*, VII, VII, in *OC*, t. VIII, p. 750.

2. On pourra rapprocher cette expression, utilisée dans *William Shakespeare*, du poème « Loi de formation de progrès » (1857-1858), publié dans *L'Année terrible* (1872). Voir aussi P. Laforgue, *Victor Hugo et « La Légende des siècles »*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 80 : « Seule une théorie du progrès peut rendre compte à la fois de l'Histoire et de sa fin. »

3. Les métaphores et images spatiales désignant le progrès sont multiples chez Hugo, notamment dans *La Légende des siècles* : « fil » du labyrinthe de l'Histoire, « pont », mais aussi « serpent coupé », « tronçons », ligne brisée ascendante. Voir à ce sujet C. Millet, *Victor Hugo, « La Légende des siècles »*, PUF, « Études littéraires », 1995, p. 74-99.

adhéreront par des côtés inattendus, et dans ces adhérences éclatera l'impérieuse logique du progrès. [...] Après Luther, novateur dans le dogme, viendra Shakespeare, novateur dans l'art. Un génie finit l'autre.

[...] L'œuvre est mystérieuse pour ceux mêmes qui la font. [...] À des distances très grandes, à des intervalles de siècles, les corrélatons se manifestent, surprenantes ; l'adoucissement des mœurs humaines, commencé par le révélateur religieux, sera mené à fin par le raisonneur philosophique, de telle sorte que Voltaire continue Jésus. Leur œuvre concorde et coïncide (I, v, 1).

LA FONCTION DÉMOCRATIQUE DU GÉNIE

En fin de compte, substituant le génie au « grand homme », affirmant que l'« histoire réelle » de l'humanité se réalise dans Eschyle plus que dans Alexandre ou Annibal, dans Shakespeare plus que dans Élisabeth I^{re}, dans l'art ou la science du XIX^e siècle plus que dans Napoléon, *William Shakespeare* n'échange pas, en dépit d'une certaine apparence, un élitisme contre un autre qui serait plus acceptable. La contestation de l'historiographie traditionnelle, la réflexion sur l'héritage révolutionnaire du XIX^e siècle, le concept de génialité collective d'un siècle ou d'une époque, lèvent ainsi la contradiction qui pourrait subsister entre l'apologie du génie et l'orientation démocratique du propos. Le refus du « grand homme » historique remet aussi implicitement en cause le principe de l'élection poétique, de la « royauté » du poète.

Et c'est bien en cela que *William Shakespeare* n'est pas un « délirant panégyrique de Hugo par lui-même ¹ » et pas seulement ou pas prioritairement non plus une autobiographie intellectuelle, même déguisée. Certes, comme l'a montré Bruno Clément, « l'essai sur l'Autre, l'*alter ego* », peut aussi constituer un indirect et parfois inconscient « récit de soi », comme il apparaît dans « un grand nombre d'essais tels que le *Gogol* de Nabokov, le *Foucault* de Deleuze, le *Saint Genet comédien et martyr* de Sartre, les

1. Comme le rappelle P. Albouy, la critique académique s'est souvent complu à ne voir dans l'essai qu'un « délirant panégyrique de Hugo par lui-même », « Hugo ne dépeignant et ne louant que lui-même sous les masques d'Isaïe, de Dante, d'Eschyle, de Shakespeare » (« Présentation du *William Shakespeare* », *op. cit.*, p. 137).

*Remarques sur les "Pensées" de Pascal de Voltaire, ou le Mishima ou la Vision du vide de Marguerite Yourcenar*¹ ». Certains aspects du *William Shakespeare* (anticlassicisme, apologie de la démesure, engagement littéraire, « blessure » du génie exilé) font partie du « récit de soi » indirect, mais l'impersonnalité, le caractère généralisant et totalisant du propos sont loin de n'être que le masque d'un autoportrait intellectuel. Si l'incipit relève bien de l'auto-biographie par l'évocation mélancolique de l'arrivée des proscrits à Jersey, tout le reste de l'essai ne se livre qu'à de ponctuelles allusions au parcours personnel de l'auteur, pour aborder une réflexion sur l'homme-monde qu'est le génie, sur la nature religieuse des « mages », porte-parole de l'humanité et « emblèmes » du « génie » possible qu'est l'esprit humain. « Âme cosmique », le génie est une parcelle – ou un dépositaire – de l'Esprit divin qui le traverse. La « Préface philosophique des *Misérables* » (*Philosophie, commencement d'un livre*) concorde à cet égard avec *William Shakespeare* par sa double approche scientifique (astrophysique, géologie, évolutionnisme) et philosophico-religieuse : la vie prodigieuse de la matière et le génie humain sont les deux branches, matérielle et spirituelle, de la Création. « L'être est un miracle innombrable », est-il écrit dans la « Préface philosophique ». « Multiplication vertigineuse ; unité impassible. [...] Mesure qui pourra ce prodigieux diamètre de la vie qui a, à l'une de ses extrémités, le baiser d'Adam et d'Ève, et, à l'autre, la gemmiparité ! Pas un physiologiste, pas un psychologue n'a osé étudier, sous son double aspect d'enchaînement et d'intervalle, le phénomène tout entier, depuis le mystérieux et sacré embrassement d'où sortira Shakespeare ou Michel-Ange jusqu'à la génération alternante de l'Helminthe². » Le livre intitulé « Les Âmes » du *William Shakespeare* invoque aussi un monisme atomiste pour renvoyer à une même origine « l'atome floral » et

1. B. Clément, « Récit de soi, essai de l'autre. Quelques remarques sur le *William Shakespeare* de V. Hugo », in *Récits de la pensée : études sur le roman et l'essai*, sous la dir. de G. Philippe, Paris, SEDES, 2000, p. 157-166. Voir aussi, du même auteur, *Le Lecteur et son modèle*, PUF, 1999.

2. V. Hugo, *Philosophie, commencement d'un livre*, op. cit., p. 34.

« le moteur divin appelé âme » : « Tel atome, moteur divin appelé âme, n'a-t-il pas pour emploi de faire aller et venir un homme solaire parmi les hommes terrestres ? Puisque l'atome floral existe, pourquoi l'atome stellaire n'existerait-il pas ? Cet homme solaire, ce sera tantôt le savant, tantôt le voyant, tantôt le calculateur, [...] tantôt le mage, tantôt le législateur, tantôt le philosophe, tantôt le prophète, tantôt le héros, tantôt le poète » (I, v, 1).

LE MOI COLLECTIF DU GÉNIE

Le génie est donc décrit comme un monde, non comme un sujet psychologique ; il appelle sans cesse un vocabulaire métaphorique de l'espace, de la nature, de la vie cosmique. Autant dire que ce n'est pas l'individualité du génie, malgré le sujet initial – le jubilé de 1864 – qui intéresse Hugo ici. En témoignerait aussi, outre la « cosmicisation » du génie, la place faite aux œuvres collectives et anonymes, poèmes de l'Inde, épopées germaniques et scandinaves, romancero espagnol : « Aux œuvres individuelles que ces hommes nous ont léguées viennent s'ajouter de vastes œuvres collectives, les *Vedas*, le *Râmayana*, le *Mahâbhârata*, l'*Edda*, les *Niebelungen*, le *Heldenbuch*, le *Romancero* » (I, II, 4). Des épopées nationales aux mages, le *William Shakespeare* dissout l'individualité du génie dans une totalité naturelle et divine dont il est une émanation. Comme l'ont montré Pierre Albouy et Guy Rosa ¹, la notion romantique du *moi-sujet* chez Hugo ne suppose pas l'exacerbation traditionnelle de l'individualité, mais au contraire une « désappropriation du moi » dilatant et effaçant la subjectivité dans ce « moi de l'infini ² » qu'évoquent *Les Misérables*. Le génie n'est donc sacralisé que pour autant qu'il s'est effacé en tant que « moi » personnel, et s'est ouvert à un « moi collectif ». Ainsi « la puissance du *moi-poète* » est-elle immense, écrit Pierre Albouy, en « raison

1. G. Rosa, « Du *moi-je* au mage : individu et sujet dans le romantisme et chez Victor Hugo », in *Hugo le Fabuleux* (colloque de Cerisy), sous la dir. de J. Seebacher et A. Ubersfeld, Seghers, 1985, p. 271.

2. V. Hugo, « La Prière », *Les Misérables* (III, VII, 5), in *OC*, t. XII, p. 394.

directe de l'humilité du *moi-homme*¹ », et du sacrifice de ce « moi haïssable » qu'avait dénoncé Pascal. Car, dit Hugo, « l'égoïsme est la rouille du moi² ». C'est de cette impersonnalité du génie que découle la conception profondément démocratique du *William Shakespeare* et du reliquat « Les Génies appartenant au peuple » : car « le génie n'est pas fait pour le génie, il est fait pour l'homme ». « Le génie sur la terre, c'est Dieu qui se donne. Chaque fois que paraît un chef-d'œuvre, c'est une distribution de Dieu qui se fait » (« Le Beau serviteur du Vrai »).

LE GÉNIE ET LE PEUPLE

La mise en équation religieuse du pâtre, du mage et du génie, déjà présente dans *Les Contemplations*, réapparaît donc aussi dans *William Shakespeare* – et dans le reliquat « Les Génies appartenant au peuple » – à travers le rapport d'intégration ou d'oblation du génie au peuple. De ce fait, le pâtre-mage de « *Magnitudo parvi*³ » est sans doute l'exemple d'humanité le plus proche des « génies » du *William Shakespeare*, plus que le grand homme, ou même le grand poète, si celui-ci n'est que l'homme de talent au service de sa propre gloire⁴. La théorie du génie reste donc fidèle au postulat fondamental posé dans *Les Misérables* : « Humanité, c'est identité. Tous les hommes sont de la même argile⁵. » Comme l'a bien vu Alain Pessin, « le souffle d'espérance et de volonté qui se dégage de certaines pages de ce livre provient de cette certitude

1. P. Albouy, « Hugo ou le *Je éclaté* », in *Mythographies, op. cit.*, p. 72.

2. Et aussi : « Ils ont un moi incorruptible, parce qu'impersonnel. Leur moi, désintéressé d'eux-mêmes, indicateur perpétuel de sacrifice et de dévouement, les déborde et se répand autour d'eux. Le moi des grandes âmes tend toujours à se faire collectif » (« Les Génies appartenant au peuple »).

3. V. Hugo, *Les Contemplations*, I, III, 30.

4. C'est la raison pour laquelle la liste des génies ne coïncide pas avec celles des grands poètes, car certains gardent en eux cette petitesse. Le génie ne peut être un indifférent ; c'est ainsi que Hugo n'aura de cesse de contester dans *William Shakespeare* l'« indifférence » (Goethe) ou le désengagement de certains de ses contemporains.

5. V. Hugo, « Le Bas-fond », *Les Misérables*, III, VII, 2, in *OC*, t. XI, p. 533.

d'être arrivé au nœud du problème, d'avoir mis en équation le peuple avec Dieu par l'intermédiaire des génies¹ ».

Ainsi, comme les parties historicistes du *William Shakespeare* mettent fin à l'idéologie de la force, la théorie du génie accordée au peuple met-elle fin aussi à toute conception mandarinale de l'art, à tout aristocratismes de l'esprit :

Jusqu'à ce jour il y a eu une littérature de lettrés. En France surtout, nous l'avons dit, la littérature tendait à faire caste. Être poète, cela revenait un peu à être mandarin. [...] Sortons, il en est temps, de cet ordre d'idées. La démocratie l'exige. [...] Sortons du collège, du conclave, du compartiment, du petit goût, du petit art, de la petite chapelle. La poésie n'a pas de coterie (II, v, 5).

Un des rares contemporains de Hugo à avoir observé cette non-contradiction du *William Shakespeare* (l'apologie du génie allant de pair avec sa désindividualisation, et avec l'engagement démocratique) et à en avoir généreusement montré la cohérence fut George Sand, dans le compte rendu qu'elle publia dans la *Revue des Deux Mondes*. Elle reconnut que le poète n'avait pas voulu seulement « déifier le poète », qu'il ne s'agissait pas d'une race nouvelle d'élus², mais de prouver bien plutôt que l'humanité est une, et que, grâce à « Homère, Mozart ou Rubens », grâce à l'admiration que nous vouons à leurs œuvres, c'est toute l'humanité qui peut se hausser d'un degré. Homère, Mozart, ou Rubens portent en eux le génie qui gît « virtuellement » au sein de toute l'humanité : « Tous les glands de la forêt ne donnent pas de beaux arbres, mais dans tous les glands il y a le germe d'une forêt de chênes », écrit George Sand. « [...] Les grands poètes sont des hommes réussis, mais ils ne sont que des hommes, et c'est pour cela que nous les aimons. S'ils étaient d'une autre nature, ils ne pourraient nous faire

1. A. Pessin, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle*, PUF, 1992, p. 96.

2. Il est vrai que sorties de leur contexte, certaines formules du *William Shakespeare* peuvent créer une confusion, notamment en I, v, 1, quand sont évoqués « les esprits chefs », expression dont les connotations sont modifiées ensuite par la formule « les intelligences guides ». Hugo a-t-il conscience de cette ambiguïté latente, quand il insiste particulièrement en II (v, vi) sur la fonction démocratique du génie ?

aucun bien, pas plus Jésus que les autres¹. » L'on ne s'étonnera pas dans ces conditions que le poète, défenseur de l'école gratuite et obligatoire, plaide aussi pour une littérature populaire ouverte au peuple et dont le peuple puisse être le sujet². De ce point de vue, *Les Misérables* donne par avance raison au *William Shakespeare*, en témoignant qu'une grande littérature peut aussi être une littérature populaire³. Plus largement, *William Shakespeare* reste pour nous porteur d'un idéal démocratique sans démagogie, que les esprits les plus sceptiques ou les plus désenchantés du XIX^e siècle ont voulu, aussi, écouter⁴. Par bien des côtés enfin, il fut une voix prophétique des « mauvaises chimères » et des « monstres froids » qui ont agité notre XX^e siècle.

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE.

1. G. Sand, « Lettre d'un voyageur », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1864, p. 257-279. Voir Dossier.

2. « Il est bon qu'on sente dans Euripide les marchandes d'herbes d'Athènes et dans Shakespeare les matelots de Londres » (II, iv, 6).

3. Et avant même *Les Misérables*, l'on sait que le peuple dans l'œuvre de Hugo n'a cessé d'être présent dès les années 1830 : *Notre-Dame de Paris* (1831), *Marie Tudor* (1833), *Ruy Blas* (1838), la préface ajoutée en 1832 au *Dernier Jour d'un condamné*, *Claude Gueux* (1834) constituent des jalons importants relayés aussi en poésie, dès *Les Contemplations*, par « Magnitudo parvi » ou « Les Malheureux ».

4. Là encore, on pourra se reporter à la perspicacité de George Sand, écrivant à son grand ami Flaubert pour tenter d'apporter un remède ou un soulagement à l'amertume de l'ermite de Croisset, qui vomissait la bêtise humaine et se méfiait de la « populacerie » du « père Hugo » : « Tu aimes trop la littérature, elle te tuera et tu ne tueras pas la bêtise humaine. [...] Quelle haine tu lui as vouée, quelle guerre tu lui fais ! [...] Tu oublies qu'il y a quelque chose au-dessus de l'art, à savoir la sagesse, dont l'art, à son apogée, n'est jamais que l'expression. La sagesse comprend tout, le beau, le vrai, le bien, l'enthousiasme par conséquent. Elle nous apprend à voir hors de nous quelque chose de plus élevé que ce qui est nous, et à nous l'assimiler peu à peu par la contemplation et l'admiration. Mais je ne réussirai pas à te changer. Je ne réussirai même pas à te faire comprendre comment j'envisage et saisis le *bonheur*, c'est-à-dire l'acceptation de la vie, quelle qu'elle soit. Il y a une personne qui pourrait te modifier et te sauver, c'est le père Hugo, car il a un côté par lequel il est grand philosophe, tout en étant le grand artiste qu'il te faut [...]. Vois-le, vois-le souvent et conte-lui tes peines qui sont grosses [...] » (lettre du 8 décembre 1874, in Gustave Flaubert, George Sand, *Correspondance*, Flammarion, 1981, p. 486).

William Shakespeare

(première édition : avril 1864)

PROSPECTUS

[*Rédigé par les éditeurs Lacroix et Verboeckhoven, ce prospectus a reçu avant publication des retouches importantes de la main de Victor Hugo.*]

A. LACROIX, VERBOECKHOVEN & Cie,
ÉDITEURS
Rue Royale, 3, impasse du Parc, à Bruxelles.

WILLIAM SHAKESPEARE
nouveau livre de
VICTOR HUGO.

1 beau volume in-8° de 572 pages,
sur papier cavalier glacé.
Prix : 7 fr. 50.

Un livre français dédié aux Anglais, Shakespeare apprécié par Victor Hugo, le poète de l'Angleterre jugé par le poète de la France, voilà la bonne nouvelle dont nous faisons part au public.

Cet ouvrage est intitulé : *William Shakespeare* ; il sera mis en vente au moment des fêtes par lesquelles l'Angleterre va célébrer le trois centième anniversaire de la naissance de son illustre tragique.

À l'occasion de Shakespeare, Victor Hugo a abordé toutes les questions complexes de l'art et de la civilisation. Quelque grand que soit le titre, le livre le déborde. Ce n'est point un livre purement littéraire, c'est un livre humanitaire, social, politique même, qui se rattache à toutes les émotions actuelles, à toutes les questions pendantes et à tous les intérêts vivants. Parlant de tous les pays, il intéresse directement tous les peuples.

Ce sera le manifeste littéraire du XIX^e siècle. Ce livre continuera l'ébranlement philosophique et social causé par *Les Misérables*. La même vogue immense lui est assurée.

L'œuvre a trois parties dont voici les divisions :

[*Suit l'annonce conforme à la table publiée.*]

Il a été tiré quelques exemplaires de luxe pour amateurs :

Sur papier vélin vergé de Hollande, à 10 francs ;

Sur papier vergé vert, à 12 francs.

L'édition, sur papier cavalier glacé, est imprimée avec un grand luxe typographique, et le volume, quoiqu'il atteigne 572 pages, ne se vendra qu'à 7 fr. 50 c.

L'ouvrage sera mis en vente le 18 avril chez MM. A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie, éditeurs, 3, impasse du Parc, à Bruxelles, où l'on est prié d'adresser les demandes dès aujourd'hui.

L'ouvrage sera envoyé *franco* à ceux qui adresseront le montant du prix en un mandant sur la poste ou en timbres-poste.

Du même auteur :

LES MISÉRABLES. 10 vol. in-18 jésus. — Prix : 35 francs.

VICTOR HUGO RACONTÉ PAR UN TÉMOIN DE SA VIE. 2 beaux vol. in-8°.
— 15 francs.

À L'ANGLETERRE

*Je lui dédie ce livre, glorification de son poète.
Je dis à l'Angleterre la vérité ;
mais, comme terre illustre et libre, je l'admire, et
comme asile, je l'aime.*

VICTOR HUGO
Hauteville-House, 1864

PRÉFACE

Le vrai titre de cet ouvrage serait : *À propos de Shakespeare*. Le désir d'*introduire*, comme on dit en Angleterre, devant le public, la nouvelle traduction de Shakespeare, a été le premier mobile de l'auteur. Le sentiment qui l'intéresse si profondément au traducteur ne saurait lui ôter le droit de recommander la traduction. Cependant sa conscience a été sollicitée d'autre part, et d'une façon plus étroite encore, par le sujet lui-même. À l'occasion de Shakespeare, toutes les questions qui touchent à l'art se sont présentées à son esprit. Traiter ces questions, c'est expliquer la mission de l'art ; traiter ces questions, c'est expliquer le devoir de la pensée humaine envers l'homme. Une telle occasion de dire des vérités s'impose, et il n'est pas permis, surtout à une époque comme la nôtre, de l'éluder. L'auteur l'a compris. Il n'a point hésité à aborder ces questions complexes de l'art et de la civilisation sous leurs faces diverses, multipliant les horizons toutes les fois que la perspective se déplaçait, et acceptant toutes les indications que le sujet, dans sa nécessité rigoureuse, lui offrait. De cet agrandissement du point de vue est né ce livre.

Hauteville-House, 1864.

PREMIÈRE PARTIE

Livre premier

SHAKESPEARE – SA VIE

I

Il y a une douzaine d'années, dans une île voisine des côtes de France, une maison, d'aspect mélancolique en toute saison, devenait particulièrement sombre à cause de l'hiver qui commençait ¹. Le vent d'ouest, soufflant là en pleine liberté, faisait plus épaisses encore sur cette demeure toutes ces enveloppes de brouillard que novembre met entre la vie terrestre et le soleil. Le soir vient vite en automne ; la petitesse des fenêtres s'ajoutait à la brièveté des jours et aggravait la tristesse crépusculaire de la maison.

La maison, qui avait une terrasse pour toit, était rectiligne, correcte, carrée, badigeonnée de frais, toute blanche. C'était du méthodisme bâti. Rien n'est glacial comme cette blancheur anglaise. Elle semble vous offrir l'hospitalité de la neige. On songe, le cœur serré, aux vieilles baraques paysannes de France, en bois, joyeuses et noires, avec des vignes.

1. Cette maison est celle de Marine Terrace, qui sera le premier lieu d'exil de la famille Hugo à Jersey et que Hugo occupera de 1852 à 1855, avant d'être expulsé de Jersey. On le voit, la commémoration du tricentenaire de la naissance de Shakespeare et la réflexion esthétique sur le génie shakespearien sont étroitement liées dans l'esprit de Hugo aux conditions morales et spirituelles créées par l'exil. Seule l'ouverture du texte se fait explicitement personnelle et lyrique. Le reste de l'œuvre efface généralement le « moi » hugolien, le plaçant dans l'implicite, peut-être omniprésent mais dissout dans l'impersonnalité du propos.

À la maison était attenant un jardin d'un quart d'arpent, en plan incliné, entouré de murailles, coupé de degrés de granit et de parapets, sans arbres, nu, où l'on voyait plus de pierres que de feuilles. Ce petit terrain, pas cultivé, abondait en touffes de soucis qui fleurissent l'automne et que les pauvres gens du pays mangent cuits avec le congre. La plage, toute voisine, était masquée à ce jardin par un renflement de terrain. Sur ce renflement il y avait une prairie à herbe courte où prospéraient quelques orties et une grosse ciguë.

De la maison on apercevait, à droite, à l'horizon, sur une colline et dans un petit bois, une tour qui passait pour hantée ; à gauche, on voyait le *dick*. Le *dick* était une file de grands troncs d'arbres adossés à un mur, plantés debout dans le sable, desséchés, décharnés, avec des nœuds, des ankyloses et des rotules, qui semblait une rangée de tibias. La rêverie, qui accepte volontiers les songes pour se proposer des énigmes, pouvait se demander à quels hommes avaient appartenu ces tibias de trois toises de haut.

La façade sud de la maison donnait sur le jardin, la façade nord sur une route déserte.

Un corridor pour entrée, au rez-de-chaussée, une cuisine, une serre et une basse-cour, plus un petit salon ayant vue sur le chemin sans passants et un assez grand cabinet à peine éclairé ; au premier et au second étage, des chambres, propres, froides, meublées sommairement, repeintes à neuf, avec des linceuls blancs aux fenêtres. Tel était ce logis. Le bruit de la mer toujours entendu.

Cette maison, lourd cube blanc à angles droits, choisie par ceux qui l'habitaient sur la désignation du hasard, parfois intentionnelle peut-être, avait la forme d'un tombeau.

Ceux qui habitaient cette demeure étaient un groupe, disons mieux, une famille. C'étaient des proscrits. Le plus vieux était un de ces hommes qui, à un moment donné, sont de trop dans leur pays. Il sortait d'une assemblée ; les autres, qui étaient jeunes, sortaient d'une prison. Avoir écrit, cela motive les verrous. Où mènerait la pensée, si ce n'est au cachot ?

La prison les avait élargis dans le bannissement.

Le vieux, le père, avait là tous les siens, moins sa fille aînée, qui n'avait pu le suivre. Son gendre était près d'elle.

Souvent ils étaient accoudés autour d'une table ou assis sur un banc, silencieux, graves, songeant tous ensemble, et sans se le dire, à ces deux absents ¹.

Pourquoi ce groupe s'était-il installé dans ce logis, si peu avenant ? Pour des raisons de hâte, et par le désir d'être le plus tôt possible ailleurs qu'à l'auberge. Sans doute aussi parce que c'était la première maison à louer qu'ils avaient rencontrée, et parce que les exilés n'ont pas la main heureuse.

Cette maison, – qu'il est temps de réhabiliter un peu et de consoler, car qui sait si, dans son isolement, elle n'est pas triste de ce que nous venons d'en dire ? un logis a une âme, – cette maison s'appelait Marine-Terrace. L'arrivée y fut lugubre, mais après tout, déclarons-le, le séjour y fut bon, et Marine-Terrace n'a laissé à ceux qui l'habitèrent alors que d'affectueux et chers souvenirs. Et ce que nous disons de cette maison, Marine-Terrace, nous le disons aussi de cette île, Jersey. Les lieux de la souffrance et de l'épreuve finissent par avoir une sorte d'amère douceur, qui, plus tard, les fait regretter. Ils ont une hospitalité sévère qui plaît à la conscience.

Il y avait eu, avant eux, d'autres exilés dans cette île. Ce n'est point ici l'instant d'en parler. Disons seulement que le plus ancien dont la tradition, la légende peut-être, ait gardé le souvenir, était un Romain. Vipsanius Minator ², qui employa son exil à augmenter, au profit de la domination de son pays, la muraille romaine dont on voit encore quelques pans, semblables à des morceaux de collines, près d'une baie nommée, je crois, la baie Sainte-Catherine. Ce Vipsanius Minator était un personnage consulaire,

1. Léopoldine et son mari, noyés dans la Seine à Villequier, le 4 septembre 1843.

2. Le nom n'est pas attesté par les dictionnaires. Il est probable que Hugo cherche surtout ici, à travers une anecdote, à créer des traits d'union, une continuité entre les différentes époques de l'Histoire pour dénoncer une même logique du despotisme à l'œuvre dans le passé aussi bien que dans le présent. L'injustice subie par la famille Hugo n'apparaît plus ainsi comme un cas isolé et le fruit d'un « exil volontaire », comme la presse réactionnaire voulait le donner à penser ; elle est bien plutôt l'exemple emblématique des conséquences du despotisme, et l'illustration dans le présent de l'immémoriale lutte entre les génies de l'esprit, moteurs du progrès, et les hommes de la force, crispés sur le pouvoir.

vieux Romain si entêté de Rome qu'il gêna l'empire. Tibère l'exila dans cette île cimmérienne, *Cæsarea* ; selon d'autres, dans une des Orcades. Tibère fit plus ; non content de l'exil, il ordonna l'oubli. Défense fut faite aux orateurs du sénat et du forum de prononcer le nom de Vipsanius Minator. Les orateurs du forum et du sénat, et l'histoire, ont obéi ; ce dont Tibère d'ailleurs ne doutait pas. Cette arrogance dans le commandement, qui allait jusqu'à donner des ordres à la pensée des hommes, caractérise certains gouvernements parvenus à une de ces situations solides où la plus grande somme de crime produit la plus grande somme de sécurité ¹.

Revenons à Marine-Terrace.

Un matin de la fin de novembre, deux des habitants du lieu, le père et le plus jeune des fils, étaient assis dans la salle basse. Ils se taisaient, comme des naufragés qui pensent.

Dehors il pleuvait, le vent soufflait, la maison était comme assourdie par ce grondement extérieur. Tous deux songeaient, absorbés peut-être par cette coïncidence d'un commencement d'hiver et d'un commencement d'exil.

Tout à coup le fils éleva la voix et interrogea le père :

– Que penses-tu de cet exil ?

– Qu'il sera long.

– Comment comptes-tu le remplir ?

Le père répondit :

– Je regarderai l'océan.

Il y eut un silence. Le père reprit :

– Et toi ?

– Moi, dit le fils, je traduirai Shakespeare ².

1. Parallèle implicite entre le gouvernement de Napoléon III et les crimes des Césars à travers le rappel d'un exil commandé par Tibère. La dimension politique du *William Shakespeare*, qui parcourt toute l'œuvre de l'exil, s'amorce ainsi. Elle sera particulièrement développée dans les II^e et III^e parties et deviendra la cheville ouvrière d'une conception unitaire de l'art et de l'engagement. Hugo résumera sa pensée en affirmant que « romantisme » et « socialisme », pour lui, ne font plus qu'un.

2. La nouvelle traduction des œuvres de Shakespeare entreprise par François-Victor Hugo sera publiée à partir de 1858.

II

Il y a des hommes océans en effet ¹.

Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, ces végétations propres au gouffre, cette démagogie des nuées en plein ouragan, ces aigles dans l'écume, ces merveilleux levers d'astres répercutés dans on ne sait quel mystérieux tumulte par des millions de cimes lumineuses, têtes confuses de l'innombrable, ces grandes foudres errantes qui semblent guetter, ces sanglots énormes, ces monstres entrevus, ces nuits de ténèbres coupées de rugissements, ces furies, ces frénésies, ces tourmentes, ces roches, ces naufrages, ces flottes qui se heurtent, ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins, ce sang dans l'abîme ; puis ces grâces, ces douceurs, ces fêtes, ces gaies voiles blanches, ces bateaux de pêche, ces chants dans le fracas, ces ports splendides, ces fumées de la terre, ces villes à l'horizon, ce bleu profond de l'eau et du ciel, cette âcreté utile, cette amertume qui fait l'assainissement de l'univers, cet âpre sel sans lequel tout pourrirait ; ces colères et ces apaisements, ce Tout dans Un, cet inattendu dans l'immuable, ce vaste prodige de la monotonie inépuisablement variée, ce niveau après ce bouleversement, ces enfers et ces paradis de l'immensité éternellement émue, cet insondable, tout cela peut être dans un esprit, et alors cet esprit s'appelle génie, et vous avez Eschyle, vous avez Isaïe, vous avez Juvénal, vous avez Dante, vous avez Michel-Ange, vous avez Shakespeare, et c'est la même chose de regarder ces âmes ou de regarder l'océan.

1. Cette métaphore cosmique, raccourci extrêmement dense, justifie aussi bien le parallèle naturaliste et religieux établi entre le génie, l'esprit humain et la nature que l'esthétique foisonnante et hors normes, en dehors des critères classiques du bon goût et de la mesure, qui fut celle de Shakespeare et qui est aussi celle de Hugo.

III

§ I

William Shakespeare naquit à Stratford-sur-Avon, dans une maison sous les tuiles de laquelle était cachée une profession de foi catholique commençant par ces mots : *Moi John Shakespeare*. John était le père de William. La maison, située dans la ruelle Henley-Street, était humble, la chambre où Shakespeare vint au monde était misérable ; des murs blanchis à la chaux, des solives noires s'entrecoupant en croix, au fond une assez large fenêtre avec de petites vitres où l'on peut lire aujourd'hui, parmi d'autres noms, le nom de *Walter Scott*. Ce logis pauvre abritait une famille déchue. Le père de William Shakespeare avait été alderman ; son aïeul avait été bailli. *Shake-speare* signifie *secoue-lance* ; la famille en avait le blason, *un bras tenant une lance*, armes parlantes confirmées, dit-on, par la reine Élisabeth en 1595, et visibles, à l'heure où nous écrivons, sur le tombeau de Shakespeare dans l'église de Stratford-sur-Avon. On est peu d'accord sur l'orthographe du mot *Shakespeare* comme nom de famille, on l'écrit diversement : *Shakspere, Shakespere, Shakespeare, Shakspeare* ; le XVIII^e siècle l'écrivait habituellement *Shakespear* ; le traducteur actuel a adopté l'orthographe *Shakespeare*, comme la seule exacte, et donne pour cela des raisons sans réplique. La seule objection qu'on puisse lui faire, c'est que *Shakspeare* se prononce plus aisément que *Shakespeare*, que l'élosion de l'*e* muet est peut-être utile, et que dans leur intérêt même, et pour accroître leur facilité de circulation, la postérité a sur les noms propres un droit d'euphonie. Il est évident, par exemple, que dans le vers français l'orthographe *Shakspeare* est nécessaire. Cependant, en prose et vaincu par la démonstration du traducteur, nous écrivons *Shakespeare*.

§ II

Cette famille Shakespeare avait quelque vice originel, probablement son catholicisme, qui la fit tomber. Peu après la naissance de William, l'alderman Shakespeare

n'était plus que le boucher John. William Shakespeare débuta dans un abattoir. À quinze ans, les manches retroussées dans la boucherie de son père, il tuait des moutons et des veaux « avec pompe », dit Aubray. À dix-huit ans il se maria. Entre l'abattoir et le mariage, il fit un quatrain. Ce quatrain, dirigé contre les villages des environs, est son début dans la poésie. Il y déclare que Hillbrough est illustre par ses revenants et Bidford par ses ivrognes. Il fit ce quatrain étant ivre lui-même, à la belle étoile, sous un pommier resté célèbre dans le pays à cause de ce Songe d'une nuit d'été. Dans cette nuit et dans ce songe où il y avait des garçons et des filles, dans cette ivresse et sous ce pommier, il trouva jolie une paysanne, Anne Hatway. La noce suivit. Il épousa cette Anne Hatway, plus âgée que lui de huit ans, en eut une fille, puis deux jumeaux fille et garçon, et la quitta ; et cette femme, disparue de toute la vie de Shakespeare, ne revient plus que dans son testament où il lui lègue *le moins bon* de ses deux lits, « ayant probablement, dit un biographe, employé le meilleur avec d'autres ». Shakespeare, comme La Fontaine, ne fit que traverser le mariage. Sa femme mise de côté, il fut maître d'école, puis clerc chez un procureur, puis braconnier. Ce braconnage a été utile plus tard pour faire dire que Shakespeare a été voleur. Un jour, braconnant, il fut pris dans le parc de sir Thomas Lucy. On le jeta en prison. On lui fit son procès. Âprement poursuivi, il se sauva à Londres. Il se mit, pour vivre, à garder les chevaux à la porte des théâtres. Plaute avait tourné une meule de moulin. Cette industrie de garder les chevaux aux portes existait encore à Londres au siècle dernier, et cela faisait une sorte de petite tribu ou de corps de métier qu'on nommait les *Shakespeare's boys*.

§ III

On pourrait appeler Londres la Babylone noire. Lugubre le jour, splendide la nuit. Voir Londres est un saisissement. C'est une rumeur sous une fumée. Analogie mystérieuse ; la rumeur est la fumée du bruit. Paris est la capitale d'un versant de l'humanité. Londres est la capitale du versant opposé. Magnifique et sombre ville. L'acti-

tivité y est tumulte et le peuple y est fourmilière. On y est libre et emboîté. Londres est le chaos en ordre. Le Londres du XVI^e siècle ne ressemblait point au Londres d'aujourd'hui, mais était déjà une ville démesurée. Cheapside était la grande rue. Saint-Paul, qui est un dôme, était une flèche. La peste était à Londres presque à demeure et chez elle, comme à Constantinople. Il est vrai qu'il n'y avait pas loin de Henri VIII à un sultan¹. L'incendie, encore comme à Constantinople, était fréquent à Londres, à cause des quartiers populaires bâtis tout en bois. Il n'y avait dans les rues qu'un carrosse, le carrosse de Sa Majesté. Pas de carrefour où l'on ne bâtonnât quelque pick-pocket avec le drotschbloch, qui sert encore aujourd'hui en Groningue à battre le blé. Les mœurs étaient dures et presque farouches. Une grande dame était levée à six heures et couchée à neuf. Lady Geraldine Kildare, chantée par lord Surrey, déjeunait d'une livre de lard et d'un pot de bière. Les reines, femmes de Henri VIII, se tricotaient des mitaines, volontiers de bonne grosse laine rouge. Dans ce Londres-là, la duchesse de Suffolk soignait elle-même son poulailler et, trousse à mi-jambe, jetait le grain aux canards dans sa basse-cour. Dîner à midi, c'était dîner tard. Les joies du grand monde étaient d'aller jouer à la main chaude chez lord Leicester. Anne Boleyn y avait joué. Elle s'était agenouillée, les yeux bandés, pour ce jeu, s'essayant, sans le savoir, à la posture de l'échafaud. Cette même Anne Boleyn, destinée au trône, d'où elle devait aller plus loin, était éblouie quand sa mère lui achetait trois chemises de toile, à six pence l'aune, et lui promettait, pour danser au bal du duc de Norfolk, une paire de souliers neufs valant cinq shillings.

1. Henri VIII (1491-1547), roi d'Angleterre de 1509 à 1547, célèbre pour avoir épousé successivement six femmes et en avoir fait périr deux sur l'échafaud : Anne Boleyn et Catherine Howard. *William Shakespeare* sera fertile en listes, énumérations, évocations et anecdotes sur toutes les formes de monstruosité morales engendrées par la monarchie et le despotisme. « Le roi est un cas tératologique », dira aussi, en s'appuyant sur l'exemple de la monarchie anglaise, le projet de préface de *L'homme qui rit*.

§ IV

Sous Élisabeth, en dépit des puritains en colère, il y avait à Londres huit troupes de comédiens, ceux de Hewington Butts, la compagnie du comte de Pembroke, les serviteurs de lord Strange, la troupe du lord-chambellan, la troupe du lord-amiral, les associés de Black-Friars, les Enfants de Saint-Paul, et, au premier rang, les Montreurs d'ours. Lord Southampton allait au spectacle tous les soirs. Presque tous les théâtres étaient situés sur le bord de la Tamise, ce qui fit augmenter le nombre des passeurs. Les salles étaient de deux espèces ; les unes, simples cours d'hôtelleries, ouvertes, un tréteau adossé à un mur, pas de plafond, des rangées de bancs posés sur le sol, pour loges les croisées de l'auberge, on y jouait en plein jour et en plein air ¹ ; le principal de ces théâtres était le Globe ; les autres, des sortes de halles fermées, éclairées de lampes, on y jouait le soir ; la plus hantée était Black-Friars. Le meilleur acteur de lord Pembroke se nommait Henslowe ; le meilleur acteur de Black-Friars se nommait Burbage. Le Globe était situé sur le Bank-Side. Cela résulte d'une note du *Stationers' Hall* en date du 26 novembre 1607. *His Majesty's servants playing usually at the Globe on the Bank-Side* ². Les décors étaient simples. Deux épées croisées, quelquefois deux lattes, signifiaient une bataille ; la chemise par-dessus l'habit signifiait un chevalier ; la jupe de la ménagère des comédiens sur un manche à balai signifiait un palefroi caparaçonné. Un théâtre riche, qui fit faire son inventaire en 1598, possédait « des membres de maures, un dragon, un grand cheval avec ses jambes, une cage, un rocher, quatre têtes de turcs et celle du vieux Méhémet, une roue pour le siège de Londres et une bouche d'enfer ». Un autre avait « un soleil, une cible, les trois plumes du prince de Galles avec la devise : ICH DIEN ³, plus six diables, et le pape sur sa mule ». Un acteur barbouillé de plâtre et immobile signi-

1. Hugo transposera ce décor et cette situation, déplacés un siècle plus tard, dans *L'homme qui rit*, en évoquant le champ de foire choisi par Ursus, homme de l'art « dans le genre d'un nommé Shakespeare » pour ses représentations théâtrales.

2. « Les serviteurs de Sa Majesté jouant habituellement au Globe sur le Bank-Side. »

3. « Je sers. »

TABLE

<u>PRÉSENTATION</u>	5
---------------------	---

William Shakespeare

Prospectus	47
Dédicace	48
Préface	49

Première partie

Livre premier. Shakespeare – Sa vie	51
Livre deuxième. Les Génies – <i>Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiel, Lucrèce, Juvénal, Tacite, Jean, Paul, Dante, Rabelais, Cervantès, Shakespeare</i>	75
Livre troisième. L'Art et la science	121
Livre quatrième. Shakespeare l'Ancien	139
Livre cinquième. Les Âmes	172

Deuxième partie

Livre premier. Shakespeare – Son génie	185
Livre deuxième. Shakespeare – Son œuvre. Les points culminants	206
Livre troisième. Zoïle aussi éternel qu'Homère	227
Livre quatrième. Critique	244
Livre cinquième. Les Esprits et les masses	259
Livre sixième. Le Beau serviteur du Vrai	272

Troisième partie – Conclusion

Livre premier. Après la mort – Shakespeare. L'Angleterre	291
Livre deuxième. Le Dix-Neuvième siècle	312
Livre troisième. L'Histoire réelle. Chacun remis à sa place	322

Annexe

Préface pour la nouvelle traduction de Shakespeare par François-Victor Hugo	347
--	-----

Reliquats-marges du *William Shakespeare*

Utilité du Beau	358
La Bible – L'Angleterre	369
[À Reims]	374
Les Traducteurs	385
Les Génies appartenant au peuple	411
Sur Homère	425
[Beethoven]	436
[Du génie]	438
Le Goût	443
[La Civilisation]	463
Le Tyran	480
Promontorium somnii	489

DOSSIER

1. Shakespeare en France : aux origines des théories romantiques	535
2. Shakespeare, au centre des théories roman- tiques de l'Europe	547
3. Romantisme et théories de l'art	554
4. Réception du <i>William Shakespeare</i>	563
5. Lectures critiques	569

CHRONOLOGIE	571
-------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	581
---------------	-----