

[LA THÉORIE DU DRAME]

Qu'on nous permette de reprendre les quelques idées déjà énoncées, mais sur lesquelles il faut insister. Nous y sommes arrivé, maintenant il faut que nous en repartions.

Du jour où le christianisme a dit à l'homme¹ : « Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élançé vers le ciel, sa patrie » ; de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe² ?

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art.

En se plaçant à ce point de vue pour juger nos petites règles conventionnelles, pour débrouiller tous ces laby-

1. Du jour... homme : passage directement inspiré des idées de Chateaubriand (*Génie du christianisme*) et de Mme de Staël (*De la littérature*).

2. ... jusqu'à la tombe : ce paragraphe a été ajouté sur le manuscrit.

rinthes scolastiques¹, pour résoudre tous ces problèmes mesquins que les critiques des deux derniers siècles ont laborieusement bâtis autour de l'art, on est frappé de la promptitude avec laquelle la question du théâtre moderne se nettoie. Le drame n'a qu'à faire un pas pour briser tous ces fils d'araignée dont les milices de Lilliput ont cru l'enchaîner dans son sommeil².

Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. Tartuffe³ n'est pas beau, Pourceaugnac⁴ n'est pas noble ; Pourceaugnac et Tartuffe sont d'admirables jets de l'art.

Que si, chassés de ce retranchement dans leur seconde ligne de douanes⁵, ils renouvellent leur prohibition⁶ du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, on leur fait voir que, dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme. Ces deux tiges de l'art, si l'on empêche leurs rameaux de se mêler, si on les sépare systématiquement, produiront pour tous fruits, d'une part des abstractions de vices, de ridicules ; de l'autre, des abstractions de crime, d'héroïsme et de vertu. Les deux types, ainsi isolés et livrés à eux-mêmes, s'en iront chacun de leur côté, laissant entre eux le réel, l'un à sa droite, l'autre

1. Scolastiques : qui a rapport avec les discussions d'écoles. Ici péjoratif.

2. « Dont les milices de Lilliput... sommeil » : allusion à un épisode célèbre des *Voyages de Gulliver* de Swift.

3. Tartuffe : faux dévot, hypocrite, personnage principal de *Tartuffe* de Molière.

4. Pourceaugnac : personnage principal de *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie de Molière.

5. Douanes : contrôles.

6. Prohibition : interdiction.

à sa gauche¹. D'où il suit qu'après ces abstractions, il restera quelque chose à représenter, l'homme ; après ces tragédies et ces comédies, quelque chose à faire, le drame.

Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme ; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble. Ainsi le juge dira : *À la mort, et allons dîner* !². Ainsi le sénat romain délibérera sur le turbot de Domitien³. Ainsi Socrate, buvant la ciguë et conversant de l'âme immortelle et du dieu unique, s'interrompra pour recommander qu'on sacrifie un coq à Esculape⁴. Ainsi Élisabeth⁵ jurera et parlera latin. Ainsi Richelieu subira le capucin Joseph⁶ et Louis XI son barbier, maître Olivier le Diable. Ainsi Cromwell dira : *J'ai le parlement dans mon sac et le roi*

1. L'autre à sa gauche : dans une note inscrite en marge du manuscrit, Hugo ajoute : « D'où vient que Molière est bien plus vrai que nos tragiques ? Disons plus, d'où vient qu'il est presque toujours vrai ? C'est que, tout emprisonné qu'il est par les préjugés de son temps en deçà du pathétique et du terrible, il n'en mêle pas moins à ses grotesques des scènes d'une grande sublimité, qui complètent l'humanité dans ses drames. C'est ainsi que la comédie est bien plus près de la nature que la tragédie [...] ».

2. À la mort, et allons dîner : allusion au *Socrate* de Voltaire. Un juge ayant proposé de condamner tous les géomètres, un autre juge répond : « Oui, nous les pendrons à la première session. Allons dîner. »

3. ... turbot de Domitien : Juvénal, *Satire* iv. Domitien est un empereur romain (81-96). Dans le manuscrit, cette petite phrase est rajoutée en interligne.

4. ... Esculape : voir *Phédon*, chap. LXVI, de Platon. Le caractère « grotesque » de cette phrase est parfois contesté. En effet, soit il peut s'agir d'un vœu à accomplir (Socrate était respectueux des croyances traditionnelles), soit la phrase a un sens symbolique (Esculape, dieu de la Médecine, a guéri Socrate de la vie).

5. Élisabeth... latin : Élisabeth d'Angleterre. Phrase rajoutée en interligne sur le manuscrit.

6. Joseph : le père Joseph de Tremblay, conseiller de Richelieu, surnommé l'« éminence grise ».

dans ma poche¹ ; ou, de la main qui signe l'arrêt de mort de Charles I^{er}, barbouillera d'encre le visage d'un régicide que le lui rendra en riant². Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser³. Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, c'est par là qu'ils sont dramatiques. « Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas », dirait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme⁴, et cet éclair d'une âme de feu qui s'entrouvre illumine à la fois l'art et l'histoire, ce cri d'angoisse est le résumé du drame et de la vie.

Chose frappante, tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes, pris comme hommes. À force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites⁵ sont aussi des Héraclites¹. Beaumarchais était morose, Molière était sombre, Shakespeare mélancolique.

C'est donc une des suprêmes beautés du drame que le grotesque. Il n'en est pas seulement une convenance, il en

1. *J'ai le parlement... ma poche* : dans son *Histoire de Cromwell*, Villemain raconte que Cromwell se flattait d'avoir le roi sous sa main et le Parlement dans sa poche.

2. *La main... en riant* : Charles I^{er}, roi d'Angleterre de 1625 à 1649, fut condamné et exécuté ce qui laissa le pouvoir aux mains de Cromwell. L'anecdote de l'encre est rapportée par Villemain.

3. *César... verser* : source incertaine. Peut-être Hugo fait-il référence à Suétone : la roue du char de César se brisa au cours de son triomphe. Mais Suétone ne dit pas que César eut peur.

4. *Quand il fut convaincu d'être homme* : référence au Mémorial de Saint-Hélène (publié en 1822) : « À présent que je suis hors de question, disait-il, que me voilà simple particulier, que je réfléchis en philosophe sur ce temps où j'avais à faire les œuvres de la Providence, sans néanmoins cesser d'être homme. »

5. *Démocrite, Héraclite* : philosophes grecs. Face aux folies des hommes, le premier professait le rire et l'optimisme, l'autre était sensible au tragique.

est souvent une nécessité. Quelquefois il arrive par masses homogènes, par caractères complets : Dandin, Prusias, Trissotin, Brid'oison, la nourrice de Juliette ; quelquefois empreint de terreur, ainsi : Richard III, Bégears, Tartuffe, Méphistophélès ; quelquefois même voilé de grâce et d'élégance, comme Figaro, Osrick, Mercutio, don Juan¹. Il s'infiltre partout, car de même que les plus vulgaires ont maintes fois leurs accès de sublime, les plus élevés payent fréquemment tribut² au trivial³ et au ridicule. Aussi, souvent insaisissable, souvent imperceptible, est-il toujours présent sur la scène, même quand il se tait, même quand il se cache⁴. Grâce à lui, point d'impressions monotones. Tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie. Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo⁵, les trois sorcières à Macbeth⁶, les fossoyeurs à Hamlet⁷. Parfois enfin il peut sans discordance, comme dans la scène du roi Lear et de son fou⁸, mêler sa voix crierde aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme.

Voilà ce qu'a su faire entre tous, d'une manière qui lui est propre et qu'il serait aussi inutile qu'impossible d'imi-

1. *Dandin fréquemment... Don Juan* : personnages de théâtre.

2. *Payent tribut* : contribution forcée.

3. *Trivial* : ce qui est grossier, vulgaire.

4. *Même quand il se cache* : les deux dernières phrases ont été rajoutées sur le manuscrit.

5. *L'apothicaire à Roméo* : pour se suicider après la mort supposée de Juliette, Roméo se procure du poison auprès d'un apothicaire lâche et stupide.

6. *Les trois sorcières à Macbeth* : l'ambitieux Macbeth rencontre sur la lande trois sorcières qui lui présentent qu'il sera roi.

7. *Les fossoyeurs à Hamlet* : scène du cimetière où Hamlet discute avec les fossoyeurs. La phrase a été rajoutée en interligne.

8. *La scène du roi Lear et de son fou* : Dans *Le Roi Lear* de Shakespeare (I, x), le roi Lear chassé par ses enfants erre sur la lande, accompagné de son bouffon et d'un ami qui simule la folie. Sous l'orage qui se déchaine, il sent la folie le terrasser.

ter, Shakespeare, ce dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristiques de notre scène : Corneille, Molière, Beaumarchais.

On voit combien l'arbitraire distinction des genres croule vite devant la raison et le goût. On ne ruinerait pas moins aisément la prétendue règle des deux unités. Nous disons deux et non *trois* unités¹, l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie et fondée, étant depuis longtemps hors de cause.

Des contemporains distingués, étrangers et nationaux² ont déjà attaqué, et par la pratique et par la théorie, cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélique³. Au reste, le combat ne devait pas être long. À la première secousse elle a craqué, tant était vermoulue cette solive de la vieille mesure scolastique⁴ !

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance⁵, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle⁶, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où

1. *Trois unités* : dans son *Art Poétique*, référence de l'art classique, Boileau formule la règle des unités : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

2. *Des contemporains... nationaux* : on pense à Schlegel et Manzoni, Mme de Staël et Stendhal.

3. *Code pseudo-aristotélique* : expression péjorative à travers laquelle Hugo accuse implicitement les classiques d'avoir perverti la poétique d'Aristote de laquelle ils se réclament.

4. *Solive de la vieille mesure scolastique* : image d'une vieille maison qui s'écroule. Donne corps à l'idée d'un art classique rongé de l'intérieur par le temps.

5. *Vraisemblance* : c'est en effet au nom de la raison et de la vraisemblance que Boileau justifie la règle (*Art poétique*, III, v. 43 et 48).

6. *Péristyle* : colonnade entourant la cour intérieure d'un édifice, d'un palais.

arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour, comme s'ils s'étaient dit bucoliquement :

Alternis cantemus ; amant alterna Camenæ¹.

Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte ? Quoi de plus contraire, nous ne dirons pas à la vérité, les scolastiques en font bon marché, mais à la vraisemblance ? Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action ; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits ; au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages placés, comme le chœur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier : « Vraiment ! mais conduisez-nous donc là-bas ! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir ! » À quoi ils répondraient sans doute : « Il serait possible que cela vous amusât ou vous intéressât, mais ce n'est point là la question ; nous sommes les gardiens de la dignité de la Melpomène² française. » Voilà !

Mais, dira-t-on, cette règle que vous répudiez est empruntée au théâtre grec. — En quoi le théâtre et le drame grecs ressemblent-ils à notre drame et à notre

1. *Alternis... Camenæ* : Virgile, *Bucoliques* (III, 59). « Chantons en couplet alternés » : les muses aiment l'alternance.

2. *Melpomène* : dans la mythologie grecque, muse de la Tragédie.

théâtre ? D'ailleurs nous avons déjà fait voir que la prodigieuse étendue de la scène antique lui permettait d'embrasser une localité tout entière, de sorte que le poète pouvait, selon les besoins de l'action, la transporter à son gré d'un point du théâtre à un autre, ce qui équivalait bien à peu près aux changements de décorations. Bizarre contradiction ! le théâtre grec, tout asservi qu'il était à un but national et religieux, est bien autrement libre que le nôtre, dont le seul objet cependant est le plaisir, et, si l'on veut, l'enseignement du spectateur. C'est que l'un n'obéit qu'aux lois qui lui sont propres, tandis que l'autre s'applique des conditions d'être parfaitement étrangères à son essence. L'un est artiste, l'autre est artificiel.

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable ; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire. Le poète oserait-il assassiner Rizzio¹ ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart ? poignarder Henri IV² ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de haquets et de voitures ? brûler Jeanne d'Arc³ autre part que dans le Vieux-

1. **Rizzio** : secrétaire italien de Marie Stuart, reine d'Écosse. Par jalousie, Henri Darnley son mari le fit tuer dans la chambre même de la reine. L'adaptation par Lebrun de la *Marie Stuart* de Schiller venait de triompher à la scène.

2. **Henri IV** : drame de Shakespeare (v. 1597).

3. **Jeanne d'Arc** : critique du dénouement de *La Pucelle d'Orléans* (1801) où Schiller fait mourir l'héroïne au combat, entre les bras du roi. Mme de Staël avait déjà protesté contre ce dénouement contraire à la réalité historique. (*De l'Allemagne*)

Marché ? dépêcher le duc de Guise¹ autre part que dans ce château de Blois où son ambition fait fermenter une assemblée populaire ? décapiter Charles I^{er} et Louis XVI² ailleurs que dans ces places sinistres d'où l'on peut voir WhiteHall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais ?

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements ! appliquer la même mesure sur tout ! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la providence déroule à si grandes masses dans la réalité ! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons micux : tout cela mourra dans l'opération ; et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire : ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette.

Et puis si vingt-quatre heures peuvent être comprises dans deux, il sera logique que quatre heures puissent en contenir quarante-huit. L'unité de Shakespeare ne sera donc pas l'unité de Corneille. Pitié !

1. **Duc de guise** : allusion aux *États de Blois*, de Louis Vitet, auxquels la presse venait de consacrer plusieurs articles.

2. **Charles I^{er} et Louis XVI** : Charles I^{er} fut conduit à l'échafaud de Whitehall, ancien palais construit par Henry VIII. Le sujet de Louis XVI n'a pas été traité par les romantiques, mais Hugo y songeait à cette époque.

Ce sont là pourtant les pauvres chicanes que depuis deux siècles la médiocrité, l'envie et la routine font au génie ! C'est ainsi qu'on a borné l'essor de nos plus grands poètes. C'est avec les ciseaux des unités qu'on leur a coupé l'aile. Et que nous a-t-on donné en échange de ces plumes d'aigle retranchées à Corneille et à Racine ? Campistron¹.

Nous concevons qu'on pourrait dire : — Il y a dans des changements trop fréquents de décoration quelque chose qui embrouille et fatigue le spectateur, et qui produit sur son attention l'effet de l'éblouissement ; il peut aussi se faire que des translations² multipliées d'un lieu à un autre lieu, d'un temps à un autre temps, exigent des contre-expositions qui le refroidissent ; il faut craindre encore de laisser dans le milieu d'une action des lacunes qui empêchent les parties du drame d'adhérer étroitement entre elles, et qui en outre déconcertent le spectateur parce qu'il ne se rend pas compte de ce qu'il peut y avoir dans ces vides... — Mais ce sont là précisément les difficultés de l'art. Ce sont là de ces obstacles propres à tels ou tels sujets, et sur lesquels on en saurait statuer une fois pour toutes. C'est au génie à les résoudre, non aux *poétiques*³ à les éluder.

Il suffirait enfin, pour démontrer l'absurdité de la règle des deux unités, d'une dernière raison, prise dans les entrailles de l'art. C'est l'existence de la troisième unité, l'unité d'action, la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait : l'œil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi néces-

saire que les deux autres sont inutiles. C'est elle qui marque le point de vue du drame ; or, par cela même, elle exclut les deux autres. Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau. Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans du drame. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre.

1. *Campistron* : auteur dramatique médiocre (1656-1723) qui se posa comme le disciple de Racine.

2. *Translations* : déplacements.

3. *Poétiques* : théories qui présentent les règles d'un art d'écrire.