

LE GROTESQUE DANS LE THEATRE

DE VICTOR HUGO

par



CHONGKONN PITAKTHAM

LICENCIÉE ES LETTRES

Université Chulalongkorn, 1964

006938

Cette thèse

fait partie des études supérieures conformément

au règlement du Diplôme d'Etudes Supérieures

de

L'Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn

Section des Langues occidentales

1966

L'Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn,
déclare que cette thèse est considérée comme faisant
partie des études supérieures, conformément au règle-
ment du Diplôme d'Etudes Supérieures.

.....

Doyen de l'Ecole des Gradués.

Le jury *Prem Prachata* président.
..... *A. Sanyit* membre.
..... *A. Bouningue* membre.
..... *S. Gemit* membre.

Directeur de thèse *S. Gemit*

Date *4 avril 1966*



RESUME

Dans l'introduction, nous montrons l'évolution du théâtre français depuis la fin du XVII^e siècle et comment cette évolution a préparé l'introduction du grotesque dans le théâtre romantique.

Dans un premier chapitre, nous étudions la première tentative théâtrale de Victor Hugo et le rôle du grotesque dans ses deux premières pièces.

Dans le deuxième chapitre, nous étudions la place du grotesque dans Hernani, le premier grand succès de Victor Hugo, qui le situe au premier rang des dramaturges de son temps.

Dans le troisième chapitre, nous montrons comment Victor Hugo a utilisé le grotesque dans les pièces suivantes où il n'a pas su éviter les défauts du mélodrame.

Dans le quatrième chapitre, nous montrons l'apogée de sa carrière de dramaturge avec Ruy Blae, où nous trouvons un parfait emploi du grotesque, et une juste mesure dans le mélange des éléments comiques et tragiques.

Dans le cinquième chapitre, nous voyons l'emploi du grotesque dans les pièces qui ont marqué la décadence de l'auteur.

Enfin nous montrons en conclusion comment Victor Hugo a renouvelé le théâtre français en mélangeant les genres et en y introduisant le grotesque, apport littéraire dont l'influence devait se prolonger jusque chez les dramaturges modernes

AVANT-PROPOS

Victor Hugo est un grand auteur français très bien connu parmi les Thais. Il est poète, romancier et dramaturge. Dans le domaine de la poésie, Hugo est le mage ; dans le domaine du roman, il est l'humaniste ; dans le domaine du théâtre, il est le père du drame romantique français. C'est le génie dramatique d'Hugo qui nous intéresse dans cette étude.

La première fois que j'ai lu Hernani, j'ai été séduite par le charme et la puissance de cette pièce romantique. Il ne lui manque ni la grandeur héroïque, ni la beauté de versification des pièces classiques. Et cependant elle diffère profondément de ces dernières par un certain nombre de caractéristiques nouvelles, en particulier la libération de la règle des trois unités et le mélange des genres comique et tragique. Ce qui m'a surtout frappée, c'est la manière dont Victor Hugo introduit le grotesque dans ses pièces de théâtre. L'emploi systématique du grotesque augmente la vivacité de ses drames. A vrai dire, si le grotesque est pratiquement absent des tragédies classiques, on le trouvait déjà dans les tragédies de l'Antiquité et dans celles du Moyen Age. Cependant c'est à l'époque de Victor Hugo que le grotesque prendra toute son importance, car, dans le drame romantique, on essaie de reproduire aussi fidèlement que possible la réalité de la vie. Or, dans la vie quotidienne, le grotesque et le sublime se côtoient. On ne trouve jamais dans la vie exclusivement le bonheur ou exclusivement le malheur. On ne rit pas toujours, on ne pleure

pas tout le temps. Si le drame veut reproduire la vie réelle, il lui faudra donc mélanger ces deux éléments. Cette théorie hugolienne du drame romantique me semble très séduisante. C'est pourquoi j'ai voulu étudier l'emploi du grotesque dans les pièces de Victor Hugo et voir jusqu'à quel point il avait réussi.

Enfin, je voudrais dire ici la profonde reconnaissance que j'éprouve envers mon directeur de thèse, dont l'aide a été immense, envers Mme Babin de l'Alliance Française qui m'a prêté sa collection complète du théâtre de Victor Hugo, et envers tous ceux qui m'ont aidée à achever cette thèse.

Chongkonn Pitaktham

TABLE DES MATIERES

	page
RESUME.....	I
AVANT-PROPOS.....	II
INTRODUCTION.....	1
Chapitre I LA PREMIERE TENTATIVE THEATRALE....	20
Amy Robsart.....	20
Cromwell.....	25
Chapitre II LE SUCCES.....	37
Marion de Lorme.....	38
Hernani.....	45
Chapitre III LA TENDANCE MELODRAMATIQUE.....	53
Le Roi s'amuse.....	53
Lucrèce Borgia.....	61
Marie Tudor.....	65
Angelo.....	69
La Esmeralda.....	72
Chapitre IV L'APOGEE.....	75
Ruy Blas.....	75
Chapitre V LA DECADENCE.....	90
Les Burgraves.....	90
Torquemada.....	94



CONCLUSION.....	98
NOTES.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	106



INTRODUCTION

LE GROTESQUE DANS LE THEATRE DE VICTOR HUGO

Avant d'étudier le grotesque dans les drames de Victor Hugo, il faut bien comprendre l'évolution du théâtre français depuis le XVII^e siècle, siècle du classicisme, les changements dans le goût des spectateurs au XVIII^e siècle, l'influence étrangère sur le théâtre français, surtout l'influence de Shakespeare, dont s'est inspiré Victor Hugo, enfin l'esprit de la révolution théâtrale et les tendances nouvelles du théâtre romantique.

Le XVII^e siècle français est l'époque de la discipline, de l'ordre et de la régularité. Tous les genres littéraires ont leurs règles que les auteurs doivent respecter. Le théâtre classique lui aussi est soumis à une discipline. D'abord il y a la règle des trois unités : l'unité de temps, l'histoire doit se dérouler en vingt-quatre heures ; l'unité de lieu, l'action doit se passer autant que possible dans un seul endroit ; l'unité d'action, l'intrigue ne doit développer qu'un seul sujet. Puisque la tragédie est un genre noble, il lui faut des personnages nobles et elle doit être écrite en vers. Les sujets doivent être pris dans l'Antiquité, ou, tout au moins, dans l'histoire des rois et des princes. La séparation des genres littéraires doit être aussi sévèrement respectée, surtout dans la tragédie qui est totalement tragique. On n'y trouve pas la moindre trace de comique, mais elle insiste toujours sur la crise

tragique, par exemple dans le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte de Corneille, et dans Andromaque, Britannicus, Iphigénie, Phèdre de Racine. Même dans la tragi-comédie il n'y a pas de mélange des genres ; c'est une tragédie qui finit bien.

De la même façon, dans la comédie, tous les éléments sont plutôt comiques. Presque rien n'y est tragique, sauf chez Molière où on trouve une tendance à mélanger les genres. Il met en scène des conflits de situations et laisse poindre le tragique derrière le rire. Harpagon est un personnage comique par son avarice exagérée, mais la manière dont il est trompé par ses enfants est un élément tragique. Le fond de l'intrigue est tragique, mais l'atmosphère de la pièce est dominée par le comique de caractère et de paroles. Ainsi, chez Molière, on trouve déjà le mélange des genres, mais il n'est pas érigé en principe. Il va le devenir peu à peu par la suite.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, les chefs-d'oeuvre de Corneille et de Racine apparaissent singulièrement démodés. La tradition classique de la règle des trois unités, des sujets pris dans l'Antiquité, ne suscite plus qu'un morne ennui ou de froides imitations. Voltaire a fait l'effort de renouveler la tragédie. C'est un admirateur du classicisme, partisan des unités, de la bienséance, de la distinction des genres et de la tragédie en vers. Cependant le souvenir de Shakespeare lui a dicté quelques innovations, par exemple la variété du cadre et des sujets, du décor et du spectacle. Il n'est que

de lire Oedipe, Brutus, la Mort de César, Zaire, Tancrède, Mahomet, pour voir que Voltaire, tout en choisissant des sujets nobles, prend quelque liberté avec les règles classiques. Cependant, dans ses innovations, Voltaire ne cherche pas à mêler systématiquement les genres comique et tragique. Et, en dépit de ses efforts pour rajeunir la tragédie classique et pour en prolonger l'existence, celle-ci est en pleine décadence. Elle est comme un corps sans âme, froide et formelle, parce que Voltaire, au lieu de rechercher uniquement la valeur littéraire de ses pièces, en a fait un instrument de propagande.

Le drame bourgeois

Diderot, lui, a tenté de mélanger le comique et le tragique. Il fut l'initiateur du drame du XVIII^e siècle, qu'on appelle le drame bourgeois. C'est un intermédiaire entre la tragédie et la comédie. Giraudoux a dit que la tragédie est réservée à la "classe des rois". La bourgeoisie prit sa première revanche en faisant introduire sur la scène ce nouveau genre théâtral. Les intentions moralisatrices s'y confondent avec les revendications sociales. Le drame s'apparente à la comédie par la peinture réaliste des milieux bourgeois, à la tragédie par le sérieux du ton et la gravité des malheurs qui menacent les héros dont l'honneur, la vie ou le bonheur sont en danger. On veut émouvoir et édifier le spectateur d'une façon directe et efficace à l'aide d'une peinture fidèle de la vie courante et des mœurs

contemporaines. Félix Gaiffe a dit :

«Le drame est un genre nouveau créé par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu»¹

Diderot a écrit deux drames, Le Fils Naturel (1757) et le Père de famille (1758), pour illustrer sa théorie dramatique. Ils sont accompagnés de deux manifestes, les Entretiens sur le Fils Naturel, (1756) et De la Poésie dramatique, où l'auteur expose sa conception de la forme et de la mise en scène des pièces de théâtre. La publication du Fils Naturel est accueillie comme un événement capital de l'histoire dramatique. Ceux qui restent fidèles aux règles du théâtre classique engagent une bataille littéraire. C'est l'éternel combat de la tradition contre la nouveauté, des doctes contre les honnêtes gens, du plaisir de la critique contre le plaisir du spectacle. C'est aussi un nouvel épisode de la querelle des Anciens et des Modernes, de la règle et du génie.² Le succès du Fils Naturel, du Père de famille et des Entretiens est le couronnement de la carrière dramatique de Diderot.

Les comédies du XVIII^e siècle

Dans le domaine de la comédie, après Molière, le mélange des genres est plus apparent. Beaumarchais et Marivaux sont les deux auteurs de comédies les plus célèbres du XVIII^e siècle.

Chez Marivaux, les héros nous amusent sans être ridicules. Seuls les valets et quelques comparses sont

parfois grotesques. Ses pièces sont empreintes d'une ironie légère et enjouée, qu'on appelle "marivaudage", par exemple le Jeu de l'Amour et du Hasard (1730), Les Fausse Confidences (1737), Les Sincères (1739), L'Épreuve (1740)

Cependant les pièces de Marivaux ne sont pas dures comme celles de Beaumarchais. La comédie de Beaumarchais est profondément satirique. L'auteur est très hardi et ose critiquer et même se moquer des nobles, qui formaient alors la classe dirigeante de la société française. Dans le Mariage de Figaro, (1784), Figaro est un domestique qui triomphe de son maître aux applaudissements des spectateurs.

Beaumarchais entreprend la satire de la société, de la politique et des institutions. Dans le Barbier de Séville, (1775), il fait des plaisanteries sur les médecins, les gens de lettres et les juges. La satire, chez Beaumarchais, est gaie et souvent rosse, presque jamais amère et méchante. Les autres pièces de Beaumarchais sont Eugénie, (1767), les Deux amis, (1770), la Mère Coupable, (1792). C'est surtout dans la Mère Coupable que Beaumarchais a su utiliser le double registre du drame et de la comédie. C'est peut-être à l'influence de Diderot qu'il doit l'idée de mélanger les tons comiques et tragiques. Selon lui, le théâtre doit être "le tableau fidèle des actions des hommes"³ C'est aussi l'idéal théâtral des autres auteurs du drame bourgeois, Mercier et Diderot.

Le mélodrame

Le succès du drame bourgeois et la pleine décadence de la tragédie classique favorisent la naissance du mélodrame à la fin du XVIII^e siècle. On peut dire que la Révolution française est aussi un des facteurs qui ont contribué à cette naissance. Le niveau intellectuel du public s'abaisse de plus en plus. Michel Lioure a expliqué l'évolution du drame bourgeois, sous l'influence de la Révolution, vers le mélodrame :

"Le drame bourgeois, par définition, s'adressait à un public plébéien, dont il peignait la condition et célébrait les vertus : la Révolution, proscrivant l'aristocratie et favorisant l'ascension du Tiers-Etat, remplit les théâtres d'une foule plus sensible aux malheurs du peuple qu'aux infortunes des héros antiques. Le drame bourgeois, pétri de pathétique et d'attendrissement, exigeait une salle prompt à l'émotion et aux larmes : la Révolution, inépuisable pourvoyeuse de terreur et de sang, suscite une assistance avide de situations dramatiques et de sensations fortes. Le drame bourgeois, enfin, tendait au mélodrame : la Révolution, pour un siècle, assure le triomphe du mélodrame."⁴

Le mélodrame apparaît donc comme l'héritier des goûts romanesques du drame bourgeois et des audaces du genre sombre. C'est le mélodrame qui prépare l'avènement du drame romantique en modelant un vaste public prêt à applaudir sur les scènes officielles les innovations dramatiques du romantisme. A partir de 1820, la vogue du théâtre historique, la découverte de Shakespeare et de Schiller, contribueront à la victoire définitive du romantisme français.

Le mélodrame est né du mélange de la pantomime et de l'opérette. Le premier mélodrame, c'est Pygmalion, de

Jean-Jacques Rousseau⁵ Chez lui, le mélodrame n'est qu'un drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu d'aller de pair, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale. Mais, dès 1820, Pixérécourt est devenu le maître et le théoricien du mélodrame. Il s'impose par quatre-vingt pièces jouées et trente mille représentations à Paris et en province.

Chez Pixérécourt le mélodrame est simplement un drame à grand spectacle. Pixérécourt est le maître de la mise en scène grandiose; un décor fantastique de châteaux forts, de ruines solitaires, de sombres forêts, crée le climat favorable aux effets de terreur. Dans ses œuvres les plus célèbres, Goelina ou l'enfant du mystère (1801), la Femme à deux maris, le Pèlerin blanc, il s'est inspiré des romans riches d'aventure et d'incidents surprenants, mêlant la vie à la légende, l'historique au fantastique, romans de Walter Scott, Goethe, Schiller et Kotzebue.⁶ Il a emprunté le sujet de plusieurs de ses mélodrames à Ducray-Dumesnil, mais il exploite aussi George Sand et Nodier, Jane Porter, et même la Bible et les Mille et une Nuits. L'influence étrangère, chez Pixérécourt, fait naître un nouveau goût dans le théâtre, goût du pittoresque qui n'exclut pas le souci de la vérité, désir de respecter l'exactitude des lieux, des costumes, du langage, et recherche de la couleur locale.

Le but du mélodrame, c'est de satisfaire le public du Boulevard. Pixérécourt surpasse en succès ses rivaux, Guvelier et Gaignier, en choisissant délibérément de plaire au public. Il dit qu'il écrit pour ceux qui ne savent pas lire. Ses pièces sont donc simples, pleines d'émotions fortes, négligent la psychologie. Généralement tous les mélodrames sont bâtis sur un type uniforme. Ils accordent plus d'importance à l'intrigue et aux situations qu'aux caractères. Les caractères se ramènent à quelques types élémentaires, toujours les mêmes : un traître odieux, une victime vertueuse défendue par un jeune premier beau et héroïque, et un bouffon ou "niais" pour assurer la gaieté du spectacle. Pour provoquer l'émotion du public populaire, les auteurs du mélodrame ne manquent jamais de présenter des personnages grotesques : des héros infirmes ou malades, des reconnaissances, la "voix du sang et la croix de ma mère",⁷ de grands gestes qui dispensent de l'analyse des sentiments, mais non du style emphatique et grandiloquent.⁸

Pourtant, dans ces oeuvres littéraires médiocres, apparaissent certains traits qui les distingueront du drame romantique : Pixérécourt, par exemple, tout en opérant le mélange des genres, reste fidèle à la règle des trois unités que le drame romantique rejettera. Dans ses Dernières réflexions sur le Mélodrame (1843), répondant aux critiques sur le Traité du Mélodrame (1817), il dit que, sauf dans



Charles le Téméraire et la Fille de l'Exilé (1819), il a respecté le plus possible la règle des trois unités. Il est d'avis que, dans la tragédie et la comédie, les trois unités doivent être scrupuleusement observées. Cependant dans la comédie d'intrigue, dans le drame, dans l'opéra-comique, on peut se contenter en général des unités de temps et d'action parce que l'unité de lieu rend la pièce triste et monotone, presque invraisemblable.

En ce qui concerne le mélange des tons, l'opposition brutale du pathétique et du bouffon, Pixérécourt, avec ses "niais", devance la théorie de la Préface de Cromwell. Pour son Charles le Téméraire, Pixérécourt, comme Hugo pour sa Marie Tudor ou son Ruy Blas, dressera la liste de ses sources, et s'affirmera l'esclave de la vérité historique et de la couleur locale; soucieux d'intégrer dans ses mélodrames les éléments de comédie qu'il a trouvés dans l'histoire.

Un autre trait caractéristique du mélodrame, c'est le souci d'introduire dans chaque pièce une leçon de morale. Pixérécourt vante la valeur éducative de ses pièces dans son article sur le Mélodrame disant que le mélodrame sera toujours un moyen d'instruction pour le peuple, parce qu'au moins ce genre est à sa portée. Les auteurs romantiques n'oublieront pas cet enseignement.

En cherchant à plaire aux gens de la rue, au peuple qui ne sait pas lire, on s'aperçut qu'un des éléments

essentiels du succès était le grotesque. C'est un facteur qui fait rire le spectateur et peut parfois le faire pleurer. On a déjà trouvé le grotesque dans les comédies de Molière et de Beaumarchais. Dans la tragédie classique, réservée aux nobles et aux gens de la haute société, le grotesque n'a aucune place. Mais dans le mélodrame, et ensuite dans le drame romantique, qui sont des attractions pour gens du peuple, le grotesque jouera un rôle important. C'est un élément d'émotion, concret, universel et plus facile à comprendre et à apprécier que l'élément d'émotion abstrait que l'on trouve dans les tragédies classiques. En voyant un personnage infirme, insensé, un sorcier, un démon, le spectateur de n'importe quelle classe de la société en saisira l'élément grotesque. Les personnages grotesques comme le sorcier, le démon, le fantôme, créent un climat de terreur et augmentent le suspense ; les insensés et les fous déclenchent le rire chez le spectateur.

Définition du grotesque

Le mot "grotesque" vient de l'italien "grottesco", de "grotta", grotte. Lors des fouilles faites à Rome aux XV^e et XVI^e siècles, on appela "grottes" des salles antiques retrouvées sous terre, et l'on donna le nom de "grottesche" aux ornements qui les décoraient. Au sens propre du terme, les grotesques sont des figures fantaisistes représentant des personnages ou des animaux réels ou imaginaires, revêtus d'ornements variés. Par la suite, on nomma grotesque tout ce qui contrefait la nature, tout ce qui comporte un caractère de ridicule extravagant. ¹⁰

On ne trouve pas de définition précise du grotesque chez Victor Hugo. Le dramaturge désigne de ce nom tout ce qui est ridicule, comique, difforme, laid au physique comme au moral, étrange ou monstrueux. Dans la Préface de Cromwell, Hugo dit que le grotesque est un type nouveau, étranger ou presque à l'antiquité, et qui fait son apparition à l'époque moderne.¹¹ Le grotesque, sans être inconnu des anciens, ne joue dans la littérature antique qu'un rôle secondaire.¹² Hugo pense que c'est le christianisme qui a donné au grotesque sa vraie place dans la littérature, en montrant comment l'homme est composé de deux êtres :

"...l'un enchaîné par les appétits, les besoins, les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie ; celui-ci toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie ; et de ce jour-là le drame est né." Or "...le caractère du drame est le réel ; et 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."¹³

Le point capital où Hugo veut en venir dans ce passage de la Préface de Cromwell, c'est donc l'union, dans le drame, du sublime et du grotesque. Or, il semble bien qu'il ait emprunté l'idée de ce mélange au mélodrame, dont le succès grandissant ne pouvait manquer d'attirer son attention. L'étude du théâtre de Victor Hugo nous montre en effet qu'il a utilisé beaucoup d'éléments mélodramatiques. A vrai dire, certaines de ses pièces ne sont que des mélodrames composés par un écrivain de génie. Mais Victor Hugo a réfléchi sur ce mélange des genres. Il nous en a laissé, dans sa Préface de Cromwell, une théorie systématique. Il a cherché

à nous donner la raison profonde de ce mélange: le grotesque et le sublime doivent se côtoyer dans le drame comme ils se côtoient dans la vie. Un drame sans grotesque est comme un corps sans vie. Il engendre l'ennui. Le grotesque chez Hugo jouera le rôle de la bête humaine, représentera tous les vices, offrira une étonnante diversité. Hugo répète sans cesse qu'il ne faut jamais peindre un personnage qui soit totalement beau ou totalement laid, car, dans la vie réelle, l'homme n'est ni totalement beau ni totalement laid. Et quand à la vie des hommes, elle n'est pas uniquement tragique ou uniquement comique. Elle est un mélange des deux. Donc, si le drame veut imiter la vie, il doit mélanger les genres. La tragédie et la comédie classiques, d'après Victor Hugo, n'ont représenté chacune qu'une face de l'homme.¹⁴ Le mélange des genres fait du drame comme un miroir qui reflète l'homme complet.

L'influence de Shakespeare

Victor Hugo reconnaît qu'en élaborant cette théorie du théâtre, et en particulier cette théorie du mélange des genres et de l'emploi du grotesque, il a été influencé par l'exemple de Shakespeare. Il admire le génie théâtral de ce grand dramaturge anglais :

"Shakespeare c'est le drame, et le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie."¹⁵

Hugo montre comment Shakespeare a mêlé dans la juste proportion le grotesque au sublime tout en laissant

toujours le grotesque au second plan. Il cite Roméo, Macbeth, Hamlet, et surtout le roi Lear et la scène où son fou mêle sa voix criardé aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme.¹⁶ Grâce au grotesque, la tragédie de Shakespeare ne donne pas l'impression de monotonie. Tantôt il provoque le rire, tantôt il crée un sentiment d'horreur chez les spectateurs.

Le mélange des genres chez Shakespeare est souvent discuté par les critiques qui prennent parti sérieusement pour Aristote. G. Wilson Knight reconnaît la valeur esthétique du comique, même à l'intérieur de la tragédie, mais fait remarquer que son emploi est délicat. Il porte sur le comique de Shakespeare le jugement suivant :

"Yet it is an error of aesthetic judgment to regard humour as essentially trivial. Though its impact usually appears vastly different from that of tragedy, et there is a humour that treads the brink of tears and tragedy, which needs by an infinitesimal shift of perspective to disclose the varied riches of comedy. Humour is an evanescent thing even more difficult of analysis and intellectual location than tragedy."¹⁷

Le mélange du tragique et du comique et l'emploi du grotesque chez Shakespeare n'ont donc pas pour but principal d'imiter la vie comme chez Hugo, mais c'est un moyen de réduire la tension et en même temps d'introduire l'humour à l'intérieur du drame. L'emploi du comique chez Shakespeare est plus subtil et peut-être moins conscient que chez Victor Hugo.

C'est dans le roi Lear qu'on rencontre l'emploi le plus abondant du grotesque. Dès le commencement, on se trouve

en face d'une situation qu'on peut qualifier de grotesque : un vieux roi qui réclame pitoyablement l'amour de ses trois filles. Les deux premières filles s'attirent les bonnes grâces de leur père en lui prodiguant les déclarations d'affection, mais ces déclarations manquent de sincérité. Elles se jouent du vieux roi. La cadette au contraire est très franche. Elle déclare tout net à son père qu'elle l'aime et le sert par devoir. Ses paroles irritent vivement le roi Lear qui la chasse du palais. L'attitude du roi est puérile, grotesque, mais humaine. L'incident est à la fois profondément comique et profondément pathétique. Le roi Lear ne comprend pas le caractère de ses enfants. Il leur demande un amour impossible. Il se place dans une situation tragique par son jugement erroné.

Un autre personnage de la pièce, le vieux Gloucester, commet la même erreur. Par préjudice, il chasse son fils Edgar qui a perdu sa place dans l'affection paternelle au profit de son demi-frère plus rusé, Edmund. Les deux vieillards tombent dans la même malheur en chassant leur meilleur enfant. Ils souffrent mortellement à cause de leur confiance mal placée. Ils rencontrent leurs enfants exilés sans les reconnaître. Gloucester est devenu aveugle tandis que Lear est devenu fou. Les deux vieux pères forment un couple pathétique en même temps que grotesque.

Le fou du roi Lear tient le rôle du chœur dans les tragédies grecques. Il nous montre l'absurdité de la situation et la souligne par un comique de paroles et de

caractère. Il tourne en plaisanterie la tristesse du vieux roi. Quand Lear est renvoyé par sa première fille Goneril, le fou éprouve de la sympathie pour lui, mais les paroles par lesquelles il l'exprime sont comiques. Il compare l'action du roi donnant tout son bien à ses filles ingrates à l'action d'un fou, et, en signe de blâme, il lui fait don de son chapeau, ou "coxcomb", symbole de la folie. Il dit que même un escargot a une maison pour reposer sa tête; et, cette maison, il ne la donne pas à ses filles, il ne laisse pas ses cornes sans cage. Les paroles du fou sont d'un comique cruel. Quand Lear crie son désespoir, au lieu de le consoler, le fou le brave :

"Cry to it, nuncle, as the cockney did to the eels when she put 'em in the paste alive; she knapped 'em o' the coxcombs with a stick, and cried, "Down, wantons, down!" 'Twas her brother that, in pure kindness to his horse, buttered his hay." 18 006938

Les scènes où le fou du roi apparaît sont toujours d'un comique sinistre. Ses plaisanteries créent le pathétique. Shakespeare utilise le rôle du fou pour rappeler au spectateur le thème principal de la pièce, le drame des vieillards assoiffés d'affection, et victimes de leurs enfants qui profitent de leur faiblesse. Le fou de Shakespeare n'est pas un personnage grotesque ordinaire, qui ne fait que des actions folles sans importance, c'est un fou philosophe. Il dit des choses absurdes, mais, sous ses paroles, se cache une vérité qui fait réfléchir le spectateur. Voulant montrer la folie du vieux roi qui partage son royaume en deux pour

ses deux filles ingrates, il dit :

"Why, after I have cut the egg in the middle and eat up the meat, the two crowns of the egg. When thou clovest thy crown i 'the middle and gav'st away both parts, thou borest thine ass on thy back o'er the dirt : thou hadst little wit in thy bald crown when thou gav'st thy golden away"¹⁹

Un autre personnage grotesque est celui d'Edgar. Il joue le rôle d'un fou sous le nom de "pauvre Tom". Pendant la tempête, il donne la réplique au roi Lear en ces termes :

Lear : "Is it the fashion that discarded fathers
Should have thus little mercy on their flesh ?
Judicious punishment ! 'twas this flesh begot
Those pelican daughters.

Edgar : Pillicock sat on Pillicock-hill :
Halloo, halloo, loo, loo !

The Fool: This cold night will turn us all to fools and madmen"²⁰

Cette scène est comique et tragique en même temps. On a envie de rire en entendant les paroles comiques d'Edgar et en voyant ses manières de fou, mais on est touché par la parole si douloureuse du vieux père : "ces filles de pélican". C'est bien vrai que Goneril et Regan sont comme les petits du pélican. Elles sont ingrates avec leur vieux père qui leur donne tout son royaume, comme les petits du pélican qui n'ont pas de reconnaissance pour leur père qui leur a distribué ses entrailles en nourriture. Témoins de la détresse angoissée du vieux roi Lear, on ne peut pas rire de ces paroles burlesques.

Dans la scène où le vieux Gloucester veut mettre un terme à sa vie en se suicidant, on trouve encore le mélange

du grotesque et du tragique. Le vieillard aveugle essaie de se suicider en sautant d'un lieu qu'il pense être le précipice décrit par Edgar. Le vieillard aveugle ne sait pas que son fils le trompe. Il tombe à genoux et prie Dieu avant sa mort. Le spectateur s'attend à une scène tragique, mais c'est le contraire qui arrive. Au lieu d'écraser son corps sur les rochers comme il le prévoyait, le vieillard ne tombe que de quelques mètres. Edgar continue à mentir à son père prétendant qu'il est vraiment tombé de haut et lui décrit l'image fantastique du diable grotesque. Juste à ce moment Lear entre, habillé de façon bizarre avec des fleurs sauvages. Il est comme un bébé dans sa folie. Les deux vieillards apparaissent vraiment grotesques, ce qui augmente le pathétique de la tragédie.

Dans Hamlet le grotesque joue un rôle moins important que dans le roi Lear. La scène où le fantôme apparaît et parle avec Hamlet peut être considérée comme grotesque, selon la théorie de Victor Hugo qui définit par ce mot tout ce qui est ridicule, étrange et monstrueux, et non pas seulement ce qui est comique.²¹ La scène où Hamlet fait semblant d'être fou est grotesque elle aussi. Mais ces scènes, loin d'être comiques, créent une atmosphère d'horreur. Dans la scène des funérailles d'Ophélie, le grotesque vient, par contraste, souligner le tragique de la situation. Les fossoyeurs creusent le tombeau de la jeune fille morte tout en chantant et en faisant des gestes comiques. Cette scène introduit un contraste saisissant entre le sublime et le

grotesque, le tragique et le comique, qui augmente l'émotion des spectateurs.

Dans Macbeth on trouve le grotesque dans la scène des sorcières, et la scène du portier. La scène des sorcières est horrible. Elle introduit le tragique. L'apparition des sorcières est grotesque. Elles prédisent à Macbeth qu'il va devenir roi, ce qui lui tourne la tête et met dans son coeur une grande ambition qui semble irréalisable. Le seul moyen pour lui de monter sur le trône est de tuer son propre roi. Au moment le plus tendu, lorsque Macbeth se prépare à assassiner le roi, une scène comique intervient introduisant du grotesque au milieu de la crise tragique. Macbeth a frappé à la porte du roi. Le portier, qui s'est enivré au banquet, se sent pris en flagrant délit. Il fait semblant de surveiller son poste tout en ouvrant la porte à l'indication de Macbeth. Il murmure des paroles incompréhensibles, sous l'effet de la boisson. Sa façon de parler et son attitude sont comiques. Mais à ce moment le spectateur s'attend déjà à l'assassinat. On le tient en haleine par cette scène amusante. Il ne sait pas encore si Macbeth va réussir à assassiner le roi. Le réveil du portier augmente la tension. Cette scène de grotesque comique est très dramatique. Elle est à la fois comique et excitante.

On voit par ces quelques exemples quel emploi Shakespeare fait du tragique dans ses drames. Le grotesque chez lui, ce n'est pas une scène comique qui fait rire sans

arrière-pensée le spectateur, mais c'est une scène de rire sinistre. La comique se mêle à l'angoisse, tient le spectateur en haleine par des situations excitantes et appelle la sympathie et quelquefois les larmes.

C'est à bon droit que Victor Hugo a imité le grotesque de Shakespeare, parce que les tragédies françaises à la fin du XVIII^e siècle étaient tombées dans l'académisme et n'intéressaient plus le public. Le théâtre du début du XIX^e siècle est devenu complètement ennuyeux pour le spectateur de ce siècle. On est lassé des règles des classiques et on veut renouveler le théâtre français en s'inspirant de Shakespeare que Voltaire a déjà essayé d'imiter. Les Français commencent à connaître Shakespeare grâce aux traductions qui en sont faites, celle de La Place et de Letourneur à la fin du XVIII^e siècle, et, au XIX^e siècle, celle de François Guizot. Les représentations des pièces de Shakespeare à Paris, à partir de 1622, achèvent de le faire triompher en France. Ce succès ne fut certainement pas sans influencer Victor Hugo, qui va rêver de devenir le Shakespeare français. Dans les pages qui suivent, nous chercherons à étudier comment, à l'exemple de Shakespeare, il a utilisé le grotesque dans ses drames.