

THE SECRETA SECRETORUM

The Mediaeval European Version of 'Kitāb Sirr-al-Aṣṭār'¹

By

MAHMOUD MANZALAQI

Without any doubt, the most intriguing thing about the *Secreta Secretorum* is the title. Nothing in its contents lives up to the suggestion of final mystery unveiled, of infinite power in grasp, which the title appears to promise. No true Secret of Secrets is here. In spite of its mediaeval popularity, one cannot help suspecting that the readers of this thirteenth-century classic, as Dr. Thorndike calls it, felt something of this disappointment. Some of its discourses do, however, contain passages that set out the fundamental theory behind the practical advice that they contain — the theoretical *heart* of the matter, which may, if the reader were to stretch a point, be called the secrets of secrets — especially if the reader were, as he usually would be, one who attaches great importance to the beliefs of the alchemists, physiognomists, and the brewers of potions.

A modern study of the *Secreta* touches upon a far greater number of themes than any scholar can hope to be master of; and when the work is undertaken by one who truly cannot claim competence in even one field, his aim becomes one that is not only narrower than usual, but in one sense different from the normal objective of study. For he seeks not to inform others, but to be informed by them; to lay before others the thin web of data that he has collected, and to hope that, by offering this he may provoke them, with their special erudition, to fill in the *pale* in its full pattern, colours, and thickness. For if the actual content of this treatise is not of prime importance, there is no doubt of the large number of cultural trends of which the *Secreta*, in its different sections, is so thoroughly representative a text.

1. This paper is based on a talk delivered to the Oxford Mediaeval Society in 1954.

Mais Victor Hugo vit encore et il est curieux de noter que l'une et l'autre de ces œuvres extrêmes, sont, selon la formule de Musset, des spectacles dans un fauteuil. La bataille romantique a passé, les manifestes ont éclaté, les répliques ont soulevé la tempête et des timides en rafale courbés ou dressés les spectateurs.

Et, venu, du livre, le théâtre romantique retourne au livre comme l'enfant prodigue au foyer paternel.

Il y a là plus qu'un symbole !

le théâtre lu nous en dispense. Insisterons-nous alors sur le caractère de liberté et de fantaisie de ses comédies ? Leur présentation simplement imprimée, et non jouée, nous en ôte le besoin. Si bien qu'on en arrive à développer ce paradoxe, qu'elles ont, après la reprise d'un "Caprice" par Mme Allar en 1847, réussi à la scène, presque contre le gré de leur auteur.

Cette histoire est significative. Elle montre avec quelle facilité le théâtre romantique n'a pu être que livresque, et produire ainsi ses fruits les plus beaux. Et nous sommes plus édifiés par la franchise de Musset, avouant son impuissance à la scène, pour la dépasser que par l'obstination d'Hugo criant dans "Cromwell" son appel à la réalité et à la vie au début d'un drame précisément injouable. Deux aspects différents d'une même tendance, mais qui nous renseignent également sur le fond de cette tendance même, et son inéluctable aboutissement : toujours le livre.

Il y a d'ailleurs un autre trait commun à Musset et Hugo au théâtre et, quoique exprimé différemment, il n'en est pas moins toujours le même : c'est en toute pièce le retour toujours fatal à un héros identique, défini ou évoqué, vivant ou supposé : l'auteur, ou mieux, chez l'auteur, le poète. Dans la rafale de lyrisme qui emportait tout le théâtre d'Hugo : on retrouve Hugo dans les duos d'amour, les fiertés cambrées, ou les brûlantes invectives, comme on retrouve Musset dans chacun de ses héros, Fortunio ou Valentin, Perdican ou Fantasio, ou mieux Octave et Coelio, au sein de la même pièce. Mais lui, du moins l'a avoué.

C'est pourquoi, en dehors même de son charme, la comédie de Musset nous attire toujours et nous séduit. Elle est la bonne conscience du théâtre romantique. Et l'on serait tenté de croire à une justice immanente de la scène, à en juger par la fortune des autres auteurs romantiques, comparée à celle de Musset. puisque, récompense de son honnêteté ? — lui seul, en une éternelle jeunesse a survécu.

Si l'on veut fixer, au théâtre des auteurs romantiques des limites dans le temps, deux dates, semble-t-il sont à retenir : 1825, année du "Théâtre de Clara Gazul" de Mérimés ; 1884, année du "théâtre en liberté de Hugo. Rien ne marque avant 1825, et en 1884, il y a longtemps que le théâtre romantique est mort.

(c) *La comédie technique : Scribe :*

Auteur prisé, Scribe le fut à plus d'un titre. D'abord en restant au programme du Gymnase pendant plus de 40 ans (1820—1862) et en se faisant applaudir pendant 50 ans (1811—1862) au Français, les 2 salles mondaines par excellence à l'époque : ses oeuvres nombreuses ne couvrent pas moins de 76 volumes. Ensuite en offrant à la bourgeoisie de la Restauration et surtout de la Monarchie de Juillet l'exact plaisir qu'elle réclamait, l'image d'un monde du juste milieu, du calcul et de l'utilité.

Il y avait la matière à réalisme. Mais, et Scribe par là est bien de son temps, de ce monde littéraire clos du romantisme, cette brèche ouverte sur la vie fut immédiatement fermée, parce que Scribe n'a voulu, (ou n'a pu) être qu'un auteur de théâtre, et rien de plus. La technique chez lui prime tout. La scène est un univers complet, le théâtre un art qui se suffit. Il se passe de vérité, de pensée, de poésie et de style : la construction, le mouvement de la pièce suppléent à tout. Et le fait est qu'il y est maître. D'où ses triomphes. Mais, ni en deçà, ni au delà, avant les trois coups, et une fois le rideau tombé, il n'y a rien, ni attente, ni résonances.

On cite comme type de cette comédie sa "Bataille de dames" Cela ressemble, écrit Gustave Lanson, aux petits jeux de société, où l'on fait trouver un objet caché; il s'agit d'escamoter ou de découvrir un proscrit politique, Sera-t-il pris ? ne sera-t-il pas pris ? Tout l'intérêt est là, dans le fait douteux, dans la recherche, dans la devinette, car on ne s'intéresse même pas au personnage, qui n'est qu'un mannequin¹. Cette analyse donne la mesure exacte du théâtre de Scribe. Pour lui aussi, on peut le dire, "la vie est ailleurs".

(d) *La comédie poétique - - Musset :*

Pour Musset, il n'est pas besoin de le dire, il le dit lui-même. Et le critique est particulièrement à l'aise dans son théâtre, car l'histoire même de ce théâtre dispense par avance des jugements qu'on pourrait porter sur elle, étant à elle-même son propre commentaire. Disons-nous, en effet de Musset qu'il n'écrivait point pour la scène ? L'échec de sa première pièce "La nuit Vénitienne" (1830) et sa retraite immédiate vers

1. Cf. Gustave Lanson, ouvrage cité page 983.

mécanique comme les gestes d'un pantin : il n'y a pas là ombre de vie ni de vraisemblance et on ne saurait voir en Picard un précurseur de Dumas fils ou d'Augier.

Plus intéressant pour l'historien de la littérature sont les auteurs de francs vaudevilles, de farces folles, fournisseurs des "Variétés" et du "Palais Royal" et de cette salle nommée justement "le Vaudeville" et aujourd'hui disparue.

Cette disparition après de nombreuses saisons triomphales est particulièrement significative dans l'histoire du théâtre parisien. Elle témoigne de l'extinction d'un genre qui fit époque, et l'on pourrait longuement épiloguer sur le fait qu'en pleine période romantique un théâtre ait fait longtemps recette en ne donnant que des folies. Il y a là un trait propre au monde romantique, et qu'on oublie trop parfois : la gaité exubérante et facile. Et ce caractère, fait de volonté de divertissement et d'évasion, nous éloigne encore du réel, et le fait apparaître une fois, de plus comme incompatible avec le fond de la création romantique. Ainsi les auteurs de vaudevilles et leurs acteurs, les Duvet et Lauzanne, les Potier, Arnal, Odry, sont-ils reçus aux côtés de Dumas et Hugo, dans la cité des lettres romantiques, séparée par une frontière fermée, de la cité du monde et de la vie.

Et de même que la gaité de Beaumarchais trouve des héritiers lointains, dans le vaudeville, de même, la comédie sentimentale de La Chaussée et Diderot, se prolonge-t-elle avec tous ses défauts dans le pathétique mélange de Cusimir Delavigne - "L'école des Vieillards" (1823) en est la preuve. Tout cela n'est qu'artifice.

(b) La comédie historique :

Artifice aussi la comédie historique, dans la mesure où déjà livrée de par sa nature même, elle déforme encore l'histoire en traitant plaisamment les grands événements et les grands hommes, en en montrant l'envers, les dessous et les petites choses. Il va sans dire que l'engouement historique du siècle y fut pour beaucoup, à telle enseigne que le vaudeville même devait faire une large consommation de personnages célèbres, avec une extravagance plus grande encore que celle du drame. Les comédies de Mme Ancelet en sont un saisissant exemple comme aussi "Mademoiselle de Belle-Île" de Dumas, ou, de Scribe, "Le Verre d'eau" car les auteurs les plus prisés ne dédaignèrent pas de cultiver ce genre : preuve de son succès.

celui-là par réaction réaliste contre le caractère étroitement fictif et littéraire du drame. La carrière des dramaturges mineurs, fils du siècle et non ses pères, Delavigne et Ponsard en est l'illustration vivante.

Le problème, cependant, n'est pas si facile, et si cette vue des choses est exacte dans l'ensemble, il convient cependant de ne pas simplifier à l'excès, en faisant de l'un ou l'autre genre, l'expression théâtrale de tel ou tel courant littéraire. le drame étant celle du romantisme, la comédie celle du réalisme, etc. La comédie n'est pas née des cendres du drame, comme les guerriers de la légende du cadavre du dragon thébain. Et il importe en particulier à notre propos de constater sa persistance durant toute l'ère du drame romantique, en soulignant les traits communs entre les deux genres. Elle participe, en effet, du même courant de pensée et de la même technique d'expression. fille qu'elle est, des mêmes temps, des mêmes rêves, et parfois des mêmes hommes. Si bien qu'il est malaisé de reconnaître en elle l'annonce de l'observation réaliste et de la comédie de mœurs, car en elle on retrouve les caractères mêmes qui composaient le fonds du drame et en faisaient ce genre de pure imagination, conçu dans les lointains de la fiction, "n'importe où hors du monde — l'histoire livresque apparaissait chez Dumas, chez Hugo — Casimir Delavigne encore nous la présente. On reprochait ses procédés à Hugo, on admirait le sens de la scène chez Dumas : Picard nous offre des procédés, et Scribe nous éblouit par sa technique. On courbait la tête sous la tempête lyrique d'Hugo, on souriait de ses fantaisies ; le charme de Musset nous emporte, et sa poésie nous ravit.

1^a ; La comédie forcée — Picard, le vaudeville et C. Delavigne :

C'est un fait cependant que la comédie subit un net déclin dans les premières années du siècle. Elle est la caricature de celle du XVIII^{ème} siècle, ou sentimentale, ou comique, sans profondeur. La gaieté de Beaumarchais est perdue, et les pièces tournent au Vaudeville, cherchant à forcer l'intérêt ou le rire par une intrigue curieuse, des mots plaisants ou des situations grotesques.

Sous le premier Empire, l'auteur à la mode est Picard sa verve est incontestable, mais sans portée, ses caractères superficiellement étudiés, et en tous cas sans profondeur : comme ce tailleur¹ qu'il a nommé M. Musard (1803). Son étude des mœurs est anodine : sa "Petite Ville" (1801) n'est qu'une gentillesse et la psychologie de ses personnages est

1. Cf. Gustave Lanson, ouvrage cité page 986.

1^o *Drame à succès : Casimir Delavigne et Ponsard :*

Casimir Delavigne est le prototype du dramaturge fait par son public et pour lui. C'est "l'Enfant du siècle" du théâtre. Car, de même que dans une caricature, revivent toutes les expressions du visage qui en a été l'objet, de même dans l'évolution de sa médiocrité applaudie, revivent toutes les doctrines, tous les combats et toutes les révolutions scéniques du siècle, tenant en 1819 de la tragédie pseudo-classique et de Népomucène Lemercier dans les "Vêpres Siciliennes", "il habille ensuite d'oripeaux romantiques, la maigreur" de sa composition. Par ses drames vides de psychologie, d'une sentimentalité fausse ou banale, d'un pittoresque criard et plaqué "Louis XI (1832), ", et les Enfants d'Edouard" (1833)¹, il remporte des triomphes et tient longtemps l'affiche. C'est que tous les procédés à la mode lui sont familiers. Il hérite d'Hugo, les artifices, et de Dumas le sens scénique. *Les Enfants d'Edouard* est caractéristique à cet égard; tout son succès vient d'une exploitation habile du thème rebattu des "Deux Orphelines" et de la réunion de ce fond de mélodrame à un bon fond historique. Tout le théâtre romantique est là, avec la poésie en moins. Et il ne sera pas indifférent pour achever la caricature, de voir Delavigne finir sa carrière dans la comédie. Tragédie, puis Drame, puis Comédie, c'est là toute l'histoire de la scène romantique Delavigne garde du moins à nos yeux le mérite de l'avoir personnifiée et symbolisée.

On en pourrait presque dire autant de Ponsard, dont le succès sembla donner le coup de grâce au drame romantique, puisque la même année 1843 devait voir coïncider le triomphe de sa "Lucrèce" avec la chute des "Burgraves". Mais de même que pour le triomphe du romantisme à la bataille d'"Hernani", il y a là aussi un mythe à détruire. Le succès de "Lucrèce" n'a pas plus de signification que de conséquence car la fin du drame n'implique pas le retour à la tragédie et si le génie de Rachel ramène à cette époque l'attention sur Racine, il n'en a pas pour cela plus d'effet sur la production contemporaine. Ponsard lui-même en fournit la preuve en traitant des sujets modernes, historiques même dans "Charlotte Corday" 1850 et "Le Lion amoureux", 1866 et, en revenant, par "l'Honneur et l'Argent" à la comédie.

2^o *La comédie :*

Il est d'usage d'opposer, dans la 1^{ère} moitié du XIX^{ème} siècle, le drame romantique à la comédie, et de voir en celle-ci la suite normale de

1. Cf. Gustave Lanson, ouvrage cité page 938.

jette sa femme Jenny par la fenêtre¹. Quant à la technique d'Hugo, elle n'est faite que "d'incognito, de conspirations, de bruits d'émeutes à la cantonade", *Les Burgraves* "sont une cascade de reconnaissances. Job, l'Empereur Guanhumara, Oïbert se retrouvent comme dans une tragédie de Crébillon."²

Sans compter tout l'arsenal des "portes, secrètes, caveaux, poisons, les six cercueils de Lucrece Borgia, tout un matériel d'effets pathétiques pour les nerfs et pour les yeux".³ Les uns et les autres de ces procédés correspondant chez chacun des auteurs à une recherche particulière, intérêt par l'angoisse, chez Dumas, moyen de masquer la maigreur psychologique des personnages, chez Hugo. Mais, ce n'est pas en faisant appel à l'imaginaire qu'ils peuvent marquer l'absence du réel. On le sent trop ainsi. Aussi quoiqu'ils fassent les romantiques se révèlent-ils au théâtre comme des hommes⁴ d'imagination, de fiction : hommes de lettres, avant tout.

Leur univers est un univers à part, d'invention et d'évasion. Chacun de leurs gestes nous l'indique, chacun de leurs mots nous l'affirme. A tel point que, à qui demanderait de définir ce climat, ou tout au moins de l'évoquer, on répondrait comme Poë "Any where out of the World". N'importe où, ironie ! hors du monde".

III. *Les Résultats du théâtre romantique :*

"Les romantiques n'ont pas réussi peut être à faire vivre leur drame"⁴, du moins, ont-ils réussi, durant leur règne à empêcher la tragédie de vivre"². Les auteurs à succès nous renseignent là-dessus mieux que les auteurs de génie, ce sont rarement les mêmes. Car, esclaves du public, dont les Dumas, Hugo, Vigny, avaient été les maîtres, ils nous rendent un compte exact et de ses goûts et de ses vœux. Or, le public des années 1830 est lui aussi gorgé et toujours friand d'artifice. Il faut désormais au spectacle "de l'action extérieure, du pittoresque, des détails locaux et individuels : Il n'y a plus de succès que par l'emploi plus ou moins large des moyens romantiques".

1. "Richard d'Arlington" Acte III, huitième tableau, scène 3.

2. Cf. Gustave Lanson, ouvrage cité page 979.

3. Cf. Gustave Lanson, ouvrage cité page 979.

4. Cf. Gustave Lanson, ouvrage cité page 985.

Les grands efforts, pourtant, ne manquent pas. Musset a créé, dans "Lorenzaccio", comme Dumas et Hugo dans "La Tour de Nesle" et "Lucrèce Borgia", une prose du drame romantique, apte à prendre tous les tons, tantôt dense, fulgurante et une comme une lame, tantôt riche et pleine de résonances, comme un bois de musique. Mais après les années trente, cette prose n'existe déjà plus. Et qu'elle ait si peu duré, qu'elle n'ait pas pu se maintenir face à la souveraineté du vers, cela est remarquable. Hugo n'a plus donné de drame en prose après "Angelo", qui n'est pas une oeuvre puissante, Dumas a cessé de bonne heure d'apporter ses soins au style. Et "Lorenzaccio" n'a pas eu de suite dans l'oeuvre de Musset.

3^e Leur technique :

Nulle part, cependant, le divorce entre le réel et les oeuvres n'apparaît plus éclatant que dans la technique même de la scène. Là, et pour la vérité encore, les romantiques s'ingénient à trouver des détails saisissants de mise en scène, de costumes, de langage, de moeurs, dont l'ensemble, doit constituer la couleur locale, la réalité historique du milieu. Mais, malgré toutes les recherches, et peut-être à cause d'elles ce réalisme apparaît artificiel, imposé du dehors, plaqué. Si bien que la vérité historique, du milieu, est noyée sous un flot de fantaisie, et que, en fin du compte, une réplique de Senecius ou un mot de Britannicus en disent plus long, même sortie de la bouche de personnages empanachés, sur les guerres civiles, ou la Cour de Néron, que tous les décors des "Burggraves" sur l'Allemagne du Moyen-Age !

Le malaise apparaît surtout dans les procédés scéniques employés, artifices par excellence, puisqu'ils sont destinés à provoquer chez le spectateur une émotion forcée que n'impose pas la nature du drame lui-même et la psychologie des personnages, émotion sortie directement de l'imagination des auteurs, et qui varie avec ces auteurs eux-mêmes. Chacun a les siens, Dumas, la violence et l'atrocité, Hugo les "trucs" du mélodrame Antony, poignarde son amante sur la scène, le duc de Guise dans "Henri III et sa cour", meurtrit le poignet de son épouse dans son gantelet de fer pour la forcer à écrire la lettre qui attirera son amant St Mégrin dans un guet-apens¹ ; la duchesse se laisse briser le bras. Richard Darlington

1. "Henri III et sa Cour". Acte III scène 5, cité par Gustave Lanson dans son Histoire de la Littérature Française page 978 et suivantes.

faisant d'inventions parfois presque puériles, des envolées lyriques et des couplets d'épopées, merveilleux dialogues d'amour de Dona Sol avec Hernani, de la Reine avec Ruy Blas, de Didier avec Marion, éclatantes amplifications, telle "la scène des portraits", d'Hernani, celle de la méditation du poète pensif dans le monologue de Charles Quint, ou celle encore de l'éloquence foudroyante dans l'invective de Ruy Blas aux ministres. Mais, pour reprendre la terminologie fameuse de Goethe : ici "tout est fiction" et rien "vérité". De même ce réel est loin, que ces écrivains se flattaient pourtant d'atteindre. Il reste à ce sujet une équivoque à dissiper celle de la première d'Hernani. On a voulu y voir l'épreuve de force d'une révolution dramatique, et cela, certes, n'est pas faux. Mais, il faut y voir surtout, semble-t-il, l'avènement du lyrisme au théâtre. "Hernani" n'apporte aucun élément scénique nouveau, la pièce restera dans l'histoire comme la première tempête de poésie submergeant les planches. Et c'est là sa valeur. Mais, encore une fois, "la vie est ailleurs".

Un problème technique d'expression est significatif à cet égard : celui du vers et de la prose dans le drame. Il est entendu une bonne fois que la prose est le langage de la réalité, il devrait donc être, selon leur ambition, celui des dramaturges romantiques. La question fut posée, mais reçut vite une réponse, Vigny, nous la donne lui-même :

"La prose, lorsqu'elle traduit les passages épiques a un défaut bien grand c'est de paraître tout à fait boursoufflé, guindé et mélodramatique, tandis que le vers plus élastique, se plie à toutes les formes : lorsqu'il vole on ne s'en étonne point, car lorsqu'il marche on sent qu'il a des ailes"¹. Et le vers subsista. Pourquoi cela ? Crainte de tomber dans le mélodrame ? sans doute. Mais surtout appel irrésistible de la poésie à ces auteurs qui n'étaient que poètes. Chacun retrouve d'ailleurs partout le souffle et les accents de son inspiration habituelle, Hugo dans ses tirades flamboyantes, Vigny dans ses images sobrement ciselées.

Cependant il y a Dumas, dira-t-on, et sa prose désordonnée, à l'égard de laquelle la réussite de "La Tour de Nesle" n'est que l'exception qui confirme la règle. Certes, mais c'est la prose de ses romans, pas celle de la vie. Et c'est, donc pour chacun le style de ses livres.

1. Lettre à Lord XXX, sur la soirée du 24 Octobre 1829 et sur un système dramatique.

la légende, le conte... la Bible Homère, Eschyle". Enfin, par l'aveu de la fin : car ce n'est pas l'observation qui reproduit, mais, l'imagination de l'auteur qui trouve encore à s'exercer sur cette confusion multicolore.

Au milieu de ce chaos brillent, parfois comme des éclairs passagers, une image éclatante, une figure aux contours tracés de main de maître, un thème supérieurement traité.

Celui du héros et plus fréquemment, avec le triple prestige qui l'entoure, Sang, Mystère, Amour. Et l'on admire, et l'on s'émue, mais, toujours, en étranger, de loin, de toute la distance qui sépare de la vie la fiction imaginaire, le roman, bref encore le livre car c'est à la fois poésie et histoire, alliance curieuse de deux genres très divers, unis comme par un instinct subtil de défense contre l'invasion de la littérature par la réalité. Et de fait, celle-ci ne pénètre point. Il est un drame, un seul, où l'auteur a pu traiter un thème de fiction, en donnant aux figures une précision intense, qui les fait vivre : c'est "Chatterton", "*Beckford avec sa sottise bouffie. Bell. avec sa vulgarité dure*"¹, le Quaker vertueux et ferme, "*et surtout cette exquise Kitty Bell..., tous ces caractères sont fortement conçus, vrais à la fois comme réalités et comme symboles. Il n'y a que Chatterton le héros qui soit manqué*" et cet échec est significatif, symbole et abstraction "*il n'est pas vivant, et qu'importe alors qu'il meure ?*"¹ Contradiction constante dans laquelle se sont débattus, tous les auteurs du théâtre romantique, en voulant faire vivre leurs rôles, ou donner la dimension de leurs rêves à la vie. Est-ce alors simple coïncidence, si ce grand Chatterton manqué est justement le poète ? C'est là un symbole auquel Vigny n'avait certes pas songé. Mais qui demeure.

2° Leurs mots et leurs livres portés à la scène :

Poètes : ils disent représenter la vie, et comme eût dit Rimbaud, "La vie est ailleurs". Comment s'étonner dès lors, que c'est en poètes aussi qu'ils écrivent pour le théâtre ? Et en un sens, c'est fort bien ainsi, car ce sont les tirades lyriques qui demeurent de ces grands efforts avortés que sont les deux drames de Musset, "Lorenzuccio" et "La Coupe et les Lèvres"². C'est surtout la poésie qui transfigure le théâtre hugolien,

1. Cf. Gustave Lanson, ouvrage cité page 982.

2. "La Coupe et les Lèvres", en vérité, n'est ni un drame, ni un poème, c'est selon le titre voulu par Musset, un *poème dramatique*. Sainte Beuve dira de ce poème, après la mort de Musset (Lundis, XIII), 11, Mai 1957: "Dans ce drame, sous la figure de..." On a joué la Coupe et les Lèvres au Cercle des Arts Latines, le 12 Mars 1882.

soit historique, soit morale. Tout est *construit*, tantôt en vue du mouvement dramatique seul, comme chez Dumas, tantôt en vue de l'effet à produire par tel ou tel héros, comme chez Hugo. C'est devenu un lieu commun que d'analyser en particulier les caractères hugoliens comme bâtis artificiellement sur un contraste. Lui-même nous y invite.

... "Donc, le ciel m'a fait duc, et l'exil montagnard"

(Hernani IV. 4).

... "J'ai l'habit d'un laquais et vous en avez l'âme"

(Ruy Blas V. 3).

... Ainsi la paternité sanctifiant la difformité physique : voilà le "Roi s'amuse". La maternité purifiant la difformité morale, voilà "Lucrèce Borgia".¹

Mais il y a plus, et il n'est pas jusqu'aux héros eux-mêmes qui ne jouent aux autres et à eux-mêmes des rôles, eux aussi artificiellement élaborés, Hernani : faux bandit, Ruy Blas : faux seigneur, Lorenzaccio : faux débauché. Musset aussi a sacrifié à la mode. Il arrive même que le personnage se prenne lui-même à son jeu comme Lorenzaccio encore, invention au second et au 3ème degré, double et triple artifice.

Et invention encore, les sujets abordés. Par l'invraisemblance d'abord, et là, insister, semble inutile. Par la démesure ensuite, qui fait éclater le cadre du drame, lequel a déjà fait éclater celui pourtant vaste de la vie. "*Le drame devient quelque chose d'énorme, de gigantesque d'encyclopédique*"². Qu'on en juge par la seule Préface des Burgraves, "L'histoire, la légende, le conte, la réalité, la nature, la famille, l'amour, des mœurs naïves, des physionomies sauvages, les princes, les soldats, les aventuriers, les rois, des patriarches comme dans la Bible, des chasseurs d'hommes comme dans Homère, des Titans comme dans Eschyle, *tout s'offrait à la fois à l'imagination éblouie, de l'auteur*"³ par l'énumération du début, et qui montre bien le caractère encyclopédique du drame. Ensuite, par la référence constante à légende, ou à la littérature, "l'histoire,

1. Préface de: "Lucrèce Borgia".

2. Cf. Gustave Lanson. Histoire de la Littérature française. (Hachette), page 974.

3. Cf. la préface des Burgraves, cité par Gustave Lanson, ouvrage cité, page 974 et 975.

la vie en témoigné. Comme en témoignait aussi le mot seul de "drame" dans son sens courant, de crise violente et par là même inhabituelle. Le choix seul de ce nom pour qualifier les pièces romantiques, nous montre assez leur tendance : car il n'est jamais autant de "dramas" qu'en littérature.

Et, venue, des livres enfin, cette philosophie dont les romantiques ont voulu habiller leur théâtre. Comme si chaque caractère, chaque parole et chaque action, prenaient en dehors et au delà d'eux-mêmes, un symbolisme éblouissant, une résonnance insoupçonnée, grave et lointaine. *Antony* représentant l'homme en marge de la société, *Ruy Blas* la vertu du peuple et *Chatterton*, le poète, par une création de mythes dont on peut nier d'ailleurs le caractère de gratuité et d'exception, et qui sont de ce fait deux fois des mythes.

Il peut être intéressant, de souligner, à propos de cette étude, des "Origines et de la doctrine du théâtre romantique", la facilité avec laquelle nous pourrions, en la faisant, rappeler indifféremment des genres ou des éléments littéraires entre lesquels se fussent dressée en d'autres temps, des barrières infranchissables. Tragédie du XVII^e ou du XVIII^e, drame, mélodrame, comédie, passion lyrique, histoire et symbolisme épique, il y a de tout cela dans le drame romantique. Et l'on constate dans sa Genèse et dans sa doctrine, qu'il a comblé les abîmes séparant ces genres entre eux. C'était là un de ses buts.

Mais le but principal, il l'a manqué, et l'abîme le plus profond subsiste celui séparant le drame et la vie. Une étude critique des éléments mêmes de ce théâtre le montrera encore mieux.

* * *

II. La "Littérature" sur scène :

Les romantiques prétendaient apporter sur la scène, une expression plus authentique de la réalité. Il n'y ont apporté que leurs rêves, leurs mots, leurs livres. Ils n'y ont apporté qu'eux-mêmes, romanciers ou poètes, en tout cas, gens de lettres.

1^o Leurs rêves transposés au théâtre :

Les thèmes traités en témoignent abondamment. Il ne saurait s'agir de sujets ou de personnages observés et reproduits comme il serait pourtant naturel dans un théâtre tendant vers l'expression de la vérité.

soumettre sur scène au coup du sort, les seuls grands de ce monde, et en ce sens, le duc de Guise : Prince du sang, Hernani : Grand d'Espagne, ou la maréchale d'Ancre, ne portent pas comme ils en avaient l'ambition, un témoignage de réalité plus valable que Phèdre reine, ou Auguste empereur. Artifice technique appris de la tragédie voltairienne, que cette volonté de présenter non pas des caractères, dans leur complexité vivante, mais des types de caractères, dans leur raideur stylisée, souvent réduite à une opposition : entre l'amour et la parole donnée, (Hernani) entre le rang social et l'amour (Antony); exactement comme Voltaire opposait en ZAIRE l'amour et la religion, le patriotisme et l'amour en TANCREDE. Procédé enfin que toute cette technique de déguisements et d'issues secrètes, de quiproquos et de reconnaissances, chère aux auteurs du XVIIIème siècle, comme aussi l'usage et l'abus du pathétique indiscret et brutal, domaine en lequel Dumas ne le cède en rien à la Chaussée. Tout cela est loin du réel. Et il est certes significatif de voir les auteurs romantiques se réclamer d'un Shakespeare, dont les réussites les plus admirables tiennent, tantôt à une géniale inhumanité, tantôt à une géniale fantaisie. Et c'est encore littérature.

2^e Caractère "Littéraire de la doctrine" :

Les manifestes sont assez caractéristiques de cet état de choses, non recherché sans doute, involontaire peut-être, mais réel. Car tout dans la doctrine du théâtre romantique vient des livres, et rien de la vie. Venu des livres, ce *goût de l'histoire* propre au drame romantique, et ici la chose est trop évidente pour qu'il soit besoin d'y insister. Et les hommes de 1820 sont alors mal fondés à présenter des héros d'imagination, dans un cadre de fantaisie, en les opposant à ceux des mythes éternels de la passion et du malheur humain, Agamemnon ou Phèdre, Andromaque ou Médée. Ce sont ceux-ci les vrais : les autres rendent un son de voix mal assuré, forcé. Et leurs paroles à effet familières à la scène, restent étrangères à la vie; elles passent la rampe, mais restent dans la salle. Le réel est ailleurs.

Venu des livres encore, cette *flamme de passion* avec laquelle Dumas et Hugo ont décidé de brûler les planches. Car dire des drames romantiques, comme on l'a fait, justement d'ailleurs, que ce sont des drames passionnels, c'est sans doute les regarder comme "faits divers" dans l'acception habituelle du journalisme, et en faire alors l'expression de la réalité quotidienne. Mais le mot est trompeur, car rien n'est plus que le "fait divers" passionnel, un fait d'exception. L'observation de

damnées à ne jamais "passer la rampe" à ne jamais sortir du livre qu'elles emplissent et qui les enferme, comme les murs d'une prison, condamnées à rester oeuvres "littéraires", et rien au-delà, curieux présage.

Curieux, sans doute, mais présage vérifié par l'histoire toute entière du théâtre romantique, aussi bien que par l'étude critique qu'on en peut faire, et qui montrent l'une et l'autre derrière l'appel au réalisme et à la vérité, fonds du code théâtral romantique, *l'artifice total*, qui, d'un bout à l'autre, a régné sur lui.

I. *Etude historique — l'artifice à la base :*

Il est vrai qu'un atavisme assez lourd d'exclusivité littéraire pesait sur les dramaturges de 1820, avant même qu'ils eussent composé leurs premières pièces. Il n'est que plus intéressant de noter cet atavisme, car au lieu de s'en libérer, les romantiques l'ont adopté comme leur nature même, accepté, codifié, élevé à la hauteur d'une institution. — preuve qu'il n'était pas si étranger qu'on veut bien le dire à leurs intentions propres. — Et en un mot, toujours le même, né de la littérature, du livre, le théâtre romantique, ne fait, dans sa doctrine, que se mieux installer en son sein, plus éloigné à chaque pièce du réel, dont pourtant chaque manifeste soulignait la primauté.

1° *Caractère littéraire des origines :*

Le drame romantique, puisque c'est de lui surtout qu'il s'agit, n'est pas né "ex nihilo", c'est devenu un lieu commun de critique, que de le noter. La tragédie classique l'a marqué de son empreinte comme aussi la tragédie du XVIII^{ème} siècle, le drame bourgeois ou le mélodrame. Mais ce qu'on a moins vu, et sur quoi il n'est pas indifférent de mettre l'accent, c'est que de toutes ces créations, le drame romantique n'en a retenu que les éléments les plus artificiels, les plus techniques, les plus particuliers au métier d'écrivain. Cependant que les éléments de valeur psychologique ou sociale, non imaginaires, particuliers ou universels, propres aux modèles vivants, pris comme références par les auteurs, étaient oubliés. Les exemples ne manquent pas. Chaque genre, chaque époque a frappé au coin le drame romantique, et à chaque marque, et à chaque sceau, éclatent ces mots "*Artifice, Convention, Procédé*", et celui-ci qui les résume tous dans son acception d'éloignement et d'étrangeté : *littérature*. Convention cette habitude héritée de la tragédie classique, de

liste — disons, les hommes de 1820 et ceux de 1850 — recherchèrent sans cesse l'expression sur scène, de la vérité et de la vie, les hommes de la 3ème République, la génération de la défaite de 70, revinrent à l'idéal, à l'imaginaire, bref, au livre. Ce mouvement de flux, vers le réel, puis de reflux — en ce qui concerne la scène française, au XIXème siècle — ne se produisit pas régulièrement, ni progressivement, sans violence et sans interruption, comme un rythme de marée.

Les secousses furent rudes, rapides les retournements et les chutes précipitées. Entre le réalisme d' "Antony"¹ et celui de "l'Aventurière"², entre l'imagination d'Hugo et celle de Maeterlinck se creuse un abîme. Et, s'il est commode de présenter le drame romantique comme *une recherche du vrai*, la comédie de mœurs de Dumas fils et Augier, comme *une chasse au réel*, et le théâtre symboliste comme *une évasion dans le féerique et l'imaginaire*, ces définitions n'en restent pas moins grossières et ces stylisations brutales. Aussi bien est-il légitime, une fois tracée l'esquisse de ce mouvement général des tendances théâtrales au XIXème siècle, de chercher plus avant tous chez les auteurs et sur toutes les scènes. Le dessin final n'en fera que mieux apparaître, ou la sûreté de l'ébauche, ou sa fausseté.

La scène romantique : triomphe du théâtre littéraire :

Le théâtre devait être, pour le romantique, le premier domaine à conquérir. Le premier et le plus important si l'on juge par la multitude et le ton des manifestes, la passion des débats, voir, la violence des combats. Et ce pourrait être là, matière à considérations sur le renouveau du théâtre lui-même, sous ce flot montant de sentiments non encore exprimés, de vie ardente et d'idées neuves. Qu'on ne s'y trompe point cependant. Le théâtre fut serviteur du romantisme plus que les romantiques, du théâtre, entendons par là qu'il leur servit d'instrument pour une révolution littéraire — et littéraire seulement, limitée au monde des livres — au lieu d'être pour eux ce qu'ils se flattaient d'en faire, un miroir à refléter la vérité et la vie. L'histoire même des débuts du théâtre romantique est significative à cet égard. Car pour une création vivante, l'"Henri III et sa cour" de Dumas, combien de pièces mort-nées, du théâtre de "Clara Gazul" à "Cromwell" celles-là jamais jouées, celles-ci injouables, con-

1. *Drame romantique* d'Alexandre Dumas père (1831) c'est dans cette pièce que se trouve le mot fameux : (Elle me résistait... je l'ai assassinée).

2. *Comédie en cinq actes et en vers*, d'Emile Augier (1848).