

## Vincent LAISNEY

### « On est étonné de lire dans M. Goethe... »

(à propos de la « note XI » du *Cromwell* de Victor Hugo)

« Je le comparerais volontiers à Manzoni. »  
(Goethe, le 5 janvier 1827 [à propos de Hugo])

Dans un petit paragraphe intitulé « Note sur ces notes<sup>1</sup> » placé à la fin du volume, l'auteur de *Cromwell* prévient son lecteur: « Ces notes ont été, comme l'avant-propos, arrachées à l'auteur. Il en est pourtant dans le nombre qui dépendent de la préface, qui en font partie intégrante, et qu'elle amenait naturellement avec elle; celles-là, l'auteur ne regrette point de les avoir écrites » (40). À les examiner une à une (elles sont au nombre de treize<sup>2</sup>), il s'avère en effet qu'à l'exception des deux premières qui éclairent simplement une allusion (40-41), de la sixième qui dissipe un malentendu (42) et de la septième qui rend hommage à un confrère (42), la plupart d'entre elles, soit développent une pensée implicite (ainsi de la « note III » sur le beau et le laid, de la VIII sur l'histoire, de la X sur l'imitation et de la XII sur le « beau vers » (41, 43 &

<sup>1</sup> Toutes nos références à la Préface de *Cromwell* renvoient à l'édition des *Œuvres complètes*, éd. J. Seebacher et G. Rosa, Robert Laffont, « Bouquins », 1985; vol. *Critique*, pp. 3-39; (la pagination est désormais indiquée dans le texte courant entre parenthèse).

<sup>2</sup> On doit faire remarquer ici qu'aucune édition du *Cromwell* n'est réellement satisfaisante à ce jour, en ce qui concerne du moins cette question des notes, dont Hugo précise pourtant qu'elles font « partie intégrante » de la Préface. Rappelons que dans l'édition originale (Ambroise Dupont, 1828) les notes sont placées après la Préface et le texte de *Cromwell*, regroupant ainsi successivement celles qui portent sur la Préface, et celles qui concernent la pièce, auxquelles Hugo semble bien moins tenir. L'édition critique de Maurice Souriau (*La Préface de Cromwell*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, « Nouvelle Bibliothèque Littéraire », 1897), la plus complète à ce jour, a l'inconvénient d'intégrer les notes de Hugo dans l'appareil critique (M. Souriau les distingue par la mention suivante: « (note de Hugo) »); la plupart des éditions scolaires, « Classiques Larousse » (P. Grosclaude, 1949; M. Cambien, 1972), « Classiques Hatier » (R. Pons, 1957) et PUF « Major Bac » (A. Quesnel, 1996) reprennent ce modèle avec moins de scrupule (plusieurs notes de Hugo passent à la trappe...); l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » (J.-J. Thierry et J. Méléze, 1963 et 1985) rejette ces notes à la toute fin du volume dans la partie « Notices et notes », sans les annoter; l'édition du « Club Français du Livre » (J. Massin, 1867) prend le parti de mettre les notes de Hugo en bas de page, les distinguant ainsi des notes de l'appareil critique en marge, mais leur annotation est réduite au strict minimum (sept notes); l'édition R. Laffont « Bouquins » (A. Ubersfeld, 1985 et 2002) respecte à la lettre la présentation de Hugo (notes séparées du texte, comptabilisées en chiffres romains...), mais curieusement, alors que le texte de la Préface est richement annoté, les notes de Hugo sont privées d'annotation. L'autre édition d'A. Ubersfeld (Flammarion « GF », 1985), suit le même chemin, en oubliant au passage l'une des treize notes. On attend une édition critique du *Cromwell* et de sa Préface (notes comprises!), qui réactualise le travail de M. Souriau, tout en respectant la disposition typographique voulue par Hugo...

44)), soit apportent une vue personnelle sur un auteur ou une œuvre (cf. la « note IV » sur Plaute et Aristophane (41), la V sur Don Juan et Faust (42), la IX sur Molière (42-43) et la XIII sur Nicolas Boileau (44)).

La « note XI », seule, échappe à ces différents régimes, se distinguant à la fois par son caractère polémique et par sa tonalité ironique. Insérée à un moment clé de la Préface — il s’agit du fameux paragraphe sur le théâtre comme « point d’optique » — elle est ouvertement dirigée contre le célèbre dramaturge allemand, Goethe, qu’elle égratigne, citation à l’appui, avec une rare insolence:

On est étonné de lire dans M. Goëthe les lignes suivantes: « Il n’y a point, à proprement parler, de personnages historiques en poésie; seulement, quand le poëte veut représenter le monde qu’il a conçu, il fait à certains individus qu’il rencontre dans l’histoire l’honneur de leur emprunter leurs noms pour les appliquer aux êtres de sa création. — *Ueber Kunst und Alterthum* (sur l’Art et l’Antiquité) ». On sent bien où mènerait cette doctrine, prise au sérieux: droit au faux et au fantastique. Par bonheur, l’illustre poëte à qui elle a sans doute un jour semblé vraie par un côté, puisqu’elle lui est échappée, ne la pratiquerait certainement pas. Il ne composerait pas à coup sûr Mahomet comme un Werther, un Napoléon comme un Faust. (43)

Cette note, si l’on veut bien la relire attentivement, est surprenante à plus d’un titre: le lecteur ne comprend guère d’abord pourquoi Goethe est si maltraité, alors que l’auteur de la Préface, quelques lignes auparavant, cite à quatre reprises ses œuvres<sup>3</sup>, et fait même l’éloge de son célèbre drame: *Faust*. La deuxième source d’étonnement vient de la citation elle-même, ou plus exactement de son dispositif de présentation: tout concourt en effet à laisser croire au lecteur que c’est Hugo lui-même qui *traduit* la phrase de Goethe (il précise qu’il « lit » dans Goethe et donne la référence de l’ouvrage en allemand) alors qu’il est connu que non seulement il ne savait pas l’allemand<sup>4</sup> mais qu’il avait très peu ou mal lu Goethe<sup>5</sup>, dont du reste assez peu de choses — et certainement pas les articles du recueil *Ueber Kunst und Alterthum*! —

---

<sup>3</sup> Méphistophélès (11) est ainsi considéré comme l’un des personnages qui symbolise le mieux l’alliance du grotesque et du sublime. Voir aussi la « note V » (42) où Hugo compare les « deux comédies jumelles de *Don Juan* et de *Faust* », la « note VI » (42) où Hugo cite la ballade du *Roi des Aulnes*, et la réminiscence du poème « L’apprenti sorcier » (*Œuvres de Goethe, Poésies diverses*, t. I, trad. J. Porchat, Hachette, 1861, p. 81-82) à travers l’allusion à « l’élève du sorcier » (37) (Précisons que c’est Mme de Staël qui avait fait connaître ce petit récit allégorique dans *De L’Allemagne...*).

<sup>4</sup> Cf. l’aveu de Hugo dans *Le Rhin* (« un Français qui, comme moi, ne sait pas l’allemand ») et ce que dit Sainte-Beuve dans sa « Lettre à M. William Reymond »: « Aucun des grands poètes romantiques ne savait l’allemand » (*Nouveaux Lundis*, t. IV, Appendice, 2 novembre 1863, p. 454).

<sup>5</sup> Dans une lettre postérieure à 1865 (« Hauteville house, 17 mai »), Hugo attribue un drame de Schiller à Goethe: « “Le Comte Egmont”, “Wallenstein”, etc. sont des œuvres avortées, comme vous le dites très bien de “Faust”. Schiller est très supérieur à Goethe. » (citée par Paul Dresse, « Deux lettres inédites de Victor Hugo sur Goethe », in *Écrits de Paris*, 249, 1966, p. 106.)

étaient disponibles en traduction<sup>6</sup>. Pariant sur la crédulité du lecteur, Hugo cherche donc, semble-t-il, à produire un effet d'érudition, destiné à impressionner *l'adversaire*. Lequel? C'est ce que nous verrons plus loin. Enfin, avouons-le, on voit mal ce qui relie logiquement cette note au passage où elle s'insère<sup>7</sup>, dans la mesure où la « doctrine » de Goethe, qui place la création du poète au-dessus de l'exigence de fidélité au personnage historique, ne semble pas vraiment contredire la position de Hugo, lequel, précisément dans le fameux passage sur le drame comme « miroir de concentration », s'attache à faire prévaloir la « baguette magique de l'art » (25) sur le travail laborieux de l'historien. Aussi en vient-on à penser que Hugo, sans doute pour lui conférer la valeur contradictoire qu'elle n'a pas, tire la citation de Goethe vers un sens radical, aboutissant à faire croire, en somme, que Goethe dénie à tout personnage historique une quelconque existence poétique, sauf à le vider totalement de son historicité et à l'affubler simplement du nom sous lequel l'Histoire l'a immortalisé. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que cette attaque tombe un peu à côté, dans la mesure où le lecteur s'attendait plutôt — quitte à rencontrer une véritable objection — à ce qu'on lui exposât une « doctrine » qui, à l'inverse précisément de celle de Goethe, défendît la nécessité d'une absolue fidélité à l'Histoire et par conséquent au personnage historique, ce que Hugo rejette formellement en optant, comme on sait, pour l'histoire « chronique » contre l'histoire « chronologique<sup>8</sup> », en inféodant l'histoire à l'art.

Maurice Souriau, dans son édition critique de 1897, n'a évidemment pas manqué de s'arrêter sur cette note pour en dissiper les zones d'ombres. Se désintéressant du contenu (il ne relève pas la curieuse contradiction de Hugo), il s'est attaché principalement à comprendre comment Hugo avait pu trouver la citation de Goethe. Partant de ces deux faits incontestables, d'une part que Hugo ignorait l'allemand, d'autre part que la revue *Ueber Kunst und Alterthum* n'était pas traduite, M. Souriau avance l'hypothèse d'une intervention amicale, issue du Cénacle. Parmi ses membres, on trouvait en effet Émile Deschamps, qui traduisait librement des poèmes de Goethe à cette époque (*Études françaises et étrangères*, 1828), et G. de Nerval, qui s'occupait justement de donner une nouvelle traduction de Faust<sup>9</sup> (décembre 1827, millésime 1828). Cependant, outre qu'elle est invérifiable, cette hypothèse a l'inconvénient de contredire Hugo lorsqu'il affirme avoir lu dans Goethe les lignes qu'il cite. En outre,

<sup>6</sup> Voir sur ce point *Goethe en France* (Hachette, 1904), suivi de la *Bibliographie critique de Goethe en France*, (Hachette, 1907) de Fernand Baldensperger et l'ouvrage symétrique de Hippolyte Loiseau, *Goethe et la France*, Victor Attinger, « Occident », 1930, pp. 159-164.

<sup>7</sup> Soulignons à ce propos que la plupart des éditions (à l'exception de l'édition « Bouquins » et de la « Pléiade »), en faisant un appel de note sur le mot « fait », complique la tâche dans la mesure où son insertion ne se réalise pas sur ce mot mais sur la première partie de la phrase, c'est-à-dire de « L'art...[...] à [...] ...faits » (25).

<sup>8</sup> « [Le drame] écrit des légendes et non des fastes. Il est chronique et non chronologique. » (« note VIII », 42)

<sup>9</sup> Gérard, *Faust, tragédie de Goethe*, nouvelle traduction complète, en prose et en vers, Paris, 1828.

on peut supposer que si Hugo avait dû cette citation à l'un de ses amis, il n'aurait pas manqué de faire connaître son nom, comme il le fit à deux reprises pour Nodier<sup>10</sup>. Signe d'ailleurs de la faiblesse de cette hypothèse, qui résout de facto le problème, Souriau fait remarquer, par surcroît, dans la note qu'il consacre à cette note, que « la revue de Goethe était connue à cette époque par des articles du *Globe*<sup>11</sup>»; et de citer un article du numéro du 1er novembre 1827, où on lisait effectivement ceci: « Goethe, dans le dernier numéro du recueil périodique qu'il publie, annonce aux Allemands qu'il entrevoit l'aurore d'une littérature européenne, etc. » C'était là suggérer une autre piste autrement plus fiable, dans la mesure où, comme Jean-Jacques Goblot l'a montré<sup>12</sup>, *Le Globe* comptait parmi ses rédacteurs de fervents admirateurs de Goethe, très enclins à faire connaître l'illustre poète de Weimar au public français. Une lettre de Jean-Jacques Ampère du 9 mai 1827 à Albert Stapfer, lui suggérant de traduire à l'intention du *Globe*, des extraits d'*Ueber Kunst und Alterthum* pouvait laisser penser, à juste titre, que certains articles de cette revue avait été reproduits dans les colonnes du journal. Hélas! Albert Stapfer ne donna nulle suite à la suggestion de Jean-Jacques Ampère<sup>13</sup>... Restait alors cette possibilité que les journalistes du *Globe*, s'appuyant sur les connaissances de Stapfer, aient utilisé ponctuellement la citation de Goethe dans leurs articles. Espoirs déçus là encore: la phrase citée par Hugo n'apparaît dans aucune des pages du *Globe*... La piste « Stapfer » n'en méritait pas moins d'être explorée jusqu'au bout. N'était-il pas, après tout, l'un des seuls à Paris, sinon le seul, à pouvoir lire la revue de Goethe dans le texte? Rien n'interdisait de penser que le plus grand connaisseur (et meilleur traducteur) de Goethe à cette date n'ait fait profiter ses lecteurs de la traduction de quelques extraits essentiels d'*Ueber Kunst und Alterthum* dans l'imposante « Notice biographique » qu'il consacre à l'auteur de *Faust* dans le tome premier de sa traduction des *Œuvres dramatiques*, chez Sautetlet en 1825. Vérification faite, cette imposante préface de 184 pages mentionne bien la revue de Goethe<sup>14</sup> mais... n'en donne nul extrait.

---

<sup>10</sup> Cf. p. 24: « Comme dit Charles Nodier, *après l'école d'Athènes, l'école d'Alexandrie* » et la « note VII » (42): « Cette expression frappante, *Homère bouffon*, est de M. Charles Nodier, qui l'a créée pour Rabelais, et qui nous pardonnera de l'avoir étendue à Cervantes et à l'Arioste. » Ces deux hommages au maître sont suivis des révérences aux amis du Cénacle: Deschamps (« note X », 43) et Sainte-Beuve à travers l'allusion à « l'homme d'esprit » (29) et à la « jeune critique » (37). Ces procédés sont courants à l'époque où les romantiques vivent encore les beaux jours de la *Camaraderie littéraire*...

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 263.

<sup>12</sup> Jean-Jacques Goblot, *Documents pour servir à l'histoire de la presse littéraire, Le Globe 1824-1830*, H. Champion, « Bibliothèque de Littérature Moderne », 1993.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 212 (notice « J.-J. Ampère »).

<sup>14</sup> « [...] un journal qu'il fait paraître depuis quelques années sous le titre *Art et Antiquité*. [...] Aussi Goethe s'est-il arrêté; et satisfait d'un règne actif de près de quarante ans, il paraît vouloir désormais laisser jouir son peuple du repos le plus profond. Ayant à achever sa tâche de législateur, s'il continue à vivre, c'est comme par curiosité, pour voir si ses lois profiteront à ceux qui les ont reçues. Seulement, lorsqu'ils les appliquent mal, il les en avertit dans l'écrit périodique dont j'ai parlé tout à

Parvenu à ce point, et en admettant donc que Hugo ait pu profiter du concours d'un de ses amis germanistes, il s'imposait, faute de mieux, qu'on comparât l'original avec la traduction proposée, et surtout qu'on rétablît le contexte de cette citation, bref, qu'on sût ce qui avait conduit Goethe à avancer une telle idée, sur quoi enfin reposait cette fameuse « doctrine ». Alors qu'il donne la référence exacte de cette citation (*Ueber Kunst un Alterthum*, tome II, année 1820, 3e livraison, p. 53-54), Souriau, curieusement, n'a pas jugé utile de confronter le texte original à la traduction qu'en donne Hugo. Or, et c'est là une première surprise, la phrase de Goethe n'est pas extraite d'un texte théorique sur le drame historique, comme on pouvait le croire au départ, mais d'un compte rendu<sup>15</sup>, fort élogieux au demeurant, de la première tragédie d'Alessandro Manzoni: *Il Conte di Carmagnola*<sup>16</sup>. Dans son ensemble, cet examen critique est très conventionnel, presque décevant, tant Goethe y montre de prudence et d'application: pour l'essentiel, l'auteur de *Faust* se borne à étudier méthodiquement l'action (résumée scène par scène), le caractère des personnages et le style de Manzoni, sans s'autoriser un quelconque développement sur sa conception personnelle du drame. Tout juste se félicite-t-il de voir Manzoni marcher dans les pas des Allemands en ce qui concerne son refus des « règles rigoureuses de l'unité de temps et de lieu<sup>17</sup> », et de confirmer ainsi, en les rajeunissant, les arguments décisifs de Guillaume Schlegel en cette matière. La seule réserve de Goethe porte, à vrai dire, sur un point de détail, qui a trait à la liste des personnages et, plus particulièrement, à la division opérée par Manzoni en deux classes de personnages, *personaggi storici* (historiques) et *personaggi ideali* (fictifs), division jugée par Goethe artificielle, et qu'il attribue, avec beaucoup de bienveillance, aux scrupules de Manzoni, trop soucieux de devancer les critiques d'un public vétilleux<sup>18</sup>. Goethe n'en conseille pas moins vivement à Manzoni de renoncer à l'avenir à une semblable distinction, et de justifier cette recommandation par l'explication suivante, où l'on reconnaîtra... la citation de la « note XI » du *Cromwell*:

---

l'heure. » (*Œuvres dramatiques de J.W. Goethe*, traduites de l'allemand; précédées d'une notice biographique et littéraire sur Goethe, t. I, Sautet, 1825, p. 180 et 183).

<sup>15</sup> « *Il conte di Carmagnola*, Tragedia di Alessandro Manzoni, Milano, 1820 » in *Ueber Kunst und Alterthum*, Zweiten Bandes, drittes Heft, Stuttgart, J. G. Cotta, 1820, p. 53-54. (repris dans *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Band 13.1, *Die Jahre 1820-1826*, Herausgegeben von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München, Carl Hanser Verlag, 1998, pp. 348-364 [« Zur Europäischen Literatur »]).

<sup>16</sup> *Il Conte di Carmagnola*. Tragedia di Alessandro Manzoni, Milano, Dalla tipografia di Vincenzo Ferrario, 1820, 142 p., in-8°.

<sup>17</sup> « strengen Bedingungen der Zeit und des Ortes » (*Ueber Kunst...*, *Sämtliche Werke*, éd. cit, p. 348).

<sup>18</sup> « Da sieht man denn gleich bei der Summarischen Aufzählung der Personen, daß der Verfasser mit einem krittlenden Publikum zu tun hat [...] » (*ibid.*, p. 355).

*Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen und <er> erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen*<sup>19</sup>.

Phrase que l'on peut traduire littéralement de la façon suivante:

Pour le poète il n'y a pas de personnage historique, il lui agrée de représenter son monde moral et à cet effet il fait l'honneur à certains personnages de l'Histoire d'emprunter leurs noms pour ses créatures.

Sans insister plus (on y reviendra plus loin) sur les approximations de la traduction dont s'est servi Hugo, on admettra que cette phrase, ainsi replacée dans son contexte, perd beaucoup de son caractère *doctrinal*: elle n'a plus la gravité dogmatique ni la dimension sentencieuse que lui conférait Hugo. En fait de doctrine esthétique, il s'agit d'une simple remarque de circonstance, non sans intérêt il est vrai, mais qui se veut avant tout une mise au point claire quant à l'initiative saugrenue prise par Manzoni de distinguer dans une conception *poétique* personnages historiques et fictifs; Manzoni, du reste, dans ses éditions ultérieures se rangera sagement aux arguments de Goethe en remaniant sa liste de personnages et en supprimant cette division<sup>20</sup>.

La surinterprétation manifeste que fait Hugo de l'incise de Goethe semble indiquer ici sa méconnaissance du contexte — et par conséquent accréditer l'hypothèse de la citation isolée « offerte » par un ami; dans le cas contraire on imagine mal en

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>20</sup> « Alexander Manzoni an Goethe », in *Ueber Kunst und Alterthum*, Stuttgart, Band IV, Heft 1, 1823, p. 101 (repris dans *Sämtliche Werke...* éd. cit., p. 380).

« *Sodann muß ich aber bekennen, daß die Abtheilung der Personen in Geschichtliche und ideelle ganz mein Fehler sei, verursacht durch eine allzugroße Anhänglichkeit an das genau Geschichtliche, welche mich bewegte die realen Personen von denjenigen zu trennen, die ich ersann um eine Klasse, eine Meinung, ein Interesse vorzustellen. In einer neuern Arbeit hatte ich schon diesen Unterschied aufgegeben und es freut mich dadurch Ihrer Anmahnung zuvorgekommen zu sein.* »

[Je dois cependant reconnaître que la division des personnages en personnages historiques et idéaux est une erreur complète de ma part, causée par un attachement excessif à la chose historique exacte, laquelle m'a poussé à séparer les personnages réels des autres, que j'ai imaginé représenter autour d'un groupe, une opinion, un intérêt. Dans un nouveau travail j'avais déjà abandonné cette distinction et je me réjouis d'avoir ainsi devancé votre réclamation.

Dans une lettre à C. Fauriel du 6 mars 1822, Manzoni met cette décision en application: « Pour *Carmagnola*, indépendamment de toute les corrections que vous aurez pu faire, je vous en indiquerai une qui ne vous donnera pas trop de peine: c'est d'omettre la distinction entre les personnages historiques, et idéaux: et je vous prie de mettre une ligne en note à l'endroit de l'article de Goethe qui regarde ce point, pour avertir le lecteur que c'est pour faire droit à cette critique fort juste, que la distinction a été effacée. » (lettre reproduite dans A. Manzoni, *Adelghis. Lettre à M. \*\*\**, éd. S. Carpentari-Messina, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1979, p. 295). Fauriel obéira à Manzoni dans son édition de 1823 en reproduisant entièrement l'article de Goethe contenant cette critique...

effet comment Hugo se serait permis d'insulter le « grand Goethe<sup>21</sup> » en le taxant d'inconséquences (il n'appliquerait pas une théorie aussi absurde), et, pire encore, en le soupçonnant d'incohérences (cette pensée lui serait échappée par mégarde...). On est pourtant en mesure d'affirmer que Hugo connaissait parfaitement le contexte de cette phrase. Preuve nous en est fournie de manière irréfutable par la consultation de la traduction française par Claude Fauriel du *Comte de Carmagnola* (Bossange, 1823) dans laquelle se trouve reproduite in extenso (pp. 128-145 ) le compte rendu de Goethe, et où figure la susdite citation de la « note XI<sup>22</sup> ». Afin justement de rétablir le contexte dans lequel s'inscrit cette phrase, nous avons jugé utile de citer le paragraphe entier où elle est insérée. Le voici donc dans sa totalité avec la fameuse phrase de Goethe indiquée en italique:

Nous étant ainsi comblé à faire connaître la marche et l'action de la pièce de M. Manzoni, on s'attend sans doute à nous voir traiter avec le même intérêt la partie des caractères. Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur la liste des personnages, pour deviner que l'auteur a affaire à un public vétilleux, qu'il lui faut gagner peu à peu; car ce n'est probablement pas d'après sa conviction, ni d'après son sentiment, qu'il a divisé ses personnages en deux classes, en personnes historiques et en personnes idéales. Après avoir exprimé aussi franchement que nous l'avons fait notre satisfaction complète de son ouvrage, qu'il nous soit permis de lui conseiller de n'avoir plus recours à l'avenir à une semblable distinction. *Il n'y a point, à proprement parler, de personnage historique en poésie; seulement, quand le poète veut représenter le monde moral qu'il a conçu, il fait à certains individus qu'il rencontre dans l'histoire l'honneur de leur emprunter leurs noms, pour les appliquer aux êtres de sa création.* Les figures tragiques de M. Manzoni, nous le disons à sa louange, sont toutes produites du même jet, toutes idéalement égales; elles appartiennent collectivement à une certaine localité, à une certaine époque du monde moral et politique, sans qu'aucune se distingue par des critères individuels. Cependant, et c'est en quoi nous devons encore admirer notre poète, bien que chacun de ces personnages soit l'expression d'une idée déterminée, chacun n'en est pas moins doué d'une vie si complète et d'une vie tellement sienne, tellement distincte de toute autre, que s'il se rencontrait des acteurs avec la figure, l'organe et le sentiment nécessaires pour jouer en perfection ces êtres poétiques, il serait impossible de ne pas les prendre pour des individus réels.

---

<sup>21</sup> « Toutes les fois que lord Byron parlait de l'auteur de *Werther* et de *Faust*, il ne l'appelait que le grand Goethe (*the great Goethe*) », lisait-on dans le *Moniteur Universel* du 22 oct. 1825. « L'illustre Poète » de la « note XI », ainsi peut-être que « le grand Goethe » dans le discours de réception à l'Académie (3 juin 1841), doit sans doute hélas! être entendu de manière ironique.

<sup>22</sup> *Le Comte de Carmagnola, et Adelghis*, tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M. C. Fauriel, suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique, Paris, Bossange Frères, Libraires, Rue de Seine, N° 12, F. S. G., 1823, XX-491, in-8° [2e édition identique: 1834]. Le Compte rendu de Goethe a pour titre: « Examen de la Tragédie de M. Manzoni, intitulée *Il Conte di Carmagnola*, traduit de l'allemand, et tiré du recueil périodique: *Sur l'Art et l'Antiquité (Ueber Kunst und Alterthum)*, publié à Stuttgart, par Goethe (2e vol. 3e cahier, p. 35-65). » La citation se trouve page 139.

Une première remarque s'impose immédiatement à la lecture du passage qui nous intéresse: Hugo ne recopie pas exactement le texte de Fauriel; il déforme la citation à deux endroits, une première fois en mettant l'expression « personnage historique » au pluriel (précisons qu'elle est au singulier dans l'original: *Person historisch*), une deuxième fois en supprimant l'adjectif « moral » après le mot « monde » (*sittliche Welt*). Négligence ou malveillance? Toujours est-il que ces petites « erreurs » de copie ne sont pas sans conséquences sur la signification du propos de Goethe. Ce dernier en effet, à *proprement parler* — formule ajoutée par Fauriel, soit dit en passant, mais qui ne manque pas de pertinence, puisque effectivement on attendait le pluriel et non le singulier au mot « personnage » —, ne parle pas des *personnages historiques* en tant que tels (« Mahomet » et « Napoléon », pour reprendre les exemples de Hugo), mais plus généralement de cette catégorie spéciale d'êtres humains qui ont laissé un nom dans l'Histoire, classe de personnes *réelles* que le hasard a détachées de la trame de la réalité pour les faire entrer dans le mythe. En d'autres termes, il s'agit bien plus d'une notion abstraite que d'une réalité matérielle, moins d'une entité que d'une qualité. Ce qui signifie concrètement que, sans nier aucunement l'existence des « personnages historiques » dans la poésie dramatique (il en a lui-même mis en scène), Goethe refuse que leur qualité de « personnage historique » passe avant les nécessités intrinsèques du drame, avant la conception poétique que s'en fait l'auteur. La suppression de l'adjectif « moral » ampute aussi gravement le sens de la phrase. La « représentation du monde » (miroir « ordinaire » où se réfléchit la nature, dirait Hugo<sup>23</sup>) ne se confond nullement avec « la représentation du monde *moral* » du poète, tel que le conçoit Goethe: il s'agit du monde tel qu'il est *déjà* filtré par le poète, autrement dit de son univers mental avec ses convictions morales et son point de vue esthétique afférent. Entendue ainsi, la phrase de Goethe est parfaitement logique: elle indique simplement que la vision du monde du poète ne saurait se soumettre aux réalités positives de l'histoire, à savoir que le personnage historique d'un drame ne l'est à tout prendre, et au sens strict, que par son nom; qu'il devient naturellement, par assimilation poétique, un personnage fictif à part entière, une « créature » (« *Schöpfen* ») de l'écrivain. Déformée par Hugo, la phrase de Goethe est, elle, à peu près incompréhensible, et telle sans doute l'a voulu l'auteur de *Cromwell*, pour marquer sa différence avec l'hôte de Weimar. Quant à l'idée selon laquelle Goethe ne composerait pas un caractère historique (Mahomet ou Napoléon) comme un caractère purement fictif (Werther ou Faust), il va sans dire que Goethe n'aurait pas manqué d'être d'accord sur ce point avec Hugo, dans la mesure où il n'est évidemment pas question pour lui de *nier* la différence entre un personnage historique et un personnage imaginaire, mais plutôt d'évaluer dans quelle proportion le poète peut et doit s'inspirer de l'histoire tout en restant fidèle à sa conception

---

<sup>23</sup> Préface, p. 25.



artistique. À ce titre seul, on pourrait dire que la position des deux hommes diverge, Goethe allant jusqu'à (non sans provocation, semble-t-il, comme pour contrecarrer plus efficacement l'initiative de Manzoni) réduire son emprunt aux *seuls* noms, quand Hugo ne semble pas déterminé à en rester là, ou, plutôt, ne pose pas le problème dans ces termes-là.

La deuxième remarque que l'on peut faire, c'est que Hugo ne cite ni Manzoni, ni le titre de sa tragédie, ni à plus forte raison, le nom de son traducteur Claude Fauriel. Or, cette omission est significative, dans la mesure où l'édition Fauriel est loin d'être une simple traduction: la pièce, suivie comme on sait de l'« Examen » de Goethe, est également accompagnée de « divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique » et principalement de la *Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*. Au total, cet ouvrage de presque cinq cents pages, constitué d'un ensemble conséquent de textes théoriques<sup>24</sup> et de deux exemples concrets de théâtre « moderne » (*Carmagnola* et *Adelghis*), se présente ni plus ni moins comme une magistrale et providentielle défense et illustration du romantisme libéral, qui, comme on sait, sous l'impulsion de Fauriel et Stendhal, relayés bientôt par le cercle de Delécluze et par les rédacteurs du *Globe*, cherche activement à régénérer l'art dramatique en imposant le « théâtre historique ». On devine ici sans peine l'importance de l'édition de Fauriel du *Comte de Carmagnola* pour la rédaction de la Préface, ouvrage qui, quatre ans avant *Cromwell*, prônait déjà par la voix de Manzoni l'affranchissement des unités de temps et de lieu, maintenait l'exigence de l'unité d'action, indiquait le caractère factice des tragédies antiques, et mettait l'accent sur la fidélité à la nature et à l'histoire... On conçoit surtout l'embarras dans lequel il dut mettre le plus brillant représentant du romantisme de droite, qui, d'accord avec à peu près tous les principes du drame historique manzonien, se devait aussi de marquer sa place sans donner trop de gages à ses adversaires. Pour se démarquer des thèses libérales<sup>25</sup>, Hugo disposait cependant encore d'une marge suffisante: il lui suffisait — ce qu'il ne manqua évidemment pas de faire — premièrement de passer rapidement sur les points d'accord (les unités), deuxièmement d'insister sur le point le plus original (la théorie du grotesque<sup>26</sup>), troisièmement de marquer nettement son désaccord sur la question cruciale du vers,

---

<sup>24</sup> Il contient précisément: 1. La « Préface du traducteur » (pp. I-XX); 2. Une « Notice historique (pp. 3-19); 3. Une « Note du traducteur » (pp. 146-148) 4. Une « Notice sommaire des événements de l'histoire des Lombards représentés ou rappelés dans la tragédie suivante [*Adelghis*] (pp. 151-167); 5. Un « Dialogue sur l'unité de temps et de lieu dans les ouvrages dramatiques par M. Hermès Visconti » (pp. 319-358); 6. Un « Avertissement de l'éditeur » (pp. 361-362); 7. La « Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie » (pp. 363-491).

<sup>25</sup> « C'est à lui [*Le Globe*] qu'il songeait en écrivant sa préface », rappelle Claude Duchet dans son excellente préface de *Cromwell* (*Victor Hugo. Œuvres complètes*, éd. J. Massin, « Club Français du Livre », 1967, t. III, p. 36).

<sup>26</sup> Hugo place significativement ce développement sur le grotesque en tête de sa Préface (après le socle des trois âges) et lui consacre la plus grande partie de son propos (10 pages: pp. 8-18).

que les libéraux, «prosaïstes» convaincus, rejetaient fermement pour lui préférer la prose.

Sur ce dernier point surgissait toutefois une petite difficulté, car, comme ne l'ignorait pas Hugo, Manzoni, contre l'avis de son ami Fauriel<sup>27</sup> et du clan libéral, s'était clairement prononcé pour le vers, et qui plus est pour un vers prosaïque, très voisin du vers tel que devait le définir Hugo dans sa Préface. Qu'on en juge seulement par ce qu'en dit Goethe lui-même dans son « Examen »:

Le vers employé dans la tragédie de *Carmagnola* est le vers iambique de onze syllabes, avec diverses césures. [...] Cette espèce de formule métrique, ce vers endécasyllabe, [...] semble être on ne peut plus approprié à ce genre de poésie. Susceptible des enjambements les plus variés, pouvant se terminer presque par toute espèce de mots, admettant les transpositions réciproques du sujet et du régime, de l'adjectif et du nom, il en résulte un genre d'élocution libre et naturel<sup>28</sup> [...].

Au moins était-il exclu que l'auteur du *Cromwell* s'opposât à l'auteur du *Comte de Carmagnola* sur cette question-là. Restait donc la question de l'histoire. Et c'est là qu'entre de nouveau en scène la « note XI » du *Cromwell*, qui, rappelons-le, s'insère exactement au moment où Hugo développe sa conception dramatique de l'histoire (le « miroir de concentration » etc.). « L'art, écrit-il pour justifier sa théorie du théâtre comme « point d'optique », feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits [ici s'insère la note], restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi le but de l'art est presque divin: ressusciter, s'il fait de l'histoire; créer s'il fait de la poésie » (25-26). L'emplacement de l'appel de note de la « note XI », où se trouve si vivement tournée en dérision la remarque critique de Goethe sur la pièce de Manzoni, est désormais une indication précieuse: elle nous invite à relire ce passage en ayant à l'esprit les thèses de la *Lettre à M. Chauvet*<sup>29</sup>. Il est en effet évident que

---

<sup>27</sup> Qui, soit dit en passant, s'est empressé de traduire les pièces en vers de Manzoni en prose!...

<sup>28</sup> *Le Comte...*, éd. citée, p. 145.

<sup>29</sup> Rappelons que *La Lettre à M. C\*\*\** (écrite à Paris de 1818 à 1819) fut rédigée en réponse au compte rendu du *Comte de Carmagnola*, paru en mai 1820 dans le *Lycée Français* par Victor Chauvet, critique du parti classique. Ce dernier s'y attaquait aux libertés prises par Manzoni notamment en ce

Hugo se souvient ici de l'argumentation de Manzoni, et qu'il cherche, sinon à lui répondre, tout du moins à prendre position par rapport à elle. À les comparer, leurs approches de l'histoire présentent des traits communs. Il n'est que de relire un paragraphe de cette fameuse *Lettre* pour constater la proximité de vues des deux hommes:

Ainsi donc, trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement en action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de la faire ressortir, voilà ce qu'on peut raisonnablement dire créer<sup>30</sup>.

Harmonisation de l'histoire, restitution de ses lacunes, représentation des mœurs et des caractères d'une époque donnée, résurrection du passé par la création: on voit que les thèses des deux poètes convergent sur l'épineux problème du traitement de l'histoire dans le drame.

On aurait garde cependant d'en conclure trop vite à une stricte identité de vue. À y regarder de plus près en effet, des divergences se font jour, qui, loin de porter sur des aspects circonstanciels, concernent au contraire des points essentiels: ainsi, si Hugo et Manzoni s'entendent à peu près sur les *moyens* de créer l'illusion historique (ressusciter le passé en comblant ses absences par l'imagination poétique), ils ne visent aucunement les mêmes fins; chez Hugo l'histoire sert uniquement à faire le *drame de la vie*<sup>31</sup>, tandis que chez Manzoni elle fonde littéralement la « tragédie historique »; au fond « l'histoire pure » n'intéresse guère Hugo, qui lui préfère celle de la vie (impure), c'est-à-dire l'infra-histoire, ce qu'il appelle « l'intérieur de l'histoire », ou encore « le dessous des événements » (*ibid.*), à savoir, non pas l'exacte série des faits généraux, mais au contraire, l'obscur série des faits particuliers dédaignés par l'historiographie: « les détails de costumes, de mœurs, de physionomies, en un mot la vie [...] » (*ibid.*). À l'inverse, Manzoni est obnubilé par la vérité historique. Il n'est pas exagéré de dire que Manzoni a un attachement fanatique à l'histoire factuelle, qu'il a, en tant que dramaturge, la *religion* de l'histoire<sup>32</sup>. Dans sa *Lettre à M. Chauvet*, qu'on présente à

---

qui concerne les règles des trois unités. Cette lettre doit beaucoup à C. Fauriel, qui poussa à sa publication et l'inspira par ses échanges dans son salon de la « Maisonnnette ».

<sup>30</sup> *Lettre à M. \*\*\**, éd. citée, pp. 256-257.

<sup>31</sup> « Mais dira-t-on, le drame peint aussi l'histoire des peuples. Oui, mais comme vie, non comme histoire » (« note VII », 42).

<sup>32</sup> Sur ce point on peut lire les analyses de Lucienne Portier (*Alessandro Manzoni*, P.U.F., « Publications de la Faculté des Lettres de Paris », 1956, chap. IV: « dans la bataille

tort comme le plus consensuel et le plus modéré des manifestes romantiques, l'auteur des *Promessi Sposi* développe sur l'histoire une théorie dont la radicalité étonne encore aujourd'hui, et qui ne manqua certainement pas de frapper Hugo: « Les faits, explique-t-il, par cela même qu'ils sont conformes à la vérité pour ainsi dire matérielle, ont au plus haut degré, le caractère de vérité poétique que l'on cherche dans la tragédie<sup>33</sup>. » En d'autres termes, Manzoni fait reposer toute la conception dramatique sur l'objectivité historique; pour aller jusqu'au bout de sa pensée, on pourrait dire qu'à ses yeux une action est d'autant plus poétique qu'elle est historique, qu'un fait est d'autant plus juste esthétiquement qu'il est historiquement prouvé. Cette position extrême, Hugo la suit d'autant moins qu'il en conteste les présupposés: ainsi, du moins, doit-on comprendre l'étrange incise sur les « faits », qu'il estime trop souvent « légué[s] au doute et à la contradiction » (25): dans l'optique hugolienne, les faits, c'est-à-dire la vérité factuelle pure et objective, sont secondaires et circonstanciels tandis qu'ils sont primordiaux et fondamentaux chez Manzoni, qui pousse le scrupule historique jusqu'à faire précéder chaque drame d'une notice historique<sup>34</sup> et, dans la liste des personnages, à distinguer les figures historiques des créatures poétiques...

Ces divergences de vue expliquent rétrospectivement le mensonge par omission de la « note XI ». En ne restituant pas le contexte général de la phrase de Goethe, autrement dit, en prenant le parti d'omettre volontairement le nom de Manzoni et de se référer à sa *Lettre*, Hugo parvient à la fois à détourner l'attention du lecteur, lequel est envoyé sur une fausse piste (l'Allemagne au lieu de l'Italie), et à dissiper par avance le malentendu que n'aurait pas manqué de susciter la mention de son nom chez le lecteur, qui, voyant Hugo prendre la défense de Manzoni, en aurait déduit à tort qu'il adhérerait pleinement à ses théories, alors que c'est loin d'être le cas comme on a pu le voir. Ainsi se trouve réaffirmé subtilement, par le biais de la « note XI », l'attachement de Hugo à l'histoire dans l'art du drame, sans que cet attachement soit pour autant confondu avec la foi aveugle de Manzoni dans l'histoire.

Reste cependant à élucider l'énigme Goethe. Pourquoi Hugo s'attaque-t-il à Goethe, et non à Schlegel, ou à Schiller? De quoi se nourrit cette animosité? Écartons pour commencer l'apparente contradiction que constitueraient dans le même texte les nombreux hommages aux œuvres de Goethe d'un côté et les propos malveillants de la « note XI ». Il faut voir en réalité que ces hommages n'en sont pas. À les examiner de près en effet, les mentions louangeuses à *Faust*, à Méphistophélès ou au *Roi des*

---

romantique »: pp. 79-125), et celles de Simone Carpentari-Messina dans l'introduction de son édition de la tragédie d'*Adelghis* (éd. citée, pp. 7-80).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 255..

<sup>34</sup> Cf. note 25. Goethe reprochera justement à Manzoni de toujours vouloir se justifier et d'oublier son génie de poète (*Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. J. Chuzeville, éd. Claude Roëls, Gallimard NRF, « Du Monde Entier », p. 207 (le 31 janvier 1827) et p. 235 (le 23 juillet 1827)).

*Aulnes*, ne laissent en aucun cas présumer une quelconque admiration envers leur créateur, dans la mesure d'une part où Hugo se garde bien de citer le nom de Goethe, dans la mesure d'autre part où ce qu'il met en avant dans le cas de *Faust*, c'est moins le personnage ou la pièce de Goethe, que le *mythe* de Faust et de Méphistophélès, tel qu'il s'est forgé dans l'histoire, à travers les divers drames ou légendes qui l'ont mis en scène. Dans l'esprit de Hugo, le drame de Faust ne se s'identifie pas au chef-d'œuvre éponyme de Goethe, même si le lecteur ne peut se défendre d'y penser, tant ce drame était au centre de l'actualité depuis sa première traduction en France<sup>35</sup>. Pour le *Roi des Aulnes*, Hugo évite tout aussi soigneusement de se référer au poème de Goethe (il parle significativement de « la ballade allemande du Roi des Aulnes<sup>36</sup> », mais il évoque plus généralement la figure fantastique de l'Aulne, transmise par l'Allemagne et adoptée par la France<sup>37</sup>. Aussi ne doit-on pas s'étonner que dans la liste des grands modèles inimitables (24), le seul allemand que Hugo trouve à citer, à côté de Shakespeare, Molière et Corneille, soit Schiller et non Goethe.

Incontestablement, Goethe ne fait pas partie des écrivains que Hugo vénère. Que, loin de se contenter d'une simple indifférence à son égard, l'auteur de *Cromwell* ait éprouvé le besoin de le ridiculiser, pose en revanche un vrai problème, car, à cette date, Hugo n'est pas encore au fait du reniement de Goethe, et de son « retour » au classicisme. Nul doute d'ailleurs que Hugo n'aurait pas pris Goethe de si haut s'il avait su en quels termes le sage de Weimar avait parlé de lui et de son poème *Les deux Isles* le 4 janvier 1824 dans un entretien encore confidentiel avec Eckermann<sup>38</sup>. De même a fortiori, s'il avait lu, justement dans *Ueber Kunst et Alterthum!* ce que dirait bientôt Goethe de son *Cromwell*:

Victor Hugo est un des jeunes indépendants, qui, avec toute leur indocilité, finiront par recevoir un enseignement de leurs propres travaux et de leur propre expérience. Il a dépensé un beau talent à écrire un grand drame historique qui ne peut se jouer; son *Cromwell* montre des qualités d'une grande valeur. [...] Il faut maintenant qu'un grand talent, comme Victor Hugo, se serve avec aisance, liberté et intelligence, de tous ces masques, de tous ces instruments poétiques pour réjouir et charmer son public<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Cf. le chapitre III, 2e partie (« Autour de *Faust* ») du *Goethe en France* de F. Baldensperger (éd. citée, pp. 124-152).

<sup>36</sup> « Note VII », 42.

<sup>37</sup> Baldensperger souligne (*ibid.*, p. 114) que cette ballade était si connue en France en 1818 qu'on l'attribuait parfois à son traducteur, Latouche; il est vrai que ce dernier n'avait pas coutume d'indiquer l'origine des ses adaptations...

<sup>38</sup> « Goethe a beaucoup loué les poésies de Victor Hugo. " Il possède un talent remarquable, dit-il, [...] il me semble être aussi important que MM. Lamartine et Delavigne. " [en parlant des *Deux Isles*] " N'a-t-il pas des images magnifiques? et n'a-t-il pas traité son sujet avec une grande liberté d'esprit? [...] Regardez ce passage, est-il assez beau? " » (*Op. cit.*, pp. 180-181).

<sup>39</sup> *Ueber Kunst und Alterthum*, Band VI, Heft, 2, pp. 386-387.

Ce n'est pas tout. Qu'aurait pensé Hugo, dont on sait maintenant combien sa philosophie de l'histoire l'éloignait de Manzoni, s'il avait pu entendre Goethe (conversation du mercredi 31 janvier 1827) parler en ces termes de la pièce de Manzoni, où se dessine une approche de l'histoire très voisine de celle de Hugo :

Manzoni [...] n'a qu'un défaut, c'est d'ignorer lui-même quel bon poète il est et quelles sont ses prérogatives à ce titre. Il se préoccupe trop de la vérité historique; et pour ce motif il ajoute volontiers à ses drames des commentaires dans lesquels il démontre combien il s'est tenu fidèlement aux détails historiques. Les faits qu'il expose peuvent bien être historiques mais ses caractères ne le sont pas, pas plus que ne le sont mon Thoas et mon Iphigénie. Jamais aucun poète n'a connu dans l'histoire les caractères qu'il représente; s'il les avait connus, il lui eût été difficile d'en tirer parti. Le poète doit savoir quels effets il veut produire, et y conformer la nature de ses caractères. Si j'avais voulu faire Egmont tel que l'histoire le montre, père d'une douzaine d'enfants, la légèreté de sa conduite aurait paru bien absurde. Il me fallait donc un autre Egmont qui fût plus en harmonie avec ses actes et avec mes intentions poétiques. [...] À quoi serviraient donc les poètes s'ils prétendaient uniquement répéter les récits d'un historien? Le poète doit aller au-delà et nous donner autant que possible quelque chose de plus élevé et de meilleur. Les caractères de Sophocle portent tous quelque chose de l'âme sublime du grand poète; de même ceux de Shakespeare<sup>40</sup>.

Nous touchons ici à la suprême ironie de cette affaire: alors qu'il attaque Goethe pour défendre Manzoni, Hugo est loin de s'imaginer qu'à cette date ses positions théoriques sur le drame historique sont bien plus proches du premier que du second. C'est redire sur quel immense malentendu repose la « note XI » du *Cromwell*.

La question reste néanmoins en suspens de savoir pourquoi Hugo, en 1827, fait de Goethe sa cible privilégiée. Les raisons en sont diverses mais, ce qui est sûr, c'est qu'elles sont moins à chercher dans les idées proprement dites de Goethe, que dans l'image erronée que Hugo s'était formée de ce dernier et de sa pensée, à partir notamment des écrits de Mme de Staël. De cette image déplorable, pleine de faux clichés, qui s'était attachée depuis 1811 à Goethe, un superbe compte rendu du *Globe* du 20 mai 1826 par Jean-Jacques Ampère, l'un des rares justement à avoir pénétré intimement le personnage et l'œuvre du génie allemand, donne une idée éclairante:

Madame de Staël voit en lui [...] un mystificateur en poésie, qui adopte un beau jour un système de propos délibéré, et, quand il l'a fait prévaloir, l'abandonne tout exprès pour déconcerter l'admiration et exercer la complaisance du public. Je ne crois pas qu'avec une pensée aussi frivole on eût pu faire les ouvrages de Goethe; de tels caprices produiraient tout au plus des jeux d'esprit ou de talent plus ou moins ingénieux, mais je serais bien étonné qu'il en sortît quelque chose de

---

<sup>40</sup> *Conversations...*, éd. cit., p. 207.

fortement conçu ou de profondément senti; cette espièglerie ne va pas au génie. Je crois avoir montré, au contraire, combien Goethe dans tout ce qu'il a composé, a obéi à son émotion intime, comme dans tout ce qu'il a peint, il a retracé ce qu'il avait vu ou éprouvé; doué de facultés très diverses, il a dû, dans le cours d'une longue vie, passer par des états fort opposés, et il a pu les exprimer naturellement dans des ouvrages fort différents les uns des autres.

Mystificateur, arbitrairement capricieux, frivole pour le seul plaisir d'étonner, faussement espiègle... on trouve déjà là tous les défauts sous-entendus par Hugo dans son commentaire de la citation de Goethe, lorsqu'il soupçonne ce dernier de ne pas croire vraiment à sa théorie, de l'avoir laissé échapper légèrement, bref de manquer de « sérieux ».

Aussi peu négligeable soit-elle, ce n'est pourtant pas là, nous semble-t-il, qu'il faut chercher la véritable cause de l'animosité de Hugo envers Goethe. On ne saurait en effet oublier qu'en 1827, et cela depuis trois ans, l'auteur de *Werther* est l'objet d'une constante admiration, sinon d'un vif intérêt, dans *Le Globe*<sup>41</sup>. Comme Manzoni, mais d'une manière plus visible, Goethe est l'une des figures de proue du romantisme libéral. Cousin lui rend visite par deux fois (en 1817 et en 1825), Jean-Jacques Ampère demeure à Weimar du 20 avril au 15 mai 1827 en compagnie de son ami Stapfer, Edgar Quinet médite, quelques mois après, de faire le même pèlerinage<sup>42</sup>. Surtout, son *Goetz von Berlichingen*<sup>43</sup> (1773) s'est imposé aux rédacteurs du *Globe* et au groupe littéraire qui se trouvait en communauté d'idées avec cette revue, comme le modèle indépassable du « drame-chronique ». Fernand Baldensperger a depuis longtemps montré la part qui revient, au seul plan théorique, à ce drame historique dans la réforme dramatique amorcée par le clan libéral, et même l'influence décisive qu'il eut sur les tentatives théâtrales de quelques-uns de ses représentants comme Mérimée et Vitet. Aussi Goethe est-il, au moins en 1827, « irrécupérable » aux yeux de Hugo, dans la mesure où se réclamer de son nom dans la Préface aurait signifié un rattachement indirect aux thèses libérales. D'une certaine façon, même si Hugo devait plus facilement s'identifier à la figure passionnée de Schiller, mort jeune et pauvre, enthousiaste et sentimental, qu'à celle de Goethe, vieux sage installé dans ses fonctions de conseiller à Weimar; même s'il devait se trouver aussi plus attiré par le théâtre du premier, avec ses péripéties permanentes, sa grandiloquence dramatique et ses larges

<sup>41</sup> De nombreux articles sur Goethe et ses œuvres sont publiés: 18 nov. 1824, 24 fév., 5 mai, 1<sup>er</sup> et 20 nov. 1825, 24 avril et 20 mai 1826, 6 janv., 22 mai, 2 juin, 9, 11, 13, 27, 30 octobre, 1<sup>er</sup> novembre 1827.

<sup>42</sup> Il doit y renoncer. Le pèlerinage des hommes du Cénacle viendra après (V. Pavie, David d'Angers) mais, contrairement à Sainte-Beuve qui y songera et regrettera de ne pas l'avoir fait, Hugo ne manifestera jamais le désir d'aller à Weimar. Du reste, lors de son voyage en Allemagne (1839), il ignorera superbement Goethe.

<sup>43</sup> « Le chef-d'œuvre des comédies historiques », de l'aveu même de Ch. Nodier (*Journal des Débats*, 20 mars 1814).

effusions de sentiments, qu'au théâtre du second, décevant par la variété même de ses formes, tantôt romantique tantôt classique, on peut dire que les romantiques libéraux ont *confisqué* Goethe, interdisant du même coup à Hugo de s'y référer comme à un modèle, le poussant même, pour ainsi dire, à se définir contre lui. La logique malheureuse de cette confiscation des modèles, dans la lutte qui oppose les deux romantismes politiquement opposés, se vérifie du reste de manière éclatante par le compte rendu que fit Rémusat dans *Le Globe* du 2 février 1828, où il oppose significativement Goethe et Hugo (Rémusat y répond à une attaque à peine voilée de Hugo sur la médiocrité de la prose<sup>44</sup>):

Pour être moins belle et moins nombreuse, la prose n'est pas dépourvue de charme et de noblesse, *Goetz de Berlichingen* a son genre de grandeur et d'idéal, et Goethe s'y montre plus poète à mon sens que dans *Le Tasse* ou *l'Iphigénie*. La prose peut ne rien ôter à l'intérêt, au pathétique même.

\*\*\*

Dans le livre qu'il a consacré aux relations de Hugo et de Goethe, Paul Dresse<sup>45</sup> distingue, sans parvenir toutefois à dater exactement le moment de ce renversement, deux périodes symétriques dans l'attitude de Hugo envers son rival germanique: une période d'admiration et une période d'antipathie<sup>46</sup>, voire de pure animosité. L'examen que nous venons de faire de la « note XI » permet en partie de réviser ce jugement: elle montre que Hugo n'a en réalité *jamais* vraiment marqué de sympathie pour Goethe. Fruit d'un malentendu, et plus sûrement encore des circonstances particulières entourant l'affrontement des deux romantismes autour de 1827, l'agacement précoce de Hugo vis-à-vis de Goethe annonce déjà à bien des égards la terrible attaque dont le sage de Weimar sera la cible dans *William Shakespeare*<sup>47</sup>...

---

<sup>44</sup> « On sent que la prose, nécessairement bien plus timide, obligée de sevrer le drame de toute poésie lyrique ou épique, réduite au dialogue et au positif, est loin d'avoir ces ressources. Elle a les ailes bien moins larges. Elle est ensuite beaucoup plus facile d'accès; la médiocrité y est à l'aise; et, pour quelques ouvrages distingués comme ceux que ces derniers temps ont vus paraître, l'art serait bien vite encombré d'avortons et d'embryons » (30).

<sup>45</sup> Paul Dresse de Lebioles, *Goethe et Hugo, suivi de mélanges goethéens*, Bruxelles, Éditions Libris, « Le Balancier », 1942, In-16, 179 p., et son article de 1966 déjà cité (« Deux lettres inédites... »).

<sup>46</sup> On trouve déjà cette thèse esquissée dans un article de F. Baldensperger du *Mercure de France*: « Goethe et Hugo. Juges et parties » (sept-oct. 1907, n° 69, pp. 25-38).

<sup>47</sup> Cf. « Le Beau serviteur du Vrai » (V) in *Œuvres complètes, Critique*, éd. citée, p. 408.



