

Mollmann, Steven

Username: scm08007  
Email: steven.mollmann@uconn.edu

TN#: 337503 



RAPID request held locally (Main Library)

Call #: NA  
Location: hbl per

Copyright Information:  
The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of the specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement. This institution reserves the right to refuse to accept a copying order if, in its judgment, fulfillment of the order would involve violation of copyright law.

Book/Journal Title:  
**REVUE DE LITTERATURE  
COMPAREE**  
Book Author:  
  
Volume: 69  
  
Month April  
  
Year: 1995  
  
Pages: 234-238  
  
Article Title: ROMANTIC DRAMA -  
GILLESPIE,G, EDITOR

If you experience any problems with this document, please contact us at [udoc@uconn.edu](mailto:udoc@uconn.edu) and cite the transaction number (TN) in the red box above.

- Journal title found; requested volume or issue not on shelf.
- Book title not on shelf
- Journal title not found at all.
- Journal or Book title found; Article not found as cited.

Gerald GILLESPIE (Ed.), *Romantic Drama*. John Benjamin's Publishing Co., Amsterdam, Philadelphia. 1994. xvi-516 pages.

Dans la série internationale patronnée par l'A.I.L.C., *Romantic Drama* est un des quatre volumes <sup>1</sup> prévus pour couvrir la production romantique dans les trois grands genres, théâtre, lyrisme, prose. Le titre du volume ne saurait donc être traduit par « Le drame romantique », expression restrictive réservée par les Français à un sous-genre illustré notamment par Hugo et Dumas. L'épithète anglaise *romantic* a pour premier sens « romanesque », ce qui facilite le traitement hors-période et explique la rareté des francophones et des romanistes parmi les collaborateurs. L'éd. G. Gillespie définit le livre (ix) « a history that is concerned with Romanticism as a movement of interactive currents within a larger polysystem, rather than as a limited period dominated by some construed singular master-ethos or dialectic ».

*Romantic Drama* est divisé en quatre grandes sections : I, « Renewal and Innovation » ; II, « Themes, Styles, Structures » ; III, « Affinity, Dissemination, Reception » ; IV, « The Romantic Legacy ». Plutôt qu'une histoire, c'est une collection de 28 essais solidement documentés, dus à 25 chercheurs, même si le titre de la section II suggère une tentative de synthèse, et malgré la référence de l'Introduction à des colloques préparatoires. Des répétitions auraient pu être évitées : les acteurs anglais à Paris en 1822 et 1827, 8 & 65 ; les références à la Préface de *Cromwell, passim* ; les traductions françaises et allemandes de Shakespeare étudiées à la fois par Lilian Furst, dans la section I, et par A. Lefevre dans la section II. Le soin évident apporté à la correction des épreuves n'a pas empêché quelques coquilles sur des noms propres (G. Mathieu, iv, Tourneux, 60 n., Stendhal, 371... ; le pluriel *Tatárok Magyarorszáiban* traduit par le sg. « A Tartar in Hungary », 144). Toutes les citations sont traduites en anglais, et ont été révisées par l'Ed. On a pris le soin d'indiquer, après le nom de chaque auteur mentionné pour la première fois, ses dates de naissance et de mort.

On est tenté de se demander si l'ouvrage — qui mélange articles d'information et articles d'interprétation critique — n'aurait pas gagné à être préparé en deux temps : d'abord les monographies consacrées à la production nationale de divers pays (Section III) — monographies qui auraient été mises ensuite à la disposition des auteurs chargés d'études partiellement synthétiques, comme celles de W. D. Howarth (Section I) « Assimilation and adaptation of existing forms in Drama of the romantic period », de Marvin Carlson, « Nationalism and the romantic drama in Europe », de Jeffrey N. Cox, « Romantic definitions of the Tragic », d'Ulrich Weisstein sur l'opéra romantique. C'eût été au moins un moyen d'éviter les répétitions mentionnées plus haut.

L'existence de la section IV, « The Romantic Legacy », confirme que l'Ed. n'a pas l'intention de se limiter à l'étude d'une période (comme le font pourtant quelques-uns de ses collaborateurs, ainsi Howarth qui l'indique par son titre, et Hanak/Andreevna qui adoptent la périodisation 1780-1880 dans leur étude sur le rôle du Folklore).

Dans un ouvrage qui présente ainsi quelques flottements du point de vue de l'unité de méthode, il sera préférable pour le recenseur de prendre les articles à la suite dans l'ordre où ils se présentent.

1. *Romantic Irony*, ed. by Frederick Garber, constitue le 8<sup>e</sup> vol. de la série. V. le c. r. de D. Millet-Gérard, *RLC*, n°1991/3, pp. 375-376.

Celui de Lilian Furst, « Shakespeare and the formation of Romantic Drama in Germany and France », est assez logiquement placé en tête. Sur cette question fort étudiée, il serait difficile d'apporter plus que la matière d'un bon cours d'université ; mais il est fâcheux que la traduction Guizot soit considérée comme originale par rapport à celle de Le Tourneur (8-9) ; Howarth rectifie bien (82-33) la relation entre les deux traducteurs.

Logique aussi, la place attribué, à la suite de l'étude sur Shakespeare, à celle de Douglas Hilt, « The reception of the Spanish Theatre in European Romanticism ». Dans une Europe qui ne connaît guère alors la culture espagnole que par des clichés, ce sont d'abord les Allemands qui découvrent le *Siglo de Oro*, puis les Romantiques français, en partie grâce aux Schlegel. En Angleterre, Byron, malgré l'origine de son *Don Juan*, ne s'intéresse guère à l'Espagne, et Shelley s'en tient à une traduction de trois scènes de Calderón. Dans ces trois pays (le « romantisme européen » se limite-t-il à eux ?), reconnaît l'A., l'influence sur le théâtre est sans importance.

Le « théâtre dans le théâtre », réinterprétation d'une idée héritée du Baroque, fait l'objet d'une étude que Manfred Schmeling prolonge jusqu'à ce qu'il appelle « 20th Century metaliterature ». Il se limite lui aussi au trio Angleterre-France-Allemagne (« Theatre in the theatre » and « World Theatre » : Play Thematics and the breakthrough of Romantic drama ». Schmeling relève la fréquente association entre ce type de subversion esthétique et le motif révolutionnaire (53).

« Illusion and Romantic Drama » (F. Burwick) examine les théories de l'illusion chez Coleridge, A. W. Schlegel, Stendhal, Hugo (rien sur le *Paradoxe* de Diderot). On peut trouver longues les 4 p. sur les éléments autobiographiques dans l'*Amphitryon* de Kleist, d'autant plus que la scène Mercure-Sosie citée p. 71 est tout simplement traduite de très près de Molière.

Le sujet de Howarth, déjà cité, sur l'adaptation des formes dramatiques antérieures, est excellemment choisi. Il passe en revue, comme « formes existantes » assimilées par les Romantiques, la tragédie bourgeoise, le *Schicksalsdrama*, relève la formule « spectacle dans un fauteuil » dans le cas de Hugo, *Lorenzaccio*, souligne la construction fort régulière des drames en vers de Hugo, qui fait seulement illusion par l'emploi généreux de la couleur (il considère comme simples mélodrames ses drames en prose). L'*Antony* de Dumas est un « successful romantic drama » (95), mais Howarth rappelle pertinemment (89) que ni en Allemagne ni en Angleterre le romantisme ne s'exprime guère par le théâtre.

Nous entrons dans la 2<sup>e</sup> section avec A. Lefevre, qui reprend en traductologue la question de l'influence de Shakespeare, utilisé en France comme en Allemagne contre les règles. Il choisit de distinguer, selon les générations, plusieurs « Shakespeare », leur attribuant ou non des guillemets.

Hanak et Andreevna apportent le point de vue slave. Ils rejettent comme inopérante pour l'Europe centrale et orientale l'opposition Lumières / Romantisme (d'aucuns y ont renoncé aussi pour l'Europe occidentale). On ne s'étonnera pas que soit souligné le rôle de Herder. Une longue énumération justifie le titre du chapitre, « Folklore and Romantic Drama », mais des nombreux auteurs slaves cités, combien sont des dramaturges ?

Le sujet traité dans le premier des deux articles de M. Carlson, « Nationalism and the Romantic Drama in Europe », est important et délicat. L'A. attribue un

rôle déterminant à J.-J. Rousseau (cité dans une éd. de 1823 !) dans l'envahissement de la littérature par le nationalisme. L'aspiration des Allemands à la création d'un théâtre national est naturellement au cœur du débat, et les exemples cités pour la Bohême, la Hongrie, l'Espagne, l'Italie, la Russie, sont pertinents (l'A. cite encore pour la fin du XIX<sup>e</sup> s. l'*Abbey Theatre* irlandais). La thèse est plus difficile à illustrer dans le cas de la France et de l'Italie qui ont déjà fait leur unité nationale (bonne référence, 150-151, au projet stendhalien de « tragédie romantique en prose »).

Avec « Romantic redefinitions of the Tragic » (J. N. Cox) on revient une fois de plus au trio Angleterre-France-Allemagne. L'A. conteste le point de vue de G. Steiner selon lequel la tragédie a besoin d'un ordre divin ; il voit, lui, dans la conception romantique du tragique, le passage d'un monde fermé à un monde ouvert, avec des héros révoltés.

G. Hoffmeister (« The romantic tragedy of Fate ») reprend la question posée naguère par un colloque organisé par R. Bauer (cité p. 168 n. 8) : le *Schicksalsdrama* est-il un phénomène allemand ou européen ? Il tente de donner quelques exemples à l'appui de la seconde thèse : les *Borderers* de Wordsworth, les *Cenci* de Shelley, Pixierécourt, Rivas, Słowacki...

L'article de la regrettée Gloria Flaherty (« Empathy and Distance : German Romantic Theories of Acting reconsidered »), qui part légitimement du *Paradoxe* de Diderot, est occupé par de longues analyses, et un développement de 7 pages sur le théâtre de Tieck. De rapides références au jeu des acteurs français dans les écrits de Humboldt et d'A. W. Schlegel, deux lignes (196) sur les acteurs anglais, suffisent-elles à justifier la place de cet article, quels que soient ses mérites, dans un ouvrage comparatiste ? — Pleinement comparatiste, au contraire, l'étude d'Ulrich Weisstein, « What is Romantic opera ? — Towards a musico-literary definition ». Weisstein, qui fait des réserves sur un romantisme hors-période, se limite aux dates 1820-1850. Il estime que la musique, et pas seulement le livret, doit être romantique — et ne trouve cette condition réalisée qu'en Allemagne et chez Berlioz. L'article se distingue par une riche annotation bibliographique, et de nombreuses citations de textes critiques de compositeurs.

La troisième section rassemble dix contributions « nationales ». On y relève l'absence de la Roumanie, des Slaves du sud, des Pays-Bas, du monde lusophone ; Gillespie, notamment dans son grand article de conclusion, fera état des deux derniers nommés (443, 452, 470, 474, 480). M. Carlson, qui a déjà traité du nationalisme, revient en scène, si l'on peut dire, avec un titre qui promet trop (« The Italian romantic drama in European context »), car le « contexte européen » est fort peu représenté dans ce chapitre très traditionnel d'histoire littéraire italienne.

On peut s'étonner de rencontrer ensuite un chapitre de J. Dowling intitulé « Romantic drama in the Hispanic world. The Picturesque Mode », alors que la 3<sup>e</sup> section se termine par un chapitre « The Romantic theatre in Hispanic America ». A vrai dire Dowling, malgré son titre, et malgré une introduction sur « the Iberian and Ibero-American world », ne traite guère que du *costumbrismo* sur la scène de l'Espagne péninsulaire.

Après avoir lu la ferme et claire présentation par Harold B. Segel de « Polish Romantic drama in perspective », on doit reconnaître avec lui que la littérature polonaise a mieux que toute autre illustré le romantisme au théâtre ; bien plus, c'est le théâtre romantique qui, en l'absence d'une tradition classique, a créé une

tradition — dont les mises en scène du XX<sup>e</sup> s., dans le contexte de l'évolution politique, attestent encore la présence.

Segel disposait d'une riche matière ; A. Gershkovich, qui le suit, n'a guère à présenter, comme drame romantique russe, que le *Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïedov, donné par son auteur comme « poème pour la scène », et reconnu par la critique d'aujourd'hui comme romantique. Le peu de matière explique que l'article s'étende un peu trop sur la biographie de Griboïedov.

Hana Voisine-Jechova intitule avec une prudence justifiée son chapitre « Romanticism in genres of drama in Bohemia ». Dans un pays alors bilingue, le seul vrai poète romantique, K. H. Mácha, n'a laissé pour le théâtre que des fragments. Entre 1820 et 1870, des éléments romantiques figurent à côté d'apports d'autres genres, comme la *Schicksalsstragödie*, dans diverses pièces.

« Romantic drama in Hungary » est traité par M. Szegedy-Maszák. Trois courants se partagent selon lui la production romantique au théâtre : la tragédie historique en vers (*Bánk Bán* de Katona), le drame lyrique proche du conte de fées (*Vörösmarty, Csongor és Tünde*), le drame lyrique et encyclopédique (longue analyse de la *Tragédie de l'homme* de Madach).

En Scandinavie, la situation, selon G. Bistray, semble proche de celle de la Bohême (« Romantic trends in Scandinavian drama »), en raison de l'interférence d'influences venant de France, d'Allemagne, d'Angleterre (Shakespeare). Après 1850, les premiers drames d'Ibsen sont romantiques. Le cas de Strindberg après 1850, est plus difficile à cerner.

Les trois dernières contributions de cette 3<sup>e</sup> section nous transportent outre-Atlantique. R. Plant s'efforce de justifier l'existence d'un théâtre romantique dans le Canada anglais (« From dark into light : Nineteenth Century drama in English-Canada »). Ce théâtre se caractériserait par « multiple plot structures, excessive language, exotic locations » (341). Dinah Pladott intitule « Nineteenth Century American drama : A romantic Quest » sa contribution, qui repose en grande partie sur la *Sekundärliteratur*. Elle distingue « Indian plays, Yankee plays, Frontier plays », et insiste, sans donner d'exemples, sur l'influence de J.-J. Rousseau, considéré comme l'inventeur du « noble sauvage ».

Le domaine hispano-américain couvert par E. Carillo dans l'étude mentionnée plus haut, s'ouvre, du fait de l'évangélisation, aux langues indigènes. Malheureusement, « almost nothing survives of the romantic theatre of Hispanic America » (361), sinon des traductions de pièces françaises ou espagnoles. Comme D. Pladott avant lui, Carillo a tendance à identifier romantisme et XIX<sup>e</sup> s. (« the romantic age », 375).

Si certaines des contributions figurant dans les trois premières sections du volume ont inévitablement une allure tant soit peu provinciale, la 4<sup>e</sup> section, encadrée par deux études majeures de G. Gillespie, s'ouvre sur une ambitieuse perspective de synthèse dépassant la périodisation dix-neuviémiste. Le titre « Classic vision in the romantic age : Goethe's reconstitution of European Drama in *Faust II* » fait écho à l'article de Howarth sur les « existing forms » (81). Le second *Faust* est pour Gillespie « the classical vision as recaptured almost miraculously in the romantic age ». Ces pages difficiles à suivre sur un sujet difficile, font état de la façon dont le grand poète mit à profit sa familiarité avec les cultures de l'Occident, de l'Orient, des divers âges.

La transition d'un aspect du romantisme vers de nouvelles sensibilités fait l'objet de l'étude de V. Nemoianu, « Romantic Irony and Biedermeier

tragicomedy ». Dans cette phase tardive du romantisme, illustrée par Musset, Büchner, Słowacki..., des situations comiques peuvent s'achever en tragédie ; des tragédies contiennent des « jocular references ».

Martin Esslin (« Romantic cosmic drama ») revient au second *Faust* en se concentrant sur l'épisode d'Hélène. La grande ambition romantique d'un poème englobant l'histoire de l'humanité s'exprime soit par des épopées (la *Légende des siècles*), soit par des drames : la *Tragédie de l'homme*, la *Comédie non divine* de Krasiński, le *Peer Gynt* d'Ibsen, Wagner... Ces drames s'inscrivent dans une tradition qu'Esslin mène jusqu'à *En attendant Godot*.

Reste enfin la grande conclusion (plus de 30 p.) de G. Gillespie, dont le titre revendique clairement l'ambition de prolonger le romantisme au-delà du romantisme : « The Past is prologue. The romantic heritage in dramatic literature ». Cette tentative de reconstruction d'une évolution d'ensemble, nettement centrée sur l'Allemagne (« Vous êtes orfèvre, Monsieur Gillespie ! »), plus précisément sur Tieck, repose sur un commentaire attentif des chapitres successifs de l'ouvrage, et multiplie les références érudites (surtout à des chercheurs américains) au risque ne se disperser parfois, et sans toujours justifier les allégations de détail : Hazlitt, qu'on sait peu curieux de littérature allemande, a-t-il été vraiment « intensely fascinated by Goethe's and Schiller's plays (of the Storm-and Stress and *klassik* decades » (431) ? Peut-on rattacher l'*Impromptu de Versailles* au thème baroque du « théâtre du monde » (432) ? Que penser de l'expression « romantic drama » attribuée à Camus — cité d'après une traduction en anglais sans référence à l'original (439 n. 9) ? On lira avec intérêt la longue citation (461) de la préface de Strindberg élaborant sur sa conception du « dream play » (*En drömspel*, 1901). Gillespie a certainement raison de voir là un pont entre romantisme et modernisme.

Avec son index des noms (auteurs et artistes du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> s., excluant ceux mentionnés dans les notes), son index des titres dans la langue originale, dont chacun est suivi du nom de l'auteur, sa bibliographie générale de 22 pages, divisée en 7 rubriques — *Romantic drama* constitue un inégalable instrument de référence.

Neuf ouvrages ont maintenant paru dans la série de l'Histoire comparée des littératures de langues européennes ; cinq en anglais, quatre en français. La série admet la coexistence d'ouvrages portant soit sur une période, soit sur un courant. L'évolution de l'histoire littéraire, au cours du siècle qui s'achève, a donné raison aux critiques qui traitent comme une *période ce Baroque* qu'Eugenio d'Ors voyait comme un courant récurrent à travers les siècles. Gillespie prend le parti inverse, alors que dans toutes les littératures nationales occidentales le romantisme figure comme une période, associé ou non à un autre courant. On a vu que plusieurs de ses collaborateurs ne le suivaient pas. Était-il justifié de traiter *Romantic drama* comme avait été traité — ce qui se justifiait mieux — *Romantic Irony* ? L'avenir dira comment les deux ouvrages complémentaires prévus (Lyrique romantique, Prose romantique), en espérant qu'ils viennent bientôt à terme, feront face à ce choix qui demeurera de toute façon un difficile équilibre. Mais on ne se plaindra pas que les comparatistes donnent l'exemple de l'originalité.

Jacques VOISINE

**Adam Mickiewicz aux yeux des Français**, Textes réunis, établis et présentés avec introduction, commentaires, et notes, par Zofia MITOSEK. Préfaces de Louis Le Guillou et de Daniel Beauvois. Varsovie, Editions universitaires, et Paris, CNRS, 1992, 392 pages, 10 illustrations.

Histoire politique et histoire littéraire sont inextricablement mêlées dans la réception de Mickiewicz en France. La complexité de la situation est bien exposée dans l'introduction de Zofia Mitosek à cette anthologie qui couvre en principe (à l'exception de trois textes du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle) la période de 1828 (premières informations destinées aux Français sur la poésie de Mickiewicz) à 1898 (centenaire de sa naissance). Le cas du poète s'inscrit naturellement dans la tradition des sympathies françaises pour la Pologne, compliquées par l'impératif des relations diplomatiques avec la Russie ; sur le plan intérieur, dans une France où l'émigration polonaise est divisée, s'opposent plusieurs courants politiques, qui paradoxalement font preuve « d'une surprenante convergence d'opinions » dans les textes ici rassemblés. L'introduction souligne d'autre part les réticences d'une critique encore très rationaliste, dans les années 1840, face au romantisme propre au grand poète polonais et à plus forte raison à son messianisme.

Le cœur de cette anthologie est évidemment la 4<sup>ème</sup> partie (un tiers du livre) consacrée aux cours donnés par Mickiewicz au Collège de France dans les années 1840, et à leur déviation sous l'influence de Towiański, vers un messianisme militant. Outre les protestations de la presse, sont reproduits ici les rapports de police qui entraînent en 1844 l'interruption des cours et le remplacement de Mickiewicz par Cyprien Robert dans la chaire de littérature slave créée pour le premier en 1840. Ces misères ne doivent pas faire oublier les beaux articles consacrés à l'enseignement parisien du poète par George Sand dans la *Revue indépendante*, par Quinet dans *le Siècle*, ni les brefs aperçus critiques, très personnels, de Marie d'Agoult dans sa correspondance, où elle se plaint de « nos abominables traductions françaises ».

Avant 1840, quelques traductions avaient en effet tenté de faire connaître Mickiewicz aux Français. Plus important peut-être, l'article de George Sand dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839, « Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz ». Le rapprochement de ces trois noms figurait déjà dans une notice de la *Revue encyclopédique* en 1830 ; il allait devenir un lieu commun de la critique : ainsi sous la plume de Julvécourt (futur collaborateur de Mickiewicz à la *Tribune des peuples*) dans *l'Illustration* en 1850 ; sous celle de Barrès en 1894. Commode alibi, faute d'avoir vraiment accès à une poésie qui ne trouvera pas chez nous de bons traducteurs avant Paul Cazin (*Messire Thadée*, 1934).

La première partie de l'anthologie rassemble des témoignages divers sur les Poésies lyriques, sur *Grajina*, *Konrad Wallenrod* et *Les Aïeux* : notices critiques, préfaces, échantillons de traduction (plusieurs par des émigrés polonais). Outre le nom de George Sand, on relève celui de Sainte-Beuve, présentant brièvement dans un journal de l'émigration, en 1836, une traduction par Ostrowski de *Grajina* ; Julvécourt, dans l'article déjà cité, voit des analogies entre Mickiewicz et André Chénier.

Une seconde partie est consacrée au *Livre des Pèlerins polonais*, traduit concurrentiellement par Louis Lemaître (sous un titre légèrement différent) et par Montalembert<sup>1</sup>. Dans le *National* du 8 juillet 1833, Sainte-Beuve, rendant

1. Sur la part prise par Montalembert à cette traduction, v. l'art. de J. Parvi, *RLC*, 1994, 463.