

La diversidad temática y metodológica de las anteriores publicaciones en este número de Cuadernos es representativa de la heterogeneidad característica del Departamento de Lengua y Literatura que recoge diversas disciplinas y enfoques en el mismo propósito universitario. La esta unidad de la Facultad de Humanidades la encargada de la enseñanza de idiomas extranjeros, tras de los cursos —francés, italiano y alemán— están otros respectivos idiomas además de sus respectivos literarios y culturales nacionales. En su Sección de Literaturas el Departamento se ocupa de una disciplina cuyo rango de época relativamente reciente —la literatura comparada— la cual promueve variados puntos de convergencia entre literaturas o autores de varias nacionalidades y/o épocas distintas. Así Carlos Luis Hillquit busca puntos en común entre las novelas de realismo de los novelistas contemporáneos, una francesa y otra mexicana.

Francisco Castillo y Ada María Villar de Kerkhoff aplican las más recientes técnicas de crítica literaria en un análisis semi-lingüístico del *Baudouin*, el primero, y en un examen de la relación entre título y discurso novelístico, la segunda.

Béatrice Piñero de Cesarí explica la situación italiana a fines del pasado siglo desde el punto de vista socio-económico y Ana Lydia Vega analiza otra situación en vista de desarrollo —la narrativa— que —presentándose como una especie sus particularidades y rasgos— como colchava en el teatro contemporáneo.

Robert Villanua comenta la poesía políticamente comprometida —incluye la claudesca durante la ocupación nazi— de una de las más egregias figuras de la línea francesa contemporánea.

Ramón Xandó, Pedro Salazar y Héctor Rock presentan interesantes estudios de historia literaria francesa y alemana. Los dos primeros examinan importantes figuras de transición en la poesía francesa del Renacimiento y en la tragedia neoclásica francesa. La última explora las relaciones entre el género del cuento de hadas y el movimiento romántico alemán a fines del siglo XVIII.

En conjunto, creemos haber conectado un número de gran interés gracias a la variedad y amplitud de sus temas.

Dr. Pedro Salazar
Director
Departamento de Lengua y Literatura

LE COUP DE POIGNARD DE GRESSET ET L'EVOLUTION DE LA TRAGEDIE NEO-CLASSIQUE

Pedro Salazar

PEDRO SALAZAR es Director del Departamento de Lenguas y Literatura de la Facultad de Humanidades, Recinto de Río Piedras. Recibió su Maestría en Francés en la Universidad de Pennsylvania y su doctorado en literatura francesa en la Universidad de París. Se ha desempeñado como profesor en los departamentos de Inglés de la Facultad de Estudios Generales y de Lenguas y Literatura de la Facultad de Humanidades. Entre sus publicaciones se cuentan "Los orígenes del teatro: visión general de dos tradiciones" en la *Revista de la Facultad de Humanidades* y la traducción al castellano de la obra de Henry Wells, *The Modernization of Puerto Rico*, publicada por la Editorial Universitaria. Ha participado en varias actividades culturales como: Director de la Corporación Puertorriqueña de Escena e Imagen (COPEI); guionista y director de los filmes *La huída y Retorno*.

Au cours de la première moitié du dix-huitième siècle, la tragédie est un genre en pleine évolution. On a beaucoup insisté sur le rôle de Voltaire et sur l'exemple du théâtre anglais à cet égard. Il va sans dire que nous n'avons aucune intention de rapetisser l'importance de l'un et l'autre. Nous voulons simplement signaler qu'il y en eut d'autres à côté de l'auteur de *Zaïre* qui travaillèrent pour rendre le terrain fertile au changement. Dans le domaine théorique, les *Réflexions critiques* de l'abbé Du Bos avançaient déjà en 1719 certaines idées que l'on attribue peut-être trop hâtivement au séjour de Voltaire en Angleterre (1727-1729) et à l'engouement qu'il y prit pour les théâtres de Londres. Au sujet de la stérilité de la mise en scène française, par exemple, Du Bos citait avec approbation la critique d'Addison dans *The Spectator*,

On ne sauroit disconvenir que si la représentation des Tragédies est trop chargée de spectacles en Angleterre, elle n'en soit trop dénuée en France.¹

Dans ses écrits théoriques, Houdart de la Motte réclamait du spectacle et dans ses *Macchabés* (1721) il tenta, sous l'influence de l'opéra, d'enrichir quelque peu l'action aux dépens de la déclamation.²

Quelle était la manière "classique" de disposer les acteurs sur la scène? Diderot y fait allusion d'un ton moqueur dans le "Premier entretien du *Fils naturel*,"

Est-il possible qu'on ne sentira point que l'effet du malheur est de rapprocher les hommes; et qu'il est ridicule, surtout dans les moments de tumulte, lorsque les passions sont portées à l'excès et que l'action est plus

¹ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Septième édition. Paris, 1770, I, p. 448.

² Lanson, G. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. (Réimpression). Paris, 1954, p. 137.

agitée, de se tenir en rond, séparés, à une certaine distance les uns des autres, et dans un ordre symétrique?³

Il est incontestable que ce fut Voltaire qui, le premier, passa à l'action avec succès. Ses innovations furent bien timides, il est vrai, mais avec le public de l'époque, le plus léger écart des conventions était une gageure. Enhardi par son succès avec *Zaïre* (1732) il tenta, deux ans après, de pousser plus loin ses réformes. *Adelaïde du Guesclin*, chose inouïe!, dramatisait un épisode de l'histoire de Bretagne au quinzième siècle et pour comble avec des éléments relativement réalistes de costumes et de son.

Plus importantes que les efforts de Voltaire pour introduire ces éléments de "spectacle" sur la scène française furent ses tentatives de ranimer l'action tragique rendue fade et languissante par les médiocres imitateurs de Racine. En 1731 il composa la *Mort de César*, un essai de rapporter au théâtre les "grands intérêts" cornéliens à l'exclusion de l'amour. La mort d'un personnage sur scène, une situation qui était strictement assujétie aux contraintes de la "bienséance", fut un autre problème qui bientôt l'intéressa.

Du moins, que l'on me dise pourquoi il est permis à nos héros et à nos héroïnes de théâtre de se tuer, et qu'il leur est défendu de tuer personne. La scène, est-elle moins ensanglantée par la mort d'Atalide, qui se poignarde pour son amant, qu'elle ne le serait par le meurtre de César?⁴

Dans la *Mort de César* il ne viola pas les principes, mais il s'en fallut de peu. Son protagoniste fut tué dans les coulisses ainsi que Zaïre et Eriphyle un peu plus tard. Les cris de cette dernière effrayèrent les spectateurs et l'entrée sur scène du cadavre de César recouvert d'un drap taché de sang ne manqua pas de provoquer des remous. "La scène n'était pas inondée de sang", dit Jusserand, "mais elle recevait des éclaboussures".⁵

Ce fut Jean-Baptiste-Louis Gresset qui sut profiter de cette orientation quand, le premier, il osa présenter un meurtre sur la scène de la Comédie Française en 1740. Cette initiative contribua de façon non négligeable à l'évolution de l'action tragique et aida pour autant à élargir la notion conventionnelle de la "bienséance".

Edouard III, qui marqua le début de l'ancien jésuite dans le monde théâtral parisien, fut joué à la Comédie Française le 22 janvier

1740 et atteignit, après cette première, un modeste total de neuf représentations, huit à Paris et une à Versailles le 3 mars. Ce ne fut certes qu'un succès médiocre pour une pièce qui, dans son ensemble, ne méritait vraiment pas davantage. Pourtant, la tragédie de Gresset fit date dans l'histoire du théâtre français principalement à cause du coup de poignard du quatrième acte.

Le sujet de la pièce s'inspira du célèbre épisode de la liaison entre ce roi anglais et la comtesse de Salisbury relaté par les chroniqueurs médiévaux Jehan le Bel et Froissart et transmis par celui-ci aux historiens huguenots du dix-septième et dix-huitième siècles. La source précise de Gresset, celle qui appuya son affirmation sur l'"historicité" du conflit central de son oeuvre, fut très probablement *l'Histoire d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande* (1697-1713) d'Isaac de Larrey.

On ne trouvera ici de vraiment historique que l'amour d'Edouard III pour la Comtesse de Salisbury, l'héroïque résistance de cette femme illustre, et le renouvellement des prétentions d'Edouard Ier sur l'Ecosse. Tout le reste, ajusté à ces faits principaux, est de pure invention.⁶

Les acteurs principaux du conflit sont, d'un côté, le roi Edouard, amoureux d'Eugénie, dont les sentiments sont réciproques mais qui se croit obligée de refuser les avances du monarque à cause de son devoir supérieur envers la patrie, et, de l'autre, le père de la jeune fille, le noble ministre, Worcestre, et son ami, Arondel, qui sont aux prises avec le perfide capitaine des gardes, Volfax, aveuglé par l'ambition. C'est lui qui sera tué sous les yeux des spectateurs au cours du quatrième acte par le poignard d'Arondel. Les péripéties secondaires du drame ainsi que tous les personnages, hormis Edouard, Eugénie et sa rivale, Alzonde, sont, comme Gresset l'indiqua, "de pure invention".

Dans sa préface, l'auteur déclara que son coup de théâtre était un "spectacle offert en France pour la première fois".⁷ Cela n'était pas tout à fait exact. La mort violente d'un personnage avait eu des précédents sur la scène française. Le théâtre d'Alexandre Hardy, au début du dix-septième siècle, en abonde. Encore en 1638 pouvait-on voir le protagoniste du *Véritable Coriolan* de Chapoton mourir sur la scène accablé des blessures.⁸ Pourtant, avec la victoire des règles et de

³ *Oeuvres complètes*, édition de J. Assézat. Paris, 1875, VII, p. 95.

⁴ Préface de *Brutus* (1730). *Chef d'oeuvres* (sic) *dramatique* (sic) *de Voltaire*. Paris, 1808, II, p. 16.

⁵ *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*. Paris, 1898. p. 205.

⁶ "Avertissement d'Edouard III". *Oeuvres de Gresset*. Paris, Renouard, 1811, II, p. 2.

⁴ *Ibid.*, pp. 2-3.

⁸ v. Jusserand. *Shakespeare en France...*, *op. cit.*, p. 214.

la bienséance, les tréteaux tragiques furent complètement nettoyés de sang.

En 1739 le jeune Baculard d'Arnaud composa son *Coligni ou la Saint-Barthélémy*, tragédie inspirée du deuxième chant de la *Henriade* de Voltaire. Outre le choix du sujet, l'innovation la plus remarquable fut l'assassinat de Coligni sur la scène. On doute que Gresset connût cette pièce. Elle ne fut jamais représentée en public et elle fut condamnée par la censure. S'il est vrai qu'à l'époque les voies de distribution clandestine ne manquaient pas, Gresset n'aurait pu lire un exemplaire de *Coligni* qu'après la première de son *Edouard III* qui eut lieu en janvier 1740 en même temps que Baculard faisait imprimer sa pièce à Amsterdam.⁹ Gresset, aurait-il entendu parler de la représentation privée de *Coligni* lorsqu'il composait sa propre tragédie? On l'ignore.

La plus forte probabilité d'influence immédiate demeure la *Mahomet II* de La Noue. Gresset avait assisté à une lecture de cette pièce dans une assemblée de gens de lettres, nommée la "Société du Caveau", qui se réunissait pour souper toutes les semaines chez Landel, un traiteur de la rue de Bussy.¹⁰ En outre, il assista sans doute à sa représentation à la Comédie Française où elle jouit d'un grand succès après sa première le 23 février 1739.¹¹

Dans la tragédie de La Noue, Irène, une esclave grecque, intrigue contre son amant, Mahomet, car c'est le tyran de son peuple. Celui-ci, qui devine les intentions cachées de la jeune femme, la tue d'un coup de poignard à la fin de la pièce. Le meurtre est dérobé aux yeux du public car l'auteur ne voulait pas faire de la scène "une arène sanglante, une école d'inhumanité".¹² Mais Mahomet, avant de tuer Irène dans les coulisses, avait fait frissonner les spectateurs en sortant le poignard et en le levant sur sa victime. Les critiques protestèrent vivement. Dans le *Pour et le contre*, le journal littéraire de l'abbé Prévost, Lefèvre de Saint-Marc s'écria,

De pareils sujets peuvent se flatter de réussir en Angleterre où, pour émouvoir la compassion on ensanglante la Scène, on offre des Cadavres à la vue des Spectateurs. Ils peuvent aussi réussir en Italie, où le spec-

⁹ Breitholtz, L. *Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution*. Uppsala, 1952, p. 129.

¹⁰ v. "Notice biographique". *Oeuvres complètes de Piron*, édition de Rigoley de Juvigny. Neuchâtel, 1977, I, pp. 86-89.

¹¹ D'après le Journal de Collé, la pièce plut "extraordinairement". Elle eut quinze représentations pendant l'année 1739. v. Lancaster, H.C. *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire* (1715-1744). Baltimore, 1950, I, p. 250.

¹² Cité par Lancaster, *ibid.*, p. 249.

taclé horrible de Mérope qui se prépare avec l'appareil le plus effrayant à tuer son propre fils trouve tant d'approbaturs. Pour nous autres François, qui portons la sensibilité plus loin qu'aucun autre peuple, nous voulons qu'on nous ménage avec les mêmes précautions dont use un Médecin habile, qui se voit obligé de travailler sur un tempérament délicat...¹³

Voltaire condamna "ce triste dénouement" et l'abbé Le Blanc se manifesta contre cette "catastrophe cruelle et révoltante...une vraie scène à faire fortune sur le théâtre anglois".¹⁴ Le public cependant accorda à la tragédie de La Noue un accueil chaleureux. Gresset dut comprendre que le coup de poignard manqué y fut pour quelque chose et décida de mener l'essai jusqu'au bout.

Les auteurs dramatiques ne suivirent pas son exemple immédiatement. Si Voltaire faisait mourir Zopire sous les yeux des spectateurs dans *Mahomet* (1743) il l'avait fait poignarder "derrière l'autel". Mais en 1746 La Place se servit du poignard sur la scène dans sa *Venise sauvée*. Désormais, la brèche était grande ouverte. A celui-ci suivirent Saurin dans *Aménophis* (1750), Portelance dans *Antipater* (1751), La Place encore dans *Adèle de Ponthieu* (1762) et Lemierre dans *Guillaume Tell* (1766). Dans toutes ces pièces les scélérats subirent le même sort que Volfax. Saurin fut le premier à montrer le meurtre d'un innocent sur la scène dans *Blanche et Guiscard* (1763) où la protagoniste est poignardée par son mari jaloux. Les premières versions de *Pierre le cruel* de Belloy et *Hirza* de Sauvigny suivirent cette innovation mais elle était encore trop hardie pour l'époque et les auteurs furent contraints de remanier leurs pièces.¹⁵ Même vers la fin du siècle, la sensibilité du public ne tolérait que la mise à mort d'un scélérat sur le théâtre puisque celui-ci était toujours censé être une chaire de bonnes moeurs.

Gresset s'était rapporté à Corneille, "le législateur du théâtre français", et à la vieille doctrine de la "justice poétique" pour justifier sa hardiesse.

Je ne me sers point des droits de la tragédie angloise pour répondre a quelques difficultés qu'on m'a faites sur le coup de théâtre du quatrième acte, spectacle offert en France pour la première fois; je dirai seulement, autorisé par le

¹³ Cité par Rutherford, M.R. de L. dans "La scène tragique dans le *Pour et le contre* de l'abbé Prévost (1733-1740)". *Revue de l'histoire du théâtre*, xiv, 1962, pp. 223-224.

¹⁴ Cités par Rutherford, *ibid.*, p. 224.

¹⁵ v. Lancaster. *French tragedy...*, *op. cit.*, II, p. 620.

législateur même ou le créateur du théâtre français, que la maxime de ne point ensanglanter la Scène (*Discours* de P. Corneille), ne doit s'entendre que des actions hors de la justice ou de l'humanité: Médée égorgeant publiquement ses enfants, révolterait la nature et ne produirait que l'horreur; mais la mort d'un scélérat, en offrant avec terreur le châtement du crime, satisfait le spectateur: pour démontrer d'ailleurs que cet événement est dans la nature je n'ai besoin d'autre réponse que l'applaudissement général dont le public l'a honoré dans toutes les représentations.¹⁶

L'allusion faite par l'auteur est au "Deuxième Discours sur la Tragédie" où Corneille traite la question de la violence sur la scène, les circonstances où elle doit se permettre et celles où elle doit en être bannie. Le maître néanmoins développe sa discussion principalement sur le plan de l'efficacité dramatique et non pas sur des considérations morales qui y sont reléguées à un niveau secondaire. Corneille distingue entre deux situations. La première, où l'action principale d'un sujet est "si cruelle ou si difficile à représenter, qu'elle peut diminuer quelque chose de la croyance que l'auditeur doit à l'histoire,..." , par exemple, Médée qui tue ses propres enfants ou Atrée faisant rôtir les fils de Thyeste. "L'horreur de ces actions engendre une répugnance à les croire..." C'est alors qu'il convient "de cacher l'événement à la vue, et de le faire savoir par un récit qui frappe moins que le spectacle".¹⁷

Il y a néanmoins une sorte d'action où il serait permis de montrer ce qui normalement se cacherait aux yeux des spectateurs, à savoir, lorsque l'action principale ne contient aucune horreur susceptible de nuire à sa crédibilité. Corneille pose l'exemple de sa propre *Rodogune*. S'il avait suivi exactement l'histoire, Antiochus aurait obligé sa mère à boire la coupe empoisonnée. "C'eût été punir un parricide par un autre parricide; on eût pris aversion pour Antiochus..." En changeant l'histoire, l'auteur fait Cléopâtre boire elle-même le poison, "voyant que sa haine et sa noire perfidie allaient être découvertes". Ainsi, il conserve l'essentiel de l'action historique puisque la méchante reine périt par le même poison qu'elle destinait à son fils et, en même temps, "la punition de cette impitoyable mère laisse un plus fort exemple, puisqu'elle devient un effet de la justice du ciel, et non pas de la vengeance des hommes; d'autre côté,

¹⁶ *Oeuvres de Gresset, op. cit.*, II, p. 2.

¹⁷ Corneille, P. *Oeuvres*. Nouvelle édition revue et augmentée par M. Ch. Marty-Laveaux. Paris, 1862, I, p. 78.

Antiochus ne perd rien de la compassion et de l'amitié qu'on avait pour lui..."¹⁸

Remarquons pourtant que la préoccupation morale de Corneille dans ce passage est secondaire. Il songe surtout à intensifier l'effet dramatique de l'action tout en gardant la nécessaire vraisemblance. De fait, la position de Corneille à l'égard de la moralité théâtrale est assez ambiguë. Dans le "Premier Discours" il nous avertissait que le but de l'art dramatique est de plaire, non pas d'instruire.¹⁹ Cependant, le théâtre peut avoir une véritable utilité morale si le poète répand avec discrétion dans le corps du drame des sentences et des maximes renfermant une leçon de vertu. Dans le "Deuxième Discours", en interprétant la "catharsis" aristotélicienne, il admet que les réflexions salutaires inspirées par la vue des dangers et des malheurs auxquels la violence des passions expose nos semblables peuvent nous être utiles.²⁰ Simultanément, cependant, il exprime de fortes réserves là-dessus. Il a bien peur "que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée qui n'ait jamais son effet, dans la vérité".²¹ Quant au triomphe de la vertu et la punition du crime dans le théâtre, "ce n'est pas un précepte de l'art, mais un usage dont chacun peut se départir à ses périls".²²

Dans l'"Épître dédicatoire" de la *Suite du Menteur*, Corneille avait voulu que le poète dépeigne les bons et les méchants avec de si brillantes couleurs que le spectateur, saisi par la force du portrait, éprouverait de puissantes, même de nobles émotions.

Comme le portrait d'une laide femme ne laisse pas d'être beau, et qu'il n'est pas besoin d'avertir que l'original n'en est pas aimable, il en est de même dans notre peinture parlante; quand le crime est bien peint de ses couleurs, quand, les imperfections sont bien figurées, il n'est pas besoin d'en faire un mauvais succès à la fin pour avertir qu'il ne les faut pas imiter.²³

Si le théâtre est moralement utile, il produit son effet, non pas par l'enseignement, mais par la force de son impression.

Gresset donc comprit mal la doctrine cornélienne concernant la "justice poétique" ou bien il la déforma, peut-être inconsciemment, en l'adaptant au courant moralisateur qui envahit graduellement la

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ *Op. cit.*, IV, pp. 283-284.

scène française pendant la première moitié du siècle. En fait, Gresset n'avait aucun besoin de recourir à cette doctrine d'"utilité morale" pour justifier son coup de théâtre ne fût ce que pour déférer à la sensibilité de ses contemporains. D'éminents théoriciens avaient déjà réfléchi sur le problème de la bienséance en concluant que la règle interdisant de verser du sang sur le théâtre était d'une valeur artistique douteuse. En 1719, l'abbé Du Bos avait énoncé le principe. "Les hommes n'ont aucun plaisir naturel qui ne soit le fruit du besoin".²⁴ Puisque de tous temps les hommes ont pris plaisir à assister à des spectacles sanglants comme des "corridas" ou des exécutions,²⁵ il est évident que, chez eux, cela satisfait un véritable besoin. Il n'est pourtant pas moins vrai que nous sommes désagréablement émus en présence du malheur. L'art pourrait donc nous offrir la solution à ce dilemme.

Ne pourroit-on pas produire des objets qui excitassent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, & incapables de nous causer dans la suite des peines réelles & des afflictions véritables?²⁶

Onze ans plus tard, le père Brumoy, ami et maître de Gresset au collège Louis-le-Grand, reprenait les mêmes idées dans son étude très respectée sur le *Théâtre des grecs* (1730). "Le besoin ou le plaisir ont porté les hommes à chercher les arts."²⁷ Les passions "feintes" sont donc indispensables à l'expérience théâtrale.

C'est que les passions feintes nous procurent un plaisir pur, au lieu que les passions véritables ne nous donnent qu'une satisfaction légère & noyée dans une grande amertume.²⁸

Du Bos pourtant n'avait pas été un innovateur révolutionnaire. Il avait mis en garde contre l'abus de son propre principe.

Le tragique outré devient froid, & l'on est plus porté à rire d'un Poète qui croit devenir pathétique à force de verser du sang, qu'à pleurer à sa pièce.²⁹

²⁴ *Réflexions critiques...*, op. cit., I, p. 5.

²⁵ Dans une lettre de 1698, Du Bos raconte avoir assisté à une exécution en Angleterre où il n'y avait que six pendus. "Les Anglais m'en firent excuse, et entr'autres raisons ils me dirent que l'été était une saison morte, que les spectacles étaient plus beaux pendant l'hiver". Cité par Breitholtz, op. cit., p. 109, n. 35.

²⁶ *Réflexions critiques...*, op. cit., I, p. 26.

²⁷ *Théâtre des grecs*. Nouvelle édition, Paris, 1785, I, p. 41.

²⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁹ *Réflexions critiques...*, op. cit., I, p. 105.

Il fallait surtout se garder du danger de la froideur lequel devenait d'autant plus grand lorsqu'on reléguait l'action au récit.

...or le récit d'un acteur n'est, pour ainsi dire, que l'imitation d'une imitation, & une seconde copie.

Le poète, par conséquent, doit savoir choisir des sujets contenant une juste mesure des actions à être représentées et à être récitées. Il faudrait de préférence des sujets animés qui réduisent au minimum la nécessité des récits.³⁰

Du Bos avait de solides connaissances de la langue, de la littérature et du théâtre anglais, ce qui, à l'époque, n'était pas courant en France. Il n'est nullement invraisemblable qu'il ait puisé ses idées dans la pratique théâtrale anglaise, les tempérant ensuite de sa sagesse et son bon goût classiques.³¹

Voltaire préconisera précisément ce délicat mélange d'action et de bienséance recommandé dans les *Réflexions*. Dans son *Siècle de Louis XIV* il loua l'ouvrage de Du Bos comme "le livre le plus utile qu'on ait jamais écrit sur ces matières chez aucune des nations de l'Europe".³²

Nourri de la lecture de Du Bos et de ses conversations avec Lord Bolingbroke avant son départ pour l'Angleterre, Voltaire était déjà favorablement disposé envers les lettres et le théâtre de ce pays. Ce ne sont pas des idées recueillies Outre-Manche, mais les idées de l'abbé Du Bos qu'il défendra dans la préface de *Brutus* en 1730.

Je suis bien loin de proposer que la scène devienne un lieu de carnage, comme elle l'est dans Shakespeare, et dans ses successeurs, qui, n'ayant pas son génie, n'ont imité que ses défauts; mais j'ose croire qu'il y a des situations qui ne paraissent encore que dégoûtantes et horribles aux Français et qui, bien ménagées, représentées avec art, et surtout adoucies par le charme des beaux vers, pourraient nous faire une sorte de plaisir, dont nous ne nous doutons pas.³³

Voltaire ne s'arrête pas à cette comparaison avec la scène anglaise, un argument qui, à l'époque, aurait été d'une faible portée persuasive. Il trace un parallèle avec une scène plus prestigieuse à la vue de ses contemporains. Bien que le théâtre grec fût considéré aussi primitif

³⁰ *Ibid.*

³¹ v. Breitholtz, op. cit., p. 110.

³² Cité par Breitholtz, *ibid.*, p. 113.

³³ *Chef-d'oeuvres* (sic)..., op. cit., II, pp. 15-16.

et barbare dans l'emploi de la violence, ce primitivisme même fascinait par sa force et par sa vérité.

Je sais bien que les tragiques grecs, d'ailleurs supérieurs aux anglais, ont erré en prenant souvent l'horreur pour la terreur et le dégoûtant et l'incroyable pour le tragique et le merveilleux. L'art était dans son enfance du tems d'Eschyle, comme à Londres du tems de Shakespeare; mais parmi les grandes fautes des poètes grecs, et même des anglais, on trouve un vrai pathétique et de singulières beautés.....

.....Toutes ces lois de ne point ensanglanter la scène, de ne point faire parler plus de trois interlocuteurs, etc., sont des lois qui, ce me semble, pourraient avoir quelques exceptions parmi nous, comme elles en ont eu chez les Grecs.³⁴

Voltaire, donc, se rapporte aux idées de l'abbé Du Bos et aussi à celles de l'ami de Gresset, le père Brumoy, dont le *Théâtre des grecs* venait justement de sortir. Cet ouvrage avait également mérité les éloges de Voltaire ("un des meilleurs et des plus utiles que nous ayons").³⁵

Il n'est guère douteux que Gresset profita du climat favorable créé par Du Bos, Voltaire et Brumoy pour hasarder son coup de théâtre sur la scène de la Comédie Française. Il eut soin pourtant de préciser qu'il ne s'était point servi "des droits de la tragédie anglaise" pour répondre aux inévitables critiques dont sa pièce fut l'objet.³⁶ Il avait parfaitement raison. Gresset n'avait aucun besoin de regarder Outre-Manche pour son innovation. Du Bos et Voltaire, en théoriciens respectés, l'avaient déjà fait pour lui. En outre, pour justifier le coup de poignard il pouvait faire appel au modèle grec récemment mis en valeur par son ami Brumoy ou bien à une interprétation quelque peu déformée de la pensée de Pierre Corneille, dont la faveur durable dans les milieux jésuites est bien connue. En bon élève et ancien membre de la Société, Gresset opta pour la doctrine de la "justice poétique" qui faisait partie du répertoire dogmatique du classicisme et qui rentrait alors en faveur après une éclipse partielle

³⁴ *Ibid.*, pp. 14-16.

³⁵ Cité dans la *Biographie Universelle Michaud*. Paris, 1843-1865, V, p. 693.

³⁶ Comme, par exemple, celles de l'abbé Desfontaines qui dans ses *Observations sur les écrits modernes* reprocha à Gresset d'imiter un modèle barbare pour se faire remarquer. "Il est à croire que cette nouveauté, applaudie cette fois par le seul effet de la surprise, ne tirera point à conséquence pour notre théâtre, où l'humanité est plus respectée que sur celui des Anglais". Cité par L. N. Cayrol, biographe de Gresset, dans *Essai historique sur la vie et les ouvrages de Gresset*. Amiens, 1844, I, p. 148.

due à la manie sentimentale des imitateurs de Racine. Dans une lettre du 28 mars 1740 Voltaire communiquait à Gresset son entière approbation.

La véritable raison, à mon gré, du succès de votre coup de poignard, qui devient un grand coup de théâtre (sic), c'est qu'il est nécessaire. Volfax surprend et va perdre les deux hommes à qui le spectateur s'intéresse le plus: il n'y a d'autre parti à prendre que de le tuer. Arondel ne fait que ce que chacun des auditeurs voudrait faire. Le succès est sûr, quand l'auteur, dit-on, fait ce que tout le monde voudrait, à sa place, avoir fait ou avoir dit.³⁷

Ainsi de même, le père Daire, un futur biographe de Gresset, le félicitait d'avoir introduit plus de vérité moralement utile sur la scène.

Celui qui meurt dans la coulisse
Dans l'esprit est encor vivant
Quand sur la scène it reçoit son supplice
Il est vraiment puni, le parterre est content
Oui, nos premiers auteurs vont suivre ton exemple.³⁸

C'est donc dans le cadre de la vogue de moralisation récemment éveillée sur la scène française qu'il faut placer l'*Edouard III* de Gresset. On comprendra mieux alors la tendance marquée pour l'emploi des maximes dans les répliques, les remaniements effectués sur la vieille légende d'Edouard et la femme du comte de Salisbury, le décalage entre des personnages trop vertueux et d'autres trop méchants. C'est ainsi enfin que l'on comprendra pourquoi notre auteur saisit cette occasion pour innover dans le domaine de l'action dramatique avec son coup de poignard.

³⁷ Cité par Cayrol, *ibid.*, p. 152.

³⁸ Cité par J. Wogue dans *Jean-Baptiste-Louis Gresset, sa vie et ses oeuvres*. Paris, 1894, p. 142.